

Entre telões e cortinas: a féerie cenográfica do musical revisteiro

Between screens and curtains: the scenic féerie of the "revisteiro" musical

Vera Collaço

Resumo

Este artigo aborda, embora com dificuldades documentais, as transformações que se processaram na cenografia revisteira ao longo de sua história, ou seja, de sua implantação, no final do século XIX, a seu apogeu, na primeira metade do século XX. O foco do trabalho direciona-se para alguns elementos que se modificaram, de modo visível, ao longo dessa história, tais como as escadarias, a estrutura do palco, o luxo e a *féerie*. Para auxiliar nos procedimentos analíticos, o artigo toma por base o texto revisteiro *Canta Brasil*, nele buscando as pistas performativas dos aspectos cenográficos. O material documental complementa-se com o estudo de doze imagens resultantes da encenação do texto em questão, o que permite "ver" algo da materialidade da cenografia e da cena revisteira na década de 1940.

Palavras-chave | Teatro de Revista | Cenografia | Imagens de cena.

Abstract

This article discusses, although with documentary difficulties, the transformations that took place in the revisteira scenery throughout its history, ie, its implementation in the late nineteenth century to its apogee in the first half of the twentieth century. The focus of the work is directed to some elements that have visibly changed, throughout this story, such as staircases, the structure of the stage, luxury and magical appearance. To aid in analytical procedures, the article is based on the musical text *Canta Brasil*, searching in it for performing clues of the scenic aspects. The documentary material is complemented with the study of twelve images resulting from the enactment of this text, which lets you "see" something of the materiality and the scene of the revisteira scenery in the 1940s.

Keywords | Theatre Journal | Stage Design | Images from the scene.

Vera Collaço é doutora em História Cultural pela UFSC; Professora Associada 9 do Centro de Artes da UDESC. Atua na graduação e pós-graduação (mestrado e doutorado) em teatro - PPGT/CEART-UDESC. Participa dos grupos de pesquisa: Inter-Textos e História do Teatro.

Vera Collaço holds a PhD in Cultural History by UFSC, is Associate Professor n. 9 at the Center of Arts at UDESC. She operates in undergraduate and postgraduate (Masters and PHD) in Theatre -

PPGT / CEART-UDESC and participates in the Inter-Texts and History of
Theatre Research Group

Entre telões e cortinas: a *féerie* cenográfica do musical revisteiro

Vera Collaço

O Teatro de Revista brasileiro alterou-se de modo significativo ao longo de sua "vitalidade" na história do nosso teatro. De um início tímido, no final do século XIX, chega-se às escadarias "intermináveis" e à *féerie* da primeira metade do século XX. Do modelo de Revista de Ano passa-se à Revista Carnavalesca. De uma estrutura pautada em um "enredo tênue", desemboca-se no estilo de variedade, sem qualquer vínculo, mesmo que tênue, com enredo, em que cada quadro, cada cena tem existência independente. Ou seja, de sua estreia no Brasil, em 1859, à sua quase extinção na década de 1960, esse teatro cômico-musical passou por inúmeras transformações.

O objetivo deste artigo não é certamente abarcar todas as transformações pelas quais passou esse gênero teatral no Brasil. Essa tarefa estaria muito além das possibilidades desta escrita, mesmo porque essas transformações ocorreram em todos os procedimentos da cena revisteira, da escrita textual à escrita cênica. Diante desse universo transformador, meu objeto é mais restrito e está direcionado, como o próprio título aponta, para os aspectos cenográficos desse espetáculo cênico.

Os procedimentos cenográficos também passaram por relevantes modificações nesses quase 80 anos da trajetória do gênero no País. E mais uma vez explicito que meu intuito não é discutir a história cenográfica revisteira do século XIX ao século XX. É sim ressaltar e analisar alguns elementos cenográficos que se modificaram, de modo significativo, ao longo desse percurso histórico. Aqui não é possível, pela própria característica desta escrita, narrar a história da cenografia revisteira, estudo que ainda precisa ser realizado. E, nos dois casos, o mais restrito, que é a minha escrita, ou o mais amplo, abordar a história cenográfica da Revista, deparamo-nos com um elemento de entrave para esta narrativa, qual seja, a dificuldade de encontrar fontes/documentos para expor a visualidade e a teatralidade magnífica desse gênero teatral.

Com este artigo procuro narrar, mesmo com dificuldades documentais, a transformação que se processou, em alguns elementos significativos na cenografia revisteira ao longo de sua história, ou seja, de sua implantação, no final do século XIX, a seu apogeu, na primeira metade do século XX. O foco final da escrita direciona-se para alguns elementos que se modificaram, de modo visível, ao longo dessa história, tais como as escadarias, a estrutura do palco, o luxo e a *fèerie*. Observo que este trabalho também aponta para as permanências nessa escrita cenográfica. Entre essas permanências podemos destacar a bidimensionalidade, os telões pintados, os quadros vivos, as cortinas, etc. Para contornar os entraves documentais, e com isso narrar as modificações e permanências, optei por trabalhar com um texto revisteiro - *Canta Brasil*¹ - e nele buscar as pistas performativas dos aspectos cenográficos. O material documental complementa-se com sete imagens da encenação desse texto, o que nos permite "ver" algo da materialidade da cenografia e da cena revisteira na década de 1940.

