
Uma Pesquisa Prática do Musical na Universidade: Encontro com Aracy Cortes

Vera Regina Martins Collaço e José Ronaldo Faleiro*

Neste artigo relatamos a experiência de encenar um musical com alunos do Curso de Teatro, do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Com este trabalho materializamos os procedimentos cênicos da pesquisa sobre o Teatro de Revista Brasileiro. Demos grande atenção ao trabalho do ator e da encenação na perspectiva revisteira. Acentuamos o fato de que na atuação para uma Revista, um musical, o ator deve ser capaz de cantar, dançar diferentes ritmos, num diapasão cômico/paródico ou dramático.

Musical, Encenação, Pesquisa Universitária

Em agosto de 2009 foi dado o primeiro passo para a elaboração do projeto de encenação de um musical com os acadêmicos do Centro de Artes da UDESC. O primeiro movimento resultou de um convite, formulado pelos acadêmicos do curso de Licenciatura e Bacharelado em Teatro do CEART, em agosto de 2009, então na 4ª fase, para dirigir as disciplinas Montagem Teatral I e II, a serem oferecidas em 2010, quando estariam na 5ª e 6ª fase, respectivamente. De imediato a resposta foi negativa. Mas a partir de diálogos e divagações, surgiu o segundo movimento que nos aproximou do processo aqui apresentado. E este diálogo foi se estabelecendo a partir da possibilidade de conjugar a pesquisa que eu vinha desenvolvendo desde 2005, sobre Teatro de Revista, com o trabalho na Montagem. Este segundo movimento implicava encenar um espetáculo tendo por foco o Teatro de Revista Brasileiro. Proposta aceita, com poucos senões, que foram rapidamente contornados. A deliberação final se materializou a partir da participação de José Ronaldo Faleiro, também como diretor no espetáculo, pois encenar um musical envolve um trabalho muito intenso: era preciso mais um colega com quem dialogar e com quem dividir a enorme quantidade de ações a serem desenvolvidas no trabalho.

*Vera Regina Martins Collaço - Pesquisa sobre História do Teatro Brasileiro. Ministra disciplinas no curso de Licenciatura e Bacharelado em Teatro, nos cursos de Mestrado e Doutorado em Teatro, do Centro de Artes, da UDESC.

*José Ronaldo Faleiro – Pesquisa sobre Jacques Copeau. Ministra disciplinas no curso de Licenciatura e Bacharelado em Teatro, nos cursos de Mestrado e Doutorado em Teatro, do Centro de Artes, da UDESC.

A partir da aceitação da proposta e da constituição da equipe diretiva, começamos a pensar o projeto. O que ele seria? Partimos da questão-chave: o que entendíamos por um espetáculo de Teatro de Revista? A proposta até então muito vaga, precisava ganhar um pequeno norte para que a equipe soubesse por onde caminhar. E assim surgiu o terceiro movimento, que direcionou o trabalho para o estudo da vida e obra de *Aracy Cortes* (1904-1985). Esse movimento se fez a partir da leitura da obra de Roberto Ruiz, publicada pela FUNARTE em 1984, denominada **Araci Cortes – Linda Flor**. Essa obra foi vital para decidirmos sobre que aspecto do Teatro de Revista desejávamos conhecer na teoria e na prática. Contudo, a base do trabalho continuava sem definições. Ele seria uma biografia de Aracy Cortes, um estudo sobre a Revista no período de atuação de Aracy, ou ainda uma Revista em que Aracy tivesse trabalhado? Tudo isso pairava no ar quando realizamos a primeira reunião com toda a equipe de trabalho, em 02 de fevereiro de 2010. Isso aconteceu numa terça-feira, em pleno período de férias, na sala da Pós-Graduação em Teatro do CEART/UEDESC, reunindo um total de vinte e nove (29) pessoas, exatamente no dia consagrado ao Orixá Iemanjá. A escolha dessa data certamente não foi mera coincidência, e sim um ato consciente. Pareceu-nos muito pertinente a aproximação do mundo afro-brasileiro dos orixás com o Teatro de Revista Brasileiro. Tal aproximação acabou rendendo frutos, pois na Apoteose do Primeiro Ato materializamos em cena a dança de três Orixás: Xangô, Oxum e Iemanjá.

