

FARIA, Karina A. S. **A Cena Ligeira da Revista: método para criação e formação.** Feira de Santana: CUCA/UEFS. Campus VII – Senhor do Bonfim. UNEB; Professora Substituta.

RESUMO: O texto *A Cena Ligeira da Revista: método para criação e formação*, refere-se à experiência de formação teatral no formato de oficina, ocorrida no CUCA (Centro Universitário de Cultura e Arte), órgão vinculado à UEFS (Universidade do Estado de Feira de Santana), no primeiro semestre de 2018. A oficina, batizada de Teatro Brasileiro de Revista, apresentou aos alunos e alunas dados históricos, bem como possibilitou a criação dramaturgical e cênica que culminou no resultado *Quem Não Fuxica se Estrumbica*. O processo de criação teve como inspiração as convenções do Teatro de Revista Brasileiro, afirmando-o como matriz importante do teatro nacional, mas, também provocou debates importantes, atualizando conteúdos para a sociedade contemporânea e o contexto de Feira de Santana. O sucesso da experiência pode ser atestado não apenas pelo resultado cênico, mas pelo interesse e dedicação dos estudantes em todas as etapas de criação e pela vontade de seguir estudando o tema.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro de Revista Brasileiro; Formação teatral; Dramaturgia brasileira

ABSTRACT: The Light Scene of the Magazine: method for creation and formation. The text *The Light Scene of the Magazine: method for creation and formation* refers to the experience of theatrical training in workshop format, which occurred in the CUCA (University Center of Art and Culture), an agency linked to the UEFS (State University of Feira de Santana), in the first half of 2018. The workshop, named *Teatro Brasileiro de Revista*, presented to students: historical data, dramaturgical creation and scenic, that culminated in the play *Quem Não Fuxica se Estrumbica*. The process of creation had as its inspiration the conventions of the Brazilian Theater of Magazine, stating it as an important array of national theater, but also resulted in important debates, updating content to contemporary society and the context of Feira de Santana. The success of the experience can be attested not only by the scenic result, but by the interest and dedication of the students at all stages of creation and by the desire to follow studying the theme.

KEYWORDS: Brazilian Theater of Magazine; Theatrical formation; Brazilian dramaturgy

Introdução Ou A Cena Ligeira do Teatro De Revista

O teatro ligeiro - musical, leve, popular, cômico, espetacular -, invadiu os palcos do Brasil entre fins do século XIX e início do século XX. Homens letrados dirigiam a ele duras palavras:

É preciso pois, urge, que desapareçam de nossas vistas os vaudevilles canalhas, as operetas deslavadas, as revistas imundas, tudo enfim, que é nauseante, fétido, putrefato o teatro, putrefato.(...) este teatro, da pornologia e do sensualismo.(...) É preciso, urge, que as portas do nosso teatro sejam abertas ao povo, não para nele encontrar os

encantos fugazes que falam somente à vista, à imaginação, aos sentidos, por meio de exibições deslumbrantes de cenários e nudez erótica de mulheres levianas, que não conhecem os preceitos da honestidade artística. (BOCCANERA JR: 2008, p. 30)

Este texto, escrito pelo Jornalista baiano Síllio Boccanera Jr. revela um pensamento comum a privilegiados homens das letras e das artes em dado momento histórico da Bahia e do Brasil. Segundo esse pensamento, o teatro ligeiro, - como seria batizado o conjunto de espetáculos que assomou os palcos do país a partir das últimas décadas do século XIX, avançando para o início do século XX -, era pernicioso e de baixa qualidade.

Para além da relação com o conteúdo e qualidade dos produtos artísticos revisteiros, havia um clamor nos meios intelectuais, pela afirmação de um teatro nacional, mais especificamente de uma dramaturgia nacional. Um debate importante sobre esse tema é travado pela autora Cláudia Braga na obra que procura desconstruir a ideia, - reproduzida em obras históricas -, de que houve uma decadência do teatro nacional na primeira república. O ideal da brasilidade foi defendido por diversos artistas e intelectuais no desenrolar da formação cultural do Brasil, incluído aí o campo da dramaturgia. Segundo a autora, desde os tempos do Império, o mito da erudição europeia, que descende da aristocrática Corte Imperial, leva a depreciação, por parte de nossas elites, do produto nacional levado à cena, independente da qualidade que pudesse apresentar. (BRAGA, 2003, p. 06)

