

A Arte do Ator no Teatro de Revista...

POR NEYDE VENEZIANO¹

Este artigo aborda, em especial, os procedimentos do ator no Teatro de Revista brasileiro, levando em conta o desdobramento, apartes e improvisos. Avalia, rapidamente, as investigações no Brasil sobre teatro popular, em especial, o teatro ligeiro, a comédia e o Teatro de Revista, tomando estes gêneros como exemplares de nossa tradição.

Prólogo

No início do século XX, até os anos de 1930, reinava, soberano, o Teatro de Revista.

O público da época dizia coisas do tipo: “A revista é brasileira, pois para retratar o Brasil dos ritmos, das mulatas, da malandragem, da alegria, o Brasil do carnaval, melhor gênero não há...”

E a revista, que nasceu na França, que chegou ao Brasil vinda de Portugal, que cresceu sem pátria, foi adotada, domesticada e aclimatada aos usos e costumes brasileiros.

O teatro, por aqui, só apareceu realmente no século XIX, pois o teatro de catequese e algumas manifestações que surgiram antes foram tão inexpressivos que nem podem ser considerados.

E foi, justamente, no século XIX, que aqui aportou essa revista francesa vinda de Portugal, para conquistar o Rio de Janeiro.

O cenário era um lindo céu azul, talvez o mais bonito de todo o mundo. E o clima era de muito, muito calor. Mas as pessoas no Rio de Janeiro se vestiam à francesa, portavam-se à portuguesa,



O grande autor de revistas, Arthur Azevedo (1855-1908).

rezavam em latim e acreditavam nas beberagens e cobras-grandes. Ao longe, ouviam-se os tambores.

As primeiras aparições do Teatro de Revista foram desastrosas. Deveria aparecer um autor experiente, capaz de juntar essa sintaxe brasileira desorganizada, jovem e atrevida, às convenções estruturais da tradicional francesa. Foi então que apareceu, assim de improviso, o grande Arthur Azevedo.

Depois disso, à revista se renderam outros tantos artistas. E o gênero vingou, criticando e cantando, no século XX, musiquinhas de carnaval. Foi assim até os anos de 1920, 1930 e, também, nos 1940. Na década de 1950, já transformada e re-cauchutada, a revista se enfeitava demais. Perdeu a crítica, ganhou mais músicas, mais plumas, mais alusões (quase obscenas!). O texto se enfraqueceu e o espetáculo abafou a dramaturgia. Foi assim que, aos poucos, a revista foi perdendo a mocidade e o juízo. E perdeu, também, o público.

1. Mestre, Doutora e Livre Docente pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo e realizou pós-doutorado junto a Dario Fo em Milão, entre 2000 e 2001. É também encenadora e professora do Instituto de Artes da Universidade de Campinas. Com vários trabalhos publicados sobre estética e linguagem da encenação no Brasil, Neyde é, ainda, autora dos livros: *O Teatro de Revista no Brasil: Dramaturgia e Convenções* (SESI, 1991), *Não Adianta Chorar: Teatro de Revista Brasileiro... Oba!* (UNICAMP, 1996), *As Grandes Vedetes do Brasil* (Imprensa Oficial do Estado, Coleção Aplauso), e *A cena de Dario Fo: O Exercício da Imaginação* (Códex, 2002). Dirigiu 37 espetáculos e recebeu vários prêmios. Foi indicada ao Shell – 2013 como Melhor Diretora por *Mistero Buffo*, com o Grupo La Minima (Domingos Montagner e Fernando Sampaio).

O cenário mudou. Mudou também a sintaxe do país. O teatro ficou previsível. O ponto foi abolido. O encenador chegou para dominar. O palco quis fazer-se inteligente.

E a revista acabou. Ficou na memória, ainda recente, como um teatro cheio de plumas, de vedetes, de passarelas e, sobretudo, de muita música e de grandes cômicos. Mas, a revista não dizia respeito somente ao mundo alegre e colorido por confetes e serpentinas. Ficou na memória a história de grandes atores. Ficou na lembrança um Teatro de Revista nacional: o gênero que melhor representou a ideia que o Brasil tinha de si.