Neste artigo relatamos a experiência de encenar um musical com alunos do curso de teatro da Universidade. Com este trabalho concretizamos procedimentos cênicos da pesquisa sobre o Teatro de Revista Brasileiro, dando grande atenção ao trabalho do ator e da encenação — cenários, figurinos, música, dança, atuação — na perspectiva revisteira. E acentuamos que, para o trabalho numa Revista, num musical, o ator deve ser capaz de cantar e dançar diferentes ritmos, bem como atuar num diapasão cômico/paródico ou dramático/melodramático. Salientamos que este espetáculo está sendo realizado, portanto, numa disciplina curricular, Montagem Teatral I e II, com uma carga horária de 10 créditos, no primeiro semestre, e com 08 créditos no segundo semestre de 2010. Um elenco de 26 acadêmicos, mais uma atriz convidada – Margarida Baird – especialmente para compor a personagem Aracy Cortes, participarão deste espetáculo. Num conjunto de 8 rapazes e 22 moças orbitam em torno do espetáculo um grupo de mais 18 pessoas, atuando nas diferentes etapas de preparação dos atores e do espetáculo.

Neste primeiro encontro de trabalho, no dia 02 de fevereiro, foram criados dezessete (17) Grupos de Trabalho (GTs) para atuar nas diferentes fases do processo. Lembramos que as disciplinas de Montagem possuem um caráter pedagógico de propiciar aos alunos o contato/vivência com um “método/estilo” de direção teatral, de modo a prepará-los para as próximas fases de seu curso, integrando-os nas diferentes etapas do trabalho. Destes GTs: cenário, figurino, iluminação, produção, registro do trabalho, dramaturgia, etc. participaram também, às vezes apenas como orientadores, os diretores do espetáculo.

OS PROCEDIMENTOS CÊNICOS

Enquanto o GT de dramaturgia elaborava o texto, o grupo de atores passava por uma série de cursos, oficinas e atividades para adequar seus corpos e mentes a um espetáculo revisteiro, vital para apresentá-los a um gênero cênico não conhecido dos jovens atores. A eles era preciso indicar um novo parâmetro de interpretação cênica, tirá-los da experiência subjetiva que envolve a maioria dos trabalhos contemporâneos, e prepará-los para atuar num novo diapasão. Esse novo procedimento implicava aprender e estabelecer um diálogo direto com o público, elegendo-o como seu objeto de interesse total e imediato. Resultava também em mostrar-se em cena, mostrar-se para o público, sem receios ou censuras. Aprender a “triangular” — ou seja, a dialogar com o comparsa e com a plateia. Foi preciso aprender a não psicologizar e também a perder a subjetividade experimental, para poder vivenciar um processo de construção do espetáculo mais objetivo e direto, visando à diversão do espectador.

Teoria? Sim, por que não?!

Para que os atores adentrassem o universo revisteiro, organizaram-se seminários, ministrados pelo conjunto dos alunos, durante o mês de março de 2010. Neles, os grupos trabalharam aspectos da Revista de Ano; da Revista Clássica; da Dramaturgia e Estrutura Dramática da Revista; das Convenções do Gênero, dos Teatros, Espaços e Cenários; dos Figurinos e Adereços; e, por fim, das Personagens, atores e atrizes do Teatro de Revista Brasileiro, tendo como apoio teórico fundamental as obras da pesquisadora Neyde Veneziano. Essa etapa caracterizou-se pela teorização do processo, embora ao longo do primeiro semestre de 2010 algumas vezes tenhamos interrompido os trabalhos de cena para assistir a vídeos, ver imagens



Aracy Cortes veste um violão ao cantar “gema num violão” em 1924

Fonte: Roberto Ruiz: Aracy Cortes: Linda Flor. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1984, p. 160

e/ou ouvir músicas gravadas por artistas do período de Aracy Cortes. Tal trabalho visava a alimentar de imagens visuais e sonoras os atores, figurinista, cenógrafo, bem como a própria direção, de modo a nos transportar para o universo da cena revisteira.

Cursos e ações de grupo

Paralelamente ao trabalho mais teórico, o grupo desenvolveu uma série de cursos, oficinas e atividades constantes das aulas semanais, como por exemplo os **Protocolos Semanais**, realizados sempre por duas ou três pessoas do grupo, com a função de registrar os trabalhos desenvolvidos na semana, permitindo que se tivesse um registro escrito, por várias mãos e diferentes visões do processo de construção do espetáculo. Constituem, portanto, documento da memória, o qual se ampliou também pelo constante registro fotográfico ou fílmico dos encontros do grupo, material guardado no acervo, a ser aproveitado pelo GT do *Making Off* e

apresentado no teatro enquanto o público espera o início do espetáculo. Outras atividades do grupo do espetáculo foram a organização de uma série de ações para levantamento de recursos financeiros, entre as quais citamos um pedágio realizado nas proximidades da UDESC, em março de 2010, a montagem de um bazar e duas festas promovidas pelos acadêmicos. Além da festividade em si, os eventos foram significativos pela possibilidade de criar expectativas e divulgação do futuro espetáculo.