No caso do Teatro de Revista, - em especial no momento histórico em que este alcança plateias cheias, nos áureos tempos da Praça Tiradentes, no Rio de Janeiro, no início do século XX -, há que se destacar a velocidade da montagem dos espetáculos e da alternância dos títulos em cartaz, para dar conta não apenas do volume crescente de pessoas do público, mas de sua exigência. O estudioso Múcio da Paixão, historiador do Teatro Brasileiro, que publica o seu “O Theatro no Brasil” em 1936, nos dá uma preciosa pista a este respeito:

Tanto se abastardou esse gênero que se tornou deletério e começou a ser representado por sessões, duas e três vezes na mesma noite, elaborando para isso os autores pequenas peças em dois actos, para serem executadas no espaço de hora e meia, o que exclúe o

proposito de qualquer preocupação de arte, pois o que se visa com esse pernicioso systema é o lucro mercantil. (PAIXÃO, 1936, p. 260.)

E assim, a despeito da insistente rejeição dos meios intelectuais, o teatro ligeiro avança a passos largos, criando discípulos, formando artistas, conquistando plateias, enriquecendo empresários (ou endividando-os), fazendo nascer novos dramaturgos, - que exercitavam-se cada vez mais num modo diferente de entender e construir o texto cênico -, os atores, os enredos (ou ausência deles) e, por fim, aumentando a plateia.

Aí está o elemento que quero destacar: o aspecto “ligeiro” do teatro que leva esse nome, pode ser entendido como uma característica a ser investigada mais de perto. De outra perspectiva. Pergunto: esta capacidade mesma de adaptação, de criação e realização de mais e mais obras em tempos reduzidos, não indicaria também um crescente aprimoramento de autores, técnicos e artistas? E, mais além, - já encaminhando o debate para o que interessa nesse texto -, não seria possível identificar nesse fazer teatral, um modo de construção da cena (e do texto) com características singulares e com uma força criativa a ser observada com critérios especiais de análise?

Parece-me claro que as convenções encontradas no teatro de revista, favorecem sobremaneira uma flexibilidade dramaturgica, bem como alcançam uma popularidade inegável. Estamos falando de um espetáculo: formado a partir de quadros, intercalados ou costurados por canções; baseado em personagens tipificados; com conteúdos vinculados à acontecimentos políticos e comportamentais da história recente, e conseqüentemente, em constante mutação; com linguagem clara e direta, e, finalmente; com a colaboração ativa do elenco, na medida em que a cena e seus improvisos e criações davam a tônica do texto escrito.

Acredito que essas convenções sejam instrumentos extremamente ricos e férteis para o processo de criação dramaturgico e cênico. Usadas, seja como técnicas de escrita e/ou como estímulo para montagem de cenas, seja como estrutura ou inspiração para tais criações, revelam uma potente dinâmica para aplicação em propostas artísticas ou didáticas, contemporâneas.

Eis o ponto a que pretendia chegar. O potencial didático. É como escola que gostaria de entender a Revista. Como potência criativa e prática de formação. As convenções revisteiras favorecem: a flexibilidade na escrita de textos, a condução de debates temáticos atuais, a construção de personagens-tipo, a prática da atuação em coro, processos coletivos de criação e por fim, a montagem de espetáculos originais.

Descreverei aqui uma experiência ligada à formação teatral, onde o Teatro de Revista e algumas de suas convenções, ou a inspiração evocada a partir delas, levou a um processo de construção do texto e da cena que pretendo seguir desenvolvendo como docente, pesquisadora e dramaturga.