Os mecanismos cenotécnicos do espetáculo revisteiro

O espetáculo revisteiro inicia-se com a abertura ou elevação do "pano de boca" do teatro, e encerra-se com o seu fechamento. Essa "cortina" da boca de cena não descia ou fechava mais durante todo o espetáculo. Esse procedimento cênico vai manter-se ao longo de toda a história desse gênero no Brasil, e vai implicar processos diferenciados na mudança de uma cena para outra. Inicialmente, até a década de 1920, segundo Modesto de Abreu, essas mudanças faziam-se à vista do espectador: "Até então, as mudanças de cenários, de um quadro para outro, dentro do mesmo ato, se fazia por meio das clássicas mutações à vista" (Abreu, 1973, p. 6). Explicando o procedimento cênico, acrescenta:

A cena escurecia e os tambores rufavam na orquestra e o público percebia, através da penumbra que se fazia no palco, os empregados da caixa entrando e saindo às

¹ *Canta Brasil*, texto de Luiz Peixoto, Geysa Bôscoli e Paulo Orlando. Encenado pela Cia. de Walter Pinto em 1945, no Teatro Recreio, do Rio de Janeiro. Direção de Otávio Rangel, e com cenários de Oscar Lopes, Raul de Castro e Ângelo Lazary. Chefe do maquinário: Antonio e Clio Novelino. Destaque no elenco feminino para as vedetes Dercy Gonçalves e Zaira Cavalcanti (Paiva, 1991, p. 512-513).

correrias, conduzindo móveis e outros apetrechos de dentro para fora ou de fora para dentro, até que ficasse tudo armado para as novas cenas, após espera de um , dois ou três minutos (Abreu, 1973, p. 6).

As mutações cênicas, trocas totais ou parciais de cenários, são parte inerente da prática do palco dada a relevância de constituir-se diferentes espacialidades para o transcorrer das diversas cenas e atos. Espetáculos musicais tais como revista e operetas, bem como as mágicas, utilizaram em abundância esse recurso, por serem constituídas de uma grande quantidade de cenas e quadros diversos.

Convém destacar que a mudança entre os atos, nesse gênero, até o início da década de 1920, fazia-se com o uso de intervalos. Os procedimentos de mutações à vista faziam-se, como exposto por Modesto de Abreu, no interior de um mesmo ato. Esses dois procedimentos - mutação à vista e intervalos - caem em desuso na década de 1920. Observo que a estrutura revisteira adquire uma nova roupagem nas primeiras décadas do século XX.

John Dietrich faz uma observação muito pertinente para a compreensão dos mecanismos de mutação de cena:

La revista musical está llena de problemas escénicos, ya que algunas tienen hasta 25 escenas diferentes que no guardan relación entre si.

[Uma das principais preocupações do diretor] reside en la economía de tiempo en los cambios. Como responsable del ritmo del espectáculo, a él corresponde establecer la relación entre el tiempo de duración de cada escena y el que se necesita para cada cambio. Una regla de oro del espectáculo musical, es que desde que se levanta el telón hasta su caída al terminar el acto, el espectáculo no puede parar un momento, a pesar de la cantidad de escenas que haya (Dietrich, 1985, p. 469).

O revistógrafo, poeta, caricaturista, cenógrafo, figurinista e diretor Luiz Peixoto (1889-1973), após uma longa estada na França, de 1921 a

1923, traz para a cena revisteira brasileira uma série de inovações, destacando-se um substituto para as mutações à vista. Ao estreiar sua nova revista, em 20 de abril de 1923, *Meia Noite e Trinta*, no Teatro São José, Luiz Peixoto substituiu as mutações à vista "pelas cortinas que até hoje se usam, facilitando a tarefa da montagem de cada cena a ser sucessivamente apresentada" (Abreu, 1973, p. 6). Assim, as mudanças no ato ou entre os atos não precisavam mais ser mutações à vista ou utilizar intervalos. E "todas as vezes que se tivesse de passar de um quadro para o outro, descia o telão ou fechava-se uma cortina e durante alguns minutos representava-se uma cena ligeira, um **sketch** (sic) ou número de variedades até que ficasse pronto o novo quadro" (Abreu, 1984, p. 13).

Cabe destacar que o uso de "mutações à vista" passou a ser, nas décadas seguintes, mais um recurso cênico espetacular:

As mutações mais espetaculares eram aquelas que eram vistas e que vinham sempre acompanhadas de música executada por uma orquestra ao vivo. O objetivo era revelar os procedimentos teatrais sem jamais desvelar a técnica. Trata-se de uma das mentiras mais mentirosas do teatro: aquela em que ao espectador parece estar sendo mostrado o truque, e o que se mostra é um outro truque maior ainda. A mudança dos cenários transforma-se em *fèerie* (Guinsburg, 2006, p. 192).

Evidente que esse recurso passou a ser usado deliberadamente, a partir de 1923, como um efeito cênico, mas o mais usual para as mutações cenográficas passaram a ser telões, cortinas leves, cortinas de fumaça, além do não tão usual *black-out* e de entrada e saída de carros cenográficos. As mutações são elementos significativos na construção de um espetáculo revisteiro devido à constante troca de espacialidades cênicas entre seus inúmeros quadros entre os atos. Devemos pensá-los, portanto, "quase [como] um 'efeito especial', a mutação é própria das linguagens teatrais não-realistas. Por ser parte integrante da apresentação, é tratada, cuidadosamente, como um *show* dentro do espetáculo" (Guinsburg, 2006, p. 192).

Outro elemento cenográfico elaborado com vistas a deslumbrar e a

enriquecer visualmente a cena revisteira foram os grandes telões pintados². Esses "quadros cênicos" eram os carros-chefes dos cenógrafos-pintores, que criavam belas pinturas nos painéis de fundo, bastidores, bambolinas ou laterais. Emoldurava-se, dessa forma, o palco numa bela obra pictórica, criando, como observa Renata Cristina Magalhães Rocha (1999), uma espacialidade bidimensional. E sua construção espacial tinha por objeto a "ambientação do espaço através das cortinas pintadas" (Rocha, 1999, p. 66).

Além dos telões pintados, elaborados em papel ou em tecidos, o cenário revisteiro complementava-se com uma série de elementos móveis construídos, essencialmente, em madeira, e de fácil movimentação entre bastidores e cena.