Na preparação dos atores, contamos com pessoas do próprio elenco, alunos com a possibilidade de auxiliar na preparação corporal e vocal do elenco, e também com profissionais específicos do Centro de Artes e da comunidade em geral, formando uma equipe multidisciplinar. Acrescentemos a essa solução “mais caseira”, a execução, ao longo do primeiro semestre, de várias atividades/cursos para a preparação do corpo cênico. Nesse sentido realizamos um curso de *clown*, com o objetivo de desenvolver habilidades de relacionamento direto dos atores com a plateia, atuação com foco, e exteriorização de sua atuação. Na preparação para a dança, desenvolvemos várias frentes de trabalho: curso de dança de salão, de sapateado, de dança voltada para a coreografia do espetáculo, além do contato com uma profissional de danças afro-brasileiras. Simultaneamente ao trabalho corporal, desenvolveu-se semanalmente um trabalho vocal. Aqui contamos com um apoio voltado à preparação para o canto e com uma direção musical. Quatro alunos do curso de Mestrado e Doutorado em Teatro do CEART/UDESC realizaram seu Estágio Docência nesta montagem, alguns atuando na preparação dos atores para o gênero revisteiro e outros na condução dos atores para a cena. Tal trabalho teve também uma assistência de direção muito presente através de uma monitoria da disciplina. Pudemos ainda contar com a colaboração de Neyde Veneziano, que ministrou um curso sobre os procedimentos do ator revisteiro, acentuando as convenções vitais desse gênero teatral, destacando-se a triangulação, a comunicação direta, o contramovimento, o foco etc. Esse amálgama multidisciplinar foi dando um corpo na justa medida das atividades a serem desenvolvidas, permitindo ao conjunto dos atores um estofamento técnico e estético, capacitando-o para a cena. Ressaltamos que essa foi a primeira experiência com um corpo tão vasto de profissionais envolvidos numa montagem de acadêmicos do CEART — o que tem possibilitado que os envolvidos compreendam que o gênero musical, e o Teatro de Revista, em particular, exige um ator com uma formação muito maior do que a sua simples preparação para a palavra falada em cena. Além disso, uma encenação desse porte implica, necessariamente, a formação de uma vasta equipe de trabalho, a qual abrange as áreas do teatro, da dança e da música.¹

Mas trabalhar na estrutura universitária ou mesmo em teatro de grupo tem suas limitações, especialmente orçamentárias, o que se verificou na parte musical do espetáculo. Não pudemos contar com música ao vivo. Para resolver o problema e auxiliar os atores que cantam em cena, tivemos que dispor do trabalho de um profissional que elaborou a trilha sonora das 59 músicas ouvidas no espetáculo, permitindo aos atores cantarem com uma base melódica gravada em áudio. Não é o ideal, mas foi o possível. Com arranjos atualizados do cancionário popular brasileiro, conseguimos trazer para a cena o repertório cantado ou gravado por Aracy Cortes, ou ainda canções que fizeram parte de Revistas de que a atriz participou. O importante para nós era trazer à cena o pulsar da musicalidade brasileira das décadas de 1920 a 1940, período auge da atuação revisteira de Aracy Cortes. Nem tudo, porém, é entrave numa estrutura universitária. Por sermos um Centro de Artes e com isso possuímos diferentes cursos voltados ao conhecimento artístico/estético, também encontramos facilidades que estimularam o trabalho. Desses encontros acadêmicos vitais, ressaltamos o apoio do cenógrafo, ex-aluno do CEART, Fernando Marés, da figurinista, Adriana Cardoso Pereira, aluna do curso de Moda, que fez do figurino do espetáculo o seu Trabalho de Conclusão de Curso e do iluminador Ivo Godois, técnico de iluminação do CEART. Salientamos também a participação mais do que fundamental de Sandra Meyer, professora de dança do CEART.

Ensaio diários, que sonho!

