



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE TEATRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

JONES OLIVEIRA MOTA

**TEATRO DE REVISTA CONTEMPORÂNEO:
HISTÓRIA, ENSINO E REEXISTÊNCIA**

SALVADOR
2020

JONES OLIVEIRA MOTA

**TEATRO DE REVISTA CONTEMPORÂNEO:
HISTÓRIA, ENSINO E REEXISTÊNCIA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do título de Doutor em Artes Cênicas.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Eliene Benício Amâncio Costa

SALVADOR
2020

Mota, Jones Oliveira.

Teatro de revista contemporâneo: história, ensino e reexistência / Jones Oliveira Mota. - 2020.
330 f.: il.

Orientadora: Profª. Dra. Eliene Benício Amâncio Costa.

Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, Salvador, 2020.

1. Teatro. 2. Teatro - Estudo e ensino. 3. Teatro - Estudo e ensino - Salvador (BA). 4. Teatro -
Estudo e ensino - Ilhéus (BA). 5. Teatro de revista - Brasil - História. 6. Teatro de revista - História
e crítica. I. Costa, Eliene Benício Amâncio. II. Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. III.
Título.

CDD - 792.70981

CDU - 792.7(81)

TERMO DE APROVAÇÃO

Jones Oliveira Mota

"TEATRO DE REVISTA CONTEMPORÂNEO: HISTÓRIA, ENSINO E
REEXISTÊNCIA"

Foi Aprovada Como Requisito Parcial Para Obtenção do Grau de Doutor em Artes
Cênicas, Universidade Federal da Bahia, pela Seguinte Banca Examinadora:

Aprovada em 18 de dezembro de 2020



Prof.ª Dr.ª Ellene Benício Amâncio Costa (Orientadora)



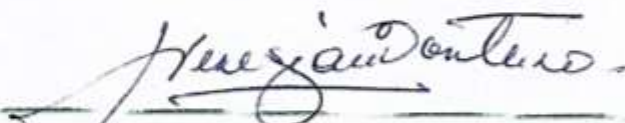
Prof. Dr. Mariana de Lima e Muniz (UFMG)



Prof. Dr. Fabio Dal Gallo (PPGAC/UFBA)



Prof. Dr.ª Márcia Mendes da Rocha (UESC)



Prof. Dr. Neyde de Castro Venturino Monteiro (UNICAMP)

Aos meus avôs, Antônio Pimentel de Oliveira e José Sousa Mota *in memoriam* e às minhas avós Antônia Firmo de Oliveira e Josefa de Jesus Mota, por manterem a vida reluzindo numa terra seca, carente e distante. Onde o ensinamento é oral, o trabalho braçal e a fome um perigo constate. Onde fui feliz na infância que trago em mim. Onde compartilhar é a principal regra e crescer a maior alegria.

AGRADECIMENTOS

A Daniel Moreno, meu companheiro de vida e arte, fonte de otimismo, amor e fé, meu agradecimento especial por tudo que representa e por tudo que fez, incluindo a revisão cuidadosa do texto e as ricas observações.

A Liz Novais, amiga-irmã que sempre acolheu as minhas crises e me ajudou a continuar. Sua voz é força e seu canto doçura. Que eu esteja à altura para retribuir.

A Taiana Lemos, grande exemplo de garra e persistência, mas também de poesia e beleza. Sua presença é sempre notada, porque você “fêxxxxaaaaa”!

A Neide Firmo, que me ensinou a ser gente e a encarar o mundo de frente. Minha mãe-amiga-parceira. Sua inteligência social é uma fortuna da qual se orgulha em dividir. Isso encanta.

À Cia de Revista da Bahia, formada por mim e pelas quatro citadas acima. Espaço de experimentações e trocas que, desde 2010, é meu cantinho de criação artística e realização de desejos. Obrigado a todas e todos que colaram comigo e deram vida a todas as produções, dos espetáculos às atividades de arte-educação.

A Paula R. Bacellar Gonzaga, amiga-irmã, ouvinte e conselheira, sempre crítica e certa. Contigo apreendi o mundo de outros pontos de vista, me tornei cúmplice e sedento de esperança. Espero ver em vida os frutos dessa sua trajetória que, embora ainda no começo, foi e é desafiadora.

Aos meus familiares e amigos mais próximos que me deram suporte físico e emocional quando as intempéries me colocaram à prova. Nem os alagamentos e nem o incêndio foram capazes de destruir essa conquista – graças a vocês.

Aos colegas de turma, principalmente às íntimas de “Thaís”: Cecília Borges, Diego Pizarro, Enjolras de Oliveira, Lineu Gabriel, Ludimila Mota e, em especial, Nayara Brito, pelas divertidas e ricas trocas.

A Eliene Benício Amancio Costa, professora que me orientou desde a graduação em Licenciatura em Teatro, passando pelo Mestrado e agora fechando esse ciclo de estudos no Doutorado em Artes Cênicas na Escola de Teatro da UFBA. Exímia professora de História do Teatro brasileiro, excelente pesquisadora do circo moderno e gestora perseverante – um marco para a primeira escola universitária de teatro do Brasil. Por ter acreditado em minhas ideias, ter sido paciente nos meus momentos de adoecimento psicológico e por ter contribuído em minhas produções acadêmicas, lhe sou eternamente grato.

À professora Marlúcia Mendes da Rocha (UESC) e amiga (carinhosamente chamada de Malu), por todo seu Axé e sua forma especial de olhar a

humanidade e o intangível. Sua contribuição foi fundamental para a ampliação da interdisciplinaridade na pesquisa.

Aos professores Mario F. Bolognesi (UNESP) e Raimundo Matos de Leão (UFBA) por suas valiosas contribuições no decorrer da pesquisa, e à professora Ana Dias (UFSJ) por oportunizar um venturoso intercâmbio com estudantes dos cursos de Bacharelado e Licenciatura em Teatro em São João del-Rei – MG.

Ao professor Fábio Dal Gallo (UFBA) por ter contribuído tanto na minha formação docente quanto na pesquisa das interfaces entre Teatro de Revista e Educação. Quando essa pesquisa ainda era um projeto de estágio para o TCC, o prof. Fábio me deu todo suporte e incentivo para sua continuidade e ampliação.

À professora Mariana de Lima e Muniz (UFMG) por seus feitos exemplares no GT Pedagogia das Artes Cênicas da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas – ABRACE, onde pude expandir minha visão sobre o ensino de teatro e experimentar outras possibilidades em sala de aula, inclusive com estudantes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais – EBA UFMG.

À professora Neyde de Castro Veneziano Monteiro (Unicamp) por suas generosas observações a respeito da tese, mas principalmente por sua contribuição efetiva para a consolidação do Teatro de Revista brasileiro como área de conhecimento na academia. Sem as produções e publicações de Veneziano essa tese não seria possível, portanto, o seu valor é incomensurável.

Por fim, agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia – PPGAC UFBA e à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES pela viabilização do desenvolvimento desta pesquisa acadêmica.

*Memória de um tempo
Onde lutar por seu direito
É um defeito que mata*

*São tantas lutas inglórias
São histórias que a história
Qualquer dia contará*

*De obscuros personagens
As passagens, as coragens
São sementes espalhadas nesse chão*

*De Juvenais e de Raimundos
Tantos Júlios de Santana
Nessa crença, num enorme coração*

*Dos humilhados e ofendidos
Explorados e oprimidos
Que tentaram encontrar a solução*

São cruzeiros sem nomes, sem corpos, sem datas

*Memória de um tempo
Onde lutar por seu direito
É um defeito que mata*

*E tantos são os homens por debaixo das manchetes
São braços esquecidos que fizeram os heróis*

*São forças, são suores que levantam as vedetes
Do teatro de revistas que é o país de todos nós*

*São vozes que negaram liberdade concedida
Pois ela é bem mais sangue
É que ela é bem mais vida*

*São vidas que alimentam nosso fogo da esperança
É o grito da batalha
Quem espera sempre alcança*

*Ê ê, quando o Sol nascer
É que eu quero ver quem se lembrará
Ê ê, quando amanhecer
É que eu quero ver quem recordará
Ahhhh, não quero esquecer
Essa legião que se entregou por um novo dia
E eu quero é cantar essa mão tão calejada
Que nos deu tanta alegria
E vamos à luta*

Que país é esse?

MOTA, Jones Oliveira. **Teatro de Revista Contemporâneo: história, ensino e reexistência** / Jones Oliveira Mota. – 2020. 330 f.: il. Orientadora: Eliene Benício A. Costa. Tese (Doutorado) – Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, Salvador, 2020.

RESUMO

Este estudo tem por objetivo consolidar a pesquisa do Teatro de Revista Contemporâneo e suas interfaces com os ensinamentos formal e não-formal de teatro iniciada em 2011 na Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia. Por meio da releitura crítica de determinados aspectos da história do gênero revisteiro, numa análise inspirada pelo pensamento de(s)colonial, articula maneiras de expurgar da Revista os seus resquícios coloniais e opressores para que as suas conformações mais recentes possam usufruir do seu caráter subversivo e transgressor com consciência política. A abordagem teórica da História pressupõe os pontos de vista dos “perdedores”, na tentativa de localizar a prática atual deste Teatro para além do luxo, do entretenimento estandardizado e dos limites geográficos do eixo Rio-São Paulo. Nesse sentido, um dos diferenciais desta pesquisa está na compreensão e no usufruto das tradições como trampolins de experimentação, criação e produção de encenações contemporâneas. Para tanto, foi necessária uma vasta pesquisa documental em meio virtual para catalogar as produções teatrais que se autointitulavam Revistas nas duas primeiras décadas do século XXI. O resultado inclui 92 (noventa e duas) produções que se inspiraram, historicizaram, reconstituíram ou recriaram revistas, resultando numa tipologia da encenação. Assim o Teatro de Revista Contemporâneo recusa o “revisticídio” – ideia de morte do gênero propagada por alguns historiadores – e extrapola a sua prática como resistência para anunciar reexistências poéticas, estéticas e educacionais. Dentre os aspectos analisados estão a hibridização das convenções revisteiras, os entraves da meritocracia e da hierarquia nos processos de criação e a contemporização da noção de autoria em processos colaborativos. Tais aspectos são fundamentais para as experiências artístico-pedagógicas relatadas e discutidas na sequência. Três práticas de ensino de Teatro com encenações, desenvolvidas em espaços formais e não-formais de Salvador e Ilhéus, Bahia, sedimentam reflexões sobre o fazer do professor-encenador com foco na crítica sociopolítica para criação dramaturgicamente de Revistas de Ano e nas principais contradições e desafios político-pedagógicos que emergem dos processos, bem como na improvisação para criação de roteiros. Por fim propõe-se quatro aprendizagens para a reexistência do Teatro de Revista na contemporaneidade: aprender a desaprender, aprender a divergir, aprender a misturar e reaprender a jogar. Um anúncio para a continuidade desta investigação e um convite para o reconhecimento e a valorização da História do Teatro Popular brasileiro em suas práticas recentes.

Palavras-chave: Teatro de Revista; Teatro Contemporâneo; Ensino de Teatro; História do Teatro; Teatro Popular; Teatro Musical.

MOTA, Jones Oliveira. **Teatro de Revista Contemporáneo: historia, enseñanza y re-existencia** / Jones Oliveira Mota. – 2020. 330 h.: il. Orientadora: Eliene Benício A. Costa. 2020. Tesis (Doctorado) – Universidade Federal da Bahia, Escuela de Teatro, Salvador, 2020.

RESUMEN

El objetivo de este estudio es consolidar la investigación del Teatro de Revista Contemporáneo y sus interrelaciones en la enseñanza formal y no formal de teatro, iniciada en 2011 en la Escuela de Teatro de la Universidade Federal da Bahia. A través de la relectura crítica de aspectos determinados del género de revista en un análisis inspirado por el pensamiento de(s)colonial, articula formas de expurgar a la Revista de aquellos resquicios coloniales y opresores para que sus configuraciones más recientes puedan aprovechar su carácter subversivo y transgresor con consciencia política. El abordaje teórico de la Historia presupone el punto de vista de los “perdedores” en un intento de localizar la práctica actual de este Teatro más allá del lujo, del entretenimiento estandarizado y de los límites geográficos del eje Río-San Paulo. En este sentido, una de las diferencias de esta investigación está en la comprensión y el aprovechamiento de las tradiciones como trampolines de experimentación, creación y producción de obras contemporáneas. Para esto, fue necesaria una vasta investigación documental en medios virtuales para catalogar las producciones teatrales que se auto-titulaban Revistas durante las dos primeras décadas del siglo XXI. El resultado incluye 92 (noventa y dos) producciones que se inspiraron, historizaron, reconstruyeron o recrearon revistas, resultando así una tipología de montaje de escena. Así el Teatro de Revista Contemporáneo recusa el “revisticidio” – idea de muerte del género propagada por algunos historiadores – y extrapola su práctica como resistencia para anunciar re-existencias poéticas, estéticas y educacionales. Dentro de los espectáculos analizados está la hibridación de las convenciones revisteras, los obstáculos de la meritocracia y de la jerarquía de los procesos de creación, así como, la contemporaneidad de la noción de autoría en procesos colaborativos. Tales aspectos son fundamentales para las experiencias artístico-pedagógicas relatadas y discutidas en secuencia. Tres prácticas de enseñanza de Teatro con montajes escénicos, desarrolladas en espacios formales y no formales de Salvador e Ilhéus, Bahía, consolidan reflexiones sobre el hacer del profesor-director con foco en la crítica sociopolítica para la creación dramaturgica de Revistas de Año, sus contradicciones principales y los desafíos político-pedagógicos que emergen de sus procesos, al igual que en la improvisación para la creación de guiones. Al final se proponen cuatro aprendizajes para la re-existencia del Teatro de Revista en la contemporaneidad: aprender a desaprender, aprender a divergir, aprender a mezclar y reaprender a jugar. Un anuncio para la continuidad de esta investigación y una invitación para el reconocimiento y valoración de la Historia del Teatro Popular brasileño en sus prácticas recientes.

Palabras llave: Teatro de Revista; Teatro Contemporáneo; Enseñanza de Teatro; Historia del Teatro; Teatro Popular; Teatro Musical.

MOTA, Jones Oliveira. **Contemporary Revue Theatre: history, teaching and reexistence** / Jones Oliveira Mota. – 2020. 330 s.: ill. Thesis advisor: Eliene Benício A. Costa. 2020. Doctoral Dissertation (Doctorate) – Universidade Federal da Bahia, Theater School, Salvador, 2020.

ABSTRACT

This study aims to consolidate the research of the Contemporary Revue Theatre and its interfaces with formal and non-formal teachings of theater started in 2011 at the Drama School of the Universidade Federal da Bahia. Through a critical reinterpretation of certain aspects of the history of the Revue genre, in a decolonial-thought inspired analysis, it articulates way of purging from the Revue its colonial and oppressing remains in order that its most recent conformations may take advantage of its subversive, transgressive character with a political awareness. The theoretical approach of History assumes the “loser’s” point of view, in an attempt to locate the current practices of such Theatre beyond luxury, standardized entertainment and the geographical boundaries of the Rio-São Paulo axis. In this sense, one of the differentials of this research lies in the understanding and usufruct of traditions as steppingstones for experimentation, creation and production of contemporary stagings. For such, a vast documental research over the web was necessary in order to catalog theatrical productions that named themselves as Revues in the first two decades of the 21st century. The results include 92 (ninety-two) productions that were inspired by, historicized, reconstituted or recreated Revues, resulting in a staging typology. Thus, the Contemporary Revue Theatre refuses the “revue-cide” – the idea, propagated by some historians, of the death of the genre – and extrapolates its practice as resistance to announce poetical, aesthetical and educational reexistences. Among the analyzed aspects there are the hybridization of Revue’s conventions, the obstacles of meritocracy and hierarchy on creative processes and the compromise of the notion of authorship in collaborative processes. Such aspects are fundamental to the artistic-pedagogical experiences reported and discussed next. Three Theater teaching practices with stage performances, developed in formal and non-formal spaces in Salvador and Ilhéus, Bahia, settle reflections on the teacher-stage director's performance focusing on socio-political criticism for Revue of the Year’s dramaturgical creations, on the main political-pedagogical contradictions and challenges that emerge from the process, as well as on improvisation for script creation. Finally, four lessons for the reexistence of the Revue Theater in contemporary times are proposed: learn to unlearn, learn to diverge, learn to mix and learn to play. An announcement for the continuity of this investigation and an invitation to the acknowledgement and appreciation of Brazilian Popular Theatre History and its recent practices.

Keywords: Revue Theatre; Contemporary Theatre; Teaching of drama; Theatre History; Popular Theatre; Musical Theatre.

MOTA, Jones Oliveira. **Théâtre de Revue Contemporain: histoire, enseignement et réexistence** / Jones Oliveira Mota. – 2020. 330 s.: ill. Directrice de thèse: Eliene Benício A. Costa. Thèse (Doctorat) – Universidade Federal da Bahia, École de théâtre, Salvador, 2020.

RÉSUMÉ

Cette étude a pour objectif consolider la recherche sur le Théâtre de Revue Contemporain et ses interfaces avec les enseignements formel et non-formel du théâtre démarrée en 2011 à l'École de théâtre de l'Universidade Federal da Bahia. À travers la relecture critique de certains aspects de l'histoire du genre Revue, dans une analyse inspirée par la pensée dé(s) coloniale, on articule des manières d'en purger ses vestiges coloniaux et oppressifs pour que ses conformations les plus récentes puissent profiter de son caractère subversif et rebelle avec une conscience politique. L'approche théorique de l'Histoire suppose les points de vue des «perdants», pour essayer de localiser la pratique actuelle de ce Théâtre au-delà du luxe, du divertissement standardisé et des limites géographiques de l'axe Rio-São Paulo. En ce sens, l'une des différences de cette recherche réside dans la compréhension et l'usage des traditions comme tremplins de l'expérimentation, de la création et de la production de mises-en-scènes contemporaines. Pour cela, on a fallu d'une vaste recherche documentaire dans un milieu virtuel pour cataloguer les productions théâtrales qui s'auto-intitulait Revues dans les deux premières décennies du 21ème siècle. Les résultats incluent 92 (quatre-vingt-douze) productions qui s'inspirent, historicisent, reconstituent ou recréent des Revues, aboutissant à une typologie de mise-en-scène. Ainsi le Théâtre de Revue Contemporain refuse le «revisticide» - l'idée de la mort du genre propagée par certains historiens - et extrapole sa pratique comme résistance pour annoncer des réexistences poétiques, esthétiques et pédagogiques. Parmi les aspects analysés figurent l'hybridation des conventions de la Revue, les obstacles de la méritocratie et de la hiérarchie dans les processus de création et la contemporisation de la notion d'auteur dans les processus collaboratifs. Ces aspects sont fondamentaux pour les expériences artistiques-pédagogiques rapportées et discutées ensuite. Trois pratiques d'enseignement de théâtre avec des mises-en-scènes, développées en espaces formels et non-formels à Salvador et à Ilhéus, Bahia, sédimentent des réflexions sur le travail de l'enseignant-metteur-en-scène avec une focalisation sur la critique socio-politique pour la création dramaturgique des Revues d'Années et sur les principales contradictions et défis politiques-pédagogiques qui émergent de ses processus, autant que dans l'improvisation pour la création de scénarios. Enfin, quatre leçons sont proposées pour la réexistence du Théâtre de Revue Contemporain: apprendre à désapprendre, apprendre à diverger, apprendre à mélanger et réapprendre à jouer. Une annonce pour la continuation de cette recherche et une invitation à la reconnaissance et à la valorisation de l'Histoire du Théâtre Populaire Brésilien dans ses pratiques récentes.

