

Teatralidade na escrita da Revista

VERA REGINA MARTINS COLLAÇO¹

Para os fins aqui propostos o significativo é apontar que estudar os gêneros teatrais populares é possibilitar a retirada de “tapadeiras” que ocultam um grande recorte da história do teatro brasileiro. Desde a década de 1980 tem aumentando significativamente os estudos sobre o teatro realizado no Brasil antes da “denominada” modernidade cênica brasileira, modernidade esta pautada por paradigmas europeus, e que se consolidou no teatro profissional brasileiro a partir da criação do TBC – Teatro Brasileiro de Comédia -, em 1948.

Estas entradas no referencial histórico visam situar o objeto que vai ser aqui trabalhado, bem como apontar sua condição histórica de objeto relegado ao segundo plano na história do teatro brasileiro. O Teatro de Revista brasileiro é o objeto do trabalho aqui empreendido. Embora não vá abordá-lo enquanto estudo histórico, não posso furtar-me ao situacional do objeto em questão, especialmente se levarmos em consideração as inúmeras dificuldades decorrentes desta opção. E uma delas se destaca para os fins deste estudo. Qual seja, a grande dificuldade em acessar aos textos escritos deste gênero teatral. Se no Brasil as edições do texto dramático são escassas, o texto revisteiro se mereceu edições estas foram realizadas no seu período histórico, a partir daí busca-se nos “achados e perdidos” recuperar os poucos que sobraram da grande produção revisteira brasileira.

Podemos pensar alguns momentos da história revisteira brasileira como momentos estilhaçados, momentos de irrupção constitutiva do novo. Para auxiliar-me na escrita aqui proposta, vou utilizar como referencial, de um destes momentos, o texto revisteiro denominado *Comidas, meu Santo!* Texto escrito em 1925 por Marques Porto e Ary Pavão, e encenado neste mesmo ano pela companhia Pinto & Neves, tendo como grande estrela a atriz Margarida Max, no Teatro Recreio, Rio de Janeiro.²

¹ Doutora, professora do curso de Teatro – graduação/mestrado/doutorado - do Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina. Vera.collaco@terra.com.br

² O texto *Comidas, meu Santo*, de Marques Porto e Ary Pavão, fez temporada ininterrupta de 4 de junho à 2 de setembro de 1925. A revista foi produzida por Pinto & Neves, com cenários de Jaime Silva,

Porque o texto revisteiro apontado para esta análise pode ser pensado como um “estilhaço”, como um momento de ruptura, uma interrupção dos acontecimentos? Encontramos neste texto uma ruptura com o paradigma que se delineava para o Teatro de Revista, convém salientar que, na primeira década do século XX, o modelo de Revista de Ano começava a entrar em franco declínio, sendo substituído por uma escrita que se pautava pela atualidade cotidiana, e sem fazer referências ao ano que passou. O foco da nova revista, a revista que começava a se esboçar na segunda década do século XX, portanto, estava no presente e não mais no passado, não mais ano que havia findado. Evidente que esta característica não foi exclusiva e nem começou em *Comidas, meu Santo!* O que os autores desta revista fizeram foi brincar com a linguagem que estava saindo dos palcos e, ao mesmo tempo, apresentar a outra linguagem que se constituía nos novos tempos. O que temos no palco-texto é um confronto de dois estilos e de dois tempos históricos. Portanto, esta Revista registra um momento em que a continuidade estava sendo sabotada por um novo processo de escrita textual e cênica no Teatro de Revista.

O texto teatral contém em potencialidade a encenação em sua escritura. Este texto possui lugares de indeterminações que serão somados, ampliados ou acrescidos pelo processo de encenação. A leitura de um texto teatral vai exigir uma co-participação bastante intensa do co-autor leitor/espectador, pois ela exige: “una visualización escénica potencial y una percepción espectacular de lo textual”. (Krysinski, 1990:151). Mas, o que interessa ainda observar na questão do texto teatral é que o mesmo “pressupõe regras específicas de lectura que son diferentes de las reglas de lectura del texto narrativo o lírico. Su dialogismo, Sus descripciones y sus discontinuidades son percibidas como una convergência hacia el espacio escénico”. (Krysinski, 1990:151).

