

Relatos de uma atriz-cantora pela forma revisteira

por Carol Bezerra¹²

Resumo: O texto apresenta um relato sobre algumas participações minhas como atriz, cantora e produtora em espetáculos cênico-musicais com base nas pesquisas sobre teatro de revista realizadas desde 1999.

Abstract: This text presents a description about some of my experiences as an actress, singer and producer in Brazilian shows and musicals based on researches concerning the Brazilian revue theatre since 1999.

Palavras-chave: teatro musical, teatro de revista, preconceito.

Keywords: musical theater, *revue*, prejudice.

O teatro de revista, segundo Roberto Ruiz (1988), ainda não teve na historiografia oficial o enfoque adequado à sua real importância. De acordo com o primeiro importante historiador do gênero no Brasil: “Só a perspectiva do tempo irá contribuir, lentamente, para a melhor compreensão de seu significado e valor, no contexto das manifestações artísticas ocorridas no país” (RUIZ, 1988: 15). E, ainda de acordo com o autor, “[...] a Revista possuía crítica política suficiente para incomodar muita gente” (idem: 15).

É assustador como a falta de informação e o pensamento preconceituoso gênero perdura até hoje, não só no meio em relação ao acadêmico – tendo em vista o pequeno número de publicações lançadas pelos sujeitos institucionais –, como na quase totalidade dos profissionais ligados ao segmento musical, dito profissional. É impressionante o número de colegas de trabalho absolutamente “fissurados” com o surgimento de uma suposta e caipira Broadway Brasileira do século XXI. Essa suposição, fundamentada em total

¹² Licenciada em artes, com habilitação em cênicas e música, pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp), arte-educadora na área de musicalização, cantora e atriz. Participa de *shows*, de musicais brasileiros e de cinema no eixo Rio-São Paulo, com destaque para *Pátria armada*, de Rodrigo Pitta e Leonardo Netto; *Divina Elizeth*, de João Falcão; *Tom & Vinicius*, direção de Daniel Herz; *Grandes pequeninos*, de Jair Oliveira (indicação ao prêmio FEMSA de melhor atriz coadjuvante), e o longa-metragem *Noel: poeta da Vila*, de Ricardo Van Steen.



Foto de Bob Sousa. Brava Cia. Cris Lima, Débora Torres, Henrique Alonso, Luciana Gabriel e Sérgio Carozzi no espetáculo *Corinthians, meu amor*.

desconhecimento histórico, manifesta certo “torcicolo cultural”, como mencionado por intelectuais de respeito, dentre os quais o professor Antonio Candido. Entretanto, não se trata, em um primeiro momento, de criticar indistintamente quem quer que seja, e sim, como já mencionado, construir uma discussão sobre a falta de informação pela não existência de materiais que apresentem a riquíssima experiência musical levada à cena por intermédio do teatro de revista, que é, à luz do exposto e antes de qualquer invasão pseudo-americana, a nossa maior identidade no concernente ao gênero teatro musical.

Comentam historiadores e pesquisadores da forma (Roberto Ruiz, Neyde Veneziano, Cavalcanti...) que muitos daqueles que sabem da existência da revista atêm-se – de modo igualmente equivocado, posto que parcial – quase exclusivamente à existência das vedetes e do momento de declínio do gênero. É claro que a partir de determinado momento histórico, principalmente na experiência

brasileira durante a década de 1930, as vedetes passaram a se constituir em grande “chamariz” de parte significativa das obras levadas à cena. Getúlio Vargas adorava as vedetes, mas, sobretudo com a criação do Estado Novo (1937), não admitia nenhuma crítica política ao seu governo ou à sua pessoa.

Este fato histórico pode ser evocado como contundência de as vedetes ganharem uma conotação emblemática com relação à forma revisteira. E, não obstante, lê-se sobre o declínio do gênero justificado por suposta falta de “qualidade” das produções, ignorando-se completamente os fatores políticos e sociais que levaram não só a revista, mas os artistas que participaram dela, à descaracterização, ao descaso, à falta de estrutura e ao esquecimento.