O CUCA – Experiência Formativa na Cidade de Feira de Santana

Para seguir explanando sobre a experiência formativa desenvolvida por mim, com base nas convenções revisteiras, objeto do registro e reflexão pretendidas aqui, é preciso contextualizá-la, a partir de uma breve descrição do CUCA (Centro Universitário de Cultura e Arte) instituição em que ela ocorreu. O CUCA, pertence à UEFS (Universidade Estadual de Feira de Santana) e compreende um conjunto arquitetônico que abriga atividades culturais e formativas, localizado no centro da cidade de Feira de Santana, interior da Bahia. Segundo informação encontrada no site da instituição, o CUCA, que foi fundado em setembro de 1995, “é a unidade responsável pela gestão da política cultural da Universidade Estadual de Feira de Santana junto à comunidade acadêmica e a sociedade da região sob sua abrangência direta”.¹

Hoje, entre outras atividades regulares e eventos, o CUCA abraça oficinas nas diferentes linguagens: música, teatro, dança e artes visuais, oferecidas a comunidade feirense a preços populares, com duração semestral. Cabe destacar, especificamente, o histórico das oficinas teatrais. Conforme dados coletados pela Coordenação de Teatro do CUCA, doravante denominada TOCA, 71 alunos foram matriculados em 2007. Em 2018 esse número subiu para 581, o que nos dá uma taxa de crescimento de 818%, no intervalo de 11 anos. Essa realidade teve como consequência a necessidade de abrir turmas

¹ Essas e outras informações estão disponíveis em: <http://www.cuca.uefs.br/>

que contemplassem alunos e alunas que seguiam avançando em níveis de conhecimento e tendiam a parar de frequentar as oficinas, porque já não tinham mais para onde ir. Daí a decisão, tomada pela TOCA, de criar conteúdos específicos, de caráter mais avançado. Foram oferecidas, a partir do conhecimento e experiência de alguns professores da casa, oficinas tais como: *Dramaturgia Corporal*, *Brecht*, *Montagem Teatral*. Em 2018, fui convidada pela TOCA, para ministrar a oficina *Teatro Brasileiro de Revista*, experiência que mereceu a reflexão e registro que exponho neste trabalho.

Oficina Teatro Brasileiro de Revista

No ano de 2012, participei de processo de montagem profissional com direção do professor Daniel Marques², que contou com recursos de edital público vinculado à Secretaria de Cultura da Bahia³. Tal processo resultou na escrita da peça ***Dois de Julho FC*** levada a termo por mim e pela autora Iara Villaça⁴, após termos acesso a noções básicas sobre a história do Teatro de Revista e de sua dramaturgia. O estudo histórico feito sobre as batalhas que precederam a independência do Brasil na Bahia foi transformado em texto cênico, com intensa colaboração do elenco e direção.

Esta experiência pregressa foi fundamental para o trabalho desenvolvido por mim no primeiro semestre de 2018, junto aos alunos do CUCA, na oficina denominada Teatro Brasileiro de Revista.

Tal como na experiência da montagem profissional, temas foram debatidos e transpostos para a linguagem teatral tendo como filtro, modelo ou inspiração as convenções da Revista. No caso da oficina, alunos e alunas debateram sobre fatos ocorridos nos dois anos anteriores, além de aludirem a figuras políticas da cidade de Feira de Santana, e ajudaram a elaborar a estrutura, os quadros e personagens, conforme aprendiam sobre as convenções que regem a escrita e a cena da Revista. Assim, personagens tipificadas, alegorias e quadros com

² Daniel Marques da Silva. Professor Doutor - Escola de Teatro da UFBA. Link da Plataforma Lattes: <http://lattes.cnpq.br/65458365772520>

³ Edital 04/2010 - Manoel Lopes Pontes - apoio à montagem de espetáculos de teatro, financiado pelo Fundo de Cultura da Bahia.

⁴ Iara de Carvalho Villaça, atriz, dramaturga. Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia.

humor, além da presença de música, conduziram a construção da montagem final apresentada (junto às das outras oficinas, em mostra didática do CUCA, ao final do semestre), batizada de: *Quem Não Fuxica, Se Estrumbica* (neologismo que une o ‘trumbica’ cunhado por Chacrinha ao termo estrupiado). Embora a escrita final tenha sido realizada por mim, estudantes foram grandes agentes criativos e colaboradores⁵ e assim se sentem.