Mots-clés: Théâtre de Revue; Théâtre contemporain; Enseignement de Théâtre; Histoire du Théâtre; Théâtre Populaire; Théâtre Musical.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Meme: O que é uma minoria?.....	22
Figura 2 – Virginia Lane no programa Grande Revista São Luis da TV Tupi Difusora	36
Figura 3 – Vedete Aracy Cortês, 1924.....	41
Figura 4 – Uma das primeiras montagens luxuosas de Walter Pinto.	43
Figura 5 - Chamada de O Bilontra - Revista do Anno de 1885, de Arthur Azevedo	51
Figura 6 - Dzi Croquettes.....	63
Figura 7 - Espetáculo "Insuportável, uma comédia de batom vermelho"	89
Figura 8 - Apresentação do espetáculo OvO e Vice-Versa em espaço público no distrito Pedra Alta em Araci-BA.	90
Figura 9 - Cartaz de "Eu quero é me badalar".	104
Figura 10 - Curso de Iniciação Teatral. Aula prática.	110
Figura 11 – Infiel, a Revista do Ano de 2016. Cena da escola.	120
Figura 12 - Na sua cara! revista de ano contemporânea. Prólogo.	132
Figura 13 - Oficina Teatro de Revista para iniciantes. Prática de histocização.	134
Figura 15 – Racistas Vão pro Céu? Dia da apresentação.	143
Figura 16 - Mapa da cena Ônibus	147
Figura 17 – Racistas vão pro céu? Agradecimento do elenco.....	154
Figura 18 - Vidas indígenas importam.....	156

LISTA DE VÍDEOS

Vídeo 1 - Revista portuguesa “ParqueMania”, de Hélder Freire Costa (2018)	91
Vídeo 2 - Hotel Habana Show (THE HOLE, 2018)	92
Vídeo 3 - Programa Fala Dercy, 2000	101

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Pesquisa documental em meio virtual. Quantidade de páginas visitadas.	80
Tabela 2 - Pesquisa documental em meio virtual. Modelo de ficha catalográfica	81
Tabela 3 – Faixas do CD Planeta Fome, 2019.	139

SUMÁRIO

ABERTURA	19
PRÓLOGO	26
ATO I	32
HISTÓRIA	32
1. OUTRO OLHAR PARA A HISTÓRIA DA REVISTA	33
1.1 VIVO OU MORTO? TEATRO DE REVISTA BRASILEIRO	35
1.2 TENTATIVAS DE REVISTICÍDIO NA MODERNIZAÇÃO DO BRASIL	46
ATO II	59
REEXISTÊNCIA	59
2. PERSPECTIVAS HISTÓRICAS PARA UM TEATRO DE REVISTA CONTEMPORÂNEO	60
2.1 SOBREVIDA: A HIBRIDIZAÇÃO DAS CONVENÇÕES REVISTEIRAS NA CONTEMPORANEIDADE	61
Globalização, contemporaneidade e vanguardas sul-americanas	65
.....	65
Das homenagens às apropriações	73
2.2 FORMAS DE REEXISTÊNCIA DO TEATRO DE REVISTA CONTEMPORÂNEO	76
Reexistência e responsabilidade social	82
Revistas contemporâneas. Alguns exemplos	86
3. PARADIGMAS ATUAIS PARA O TEATRO DE REVISTA	96
3.1 MERITOCRACIA E HIERARQUIA NO TEATRO DE REVISTA BRASILEIRO	98
3.2 AUTORIA E PROCESSO COLABORATIVO	103
ATO III	108
ENSINO	108
4. TEATRO DE REVISTA CONTEMPORÂNEO NO ENSINO NÃO- FORMAL DE TEATRO	109
4.1 DRAMATURGIA E CRÍTICA SOCIOPOLÍTICA	109
4.2 CONTRADIÇÕES E DESAFIOS POLÍTICO-PEDAGÓGICOS .	123
5. TEATRO DE REVISTA CONTEMPORÂNEO NO ENSINO FORMAL DE ARTE/TEATRO	137
5.1 IMPROVISAZÃO PARA CRIAÇÃO DE ROTEIROS	137
APOTEOSE	156
REFERÊNCIAS	162
APÊNDICES	172
INFOGRÁFICO: CRONOLOGIA DAS FASES DO TEATRO DE REVISTA NO BRASIL	172
TEXTO DRAMÁTICO 1: INFIEL, A REVISTA DO ANO DE 2016	174

TEXTO DRAMÁTICO 2: NA SUA CARA! REVISTA DE ANO CONTEMPORÂNEA	197
ROTEIRO 1: RACISTAS VÃO PRO CÉU?	219
PLANOS DE AULA: CURSO DE INICIAÇÃO TEATRAL	226
PLANO DE ATIVIDADE ARTE-EDUCACIONAL: TEATRO DE REVISTA PARA INICIANTEs	236
PROGRAMAÇÃO III UNIDADE: DISCIPLINA ARTE/TEATRO IFBA 2019	245
CATÁLOGO DE REVISTAS E ESPETÁCULOS ENCENADOS ENTRE 2001 E 2020.....	246
2001	246
2002	247
2003	247
2004	247
2005	250
2006	250
2007	252
2008	253
2009	256
2010	262
2011	266
2012	269
2013	276
2014	283
2015	285
2016	292
2017	304
2018	314
2019	321
2020	329

ABERTURA

*Mil nações
Moldaram minha cara
Minha voz
Uso pra dizer o que se cala
O meu país
É meu lugar de fala*

*O que se cala
Compositor: Douglas Germano
Intérprete: Elza Soares*

A noção de lugar de fala tem sido recorrentemente utilizada na atualidade para que indivíduos pertencentes a classes ou grupos oprimidos, em especial as feministas negras, reclamem o poder falar e ser ouvida em todo e qualquer espaço. Mas o conceito não se encerra na luta pela autorização da fala, é também uma forma de não esquecer que todo discurso tem texto e contexto.

[...] é preciso dizer que não há uma epistemologia determinada sobre o termo lugar de fala especificamente, ou melhor, a origem do termo é imprecisa, acreditamos que este surge a partir da tradição de discussão sobre *feminist stand point* – em uma tradução literal “ponto de vista feminista” – diversidade, teoria racial crítica e pensamento decolonial. (RIBEIRO, 217, Locais do Kindle 454-457).

A partir das reflexões tecidas pela autora Djamila Ribeiro em *O que é lugar de fala?*, 2017, percebe-se quão diversas são as formas de redução e silenciamento, opressões que podem ser sutis e passarem despercebidas ou violentas e escancaradas como um atual “chega de mimimi!”.

Diante da guerra ideológica que vivemos na contemporaneidade (OLIVEIRA, 2013), em que as dicotomias e polaridades são extremadas para justificar políticas públicas absurdas, o lugar de fala precisa sim ser defendido e praticado, seja face a face, nas redes sociais ou em produções acadêmicas.

Com base neste raciocínio, a descrição do sujeito que escreve essas linhas partirá do lugar de fala de quem nasceu numa família pobre e miscigenada de uma cidadezinha do interior da Bahia e viveu na violenta região metropolitana de Salvador, onde beirou a fome, mas “deu a volta por cima” graças às políticas

públicas federais do início do século XXI. Seu pai, construtor civil, estava (na época) sempre empregado, sua mãe, professora do ensino básico, também, estabilidade financeira que o permitiu seguir o sonho de fazer teatro na Universidade Federal da Bahia UFBA – por meio das cotas para estudantes do ensino público.

De quem, embora repleto de privilégios por ser homem e lido como branco pela sociedade, sofreu com a homofobia na escola e na família por conta da sua orientação sexual antes mesmo de tê-la compreendido, aceitado e assumido. De quem necessitou de bolsas institucionais para concluir a graduação e para realizar suas pesquisas acadêmicas de mestrado e doutorado com o mínimo de dignidade. De quem faz e ensina arte em um país que tende a desvalorizar a sua própria cultura. De quem milita pela igualdade social e é constantemente ameaçado por odiosos ignorantes.

Não reclamamos, porém, um lugar de fala isolado, mas de um *locus* com múltiplas possibilidades de reconhecimento, identificação e representatividade, afinal, “[...] todas as pessoas possuem lugares de fala, pois estamos falando de localização social.” (RIBEIRO, 2017, Locais do Kindle 730-731), sendo também necessário alertar àqueles que, à primeira vista, podem considerar triviais os reclames a seguir, que “não pode haver hierarquia de opressões, pois, sendo estruturais, não existe ‘preferência de luta’.” (RIBEIRO, 2017, Locais do Kindle 605).

Neste sentido, o lugar de fala de um homem cis “branco” homossexual não deve ser automaticamente deslegitimado no âmbito da perspectiva de(s)colonial, ainda que seu olhar e experiências sejam notadamente limitadas. Da mesma maneira, por estar respaldado pela academia, seu pensamento não deve sobrepor ao daqueles que possuem saberes construídos fora da epistemologia dominante (eurocentrada e cis-heteronormativa), como os de mestras e mestres da cultura popular, líderes comunitários, militantes formados pelos e nos movimentos sociais, mães e pais de santo, dentre outros.

O que propomos, enfim, é que a noção de lugar de fala não seja usada como critério meritocrático, nem em relação ao *locus* social do autor, nem tampouco ao respaldo acadêmico da pesquisa.

Por exemplo: a homossexualidade, em comparação com a heterossexualidade, é vista como orientação sexual comum a uma minoria, no

entanto, no quesito visibilidade, os gays, principalmente aqueles com passabilidade¹, tem uma experiência social privilegiada em comparação com lésbicas, trans e travestis. Diante disso, ser de uma sexualidade desviante da norma não significa ter um salvo-conduto para disparar supostas verdades absolutas acerca da sexualidade.

A noção de lugar de fala só se expressa em sua complexidade quando o *locus* social é considerado na fronteira entre o individual, o local e o global, de forma que experiências pessoais não possam balizar a compreensão do todo, mas sim exemplificá-la e complementá-la. Por isso que, ao expor o lugar de fala do autor, pretendemos localizá-lo com precisão, expondo, inclusive, seus privilégios e contradições.

Se por um lado, ser gay e ativista² demarca um *locus* social oprimido, ter formação acadêmica em nível de doutorado é, num país de desigualdade social alarmante, um privilégio – por conta da dificuldade de acesso à graduação e à pós-graduação públicas de qualidade.

Se é compreensível que estudantes gastem fortunas em eventos de formatura para comemorar sua graduação, é porque reconhecemos que, no Brasil, o acesso, a permanência e a conclusão de cursos de nível superior ainda são tarefas difíceis e desempenhadas por poucos e, por isso, “merecem” comemoração. Dessa forma, os títulos tornam-se privilégios porque eles distinguem vencedores e perdedores numa lógica meritocrática baseada em mecanismos de avaliação potencialmente tendenciosos e assumidamente excludentes.

Se, por um lado, o fato de uma pessoa pertencente a uma minoria alcançar um título acadêmico inspira representatividade, por outro, se esta pessoa não se utiliza do respaldo acadêmico que lhe foi atribuído para implícita ou explicitamente, denunciar o sistema opressor, poderá se tornar mais uma engrenagem à serviço da manutenção do *status quo* da epistemologia dominante.

¹ A noção de passabilidade é aprofundada no artigo *Cisnormatividade e passabilidade* de PONTES; e SILVA, 2018;

² Em *A(r)tivismo: Arte + Política + Ativismo - Sistemas Híbridos em Ação*, VILAS BOAS, 2015, discorre sobre esta noção que tem sido bastante difundida na atualidade.

Figura 1 - Meme: O que é uma minoria?



Fonte: @oficialcinematologia | Série: Master of None. Criadores: Aziz Ansari e Alan Yang. Emissora Original: Netflix. Ano: 2015.

As provas desta manutenção são constantemente demonstradas pelo jornalismo. Volta e meia surgem reportagens sensacionalistas sobre pessoas de grupos socialmente oprimidos que conquistaram graus em medicina ou títulos de pós-graduação, ratificando a falácia de que a ascensão social depende apenas do esforço individual. Essa romantização do esforço e do trabalho é recorrente também em ditados populares como “Deus ajuda quem cedo madruga” e em campanhas neoliberais, como a lançada pelo ex-presidente interino Michel Temer: “não fale em crise, trabalhe” (O POVO ONLINE, 2016).

As concepções de esforço e de trabalho fazem com que alguns acadêmicos que ascenderam economicamente gabem-se do caminho árduo para o sucesso, sem considerar que outros elementos, além do esforço e do trabalho, são importantes variáveis no trajeto acadêmico, como privilégios, oportunidades e, por que não, sorte.

Em sociedades que celebram o individualismo meritocrático, dizer que os principais ganhadores podem ter tido um pouco de sorte aparentemente é o mesmo que dizer a eles que não deveriam estar no topo, que não são quem pensam ser. A retórica da meritocracia parece ter camuflado a medida em que o sucesso e o fracasso se engrenam decisivamente em eventos que estão

completamente fora do controle de qualquer indivíduo.
(FRANK, 2017, Locais do Kindle 80)

Ao considerar outros elementos decisórios para além do esforço, como a sorte ou até mesmo a fé (ou o pensamento positivo, estudado pela neurociência) por exemplo, não queremos dizer que, na prática, as minorias não tenham que lutar o dobro para conseguirem o mesmo, mas que, ainda assim, há variáveis que extrapolam a lógica do mérito e fazem com que numa entrevista de emprego, por exemplo, um indivíduo seja escolhido em detrimento de outro com formação acadêmica e experiência profissional equivalentes.

Robert H. Frank (2017), professor de economia na *Cornell University*, aponta os diversos problemas no sistema meritocrático adotado pelo capitalismo, revelando seu prejuízo para a vida em sociedade, principalmente em termos econômicos. Numa sociedade em que a concentração de renda e o usufruto da riqueza se disfarçam de merecimento, a equidade na distribuição de renda se torna algo cada vez mais distante.

Ademais, ainda que a ascensão social possibilite a aquisição de privilégios, inclusive o de poder falar e ser ouvido (que deveria ser um direito de todos), aqueles e aquelas como nós, artistas-pesquisadores(as) que escolheram a militância ou o ativismo pelo fim das desigualdades e conseguiram cursar uma pós-graduação e/ou adentrar o corpo docente de uma instituição de ensino superior deveriam conceber os seus discursos sempre na perspectiva de quem lutou e continua lutando e não na de quem venceu, porque “[...] definir-se é um status importante de fortalecimento e de demarcar possibilidades de transcendência da norma colonizadora.” (RIBEIRO, 2017, Locais do Kindle 336).

Se a maioria das pesquisadoras e pesquisadores brasileiros da área das humanidades dedicasse parte de seus escritos para colocar-se como sujeito histórico-social de forma direta, evidenciando sua trajetória e compartilhando experiências pessoais localizadas socialmente – que quebrem com a ilusão de neutralidade e universalidade da ciência e tornem visíveis as linhas do pensamento abissal que a limita e reprime, contribuiria efetivamente para a construção de uma ecologia de saberes que reflita a pluralidade e a diversidade da nossa cultura.

Na linha do tempo da epistemologia dominante, o pensamento acadêmico brasileiro é um recém-nascido, afinal a primeira instituição de ensino superior no Brasil só foi criada em 1808 (a Escola de Cirurgia da Bahia). Convém, portanto, deixar de tentar ser o que não se é e legitimar nossas próprias epistemologias de acordo com os nossos próprios marcadores. Mas pensar marcadores de qualidade e excelência acadêmicas sem copiar as fórmulas exportadas só seria possível em um projeto de sociedade igualitária, haja vista que no sistema vigente a meritocracia está tão arraigada que muitas vezes nem é vista como um problema.

O termo [meritocracia] foi cunhado em 1958, pelo sociólogo britânico (e mais tarde lorde) Michael Young, em uma sátira mordaz ao sistema educacional britânico. Em *The Rise of the Meritocracy*, ele argumenta que encorajar pessoas bem-sucedidas a se autoengrandecer por atribuir seu sucesso somente aos seus esforços e habilidades só pioraria as coisas no fim das contas. Em uma coluna de 2001, refletindo sobre o livro, ele apontou que, embora faça sentido designar pessoas a trabalhos por mérito, “O oposto ocorre quando aqueles que foram julgados ter mérito de algum tipo se fecham em uma nova classe social sem espaço para outras pessoas”. Young estava desgostoso com o termo pejorativo que criou porque foi tão rapidamente utilizado como um adjetivo de aprovação. (FRANK, 2017, Locais do Kindle 80)

Mas por que contestar a meritocracia numa tese de doutoramento, já que a pós-graduação é um espaço de poder atravessado por sucessivas análises de mérito (em provas, entrevistas, qualificações, produções, publicações etc.)?

Antes de mais nada, porque o exercício de(s)colonial exige a compreensão, nomeação, denúncia e desnaturalização dos procedimentos opressores da lógica colonizadora ainda vigente. E a desobediência epistêmica emerge como possibilidade de abordagem para pesquisas na perspectiva de quem se mantém em luta.

A construção do conhecimento na área da pedagogia das artes cênicas no Brasil, por exemplo, tem necessidades próprias, mas manteve-se em consonância com os “avanços” da área nos países desenvolvidos, obediência que precisa ser, no mínimo, questionada.

