



VELASCO, Carolina González. *Gente de teatro: género chico y sociedad. Buenos Aires en los años '20*. Tesis de Doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2009, 351 págs.

Tiago de Melo Gomes<sup>1</sup>

Universidade Federal Rural de Pernambuco

O processo de urbanização, imigração e industrialização vivido pelo Brasil da Primeira República (1890-1930) tem sido muito estudado pelos historiadores, e é algo em que nosso conhecimento avançou bastante nos últimos 30 anos. No entanto, um problema dos estudos para esse período é a excessiva fragmentação. Há uma volumosa produção sobre a classe trabalhadora, outra sobre as mudanças urbanas e outra sobre o universo da cultura. Todos muito fortes, mas com pouquíssimo diálogo entre si. Como se o trabalhador, o morador das novas regiões da cidade e os fãs dos novos divertimentos não fossem exatamente as mesmas pessoas.

Nesse sentido, foi um grande prazer de ler a tese de Carolina Gonzalez Velasco. Em seu trabalho, esses aspectos da história social da cultura de começos do século XX se encontram bastante integrados. Mais do que isso: sua problemática integra duas questões que estão frequentemente separadas de forma artificial: a questão das identidades sociais em um mundo em transformação e a novidade da cultura de massas. E o interesse principal de Velasco é o “gênero chico” (no Brasil, “teatro ligeiro”), forma de teatro que atraía multidões no Rio de Janeiro, Nova York, Paris, Berlim e em todas as outras grandes cidades do planeta. Uma verdadeira experiência global da modernidade, pouco estudada pelos historiadores.

E Buenos Aires não estava fora do processo. Muito pelo contrário. A autora nos informa que o gênero chico vendia em média 8 milhões de entradas por ano na década de 1920, com cerca de 30 companhias ocupando por volta de 40 teatros (p. 12-13). E o interesse da autora é exatamente o de conhecer a fundo essa modalidade de diversão que seduziu tantos milhões de pessoas naquele tempo: “¿Quiénes eran los empresarios, autores y actores que montaban estos espectáculos? ¿Por qué tanta perseverancia en estrenar más allá de cualquier obstáculo? ¿Quién era el público al que Álvarez y sus socios esperaban convocar con la presentación del Chevalier? A su vez, estas preguntas sobre los espectáculos teatrales abren otras relacionadas con la sociedad de ese entonces, tales como ¿por qué los porteños se interesaron tanto por este tipo de espectáculos? ¿Qué significación tenían esos espectáculos teatrales en la sociedad porteña de ese momento? ¿Qué condiciones hacían posible que existiera un público como el del Porteño?” (11-12)

Essa problematização mostra que a preocupação da autora se situa no âmbito de uma história social da cultura de massas dos anos 1920, com foco especial no gênero chico. Coerente a esse propósito, o capítulo 1 realiza uma interessante viagem pelo mundo dos divertimentos da cidade de Buenos Aires. Talvez não fosse necessário explicar aspectos das transformações urbanas da cidade, como a imigração e o nascimento de novos bairros, questão já suficientemente trabalhada pela historiografia argentina, e senti falta de um problema norteador do capítulo. No entanto o capítulo cumpre plenamente a função de apresentar ao leitor o mundo das diversões portenhas do período.

<sup>1</sup> Recibida: 3/7/2011

Aceptada: 21/8/2011

O capítulo 2 trata de um tema bastante delicado, a atuação dos empresários do ramo do entretenimento. Velazco mostra que, tal como acontecia no Brasil, o aspecto empresarial dos divertimentos da época era muito mal visto pela crítica, que via nesses empresários um punhado de ladrões a explorar o “mau gosto” do público, produzindo apenas “espetáculos de baixa qualidade”. Por outro lado, o público não parecia preocupado com isso, já que apenas nos últimos seis meses de 1927 os teatros portenhos venderam um total de 5 milhões de entradas (p. 138).

Mais o que isso, a autora mostra que o mundo das diversões não era apenas a repetição de espetáculos de baixa qualidade. Havia espaço inclusive para experimentar novidades, algumas das quais influenciariam profundamente a vida dos artistas e do público. Um exemplo é o da peça “Los Dientes Del Perro”, que teve papel fundamental na difusão do tango. O gênero musical, que por muito tempo havia sido associado à prostituição, ganhou novo significado ao ser apresentado de forma estilizada no teatro, e a obra citada entrou para a história como um novo momento para o tango. Ao apresentá-lo de forma mais aceitável, em um ambiente mágico como o teatro, “Los Dientes Del Perro” mostrou aos portenhos que o tango poderia ser experimentado com prazer, sem as associações desagradáveis que possuía anteriormente (p. 121-122).