Se definir e apontar o que é o específico do texto teatral já apresenta tantas multifacetadas visões, muito maior fica este impasse quando se junta texto e cena, quando se discute a teatralidade do textual, etc.; porém, tudo isso pode ser muito ampliado quando o foco da análise passa ser o texto revisteiro. Por Revista entende-se:

Colomb, Raul Castro e Emílio Silva e J. Barros e as músicas de Sá Pereira e Júlio Cristóbal. E teve João de Deus por “ensaiador”. A estréia estava prevista para o dia 03 de junho, mas como noticiou o jornal carioca *Correio da Manhã*, de 03 de junho de 1925, a estréia teve que ser realizada no dia seguinte pela necessidade de mais um ensaio geral com o elenco, orquestra, efeitos de luz, etc., devido a grandiosidade da montagem.

É um espetáculo ligeiro que mistura prosa e verso, música e dança e que faz, através de vários quadros, uma resenha dos acontecimentos, passando *em revista* os fatos da atualidade, utilizando caricaturas engraçadas. O objetivo maior desse teatro é oferecer ao público uma alegre diversão. Mesmo assim, a Revista é política e muito crítica. (Veneziano, 2006:35).

Chiaradia completa a definição acima de Veneziano de modo bastante pertinente para os objetivos deste escrito:

O texto, em geral, era escrito por autores em parcerias, e as músicas nele se distribuem, em proporções variadas, entre composições exclusivas para o espetáculo e outras já conhecidas (utilizadas em suas formas originais ou adaptadas). A estrutura em quadros, ou seja, uma sucessão de fragmentos por meio dos quais a ação da peça se desenvolve por episódios, proporciona certa independência entre eles, o que é fundamental na concepção de uma obra aberta a inclusões de novos elementos ou, mesmo facilitadora da exclusão de outros. Importa notar que cada cena, em última instância, se apresenta com autonomia suficiente para colocá-la à disposição de diferentes composições de quadros (Chiaradia, 1997:69).

Para encerrar a parte conceitual, sem com isso delimitar o seu fim nesta escrita, mas pelo menos no que diz respeito aos pontos maiores que embasam este texto, vou procurar sintetizar uma idéia de teatralidade a partir de colocações de Josete Feral (2003) e Fernando de Toro (1987/1989), que subsidiam esta escrita. Para Toro teatralidade significa “la plasmación de una serie distinta e heterogênea de diversos sistemas de significación que ponen el acento en la dimensión lúdica, y no necesariamente mimética, del teatro”. (Toro, 1987:9). Expandido mais o conceito, Féral vai definindo pela via negativa até afirmar o que constitui a dimensão da teatralidade:

[...] no es una cualidade (en el sentido kantiano) que pertenezca al objeto, al cuerpo, a un espacio o a un sujeto. No es una propiedad preexistente en las cosas, no está a la espera de ser descubierta y no tiene una existencia autónoma, solamente es posible entenderla o captarla como proceso. Conlleva algunas características: espacio potencial, conocimiento de la intención, ostensión, espectacularidad, encuadre. Tiene que ser concretizada a través del sujeto – este sujeto es el espectador – como un punto inicial del proceso, pero también como su final. Es el resultado fuera de su entorno cotidiano para hacerlas significar de manera diferente (Féral, 2003:44).

Com esta definição de Féral, que contém os elementos vitais a serem posteriormente analisados, tal como: espaço potencial e olhar do espectador, fechamos esta etapa conceitual que será retomada, em alguns aspectos, na análise do texto revisteiro de *Comidas, meu Santo!*

Uma teatralidade de difícil acesso

O título da revista – *Comidas, meu Santo!* – remete “a várias conotações: as de ordem sexual, uma de ordem litúrgica dos candomblés afro-brasileiros, outra de ordem gastronômica pura e simplesmente, enfim um verdadeiro achado”. (Paiva, 1991: 247). Esta revista associa teatro e comida em várias acepções: no título, com as possibilidades apontadas por Paiva, e no público levando sua comida para comer no teatro, no caso a Família Fetinga, como veremos mais a frente. Esta relação de teatro e comida observa Schechner (2000), se fez presente em diferentes momentos da história do teatro, como no teatro isabelino, no teatro hindu, bem como no japonês, e com bastante frequência aparece na escrita revisteira para retratar o comportamento do seu público em potencial. A teatralidade textual está explicitada no título desta revista, o que era uma prática bastante comum na escrita revisteira, o de optar por títulos que dessem mais de uma conotação ao seu potencial espectador. Eram normalmente títulos breves e com duplo sentido, visando estimular o “apetite” de seu espectador pelo produto a ser apresentado na Revista, por isso ele tinha que ser fácil e insinuar várias possíveis entradas.

Por sua estrutura organizacional a revista – *Comidas, meu Santo!*³ - composta em 2 atos e 25 quadros, já faz parte do que ficou conhecido como Revista Clássica.