Nesse sentido, desejamos libertar o nosso discurso das amarras da meritocracia, da obediência à epistemologia dominante que faz com que pesquisadoras e pesquisadores se calem enquanto sujeitos históricos amedrontados pelo poder concedido aos analistas de mérito que, por sua vez,

se impõem como sensores acadêmicos ou até mesmo como guardiões dos portões da prosperidade.

Por fim, ao demarcar o *locus* social do autor, ressaltando seu lugar de fala como gay, nordestino, professor de teatro e pesquisador do teatro popular brasileiro e seus privilégios como homem cis “branco” que teve acesso à pós-graduação gratuita, pretendemos destacar a complexidade dessas questões, alertando sobre o perigo de a noção de lugar de fala ser deglutida pelo capitalismo e servir como mais um critério de aprovação, perdendo o seu caráter desobediente.

A história do tempo presente, numa perspectiva de(s)colonial, não deve ser contada de forma vitimista ou revanchista, considerando que os perdedores de antes são ou devem ser os vencedores de agora, e nem linear, mas como uma rede polifônica e multirreferencial, considerando o lugar de fala e o *locus* social e reclamando às minorias o poder falar na encruzilhada entre o pessoal e o global, sempre na perspectiva de quem se mantém em luta.

PRÓLOGO

O Teatro de Revista brasileiro é um gênero do teatro popular que tem por natureza a revisão da atualidade de maneira multirreferencial, efêmera e propositadamente datada. Eclética por natureza, uma revista normalmente engloba sete características: atualidade, comicidade, criticidade, ligeireza, musicalidade, sensorialidade e popularidade e uma grande quantidade de convenções³ dramatúrgicas e estéticas.

Importado da Europa, o Teatro de Revista chegou ao Brasil em meados do século XIX no formato Revista de Ano (em que os espetáculos apresentavam retrospectivas dos anos que se findavam), passou por diversas fases ao longo da história, beirou o esquecimento na segunda metade do século XX, quando foi enfraquecido pela ditadura militar instaurada em 1964 e pela consolidação do projeto de modernização do país, mas resistiu e hoje se encontra em um movimento de reexistência⁴ contemporânea.

Em mais de cem anos de produção ininterrupta e diversificada, o Teatro de Revista teve grande importância no processo de valorização do teatro popular nacional, principalmente após a deflagração da Primeira Guerra Mundial (1914-1918), quando se deu o fechamento dos portos e o conseqüente isolamento do país, impedindo que os revisteiros (nome dado aos escritores e produtores desse teatro) importassem as novas convenções, modas e novidades da Europa, e estimulando-os a inventar sua própria maneira de produzir, o que

³ “As convenções são, antes, regras ‘esquecidas’, interiorizadas pelos praticantes do teatro e decifráveis após uma interpretação que envolve o espectador.” (PAVIS, 2008, p.72). Dentre as convenções do gênero, as dramatúrgicas são as mais conhecidas por conta dos registros históricos disponíveis para estudo. As principais convenções dramatúrgicas podem ser organizadas “em grupos de recursos (alusão, duplo sentido, paródia, quebra da quarta parede, metalinguagem, revelação dos procedimentos e coplas de apresentação), personagens (compadres, tipos, caricaturas vivas e alegorias) e componentes do roteiro (abertura, prólogo, apoteose, quadros – cômicos, fantásticos, críticos, de rua e de variedades, números de cortina e de plateia, monólogos e canções) [...]” (MOTA, 2016, p.135)

⁴ O Teatro de Revista resistiu para que chegasse à contemporaneidade, mas não é mais o mesmo. Ao escolher o termo reexistência, assumimos que houve sim um enfraquecimento do gênero, mas não o seu total desaparecimento. A Revista está se reestabelecendo em um processo de recriação e de constante transformação, como defenderemos nos próximos atos.

possibilitou o surgimento de revistas verdadeiramente brasileiras (ANTUNES, 2004).

As diversas fases pelas quais o gênero passou, incluindo o processo de consciente nacionalização, comprovam sua resiliência e nos permite constatar que ele ainda vigora no país, mas numa nova conformação: o Teatro de Revista Contemporâneo.

Esta hipótese levanta questões como: o Teatro de Revista não morreu? O que se entende por contemporaneidade neste caso? Qual o recorte histórico? Quais são os critérios para classificar um espetáculo como pertencente a essa recente conformação?

As respostas aparecerão no decorrer do texto, porém, antes de começar a ensaiá-las, vale discorrer mais sobre os aspectos metodológicos da pesquisa, revelando os procedimentos de sua realização.

A metodologia da pesquisa se aproxima dos modelos qualitativos de caráter participante das ciências sociais (GERHARDT; SILVEIRA, 2009), dialoga com a noção de prática como pesquisa em arte (NELSON, 2013) e busca uma práxis análoga a da utopia freiriana ao denunciar as tentativas de revisticídio⁵ e anunciar as formas de reexistência de um gênero crucial para a identidade cultural brasileira.

Do ponto de vista sociopolítico e cultural, esta pesquisa é uma entusiasta do pensamento de(s)colonial e propõem-se a articular maneiras de expurgar da revista os seus resquícios coloniais para que a sua conformação contemporânea possa usufruir do seu caráter subversivo e transgressor com consciência histórica, afinal não é possível desfazer o passado, mas é possível aprender com ele do ponto de vista dos “perdedores”.

E os “perdedores” somos nós, professores e demais trabalhadores e operários; nós artistas; nós LGBTQIA+, mulheres, indígenas, feministas, negras e negros e todos os desprivilegiados, desumanizados e marginalizados pelas estruturas sociais vigentes. Aprender a nossa história não é negar o que nos foi imposto como cultura, pois nós já a somos; é tomar consciência das

⁵ Termo cunhado por Antunes (2004) para se referir a um processo de “assassinato” do Teatro de Revista no Brasil.

redes invisíveis do inimigo antipovo, como dizia Freire (2011), Boal (1979), Brecht (apud ROSENFELD, 1985) e Benjamin (1987) e, cientes das suas opressões interseccionais, agir em prol de um novo projeto de sociedade, como nos diz Akotirene (2019), Bacellar Gonzaga (2019) e Ribeiro (2017).

Nesse sentido, o objeto de pesquisa – o Teatro de Revista Contemporâneo e sua interface com a educação formal e não-formal em práticas artístico-pedagógicas nas cidades de Ilhéus e Salvador, Bahia, precisa de uma fundamentação teórica que englobe a bibliografia historiográfica do gênero, registros de espetáculos estreados de 2001 a 2020, coletados por meio de pesquisa documental em meio virtual (FRAGOSO, S.; et al, 2011) e referências diversas que se relacionem com a pesquisa, incluindo vídeos, músicas e outras mídias digitais.

Dentre os resultados práticos alcançados com o trabalho de campo destacam-se as montagens de duas revistas de ano em oficinas de iniciação teatral no ensino não-formal e de uma mostra construída por meio de improvisação no ensino formal, realizadas em 2016, 2017 e 2019, respectivamente.

O trabalho de campo foi iniciado em 2016 em Salvador-BA e concluído em 2019 na cidade de Ilhéus-BA. A primeira prática de ensino não-formal foi o *Curso de iniciação teatral do Coletivo Saladistar Produções*, realizado em 2016 no Pelourinho, Salvador-BA, que resultou na montagem *INFIEL – a revista do ano de 2016*, revista em 1 ato, prólogo, três quadros e apoteose, que satirizava os principais acontecimentos de 2016 com ênfase no *impeachment* da primeira presidenta do Brasil, Dilma Rousseff.

A segunda prática, a oficina *Teatro de Revista para Iniciantes*, realizada no projeto Alquimia Coletivo Escola, Casa Malvina, no centro de Ilhéus-BA, teve como resultado a montagem *Na Sua Cara! Revista de Ano Contemporânea*, que fazia uma retrospectiva satírica dos acontecimentos do ano de 2017, como as manobras antidemocráticas executadas pelo então presidente interino do Brasil, Michel Temer.

A terceira prática foi desenvolvida no Instituto Federal da Bahia, Campus Ilhéus, numa turma de 1º ano do Ensino Médio e teve como produção final uma mostra teatral construída colaborativamente por meio de improvisação para a Semana de Consciência Negra da instituição no ano de 2019.

Todo o nosso esforço teórico e prático aplicado no desenvolvimento desta pesquisa é resultado de uma crença deveras otimista de que o Brasil voltará a tratar a Educação (ensino, pesquisa e extensão) como pilar para o seu desenvolvimento. No entanto nosso otimismo está acompanhado de uma contínua luta contra a barbárie, de modo a engajar-nos em um Teatro de Revista Contemporâneo popular que divirta o público, mas o estimule a ler e a pensar criticamente a realidade social em que está inserido.

O Ato I desta tese de revista⁶ fará uma revisão crítica da história do Teatro de Revista no Brasil, demarcando uma perspectiva que revela as engrenagens dos projetos de poder e dominação das elites, governos e seus vassallos – que tentaram destruir, invisibilizar⁷ ou se apropriar impunemente da Revista em nome da modernidade, da ordem e do progresso.

Na Cena 1.1, *Vivo ou morto? Teatro de Revista Brasileiro*, do Quadro 1, *Outro olhar para a história da Revista*, discutiremos a recorrente e fatalista caça de alguns historiadores aos culpados pela morte da Revista no Brasil, perseguição ora justiceira, ora conformada, mas que, de tão presente nas obras, nos faz ignorar que o Teatro de Revista continua vivo e atuante. Depois, na Cena 1.2 desembaraçaremos as *Tentativas de revisticídio na modernização do Brasil* iniciada no final do Império e acelerada no início da República.

No Ato II, *Reexistência*, traçaremos as *Perspectivas históricas para o Teatro de Revista Contemporâneo*. Na Cena 2.1 discutiremos a *Sobrevida: a hibridização das convenções revisteiras na contemporaneidade* na segunda metade do século XX, brutalmente marcada pela ditadura militar brasileira deflagrada com o golpe de 1964, e a hibridização das convenções do gênero na

⁶ Chamamos de tese de revista porque fazemos uso da estrutura dramática clássica do Teatro de Revista para organizar o texto em Prólogo, Atos, Quadros, Cenas e Apoteose e incluímos mídias textuais, sonoras e visuais *online* e *offline*. Além de trazer debates que podem ser rapidamente “superados” por causa de sua efemeridade e atualidade. Sobre os aspectos textuais e visuais, experimentamos formas, cores e elementos que podem desobedecer em alguma medida às normas acadêmicas vigentes, mas foram escolhas relevantes e coerentes com o conteúdo apresentado.

⁷ A ação de tornar algo ou alguém invisível. Traduzido e adaptado da palavra anglo-saxã *erasure*, o conceito é recorrentemente utilizado nos estudos sociais para evidenciar processos de marginalização, subalternização e morte (física ou simbólica) de fenômenos, indivíduos ou grupos. (CARAVACA-MORERA; PADILHA. 2018).

contemporaneidade, articulando as noções de contemporâneo que nos são coerentes.

Na Cena 2.2 compartilharemos as *Formas de reexistência do Teatro de Revista Contemporâneo* com base em uma vasta pesquisa documental em meio virtual. Nela catalogamos quase cem espetáculos produzidos nas duas primeiras décadas do século XXI que podem ser considerados como pertencentes ao Teatro de Revista Contemporâneo porque assim se autointitulam, porque se inspiraram no gênero revisteiro para criar obras híbridas ou porque historicizam⁸ revistas do passado ou as reconstituem com esforços arqueológicos.

O Quadro 3, no seu Ato II, apontará e discutirá os *Paradigmas atuais para o Teatro de Revista*, acrescentando questões contemporâneas fundamentais para, na Cena 3.1, refletirmos sobre *Meritocracia e hierarquia no Teatro de Revista brasileiro*, relativizando essas práticas na história do gênero, reconhecendo o seu alinhamento com a indústria cultural e o mercado do teatro globalizado e apontando os seus prejuízos para processos arte-educacionais com o Teatro de Revista Contemporâneo.

O anúncio das práticas de criação colaborativa como maneiras mais coerentes de se trabalhar a Revista no ensino formal e não-formal de teatro será feito na Cena 3.2, encerrando a segunda parte deste estudo.

Daí em diante o foco será deslocado da história e reexistência do Teatro de Revista Contemporâneo para o ensino por meio da análise de três práticas pedagógicas distintas. Essa mudança de foco de análise, da teoria para a prática, exigiu também, exclusivamente para os Quadros 4 e 5 do Ato III, a escrita em primeira pessoa do singular, já que se trata de relatos de experiência.

Sendo assim, o Quadro 4 incluirá as práticas no ensino formal, analisando a dramaturgia e a crítica sociopolítica na montagem de *Infiel – A Revista do Ano de 2016* (2016), realizada em Salvador – Cena 4.1; e as contradições e desafios político-pedagógicos na montagem de *Na Sua Cara! Revista de Ano Contemporânea* (2017), realizada em Ilhéus, Bahia – Cena 4.2.

⁸ No sentido de atualizar, localizar no presente, contextualizar. (PAVIS, 2008, p.196)

No Quadro 5 analisaremos uma das práticas desenvolvidas no ensino formal, tendo o uso da improvisação para criação de roteiros como aspecto central da montagem da mostra *Racistas Vão Pro Céu?* (2019), que tece reflexões acerca do racismo estrutural e seus efeitos na sociedade.

Na Apoteose concluiremos o percurso metafórico iniciado no Ato I – um voo de asa-delta pela cidade histórica do Teatro de Revista brasileiro, com a aterrissagem na encruzilhada das aprendizagens propostas para a prática do Teatro de Revista Contemporâneo, onde pisaremos no chão com os pés descalços e veremos uma flor brotar do asfalto. Impactados pela simbologia da flor (emprestada de Drummond), olharemos para os quatro caminhos e o horizonte nos dirá que, para que o Teatro de Revista Contemporâneo continue reexistindo, será necessário aprender a desaprender, aprender a divergir, aprender a misturar e reaprender a jogar.

ATO I
HISTÓRIA

1. OUTRO OLHAR PARA A HISTÓRIA DA REVISTA

A forma como olhamos a nossa história parte de diferentes perspectivas que inter cruzam o passado, o presente e a idealização de um futuro. O contemporâneo para nós, por exemplo, é mais que um período histórico iniciado com a Revolução Francesa, como apontam as definições mais conhecidas para o campo da História Contemporânea. O contemporâneo inclui a possibilidade de se estudar a sociedade e seus fenômenos enquanto se vive nela. Assim, chamamos de História do Tempo Presente aquela

[...] na qual o historiador investiga um tempo que é o seu próprio tempo com testemunhas vivas e com uma memória que pode ser a sua. A partir de uma compreensão sobre uma época que não é simplesmente a compreensão de um passado distante, mas uma compreensão que vem de uma experiência da qual ele participa como todos os outros indivíduos. (ROUSSO apud AREND e MACEDO, 2009)

O Teatro de Revista brasileiro atravessou mais de cem anos de existência⁹ e mantém-se vivo até os dias atuais, o que nos exigiu mais de uma forma de análise do extenso material historiográfico disponível. Do período imperial/colonial à pandemia do novo Coronavírus, o SARS-CoV-2, muitas águas rolaram, inclusive aquelas poluídas por petróleo no litoral brasileiro¹⁰. E o ingrato exercício de separar o óleo da água foi metaforicamente experimentado por nós em nossa missão de revelar as condições que nos permitem afirmar a reexistência do Teatro de Revista na contemporaneidade.

Pensar as relações do teatro atual com a sociedade implica a delimitação de uma ideia do contemporâneo, conectando-a a possibilidades de uma história do presente, no que diz respeito à cena (dramaturgias do texto e do espetáculo) e no que toca à sociedade globalizada. (GADELHA, 2014, p. 143)

A noção do contemporâneo, portanto, não pode ser singular. Acreditamos que, numa sociedade globalizada, esta noção precisa ser plural para antropofagizar conceitos diversos e ultrapassar as dualidades forjadas sob os

⁹ Seu primeiro registro data de 1859 com o espetáculo *As Surpresas do Sr. José da Piedade*, autoria de Justiniano de Figueiredo Novaes, no Teatro Ginásio, Rio de Janeiro. (VENEZIANO, 1991)

¹⁰ O derramamento de óleo no litoral brasileiro é um dos desastres ambientais mais trágicos dos últimos anos. (BETIN, 2019)

paradigmas da trinca modernidade-modernização-modernismo. Por isso valorizamos os trânsitos geográficos com o desejo de que esta tese de revista possa contribuir para a preparação de um terreno fértil para a inclusão do pensamento de(s)colonial e de práxis epistêmicas dissidentes da metodologia científica eurocentrada nos estudos sobre o teatro popular brasileiro, ainda que recorramos com frequência aos teatrólogos europeus com fins de revisão e (auto)crítica.

O teatro brasileiro, em sua história e prática contemporâneas, está embebido (ou até embriagado, em determinados locais e experiências) das influências europeias e norte-americanas. Seria prejudicial para a coerência do nosso estudo descartar a presença estrangeira em nossa epistemologia teatral. Contudo, os nossos objetivos são os de exercer e dar eco aos esforços de descolonização das nossas teorias e práticas teatrais por meio da revisão, localização e crítica das proposições euro-americanas, pois consideramos que este é o movimento possível agora, já que o exercício de um teatro brasileiro verdadeiramente decolonial é, até o presente momento, uma utopia – pela qual lutamos!

Se antes “o teatro domesticava o desconhecido, tornando-o passível de ser assimilado. A experiência do ver(-se) e do pensar(-se) organizava as disparidades e afirmava o observador como sujeito racional e universal.” (GADELHA, 2014, p. 144), atendendo ao projeto homogeneizante a serviço do capitalismo global, hoje a contemporaneidade nos permite outras relações com o “observador”, inclusive aquelas que fissuram o pacto de apreciação distanciada entre o espectador e a obra por meio de diversas técnicas e tecnologias criadas no final do século XX. (MUNDIN, A. C.; CERBINO, B; NAVAS, C. 2014).