Além disso, Velazco mostra que o público era formado por pessoas de todos os tipos, longe de ser um bloco formado por indivíduos passivos frente à desonestidade dos empresários. A autora apresenta aos leitores um público variado, rotativo e capaz de escolher aquilo que mais lhe agradava. É um outro ponto positivo do capítulo 2, que enfatiza especialmente diferenças de gênero, idade e renda entre o público dos teatros, mostrando a diversidade de experiências das pessoas que apreciavam o gênero Chico.

No entanto, a autora poderia ter se aprofundado nessas questões. No capítulo 1, Velazco apresentou aos leitores a diversidade de experiências possíveis na Buenos Aires das primeiras décadas do século XX. Havia mostrado as diferenças entre os habitantes dos bairros. Poderia, assim, ter refletido mais sobre como essa diversidade de experiências poderia se refletir em apropriações distintas do público para os espetáculos apresentados. Em suma, em uma cidade repleta de diversidades, certamente haveria uma diversidade igual de apreensões das informações contidas em um espetáculo. *Gente de Teatro* fala sobre o assunto, mas não tanto quanto deveria.

Outra questão que poderia ter sido discutida no capítulo diz respeito às críticas dos periodistas em relação ao gênero chico. É seguro que tais críticas se fundam em grande parte no fato de a massificação cultural generalizar a difusão de informações, pondo fim ao tempo em que os membros da elite eram os detentores exclusivos da possibilidade de pagar para se divertir. Por certo as críticas ao conteúdo das peças de teatro era extensiva também ao processo de massificação como um todo, algo que Velazco pouco dá atenção.

Os capítulos 3 e 4 tem como objeto a situação dos trabalhadores de teatro no período. Questão bastante relevante, já que estamos falando de um contexto de lutas sindicais (em Buenos Aires houve 250 greves apenas no primeiro semestre de 1919). E a autora insere a questão de forma bastante correta, mostrando que os atores pretendiam construir uma identidade de classe, como uma modalidade de classe trabalhadora. Mas o cenário se tornava confuso, já que muitos atores pensando que as greves eram oportunidades para conseguir trabalho, o que dificultou o trabalho dos sindicatos.

No entanto, ainda mais interessante seria se Velazco se dedicasse mais a mostrar as ambigüidades que a identificação com a classe trabalhadora poderia trazer para um grupo mais acostumado a pensar em si como “artistas”: “*No puede nuestra Sociedad tener un carácter de*

*resistencia obrerista en el sentido más lato de la palabra, por cuanto nuestras condiciones de trabajo difieren de las del obrero manual; múltiples factores de diversa índole contribuyen a especializar nuestras reivindicaciones, que si en un momento determinado pudieron traducirse en un movimiento huelguista, nunca puede ser éste nuestro medio habitual de lucha” (p. 184.).*

A citação, retirada do Boletín de la Sociedad de Actores mostra toda a ambigüidade de um grupo de trabalhadores, cercado de outros trabalhadores em um contexto de sindicalismo, mas que está acostumado a ver a si próprios como “artistas”, e não como trabalhadores. Carolina Gonzalez Velazco consegue identificar a contradição, ainda que não discuta o assunto em profundidade: *“Por otro parte, algunas características propias de la actividad teatral profundizaban esas contradicciones y límites. En primer lugar, la posibilidad de entender a quienes trabajaban en el teatro como trabajadores, y de ahí reconocer su organización gremial, su movilización para una huelga, etc, chocaba con la idea instalada en la sociedad y entre los mismos elementos del teatro, de que ellos eran artistas y no obreros. Aunque su dependencia laboral, su situación salarial y sus condiciones de trabajo podían llegar a ser peores que las de cualquier obrero de una fábrica, esto quedaba matizado al considerar que su tarea era de creación artística” (p. 210)*

Os capítulos 3 a 4 são excelentes, na medida em que descrevem com precisão a situação dos artistas e demais trabalhadores teatrais enquanto funcionários de uma empresa. Relata com minúcias interessantíssimas o processo de lutas classistas. No entanto seria interessante explorar mais a contradição sentida pelos atores entre sua condição de “trabalhador” e a de “artista”, algo que só aparece no parágrafo citado. E também seria interessante que se discutisse mais intensamente em como essas lutas dialogavam com outras classes que enfrentavam as mesmas questões?