³ *Comidas Meu Santo* - Passado o prólogo, no qual é apresentado o elenco da revista com exceção da grande estrela, temos o primeiro ato com duas cenas de rua – de passagem –; a primeira, denominada de “O Cheiro das Comidas!”, se passa no saguão do Teatro Recreio, onde as personagens – tipos – adquirem seus ingressos e adentram no teatro para assistir uma Revista. A seguir temos uma cena de cortina para possibilitar a troca dos cenários para a segunda cena de passagem deste primeiro ato, que foi denominada: “Dos Camarotes”, na qual é apresentado o público adentrando no teatro e sentando-se para ver ao espetáculo. Alguns dos personagens que aparecem nestes dois quadros – como: o malandro Chandas; a Mulata; o Comendador – português: Aquino Rego; Dona Chinha e seu Fetinga; os Coronéis aparecem em situações de seu cotidiano, ou seja, fora do espaço teatral. Os vemos em seus espaços de trabalho e/ou em momentos de descontração. Ao fim do primeiro ato temos uma apoteose. Começa o segundo ato, o qual é todo dedicado a mostrar os tipos acima referidos em diferentes situações, quase sempre envolvendo momentos de sensualidade ou de desejos de realizações sexuais, quase todos intermediados pelo malandro Chandas. Os dois atos estão compostos de quadros de fantasias, quadros de rua, poesias, canções, esquetes cômicos, são ligados pelas ações dos tipos como o malandro Chandas, a Dona Chinha e seu Fetinga, o português Aquino Rego, pela mulata e pelos coronéis. Termina a Revista outra apoteose que apresenta em cena todo o elenco da revista.

Além desta divisão interna do texto, temos outros “ingredientes” que a definem como a nova revista, entre eles: o enredo torna-se muito tênue, quase desaparecendo; ampliação do espaço destinado à dança e às partes musicais da Revista; a vedete e *girls*, ou coristas, começam a tomar o espaço destinado aos cômicos masculinos; e as figuras do *compère* e da *comère*, tão obrigatórios, especialmente o primeiro, nas Revistas de Ano, começam a perder sua função de responsáveis pelas costuras das partes descosidas da Revista. A nova revista, que estabelece outras convenções para este gênero, começou a ser esboçada no início do século XX.

A temporada do teatro-revista de 1925 passa pelo crivo da crítica como a da consolidação das novas formas que vinham sendo experimentadas desde 1922. É a fase em que as mulheres, as grandes estrelas, superaram em valor comercial, [...] os atores bufos, os astros da farsa. (SALVYANO, 1991:245).

Entender a teatralidade textual de uma Revista significa primeiramente entender sua estrutura divisória. Não existe um padrão que todas estas escritas seguiriam. A nova Revista, como colocado acima, composta, em sua grande maioria, de um prólogo, dois atos e duas apoteoses. Vamos detalhar um pouco esta estrutura para compreender esta escrita e a teatralidade específica deste gênero. Aqui estou adotando, portanto, a proposição colocada por Toro (1987) que observa que cada época, e mesmo cada gênero, possui a sua teatralidade. “No pensamos que la teatralidad este determinad solamente por la perfomancia, sino más bien, que cada época decide su teatralidade”. (Toro, 1987:11)

O **prólogo**, com a nova Revista, passou a ter como finalidade a apresentação da companhia; sendo que a vedete, a grande estrela não entrava neste momento em que todos se apresentavam ao público. Criava-se assim uma expectativa com relação aos procedimentos de sua entrada em cena. O prólogo pode ser compreendido, como um quadro musical que seguia uma ordem hierárquica apresentando, por último, a grande estrela da companhia. Em *Comidas, meu Santo* este momento foi bastante explorado cenicamente numa homenagem a três grandes artistas brasileiros: João Caetano (o ator), Arthur Azevedo (o autor) e Carlos Gomes (o músico). De forma bastante marota os autores reverenciavam o grande autor dramático brasileiro na pessoa de Arthur Azevedo, que como se sabe foi o grande responsável pela consolidação do gênero

revisteiro no Brasil. Estes artistas, mais a figura de Tália, estavam retratas num grande telão no fundo do palco. A seguir os autores sugerem: “Entrada grandiosa das massas precedidas de toque de clarins. Dois clarins, vestidos de Dragões da Independência colocam-se na passarela. Um de cada lado”. (*Comidas, meu Santo!* 1925:1)