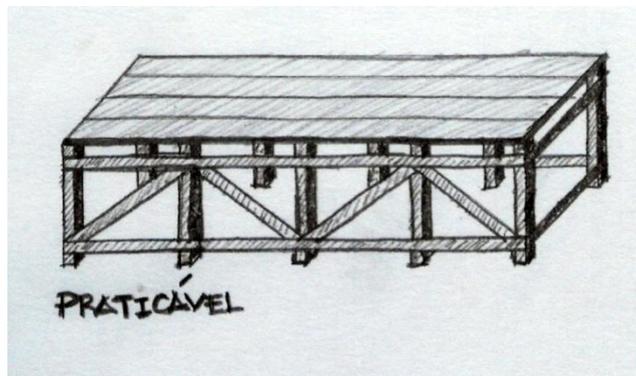
Como o teatro musical necessita de espaço livre para a desenvoltura das cenas de dança e outras que envolvam o corpo de baile do espetáculo, com os *boys* e as *girls*, os móveis e objetos devem ser reduzidos ao mínimo, e mesmo assim serem passíveis de entradas e saídas rápidas de cena. E ainda recomenda Dietrich:

En la mayor parte de los casos el mobiliario debe situarse un tanto hacia el fondo del escenario para dejar las áreas frontales libres para el cuerpo de baile. Cualquier mueble que tenga que situar-se en áreas delanteras debe estar hacia un de los costados. Como las entradas y salidas de los cuerpos de baile y coros es generalmente rápidas hay que evitar objetos que obstruyan el tránsito (Dietrich, 1985, p. 465).

Na composição da cena entram várias estruturas de madeira que possibilitam a elaboração de desníveis no palco, o que auxilia e enriquece a distribuição do elenco em cena. Nesse sentido encontram-se, por exemplo, os praticáveis, que Patrice Pavis define como sendo: "Parte do cenário constituído por objetos reais ou sólidos que é utilizada em seu uso normal,

² Sobre os procedimentos e técnicas utilizados para a pintura dos grandes telões-cenográficos, ver o artigo de Tânia Brandão, Vassouras e Purpurinas - Breves notas sobre a cenografia no Teatro de Revista Brasileiro. *O Percevejo*, Rio de Janeiro, ano 12, n. 13, p. 5-29, 2004.

particularmente para nele se apoiar, caminhar e evoluir como em um plano cênico firme" (Pavis, 1999, p. 304).

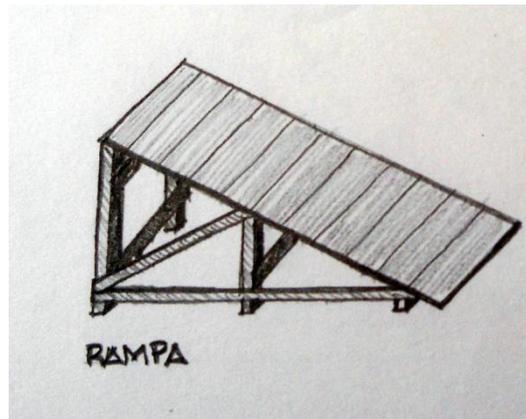


Praticável. Desenho elaborado por Sibeles Salles, exclusivamente para este trabalho, com base em imagens de espetáculos revisteiros.

Os praticáveis costumam ter alturas variáveis para estabelecer diferentes movimentos do corpo cênico e "variar na proporção da visualidade do público". Os praticáveis servem a inúmeras utilidades, e segundo Rangel, quando revestidos de "trainéis ou repregos, dá a realidade de montanhas, terraços, sacadas, torreões, pontes, penhascos, tronos, etc." (Rangel, 1949, p. 56).

Essa mesma função podia ser desempenhada por carros, que são praticáveis sobre rodas que podem trazer cenários montados. "Entram das coxias, fazendo rápida substituição de cenários" (Nero, 2009, p. 334).

Essas construções cênicas podem ser complementadas por rampas, e estas podem possuir rodas ou não para maior mobilidade em cena. Com elas se fazem diferentes possibilidades de subidas e descidas dos praticáveis e até mesmo de outro objeto fundamental do Teatro de Revista que são as escadas. Esses objetos, rampas, escadas, degraus, servem, como afirma Nero (2009, p. 339), para embarque e desembarque, "que trazem e levam atores para dentro e fora do cenário".



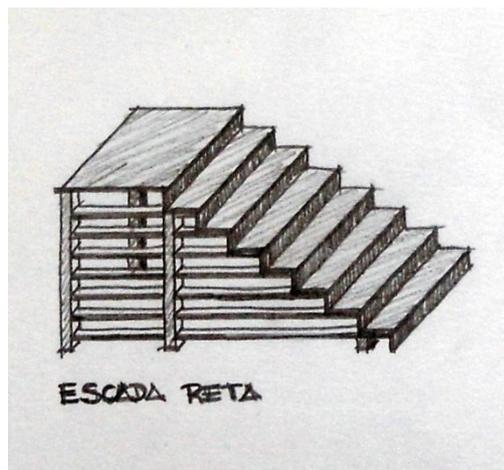
Rampa . Desenho elaborado por Sibeles Salles, exclusivamente para este trabalho, com base em imagens de espetáculos revisteiros.

John Dietrich, ao abordar princípios de direção de um musical, entre estes o musical revisteiro, comenta:

Si hay algunas piezas escenográficas indispensables, éstas son las plataformas o niveles. Cualquier director que haya manejado grandes elencos sabe que para lograr buenos efectos visuales hay que colocar a los artistas en distintos niveles sobre todo tratándose de espectáculos musicales. [...] Las plataformas y las escaleras crean problemas de manipulación rápida y silenciosa, por lo que se recomienda ponerlas hacia el fondo para reducir la cantidad de movimientos al mínimo (Dietrich, 1985, p. 465).

Assim, além dos praticáveis e rampas, as escadas são fundamentais para criar elementos de visualidade em desníveis no Teatro de Revista. De um início tímido, de poucos degraus, elas vão ampliando vertiginosamente em quantidades de degraus, até atingir um total de vinte ou mais degraus na década de 1940, na Companhia de Walter Pinto. Elas passam a ser o espaço das vedetes e das *girls*. Ou seja, o espaço, por excelência, de destaque da beleza feminina.