O tempo para realizar o trabalho foi apertado e sofrido. Aqui talvez se sinta, mais do que na questão financeira, os ditames do mundo disciplinar acadêmico. Os encontros oficiais ocorriam às segundas e terças, das 13h20min às 15h40min; e às quartas, das 15h15 às 18h35. Contudo, avançamos, com dificuldades, para além desses horários. Alguns cursos avançaram nos horários, e alguns ensaios puderam ser realizados aos sábados à tarde. E só! O nosso desejo, a partir de junho, era poder ensaiar todos os dias, pelos menos duas ou três horas diárias. Assim o espetáculo ganharia corpo e se aparariam arestas. Mas estamos na academia, e, portanto, os alunos/atores podem faltar aos encontros, chegar tarde, sair cedo etc. O óbvio! Por mais que estivessem participando ativamente do trabalho, esta montagem era para alguns apenas mais uma disciplina de sua estrutura curricular. E isso criou choques e dificuldades no avançar da obra. Para não transformar o sonho em pesadelo, foi preciso ceder, apertar,



e voltar a ceder. Trabalhar com uma meta bastante flexível, transferir estreia, chorar, sorrir, etc., etc. Num espetáculo com um número elevado de atores/alunos, que na sua grande maioria é ainda muito jovem (quase todos estão entre 18 e 22 anos de idade), podemos dizer que o projeto os envolveu, que muitos deles não mediram esforços para dar o melhor de si, e que a maioria conseguiu vivenciar e conhecer, na teoria e na prática, uma fase significativa da história do teatro brasileiro. Tornam-se, portanto, jovens alunos/atores que podem, mais à frente, olhar a cena e contribuir para o ressurgimento do musical no teatro brasileiro.

O TEXTO REVISTEIRO

Uma das primeiras questões colocadas pelo GT de dramaturgia foi o nosso objetivo com este espetáculo: iríamos escrever uma Revista? Escolher uma Revista pronta? Depois de muitas discussões decidimos fazer um espetáculo para homenagear a grande atriz *Aracy Cortes*. Com essa escolha, eliminamos a obrigatoriedade de traçar uma biografia da atriz, de seguir



Espectáculo Zylda. / Foto: Marcelo Venturi

o percurso de sua trajetória pessoal e/ou artística. Optamos por colocar no texto alguns momentos interessantes e/ou anedóticos de sua trajetória pessoal e artística. Ou seja, *Aracy Cortes* é nossa homenageada, ela não se constituiu no objeto do texto, nem mesmo como tênue fio de enredo. Outra grande dúvida nos cercou por algum tempo: iríamos escrever o texto? Diante de nosso escasso tempo e da ausência de experiência dramatúrgica na escrita revisteira, partimos da ideia de homenagem, acrescida com a inclusão de textos revisteiros que contaram com a participação de Aracy Cortes. Chegamos, assim, à decisão de montar um texto com a seleção das melhores cenas — quadros — dos textos revisteiros em que Aracy Cortes havia trabalhado, de acordo com a estrutura da escrita de uma Revista Clássica, tal como propôs Neyde Veneziano (1991). Isso não implicava escolher apenas quadros em que ela tivesse tomado parte e sim em escolher o que nos parecia ser os melhores quadros para encenar nos dias atuais.

Um modelo a seguir?! Qual?!

De posse dos textos revisteiros, cada membro do GT de dramaturgia teve por tarefa ler os textos e selecionar quadros que fossem de seu agrado. Além dessa parte mais textual, o GT também iniciou uma busca da musicografia de Aracy Cortes, e mais uma vez pudemos contar com a preciosa obra de Roberto Ruiz (1984). Após levantar os títulos mais interessantes das musicas cantadas por Aracy Cortes, fizemos uma seleção prévia que aos poucos constituíram o texto final. Convém aqui ressaltar que Aracy Cortes foi responsável pelo lançamento de maxixes, sambas e marchinhas que passaram a fazer parte da historiografia da musica popular brasileira (por exemplo: Linda Flor (Ai-iô-iô), No Rancho Fundo, Aquarela do Brasil, Boneca de Piche, Flor do Lodo, Jura etc.).