Dentre vários aspectos absolutamente importantes trazidos pelo gênero, pretende-se aqui destacar o teatro de revista como divulgador da rica musicalidade brasileira caracterizando-se, mesmo, em celeiro dos maiores e mais completos artistas que o Brasil já teve. O conhecimento e a paixão pela revista, posso referir-me a isso deste modo, iniciou-se ainda no processo de graduação, ao tomar contato e aprofundar determinadas questões por meio de um projeto de iniciação científica cujo foco era fundamentalmente estudar músicas e dramaturgia de dois dos maiores sucessos da década de 1930: *Guerra ao mosquito*, de Marques Porto e Luiz Peixoto e *Da favela ao Catete*, de Freire Júnior. Todo o material reunido com a pesquisa e a continuidade dela nos anos seguintes trouxeram-me um conhecimento significativo da história da cultura, da história do espetáculo e de certa mentalidade de sujeitos que, subsumidos da história, não poucas vezes, acreditaram ser pequeno o que realizaram. Por meio disso, pautei meu processo criativo e minha trajetória como artista, lançando mão, sempre que possível, desses achados.

Desde a década de 1990, quando os citados primeiros estudos se deram, até o presente momento (2012), interesse-me pela designação que historicamente aparece pela primeira vez nas revistas, ou seja, a “mulata”, e pelos diversos subgêneros do

samba. O contato e a experiência com as obras cênico-musicais traziam-me a certeza e o reconhecimento daquela produção e os desafios propostos para que a forma sobrevivesse. Assim, com vistas a divulgar o gênero e lançar-me aos desafios solicitados pelo meu trabalho como produtora e intérprete da cena e do canto – e não são poucas as dificuldades interpostas às mencionadas práticas –, venho me envolvendo em *shows*, espetáculos musicais, eventos em que se discute a produção revisteira e com o cinema. Destas, as experiências mais significativas para exercitar-me nos citados expedientes foram: a recriação da sambista “mulata” Aracy de Almeida, no longa-metragem *Noel: poeta da Vila* (2006), de Ricardo Van Steen, com direção musical do maestro Luiz Filipe de Lima; a recriação da “mulata-diva” Elizeth Cardoso, uma das maiores cantoras do nosso País, nos musicais *Divina Elizeth* (2007), de João Falcão, e *Tom & Vinícius* (2008), com direção de Daniel Herz (os dois com direção musical de Josimar Carneiro); *Revistando 2006*, de Isser Korik, com direção musical e versões de Zé Rodrix, e minhas produções independentes dos *shows*-cênicos *Aracy de samba e de Almeida* (2007) e *Sarambá* (2011).

A participação no filme, além de me proporcionar a continuação da pesquisa musical, enveredada aqui pelo repertório de Noel Rosa – que mesmo atuando mais em estúdios de gravação, morros e botequins cariocas, não deixou de flertar com os quadros revisteiros, cujas composições *Gago apaixonado* e *Mulato bamba* fizeram grande sucesso –, colocou-me em contato com uma ambientação de relevância histórica, ilustrando “em vida real” tudo o que eu havia pesquisado. Além de locações de época praticamente intactas, como a Praça Tiradentes, o Morro da Mangueira, o antigo Cassino Quitandinha, os casarões da Urca, a rua do Ouvidor e seus botequins; a preparação para o filme levou-me ainda ao encontro de descendentes das personagens características desses cenários, que possuíam fotos, partituras e narraram-me situações de valor histórico incomensuráveis.

Já nos citados espetáculos musicais, *Divina Elizeth* e *Tom &*

Vinícius, além da possibilidade de riquíssima pesquisa de repertório, o processo de criação das cenas e das personagens, do ponto de vista técnico, estrutural e dramático, possui muitas características notadamente calcadas em expedientes e convenções encontrados na revista – sem falar na oportunidade de ficar em cartaz em teatros como Carlos Gomes (inaugurado em 1872) e João Caetano (o mais antigo do Rio de Janeiro, de 1813), coisa que, para muitos, pode parecer esvaziado de importância, mas para mim foi uma honra: pisar nos mesmos palcos por onde passaram Araci Cortes, Dercy Gonçalves, Eva Todor, Grande Othelo, Jararaca e Ratinho, Oscarito, Otília Amorim, Virgínia Lane e tantos talentosíssimos artistas que marcaram para sempre a trajetória da revista musical. É importante ressaltar que os espetáculos citados não foram produzidos com a intenção de ser ou aludir ao gênero. Eles foram produzidos, a princípio, como musicais brasileiros biográficos. Eu pude estabelecer relações com a forma revisteira por intermédio da análise das escolhas estéticas dos diretores, motivo pelo qual venho relatar aqui a possibilidade de aplicação dos conhecimentos adquiridos com a minha pesquisa e, sobretudo, minha observação da grande influência, mesmo que não assumida pelos diretores e produtores, desta linguagem para o musical moderno.