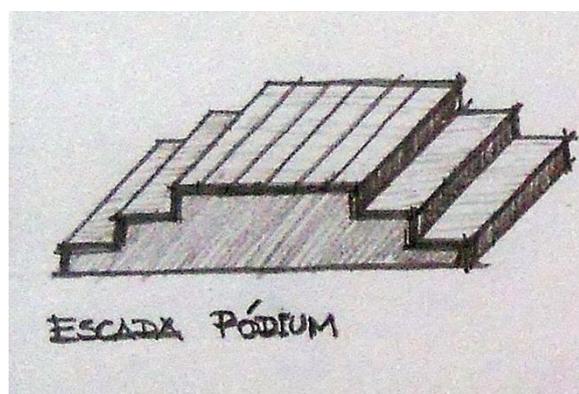
As escadas podiam ser moduladas e assumir diferentes formas. "Apresentam-se de vários feitios, contornos e tamanhos, segundo as exigências do ambiente e da cenografia" (Rangel, 1949, p. 48).



Escada reta. Desenho elaborado por Sibeles Salles, exclusivamente para este trabalho, com base em imagens de espetáculos revisteiros.



Escada arredondada. Desenho elaborado por Sibeles Salles, exclusivamente para este trabalho, com base em imagens de espetáculos revisteiros.



Escada Pódium. Desenho elaborado por Sibeles Salles, exclusivamente para este trabalho, com base em imagens de espetáculos revisteiros.

As escadas, além de variadas as suas formas, ainda são acrescentadas de diversos acabamentos nos espelhos dos degraus, ou seja, na "face vertical dos degraus", que podem ser "reflexivos, ofuscantes, fosco, iluminados, metálicos, marmóreos, etc." (Nero, 2009, p. 339). As escadarias, diz Raymond Cogniat, é a maneira fácil e hábil de mobiliar o espaço. "A escadaria tem a vantagem de deixar todos os atores, mesmo colocados no meio de uma multidão, perfeitamente visíveis de todos os espectadores [...]" (Cogniat, [196-], p. 103).

Um palco mais "achegado" ao cúmplice espectador

A *performance* revisteira só se realiza plenamente mediante o contato cênico com sua audiência, na cumplicidade triangular estabelecida entre os parceiros de cena e os partícipes desse evento, o outro para quem e por quem se realiza o evento revisteiro. Assim, os mecanismos criados para estreitar essa relação são vitais para aproximar as duas faces da cena dionisíaca. Um elemento cênico fundamental nesse sentido foi a instalação de passarelas projetadas a partir do palco. Em 1926, para a apresentação da grande vedete Margarida Max, na revista *Turumbamba*, como declara Paiva (1991), o autor Luís Rocha e o diretor Luiz Peixoto:

[...] armaram uma passarela que vinha até o meio da plateia, no corredor central do salão de exposições. Este fora um sistema inventado em um dos teatros da Broadway nova-iorquina, na própria década de 20, a fim de permitir ao cantor Al Jolson cantar mais perto dos espectadores. Ou seja, estabelecer o contato maior, mais aberto, entre o intérprete e a assistência (Paiva, 1991, p. 258).

Nero define passarela como sendo "uma *avant-scène* com forma de ponte, usada sobretudo em musicais, teatro de revista e desfiles de moda. Pode ser construída em diversos formatos: T, U, I, etc." (Nero, 2009, p. 347). Em 1929 foi armada outra forma de passarela para a revista *Guerra ao Mosquito*, de Marques Porto e Ary Pavão, apresentada no Teatro Recreio, também pela companhia de Margarida Max. "Esta revista lançou a passarela baixa para que a estrela, Margarida Max, se aproveitasse de um contato mais íntimo com o público. [...] Esse sistema que trazia um corredor em

linha reta ou em forma de meia-lua a invadir a platéia foi trazido para o Brasil em 1923 por Luiz Peixoto" (Veneziano, 1996, p. 93).

Otávio Rangel observa, de modo muito pertinente, que a passarela, em qualquer formato, "é imprescindível nos teatros de revista e nos cassinos para desfile dos números de conjunto que primem pela riqueza do vestuário e exibição de mulheres belas" (Rangel, 1949, p. 39).

A visualidade de mecanismos cenográficos através de imagens e do texto de *Canta Brasil*

Num breve parêntese explicativo convém lembrar que *Canta Brasil*, revista escrita em 1945, faz parte de uma nova gramática revisteira, gramática que amplia o espaço destinado à música e à dança com a devida redução ao elemento textual. O tênue fio de enredo, que subsistiu muito sutilmente até 1940, desaparece da cena revisteira. Teremos quadros e cenas que não possuem qualquer interligação entre si. Na sua estrutura, essa revista segue o modelo que se estabeleceu na década de 1920, ou seja, constituída em dois atos e duas apoteoses.

Canta Brasil, de Luiz Peixoto, Geysa Bôscoli e Paulo Orlando, estreou na noite de 23 de agosto de 1945, levada à cena pela Companhia de Walter Pinto,

[...] trazendo inovações técnicas para impressionar vivamente o espectador. Isso traduzia um aspecto positivo da personalidade de Walter Pinto - o gosto por tornar realidade as fantasias mais arrojadas. Lá estava a imaginação dos cenógrafos tradicionais, Lopes, Castro, Lazary, e a capacidade dos maquinistas e eletricitas da casa para levar a efeito mutações inconcebíveis no palco dois decênios atrás (Paiva, 1991, p. 512).

O espetáculo foi dirigido por Otávio Rangel, e seu elenco era formado por artistas do naipe de Dercy Gonçalves, Mara Rúbia, Zaíra Cavalcanti e do cômico Pedro Dias, e muitos outros. Esse grupo de artistas, diz Paiva, "deu vida a uma das revistas mais bem montadas de todos os tempos no Teatro Recreio" (Paiva, 1991, p. 513). Em sua temporada que se estendeu de agosto a dezembro de 1945 teve mais de 200 apresentações e foi assistida,

"segundo a publicidade da empresa, [por] 300 mil pessoas ou mais" (Paiva, 1991, p. 513).

A empresa de Walter Pinto foi a responsável pelo auge do luxo e da *fèerie* na cena revisteira.