Antes de adentrar a narrativa do texto final, é pertinente apresentar como chegamos à concepção da proposta de texto. A questão central para quem deseja elaborar um texto revisteiro reside em buscar onde se apoiar para pensar essa escrita. Poderíamos partir da leitura de inúmeras Revistas para captar uma proposta de escrita, mas isso tornaria o processo extremamente moroso. Assim, a forma mais ordenada e ágil para a organização de um texto revisteiro se obtém a partir da leitura das obras de Neyde Veneziano. As suas obras nos permitem compreender que um texto revisteiro possui uma estrutura organizacional que o diferencia de outras proposições dramatúrgicas e ao mesmo tempo define esse gênero e o torna único como proposta textual e cênica. Neyde Veneziano (1991) foi a primeira pesquisadora brasileira a desmontar a estrutura revisteira, ou, noutra perspectiva, podemos dizer que ela nos fez conhecer o quanto essa escrita se pauta em procedimentos estruturados e que se tornaram mais ou menos maleáveis no decorrer dos anos. Ao analisar a dramaturgia revisteira e suas convenções, Veneziano observou que a estrutura clássica da Revista brasileira, que se consolidou a partir da década de 1920, organiza-se em dois atos “e mais quinze ou vinte quadros entre esquetes, *cortinas* e números de dança, além de duas apoteoses” (1991, p. 93). Assim, a partir da leitura de suas obras, deliberamos por construir um texto revisteiro centrado nas convenções e proposições dramatúrgicas delineadas em seus livros. Ou seja, decidimos partir do pressuposto de que o texto deveria ser escrito em dois atos — o primeiro com uma abertura orquestrada, e os quadros seguintes constituídos de *cortina*, quadros de comédias, quadros de fantasia e quadros musicais, culminando com uma importante

apoteose. A mesma fórmula se repete, sem a abertura musical, no segundo ato, “porém, de maneira mais ligeira” (*id., ib.*, 1991, p. 93). Os dois atos deveriam ser compostos por um número equilibrado de quadros, os quais deveriam sempre estar em contraste, ou seja, se um fosse mais lírico —fantasioso —, o próximo deveria se pautar por um ritmo ou sentido oposto ao que foi apresentado. Contrastar: eis uma convenção chave da escrita revisteira. A partir desse entendimento iniciamos a elaboração do texto do espetáculo.

A escrita e outras deliberações especiais

Outras deliberações também foram chaves para os procedimentos dessa escrita: iríamos atualizar ou não os quadros retirados das Revistas? Decidimos manter os quadros, na sua grande maioria tal como o encontramos nos textos. Ao passar, porém, pela prova da cena, alguns desses quadros sofreram pequenas modificações de linguagem e de contexto. As pequenas atualizações tornaram “a piada” dos quadros cômicos mais compreensível. No entanto, de maneira geral, encontramos nos textos revisteiros quadros que se mantêm muito atuais. Um procedimento comum da escrita do texto revisteiro abriu portas para a exposição de nossos desejos, especialmente nos números de fantasia e nos números musicais. O texto de Teatro de Revista pode ser considerado como uma “obra aberta”, a ser completada pelo trabalho do ator/atriz improvisador, para enxertos de quadros com acontecimentos recentes, para a apresentação de um artista importante que esteja de passagem pela cidade, etc. Essa “obra aberta” passou a ser dominante na escrita revisteira a partir da década de 1920, quando os quadros avulsos constituem a base de sua escrita, sem haver preocupação com um enredo, por mais tênue que fosse. Observo, porém, que tal estrutura aberta possui uma organização interna, como bem analisou Neyde Veneziano (1991), especialmente na elaboração de contrastes, seja em relação aos gêneros — cômico, dramático, paródico —, ou à estrutura sequencial, que previa quadros musicais, de dança, cômicos, de fantasia, etc. O procedimento de “obra aberta” aparece nos textos revisteiros, por exemplo, em indicações do tipo: “Apoteose”, “Aracy canta”, “Sapateado”, etc., sem qualquer outra explicação. Essa estrutura facilitou nosso processo de enxertar partes que desejávamos em nosso texto. Por exemplo: criar números, como a estreia de Aracy, aos 16 anos, no Circo Democrático, ou ainda sua participação numa partida de futebol, realizada em 1930, entre artistas de teatro e jogadores do Vasco da Gama

— ambos os acontecimentos relatados na obra de Roberto Ruiz (1984), elaborados por nós em cena, seguindo os parâmetros de uma escrita revisteira.

Uma questão foi-se delineando aos poucos, mas sua compreensão já se estabeleceu no primeiro encontro do GT de dramaturgia: colocaríamos alguém fazendo a Aracy? Uma atriz iria reproduzir a figura dessa artista? Teríamos não apenas uma Aracy, e sim várias. Elas se tornam reconhecíveis a partir de adereços e roupas que se assemelham. Dessa forma, damos agilidade à cena e condições a ela de transitar por diferentes momentos da vida de Aracy Cortes. Reforçamos, com isso, a decisão inicial de não fazermos uma reprodução cronológica da vida e obra da artista, e sim de criar um texto revisteiro, conhecer essa escrita teatral, e através dela homenagear uma atriz importante do teatro brasileiro.