As duas peças – embora com fio condutor biográfico, mas não menos crítico em relação ao contexto histórico – são constituídas de uma sucessão de quadros, a maioria cômicos, intercalados com números musicais com repertório de sambas; com prólogo e final apoteóticos. Havia também, nos dois espetáculos, figuras que poderíamos relacionar ao *compère* e à *comère*, que em *Divina Elizeth* eram narradores que ora relacionavam os acontecimentos biográficos aos acontecimentos políticos e sociais – de maneira distanciada e bem-humorada, propondo interessantes discussões acerca da importância da memória nacional –, ora transformavam-se em personagens da vida da cantora. Em *Tom & Vinícius*, os narradores eram as próprias personagens-título, com as mesmas características dos primeiros, mas sem distanciamento e com menos

incursões críticas e mais biográficas e dramáticas, o que os incluiria na convenção pelo aspecto meramente formal.

Nas duas peças, os números musicais eram organizados da seguinte forma: Prólogo, com apresentação do elenco; apoteoses, com todo o elenco; *coplas*, em duplas e solos. Em *Divina Elizeth*, as músicas eram a continuação do conteúdo das cenas, com composições de Custódio Mesquita, Ary Barroso, Carlos Bittencourt, Sinval Silva, Noel Rosa, Henrique Vogeler, Chocolate, Elano de Paula, Baden Powell, Tom Jobim, Vinícius de Moraes, Marcos Valle, Paulo César Pinheiro. No Prólogo, os narradores engravatados (vindos do além) iniciavam um texto explicando que concederiam à plateia a possibilidade de um último *show* de Elizeth para que ela mesma contasse através das músicas “como ela se via”. Após o texto introdutório, cinco “Elizeths” entravam em cena, “flutuando” em frente a espelhos, cantando um apoteótico arranjo de *Consolação* – um dos afro-sambas de Baden Powell. Em *Tom & Vinícius*, as músicas apenas ilustravam os momentos apontados nas cenas, com destaque para o Prólogo, em que todos cantavam *Se todos fossem iguais a você* no meio da plateia; para a cena do lançamento do disco *Canção do amor demais* por Elizeth, ela inicia o samba-canção *Chega de saudade*, que termina cantado por todo o elenco em cena, e, claro, por toda a plateia num momento de “catarse cultural”; e para a cena do morro com coreografia para um animado arranjo de *O morro não tem vez*. Todas as composições eram das personagens-título.

Do ponto de vista da criação de personagem, apoiada em tipos característicos da revista, para construir Aracy de Almeida e Elizeth Cardoso, baseei-me no tipo que ambas já eram em vida: mulatas. Segundo Neyde Veneziano (1991:124), enquanto a vedete tinha a função de cantar e encantar a plateia com glamur, brilhos, paetês, saltos, pernas de fora e penachos na cabeça; a “mulata”, que aparece como a “mucama”, em 1870, e depois se torna a negra alforriada ou mestiça inteligente, é símbolo da mulher com plena consciência dos seus dotes, capaz de seduzir velhos e moços (Mendes, 1982: 147), que diz o que pensa, inventa gírias, brinca com o duplo sentido das

situações e com erros gramaticais, faz número de plateia, improvisa, canta, dança, manipula as situações pela sagacidade ou pela sedução. É um tipo riquíssimo criado por atrizes-cantoras com muita técnica e multitalentosas – por vezes, brancas, que se pintavam de marrom ou preto para interpretá-las.

Araci Cortes foi, possivelmente, a maior e a mais importante destas atrizes – mulata no palco e na vida –, com enorme extensão vocal. Ela alcançou sucesso estrondoso na década de 1920 e é referência para todas as gerações de cantoras e atrizes que seguiram. Araci foi a responsável pelo lançamento de vários sucessos da nossa música popular: *Linda flor*; *Aquarela do Brasil*; *Boneca de piche*; *No rancho fundo*; *Na Pavuna*; *Dá nela*; *Carinhoso* e muitos outros. Era a intérprete favorita do genioso maestro Ary Barroso, e era aclamada pelas plateias que simplesmente não queriam que ela saísse de cena. Ter uma composição cantada por Araci no teatro era garantia de sucesso, e assim o foi com Assis Valente, Lamartine Babo, Duque, Joubert de Carvalho, Henrique Vogeler e até Noel Rosa, que lhe compôs a marcha *Dona Araci*.