A partir das indicações acima, do texto didascálico, convém levantar que este texto, o didascálico, não é muito presente neste tipo de escrita teatral. Ele aparece com frequência nas explicações cenográficas de quadros, tais como o prólogo, de algum quadro de rua⁴ e especialmente nos quadros de fantasia⁵. Nestes momentos os autores estavam atuando diretamente como encenadores, o que era também um papel que algumas vezes assumiam, ou como cenógrafos ou figurinistas. A pouca importância do texto didascálico nesta escrita, ou seja, o pouco espaço que o mesmo tem no textual, se deve ao fato de que o texto revisteiro era essencialmente completado pelo trabalho cênico dos atores e atrizes. Havia, portanto, uma co-autoria entre escritores e atores. E diria mesmo, que um terceiro elemento desta escrita era ainda mais vital, ou seja, o espectador. A ele cabia a palavra final sobre o que desta escrita deveria permanecer e o que deveria ser re-escrita a partir de sua reação ante o espetáculo.

Estamos lidando, portanto, com um texto que se apresenta ao público como obra “aberta”, que recebe acréscimos dos atores/atrizes improvisadores e que se adequa ao gosto e aos momentos apreciativos do parceiro maior, ou seja, de seu público. Aqui, neste processo de análise, estamos “fechando” um texto que por excelência não foi escrito para ser lido, e sim para ser adequado aos movimentos do palco/platéia. Isso também é um fator significativo de sua teatralidade, pois não teremos em mãos, na posteridade de sua encenação, o texto tal como ele foi levado à cena. Isso torna mais difícil seu processo de análise, mas ao mesmo tempo trás com muita clareza as marcas da teatralidade revisteira. E partindo da compreensão que a noção de teatralidade, tal como a elabora Féral (2003) pressupõe o sujeito que olha, ou seja, o espectador, estamos diante de uma escrita que privilegia, por excelência este parceiro. E podemos utilizar neste momento as palavras de Féral (2003:78) para quem “El placer de la

⁴ *Quadro de Rua* – são quadros normalmente cômicos que se ocorrem em local de passagem, no qual podem entrar inúmeras figuras, tipos e alegorias. Portanto, eles não se passam necessariamente numa rua, mas num local onde as pessoas circulam.

⁵ *Quadro de Fantasia* – “é o quadro féerico que mostra grandes bailados cheios de *boys* e *girls*” (Veneziano, 2006:153).

teatralidad [...] viene del placer de ver al outro jugar con las apariencias”. E parece-me que esta é a grande qualidade da cena e da escrita revisteira, pois é um texto que explicita, na própria escrita, sua dimensão lúdica, sua esfera de jogo cênico com o espectador.

Ainda com relação ao **prólogo** desejo abordar mais dois elementos de sua teatralidade. O primeiro, que pode nos passar despercebido, diz respeito à estrutura espacial do palco. O teatro de revista, no Brasil, utilizou como espaço de sua apresentação o palco frontal, sem se preocupar em criar um processo ilusório realista neste espaço, pelo contrário, o que a revista fazia com muita frequência era mostrar os procedimentos teatrais e com isso angariar a atenção e simpatia do espectador. O prólogo de *Comidas* se refere a uma “passarela”, observo que este apetrecho cênico não era algo específico desta revista. Luiz Peixoto inventou esta passarela, que estendia-se até o meio da platéia, em 1923, quando da apresentação da revista *Turumbamba*, que escreveu em parceria com Luís Rocha. O aparato ampliava o espaço cênico e uma relação mais próxima do público com os seus atores e atrizes. Com isso rompia-se de vez a relação meramente frontal do espetáculo. O outro aspecto diz respeito “as massas”. Ou seja, as *girls* e ao conjunto cênico que entra no palco. As *girls* faziam, com seus apetrechos de vestuário e adornos, uma massa cênica que buscava chamar a atenção do espectador para o luxo e a beleza. A participação destas figuras enchia a cena de luz, brilho e dança. Eram, portanto, outros momentos de ruptura com qualquer proposição de ilusão cênica.

Após o prólogo, o texto esta dividido em dois atos. Esta convenção aparece na escritura do texto. Mas, a partir daí cada ato, de maneira geral, está dividido em quadros, sem definição de seu gênero, e quase sempre intitulados, como, por exemplo, o “quadro 2” de *Comidas* que aparece com a denominação de “Aperitivo”. Estes quadros eram constituídos de “músicas, piadas, cômicos, vedetes, críticas políticas e satíricas, bailados, esquetes e até quadros dramáticos” (Veneziano, 2006:151). Apesar deste arranjo, aparentemente descosido, a Revista, observa Veneziano (2006), possui uma estrutura sólida.