Já em relação às técnicas e tecnologias de criação artística, uma delas muito nos interessa: a antropofagia¹¹ (*pau-brasilis-modernista-oswaldiana*) que se revela como nosso método filosófico de leitura e apresentação das perspectivas do Teatro de Revista Contemporâneo para a sua história e será

¹¹ “Como sabemos, a Antropofagia é o projeto oswaldiano de recusa dos modelos filosóficos, políticos, estéticos e éticos impostos pelo mundo ocidental – a sua “revolução caraíba” que pretende inverter o vetor colonial.” (AZEVEDO, 2019, p. 35)

fundamental para a compreensão das experiências pedagógicas que delas se desdobram e se manifestam como propostas de trabalho com a Revista de forma engajada e socialmente responsável.

1.1 VIVO OU MORTO? TEATRO DE REVISTA BRASILEIRO

*Eu não vou sucumbir
Eu não vou sucumbir
[...]
Você largou, largou, largou
Não tem solução
Agô, agô, agô é libertação!*

*Libertação
Compositor: Douglas Germano
Intérprete: Elza Soares*

A discussão sobre vida ou morte do Teatro de Revista é recorrente na historiografia do teatro popular brasileiro. Encontramos diferentes análises com diversas interpretações. A maioria procura justificar a morte ou desaparecimento do gênero responsabilizando as mudanças sociais e culturais resultantes da globalização e da modernização do Brasil. As novas tecnologias da informação também são acusadas pela morte da Revista, e em algumas obras, de terem usurpado o lugar que elas ocupavam no gosto do público pelo entretenimento e até mesmo os seus artistas e produtores.

[...] a TV prendeu o espetáculo em casa, em espaços mínimos e a longa, longa distância... e recrutou os povoadores do palco com ofertas de sobrevivência (para alguns, o delírio de salários formidandos...). Ninguém resistiu, ninguém suportou, poucos lutaram, poucos se interessaram, quanto mais o governo, nada interessado em preservar um ramo da cultura popular. (PAIVA, 1991, p. 644)

Por outro lado, amenizando esse desejo fatalista de nomear os culpados, Delson Antunes apresenta com lucidez a complexidade desse processo histórico. São muitos os fatores que fizeram o Teatro de Revista entrar numa fase decadente para produções de luxo.

O teatro de revista no Brasil não conseguiu acompanhar o acelerado processo de mutação cultural, econômico e tecnológico ocorrido no século XX, tornando-se obsoleto. Muitos motivos levaram a revista ao fim, depois de um século de vitalidade. As transformações dos costumes, a concorrência

da televisão e do cinema, os custos de produção, a perseguição da censura, a não renovação dos valores artísticos, a transferência da capital, do Rio de Janeiro para Brasília. O fato é que a revista brasileira perdeu a sintonia com o cotidiano da população, e suas aspirações, o que a levou à ruína. (ANTUNES, 2004, p. 141)

Figura 2 – Virginia Lane no programa Grande Revista São Luis da TV Tupi Difusora



Foto: Folhapress¹²

Ainda assim, essas perspectivas apresentam problemas em suas abordagens. As visões fatalistas causam no leitor a sensação de injustiça, caracterizando as inovações tecnológicas como vilãs, como destruidoras de tradições, alimentando um embate inútil com o processo de modernização. Acreditar que os “novos tempos” sufocaram o Teatro de Revista reforça o modo maniqueísta com o qual os processos constitutivos da modernidade são encarados.

moderno	=	culto	=	hegemônico
↓		↓		↓
tradicional	=	popular	=	subalterno

(GARCÍA CACLINI, 1998, p. 206)

¹² Disponível em: <https://entretenimento.uol.com.br/album/2014/02/11/relembre-a-trajetoria-de-virginia-lane.htm> Acesso em 04 out. 2020

Procurar nos processos de modernização a culpa para a morte da revista à primeira vista parece um exercício heroico de defesa das suas tradições, mas se torna um problema justamente por, nesses atos de bravura literária, aprisioná-lo ao passado. Tal exercício é contraditório porque desconsidera a própria natureza do Teatro de Revista: a sua profunda ligação com o presente e, portanto, com a atualidade - por meio do espelhamento das transformações sociais no palco.

Nesse sentido, o diferencial da pesquisa do Teatro de Revista na contemporaneidade está na escolha por uma abordagem que compreenda e usufrua das tradições (estruturas encerradas e localizadas no tempo) como trampolins, possibilitando saltos inusitados.

Neyde Veneziano compara o arcabouço dramaturgico do Teatro de Revista à estrutura de um edifício que, apesar de ser fixa, pode ser preenchida de inúmeras formas, desde que atuais. (AS VEDETES DO BRASIL, 2003, 8'39"). Por isso essas formas se modificam de acordo com o contexto (espaço-temporal), com os construtores (os produtores e artistas envolvidos) e com o cliente final (o público) de cada revista. E se pensarmos, então, em cada conformação histórico-dramaturgica da revista como um novo edifício? Criaríamos assim uma cidade metafórica de arquitetura diversificada em que as estruturas do passado conviveriam com as estruturas do presente.

Nesse exercício de imaginação em que o Teatro de Revista é uma grande cidade que resistiu às intempéries do tempo e que ainda vê novos edifícios serem construídos, o resultado de uma pesquisa acerca desse território dependerá da natureza do trânsito do pesquisador nos seus domínios e [des]limites.

Sobre os trânsitos mais comuns nas Ciências Humanas, García Cancline observa:

[...] O antropólogo chega à cidade a pé, o sociólogo de carro e pela pista principal, o comunicólogo de avião. Cada um registra o que pode, constrói uma visão diferente e, portanto, parcial. Há uma quarta perspectiva, a do historiador, que não se adquire entrando, mas saindo da cidade, partindo de seu centro antigo em direção os seus limites contemporâneos. Mas o centro da

cidade atual já não está no passado. (GARCÍA CANCLINE, 1998, p. 21)¹³

A consciência de que a nossa perspectiva é a do historiador e de que o centro do nosso estudo não está no passado, mas nos seus [des]limites contemporâneos nos convida a questionar passagens da própria historiografia do Teatro de Revista brasileiro, principalmente aqueles em que percebemos afirmações que resultam mais da opinião do historiador que da documentação disponível; opiniões que reforçam uma narrativa homogeneizante empregada no e pelo processo de modernização, como trataremos nas próximas cenas.

Desta forma, nos referimos ao gênero como objeto que se desdobra em diferentes poéticas contemporâneas, reconhecendo as problemáticas causadas na transposição da sua linguagem para a atualidade – e que resulta efeitos diversos nos processos de referenciação¹⁴.

De acordo com a filosofia estética de Pareyson, uma poética tem aspectos conceituais e operacionais (1997). É por desconsiderar essa dupla existência que historiadores confundiram a redução abrupta do número de produções revisteiras à morte do gênero. O Teatro de Revista só existiu enquanto lotava os teatros? Enquanto as grandes produções movimentavam a economia local? Sua existência está restrita aos números? Não havia uma epistemologia do Teatro de Revista brasileiro que pudesse ser adaptada e empregada pelos seus produtores em outras linguagens artísticas e assim compartilhadas com as novas gerações?

As produções revisteiras diminuíram, de fato, por conta de todas as razões citadas anteriormente, mas a sua epistemologia não se perdeu por completo. Ela se manteve acesa na memória e na prática dos artistas que dela viviam e que a levaram para outras práticas, difundindo suas convenções (ou permitindo que as mídias televisivas e audiovisuais se apropriassem delas, como veremos a seguir), além de pulular o imaginário coletivo do público que a consumiu e de serem registradas em jornais, livros e trabalhos acadêmicos por meio de pesquisas diversas.

¹³ Na analogia original do autor a cidade é a modernidade.

¹⁴ Assunto abordado na Cena 2.3.

Refutar a ideia de morte do Teatro de Revista não é, porém, negar o seu período de retração, de abandono. Para os produtores, abdicar das montagens revisteiras foi um mal necessário diante da transformação da indústria do entretenimento. As companhias mais famosas chegaram num nível de suntuosidade que, após a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), montar grandes espetáculos tornou-se difícil num contexto de novidades midiáticas que aumentavam ainda mais a concorrência.

Contudo, tanto os historiadores brasileiros que conceituam o Teatro de Revista como tradicional, popular e subalterno, destinado a morrer para dar lugar ao projeto de modernização (que considerava a cultura culta e hegemônica como parte dos seus paradigmas), e que usaram a retração das produções revisteiras entre as décadas de 1960 e 1990 como atestado de óbito do gênero, quanto os que se debruçaram sobre essa “morte” para apontar culpados pelo “revisticídio” (ANTUNES, 2002) acabaram fomentando a ideia de que o gênero estaria fadado a obsolescência e precisaria, mais cedo ou mais tarde, ser superado, contribuindo assim para sua invisibilização (principalmente a acadêmica) durante o processo de urbanização e modernização do Brasil.

Enquanto o país se modernizava, a retração do número de produções permitiu aos artistas e produtores misturar as características e convenções do gênero com outras linguagens e produtos, expandindo as suas possibilidades. A resiliência é, então, a forma de permanência observada em toda história do gênero: cada ciclo é resultado da adaptação dos meios de produção aos diferentes contextos históricos nacionais. Esse processo pode ser comprovado nos estudos de Neyde Veneziano que, ao invés de escrever epitáfios para a Revista, trouxe para academia uma vasta pesquisa que revela as transformações do gênero no decorrer dos processos históricos. Veneziano nos possibilita analisar o percurso do Teatro de Revista brasileiro por meio da divisão em fases¹⁵.

Sendo assim, é possível sintetizar e destacar na linha do tempo do Teatro de Revista brasileiro as fases Revista de Ano, Revista Clássica, Revista

¹⁵ Embora utilizemos a noção de “fase”, vale ressaltar que não há marcos estanques para o fim de uma fase e o começo da seguinte. As transformações se davam geralmente de maneira fluida, gradual e movediça.

Carnavalesca, Revista Moderna, Revista de Luxo (ou *Feérica*), Revista de Bolso, Revista Show e Revista Contemporânea, em que suas reformas estéticas e mercadológicas, necessárias para a sobrevivência das produções, comprovam a resiliência do gênero¹⁶.

Nos primórdios da revista no Brasil, a primeira fase, conhecida como Revista de Ano,

[...] era uma síntese debochada e crítica dos acontecimentos que despertaram a curiosidade da opinião pública no ano que passou. [...] trazia o debate das ruas para os palcos. Era uma obra aberta para várias leituras, abarcando a diversidade cultural da grande cidade através das alusões que realizava. (ANTUNES, 2002, p. 15-16)

Na época pré-republicana, o maior expoente da dramaturgia era Arthur Azevedo, que escreveu dezenas de revistas e comédias, além de publicar folhetins e críticas em jornais.¹⁷ Mas as Revistas de Ano caíram em desuso no início do século XX, após a Proclamação da República (1889), quando o grande objetivo do governo era “civilizar” e urbanizar o Rio de Janeiro, então Capital Federal.

As transformações da cidade refletiram-se de imediato nos palcos. O processo acelerado de urbanização exigia novas formas de expressão cultural. A estrutura *Revista de Ano* começou a ser questionada. Era o início da decadência do modelo francês nos palcos brasileiros. (ANTUNES, 2002, p. 32)

No início do período republicano, principalmente após a Primeira Guerra Mundial (1914-1918) e na Era Vargas¹⁸ (1930-1945), em que a revista acompanhou a propaganda regional-nacionalista, abandonando gradativamente o modelo francês.

A revista encaminhou-se para uma estrutura que posteriormente foi chamada de clássica. Suas principais características eram: 1, a destituição da obrigatoriedade de quadros específicos (como o da imprensa, o crítico, etc.); 2, o uso do *compère*, que também se tornou opcional; 3, o equilíbrio entre texto, música

¹⁶ Para auxiliar na compreensão das fases da revista, está disponível nos apêndices um infográfico contendo as principais fases da história do Teatro de Revista organizadas de forma cronológica.

¹⁷ A vida e obra de Azevedo é uma chave interessante para entender a fundo a Revista de Ano e pode ser conhecida por meio do livro *Cena aberta: a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo* (MENCARELLI, 1999).

¹⁸ Período em que Getúlio Vargas foi presidente do Brasil.

e dança; e 4, a redução de três para dois atos. (MOTA, 2013, p. 20)

Como visto, as principais mudanças observadas aconteceram na estrutura dramática do espetáculo que, gradativamente, se abraçou. Esse processo de nacionalização da revista, do ponto de vista da dramaturgia, pode ser chamado de Revista Clássica, fase de transição para a Revista Carnavalesca.

O triste período da acelerada, violenta e segregadora urbanização do Rio de Janeiro, guiado pelo emblema “Ordem e Progresso”, contrastava com a alegre desordem do carnaval, que aos poucos se estabelecia como rica expressão de uma identidade brasileira às custas da herança cultural de um povo majoritariamente pobre, negro e marginalizado.¹⁹

Figura 3 – Vedete Aracy Cortês, 1924.



Fonte: autor não informado²⁰.

¹⁹ Sobre a perversa urbanização do Rio de Janeiro e seus reflexos nos palcos é fundamental a leitura de *As revistas de ano e a invenção do Rio de Janeiro* (SUSSEKIND, 1986). Já para a compreensão da origem afro-diaspórica do carnaval brasileiro pode-se ouvir o episódio *O nascimento do Samba* (2020) do Podcast *História Preta*, produzido pela *B9 Company* que faz um apanhado das principais publicações sobre o tema.

²⁰ Imagem disponível em: <<https://teatrobr.blogspot.com/2010/12/aracy-cortes.html>>. Acesso em 13 ago 2019

Paradoxalmente, portanto, o teatro popular circunscreve-se, simultaneamente, na ordem (pátria) e na desordem (carnaval). E, neste programa o Teatro de Revista e, principalmente, o Teatro de Revista brasileiro, instala-se como o mais representativo desses gêneros populares. (VENEZIANO, 1991, p.114-115)

Numa ligação estreita com o carnaval e a cultura popular, o Teatro de Revista abraçou-se. A propaganda patriota, inclusive, foi introduzida nos discursos dos espetáculos, contribuindo para a construção da suposta identidade nacional²¹. Assim os estereótipos foram reforçados na tipificação das personagens, a música popular ganhou espaço nos espetáculos e a prerrogativa da festa permitiu misturas inovadoras numa proeminente antropofagia cultural.

Se a Revista de Ano repetia o modelo francês, a Revista Carnavalesca devorava as referências estrangeiras, tanto nos costumes observados no cotidiano dos trabalhadores que imigraram para atender ao projeto eugenista de parte da elite brasileira²², quanto nas modas, técnicas e novidades trazidas pelas companhias europeias em turnês pelo Brasil, e misturava-as, apropriando-se de elementos da herança cultural da população negra, que mesmo após ser escravizada, alforriada e empurrada para as margens, influenciou a música e o teatro popular, mas sem reconhecimento nem reparação.²³

A renovação viria a partir da afirmação das raízes locais e da abertura para as novas e irresistíveis influências estrangeiras, consolidando um teatro com características próprias, e, ao mesmo tempo, cosmopolita e universal. As novidades lançadas pelas companhias europeias eram incorporadas e deglutidas antropofagicamente, para depois servirem a uma nova expressão cênica alegre e debochadas, bem brasileira. (ANTUNES, 2002, p.49)

Com a deflagração da 1ª Guerra Mundial, da qual o Brasil foi integrante, a população se viu isolada em decorrência do fechamento dos portos, gerando

²¹ O pesquisador Tiago de Melo Gomes faz análises pertinentes sobre o debate da construção da identidade nacional nas revistas com ênfase na atuação da Companhia Negra de Revistas (2004; 2001).

²² Para mais informações, ler o artigo *O que foi o movimento de eugenia no Brasil: tão absurdo que é difícil acreditar* (2020), de Tiago Ferreira para o Portal Geledés. Disponível em: < <https://www.geledes.org.br/o-que-foi-o-movimento-de-eugenia-no-brasil-tao-absurdo-que-e-dificil-acreditar/> > Acesso em 13 ago 2019

²³ A representação do negro no Teatro de Revista estava em consonância com o pensamento torpe da época, fundamentado nos discursos hegemônicos e de pureza racial difundidos pela Europa.

também uma profunda crise econômica. Ainda assim, o Teatro de Revista resistiu e, com um jeito brasileiro já experimentado, prosseguiu em seu processo de modernização.

Uma das características primordiais da chamada Revista Moderna é a inclusão da noção de encenação²⁴. Não se tratava mais da montagem de um texto. Com a revolução visual impulsionada pela fotografia e pelo cinema e a popularização do rádio, que massificava a difusão das atualidades, o Teatro de Revista precisou investir nos atributos da cena, no jogo direto dos atores e das atrizes com o público, nas visualidades e efeitos especiais - abrindo espaço para os grandes e luxuosos espetáculos, dando início a fase Revista de Luxo.

Figura 4 – Uma das primeiras montagens luxuosas de Walter Pinto.



Fonte: autor desconhecido, década de 40.

²⁴ “A encenação é, assim, uma representação feita sob a perspectiva de um sistema de sentido, controlado por um encenador ou por um coletivo. É uma noção abstrata e teórica, não concreta e empírica. É a regulagem do teatro para as necessidades do palco e do público. A encenação coloca o teatro em prática, porém de acordo com um sistema implícito de organização de sentido.” (PAVIS, 2013, p. 3)

O texto perde a relevância que tinha antes, a música ganha destaque, o cuidado com os detalhes se intensifica, a visualidade e, portanto, a beleza é hipervalorizada, a crítica política sofre censuras mais frequentes, a dança compõe os quadros musicais e a dramaturgia investe na fantasia e na sensualidade das atrizes. Nesse novo contexto o corpo feminino se torna o catalizador da nova relação que se criava com o público. E com grande sucesso, já o público era majoritariamente masculino.

Nesta nova fase, os produtores aprimoravam seus empreendimentos com os aprendizados da modernização nos setores da indústria e do comércio. Assim não havia dúvida, o Teatro de Revista era um concorrente de peso na indústria do entretenimento. Ainda que não pudesse ter o alcance geográfico do rádio e da TV, o sucesso de público, ao menos nas capitais do Rio de Janeiro e de São Paulo, era enorme. Alguns teatros chegaram a funcionar com três sessões diárias e atualizavam frequentemente seus repertórios. (ANTUNES, 2002).

No entanto, a comercialização do teatro em escala industrial não era um feito alcançado sem altos investimentos. Por isso, em contraposição às Revistas de Luxo, *fééricas* ou de grandes espetáculos, surgiram as Revistas de Bolso, que eram encenadas em teatro menores (com cerca de 100 a 200 lugares) e sem a orquestra completa. Aqueles que não podiam pagar pelo luxo, buscavam uma alternativa que coubesse nos bolsos. A presença feminina ganhava cada vez mais destaque em todas as produções do gênero revisteiro. Iniciava-se então a era das Vedetes (e dos grandes produtores). (VENEZIANO, 1996).