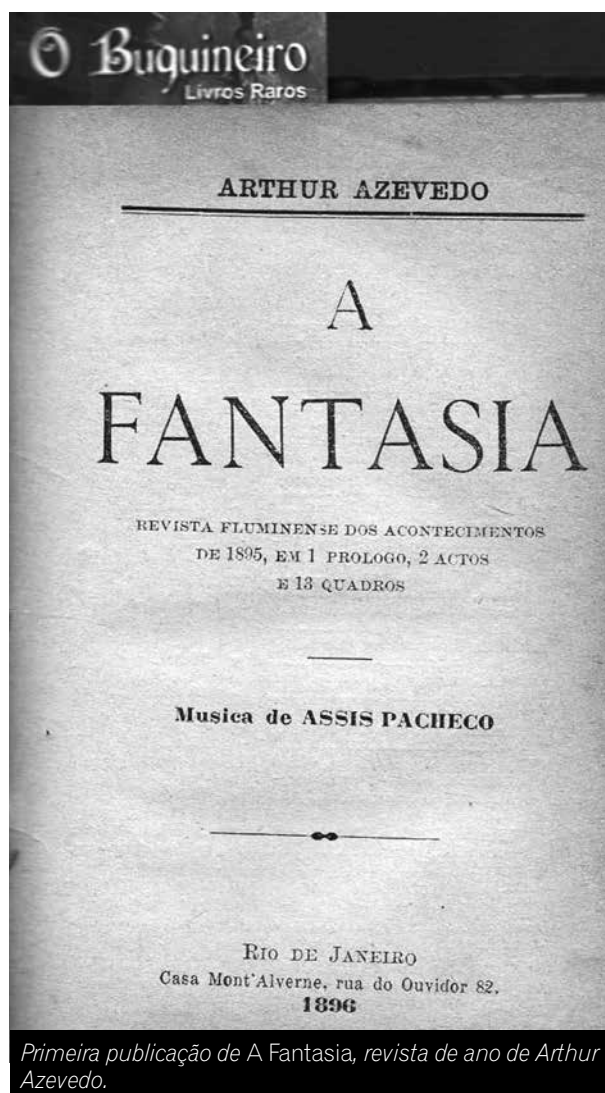
A tradição na contemporaneidade...

Ser moderno é um grande desafio. Dado o desenvolvimento, a proliferação e a publicação de trabalhos acadêmicos, a pesquisa em artes cênicas no Brasil vem desenhando um panorama teatral cada vez mais preciso, que antes estava circunscrito a poucos interessados, borrifado de equívocos, *textocentrado* e voltado para a literatura dramática estrangeira. Arriscados foram os primeiros voos sobre a dramaturgia brasileira e, posteriormente, sobre os espetáculos e sobre os atores do passado. Em sua juventude, no século XIX, o empenho de inscrever o teatro brasileiro na galeria das artes foi, sobretudo, de quem *fez* este teatro no país, pois não se estudava, “aprendia-se fazendo”. E um específico *saber* se instalou e se alastrou.

A crítica, que na sua maioria era praticada por amadores e jovens diletantes, ocupava-se em descrever os espetáculos com subjetividade, mergulhada em adjetivos e legitimada pela desafinada erudição esnobe e afrancesada, pouco colaborando com o aprofundamento do conhecimento e muito contribuindo com o quadro pitoresco da sociedade e da boemia. No outro extremo, o daqueles que construíam o palco *abrasileirado* e impunham, pouco a pouco, um jeito brasileiro de fazer teatro, estavam aqueles que liam Shakespeare e Molière, que traziam novidades da Europa,

que assistiam às óperas italianas e desfrutavam as delícias do *can-can*.

Mas o público brasileiro era popular, no melhor sentido do termo. A realidade do entorno impunha novos assuntos, tipos e costumes. Inebriados pelos ritmos e pela miscigenação, os espetáculos nacionais varreram a cena estrangeira. Do outro lado, o da crítica, surgiram Machado de Assis e Arthur Azevedo, que se preocuparam em desvendar os segredos e a mecânica da dramaturgia híbrida que se amorenava. Entre textos metalinguísticos de Teatro de Revista e crônicas jornalísticas, surgiram os primeiros esboços de sistematização.



Obras como *A Fantasia*, de Arthur Azevedo, permitem-nos, hoje, pinçar as leis da *revista de ano*. O tema recorrente na comédia do século XIX era “a busca da nacionalidade”. Exaltavam-se os comportamentos brasileiros, as mulheres brasileiras, os caipiras brasileiros, a natureza brasileira em oposição a tudo o que vinha de fora. De Martins Pena e França Júnior até os mais recentes do início do século XX, todos cumpriram seu papel e deram, à sua moda, esse recado. E a história nos foi contada, porque pôde ser reconstituída. Afinal, os documentos escritos atestam a legitimidade deste teatro.