Com Walter Pinto, aí por volta de 1940, inicia-se a era do *music-hall*, a fase do deslumbramento. As coreografias, rigorosa e exaustivamente ensaiadas ao som de grandes orquestras, eram executadas com precisão por um corpo de baile composto por trinta, quarenta bailarinos (franceses, portugueses, polacos, argentinos), e esplendorosas vedetes em suntuosas e sumárias fantasias, plumas e paetes, brilhando sob luz feérica: Virginia Lane, Mara Rubia, Angelina Martinez, Anilza Leoni (Enio; Vieira, 2002, p. 83).

Walter Pinto montou no Teatro Recreio uma máquina de gerar fantasias e cenas feéricas capazes de deslumbrar o espectador de seus espetáculos. Para isso "deu destaque à produção, introduzindo a especialização de tarefas e distribuindo responsabilidades, de modo a alcançar o mais alto grau de sofisticação, competência, estilo e sucesso" (Enio; Vieira, 2002, p. 83). A riqueza desse espetáculo pode ser observada nas sete imagens abaixo. O luxo é muito exposto nas revistas encenadas pela Companhia de Walter Pinto. Essa riqueza contrasta com as imagens que nos chegam das revistas anteriores a 1920.

Canta Brasil foi um grande êxito, repleto de cenas e apoteoses ricas e feéricas, constituída em dois atos e vinte quadros. O texto não traz informações sobre a abertura do espetáculo - a *ouverture*. A abertura orquestrada passou, a partir da década de 1920, a ser significativa para o espetáculo, e era executada no apagar das luzes do espaço dos espectadores. Nesse momento desfilava toda a companhia, numa apresentação do corpo cênico à plateia, que aplaudia e preparava-se empaticamente para o que viria a seguir.

Terminada a abertura musical, tem início o primeiro ato. Este inicia com um Prólogo. No caso de *Canta Brasil*, o prólogo leva o nome de *Quitanda Política*, e está subdividido em quatro partes, alternando entrada e

saída de inúmeras alegorias. As alegorias representam políticos, partidos políticos, verduras e frutas características do Brasil, e que dão corpo a personagens do cenário intelectual ou político da época, como o jornalista Assis Chateaubriand, que aparece no corpo de um Mamão-Macho, ou o ministro Agamenon Magalhães, que tem a forma visual e nominal de Laranja da China. Na sua parte final, esse prólogo exige em cena quase vinte pessoas para compor todas as alegorias e tipos que o contituem.

Proposição cênica colocada pelos autores para o prólogo:

Quitanda Política - Ambiente: Uma quitanda estilizada. Em grandes proporções e em caricatura, cenouras, nabos, bananas, melancias, pepinos, abóboras d'água, agrião, etc., distribuídos por toda a cena, empilhados, sobre banquetas e pendentos do teto. Ao alto, de lado a lado, uma tabuleta com os dizeres: "À BELEZA DA HORTALIÇA" - "Avariado sortimento de legumes" - "Frutuoso, Pimenta, Lima e Cia". - Estão em cena, cantando e marcando: couve-flor, agriões, alfaces, berinjelas, aspargos, pepinos, pimentões, rabanetes, etc. - Seu Abóbora faz contas sobre o balcão (*Canta Brasil*, p. 4).³

O espaço cênico está organizado por pequena escadaria de fundo, de três degraus, por um telão, acrescido de bambolina e tapadeiras pintadas com legumes e frutas, e um laço enorme no centro. As telas do Teatro de Revista, informa Tânia Brandão, tinham "cerca de doze por dezesseis metros" (Brandão, 2004, p. 12).

³ Neste artigo estou trabalhando com o texto de *Canta Brasil* cedido pela SBAT do Rio de Janeiro; a cópia é "datilografada"; esse texto não foi publicado. A cópia não possui paginação, assim, eu fiz uma enumeração na cópia para poder citar o que desejo destacar no texto.



Prólogo "Quitanda Política" da revista *Canta Brasil*. À direita a bela vedete Zaquia Jorge.⁴ Acervo: FUNARTE/Centro de Documentação.

É possível perceber na imagem acima que entre as verduras comestíveis estão as *girls* e a vedete, que compõem o fundo da cena. Para destacá-las da cena que se passa na parte do meio e da frente do palco, os cenógrafos utilizaram praticáveis para elevar o corpo de baile, e uma pequena escadaria destaca a vedete no quadro. Essa imagem nos faz perceber outros aspectos relevantes da cena revisteira como mecânica de palco. O corpo de baile, as *girls*, ocupa um pequeno espaço, ele é pouco profundo, com isso a cena fica frontal, e as dançarinas ficam limitadas, no caso dessa cena, a um diálogo direto com o público. Era comum fatiar o palco, do proscênio em direção ao fundo, em três ou quatro grandes pedaços, com isso tinha-se mais espaços de representação. Esses espaços possuem a largura da cena e são rasos em profundidade.

Na imagem acima também aparece outro elemento constante nas imagens revisteiras, qual seja, os figurinos possuem funções cenográficas complementares. É bastante comum nas alegorias e nas caricaturas o figurino assemelhar-se "a um fragmento de cenário em movimento e que servia de intermediário entre o figurino fixo e as personagens móveis vestidas normalmente" (Cogniat, [196-], p. 106). Na imagem acima as *girls* têm sobre os ombros e cobrindo a parte de trás da cabeça um volume que pode ser uma espécie de invólucro que cobre a fruta ou a verdura. Esses

⁴ As explicações sobre a cena a que a imagem se refere e à vedete que nela se encontra foram obtidas na obra de Delson Antunes, 2004, p. 310.

figurinos-cenários móveis sempre preenchem a cena, dando mais volume ao espaço cênico.

Ao final do prólogo entram em cena todas as personagens que tomaram parte desse grande quadro, e encerra-se com um maxixe. Na verdade a dança já é um gancho para o próximo quadro. Enquanto os atores, mais ou menos vinte pessoas, movem-se para o fundo do palco, baixa um telão, e a cena é ocupada por Dercy Gonçalves, "Olinda" e coro. Essas "personagens" cantam e dançam uma exaltação ao maxixe. É um pequeno quadro de cortina - musical/dançado - necessário para dar tempo de mudanças do cenário/telões que constituíram o prólogo, bem como trocas de figurinos, adereços e objetos do vestuário do elenco para o próximo quadro.