A ascensão da mulher no Teatro de Revista é um fenômeno estudado por diversas autoras e autores em abordagens mais amplas, discutindo, por exemplo, a importância da Vedete na transgressão dos papéis que eram atribuídos à mulher no século XX, bem como abordagens que partem de biografias para revelar, registrar e reforçar os feitos dessas artistas e sua consequente e efetiva contribuição para o sucesso das Revistas, inclusive no aspecto econômico.²⁵

²⁵ Neyde Veneziano traça o perfil de dezenas de Vedetes no livro *As grandes Vedetes do Brasil* (2010). Angela de Castro Reis revela a trajetória de duas Vedetes importantes nas publicações *Cinira Polônio, a divette carioca: estudo da imagem pública e do trabalho*

Ainda que a censura – praticada por indivíduos poderosos contra as representações caricaturais feitas na Revista de Ano ou pelo aparelho do Estado por meio de censores²⁶ e/ou policiais e militares – tenha perseguido o Teatro de Revista no Brasil desde o fim do século XIX, foi no período da ditadura militar que ela tomou proporções tão absurdas que a classe de artistas e produtores do gênero (já em processo de profissionalização) precisou fazer a mais polêmica de suas reformas estéticas.

O cerco fechado da censura impedia e punia aqueles que fizessem qualquer crítica política sobre o regime em curso. Encurralados, a estratégia dos produtores e revisteiros foi ampliar o erotismo e o riso fácil²⁷, pois eram os recursos capazes de manter o efeito de sensacionalidade necessário para não perder o público que já se tornava escasso. Embora pareça contraditório, o palavrão e o erotismo (ou até mesmo a pornografia) não eram motivos comuns para censura estatal, o que reforça o caráter de controle sociopolítico empreendido pela ditadura.

Contudo a censura não vinha apenas do Estado militarizado. Grupos conservadores atacavam o teatro, tanto o teatro declamado (dito culto e elevado), quanto o popular. Sob argumentos fundamentados na moralidade cristã, esses grupos promoviam movimentos propagandísticos contra as artes cênicas. Pior, dentro da própria classe de artistas cênicos havia expressões públicas de censura. Ainda que implícitos nos discursos, percebe-se que a possível origem dessa autocensura é a dicotomia da qual o teatro (assim como a cultura) foi e é vítima: a ideia da existência de uma arte culta em detrimento de uma arte popular.

Em 1967, o crítico de teatro polaco-brasileiro Yan Michalski publicou:

de uma atriz do teatro brasileiro da virada do século XIX (1999) e *A tradição viva em cena: Eva Todor na Companhia Eva e seus artistas*. (2013); Renata Cardoso parte de um olhar feminista na sua tese *Margarida Max: do traje à representação do feminino* (2018); e diversas outras publicações apresentam a trajetória biográfica de artistas multifacetadas que contribuíram efetivamente para a difusão da Revista do Brasil.

²⁶ Pessoas do governo contratadas para deliberar sobre quais produções artísticas poderiam ser levadas ao público ou até interrompidas mesmo após a estreia.

²⁷ Ainda que popular, a comicidade no Teatro de Revista era bem urdida por meio de recursos como alusão, duplo sentido, contraste e outros. O livro *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções* (VENEZIANO, 1991) faz uma análise pertinente sobre tais recursos.

Pareceu-me urgente e importante que a classe teatral em peso e os setores mais esclarecidos da opinião tomem uma posição decidida contra uma campanha de pressão, e até de intimidação, que começa a ser desencadeada contra o teatro brasileiro por certos grupos radicalmente conservadores. A pretexto de uma pretensa necessidade de *moralizar* a linguagem dos espetáculos, esses grupos pretendem, na realidade, impor ao nosso teatro uma espécie de censura complementar, se possível ainda mais hipócrita, puritana e inadmissível do que a censura oficial. **Se a campanha a que me refiro concentrasse seu fogo sobre os espetáculos de revista, que há muito vêm especializando na mais grossa obscenidade, gozando para tanto de uma inexplicável tolerância e cumplicidade da censura, teria todo o meu aplauso.** (MICHALSKI, 2004, p. 89. Grifo nosso)

Entregar o Teatro de Revista “aos leões” para salvar o teatro declamado parece ser a estratégia de Michalski e de outros pensadores interessados em manter o respeito pela arte dramática no Brasil. O reconhecimento desses ataques nos faz lembrar da música que abriu esse quadro: “Você largou, largou, largou. Não tem solução. Agô, agô, agô é libertação! [...] Eu não vou sucumbir!”. Certamente não há solução única e eficaz contra a fabricação de pensamentos dicotômicos e revisticidas como o do crítico supracitado, no entanto, ainda assim, o Teatro de Revista não sucumbiu!

1.2 TENTATIVAS DE REVISTICÍDIO NA MODERNIZAÇÃO DO BRASIL

*Meu choro não é nada além de carnaval
É lágrima de samba na ponta dos pés
(...)*

*Na avenida deixei lá
A pele preta e a minha voz
Na avenida deixei lá
A minha fala, minha opinião
A minha casa, minha solidão*

*Mulher do fim do mundo
Compositores: Romulo Froes / Alice Coutinho
Intérprete: Elza Soares*

As abordagens históricas do Teatro de Revista brasileiro se ocuparam da investigação das causas da decadência do gênero com base em acontecimentos socioculturais. Embora os fatos históricos sejam marcadores inegáveis para a compreensão dos seus contextos, é preciso ver além.

A metáfora das fases da revista como conjuntos de edifícios que compõem uma cidade precisa ser retomada. Se antes saímos dela, partindo do seu centro (o passado) para os seus (des)limites contemporâneos, agora devemos olhá-la de longe, com um distanciamento interessado, para localizá-la no mapa e entendê-la como parte de um todo complexo.

Os ataques declarados ao Teatro de Revista brasileiro são resultado do imbricamento dos diferentes projetos de dominação praticados nos períodos colonial e pós-coloniais (império e república) e, portanto, mais amplos, antigos e sutis do que as censuras. A moralidade cristã e sua influência nos governos e regimes militares conservadores, embora tenha sido uma das mãos que atiraram pedras nas vitrines do teatro popular, fez menos estrago que o projeto de modernização que surgiu no ocidente a partir do início da Revolução Industrial na Europa do século XVIII e chegou tardiamente²⁸ na América Latina, impondo paradigmas que precisavam ser rapidamente absorvidos pelos países de “terceiro mundo”.

O pensamento modernista²⁹ propagava concepções maniqueístas em que as tradições eram um mal que precisava ser superado e substituído pelo novo – para o bem das nações – convergindo para um futuro urbano, tecnológico e massificado, perfeitamente adequado ao capitalismo que viria a se constituir como sistema global de regulação da vida e do trabalho humano. No entanto, a propaganda modernista era difundida pelas elites e Estados sem revelar os “arquitetos” que desenhavam tal projeto de hegemonia sociocultural para o ocidente.

A modernidade é vista então como uma máscara. Um simulacro urdido pelas elites e pelos aparelhos estatais, sobretudo os que se ocupam da arte e da cultura, mas que por isso mesmo os torna irrepresentativos e inverossímeis. As oligarquias liberais do final do século XIX e início do XX teriam feito de conta que constituíam Estados, mas apenas organizaram algumas áreas da sociedade para promover um desenvolvimento subordinado e

²⁸ A noção de “modernismo tardio” traz embutida o eurocentrismo. Desse ponto de vista, o Brasil estava atrasado em comparação com os países desenvolvidos, principalmente com os da Europa.

²⁹ Assim como Garcia Canclini, “adotamos com certa flexibilidade a distinção feita por vários autores, desde Jürgen Habermas até Marshall Berman, entre a modernidade como etapa histórica, a modernização como um processo socioeconômico que vai construindo a modernidade, e os modernismos, ou seja, os projetos culturais que renovam as práticas simbólicas com um sentido experimental ou crítico.” (1998, p. 23. Nota de rodapé n. 3)

inconsciente; fizeram de conta que formavam culturas nacionais e mal construíram culturas de elite, deixando de fora enormes populações indígenas e camponesas que evidenciam sua exclusão em mil revoltas e na migração que “transforma” as cidades. (GARCÍA CANCLINI, 1998, p. 25)

Após a Proclamação da República no Brasil, os aparelhos criados pelo Estado começaram a acelerar o projeto modernizador que havia começado em 1850, ainda durante o império. A partir de 1894, com Prudente de Moraes na presidência da república, quaisquer movimentos ou ações que representassem perigo ou entrave para este projeto de futuro “inevitável” eram brutalmente combatidos. O lema “Ordem e Progresso” mascarava a crueldade e arrebanhava a opinião pública a seu favor.

Assim quilombos foram destruídos e o povo negro massivamente assassinado num genocídio escancarado; enquanto a forma da lei era moldada para impedir a inclusão do negro na sociedade, se propagava na cultura (principalmente por meio do carnaval) o mito da democracia racial no Brasil³⁰.

No Nordeste, multidões foram mantidas em campos de concentração que eram utilizados como barreiras para conter a fuga da seca – milhares de nordestinos sertanejos caminhavam centenas de quilômetros em busca de condições mínimas de sobrevivência; aqueles que não pereciam nas veredas do sertão, apodreciam nos cercos acometidos por doenças contagiosas³¹. Ainda assim, muitos chegavam às capitais e viam sonhos tornarem-se pesadelos: não encontravam empregos, moradia e nem as condições mínimas para sobrevivência, sendo empurrados às margens, onde eram criminalizados.

Dadas as condições e a lentidão da circulação da informação pelos meios de comunicação da época, a população distante do Nordeste conhecia os fatos pela mídia que, por sua vez, veiculava as informações de acordo com seus

³⁰ Ler *O Genocídio do Negro Brasileiro: processo de um racismo mascarado*, de Abdias do Nascimento publicado no Rio de Janeiro pela editora Paz e Terra, 1978.

³¹ Visitamos um dos campos de concentração, localizado em Senador Pompeu-CE, em 2013 e pudemos entender melhor a situação deplorável das pessoas que ali foram retidas a partir do compartilhamento de relatos de moradores da região. Imagens e informações sobre o acontecimento disponíveis no artigo *Memórias da Seca: Articulação entre pesquisadores e movimentos sociais assegura tombamento de campo de concentração no Ceará* (QUEIROZ, 2020).

interesses editoriais, comerciais e políticos – ideologicamente alinhada com os interesses dos seus anunciantes e mantenedores.

O estudo de Tiago Gomes de Melo (2004) tece reflexões sobre como a opinião pública era manipulada pela propaganda massificadora do Estado e como isso se refletia na cena revisteira. Embora o empreendimento e a linguagem do Teatro de Revista se alinhem com o processo de massificação da cultura (GOMES, 2004), os discursos dramaturgicos, principalmente nas Revistas de Ano, estavam carregados de críticas que tensionavam e colocavam em dúvida as narrativas massificadoras construídas e difundidas pelas elites e pelo Estado afim de fundamentarem e justificarem os massacres contra as insurgências populares.

Todavia não podemos perder de vista que a finalidade comercial das revistas ampliava o uso de estratégias e recursos populares e sensacionais para atrair o público. Então, se por um lado o Teatro de Revista estava alinhado com a lógica de mercado, por outro lado era ainda uma vertente do Teatro Popular e espelhava no palco alguns ideais de justiça social.

A noção de popular construída pelos meios de comunicação, e em boa parte aceita pelos estudos nesse campo, segue a lógica do mercado. “Popular” é o que se vende maciçamente, o que agrada a multidões a rigor, não interessa ao mercado e à mídia o popular e sim a popularidade. Não se preocupam em preservar o popular como cultura ou tradição; mais que a formação da memória histórica, interessa à indústria cultural construir e renovar o contato *simultâneo* entre emissores e receptores. Também lhe incomoda a palavra “povo”, evocadora de violências e insurreições. O deslocamento do substantivo *povo* para o adjetivo *popular* e, mais ainda, para o substantivo abstrato *popularidade*, é uma operação neutralizante, útil para controlar a “susceptibilidade política” do povo. Enquanto este pode ser o lugar do tumulto e do perigo, a popularidade – adesão a uma ordem, coincidência de valores – é medida e regulada pelas pesquisas de opinião. (GARCÍA CANCLINI, 1998, p. 260.)

O Teatro de Revista brasileiro abarca essas duas concepções. Era popular porque retratava a realidade social, as tradições e costumes e incluía reivindicações do povo (como a luta abolicionista, por exemplo), aderindo com maior ou menor fervor, a depender dos seus autores e contexto social, aos discursos homogeneizantes; ao passo que alcançava a popularidade, pois seus espetáculos tinham quantidades de público assíduo que o teatro declamado da época pouco (ou jamais) viu em suas plateias.

Os artistas do teatro declamado, sentindo-se ameaçados pela ascensão do teatro ligeiro vindo da Europa, se engajaram na defesa de um “teatro nacional” e assim criaram em 1895 a Sociedade do Teatro Brasileiro, encabeçando um movimento que buscava a valorização de um verdadeiro teatro nacional e a construção de um grande edifício público com equipamentos modernos para abrigar as suas produções. (MENCARELLI, 1999).

Mencarelli descreve essa oposição com base em documentos históricos, principalmente em notas de jornais em que Arthur Azevedo é frequentemente alvo de ataques severos. Azevedo se mostrava encurralado. Ele defendia o projeto do Teatro Nacional e escrevia comédias dentro dos parâmetros tidos como cultos, mas não renunciava à renda que as revistas lhes proporcionavam. Em uma de suas defesas públicas, o famoso revisteiro escreveu:

Pobre, paupérrimo, e com encargos de família, tinha o meu destino naturalmente traçado pelo êxito da peça [de revista]; entretanto, procurei fugir-lhe. Escrevi uma comédia literária [...] e essa comédia esperou quatorze anos para ser representada; escrevi uma comédia [...] e para que tivesse as honras da representação, fui coagido a desistir dos meus direitos de autor; mais tarde escrevi um drama [...], e esse drama foi proibido pelo Conservatório; tentei introduzir Molière no nosso teatro: trasladei A Escola dos Maridos em redondilha portuguesa, e a peça foi representada apenas onze vezes. [...]. Em resumo: todas as vezes que tentei fazer teatro sério, em paga só recebi censuras, apodos, injustiças e tudo isso a seco; ao passo que, enveredado pela bambochata [como alguns chamam pejorativamente o teatro de revista], não me faltaram nunca elogios, festas, aplausos e proventos. Relevem-me citar esta última forma de glória, mas – que diabo! – ela é essencial para um pai de família que vive da sua pena!... (MENCARELLI, 1999, p. 103-104)

O desabafo de Azevedo serve como mais um exemplo das tentativas de revisticídio sofridas pelo gênero desde seus primórdios no Brasil. As ofensivas dos defensores do teatro declamado³² contra o teatro ligeiro, baseadas no argumento de que o sucesso de um se deu em detrimento do outro, advinham

³² Que era chamado de “teatro sério” por Azevedo em sua época, termo que hoje deve ser revisto porque a noção de seriedade neste caso não está baseada apenas na acepção da palavra (ausência de riso), mas em um julgamento de valor elevado resultante do preconceito antigo sobre os gêneros cômicos. Para não reforçar a dicotomia “teatro sério” *versus* “teatro cômico”, escolhemos chamar de “teatro declamado” e “teatro ligeiro”, respectivamente.

mais do preconceito em relação às tradições populares exportadas que dos fatos, como alardeava o próprio Arthur Azevedo ao dizer que o teatro nacional nunca houve à vera, o que havia era apenas “lampejos fortuitos”. (MENCARELLI, 1999, p.49)

A insistência sobre o tema e o empenho na criação de uma literatura dramática nacional de qualidade estava em consonância com as ideias então em voga da necessidade da afirmação da identidade de uma jovem nação republicana e sobre o papel fundamental das artes nessa tarefa atribuído por aquela geração de artistas e intelectuais. (MENCARELLI, 1999, p.51)

Figura 5 - Chamada de *O Bilontra* - Revista do Anno de 1885, de Arthur Azevedo



Fonte: *O Mequetrefe*. Rio de Janeiro, ano XI.³³

O que estava em disputa para os defensores do teatro declamado era um projeto de nação que deveria afirmar uma identidade própria, mas sem fugir dos moldes cultos benquistos pelas elites. Contudo, “se ser culto no sentido moderno é, antes de mais nada, ser letrado, em nosso continente isso era impossível para mais da metade da população em 1920.” (GARCÍA CANCLINI,

³³ Disponível em <https://www.unicamp.br/iel/memoria/Ensaios/Bilontra/m33.htm> Acesso em 04 out. 2020

1998, p. 69). Já o Teatro de Revista e as outras expressões populares introduzidas na cultura da “jovem nação republicana” voltadas para o divertimento atraíam o público não pela pretensa qualidade literária, mas pela comicidade e crítica das atualidades, tornando-se, inclusive, para o público não-leitor um meio mais acessível de consumo da literatura estrangeira (traduzida e adaptada pelos revisteiros) e das notícias publicadas nos jornais.

A já citada dicotomia *culto versus* popular fomentou processos de invisibilização e epistemicídio³⁴, realizados, inclusive, por meio do folclore³⁵.

[...] A armadilha que frequentemente impede apreender o popular, e problematizá-lo, consiste em considerá-lo como uma evidência *a priori* por razões éticas ou políticas: quem vai discutir a forma de ser do povo ou duvidar de sua existência? Contudo, a aparição tardia dos estudos e das políticas relativos as culturas populares mostra que estas se tornaram visíveis há apenas algumas décadas. O caráter *construído* do popular é ainda mais claro quando recorremos às estratégias conceituais com que foi sendo formado e as suas relações com as diversas etapas na instauração da hegemonia. Na América Latina, o popular não é o mesmo quando é posto em cena pelos folcloristas e antropólogos para os museus (a partir dos anos 20 e 30), pelos comunicólogos para os meios massivos (desde os anos 50), e pelos sociólogos políticos para o Estado ou para os partidos e movimentos de oposição (desde os anos 70). (GARCÍA CANCLINI, 1998, p. 207. Grifos do autor)

A apreensão do popular por meio do folclore, principalmente nas produções literárias modernistas, embora tenha contribuído para a construção do que se entende por identidade cultural brasileira, corroborou com o epistemicídio e a invisibilização de práticas culturais e religiosas tradicionais, principalmente as indígenas e afro-diaspóricas. Traduzir conhecimentos ancestrais, místicos ou práticos (comumente comunicados por meio da oralidade) em fábulas, lendas, signos e ilustrações, desacreditando ou se afastando da experiência proveniente deles com base em critérios “científicos”

³⁴ Para a pesquisadora Sueli Carneiro, “[...] o epistemicídio é, para além da anulação e desqualificação do conhecimento dos povos subjugados, um processo persistente de produção da indigência cultural [...]” (2005, p.97)

³⁵ A noção de Folclore aqui estudada tem por base o pensamento de Florestan Fernandes. Uma abordagem concisa e objetiva do pensamento do autor pode ser consultada em *Folclore e consciência nacional: a visão crítica de Florestan Fernandes*, por José Cesar Gnaccarini, 1987.