Primeiro e Segundo Ato - como acima colocado teremos neste ato, bem como no segundo, uma seqüência de quadros, com diferentes conteúdos e funções. Passado o prólogo vem, normalmente, um numero de cortina escrita especialmente para a estrela

máxima da companhia. Este é um momento muito esperado pela platéia, onde se apresenta, dançando e cantando, a estrela da companhia sempre acompanhada de um conjunto de *girls*, que atuam como um coro no canto com a atriz principal.

Neste momento convém fazer mais um intervalo para explicitar o que se entende por numero de cortina e qual sua função cênica e estética no procedimento revisteiro. O teatro de revista abria a cortina, a da boca de cena, antes de começar o espetáculo e não a abaixava no intervalo de um ato para outro. Ela era aberta, ou levantada, minutos antes de começar o espetáculo e assim ficava até o final, quando voltava a fechar a cena, encerrando o espetáculo. O que o teatro de revista criou como aparato cênico foi outra cortina, ou várias outras, que subiam ou abriam, no decorrer dos quadros. Esta cortina, ou cortinas, podiam ser ricamente ornadas/pintadas, simples ou preta como a usada em *Comidas* no 6º quadro – “Plumas” – do primeiro ato, no qual aparece a designação: cena - Cortina preta. A (s) cortina (s) tinha como primeira função a de permitir a continuidade do espetáculo enquanto se mudava os cenários ou adereços cênicos maiores atrás desta cortina. Normalmente os números que exigiam maior preparação cenográfica eram os quadros cômicos, ou os denominados quadros de rua, ou de passagem, bem como as apoteoses, especialmente a primeira após o término do primeiro ato. A cortina era um mecanismo rápido que possibilitava a troca de cenários, objetos e até mesmo dos figurinos do elenco. Tanto que a seqüência de saída de cena, nos quadros de maior numero de atores/atrizes, está diretamente vinculada a sua próxima entrada. As cenas de cortina podiam ser constituídas de números musicais, pequenos esquetes cômicos, piadas, duos, enfim pequenos números que podiam ganhar vida própria e serem muito desejados pelos espectadores. Este foi por excelência um espaço de lançamento de muitas musicas do cancionero popular brasileiro. Esta cortina pode ser pensada tal como fez Barthes (2007) quando se referiu à cortina do teatro clássico, que ele a percebe como uma representação poética, a cortina se abrindo sobre um sonho declarado. Neste teatro também a cortina não era abaixada nos entreatos, pois ela

[...] era essencialmente um instrumento, não de uma mentira, mas de um transporte; era *signo* de um sonho, de uma magia abertamente buscada; era preciso que o palco aparecesse magicamente (era essa a função da cortina) e que se transformasse; não menos magicamente, à vista. (Barthes, 2008:170)

Esta cortina, portanto, também tinha a função de revelar o cenário ao mesmo tempo como uma aparição mágica e como uma obra de arte. Este sentido pode ser percebido na descrição cenográfica proposta para o “Quadro de Fantasia”- 7º quadro: “Rosa-Chá” - do primeiro ato, de *Comidas*:

Cena: Interior japonês. Salão de chá. Pelo chão, almofadões e banquetas com os respectivos pertences. [...] dois jarrões nipônicos, encimados por pequenos ramos de “Rosa-Chá”, jarrões esses que devem ter o tamanho preciso para conter uma mulher. Ao centro, um jarrão maior. [...] Segundo a marcação, com a música, artista e coristas deixarão seus lugares, pela parte posterior, trazendo sobre as cabeças ramalhetes de “Rosa-Chá”, ficando os jarrões vazios durante o bailado que terá lugar nesta altura. Na ocasião em que as figuras retomam as posições primitivas, a frente dos jarros que será feita em tela de engenheiro posta a cena em penumbra, dará a “silhueta” por um efeito de luz interior, vários desenhos de corpos abraçados. As cabeças das mulheres ficarão, então fora dos jarros, ligando-se aos corpos desenhados dos mesmos. Durante a ação do quadro, nos almofadões, do fundo duas mulheres empunharão violas nipônicas. (*Comidas*, 1925:22)

A descrição acima, embora longa, é bastante preciosa para apontar o efeito de magia e beleza que os autores-encenadores desejavam provocar em seus espectadores. O que se buscava era o assombro pela beleza da cena e suas possibilidades técnicas, e não aproximar o espectador de uma possibilidade de realidade. A teatralidade, diz Féral (2003:49) “implica que el teatro comienza a no esconder sus convenciones, sus técnicas sus procesos, no quiere cultar que se trata de una ilusión, que no es realidad”.