Hoje, procura-se a tradição na contemporaneidade. Outras pistas são desvendadas nos textos, nos relatos, nas crônicas, nas fotos, nas biografias. E, para que possamos definir os contornos do quadro *histórico* de nosso teatro, já não nos desgastamos tentando explicar a importância do teatro considerado popular. O estudo dessa estética popular fez saltar, dos baús, o vigor e o mérito do “gênero alegre”².

Hoje, não há mais a necessidade da argumentação sobre a importância do circo, dos teatros itinerantes, do *cabaret*, do Teatro de Revista, das operetas, das burletas, das mágicas. Há, de Baktina Zunthor, passando por Propp, Burke e outros tantos, teorias que justificam e nobilitam as artes que se movem no terreno da inversão, da paródia, do deboche. Há, também, a história reconstruída em trabalhos que, cada um por si, deposita mais uma peça no grande quebra-cabeça que é o painel popular do teatro.

Quando publiquei meu primeiro livro sobre o Teatro de Revista³, referi-me “a zonas periféricas do teatro, por onde era raro aventurarem-se pesquisadores e historiadores”. Estávamos em 1989. Hoje, nós, pesquisadores do teatro popular, não mais andamos às escuras pelas zonas periféricas da arte.

Especificamente, sobre o Teatro de Revista brasileiro, uma bibliografia considerada vai fechando seus focos. Olhares cada vez mais atentos se detêm sobre autores, *revistografias*⁴ específicas, produções, vedetes, companhias, proporcionando, aos estudiosos, informações reveladoras.

Quando começaram os primeiros estudos do teatro no Brasil, para compor seu vasto panorama, estudaram-no através da literatura dramática. **O estudo do espetáculo ficou para depois.** Da mesma forma, abordagens revisteiras, em sua maioria, são feitas com o debruçar-se sobre os textos e fragmentos de textos sobreviventes. Quase toda a *revistografia* de Arthur Azevedo já foi publicada. E como o “pai de nosso Teatro de Revista” é, também, o mais célebre de nossa dramaturgia, já se tem aí, quase, uma *fortuna crítica* do período dominado pela *revista de ano*. E não é sem motivo que nos deliciamos, pois ao lidar com a atualidade, as revistas de Arthur Azevedo desvelam o Rio de Janeiro e o Brasil com suas complexidades, seus casos corriqueiros, suas ruas, sua gente, seus políticos e suas músicas. Nem a historiografia oficial comporia melhor o quadro do tempo. Também Luiz Peixoto, que não guardava seus originais, vem merecendo especial atenção. Apesar das dificuldades, provavelmente decorrentes das características boêmias e transgressoras do próprio gênero, esquetes, monólogos e trechos são localizados. Doações de documentos e acervos vêm sendo feitas a universidades. Arquivos começam a ser organizados. Fragmentos de textos colhidos dos velhos atores somam-se aos programas, aos cartazes, às fotos amareladas e às críticas dos diletantes. E há Mário Nunes⁵, nosso cronista-mor, testemunha ocular que registrou, comentou e nos legou o mais precioso documento sobre os quarenta anos de teatro brasileiro, no qual o teatro ligeiro era o mais prestigiado pelo público. Acrescentem-se, ainda, os depoimentos já registrados daqueles que viveram o processo

2. O teatro musical da época era chamado “gênero alegre” e incluía as revistas, as operetas, as burletas e as comédias musicais.

3. VENEZIANO, Neyde. *O Teatro de Revista no Brasil: Dramaturgia e Convenções*. Campinas: Pontes/UNICAMP, 1991. Hoje temos a segunda edição pela Editora SESI, 2014.

4. *Revistografia* é o nome que se dá à dramaturgia do Teatro de Revista.

5. NUNES, Mário. *40 Anos de Teatro*. Rio de Janeiro: SNT, 1956.

e ajudaram, a todos nós, nesta árdua tarefa. E o melhor: as pesquisas com seus recortes se aprofundam.

Mas não estamos aqui para elencar nem para conjecturar sobre o mérito dos trabalhos já feitos, e sim para tentar encaixar, talvez, mais uma pedrinha no vasto mosaico. Aquela sobre a *performance* do ator e sobre o próprio *espetáculo* revisteiro que, por sua natureza efêmera e irreprodutível, foi, ainda, pouco examinado.