é enquadrar uma teia de saberes ancestrais e extraordinários num limitado arcabouço material e objetivo e, portanto, superável.

[...] las nociones de “folclor” y “popular” surgen de la necesidad de clasificar e imponer jerarquías desde la *colonialidad del poder*. Mientras los actores de las prácticas y procesos celebratorios están desplegando danza, música y ritual como parte del éxtasis festivo, el *sujeto racional*, desde la contemplación, produce posibilidades de diferenciación, separación y clasificación de aquello que, para el *sujeto festivo*, es parte de una totalidad a partir de la cual reproduce la vida. (FLORES, 2015, p. 22. Grifos do autor)³⁶

O Teatro de Revista brasileiro, nesse sentido, é vítima e algoz da colonialidade do poder. A representação da cultura popular brasileira nos palcos revisteiros, ainda que bem-intencionada, partia de um olhar unilateral dos seus escritores e produtores. A representação dos povos indígenas, dos povos negros escravizados, dentre outros, baseia-se em concepções não muito diferentes daquelas difundidas pelos folcloristas e romancistas do modernismo, por exemplo. No entanto, a revista não receberia os mesmos louros que os literatas e artistas plásticos que produziram o que seria conhecido internacionalmente como “arte moderna brasileira”.

A história geral da arte brasileira foi escrita por acadêmicos e literatas, e as obras que percorreram galerias intercontinentais difundindo a cultura brasileira pelo mundo não foi aquela produzida *pelo povo* ou *para o povo*, mas por artistas “notáveis e cultos” a partir de suas concepções *sobre o povo*.

Para Augusto Boal,

[...] o conceito de povo inclui apenas aqueles que alugam a sua força de trabalho. [...] Os que fazem parte da população, mas não pertencem ao povo, são os proprietários, a burguesia, os latifundiários e todos aqueles que possam a eles estar associados, os gerentes, os mordomos. Os homens são povo; população inclui também os senhores. (BOAL, 1979, p.25)

Com base nesta conceituação, acreditamos que os autores do Teatro de Revista estavam mais próximos do povo que os do teatro declamado, mas não

³⁶ “[...] as noções de “folclore” e “popular” surgem da necessidade de classificar e impor hierarquias a partir da *colonialidade do poder*. Enquanto os atores das práticas e processos celebratórios manifestam dança, música e ritual como parte do êxtase festivo, o *sujeito racional*, a partir da contemplação, produz possibilidades de diferenciação, separação e classificação daquilo que, para o *sujeito festivo*, é parte de uma totalidade que reproduz a própria vida.” Tradução nossa.

se confundiam totalmente com ele. Ademais, por conta da finalidade comercial do gênero, os autores eram impelidos a produzir espetáculos que dessem lucro.

O público assíduo dos espetáculos de revista foi sua tábua de salvação, por isso o trabalho dos artistas e produtores tinha como objetivo a satisfação dos seus “clientes”. Uma retroalimentação artístico-mercadológica necessária para permanência da Revista na modernidade e chegada na contemporaneidade.

Os avanços tecnológicos, a urbanização e a abertura para uma consciência global alinhada ao capitalismo caminhavam lado a lado com a massificação da cultura por meio da arte e da comunicação – antigas e novas mídias, bem como produções e fenômenos culturais tradicionais e inovadores foram explorados com a finalidade de acelerar a consolidação da hegemonia no ocidente (GARCÍA CANCLINI, 1998).

No transcurso da valorização do samba e do carnaval como expressões populares brasileiras podemos perceber que a apropriação das tradições dos povos afro-diaspóricos na música foi uma das primeiras formas de massificação da cultura no Brasil. Canções compostas por negros recém alforriados, inspiradas no *semba* e em outras tradições oriundas do continente africano eram compradas (ou roubadas) por homens brancos, “distintos” artistas comprometidos com a produção de uma música originalmente brasileira, no Rio de Janeiro, Capital Federal. As tradições antes negadas tornaram-se importantes, desde que fossem “civilizadas”. A prova disso está no fato de que os primeiros sambas foram gravados sem os tambores (LOPES; SIMAS, 2015).

Os propagandistas da identidade cultural brasileira encerravam em suas interpretações e modos de pensamento as tradições advindas da cultura dos povos afro-diaspóricos e indígenas/originários, suplantando os seus aspectos ancestrais para transformá-las em produto, contribuindo para que a indústria cultural pudesse fazer deste um nicho de mercado. Assim determinadas tradições foram exploradas e convertidas em bens materiais passíveis de réplica, comercialização e lucratividade – sem retorno garantido para seus agentes e locais de origem.

Interessam mais os bens culturais – objetos, lendas, músicas – que os agentes que os geram e consomem. Essa fascinação pelos produtos, o descaso pelos processos e agentes sociais que os geram, pelos usos que os modificam, leva a valorizar nos objetos mais sua repetição que sua transformação. (GARCÍA CANCLINI, 1998, p. 211)

Com a conversão de tradições populares em produtos, o passado se torna superável e reforça o discurso evolucionista da modernização. Os conhecimentos e as práticas que não acompanham a “evolução” dos tempos modernos são entendidos como barreiras que precisam ser destruídas, invisibilizadas ou apropriadas para possibilitar o progresso.

Enquanto isso, nas artes plásticas e literatura, o manifesto antropofágico, protagonizado por Oswald de Andrade, era divulgado como metodologia moderna de devoração cultural de referências exteriores; já as referências interiores – indígenas e afro-diaspóricas – continuavam sendo devoradas com os métodos coloniais: destruir, invisibilizar ou apropriar-se violentamente. Nos resta, então, perguntar:

O que podemos fazer com nossas origens? A época eufórica da modernidade tinha subestimado a pergunta. Para muitas vanguardas só valia o futuro e o único trabalho possível com o passado era desfazer-se dele. (GARCÍA CANCLINI, 1998, p. 114. Grifo do autor)

A antropofagia é um contraponto interessante às proposições difundidas pelos movimentos de vanguarda que pregavam o abandono do passado, e surge no Brasil como um meio de absorver as técnicas, estilos e reflexões estrangeiras de maneira consciente e crítica. Estava alinhada com o pensamento artístico modernista que se construía em outros países da América Latina, sempre num esforço de apropriação crítica das referências exteriores, portanto “devemos concluir que em nenhuma dessas sociedades o modernismo foi a adoção mimética de modelos importados, nem a busca de soluções meramente formais.” (GARCÍA CANCLINI, 1998, p. 83)

Antropofagia e apropriação são formas presentes na constituição e reconhecimento do carnaval como festividade e expressão brasileira. E a calendarização e regulamentação das festas populares pelo Estado, que era apoiado pelas grandes mídias, aceleraram a massificação da cultura como parte de uma “identidade nacional”.

Sobre o Teatro de Revista nesse contexto,

Seria simplista dizer que aquele tipo de teatro era uma estratégia carnavalizante de resistência à cultura oficial. Mas seria igualmente simplista dizer que se tratava de uma arma ideológica das classes dominantes para construir uma identidade, popularmente palatável que mantinha intocada as

estruturas de dominação. O teatro de revista combinava um pouco dessas duas perspectivas. (PEREIRA, 2010, p. 201)

As fases Revista Carnavalesca, alinhada ao projeto de afirmação de uma identidade nacional e marcada principalmente pela elevação da importância da música nos espetáculos, e Revista Moderna, com maiores preocupações cênicas e estéticas, permitindo experimentações em diálogo com o modernismo antropofágico, refletem nos palcos a turbulência desse período. Nesse ponto da história, as oposições maniqueístas que foram estratégias indispensáveis para implementação do projeto modernizador não tardariam a ser questionadas e relativizadas.

Assim como não funciona a oposição abrupta entre o tradicional e o moderno, o culto, o popular e o massivo não estão onde estamos habituados a encontrá-los. É necessário demolir essa divisão em três pavimentos, essa concepção em camadas do mundo da cultura, e averiguar se sua *hibridação* pode ser lida com as ferramentas das disciplinas que os estudam separadamente: a história da arte e a literatura que se ocupam do “culto”; o folclore e a antropologia, consagrados ao popular; os trabalhos sobre comunicação, especializados na cultura massiva. Precisamos de ciências sociais nômades, capazes de circular pelas escadas que ligam esses pavimentos. Ou melhor: que redesenhem esses planos e comuniquem os níveis de horizontalidade. (GARCÍA CANCLINI, 1998, p. 19)

O chamado de García Canclini nos convoca também a pensar novas formas de abordagem menos hierárquicas e mais horizontalizadas para não repetirmos o *modus operandi* hegemônico da modernização. Nesse sentido, a nossa crítica não se restringe ao projeto modernizador de controle social e manutenção do poder nas sociedades pós-coloniais, mas se expande às abordagens históricas do Teatro de Revista que reproduzem e reforçam as dicotomias, oposições e hierarquias sem contemporizá-las, como é o caso do livro *História concisa do teatro brasileiro: 1570-1908*, escrito por Décio de Almeida Prado (2008).

O autor, após explicar a importância dos cenários e suas maquinarias para gerar efeitos de fantasia nas Revistas de Luxo, tece o seguinte comentário: “Por este lado, a revista confinava com a mágica (derivada da *féerie* francesa), o terceiro e o mais baixo degrau do teatro musical.” (PRADO, 2008, p.105). Evidentemente limitada, tal crítica obedece à lógica epistemológica utilizada por alguns acadêmicos modernos em óbvia conformidade com o pensamento hegemônico.

Em contraponto, o chamado de García Canclini é análogo ao pensamento decolonial de desobediência epistêmica, o que não reduz seu pensamento a simples negação de todas as categorias e perspectivas da modernidade, como resume Anibal Quijano (1990, 1992):

La crítica del paradigma europeo de la racionalidad/modernidad es indispensable. Más aún, urgente. Pero es dudoso que el camino consista en la negación simple de todas sus categorías; en la disolución de la realidad en el discurso; en la pura negación de la idea y de la perspectiva de totalidad en el conocimiento. Lejos de esto, es necesario desprenderse de las vinculaciones de la racionalidad-modernidad con la colonialidad, en primer término, y en definitiva con todo poder no constituido en la decisión libre de gentes libres. Es la instrumentalización de la razón por el poder colonial, en primer lugar, lo que produjo paradigmas distorsionados de conocimiento y malogró las promesas liberadoras de la modernidad. La alternativa en consecuencia es clara: la destrucción de la colonialidad del poder mundial. (QUIJANO apud MIGNOLO, 2008, p. 288)³⁷

É nesse sentido que direcionamos o nosso olhar. A exposição das tentativas de revistício evidencia a resistência e resiliência do gênero, já que o Teatro de Revista continuou se adaptando e permaneceu vivo, ainda que enfraquecido em termos numéricos, e que as transformações necessárias para continuar presente no gosto do público foram partes importantes de um processo que permitiu a sua chegada na contemporaneidade (ou pós-modernidade, como preferem alguns historiadores). A nossa abordagem é desobediente à medida em que não reitera os discursos revistícios, apontando outras direções.

Nessa linha, concebemos a pós-modernidade não como uma etapa ou tendência que substituiria o mundo moderno, mas como uma maneira de problematizar os vínculos equívocos que ele armou com as tradições que quis excluir para constituir-se. A relativização pós-moderna de todo o fundamentalismo ou

³⁷ “A crítica do paradigma europeu da racionalidade/modernidade é indispensável. Mais ainda, urgente. Mas é duvidoso que o caminho consista na simples negação de todas as suas categorias; na dissolução da realidade no discurso; na pura negação da ideia e da perspectiva da totalidade do conhecimento. Longe disso, é necessário desprender-se das vinculações da realidade-modernidade com a colonialidade, em primeiro lugar, e em definitivo com todo poder não baseado na decisão livre de pessoas livres. É a instrumentalização da razão pelo poder colonial, em primeiro lugar, o que produziu paradigmas distorcidos do conhecimento e falhou nas promessas libertadoras da modernidade. Consequentemente, a alternativa é clara: a destruição da colonialidade do poder mundial.” Tradução nossa.

evolucionismo facilita revisar a separação entre o culto, o popular e o massivo, sobre a qual ainda simula assentar-se a modernidade, elaborar um pensamento mais aberto para abarcar as interações e integrações entre os níveis, gêneros e formas da sensibilidade coletiva. (GARCÍA CANCLINI, 1998, p. 28)

Dessas interações e integrações emerge a hibridização da cultura como característica de saída da modernidade e de chegada na contemporaneidade. É por isso que dizemos que, para o Teatro de Revista, a resiliência – essa capacidade de se adaptar e aprender com as intempéries, é a sua forma de permanência e a hibridização, uma das suas características essenciais na contemporaneidade.

A Revista de Luxo confinava com a mágica, a Revista de Bolso confinava com pequenos empreendimentos, a Revista Show³⁸ com as boates LGBT, e assim por diante. Cada fase do gênero teceu suas misturas e transformou-se para permanecer.

Ainda assim a revista não perdeu as suas características e convenções primordiais, nem mesmo com o golpe mais fatal que sofreu, o de 1964, que a enfraqueceu e a pulverizou. A revista subsistiu (por meio da hibridização de suas convenções com outras atividades artísticas) no palco, em produções musicais nos vinis e rádios e em audiovisuais na TV e no cinema, sem falar da sua influência no carnaval das escolas de samba. A partir daí é possível reconhecer o processo de reexistência do Teatro de Revista no contexto pós-moderno, globalizado, complexo e híbrido que aqui chamamos contemporaneidade.

³⁸ Fase que será aprofundada na próxima cena.

ATO II
REEXISTÊNCIA

2. PERSPECTIVAS HISTÓRICAS PARA UM TEATRO DE REVISTA CONTEMPORÂNEO

Enquanto muitos artistas ameaçados pela ditadura se retiravam do país para garantirem sua segurança (e a de seus familiares), os produtores do Teatro de Revista precisavam abandonar algumas convenções para não terem seus espetáculos proibidos pelas censuras. Porém essas convenções não foram simplesmente esquecidas, foram pulverizadas e apropriadas por outras linguagens artísticas, principalmente na produção audiovisual, resultando num processo de hibridização.

As convenções [...] passam por alterações, são rompidas, explodidas, negadas e renovadas: quando novos procedimentos teatrais são criados, ainda não funcionam como regras, e podem parecer invenções destituídas de sentido, mas, com o tempo e a repetição frequente, se cristalizam novamente em normas que, mais cedo ou mais tarde, também poderão ser derrubadas. (DIAS, 2017, p. 142)

Fragilizadas por tantas tentativas de revistocídio, as convenções próprias do gênero acabaram por exilar-se em outras linguagens, mantendo-se viva por meio delas.

Houve, a partir daí [década de 1960], uma fragmentação do gênero. Uma vertente, dirigida às massas e que, ao influenciar o cinema brasileiro, trouxera alegria com as chanchadas da Atlântida e da Cinédia, passou à televisão. Transformou-se em programas humorísticos, com suas piadas, seus tipos, seus esquetes, suas vedetes eletrônicas [como eram chamadas pelo público as vedetes na televisão], suas músicas também. Ao atingir, em extensão, pelo vídeo, um público muito maior, este tipo de humor perdeu a magia do espetáculo ao vivo, seu caráter de improvisação e pacto com a plateia. No caso, desapareceram seus ingredientes peculiares. A outra vertente, a da malícia, da festa e da sensualidade da revista no palco, também se bifurcou. Uma parte investiu na fórmula boate amplificada em *shows tipo exportação* para espaços maiores e a outra parte originou um modelo compacto: o teatro de bolso. (VENEZIANO, 2013, p. 115)

A fragmentação evidenciada por Veneziano é acelera o processo de hibridização das convenções revisteiras com outras linguagens, processo este que se alinha com o pensamento pós-moderno que começou a ser difundido na Europa após a derrubada do Muro de Berlim (1989) e fim da Guerra Fria (1991). Dessa forma, antes de prosseguirmos com o estudo das hibridizações, faz-se

necessário delimitar a noção de contemporaneidade que melhor se adeque a esta pesquisa.

2.1 SOBREVIDA: A HIBRIDIZAÇÃO DAS CONVENÇÕES REVISTEIRAS NA CONTEMPORANEIDADE

Falamos anteriormente que a Revista de Luxo incluiu convenções da mágica, ou melhor, da *féerie*, em suas produções, apontando para uma conformação híbrida. Se levarmos em consideração que a maioria das nomenclaturas utilizadas para categorizar as fases do Teatro de Revista brasileiro no decorrer da história são compostas por “Revista”, que denota sua natureza, mais um adjetivo que represente a sua qualidade atual (Revista Carnavalesca, Revista Moderna etc.), podemos considerar que a hibridização de convenções já era uma constante para o gênero.

Esse esforço de categorizar as fases serve mais para facilitar a compreensão histórica do Teatro de Revista que para encerrá-la numa linha cronológica, afinal, embora os documentos de época (textos, jornais, cartazes etc.) comprovem que as adjetivações já eram utilizadas como forma de divulgar ou refletir sobre os espetáculos, a categorização delas com objetivos acadêmicos só foi realizada posteriormente.

A fase mais recente do Teatro de Revista foi chamada por Neyde Veneziano de Revista Gay. Aqui chamamos essa fase de Revista Show por considerar que o formato apresentado nas boates, casas de festa, clubes, bares e outros espaços veio antes do que seria conhecido como Revista Gay. Foram esses shows (saídos dos teatros para ocupação de outros espaços) que possibilitaram o sucesso de revistas produzidas por artistas LGBTQIA+ e que só se tornaram um marco a partir da década de 1970 com o grupo Dzi Croquettes.