Retomando a estrutura do primeiro ato, tivemos um numero de cortina onde foi apresentada a vedete e suas coristas ao público, e logo a seguir vem o primeiro “Quadro de Rua”. Observo que não irei detalhar todos os quadros de cada ato, e sim dar realce aos quadros onde se explicita de forma mais evidente a teatralidade nesta escrita textual. É o que pretendo fazer ao focar nos dois próximos “quadros de rua” de *Comidas*, quadros nº 3 e nº 5, intitulados de “O Cheiros das Comidas” e “Dos Camarotes”, respectivamente. Estes dois quadros estão separados por um “número de cortina”, de vedete e *girls*, denominada de “Eterna Comédia”. Pois os quadros citados se passam em locais diferenciados. Não que isso para a convenção revisteira seja um problema, pois muitos espaços são identificados apenas por um cartaz que o denomina. Mas, no caso destes dois quadros os autores fizeram questão de construir a magia do espaço. O que é muito pertinente, pois o quadro “O Cheiro das Comidas” se passa no saguão do Teatro Recreio e “Dos Camarotes” se passa na platéia e no palco do Teatro Recreio. Lembro que o Teatro Recreio, construído em 1910, na Praça Tiradentes, era o espaço referencial quando o assunto era Teatro de Revista.

Estes dois quadros trazem para o palco o final de semana do cidadão comum do Rio de Janeiro, o cidadão que vai ao teatro em seu momento de descanso, e que vai preferencialmente ao Teatro de Revista. Os demais “quadros de rua” que aparecem nesta Revista irão se processar no dia a dia na vida destes mesmos indivíduos que aparecem nestes dois primeiros quadros, embora ressalte que na Revista não lidamos com individualidades, e sim com caricaturas, alegorias e/ou tipos.

Ao trazer para a cena dois momentos da existência de um teatro, esta Revista estava referenciando o que as Revistas de Ano tinham como uma de suas principais convenções, qual seja, a obrigatoriedade de ter “quadros de teatro”. Nestas revistas, de Ano, havia quadros que traziam para o palco o que estava ocorrendo, geralmente de forma irônica e debochado, nos teatros da então capital federal brasileira. Aqui temos outro aspecto bastante comum na constituição do gênero revisteiro que é a citação a outros textos revisteiros e a apropriação de cenas já realizadas em outras revistas. A originalidade, enquanto criação exclusiva de um autor, não era uma preocupação no mundo revisteiro. Ao contrário podemos encontrar na intertextualidade a base convencional da criação do texto da Revista. Mesmo porque um dos seus mecanismos cômicos era possibilitar ao público a identificação dos espaços, pessoas e coisas referenciadas e tornadas cômicas ou poetizadas em cena.

Com um pouco de detalhamento dos dois “quadros de rua” acima citados pretendo discutir dois aspectos fundamentais da teatralidade, segundo Féral. Temos então o “espaço potencial” e “o olhar do espectador” como elementos vitais de teatralidade.

No primeiro “quadro de rua” – “O Cheiro das Comidas” – o título apresenta outra convenção revisteira que é a do duplo sentido, o cheiro atraía pessoas e outros seres vivos, ou seja, nem sempre o que é atraído pelo cheiro é algo positivado. Além desta intenção, podemos ler que a revista esta atraindo pessoas para assisti-la, e que elas são atraídas pelo maravilhoso cheiro de *Comidas, meu Santo!* Qual o espaço para mostrar este público atraído pelo cheiro? Ao saguão do Teatro Recreio onde se processa a compra e a entrada no teatro, para assistir a uma revista denominada de *Comidas, meu Santo!* Eis outra convenção e mais um elemento de sua teatralidade, a escrita revisteira com frequência se auto-referencia, se auto-apresenta, seja enquanto espetáculo, como no

caso acima, ou citando nominalmente os autores, músicos, a companhia, os empresários, nome de atores e atrizes que estão no espetáculo, etc.

Neste saguão em diálogos muito ágeis, como costuma ser a dialogação revisteira que no tem tempo para “subtextos” psicológicos, os variados tipos que freqüentam ou freqüentavam o Teatro de Revista são colocados em evidência. Neste quadro e no “Dos Camarotes” estamos no metateatro, que é também uma forma de composição teatral bastante utilizada na escrita revisteira, que com freqüência procura explicitar seus códigos e convenções, bem como os procedimentos da construção cênica. Estou utilizando o termo metateatro tal como o propõe Barrientos (s/d: 232), “Propongo denominar *metateatro* a la forma genuína del ‘teatro en el teatro’ que implica una puesta en escena teatral dentro de outra (un actor real representando a un actor teatral representando a un personaje dramático)”. Este quadro – “Cheiro de Comidas” - além de ser composto por diálogos tem uma parte cantada, onde de forma mágica a grande atriz “Margarida Max”, a vedete da revista, chega ao saguão e canta e dança para e com os coronéis que estão comprando os ingressos para o espetáculo. Ou seja, a revista não tem preocupação nenhuma com uma lógica causal do enredo. A cena hilariante de compra e entrada no teatro é interrompida e aparece de forma mágica a grande vedete da cena. Ela é o cheiro que atrai o “grande” público ao teatro. Este espaço potencial deve ser identificado pelo público e estabelecer uma relação entre palco e platéia. E diz Féral (2003:98) que a condição *sine qua non* da teatralidad “es ante todo la creación de otro espacio donde puede surgir la ficción”. E trabalhar com o espaço ficcional é uma das maestrias dos autores e atores/atrizes do Teatro Revisteiro.