Após o prólogo musical, temos números de cortina, quadros cômicos e *fèerie*. Os números de cortina eram apresentações feitas na frente de uma cortina. Essa cortina não era o pano de boca, mas sim outra cortina mais leve e mais rápida, composta como elemento cenográfico. "Geralmente esses números são canções, monólogos ou apresentações de duos e trios que alternam piadas com música. O objetivo do número de cortina (também chamado, simplesmente, de 'cortina') é distrair a platéia enquanto, atrás, se trocam os cenários" (Veneziano, 2006, p. 153). Este era também um espaço para a *performance* individual ou virtuose de atores ou atrizes.

O primeiro ato de *Canta Brasil* está constituído de quatro números de cortina, duas fantasias, um grande quadro cômico e uma apoteose estruturada em três partes.

Convém destacar que o tamanho da companhia determina os planos de espaço. A companhia de Walter Pinto era constituída, normalmente, de mais de quarenta pessoas. Em cena podiam estar, simultaneamente, em especial nos quadros de fantasia, mais de quinze pessoas. Portanto, era preciso ter o palco liberado para as evoluções/danças dos coros - femininos e masculinos - que atuavam nos quadros de fantasia. Quando esses quadros se encerravam, normalmente, fazia-se necessário descer uma cortina ou telão para eliminar o vazio deixado pelo corpo de bailado, com isso a cena era puxada para o proscênio.

Tanto o primeiro como o segundo ato possuem vários quadros de fantasia. Esses quadros constituíam-se em momentos de luxo e brilho cênico. Normalmente constituíam-se em momentos musicais/dançados. Em *Canta Brasil* temos momentos de maior enlevo visual-emocional, ou um quadro de fantasia intitulado de "Telão-Fantasia", portanto, um quadro de fantasia mais simples, e recebe a denominação de *Chegou o tal*. E tem a seguinte descrição nas didascálias: "Apresentação de Garcia Ramos e Margarita Dell" (*Canta Brasil*, p. 20). O quadro existe para apresentar os dois cantores e dançarinos argentinos. Esse quadro dura o tempo suficiente para preparar o cenário para o próximo quadro cômico. Descrição do novo cenário nas didascálias:

O Novo Estado ... De Coisas. Ambiente: A cena representa uma sala de repartição pública. Mesas alinhadas. Em pano superior, a mesa do Chefe Limões Sopes. Tomando toda a largura da parede do fundo, ao alto, a legenda: DESTROI, APERREIA, SUPLICIA, PERSEGUE - Repartição Pública -. Nas paredes cartazes com os dizeres: 'O TEMPO GASTO NO TRABALHO, PREJUDICA A CONVERSA'. 'O CONTRIBUINTE NUNCA TEM RAZÃO'. 'NÃO ESTAMOS AQUI PARA SERVI-LO'. Porta ao fundo. Ao levantar, SECRETARIO, deitado ao fio comprido, sobre a escrivaninha do Diretor, dorme o sono solto, roncando. Numa outra mesa está o servente da repartição, com os pés sobre a mesma, lendo um jornal, e com um charuto na boca (*Canta Brasil*, p. 23).

O título do quadro faz alusão direta ao "Estado Novo" que estava em seus momentos finais. A Revista estreou em 23 de agosto de 1945, e Getúlio Vargas foi deposto dois meses depois, a 29 de outubro de 1945. Com o abrandamento censório era possível fazer comentários diretos e irônicos sobre a situação geral do País. E os autores atacaram o que mais incomodava a população na época, que era a burocracia e os "parasitas" das repartições públicas.

A seguir vem mais um quadro de fantasia, com a denominação de *Canta Brasil*, tendo como subtítulo: "*Pot-pourri* de motivos brasileiros". Antes de "ser descerrada a cortina uma voz do interior canta".

Atriz:

As selvas te deram nas noites seus ritmos bárbaros

Os negros trouxeram de longe, reservas de pranto

Os brancos falaram de amores em suas canções

E dessa mistura de vozes nasceu o teu canto... (*Canta Brasil*, p. 33).

Na didascália os autores descrevem detalhes da composição do cenário e da cena, após o canto da atriz:

Abre-se a cortina, aparecendo uma selva onde, índios e negros, ao som de tambores, e outros instrumentos característicos, executam um autêntico batuque afro-brasileiro. - Depois de desenvolvida a parte musical tanto na parte rítmica, como na coreográfica, ainda sob uma iluminação azulada, de meia-escuridão, faz uma rápida mutação, aparecendo agora um verdadeiro flagrante da Baixa do Sapateiro. É noite. Baiana, sentada no canto esquerdo da cena, com tabuleiro, canta. De dentro dessa fotografia-viva da Bahia, surgem as Baianas e Baianos, que descem pelas rampas, cantando o coro (*Canta Brasil*, p.33).



Quadro de Fantasia "Sinfonia do Brasil" da revista *Canta Brasil*. Acervo: FUNARTE/Centro de Documentação

A imagem acima é referente ao segundo momento desse quadro de fantasia, representando a Baixa do Sapateiro. O quadro é constituído por telões e tapadeiras pintadas com motivos referentes ao tema. A imagem

está composta por 15 mulheres e um homem, distribuídas em cinco planos. Nos três primeiros planos os dançarinos estão no mesmo nível no palco. O primeiro plano aparece demarcado por uma linha que corta horizontalmente o palco, e os pés das duas bailarinas, que cercam o casal central, estão em posição de ponta sob essa linha. As duas próximas fileiras estão logo após indo em direção ao fundo, num equilíbrio de composição e distribuição de figuras. As duas figuras que compõem o quarto plano estão situadas numa pequena escada de dois degraus, e o último plano abriga três figuras, num triângulo invertido, as quais estão descendo por duas rampas. Com essa composição cenográfica o corpo de dança fica distribuído num arranjo simples e equilibrado, de modo a permitir uma visão do todo por parte da plateia.