Relatos e críticas da época certificam, com excesso de adjetivos, as qualidades dos atores cômicos, das caricatas, dos cantores e vedetes, bem como a receptividade do espetáculo. Pode-se ler que certas atrizes “destacavam-se e conquistavam as graças da plateia”, que “representavam com êxito” ou que tinham “obscura dicção”. Sobre os espetáculos, podemos conferir expressões como “estreias brilhantes” ou “que não agradaram o seu público”. No entanto, cuidadosas leituras dos textos dramáticos, procuram pistas mais precisas sobre o modo de atuar de cada um daqueles atores. Pois, se o texto era escrito para uma determinada companhia, também os personagens eram construídos e pensados para os atores daquela companhia. E, como nos adverte Zumthor⁶, textos teatrais contêm indícios de performances passadas. Há, portanto, pistas. E pode-se iniciar um método. Mas não há registros concretos. Exemplar é a cena que Arthur Azevedo fez para Francisco Correia Vasques, na revista *O Tribofe*. Vasques, que interpretava o personagem-título, no terceiro ato, tem uma fala em que o próprio texto induz o ator a abandonar, por alguns segundos, seu personagem e ser *ele mesmo*:

TRIBOFE – Aonde me trazes?

FRIVOLINA – Para junto da estátua de João Caetano, inaugurada graças aos esforços do Vasques.

TRIBOFE – Do Vasques? Conheço. *Dizem que me pareço muito com ele*. (AZEVEDO, 1986, p. 131 – grifo da autora)

Estamos, com o exemplar trecho acima, diante de um claro procedimento de desdobramento, prática recorrente e registrada nos textos revisteiros. O desdobramento sempre esteve na comédia popular. É, provavelmente, um de seus procedimentos mais marcantes deste tipo de atuação.

Muito a propósito, Sílvia Fernandes e Mauro Meiches nos assinalaram duas correntes diversas do distanciamento que é, também, brasileiro:

Com o teatro do distanciamento acontece algo peculiar. Poderíamos dizer que desembocam num mesmo resultado duas correntes de origem diversa. A ideia de Brecht, elaboração precisa de uma separação entre gesto e palavra, forma e conteúdo (tentando traduzir por analogia e essência de uma produtividade contemporânea) teve e tem sua tradução “ipsis literis” cá entre nós. Porém, cá entre nós também, o desenvolvimento do **deboche** enquanto recurso estilístico, que tempera picantemente nossa chanchada, nossa comédia de costumes, nosso Teatro de Revista, para citar alguns gêneros de história já consagrada, e que ainda funcionam não apenas como precursores mas como fonte de inspiração, cópia e citação, **dotou o teatro brasileiro de uma face própria, que se assemelha àquela do teatro épico** (aquele que se utiliza do efeito de distanciamento). A confluência de perspectivas (a crítica social, a sátira) relativas ao conteúdo da encenação parecem convergir para a relação distanciada entre ator e personagem. Não seria isso a “invenção” de um estilo próprio? Mas ele já não existe como tal, antes de ser cunhado contemporaneamente? O distanciamento não teria se tornado um recurso técnico? (FERNANDES; MEICHES, 1988, pp. 7-8)

6. Remeto a ZUMTHOR, Paul. *A Letra e a Voz*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.



Luiz Peixoto (1889-1973), um dos maiores autores do Teatro de Revista no Brasil.

Sem a preocupação de aplicar medidas e valores *estrangeiros* ao nosso teatro ligeiro, vem-nos o lembrete de que Brecht, Piscator e Meyerhold foram ao *cabaret*, ao musical, ao teatro de variedades e a outras fontes populares. Da mesma forma, Shakespeare e Molière encontraram no popular as estruturas de suas histórias. E Dario Fo, que elevou as formas populares de expressão ao patamar do Prêmio Nobel, antes de ser considerado o *giullare*⁷ contemporâneo, fez Teatro de Revista.

Certamente, não precisamos mais justificar o Teatro de Revista com argumentos externos. Nem o gênero se torna mais ou menos importante porque tem raízes aristofânicas. Cômicos brasileiros atuam desta forma por convenção, por técnica assimilada e por razões históricas e culturais. Com ar de quem ri de tudo o que é profundo ou superficial, complexo ou simples e até de si mesmo, o jeito brasileiro de fazer teatro veio se impondo desde os tempos da comédia de costumes. E esta interpretação, que induzia o ator a desvincular-se do personagem em atitude distanciada e que nos chegou com os comediantes europeus, encontrou aqui terreno fértil e novas formas de comentários com o público.