Ao criarem dois grandes e ágeis quadros No espaço teatral, no saguão e no seu interior, os autores de *Comidas* materializaram para o espectador uma visão do próprio espectador. Quem são os espectadores da Revista, como se adentra neste espaço e como se comportam em seu interior. No primeiro quadro vemos diferentes tipos comprando seus ingressos, pechinchando, tentando entrar sem pagar, e outros aproveitando-se de sua posição social – imprensa e policia – entrando sem pagar. Mas, mostra também que neste teatro ia de tudo, vejamos a descrição da família Fetinga que adentra ao teatro: “Fetinga (entrando muito afobado com D. Chinha, quatro crianças, um cachorro, uma criada com um petiz (sic) no colo)”. (*Comidas*, 1925:7). Evidente que não estamos nos pautando por vieses reais, mas pelas imagens que os autores construíram de um público

que teria freqüentado o teatro de revista em outros tempos. E o prazer dos espectadores reais deste espetáculo está na distancia entre a realidade e a representação fictícia. O teatro de revista é representação, ele não copia, ele exagera, mostra o referencial através de alegorias, repetições, caricaturas, alusões, mas não se propõe a ser uma cópia, ele exacerba traços que deseja mostrar e provocar o riso na platéia.

No quadros “Dos Camarotes” a condição e comportamento destes “espectadores” tende a piorar. No palco do Teatro Recreio temos dois “grandes ovos” do quais saem às personagens extemporâneas do *compère* e da *comère*. Estes seres se apresentam para o público, bem como explicitam sua função na escrita revisteira. Na verdade eles não exercem a sua função original nesta revista, pelo contrário, eles comentam o que não entendem com relação a nova Revista. Neste sentido eles explicitam os novos códigos e convenções aos novos espectadores, e expondo também, com ironia, a visão dos críticos à nova Revista. Exemplificando, quando a família Fetinga entra no teatro:

Fetinga (entrando com a família no camarote na maior algazarra) -
Entra negrada! ... Cazuzza, não amarrota os pastéis...
Compère – Isso é demais, é muita chanchada ... (*Comidas*, 1925:45).

Este quadro todo é um dialogo entre o palco e a platéia. Tem outro momento constitutivo deste quadro que é muito hilariante e de máxima teatralidade se bem explorada pelos atores em cena. O “sub-quadro”, se assim o podemos denominar, é a apresentação do ator “pallida mamona” que deve fazer uma cena dramática, mas o público exige que ele mude o seu repertório e passe a cantar e dançar. Ele acaba cedendo ao público, mas sua atuação é muito ruim e ele recebe repolhos da platéia. E começa todo um jogo do ator desejar receber mais repolhos para matar sua fome e ao mesmo tempo tentar defender sua honra de artista dramático. É um momento onde a farsa ganha à cena e possibilita um grande jogo cênico entre os parceiros da cena e, evidentemente, tudo dirigido para o parceiro maior: o espectador deste teatro.

Pois como observa Féral (2003) a teatralidade tem a ver com o olhar. “Esta mirada es siempre doble. Ve lo real y la ficción, el producto y el proceso. (FÉRAL, 2003:45). Creio que este é o aspecto mais significativo da construção revisteira, e que

os autores de *Comidas* souberam construir com maestria nos dois primeiros “quadros de rua” acima trabalhados.