Os telões revisteiros, de uma maneira geral, como se pode ver em todas as imagens de telões aqui colocadas, possuíam um acúmulo de cores e objetos/seres desenhados, "oferecendo um reflexo tal que era quase impossível distinguir um pormenor, sendo necessário aceitar a *fèerie* no seu conjunto turbilhonante" (Cogniat, [196-], p.105).



"Cortina Galante": "A Diferença de um Século" da revista *Canta Brasil*. Acervo: FUNARTE/Centro de Documentação.

O quadro acima é um número de cortina, no qual dez *girls* e um casal – Roberto e Margarida – fazem um número musical-cômico-sensual. Observo no cenário o uso da rampa enfeitada, onde se encontra Margarida, e que serve para destacá-la do conjunto das *girls* e tornar a cena mais elegante, para os padrões da época, ao abordar a relação homem/mulher.

Essa "cortina galante", bem como o próximo número - *Tudo Vai Bem* (Dercy) - tem como objetivo cenográfico facilitar a montagem do cenário, ao fundo, para a apoteose do primeiro ato.

O primeiro ato se fecha com uma grande apoteose, por isso a necessidade de dois quadros para dar tempo aos maquinistas e cenógrafos de deixarem tudo pronto. Componente obrigatória em toda a história revisteira, a apoteose do final do primeiro ato era a mais importante e constituía o ponto forte do espetáculo.

Em *Canta Brasil* a primeira apoteose estava constituída em três etapas. Salvyano Paiva diz que a peça de resistência:

[...] como não podia deixar de ser em obra feérica, eram as apoteoses. Duas delas fizeram história: a reconstituição da tomada de Monte Castelo pelos soldados da Força Expedicionária Brasileira, na Itália, durante a II Guerra Mundial, com magistral cenografia móvel e armamentos e apetrechos de campanha cedidos pelo Exército; e 'O Milagre de São Jorge', de nitido apelo popular, encenada com artificios que mostravam a luta do santo guerreiro contra o dragão, conforme a lenda hagiográfica. Em ambas as apoteoses, pela primeira vez no Brasil utilizava-se a luz negra, que visualmente decompõe os movimentos (Paiva, 1991, p. 514).

O texto apresenta a seguinte descrição para o cenário da primeira fase dessa apoteose:

1ª Parte da Apoteose: Ambiente: Telão curto, em tom escuro, aparecendo ao centro o interior de um posto subterrâneo, tendo em destaque uma pequena mesa, repleta de apetrechos militares, além de um telefone de mesa de ligação e com fio de extensão. Ao telefone, o soldado telefonista, que anota todas as comunicações. Na extensão, o Coronel Keller, de pé, ouve impaciente as comunicações, e nervosamente, acompanha a situação assinalando sobre um mapa. Um pouco afastados, soldados

e sentinelas. Ouve-se o troar dos canhões. (Telefonista, Coronel, Comandante) (*Canta Brasil*, p. 39).

A segunda parte da apoteose pode ser desmembrada ainda em duas partes, tem no texto, na primeira parte, a seguinte descrição:

2ª Parte da Apoteose: Campo de Batalha, a toda a cena. Ao alto, no fundo, o Castelo. No primeiro plano, metralhadoras manejadas por soldados da FEB. A certa altura, um pracinha avançando retira a bandeira alemã, depois de matar um nazista, erguendo em seu lugar, a bandeira do Brasil! Nessa ocasião, alvejado pelo inimigo, cai morto. Os soldados avançam completando a conquista de Monte Castelo (*Canta Brasil*, p. 39).



Apoteose: "A Tomada de Monte Castelo" da Revista *Canta Brasil*. Acervo: FUNARTE/Centro de Documentação.

Esse cenário compõe um verdadeiro "quadro-vivo" de reconstituição heroica da Tomada de Monte Castelo pelos soldados brasileiros, durante a II Guerra Mundial. Como o fato ainda era muito recente e estava atuante na memória da plateia, a reconstituição primou pelo "realismo pictórico". Por isso o uso de armas e objetos reais, cedidos pelo exército, bem como as roupas e outros apetrechos. Para conseguir um efeito de realidade e profundidade, o cenário foi todo elaborado em rampas e praticável, coberto com panos pintados, que reconstituíam teatralmente o espaço da guerra. O que se tem em cena é uma riqueza pictórica e uma engenhosidade cenográfica.

Nas duas imagens abaixo é possível ver com mais clareza a constituição desse espaço cenográfico. Com as personagens em ensaio, temos o telão de fundo e os diferentes níveis em que se distribuem as personagens para criar a sensação de profundidade e reconstituição emotiva de um fato histórico.



Apoteose em construção: "A Tomada de Monte Castelo" da Revista *Canta Brasil*. Acervo: FUNARTE/Centro de Documentação.

A imagem 9 nos induz mais à "veracidade" cênica, pelo menos como imagem fotográfica, nas imagens 10 e 11 percebe-se, de modo claro, a construção cenográfica da imagem 9. Por isso a riqueza dessas raras imagens que nos expõem os procedimentos cênicos em construção.



Apoteose em construção: "A Tomada de Monte Castelo" da Revista *Canta Brasil*. Acervo: FUNARTE/Centro de Documentação.

A imagem acima foi tirada de muito mais perto que as duas anteriores, pois o fotógrafo parece ter interessado o detalhe da cena, com

isso ele ressaltou os elementos pictóricos, as rampas, os praticáveis e o trabalho dos atores. Chama a atenção nas imagens 10 e 11 o elenco e suas roupas na ação com as armas e a cena em si. Trata-se, bem provável, de um momento de contato com o que estava pronto para a cena. O elenco parece encantado, nas duas imagens, com o que lhes foi disponibilizado para realizar a apoteose principal do espetáculo.

Mas o quadro final ainda passa por outra transformação, tal como prescreve o texto didascálico: "Desbarranca-se a elevação, surgindo escadarias por onde evoluem as enfermeiras da paz, empunhando todas, enormes, bandeiras brasileiras. Música forte. Todas cantam, coro geral" (*Canta Brasil*, p. 39).



Apoteose: "A Tomada de Monte Castelo" - parte final - da Revista *Canta Brasil*. Acervo: FUNARTE/Centro de Documentação.