Os primeiros ensaios de desdobramento, os quais sempre estiveram presentes desde as comédias nas vielas da Grécia Antiga, qualificaram um estilo: o estilo do teatro popular. *Apertes*, piscadinhas, comentários irônicos, gestos alusivos diretos para o público, em que os atores pareciam abandonar seus personagens ou tipos para criticá-los, num pacto mais direto com seu espectador, acompanharam a história do teatro popular desde que ele começou a existir. E estes comentários eram tão mais irônicos quanto fossem os períodos históricos marcados pelo abuso do poder dos imperadores insensíveis, dos senhores feudais intransigentes, dos governantes sanguíneos ou corruptos, dos militares arrogantes.

A comédia, nascida do prazer da fertilização e destinada a cantar que a vida vale a pena ser

7. Tradução: jogral.

vivida, não se curvou aos que lhe negaram este prazer e este destino. Suas armas de ataque nunca foram realistas, nem explicitamente diretas, mas alusivas e direcionadas ao público de forma sarcástica e zombeteira. A ironia transformou-se, sempre que necessária, em componente eficaz de ataque e resistência.

Tanto nos próprios textos, os quais apresentam *fraturas* no diálogo com *apartes* espirituosos em que comentários afastam o ator de seu personagem, como nos espaços cedidos à improvisação, cabíveis nos diversos tipos de teatro cômico, a ironia e o deboche estabeleceram um elo imediato e concreto com a plateia que, longe da projeção e da identificação provocadas pelas formas de interpretação realistas, aliviam as mágoas e críticas.

Há, contudo, duas formas de *apartes* a serem consideradas na dramaturgia, uma vez que também as encontramos na comédia e no drama romântico. *Apertes* do teatro romântico diferem, em seus objetivos, dos *apertes* do teatro popular. No primeiro caso, o ator-personagem, seguindo fielmente o texto dramático, revela para a plateia seus sentimentos íntimos, suas dúvidas, suas paixões. “Oh! que bela senhorita!” ou “Sinto que devo beijá-la.” E estes comentários são do personagem e não do ator, como se convencionou no teatro romântico de Martins Pena, por exemplo.

No segundo caso, além das situações indutoras do improviso, às quais os cômicos se haviam aperfeiçoado, os próprios textos arrastam o ator a abandonar, por alguns segundos, seu personagem, como fez Arthur Azevedo para Francisco Correia Vasques, em *O Tribofe*, abrindo, também, espaço para a improvisação e para o pacto com a plateia. A plateia, para o cômico revisteiro, tinha valor essencial, era o fim em si, para o qual convergia, progressivamente, o resultado da interação. O ator se colocava a seu serviço, respeitava-a, escutava-a e tinha necessidade dela. O objetivo máximo deste teatro comercial era a interação. E *apartes* políticos, metalinguísticos, de crítica social, todos eram cabíveis nestes textos populares.

Aberta a fenda para o improviso, o ator no Tea-

tro de Revista deveria, rigorosamente, *olhar o público*. E neste momento, o Teatro de Revista, que se movia dentro de um bloco dramático-estrutural fixo, renunciava ao modelo fixo, previsto e estabelecido. Os atores se obrigavam a interpretar sobre o público, a escutar os tempos, o ritmo do público, a ouvir o que acontecia, e a improvisar. E aqui valiam as técnicas do improviso. Como na *Commedia dell'arte*, estes atores possuíam, na bagagem, vários apetrechos destinados a avaliar o grau de receptividade da plateia, a observar os espectadores e a provocar incidentes para daí extrair as situações.

Novamente, como dentro da armadilha, buscamos a ascendência do improviso revisteiro na história distante. Mas não há, agora, a necessidade de dignificá-lo. Apenas lembrar que esta *epicidade* é também parte da tradição e da cultura popular, porque o povo a possui de forma congênita.

Quanto à interpretação, os atores do velho teatro eram capazes de contar uma anedota em versos com um tipo de ironia peculiar, sem perder o ritmo do texto e a força das palavras. Porque a palavra, no Teatro de Revista em seus tempos áureos, tinha um impacto muito forte sobre o ouvido do espectador. Era um tempo em que os atores construíam imagens também com as palavras, de um modo popular, usando assobios, onomatopéias, cortando palavras, gaguejando, buscando sons e usando, com eles, o corpo. Porque a palavra, até então, não havia sido banida do corpo.

Às técnicas do improviso e do pacto com o público acrescenta-se um outro ritual, que consistia em trocar de personagem a cada novo quadro. Trocava-se o bigode, amarrava-se uma barriga, colocava-se uma peruca, óculos poderiam vir montar o novo tipo, mas lá estava ele, o grande ator, exibindo-se para a plateia, mostrando seus dotes (deveria ser nítido o gesto de mostrar), até piscando para o entusiasmado público, que retornaria ao teatro não para testemunhar a magia do ilusionismo, mas aquele momento de poesia em que o ator entra e sai do personagem às vistas do público. E um tipo era, no melhor sentido do

termo, uma dimensão.