O nome desta Revista?! Qual?!

Na medida em que íamos avançando na elaboração do trabalho um nome apareceu de imediato, numa proposição de Anderson Luiz do Carmo: **Zylda!** Mas o nome dela não era Aracy? Não! Ao ler a biografia elaborada por Roberto Ruiz (1984), fica-se sabendo que seu nome de batismo era Zilda de Carvalho Espindola. Inclusive fizemos um quadro no texto para expor essa questão. O nome Aracy foi uma elaboração para lançá-la como atriz. Anderson propôs o resgate do nome original, mas com alterações artísticas típicas do período. Para isso se fez o acréscimo do “y” para designá-la. Observo que o seu nome artístico — Aracy — aparece grafado em alguns escritos da época com “y” e em outros com “i”. Neste trabalho adotamos a grafia mais “suntuosa” da época que implicava o uso do “y”. Mas, o nome ficaria apenas **Zylda?** Ainda em abril, foi preciso fazer um projeto para angariar recursos para o espetáculo e acrescentar a esse nome uma explicação textual: **Zylda – a estrela guia do musical brasileiro.** O título, entretanto, serviu apenas para uso burocrático, não sendo incorporado pelo GT ou pelo elenco do espetáculo. Outra proposta de completar o título apareceu com a denominação de: **Zylda – Anunciou é Apoteose!** O nome agradou a grande maioria do elenco e parte do GT, mas não nos pareceu apropriado para chamar o público ao teatro. Assim, foi proposto um novo complemento que ficou como definitivo ao texto: **Zylda – o feitiço moreno!** Com isso materializava-se nossa homenagem à Aracy mulata, a qual, segundo Roberto Ruiz, enfeitava as plateias com seus requebrados nos sambas e maxixes, com sua voz, ou com sua capacidade histriônica.



Espetáculo Zylda. / Foto: Marcelo Venturi

A composição estrutural de *Zylda – o feitiço moreno*

O trabalho do GT de dramaturgia resultou numa revista em dois atos e 21 quadros, tendo como autores finais: Vívian de Camargo Coronato, Vera Collaço e Anderson Luis do Carmo. O Primeiro Ato está composto de abertura orquestral, doze quadros, e a apoteose principal. O Segundo Ato, mais breve, se constitui de nove quadros, seguido pela apoteose final. A composição final ficou assim: *O Primeiro Ato*: Abertura Orquestral; 1º Quadro – A Graça Feiticeira; 2º Quadro – Apresentação de Aracy – Cortina; 3º Quadro – N° de Circo; Democrata – Cena de Interior; 4º Quadro – A Insatisfeita – Cena de Rua; 5º Quadro – A Mulher do Regimento – Cena de Rua; 6º Quadro – A Mulher do Regimento – Sapateado; 7º Quadro – A Partida – Cena de Interior; 8º Quadro – Araci e o Jogo de Futebol – Cena externa e improvisada; 9º Quadro – Boneca de Piche – Cortina; 10º Quadro – Nada Além – Cena de interior/exterior; 11º Quadro – O Carnaval; 12º Quadro – Baiana da Bahia – Cortina; Apoteose – Homenagem à Bahia – Telão. *O Segundo Ato* está assim estruturado: 1º Quadro – Homem do Burro – Cortina; 2º Quadro – Uma Certa Boite – Cena de Interior; 3º Quadro – Quadro Musical Fantasia I – Mulatas e Malandros – Cortina; 4º Quadro – Eu sou é Homem – Cena de Interior; 5º Quadro – Vacina Contra o Amor – Cena de Plateia – Cortina; 6º Quadro – A Balança Falante – Cortina e interior; 7º Quadro – Quadro Musical Fantasia II - Cena de Interior e Exterior; 8º Quadro – Nervos de Aço – Cena de exterior; 9º Quadro – Consultório Médico – Cena de Interior; Apoteose Final.

Optamos por colocar no texto as músicas cantadas por Aracy Cortes, ou as que fizeram sucesso em revistas de que ela participou. Uma exceção ocorreu no quadro do “Carnaval” — para o qual selecionamos marchinhas do período de 1920 a 1940, sem ter a obrigatoriedade de terem sido cantadas por Aracy ou de estarem incluídas em revistas em que ela tenha participado. E outra exceção se deu com a incorporação da música *Nervos de Aço*, de Lupicínio Rodrigues, que aparecia numa revista como paródia e a utilizamos como um quadro musical não parodístico. Como utilizamos muitas músicas nos diferentes quadros — cujo total perfaz um grupo de cinquenta e quatro (54) entradas musicais, sejam cantadas ou incidentais —, optamos por fazer uso, na quase maioria, apenas das suas partes mais conhecidas ou das que nos pareceram mais interessantes para os fins da cena.