A passagem das imagens da Tomada de Monte Castelo para a imagem 12, a exaltação patriótica composta pelas *girls*, com a bandeira nacional e uso de um aparente uniforme com sensualidade, faz uma reviravolta feérica nessa apoteose. Embora utilize os mesmos elementos - rampas, escadarias e praticáveis, esses elementos tiveram de ser reformulados como objeto de cena. O telão de fundo teve de dar lugar a um conjunto pintado que exalta a paz, com pombas voando e cornetas sendo tocadas. Cria-se, assim, um quadro de beleza e leveza composto apenas pelo elemento feminino, em contraste com o estado guerreiro dos quadros anteriores compostos apenas pelo elemento masculino.

Enquanto na primeira parte da apoteose se tem tiros e barulhos de canhões e mortes, na parte final entoa-se cantos e realizam-se danças sensuais que levam ao desejo de superação da dor provocada pela realidade anterior.

O segundo ato do texto está constituído de dois quadros cômicos, um quadro de fantasia e uma cortina cômica, esta última ao encargo de Dercy Gonçalves. Encerra o ato e a revista, a apoteose dedicada a São Jorge. Os elementos cenográficos repetem-se, bem como a riqueza dos telões pintados, dos adereços e objetos de cena. O luxo e a *féerie* acompanham todos os quadros até a apoteose final.

Ciente de que muitos aspectos cenográficos ficaram ausentes desse artigo, mas consciente dos limites de que se dispõe numa escrita acadêmica, observo, por fim, que a cenografia - a relação tempo e lugar - está diretamente vinculada a uma estética temporal. E a Revista, nas suas variações ao longo de sua história, não abandonou a bidimensionalidade, o desejo de ilusão pictórica, e ao mesmo tempo uma clara exposição de teatralidade e dos mecanismos da composição cênica. Assim, as transformações decorrentes de Revista de Ano para Revista de Variedades/Carnavalescas resultaram em procedimentos cenográficos que vão envolver mais luxo, magia, ilusão e o desejo de aproximação dos atores de seu público espectador. Os diferentes mecanismos cênicos que compõem a estrutura cenográfica no Teatro de Revista, sejam praticáveis, rampas, carros, escadas, degraus e passarelas, são, na verdade, elementos que buscam estabelecer novas relações, possibilitando a criação de diferentes espacialidades. Ressalto, por fim, que a relação entre espaço da cena e espaço da audiência resulta de uma construção histórica sempre com desejos de modificações para melhor realizar essa relação, estreitando-a ou separando para criar mais impacto.

Referências

- ABREU, Modesto de. Luiz Peixoto, o Derradeiro Fundador da SBAT. *Revista de Teatro – SBAT*, Rio de Janeiro, n. 396, p. 5-10, nov. dez. 1973.
- ABREU, Modesto de. O Teatro de Revista. *Revista de Teatro – SBAT*, Rio de Janeiro, n. 449, p.12-13, jan. fev. mar. 1984.
- ANTUNES, Delson. *Fora do Sério: Um Panorama do Teatro de Revista no Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.
- BRANDÃO, Tânia. Vassouras e Purpurinas: Breves notas sobre a cenografia no Teatro de Revista Brasileiro. *O Percevejo*, Rio de Janeiro, ano 12, n. 13, p. 5-29, 2004.
- BRANDÃO, Tânia. Prefácio. In: ANTUNES, Delson. *Fora do Sério: Um Panorama do Teatro de Revista no Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004, p. 7-9.
- CHIARADIA, Filomena. *Iconografia teatral: a imagem de cena dos arquivos fotográficos de Walter Pinto (Brasil) e Eugénio Salvador (Portugal)*. 2010. 1 DVD: son., color. DVD acompanha tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2010.
- COGNIAT, Raymond. *O problema dos estilos na cenografia do século XX*. In: REDONDO JUNIOR (Seleção, tradução, introdução e notas). *O Teatro e sua estética*. Lisboa: Arcádia, [196-], p. 87 a 127.
- DIETRICH, John E. Cómo dirigir un musical. In: CEBALLOS, Edgar (Selección y notas). *Principios de Dirección Escenica*. México: Galerna, 1985, p. 457-470.
- ENIO, Lysias; VIEIRA, Luis Fernando. *Luiz Peixoto: pelo buraco da fechadura*. Rio de Janeiro: Vieira & Lent, 2002.
- GUINSBURG, J; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de. (coord.). *Dicionário do Teatro Brasileiro: Temas, Formas e Conceitos*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- LIMA, Evelyn Werneck Lima. *Das Vanguardas à Tradição: arquitetura, Teatro & Espaço Urbano*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.
- NERO, Cyro del. *Maquina para os deuses: anotações de um cenógrafo e o discurso da cenografia*. São Paulo: SENAC SP: SESC, 2009.
- PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. *Viva o Rebolado: Vida e Morte do Teatro de Revista Brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PEIXOTO, Luiz; BOSCOLI, Geysa e ORLANDO, Paulo. *Canta Brasil*. Texto não publicado cedido pela SBAT, Rio de Janeiro. Cópia datilografada. Não paginado
- RANGEL, Otávio. *Técnica Teatral*. Rio de Janeiro: Talma Gráfica: SNT, 1949.
- ROCHA, Renata Cristina Magalhães. A cenografia carioca: aspectos de uma evolução. In: LIMA, Evelyn Furquim Werneck (coord.). *Cadernos de Pesquisa em Teatro: o edifício teatral através da crônica*, n. 5, Rio de Janeiro: UNIRIO, 1999, p. 63-70.
- TORO, Fernando de. *Semiótica del teatro: Del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires: Galerna, 1989.

TORRES NETO, Walter Lima. Entre técnica e arte: introdução à prática teatral do ensaíador 1890-1954. *Sala Preta*, São Paulo: ECA/USP, n. 3, 2003.

VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista no Brasil: a dramaturgia e convenções*. Campinas: SP: UNICAMP, 1991.

VENEZIANO, Neyde. *Não adianta chorar: Teatro de Revista Brasileira ... Oba!* Campinas: SP: UNICAMP, 1996.

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