Na edição de 1991 do livro *O Teatro de Revista no Brasil: dramaturgia e convenções*, Veneziano abordava a questão da apropriação das convenções do gênero por artistas LGBTQIA+ da seguinte maneira:

Das glórias das grandes mulheres para esta fase de *revista-gay* fez-se também uma curva. O inusitado assume proporções maiores e cai, imediatamente, no vulgar, no grosseiro. Desce as escadarias em direção aos teatros de quinta categoria onde hoje, tristemente, um *playback* entoa *Hello Dolly*, ou *New York New*

York para dublagens baratas das *stars* do cinema americano. Chamam a isto de revista. Mal-aventurados os desinformados, os pobres de espírito. (VENEZIANO, 1991, p.53)

No momento da escrita da pesquisa publicada neste livro, conforme explicou a própria autora no curso *online O Teatro de Revista – Teatro Musical Brasileiro* produzido pela *A Voz em Cena, Escola de Teatro Musical* em junho de 2020, as suas referências se limitavam aos registros disponíveis e aos pontos de vista dos historiadores do gênero na época.

Contextualizando, as “dublagens baratas” talvez sejam resultado da falta de técnica das performers que não conseguiam sincronizar perfeitamente os lábios com as das “*stars* do cinema americano” ou simplesmente não conheciam bem as letras estrangeiras, ou seja, o problema apontado pela autora está na falta de qualidade na execução técnica e não no recurso da dublagem em si.

Para nós, a dublagem é um exemplo valioso de hibridização do gênero revisteiro com a cultura Drag Queen³⁹, que se iniciava no mesmo período em que a “revista desce as escadarias” para adentrar com maior destaque os espaços de convivência de pessoas LGBTQIA+. Os shows apresentados nas boates eram frutos desse hibridismo, mas não se caracterizavam como revistas (não no sentido tradicional; no sentido contemporâneo, talvez).

A confusão a respeito do que é ou não Teatro de Revista aumenta ao passo em que as convenções se hibridizam. Acreditamos que um critério para desfazer as confusões, principalmente em relação aos espetáculos apresentados nos espaços de entretenimento cultural e de convivência da população LGBTQIA+, é a análise do que há de teatro neles, afinal a revisão da atualidade, a comicidade, a crítica, bem como algumas convenções da Revista podem aparecer apartadas dos seus elementos teatrais, configurando-se apenas como show, performance etc.

Por outro lado, a imagem dos espaços culturais LGBTQIA+ como teatros de quinta categoria, decadentes e tristes nos remete mais aos pequenos teatros e espaços culturais que foram esvaziados pela censura e pela violência da

³⁹ No artigo *Drag Queen: Um Percorso pela Arte dos Atores Transformistas*, Manajás (2014) apresenta as noções e marcos históricos fundamentais para compreensão da arte e da cultura Drag.

ditadura do que dos alegres, coloridos e glamourosos pontos de encontro e de refúgio de pessoas LGBTQIA+, mesmo quando pobres, periféricos e marginalizados.

Figura 6 - Dzi Croquettes



Fonte: (DZI CROQUETTES, 2009)

Hoje os discursos de Veneziano incluem outras perspectivas, graças inclusive a expansão das pesquisas sobre o gênero, para as quais as suas publicações foram fundamentais. Tanto que, na segunda edição do livro supracitado (2013), a autora retirou a subseção *Decadência* e incluiu, também no capítulo 2, as subseções *Vedetes e os shows de boates*; *Mais transformações*; e *Novas experiências para novos comportamentos* – onde valoriza a trajetória de grupos como *Dzi Croquettes* e destaca a atuação das travestis Ivaná e Rogéria.

A constante atualização do pensamento de Veneziano a respeito do Teatro de Revista brasileiro é, para nós, um exemplo de postura ética e responsável, pois a compreensão da História resulta de processos complexos em que o olhar para o passado não é determinado apenas pelo passado, mas também pelas convicções do presente e pelos projetos de futuro. Como nos diz Walter Benjamin:

Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “como ele de fato foi”. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo. [...] Em cada época, é preciso arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela. [...] O dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. **E esse inimigo não tem cessado de vencer.** (BENJAMIN, 1987, p.224-225. Grifo nosso)

É com esta acepção do papel do historiador que, numa perspectiva utópica freiriana, denunciemos as tentativas de revisticídio no Ato I, expondo os mecanismos de opressão (invisibilização, epistemicídio e folclorização) e anunciemos, neste Ato II, as formas de sobrevivência da Revista para reclamar um reconhecimento proporcional à sua importância histórica, valorizando, por consequência, as suas formas de reexistência na contemporaneidade.

O reconhecimento das hibridizações como formas de sobrevivência do gênero tem como objetivos evidenciar o caráter resiliente da Revista em suas interações com outras linguagens artísticas e midiáticas nas últimas décadas e, na medida em que se reconhecem as hibridizações, usufruir delas devolvendo-as ao palco.

A análise das hibridizações nos serve para a compreensão de como um gênero centenário manteve-se vivo e atual por meio das relações com seus diferentes contextos e agentes históricos, afinal “a hibridização não é, em si, um processo de libertação. Ela apenas constitui o terreno da luta.” (COCCO, 2009, p. 225)

Antes mesmo da apropriação de convenções revisteiras pela televisão e por outras mídias, muitos sucessos que surgiam nas revistas já serviam de inspiração para números de espetáculos de circo-teatro, quando não eram levados diretamente para o picadeiro.

A revista é um exemplo de apropriação do teatro musicado pelo circo. As canções que se popularizavam nos teatros revisteiros eram levadas para o circo, por todo o Brasil, pelos palhaços-cantores, e as mulheres circenses, se já brilhavam nas pantomimas, tiveram nos sucessos das revistas a oportunidade de “ganhar” sua voz. (PIMENTA, 2010, p. 33)

O circo brasileiro acabava por difundir as canções oriundas do Teatro de Revista por todo Brasil, alcançando cidades em que um espetáculo de revista não chegaria – por falta de edifícios teatrais ou espaços adequados para

espetáculos. Fica evidente que o período auge do circo-teatro no Brasil, estipulado entre 1930 e 1950, foi marcado pelos trânsitos entre palcos e picadeiros (PIMENTA, 2010), nos fazendo questionar o que houve depois, quando se evidencia o processo de globalização.

Globalização, contemporaneidade e vanguardas sul-americanas

No contexto mundial, a noção de globalização surgiu para nomear um processo complexo de difusão veloz de informações protagonizado pelas novas mídias, criando uma fábula perversa que reforçou o desenvolvimento de uma “inclusão abstrata e exclusão concreta”, como afirmou Martin Barbero (apud GARCÍA CANCLINI, 1998, p. 208).

O geógrafo baiano Milton Santos dedicou grande parte das suas pesquisas a investigação da globalização. Em suas palavras:

A máquina ideológica que sustenta as ações preponderantes da atualidade é feita de peças que se alimentam mutuamente e põem em movimento os elementos essenciais à continuidade do sistema. Damos aqui alguns exemplos. Fala-se, por exemplo, em aldeia global para fazer crer que a difusão instantânea de notícias realmente informa as pessoas. A partir desse mito e do encurtamento das distâncias – para aqueles que realmente podem viajar – também se difunde a noção de tempo e espaço contraídos. É como se o mundo se houvesse tornado, para todos, ao alcance da mão. Um mercado avassalador dito global é apresentado como capaz de homogeneizar o planeta quando, na verdade, as diferenças locais são aprofundadas. Há uma busca de uniformidade, ao serviço dos atores hegemônicos, mas o mundo se torna menos unido, tornando mais distante o sonho de uma cidadania verdadeiramente universal. Enquanto isso, o culto ao consumo é estimulado. (SANTOS, 2005, p. 18-19)

A ideia de mundialização dos processos de comunicação e consumo que se apresenta sob a égide da globalização se espraia pelo pensamento moderno que atua por meio de dualidades. Ao passo em que setores da cultura se globalizam na comercialização de produtos e serviços passíveis de pasteurização e exportação, a preocupação com a proteção das identidades nacionais se intensifica no intuito de salvaguardar o que “restou” das tradições na era pós-colonial.

A mundialização é, portanto, alternadamente definida como “a homogeneização cultural, sob hegemonia americana” e como “a

fragmentação cultural. Daí as lógicas de retração comunitária, de fechamento identitário, de volta das nações e das culturas para dentro de si mesmas.” (WIEVIORKA apud PAVIS, 2017, p. 144)

No teatro, as primeiras experiências visíveis dessa mundialização, segundo Patrice Pavis, podem ser observadas nas encenações interculturais, aquelas que se propunham a pôr em diálogo duas ou mais culturas, resultando em produtos que refletissem suas aproximações. No entanto,

Quer ele queira ou não, o intercultural tem uma parte ligada ao exotismo, e até ao colonialismo. Censuram-lhe com frequência seu eurocentrismo, inclusive na teorização que ele propõe para dar conta das experiências de Peter Brook ou de Ariane Mnouchkine nos anos 1970 e 1980. Acusam-no, não sem demagogia, de se apropriar de culturas indefesas. (PAVIS, 2017, p. 145)

Ainda que o teatro intercultural seja visto hoje como problemático do ponto de vista das relações de poder e da ética antropológica, interessa-nos o seu exemplo como iniciador de práticas de colaboração internacional no teatro, abrindo espaço para produções com objetivos globais.

As coproduções internacionais constituem o exemplo mais eloquente do teatro globalizado. [...] Um outro exemplo de produção global seria o de um *musical*, até de um *megamusical*: concebido em um lugar, geralmente uma grande capital, ele gira a seguir pelo mundo inteiro ou, então, é vendido a teatros sob a condição de reconstituído de maneira exata à versão de origem, notadamente pelo que é da coreografia ou da encenação. (PAVIS, 2017, p. 146. Grifos do autor)

Já dessa prática do teatro musical, que Pavis chama de produção global, nos interessa aprofundar o seu funcionamento no Brasil. Considerando a indústria cultural dos musicais no eixo Rio-São Paulo, vale demarcar as diferenças entre os espetáculos musicais contemporâneos à *la Broadway* e *West End* e os espetáculos que consideramos como Teatro de Revista Contemporâneo.

Como mostra Mark Ravenhill com o exemplo do produtor Cameron Mackintosh, o teatro que “outroza sempre havia possuído um elemento de ‘artesanato’, viu-se reinventado como uma empresa industrial à la Ford. Isso permitia a seus produtos serem globalmente recriados e franqueados pelo modelo de um McTheatre.” (RAVENHILL apud PAVIS, 2017, p. 148)

É recorrente em pesquisas sobre o Teatro Musical no Brasil abordagens que dão à Revista o mérito de ter iniciado o nosso país na cultura do musical,

mantendo-o no gosto do público e preparando o terreno para a introdução das grandes montagens importadas, o *McTheatre* que, para alguns autores, representa a evolução do teatro musical brasileiro.

As comédias musicais importadas principalmente dos EUA trouxeram inegáveis contribuições para a profissionalização de artistas e técnicos de espetáculos e para a modernização dos equipamentos culturais nos grandes centros urbanos, pois estes precisavam atender as demandas e padrões internacionais. No entanto esses fatos não garantem uma evolução de todo teatro musical brasileiro, já que representam apenas uma das suas diversas correntes estéticas: a do teatro globalizado e altamente subsidiado, como explica Pavis:

A globalização valida a cisão entre, de uma parte, um teatro de massa, comercial, orientado para o lucro, submetido às exigências econômicas, e, de outra parte, um teatro de pesquisa que não pode sobreviver sem suporte público ou privado e que é submetido ao que Nathalie Heinich denomina de “regime de singularidade”. (PAVIS, 2017, p. 150)

No contexto brasileiro do final do século XX, até mesmo as Revistas de Luxo foram retiradas do circuito do teatro comercial. Os musicais do teatro político brasileiro também não se mantinham por muito tempo no circuito, com poucas exceções, como *Gota D'água* (1975), versão historicizada de Chico Buarque de Holanda e Paulo Pontes para *Medéia* de Eurípedes.

Os grandes musicais norte-americanos continuavam a chegar, fortalecendo um nicho de mercado que viria a crescer e se estabelecer no gosto do público pequeno-burguês, ampliando a demanda e, conseqüentemente a oferta desse tipo de espetáculo comercial.

[...] tão logo o teatro globalizado impõe suas normas de legibilidade média universal, propõe signos adaptáveis a outros contextos e organiza o espetáculo (não se ousa mais dizer: a encenação) de maneira sistemática, mecânica e maleável. A obra globalizada parece exprimir-se de maneira muito geral em uma espécie de esperanto estético e filosófico, adaptável a todos os contextos. (PAVIS, 2017, p. 147)

Pavis não esconde sua crítica às “produções estandardizadas” deste teatro globalizado, criado para ser franqueado, adaptando-se apenas o suficiente para fazer sentido ao público consumidor local, passando de global para “glocal”. “Essa *glocalização teatral* consiste, quando essencial, em levar em conta demandas locais do público [...]” (PAVIS, 2017, p. 150)

Para o autor, o teatro globalizado como cultura de massa subserviente ao mercado contribui para o enfraquecimento do teatro experimental e de pesquisa, colocando em disputa esses tipos de produção. Embora esteja consciente de que “É preciso evitar, entretanto, ver o teatro como um baluarte contra a globalização e contra a cultura de massa. O teatro também está, em graus diversos, tomado pelo processo da globalização.” (PAVIS, 2017, p. 151), o autor aponta uma das soluções comumente utilizadas pelo teatro experimental e de pesquisa frente ao teatro globalizado:

O que convém à *produção estandardizada* de uma comédia musical, não convirá a um teatro de texto ou de pesquisa que trabalhe na nuance e nas alusões culturais. Com efeito, a encenação é obrigada a inventar uma solução local, compreensível nesse exclusivo contexto. Ela renunciará facilmente aos cenários luxuosos, a uma interpretação “mediana” e facilmente decifrável. Ela busca, em compensação, a melhor maneira de contar uma história, com um jogo simples de atuação, luminoso, porém jamais redutível a uma fórmula repetível pelas mídias. (PAVIS, 2017, p. 146-147)

A abordagem escolhida por Pavis para análise do processo de globalização do teatro, passando também pelo teatro intercultural e transcultural⁴⁰, destaca as dicotomias hierarquizantes que são comumente postuladas por historiadores e pesquisadores do teatro quando seus objetos envolvem a cultura popular e/ou a cultura de massa.

O pensamento dicotômico, hierarquizante e, não raro, maniqueísta, nos remete ao pensamento modernizante e revistificada observado no Ato I (como no caso da disputa entre o teatro declamado e o teatro ligeiro no Brasil). E este pensamento baseia também parte dos modelos de estudo sobre o contemporâneo e a contemporaneidade.

Por um lado,

O contemporâneo, em linhas gerais, foi pensado como processo social total, nos termos marxistas, analisado não apenas valendo-se dos grandes eventos e estruturas políticas ou

⁴⁰ “O *intercultural* insiste na troca entre culturas, sobre o espaço que as separa e as distingue. O *transcultural* refere-se àquilo que as culturas possuem em comum, a seus “laços” (Brook). O *global-cultural* remete à acumulação não hierarquizada de elementos culturais, à hibridez de um gênero ou de uma prática, à simplificação e à hegemonização [sic] de características culturais.” (PAVIS, 2017, p. 146)

econômicas (modo de produção), mas também em termos socioculturais e ideológicos. (NAPOLITANO, 2013, p. 167)

Por outro lado, o contemporâneo se confunde com o pós-moderno e, em muitos casos, tornam-se sinônimos:

O contemporâneo é sempre o que se recusa do passado, o que se quer, portanto, ultrapassar, o que se deixa de lado para passar a outra coisa, ainda desconhecida. É também a capacidade de renovar o presente, de retornar à noção de modernidade [...]. (PAVIS, 2017, p. 67)

Essas aproximações fundamentam a criação de vanguardas pós-modernas e seus programas ou escolas. Em algumas delas o que se busca (insistentemente) é o rompimento com o passado. Nessa lógica, a arte moderna superaria a arte medieval, a pós-moderna superaria a moderna e a contemporânea precisaria, portanto, superar todas elas. Mas felizmente vemos também proposições e práticas que buscam por um profícuo diálogo com a atualidade em metodologias experimentais, mas que não rompem totalmente com o passado, muitas vezes apenas o reinterpreta, o exploram e testam seus limites.

O grupo Dzi Croquettes, que se utilizava de diversas convenções do Teatro de Revista a ponto de ser incluído como expoente da fase Revista Gay (VENEZIANO, 2013), era lido como vanguardista por fazer emergir no palco discursos sobre identidade de gênero e orientação sexual justamente com o objetivo de superar os tabus do passado.

Na esteira dessa *revista gay*, a outra experiência bem-sucedida foi a do grupo Dzi Croquettes que, em 1972, renovou, mais uma vez, nosso panorama teatral musicado. O sucesso nacional e internacional do grupo se deve, além da capacidade técnica e histriônica dos componentes, à revitalização da paródia e do deboche, ingredientes máximos da revista brasileira na sua essência. Eram gays, se travestiam, mas não se acreditavam mulheres, nem pretendiam resgatar o charme perdido. As técnicas corporais e vocais que proporcionavam coreografias perfeitas eram apresentadas com figurinos que mostravam pernas peludas, braços másculos e caras barbadadas. Durante oito anos, os *Dzi Croquettes* mantiveram vivo um gênero derivado da revista que, como bom descendente dessa fórmula alegre, era irreverente, paródico e ousado. Foi com eles e através dos procedimentos revisteiros que os conceitos sobre a cultura homossexual no Brasil começaram a mudar. (VENEZIANO, 2013, p. 118)

O grupo ajudou a difundir as convenções e procedimentos revisteiros por toda a cultura transformista, hoje chamada de Cultura Drag. Por isso é comum,

até o presente, ver em espetáculos e performances Drag elementos da Revista, ainda que seus fazedores não reconheçam a origem histórica deles. Outro ponto interessante da poética dos Dzi Croquettes é que o seu papel como vanguarda não se limita a relação dramaturgia-encenação. O discurso político do grupo estava presente em seus próprios corpos - existências transgressoras.