Cada tipo tinha seu projeto muito claro. *Malandro* era malandro. Quando aparecia em cena já se sabia que o sistema *malandro* deveria funcionar necessariamente no sentido do *oportunismo*.

Mulata era faceira, lasciva, sensual e esperta (como na tradição *fantasca*⁸ italiana). Movia-se para provocar conflitos entre os seus pretendentes e sublinhar o caráter mestiço da nacionalidade.

O caráter do *português* é um dos mais notáveis: nasce como indivíduo ingênuo, burro e libidinoso, desejoso de possuir a mulata. Mais tarde torna-se rico comerciante e apreciador das belezas tropicais, sempre sob a ótica da vingança do colonizado contra o colonizador. Curiosa é a versão portuguesa do tipo. Recentemente, assisti em Lisboa, à última revista do Parque Mayer, no Teatro Maria Vitória⁹. O espetáculo se chamava *Tem a palavra a revista!* Ali a inversão do tipo insistiu em se *vingar*. Criaram “o brasileiro”. Desinformados, despreocupados, distraídos, os tipos invadiam a cena com figurinos coloridos e alegres. O quadro se chamava **A invasão dos brasileiros** e eram três: um dentista, um jogador de futebol e uma caricatura de Fafá de Belém. Eis uma das lógicas do Teatro de Revista: o sentimento de inferioridade em situação de desforra, geralmente em forma de ironia.

No Teatro de Revista, a figura do grande cômico, intérprete de si mesmo, estava sempre presente. O público o reconhecia e retornava para aplaudi-lo. Esta era uma regra sem exceção.

Ainda que utilizassem o que se convencionou chamar de *distanciamento*, com quebras e comentários, estes atores, ao mesmo tempo, poderiam envolver e comover a plateia. Parece um paradoxo, mas não é. Exemplar era o monólogo **A Morte da Porta Estandarte**, de Ary Madureira, feito por Grande Othelo. Surgindo bêbado e mal-

trapilho, o ator chorava a morte de sua namorada Elizabeth. Também o **Monólogo da velha atriz**, de Chianca de Garcia, entrou em diversas revistas com diferentes atrizes. Feitos para emocionar, estes monólogos “dramáticos”, geralmente, precediam as apoteoses. Mesquitinha, entre tantos monólogos, apresentava um em que, trazendo um chapéu furado sentava-se, timidamente, com cara de azarado, e iniciava: “Duzentas mil pessoas. Era um dia de sol no Maracanã. A bola vinha de lá e... pimba! No meu chapéu novo... (*mostrando o furo no chapéu*).”¹⁰

Usando o mecanismo do riso, em lugar do moralismo sério, os ingredientes trágicos destes espetáculos são declarados – a miséria, o desemprego, a falta de dinheiro, as superstições – porém sempre vistos através de cômicas e hiperbólicas distorções. A história da comédia conta o grande conflito entre o satírico e a simples gozação. Uma forma satírica que não possua um correspondente trágico deixa de ser sátira e se transforma em simples piada, como geralmente acontece nos programas de televisão. Quando a revista perdeu seu temperamento satírico, entrou em decadência. Transformou-se em sequência de piadas e números de vedetes. Seus correspondentes atuais estão nos programas humorísticos de TV, aqueles sem acabamento, vazios, sem o correspondente trágico para que se vislumbre a ironia.

Este *distanciamento*, que se pode chamar à *brasileira*, somado à ironia, também conduzia à crítica. Como no teatro de distanciamento, a plateia sabia algo a mais do que o personagem. E quem passava esta outra informação era o ator que, por sua vez, também interpretava um personagem (ele próprio, o ator). Como sempre, quanto mais injustiças e dificuldades sociais, quanto maior a ação castradora da censura, mais se debochava. E o ator-malandro-personagem esboçava o riso macunaímico. A plateia era cúmplice. E a máscara do ator nunca caía totalmente.

Do comprometimento entre escrita e cena, entre atores e seu público, verificou-se uma dramaturgia pensada, de antemão, como *texto de repre-*

8. A Fantasca era a *mulher do Zanni*. Sua função dramática era a de ser a serva bisbilhoteira e sensual ou a empregadinha faceira. A Colombina, por exemplo, é uma *fantasca* cortejada pelos dois *Zanni* mais famosos da *Commedia dell'arte*: Pierrô e Arlequim, ambos servos de seus senhores.