Exemplificarei aqui algumas dessas convenções e das opções feitas durante o processo. Para começar, optamos por usar a própria história do Teatro de Revista como tema e mote para alguns quadros. Já no primeiro deles, aparecem as Revistas Brasileiras, personificadas alegoricamente através de três atrizes, inspiradas nas vedetes, cujos figurinos possuem as cores da bandeira do Brasil. Era nossa intenção, - tal como o dramaturgo revisteiro Arthur Azevedo o fizera, lá no século XIX -, ambientar o público para o formato especial que a Revista apresenta.

A pesquisadora Flora Sussekind, em sua obra “As Revistas de Ano e a Invenção do Rio de Janeiro”, trata do tema. Segundo ela, *O Rio de Janeiro em 1877*, a primeira revista de Arthur Azevedo, escrita em parceria com Lino d’Assunção “na tentativa de fixar o gênero, os personagens se comportavam de maneira quase didática, explicando a todo momento a própria função ou comentando o desenrolar do espetáculo”. (SUSSEKIND, 1986, p. 98).

Naquele contexto histórico interessava aos autores, e por conseguinte à companhias e empresários, conquistar plateias, fazendo com que elas seguissem consumindo o teatro de Revista, cuja popularidade dependia da familiaridade com suas convenções. Na nossa peça, além de fazer com que o público da mostra final, tivesse uma ideia geral acerca do conteúdo da oficina, o objetivo era permitir aos próprios atores/alunos uma apropriação criativa das informações teóricas, dramáticas e históricas às quais tiveram acesso durante as aulas.

Na sua primeira aparição, dizem as Revistas, diretamente ao público:

⁵ No caso de algumas falas, chegaram a ser responsáveis diretos pela autoria dos textos.

(...)

REVISTA 1 – Bom, eu gostaria muito que vocês se divertissem, como eu me divertia nos áureos tempos!

REVISTA 3 – Eu desejo que possam saborear personagens bem brasileiras e piadinhas bem picantes!

REVISTA 2 – Espero que possam refletir, com pitadinhas de crítica política e acontecimentos vividos pela cidade.

REVISTA 1 – Tudo isso sem muita preocupação com o enredo, daquele tipo que tem início, meio e fim...

AS 3 – Eu sou feita de quadros, canções, cenas, apoteoses, coplas!

REVISTA 2 – Vocês sabem o que são coplas, não sabem?

REVISTA 3 – Sou capaz de apostar que pensaram em “ozadia”...

REVISTA 1 – Pois copla é a apresentação de uma personagem ou situação, através de uma canção, geralmente com a presença do coro.

(...)

Neide Veneziano batiza esta convenção de *Metalinguagem* que acaba por provocar a *Revelação dos Procedimentos*. Era comum, no intuito de cumprir esta função, a presença de um personagem que, da plateia, dirigia-se ao público e à encenação, fazendo críticas e ao mesmo tempo elucidando o próprio gênero. Assim, as nossas revistas são abordadas, antes de sair de cena, por um ator/aluno que está na plateia. Diz ele:

PERSONAGEM PLATÉIA: Desculpem-me, mas isso me parece inadequado. Do que se trata este espetáculo, mesmo? É uma apologia ao Teatro de Revista? Mas, como assim? Vocês não percebem que esse formato está esgotado? Tantas críticas foram feitas a essa fórmula gasta, a esse mau gosto... Esse apelo ao riso fácil e a exposição de corpos femininos. Minhas senhoras... Com todo respeito. Não seria melhor que esse excesso de pernas de fora ficasse lá, num passado distante? O teatro moderno brasileiro chegou desde aquele glorioso ano de 1943, quando aconteceu a estreia de "Vestido de Noiva", de Nelson Rodrigues, dirigida pelo polonês Ziembinski. Está nos livros de História! O teatro brasileiro modernizou-se! Não me venham reviver essas lantejoulas e purpurinas novamente, por favor!

O *nosso* personagem da plateia, cumpria diversas funções. Situava o público não apenas com relação a algumas características do Teatro de Revista, mais especificamente ao humor e participação de mulheres semi-nuas, elementos tão criticados por intelectuais dos séculos XIX e XX, como também citava brevemente informações históricas a respeito da data estabelecida como inaugural para o teatro moderno brasileiro.

As Revistas seguem, situando o público:

(...)

REVISTA 2: Eu lembro bem do senhor... Dos meus tempos mais felizes...