Considerações Finais

Este gênero teatral se caracteriza pela descontinuidade de suas partes constitutivas, e, principalmente, pela ausência de um encadeamento lógico-causal. A revista não possui nexos causais entre suas diferentes partes. Não temos nesta escrita teatral um enredo no qual o leitor/espectador possa ir se apoiando no procedimento de sua leitura. A Revista é escrita em quadros, que se bastam em si mesmos. É até bastante difícil perceber o que cada “quadro”, contém, e fica difícil entender o seu sentido teatral. Pois, as rupturas são denominadas, muitas vezes, simplesmente de “cortina”, não nos informando se o que estamos lendo é um quadro cômico, quadro de fantasia, etc. Não estamos, portanto, diante de um textual mais comumente reconhecido como escrita dramática, pelo contrário, ler um texto revisteiro exige, para perceber sua estrutura e sentido, um mínimo de conhecimento das convenções de sua escrita e de sua teatralidade. E esta teatralidade implica em compreender um texto teatral que não se pauta nos modelos sequenciais que contam, necessariamente, uma história no seu todo. As cenas, ou usando o linguajar revisteiro, os quadros se processam sem qualquer sucessão causal ou lógica.

Voltar a atenção para esta teatralidade extinta no teatro brasileiro pode significar um olhar mais forte para a nossa teatralidade atual. Pois, “articular o passado historicamente não significa conhecê-lo ‘tal como ele propriamente foi’. Significa apoderar-se de uma lembrança tal como ela lampeja num instante de perigo”. (Löwy, 2005:65). Podemos dizer que nos nossos dias o teatro vive um momento de perigo. Sua existência ou sobrevivência não está tão comodamente assegurada para as gerações vindouras. E apoderar-se das lembranças lampejantes de seus momentos fortes pode ser uma possibilidade de mantê-lo vivo para as próximas gerações. Este lampejar estimula um olhar crítico voltado para a história.

Referências Bibliográficas

BARRIENTOS, José Luis García. **Cómo se comenta una obra de Teatro**: Ensayo de Método. Madrid: Editorial Síntesis, s/d.

BARTHES, Roland. **Escritos sobre teatro**. SP: Martins Fontes, 2007.

CHIARADIA, Maria Filomena Vilela. *A COMPANHIA DE REVISTAS E BURLETAS DO TEATRO SÃO JOSÉ: a menina-dos-olhos de Paschoal Segreto*. UNIRIO. Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1997. Dissertação de Mestrado.

FÉRAL, Josette. **Acerca de la Teatralidad**. Buenos Aires: GETEA, 2003.

GONZÁLEZ, Ángel Abuín. **El narradar en el Teatro**: La mediación como procedimiento en el discurso teatral del siglo XX. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1997.

GUÉNOUN, Denis. **O Teatro é Necessário?** São Paulo: Perspectiva, 2004.

KRYSINSKI, Wladimir. *Estructuras evolutivas “modernas” y “postmodernas” del texto teatral en el siglo XX*. In: TORO, Fernando de (editor). **Semiótica y teatro latinoamericano**. Buenos Aires: Galerna, 1990.

KUTCHMA, Sílvia Maria. *Um estudo dos Gêneros Dramáticos*. In: Lima, Evelyn (coord.). **O Edifício Teatral Através da Crônica**. Rio de Janeiro: Uni-Rio. Escola de Teatro, 1999, p. 41 a 62.

LIMA, Evelyn Furquim Werneck. *Cena e Arquitetura no Rio de Janeiro (1880-1940)*. In: Lima, Evelyn (coord.). **O Edifício Teatral Através da Crônica**. Rio de Janeiro: Uni-Rio. Escola de Teatro, 1999, p. 97 a 104.

LIMA, Evelyn Furquim Werneck. *Edifícios Teatrais: Espaços da História Cultural*. In: Lima, Evelyn (coord.). **O Edifício Teatral Através da Crônica**. Rio de Janeiro: Uni-Rio. Escola de Teatro, 1999, p. 12 a 20.

LÖWY, Michael. **Walter Benjamin: aviso de incêndio**: uma leitura das teses “Sobre o conceito de História”. São Paulo: Boitempo, 2005.

PAIVA, Salvyano Cavalcanti. **Viva o Rebolado**: Vida e Morte do Teatro de Revista Brasileiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

PORTO, Marques e PAVÃO, Ary. **Comidas, meu Santo!** Rio de Janeiro, SBAT, 1925.

SCHECHNER, Richard. **Performance**: teoria y prácticas interculturales. Buenos Aires: 2000.

TORO, Fernando de. **Semiótica del teatro**: Del texto a la puesta en escena. Buenos Aires: Galerna, 1989.

TORO, Fernando de. *Teatralidad o Teatrlidades? Hacia una definicion nocional*. In: **Espacio de Crítica e Investigación Teatral**. Ano 2. N.3. Diciembre 1987. Buenos Aires. FUNADRT, p. 7 a 13.

VENEZIANO, Neyde. **De Penas Para o Ar**: Teatro de Revista em São Paulo. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.