Com base nessas referências, criei uma Aracy de Almeida “mulata-cômica” para o *show* e “mulata-doce” para o filme, e uma Elizeth Cardoso mulata-glamurosa para as duas peças. A trajetória das vidas de Elizeth Cardoso e Aracy de Almeida é facilmente fundida com a história da música popular brasileira, assim como já explicitado também sobre Araci Cortes. Elizeth gravou vários sucessos de 1930 a 1980 e passou por inúmeras situações musicais em torno das referidas décadas: o teatro de revista, o crescimento do cinema nacional da década de 1950, a gravação do polêmico primeiro disco de bossa-nova (*Chega de saudade*, de Tom Jobim e Vinícius de Moraes), acompanhou a evolução dos subgêneros do samba (samba-maxinado, samba-canção, samba exaltação, samba sincopado, samba-enredo, samba-*rock* e, finalmente, o samba-*jazz*). Já Aracy de Almeida, além de ser uma mulher com atitudes à frente de seu tempo, e de criar com espontaneidade uma forma absolutamente brasileira de cantar – passando para a voz um tipo

de *swing* e divisão (relação entre letra e ritmo) do samba que só encontraríamos novamente com João Gilberto, na década de 1960 –, foi responsável pela recuperação da obra de Noel Rosa que, após vinte anos de falecido, já havia caído no esquecimento. Aracy de Almeida também recuperou um importante e gigantesco legado de compositores revisteiros, como Assis Valente, Wilson Batista, Haroldo Barbosa e Ary Barroso.

Foram experiências enriquecedoras; entretanto, por não serem poucos os obstáculos, vez ou outra, certa decepção com a desorganização política da categoria artística e, igualmente, com a falta de interesse dos detentores dos meios de produção (patrocínio) em promover um musical mais próximo daquilo que se pudesse chamar genuinamente brasileiro, titubeei. Decidi enveredar pelo caminho da produção e desenvolvi dois projetos: *Aracy de Samba e de Almeida*, um *show*cênico para o qual me aproveitei do aprofundamento das pesquisas sobre vida e obra da cantora, e *Sarambá*, um *show* sobre a história do samba para dançar, cujo repertório começa nos sambas maxixados lançados na revista, como *Sarambá* (J. Tomás e Duque, 1929), *Tem francesa no morro* (Assis Valente, 1932); passando pelos sambas sincopados, como *Pisei no despacho* e *Falsa baiana* (Geraldo Pereira); chegando ao samba exaltação *É luxo só* (Ary Barroso), entre outros, sem deixar de lado sambas de compositores mais novos influenciados por esses compositores, como *Amor até o fim* (Gilberto Gil).

A paixão decorrente daquele primeiro processo de pesquisa conduziu-me, de modo bastante consciente, para um caminho de compromisso com a memória cultural daquela “gente mulata”. Artistas cuja luta e criação representam momentos significativos da produção cultural genuinamente brasileira. Gente que, a despeito do imenso trabalho e de sua importância, encontra-se subsumida da história. Refletir sobre a importância da produção e da gente revisteira, retomá-la e trazê-la para os palcos tem sido um de meus intentos e alvos. O processo que venho desenvolvendo não passa por nenhuma bravata ou ato altruísta, trata-se de enveredar em uma espécie de imensa (e real) Atlântida para, de lá, recuperar tesouros inexauríveis.

Vivemos a ilusão de pertencermos a uma imensa aldeia, elegendando ou copiando formas estrangeiras de gerenciamento de cultura como a única possibilidade de produção de qualidade, favorecendo, com esse discurso, o fomento e o investimento em formas criadas nos países hegemônicos em detrimento das formas nacionais. “Engolimos cópias gringas” muito bem realizadas no aspecto técnico e formal, porém, vazias de identidade. A nossa “Bróduei” é tupiniquim. Ganhamos espelhos, brilhos e paetês em troca da exploração do trabalho e total massacre genocida: o mito da ocupação, desde o século XIX, simplesmente muda os objetos.

Referências bibliográficas

MATE, Alexandre. Peripécias de certa revista teatral brasileira: da crítica risível das idiossincrasias dos poderosos ao umbigo da vedete. In: *Cultura Crí-ti-ca*, 3. Revista Cultural da Apropuc. São Paulo: Apropuc, 1. Disponível em: <http://www.apropucsp.org.br/ed_ante_rcc.htm>. Acesso em: 16 fev. 2012.

MENDES, Miriam Garcia. *A personagem negra no teatro brasileiro, entre 1838 e 1888*. São Paulo: Ática, 1982.

RUIZ, Roberto. *Teatro de revista no Brasil: do início à I Guerra Mundial*. Rio de Janeiro: Inacen, 1988.

VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. Campinas: Pontes, Editora da Unicamp, 1991.

_____. *Não adianta chorar: teatro de revista brasileiro*. Oba! Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

_____. *De pernas para o ar: teatro de revista em São Paulo*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2005 (Col. Aplauso).

_____. *As grandes vedetes do Brasil*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2010 (Col. Aplauso).