PERSONAGEM PLATÉIA: Seus?

REVISTA 1: Sim, agora eu reconheci! Ele é aquele personagem que sempre ficava na plateia!

REVISTA 3: Isso! Uma das nossas mais inusitadas convenções!

REVISTA 2: Nós adorávamos usar a metalinguagem – revelávamos os segredos da nossa dramaturgia ali, na cara do público!

REVISTA 3: O ator da plateia se levantava, no meio do público, interrompia o espetáculo e dava pitaco no enredo da peça.

(...)

Cá estávamos, relembrando e reaplicando a metalinguagem do clássico Teatro de Revista para contextualizar historicamente o público contemporâneo, acerca das convenções que estávamos usando no nosso espetáculo didático-revisteiro.

No transcorrer da peça, seguem diversos personagens-tipo, abundantes nos textos clássicos da Revista Brasileira, embora haja uma diferença fundamental, uma vez que, os nossos, não seguiam o padrão histórico de mulatas, caipiras e portugueses (entre outros). No lugar destes, criamos uma velhinha desafortada, uma blogueira afetada, um político puxa-saco, uma madame emergente, entre outros, com o claro objetivo de dar conta da sociedade feirense/brasileira contemporânea que pretendíamos retratar e também criticar.

Também de acordo com o modelo clássico, foi criado o quadro das doenças, alegorias adaptadas para o universo atual em que a zika, chikungunya e dengue foram personificadas para ilustrar as epidemias que pela cidade passaram e que ganharam destaque nos noticiários locais e nacionais. Porém, neste caso, a turma propôs algo a mais. Idealizou a figura de uma doença humana, mais poderosa que as outras três, capaz de vencê-las (através de fraude) num concurso que elegeria a pior delas. Assim nasceu: Hypocrisis Ignorantis, cujo fator de contaminação não era um mosquito, mas, sua irmã e amiga: “a mídia vendida”, aquela que “dissemina a informação viciada, incompleta, deturpada... que molda a cabeça de um batalhão de repetidores de conteúdos desumanos!”. As falas desta personagem, foram criadas quase que exclusivamente pela atriz/aluna que a construiu, após rico debate em sala de aula, com importantes contribuições dos e das colegas.

A última convenção sobre a qual gostaria de tratar aqui, diz respeito à música cujo papel nos espetáculos revisteiros tradicionais é fundamental. Merecem destaque as coplas, que são canções de apresentação dos personagens, derivadas, segundo Neyde Veneziano, das árias de apresentação oriundas das óperas e operetas. (VENEZIANO,1991, p.155) Mas, considerando que estávamos lidando com uma oficina, sem a presença de profissionais da área para criar e acompanhar o elenco, restou a opção de compor eu mesma, juntamente com Deco Simões, um músico colaborador⁶. Criamos canções muito curtas que, entretanto, forneciam a atmosfera necessária: seguiam o ritmo brejeiro, leve, brasileiro revisteiro. Na letra da copla que apresenta as revistas, a nossa intenção alcançada: “Você sabe quem eu sou? / Conhece o meu passado? / Se não adivinhou, tá por fora do babado / Sou a Revista Brasileira, tão faceira e tão dengosa / Diva / Sou amada e poderosa!”.

Ao final do espetáculo, quando acontece a tradicional apoteose, o espetáculo *Quem Não Fuxica se Estrumbica*, ganhou, também, uma canção original batizada de: “Tá no Mexerico, Sassarico e no Fuxico”. A opção da encenação por uma movimentação livre, sem coreografias, dizia respeito não apenas a falta de profissional para realizar os deslocamentos corporais tecnicamente, mas ao fato de que, diante do tempo curtíssimo, era preciso dar conta do essencial. E o essencial, para mim, era fazer com que os alunos/atores se sentissem soltos, livres, disponíveis para doar a plateia sua alegria e espontaneidade, tal como o Teatro de Revista propõe.