O último capítulo se dedica às obras teatrais, um tema bastante relevante. Afinal, a autora nos informa que nos anos 1920 poderiam estrear até 236 novas peças teatrais em um único ano (p. 264). Que mensagem havia nessas obras? O que havia nelas que atraía tantas pessoas para a platéia dos teatros portenhos?

A autora acredita que o grande segredo do gênero Chico era fornecer uma espécie de guia para a vida urbana portenha. Em uma cidade com tantas mudanças e transformações, nos palcos teatrais as pessoas poderiam ver uma tematização das novidades. Nesse ponto, Velazco se apóia em Peter Fritzsche, que argumenta que papel semelhante era desempenhado em Berlim pela imprensa popular<sup>2</sup>. E a autora argumenta, de forma convincente, que o gênero Chico portenho poderia ter desempenhado em Buenos Aires um papel semelhante àquele mantido pelos jornais populares berlinenses.

Em primeiro lugar, argumenta a autora, ambos se centravam no contexto urbano: *“ambos tenían y compartían en el contexto urbano: los espectáculos teatrales convocaba a miles de espectadores día a día, tal cual lo hacía la prensa berlinesa o también el diario Crítica porteño<sup>3</sup>. Así como los lectores esperaban ansiosos cada nueva edición, las boleterías de los teatros solían desbordarse ante un nuevo estreno: la novedad de la información o del espectáculo generaban rápidamente la curiosidad del público que corría a conseguir su ejemplar o su localidad. Leer el diario y asistir al teatro podrían tomarse como dos de las prácticas más comunes y difundidas entre los porteños de los años '20” (p. 290-291).*

Além disso, tanto o genero chico como os jornais populares se apresentavam em formato semelhante, com apresentações curtas e irregulares. Além disso, havia a crônica do cotidiano urbano: “El tercer aspecto que puede ponerse en relación es el modo en que tanto la

<sup>2</sup> Peter Fritzsche, *Berlin, 1900: prensa, lectores y vida moderna*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2008.

<sup>3</sup> Sylvia Saïtta, *Regueros de Tinta. El diario Crítica en la década de 1920*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1998.

prensa como el teatro hicieron de la ciudad y la vida urbana su eje temático preferencial. Por otro lado, la constante referencialidad a su propio contexto temporal con que funcionaba el teatro suma otro aspecto para poner en relación: las obras teatrales, casi a manera de crónica, construían sus relatos como si éstos hubieran ocurrido el día anterior. Si se acepta entonces que el teatro de género chico era un teatro predominante urbano, que se dirigía a un público masivo y que funcionaba en diálogo permanente con su propio contexto, estableciendo una relación de ida y vuelta entre “la ciudad teatralizada” y “la ciudad de cemento”, entonces sería posible pensarlo también como una “enciclopedia urbana””

O argumento de Velazco se fortalece quando são apresentados os temas mais comuns no gênero Chico. A começar pelo bairro, tema essencial da Buenos Aires daquele tempo, que aparece nas obras tanto como um espaço familiar e de conforto como um caminho para a perdição: “*a veces el barrio se asociaba a los bajos fondos y la delincuencia, a veces es el lugar de la residencia familiar y las buenas relaciones entre vecinos*” (p. 294)

Os outros temas são da mesma natureza: o centro da cidade, geralmente visto como espaço de diversão, os clubes de futebol, a modernidade urbana (sempre mesclando o fascínio com o medo), a questão essencial das relações familiares-gênero-maternidade-sexualidade na modernidade (303-08); a conturbada vida política argentina do período (308-316), etc..

Ao fim, *Gente de Teatro* se mostra uma tese inovadora e oportuna. Mostra de maneira inquestionável o papel decisivo da massificação cultural no processo de constituição de identidades naqueles anos marcados por intensas transformações. Argumenta solidamente que não se pode pensar a história social urbana daqueles anos sem conhecer melhor a cultura de massas daquele tempo. Acima de tudo nos aponta um caminho muito fecundo: naqueles anos repletos de transformações, nada mais importante do que a cultura de massas para entender como os que viveram aquele tempo puderam reorganizar sua visão de mundo em um universo com tantas transformações.

Palabras clave: Teatro, Modernidad, Historia Social  
Keywords: Theater, Modernity, Social History