9. O Parque Meyer em Lisboa, como a Praça Tiradentes no Rio de Janeiro, era a praça que reunia vários teatros dedicados ao Teatro de Revista. A citada revista estreou em 2000, como despedida do Parque Meyer, que foi desativado.

10. Este início de monólogo me foi transmitido, oralmente, por Grande Othelo. Desconheço o autor do texto.

MARIO NUNES

40 ANOS DE TEATRO

1.º VOLUME

*PORQUE E COMO ME DEI A ESTE TRABALHO
— ARTUR AZEVEDO E SEUS SEGUIDORES —
RÁPIDO RETROSPECTO DAS ATIVIDADES
ANTERIORES — ESFORÇOS BEM SUCEDIDOS
— INFLUÊNCIA DA GUERRA DE 1914-1918 —
EXALTAÇÃO DO NACIONALISMO E OUTROS
FATORES — COLABORAÇÃO LUSA — CRIADO
O TEATRO NACIONAL BRASILEIRO*

.... **PREÂMBULO** — 1913-1920

SERVIÇO NACIONAL DE TEATRO

sentação. Hoje, poderíamos dizer que estamos no campo da *dramaturgia do ator*.

Personagens construídos por atores que elegiam um certo modo de caminhar, um certo modo de mover-se, um jeito de falar, uma certa qualidade de energia, um claro *tipo* capaz de manter consistência e *reconhecimento* em diferentes contextos entrelaçaram-se para se tornar textura: texto-espetáculo.

E o texto, que abria espaços para improvisações, se utilizava destes tipos, mais máscaras do que propriamente personagens, os quais podem ser tomados como uma pré-partitura, elástica. No outro extremo, como fruto de trabalho “pensante” e não experienciado, estaria o “grande” personagem, tradição do teatro de texto da cultura elitista.

Esta dramaturgia brasileira, do autor e do ator ou para o ator, tem a ver não só com a tradição popular daquele que conhece as leis do *jogo*, mas também com a construção das diversas partes do espetáculo, como um conjunto polifônico de vozes independentes a serviço de uma única obra: o espetáculo.

O texto de Mário Nunes, de 1923, sobre a atriz Alda Garrido, é absolutamente revelador de como a crônica se posicionava a respeito do típico, reduzindo-o à caricatura. Há nele, no entanto, outras possibilidades para uma maior compreensão do fenômeno “relação com o público”. Alda, caricata que se especializara no tipo *caipira*, apresentava-se com sapatos de homem, cabelos arrepiados e modos canhestros, coçando-se sempre, como se estivesse coberta de pulgas.

Alda Garrido é a melhor cultora de um gênero teatral que há muitos anos se convencionou chamar popular, mas que na verdade, não é senão típico, pela reprodução, nem sempre muito fiel, mas sobretudo pitoresca, que faz de determinado ambiente social e das pessoas que o constituem.

É o teatro interessado às mais humildes classes sociais, cujos tipos característicos

copia, com seus defeitos e suas qualidades, seus usos e costumes desabusados, sua extravagante maneira de falar: o teatro enfim, encarado de tal maneira que admite que se estabeleça, por força de simpatia naturalmente, certa familiaridade entre os artistas e o público que lhe é próprio – espécie de confraternização que temos vontade de qualificar de tocante, pela sinceridade de que se reveste, de parte a parte.

Os intérpretes desse gênero de teatro têm maneira artística própria – a maneira que agrada o seu público, e de que atualmente Alda é a figura mais representativa. Não se pode, portanto, sem incidir em erro, censurá-la por se dirigir frequentemente aos espectadores, dizendo para a plateia, como quando palestra com amigos de todos os dias, as frases cujo sucesso sabe, de antemão, garantido. É esse feito inerente a tal espécie de teatro, como os passos de capoeira, as exclamações apoiadas em termos da gíria, a sintaxe estropiada e a prosódia estropiadíssima. (NUNES, 1956, p. 79)

Milhares são os cacos de vidro. Para compor o mosaico, deparamo-nos, ainda, com grandes dificuldades. A pesquisa, agora, está atenta a este desprestigiado “gênero alegre”, que emerge para trabalhos teóricos. Em meio a apoteoses, casa Édison, *revuettes*¹¹, Otilia Amorim, corta-jacas e maxixes, manifesta-se a estética de uma época em que fonógrafos e gramofones pareciam bruxarias ou estranhas máquinas falantes. Veio a nova ortografia, teatro perdeu o “h” e até a pateada¹² desapareceu. Com o fim da revista, veio o teatro previsível. Sem riscos.