Dificultando a montagem? Quem sabe?!

Os elencos revisteiros eram constituídos de uma grande quantidade de pessoas, de modo que pudessem cobrir as diferentes especificidades dessa prática cênica. Havia sempre um corpo de *girls*, que podia atingir um número de vinte cantoras/dançarinas, e um grupo menor de *boys*. Tínhamos também os caricatos, os cômicos, os atores/atrizes para as partes musicais e de fantasia, para as partes dramáticas, e as grandes estrelas femininas, que chamam cada vez mais a atenção do público masculino. Observa-se na listagem dos personagens de alguns textos revisteiros que era muito comum o elenco assumir inúmeros papéis num mesmo espetáculo. Dessa forma ocupava-se melhor o elenco e também se dava conta da enorme quantidade de papéis existentes num único espetáculo revisteiro. Em nosso texto partimos do mesmo pressuposto: não economizar em “personagens”, visto estarmos lidando com um grupo grande, constituído de dezoito (18) atrizes e oito (08) atores. Também fizemos todo o elenco atuar em inúmeros papéis. Procuramos criar cenas que atendessem às especificidades desse corpo cênico.

Um texto revisteiro possui também como característica significativa outra relação com os personagens. Neste gênero encontramos tipos, alegorias e caricaturas. Dentre os tipos mais presentes temos a mulata e o malandro, o português (que normalmente disputa a mulata com o malandro), o caipira, etc. Em nosso texto optamos por trabalhar especialmente com a figura da mulata e do malandro, do casal interiorano, da mulher-fatal, etc. Das convenções revisteiras não colocamos em cena caricaturas, pois não julgamos pertinente atualizar as caricaturas encontradas nos textos analisados, pois com isso elas ficariam anacrônicas em cena. Trabalhamos com um grupo muito reduzido de alegorias, deixando esse papel apenas para um quadro cênico em que aparecem alegorias de diferentes bebidas, com o intuito de exaltar a brasilidade através da alegoria da cachaça.

Além do aspecto acima citado, que torna os espetáculos revisteiros *shows* grandes e caros para os dias atuais, a cenografia e o figurino também contribuem para encarecê-los. Embora não tenhamos construções pesadas e excessivamente caras, uma revista utiliza muitos telões ricamente pintados, muitos efeitos de luz e fumaça, ricos adornos, que podem tornar elevado o custo da sua estrutura cenográfica. Esta foi uma preocupação da equipe que compunha o texto **Zylda**. Procuramos utilizar o que comumente ocorria num texto revisteiro, ou seja,

a presença de telões, de números de cortina, de cenas de rua e de interiores. Mas sempre apontando para a utilização de poucos objetos para caracterizar o espaço cênico, tal como se percebe na escrita revisteira.

Num espetáculo de Revista, um veio dispendioso e de grande consumo está na elaboração dos figurinos do elenco. É evidente que os figurinistas aproveitavam muito do que havia no acervo das companhias, ao elaborar os figurinos dos atores/atrizes. Mesmo assim, era preciso dispor de uma grande quantidade de adereços, objetos e roupas para cobrir os diferentes papéis que entravam em cena. Também em nosso caso isso vai ocorrer, pois no espetáculo **Zylda** existe um corpo superior a cinquenta personagens — tipos e alegorias.

Portanto, estamos falando de um gênero teatral que não se constrói com poucos recursos. Ele precisa de pelo menos um grupo de quinze (15) pessoas para elaborar as diferentes cenas. E devido à grande quantidade de personagens, há necessariamente uma enorme variedade e quantidade de figurinos, adereços e objetos de cena.