Conclusão

A oficina Teatro Brasileiro de Revista realizada no âmbito das oficinas do CUCA, usou as convenções revisteiras como inspiração e modelo e levou à afirmação de uma matriz fundamental do teatro brasileiro, em sintonia com a contemporaneidade. De tal modo que, a despeito dos incômodos discursos preconceituosos contidos nos textos do Teatro de Revista tradicional, foi possível seguir novos caminhos. Mesmo porque tudo foi debatido, compartilhado, co-criado. A visão sobre a cidade era a de jovens, em sua

⁶ Deco Simões, gentilmente criou também harmonias e arranjos que foram executados por uma professora de piano do CUCA e por dois violões: o dele mesmo e o de uma musicista voluntária.

maioria não abastados, que conviviam com suas belezas, injustiças e, até mesmo, crueldades. Partimos, portanto das demandas de alunas e alunos que pretendiam afirmar sua visão de incômodo com a opressão na cidade e no país.

O que me interessa nessa experiência, a ponto de registrá-la neste artigo, é o que ela revela como potencial: a flexibilidade dramaturgica de um espetáculo que apela para “encantos fugazes que falam somente à vista, à imaginação, aos sentidos”, como dizia Sillio Bocannera Júnior (2008: p.30). Flexibilidade esta que tem na visualidade da cena, na contribuição criativa do e da artista e de seus personagens tipificados, e não no texto escrito, elemento preponderante para a construção do resultado final. Acredito, portanto, que esta flexibilidade permite um excelente espaço de criação, com ótimos instrumentos para levantamento de cenas, sugestão de personagens e motes para falas e canções.

Por fim, é preciso destacar que a oficina despertou grande interesse de alunos e alunas pelo debate histórico que envolve não apenas o Teatro de Revista, mas o Teatro Brasileiro como um todo. Não à toa, houve grande mobilização para continuidade do aprendizado ou a turma não teria se matriculado na oficina Teatro Brasileiro de Revista II. O que fez, integralmente, sem evasão.

Em seus depoimentos verbais espontâneos, era comum identificar o entendimento de que, passar por esta experiência, - que em dados momentos chegou a ser caótica, já que a criação de algumas das cenas parecia não avançar -, transformara seus modos de ver e entender teatro. Neste sentido é que pretendo seguir aprofundando e sistematizando esta experiência, ora iniciada, compartilhando com estudantes, artistas profissionais e professores, suas potencialidades criativas e técnicas. Afinal, chegar ao resultado que chegamos, considerando ser uma oficina que durou menos de quatro meses, com nenhum recurso, envolvendo teatro, música e um elenco de 20 jovens com pouca experiência teatral, é algo que, em parte, pode ser atribuído a inventividade das convenções revisteiras, mas também à criatividade e

resistência do artista brasileiro, em qualquer tempo. Porque se “tá barril”⁷, a gente “desaperta a mente” e curte o “céu da cor de anil”, como diz a letra da já citada apoteose final:

Tá barril? Tá barril?
Sua vida, tá barril?
Não es quente, desaperte sua mente
Curta a lua, curta o sol
Curta o céu da cor de anil

Se tá difícil de entender
Venha pra cá que eu te explico
O bom mesmo de viver
Tá no mexerico, sassarico e no fuxico!

OBA!

Referências Bibliográficas

BRAGA, Cláudia. **Em Busca da Brasilidade**. Teatro Brasileiro na Primeira República. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

FARIA, Karina A. S. (& criação coletiva) **Quem Não Fuxica se Estrumbica** – texto datiloescrito. Feira de Santana, 2018.

JÚNIOR, Sílio Boccanera. **O teatro na Bahia**: da Colônia à República (1800-1923). 2. ed. EDUNEB/ EDUFBA, 2008.

PAIXÃO, Múcio da. **O Theatro no Brasil**. Rio de Janeiro: Brasilia Editora, 1936.

SUSSEKIND, Flora. **As Revistas de ano e a invenção do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986.

VENEZIANO, Neyde. **O teatro de revista no Brasil**: Dramaturgia e convenções. Campinas: Pontes: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1991.

⁷ Barril é uma gíria usada na Bahia que quer dizer: difícil, tenso, pesado, complicado de lidar. É bom lembrar que é usual a aplicação de gírias nos textos revisteiros tradicionais, a ponto de ser difícil acompanhar o que algumas falas querem dizer, tão contextualizadas historicamente eram.