Para que não fique apenas na memória, para que se desenrolem todas as serpentinhas guarda-

11. Pequenas revistas apresentadas antes de exibições cinematográficas no início do século XX.

12. *Pateada* era a denominação dada à moda de bater ruidosamente os pés no chão quando a cena não estava agradando. Esta moda foi importada de Portugal.

das é preciso continuar à busca de pistas. É necessário reinventar uma metodologia, pois o que se observa é a aplicação de modelos e metodologias importados à análise de nossos processos criativos. Para que este teatro não pareça contrafação, toda contribuição será bem-vinda. Tão grande história, tão vasta produção ainda se resente com a ausência de documentação.

Volto à primeira ideia: ainda andamos em zonas periféricas do teatro. Há pistas. Há indícios. E quando se acenderem as luzes, certamente, ainda não teremos esgotado o assunto.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ASSIS, Machado. **A Semana**. Rio de Janeiro: Garnier, 1910.
- BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec/ Brasília: UNB, 1987.
- BRANDÃO, Tânia. Metodologia nas Pesquisas em Artes Cênicas no Brasil. **Urdimento: Revista de Estudos de Teatro na América Latina**. Florianópolis, UDESC, nº3, 2000.
- CHIARADIA, Maria Filomena V. **A Companhia de Revistas e Burletas do Teatro São José: A Menina dos Olhos de Paschoal Segreto**. São Paulo: Hucitec, 2012.
- FERREIRA, Procópio. **O Ator Vasques**. Rio de Janeiro: SNT, 1979.
- GIRON, Luís Antônio. **Ensaio de Ponto**. São Paulo: Editora 34, 1998.
- MAGALDI, Sábado. **Panorama do Teatro Brasileiro**. São Paulo: Global, 2001
- MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. **Arthur Azevedo e Sua Época**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.
- MATTEIS, Stefano; LOMBARDI, Martina; SOMARÉ, Marilea (Orgs.). **Follie del Varietà. Vicende Memorie Personaggi: 1890-1970**. Milão: Feltrinelli, 1980.
- MENCARELLI, Fernando Antonio. **Cena Aberta**. Campinas: Editora da Unicamp, 1999.
- NUNES, Mário. **40 Anos de Teatro**. Rio de Janeiro: SNT, 1956.
- PENA, Martins. **Folhetins: A Semana Lírica**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1965.
- PAIXÃO, Múcio da. **Espírito Alheio**. São Paulo: [S.n.], 1916.
- PROPP, Vladímir. **Comicidade e Riso**. São Paulo: Ática, 1992.
- RABETTI, Beti (Maria de Lourdes Giannella). **Memória e culturas do "popular" no teatro: o típico e as técnicas. O Percevejo**. Rio de Janeiro, UNIRIO, ano 8, nº 8, 2000.
- REBELLO, Luiz Francisco. **História do Teatro de Revista em Portugal**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1982.
- REIS, Angela. **Cinira Polonio, a Divette Carioca**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1999.
- RUIZ, Roberto. **O Teatro de Revista no Brasil: Do Início à Primeira Guerra Mundial**. Rio de Janeiro: INACEN, 1988.
- SILVA, Daniel Marques da. **Precisa de Arte e Engenho Até...: Estudo Sobre a Composição do Personagem-Tipo Através das Burletas de Luiz Peixoto**. Dissertação de Mestrado, Centro de Letras e Artes, Rio de Janeiro, Uni-Rio, 1998.
- SOUZA, J. Galante de. **O Teatro no Brasil**. Rio de Janeiro: INL, 1960.
- TINHORÃO, José Ramos. **Música Popular - Teatro e Cinema**. Petrópolis: Vozes, 1972.
- _____. **Pequena História da Música Popular: Da Modinha à Lambada**. São Paulo: Art Editora, 1991.
- VASQUES, Francisco Correia. **Orfeu na roça**. In: FERREIRA, Procópio. **O ator Vasques**. Rio de Janeiro: SNT, 1979.
- VENEZIANO, Neyde. **Não Adianta Chorar: Teatro de Revista Brasileiro... Oba!** Campinas: UNICAMP p, 1996.
- _____. **O Teatro de Revista no Brasil: Dramaturgia e Convenções**. Campinas: Pontes/ UNICAMP/ São Paulo: SESI, 2014.
- ZUMTHOR, Paul. **A Letra e a Voz**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.