Considerações Finais

Podemos dizer que o texto revisteiro é resultado de uma grande colagem. Que utilizava com muita frequência textos já encenados em outras revistas, empregava músicas que faziam sucesso ou que já estavam sendo cantadas nas ruas. Era um texto que procurava exaltar o Brasil e a brasilidade, sem com isso descuidar de parodiar e brincar com nossos defeitos e vícios históricos. Foi esse entendimento que procuramos transpor para **Zylda**, e assim construir um texto que ainda possa repercutir nas plateias atuais, e ao mesmo tempo apresentar ao público um gênero que praticamente desapareceu da cena brasileira na década de 1960. Percebe-se, porém, mais recentemente, um retorno ao que ficou conhecido como “gênero musical”, sendo em cena algo que se diferencia do musical europeu ou americano: um musical mais voltado para a ginga brasileira, com exaltação do carnaval e do samba, bem como com quadros cômicos e paródicos. Por conseguinte, podemos dizer que pesquisar, teórica e praticamente, o gênero de Teatro de Revista brasileiro é adentrar um período único e rico da musicalidade cênica, o qual dominou os nossos palcos por quase cinco (05) décadas. Com essa pesquisa, talvez possamos contribuir para a nova fase do teatro musical brasileiro, que começa a ganhar projeção em espetáculos significativos nos últimos anos.

Notas

1 Equipe de trabalho: Direção Geral: Vera Collaço e José Ronaldo Faleiro. Assistente de Direção e Monitoria: Elisa Schmidt. Cenógrafo: Fernando Marés. Figurino: Adriana Cardoso Pereira. Preparação Vocal: Fernanda Rosa. Direção Musical: Joana de Lazari. Iluminação: Ivo Godois. Coreografias: Sandra Meyer. Coreografias de Dança de Salão: Diego de Medeiros Pereira. Preparação corporal: Fátima Wachowicz. Coreografia do Sapateado: Bia Mattar. Coreografia e apoio danças Afro-Brasileiras: Adélice Braga (Nega). Estágio Docência - Mestrado em Teatro – preparação dos atores: Larissa C. Gonzales, Lisa Souza Brito e Gilmar Rodrigues de Lima. Estágio Docência – Doutorado em teatro – preparação de cenas: Claudia Sachs. Dramaturgia: Vivian Coronato, Vera Collaço, Anderson Luiz do Carmo. Trilha Musical: Neto Fernandes. Curso de *clown*: Débora Matos. Curso ator revisteiro: Neyde Veneziano. Curso de percussão: André Missiva. Elenco feminino: Margarida Baird, Aline Porto Quites, Ana Paula Beling, Bárbara Teles Cardoso, Camila Peterson, Carin Dell'Antônio, Caroline Janning, Caroline Dalprá, Cristina Sanches, Eliane dos Santos, Elisa Schmidt, Gabriela Leite, Joana Brandenburg, Juliana Riechel, Luana Mara, Duda Schappo, Monique Rosa, Rhaisa Muniz, Vivian Coronato. Elenco masculino: Anderson Barbarotti, Anderson Luiz do Carmo, Andrés Tissier, Helder Ramos, João de Barros, Oto Henrique, Pedro Coimbra, Rangel Corrêa.

Referências

- ANTUNES, Delson. *Fora do Sério: um panorama do Teatro de Revista no Brasil*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.
- _____. *O Homem do Tro-Lo-Ló Jardel Jércules e o Teatro de Revista Brasileiro*. Dissertação de Mestrado. UNIRIO, 1996.
- CALDEIRA, Solange. As Coristas da Praça Tiradentes: Uma polêmica sócio-cultural. In: *Anais do I Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas* – ABRACE, 2000.
- GIRON, Luiz Antônio. *Ensaio de Ponto: recortes carnavalescos por Saturnino Praxedes, ex-funcionário da Companhia Nacional de Burletas & Revistas do Teatro São José*. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- GOMES, Tiago de Melo. *Um Espelho no Palco: identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 1920*. Campinas: São Paulo: Unicamp, 2004.
- KUHNER, Maria Helena de Oliveira. *O teatro de revista e a questão da cultura nacional e popular*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1979.
- PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. *Viva o Rebolado: Vida e Morte do Teatro de Revista Brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.
- RUIZ, Roberto. *Araci Cortes Linda Flor*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1984.
- _____. *O Teatro de Revista no Brasil: do início à I Guerra Mundial*. Rio de Janeiro: INACEN, 1988.
- SÜSSEKIND, Flora. *As Revistas de Ano e a Invenção do Rio de Janeiro*. RJ: Nova Fronteira: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986.
- VENEZIANO, Neyde. *Não Adianta Chorar: teatro de revista brasileiro... Oba!* Campinas, São Paulo: Editora da UNICAMP, 1996.
- _____. *O Teatro de Revista no Brasil: Dramaturgia e Convenções*. Campinas, São Paulo: Pontes: UNICAMP, 1991.
- _____. *De Pernas Para o Ar Teatro de Revista em São Paulo*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.