Na Colômbia e em outros países da América Latina o teatro experimental e de pesquisa também mergulharam fundo em questões pós-modernas, contemporâneas e pós-coloniais com a mesma necessidade: lutar contra a morte. “El desafio del teatro colombiano es aprender a combatir todos los días contra la muerte.” (Sandro Romero Rey in ARAQUE OSORIO, 2013, p.13)⁴¹

Dentre os diversos postulados estético-dramatúrgicos para abordagem da história do presente nas produções cênicas, a noção de Teatro Pós-histórico, cunhada por Carlos Araque Osório, professor da *Universidad Distrital Francisco José de Caldas*, Bogotá-CO, salta-nos aos olhos por reunir elementos recorrentemente observados em espetáculos latino-americanos⁴².

El teatro poshistórico no está desprovisto de historia ni de contexto, pero puede concentrar pasado, presente y futuro en un solo marco temporal, ofreciendo imágenes que evocan elementos múltiples, así como propiciando varias lecturas. Sin embargo, este teatro no es retrato pluralista de una realidad inexistente, como el que quiere homogeneizar la globalización, a partir de la imagen occidental como modelo ideal para toda la humanidad. (ARAQUE OSORIO, 2013, p. 42)⁴³

O Teatro Pós-histórico propõe um diálogo com a História, vendo-a não como objeto independente e inquestionável, mas como criação, como narrativas afetadas pelos processos de dominação econômico-cultural.

Em suma,

La lógica y comprensión de esta dramaturgia no es como hecho artístico después o contra la historia. El prefijo “pos” no debe entenderse como después de; se debe interpretar como dentro de

⁴¹ “O desafio do teatro colombiano é aprender a lutar todo dia contra a morte.” Tradução nossa.

⁴² Ao menos naqueles que chegam ao Brasil por meio dos festivais internacionais.

⁴³ “O teatro pós-histórico não está desprovido de história nem de contexto, mas pode concentrar passado, presente e futuro em um só marco temporal, oferecendo imagens que evocam elementos múltiplos, assim como propiciando várias leituras. No entanto, este teatro não é retrato pluralista de uma realidade inexistente, como o que quer homogeneizar a globalização, a partir da imagem ocidental como modelo ideal para toda a humanidade.” Tradução nossa.

o, tal vez, como siendo parte de. [...] la dramaturgia poshistórica es el resultado de la historia, sin ella sería inconcebible, pero tiene la intención de hacer una relectura de sí misma, una reinterpretación de los sucesos escritos en los libros y de los acontecimientos mostrados ante nuestros ojos como los verdaderos, los auténticos, los que sirven de formato a seguir, los difundidos como modelos ideales. (ARAQUE OSORIO, 2013, p.45)⁴⁴

Podemos perceber no Teatro Pós-histórico a busca por uma “heterogeneidade multitemporal” (GARCÍA CANCLINI, 1998, p. 74), da pesquisa e criação dramaturgical à encenação e atuação. Busca essa que exige formas inovadoras de pensar os processos criativos em Artes Cênicas. É nesse contexto de descrédito das abordagens históricas e dramaturgical convencionais que o advento da encenação se torna um marco para o teatro contemporâneo (PAVIS, 2013).

No Brasil, a ideia de encenação foi praticada tanto no teatro comercial de entretenimento, quanto no teatro de pesquisa e experimentação. Os autores, produtores de outrora, agora se viam libertos das exigências das fórmulas prepostas, podendo criar livremente com base em referências diversas ou até mesmo díspares.

Pode ser que aí esteja o teatro do futuro, o rascunho da cena do século XXI – a distância frente ao problema do sentido, o abandono do conceito tradicional de ação dramática, a ênfase na plasticidade e na construção visual, o desprezo ou a indiferença diante da hipótese da palavra, a automatização do ator seriam indícios de uma cena-de-um-outro-tempo-que-virá. (BRANDÃO, 1992, p. 33 apud COSTA FILHO, 2009, p. 118)

Entretanto a liberdade do encenador como criador autônomo gerou desconfiança em muitos críticos e pesquisadores que viram seus critérios de julgamento estético se perderem na profusão das invenções e experimentações cênicas.

⁴⁴ “A lógica e compreensão desta dramaturgia não é como feito artístico posterior ou contrário à história. O prefixo ‘pós’ não deve ser entendido como depois de; deve ser interpretado como dentro de, ou, talvez, como parte de. [...] a dramaturgia pós-histórica é o resultado da história, sem ela seria inconcebível, mas tem a intensão de fazer uma releitura de si mesma, uma reinterpretación dos sucessos escritos nos livros e dos acontecimentos mostrados diante dos nossos olhos como os verdadeiros, os autênticos, os que servem como formato a se seguir, os difundidos como modelos ideais.” Tradução nossa.

Em suma, os procedimentos de aglutinação de referências díspares, as técnicas de colagem e de montagem, associando aspectos relativos a contextos históricos e culturais heterogêneos, foram vistos pela pesquisadora [Tânia Brandão] em certo momento como sintoma de uma espécie de subjetivismo gratuito e, por isso, reprovável. (COSTA FILHO, 2009, 120)

A supervalorização da subjetividade e da autonomia em consonância com o rechaço aos textos e fórmulas clássicas por muitos encenadores desembocaram num pessimismo generalizado para os críticos diante do futuro do teatro brasileiro.

De fato é, por exemplo, uma visão razoavelmente pessimista (expressa, muitas vezes, também em depoimentos de artistas) em relação a tendência do teatro contemporâneo de priorizar adaptações de textos originalmente não escritos para a cena; a encenação integral de narrativas de ficção razoavelmente longas; e, ainda, a ênfase dada nas composições dramáticas empreendidas pelos próprios encenadores (e/ou por dramaturgos ou dramaturgista integrados às companhias), às técnicas de colagem, de montagem literária, de bricolagem e de livre manipulação de referências artísticas e culturais. (COSTA FILHO, 2009, 120-121)

A heterogeneidade multitemporal, ainda que não fosse um termo utilizado no contexto, parecia ser o espírito de época que guiava os encenadores nas montagens dos seus espetáculos. Ainda que não desejemos encerrar uma fórmula para o teatro contemporâneo na “era dos encenadores”, poderíamos “[...] enumerar-lhes algumas características frequentes (fragmentação, citação, *collage*, documento, participação), mas isso seria desde já tomar partido sobre uma única contemporaneidade experimental [...]” (PAVIS, 2017, p. 67)

Ainda no caso do Brasil, essas características observadas pelos estudiosos do teatro contemporâneo já foram utilizadas como argumento para culpar o experimentalismo como um dos fatores responsáveis pela suposta crise do teatro em nosso país.

As colagens, as citações, as montagens de fragmentos, as transposições do épico para o dramático, os enredos soltos, as estruturas abertas e a própria potencialização dos recursos e das intervenções cênico-diretoriais tornam-se outros tantos argumentos em favor da desvitalização da força do teatro, de seus componentes essenciais e constitutivos, e não são tidos como elementos de uma linguagem que faz da montagem de teatro um teatro de montagem. (GUINSBURG apud COSTA FILHO, 2009, 121-122)

Das homenagens às apropriações

A “era dos encenadores” compreende justamente o período de enfraquecimento do Teatro de Revista, iniciado na segunda metade do século XX, quando a quantidade de montagens estreadas autodeclaradas como revistas diminuiu drasticamente, mas

A partir dos anos 60, algumas novas tendências teatrais utilizaram-se de elementos tipicamente revisteiros em seus espetáculos, como expressão de um teatro genuinamente brasileiro. Alguns dramaturgos e encenadores modernos encontraram na linguagem, na estrutura e nas convenções revisteiras um meio de travar um contato mais direto e contundente com o público. Além das referências, foram realizadas muitas homenagens à revista. (ANTUNES, 2002, p. 140)

Dentre as homenagens mais conhecidas estão: *O Rei da Vela* (1967), texto de Oswald de Andrade encenado por José Celso Martinez Correa; *Tem Piranha no Pirarucu* (1978), encenado no Amazonas por Márcio Souza; *Theatro Musical Brasileiro* (1985, 1987), de Luís Antônio Martinez Correa; *Revistando o Teatro de Revista* (1988), de Perito Monteiro e Neyde Veneziano; *O Rebolado de Colombo* (1992), montagem realizada por um grupo de estudantes da Universidade de Brasília e encenada pelo prof. João Gabriel Lima Cruz Teixeira; *Ai, Ai, Brasil* (2000) de Clovis Levi; dentre outras. (ANTUNES, 2002; TEIXEIRA, 2014)

As montagens do grupo Opinião também precisam ser lembradas, já que

O grupo privilegiou, desde a estreia (1966), a forma do teatro de revista, numa mescla de apropriações e ressignificações do "popular" e do "nacional", abrindo igualmente espaço para apresentações com compositores de escolas de samba cariocas. (PARANHOS, 2012, p. 83)

Nos exemplos supracitados, as referências à Revista eram evidentes, também por estarem sua linguagem, estrutura e convenções mais frescas na memória dos artistas e do público. Nos programas de televisão as referências também eram evidentes, mas a transposição da linguagem do palco para aquela compactada e editada do estúdio de gravação funcionou por meio da apropriação, não da homenagem, já que são linguagens distintas e não havia um sistema de referenciação pública (muito menos a garantia de pagamento dos direitos autorais por obras não licenciadas). Quanto mais as emissoras de

televisão arrebanhavam o público do teatro, mantendo-o em suas casas, mais as novas gerações desconheciam o Teatro de Revista, de forma que suas referências, tão bem adaptadas à comunicação de massa televisiva, não foram aprendidas por aqueles que nasceram depois da popularização das emissoras brasileiras.

Assim, “a mídia chega para ‘incumbir-se da aventura, do folhetim, do mistério, da festa, do humor, toda uma zona malvista pela cultura culta’, e incorporá-la à cultura hegemônica com uma eficácia que o folclore nunca tinha conseguido.” (GARCÍA CANCLINI, 1998, p. 259). É nesse sentido que o hibridismo surge como um problema, pois o público que consome e aprecia obras híbridas nem sempre conhece ou reconhece as suas ascendências.

Se [a revista] desapareceu no seu formato mais exuberante ou se deixou de existir como o movimento mais expressivo que o Brasil jamais teve, a mãe revista deixou inúmeros filhotes. Disfarçados em números isolados ou assumidos como homenagem, a família revisteira se expressa ainda como um signo nacional permanente e indelével na nossa memória coletiva. (VENEZIANO, 2013, p. 120)

As novas gerações não compartilham dessa memória coletiva que salvaguardou a importância do Teatro de Revista até o final do século XX. Se pensarmos o contemporâneo como momento presente que sucede a modernidade, precisaremos rever e reclamar o reconhecimento dos elementos revisteiros apropriados principalmente pelos programas de TV, de forma que sua história não seja apagada e que o Teatro de Revista em sua reexistência contemporânea possa se reapropriar de seus elementos, separando-os e devolvendo-os para o palco, mas também utilizando-os em seus estados híbridos atuais, trazendo-os, como mídias, para os espetáculos. Assim notamos que a televisão, ao passo que se apropria de convenções da Revista, também as mantém vivas por meio de um processo de intermedialidade.

Como exemplos evidentes de programas inteiros, quadros ou edições especiais que se utilizam de elementos revisteiros nas emissoras brasileiras de televisão, podemos citar os quadros de variedades do *Fantástico* (1973-), muitos com a participação de Vedetes, comediantes e outros artistas da cena revisteira; *Cassino do Chacrinha* (1982-1988), em que Vedetes se tornaram Chacretes; *Zorra Total* (1999-2015), que misturava quadros de fantasia com esquetes cômicos temperados, às vezes, com críticas políticas e com

personagens-tipo fixas; *Amor & Sexo* (2009-2018), que misturava a estética das Revistas de Luxo com o burlesco e o Cabaret; *Zorra* (2015-2020), que retornou reinventado, dando maior ênfase à crítica política e aos fatos da atualidade, todos esses produzidos e exibidos pela Rede Globo de Televisão.

Urge a necessidade de um estudo minucioso sobre as diversas hibridizações, localizando-as e analisando-as em seus contextos. Estudo que, apesar de muito nos interessar, fugiria ao recorte desta pesquisa que, nesse momento, limita-se a constatar a reexistência da Revista para fundamentar e estimular novas investigações.

Apesar do período de sobrevida, o Teatro de Revista não sucumbiu às tentativas de revisticídio. Pelo contrário, suas possibilidades foram ampliadas na contemporaneidade: primeiro por meio da hibridização, se libertando da reprodução compulsória da evolução das formas europeias, depois pelo ressurgimento de espetáculos que se autointitulam revistas nas duas primeiras décadas do século XXI, demarcando a reexistência de um gênero definitivamente brasileiro.

Hoje, gays e drags e afins copiam os figurinos de vedetes. Cada um tem sua “ídola”. As mulheres continuam usando figurinos extravagantes de vedetes, mesmo sem saber que houve, há anos atrás, atrizes poderosas e ousadas que não se curvaram diante dos falsos moralistas que diziam defender a sociedade e os bons costumes. Por incrível que pareça, os falsos moralistas continuam (e em maior número). As vedetes saíram dos palcos: desfilam nas praias, nas ruas, nas paradas gays onde ser livre é o lema absoluto! (VENEZIANO apud WASILEWSKI, 2018)

Não houve morte do Teatro de Revista. Houve um silêncio produtivo. É evidente que **aquele** teatro não voltará, e nem a contemporaneidade o aceitaria como era; mas há quem produza revistas hoje, diferentes das do passado, mas com uma linguagem similar, aproveitando sua estrutura e fazendo uso de suas convenções, o que nos permite afirmar que há neste momento um Teatro de Revista em pleno desenvolvimento no Brasil.

2.2 FORMAS DE REEXISTÊNCIA DO TEATRO DE REVISTA CONTEMPORÂNEO

“Eu não sou de resistir, eu sou de reexistir”.

Zé Celso

No início do século XXI a noção de contemporaneidade – como forma de nomear a História do Tempo Presente – é aceita pela maioria dos historiadores e comunicólogos. Mas o contemporâneo não é só que acontece no presente, precisa dialogar com o passado e com os anseios do futuro.

Chamamos “contemporaneidade” a uma conexão de tempos, o que admite composições do mais recuado e arcaico com o mais próximo da experiência do presente – uma abstração reprimida entre passado e futuro. O passado traz as marcas do tempo deixadas no espaço e no corpo; uma memória de afetos e experiências. O presente jamais de efetiva, a não-ser nas sensações dadas pelas presenças e co-presenças; ele já é passado quando o designamos. (GADELHA, 2014, p. 143-144)

Nesta era assinalada pelo avanço veloz das tecnologias da informação, a internet, sem dúvida, é a marca mais forte do início do século XXI. A virtualização da realidade expande as nossas concepções de tempo e espaço, indivíduo e coletividade, localidade e globalidade, introduzindo-nos numa consciência planetária e intergaláctica.

Parece-nos que a linha do tempo deixa de ser linha e vira uma rede em que as possibilidades se desdobram em progressão ao infinito. Se a realidade, como conhecíamos até anos atrás, nos fazia sentir o inverso, reduzindo as possibilidades a cada segundo-escolha, nos aproximando cada vez mais da morte, as redes de hoje permitem escolhas mais conscientes pela prorrogação da inevitável morte física, por meio de hábitos saudáveis, de terapias e do avanço da medicina. As redes possibilitam também que, no “mundo” virtual, haja a imortalização de nossos perfis públicos, nossas identidades virtuais construídas. Assim não é preciso mais ser um grande literata para se tornar um “imortal” na internet, qualquer ser (inclusive animais) podem ser imortalizados em seus perfis do *Instagram* ou do *Facebook*.

No campo das expedições espaciais, centenas de planetas e exoplanetas foram descobertos nos últimos anos, bem como sistemas solares e outras

galáxias, além de uma segunda lua que orbitou a Terra por três anos⁴⁵. Expedições à Marte, para os que puderem pagar a passagem interplanetária, já são projetos com previsão de efetivação⁴⁶. Uma teia de satélites circunda o nosso planeta dificultando a observação do universo pelos astrônomos⁴⁷.

Na área da biotecnologia e da genética, já fomos além da clonagem de ovelhas⁴⁸. Pesquisas recentes já permitem a edição do DNA de qualquer ser vivo, tanto para tratamento de doenças quanto para a manipulação de embriões, a ponto de definir características simples ou complexas de bebês que virão a nascer⁴⁹.

Por outro lado, questões como o aborto e a sexualidade ainda são tabus e crimes em diversos países. O racismo e outras questões sociais estão longe de serem resolvidas. A exploração capitalista, a desigualdade social e a produção de itens de consumo crescem de forma tão absurda que se acendem sinais de emergência: ou mudamos nossa maneira de viver em sociedade e a nossa relação com a natureza ou continuaremos acelerando o nosso processo de autoextermínio⁵⁰.

Neste contexto de feitos que eram considerados impossíveis há algumas poucas décadas, o teatro pouco surpreende quando tenta copiar as inovações do mercado tecnológico. Autômatos e androides em cena⁵¹, espetáculos

⁴⁵ ROTHERY, David. A surpreendente descoberta de ‘minilua’ que orbita a Terra há 3 anos. **BBC News Brasil**, 28 fev. 2020. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-51671897> . Acesso em: 10 ago. 2020.

⁴⁶ YUGE, Claudio. Elon Musk chuta o preço de quanto vai custar uma passagem para Marte. **Tecmundo**, 11 fev. 2019. Disponível em: <https://www.tecmundo.com.br/ciencia/138634-elon-musk-chuta-preco-custar-passagem-marte.htm> . Acesso em: 15 jul. 2020.

⁴⁷ MORELLE, Rebecca. Por que ‘constelação de satélites’ preocupa astrônomos que investigam mistérios do Universo. **BBC News Brasil**, 29 dez. 2019. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-50931240> . Acesso em: 15 jul. 2020.

⁴⁸ VAIANO, Bruno. Como foi a clonagem da ovelha Dolly. **Revista Galileu | Ciência**, 29 dez. 2019. Disponível em: <https://revistagalileu.globo.com/Ciencia/noticia/2016/07/como-foi-clonagem-da-ovelha-dolly.html> . Acesso em: 15 jul. 2020.

⁴⁹ MANZANO, Maria Carolina Rodella. CRISPR. **InfoEscola**. Disponível em: <https://www.infoescola.com/genetica/crispr/> . Acesso em: 15 jul. 2020.

⁵⁰ TARQUINIO, Tomás Togni. O Crescimento da População Mundial não é a Principal Ameaça ao Planeta. **EcoDebate**, 12 nov. 2020. Disponível em: <https://www.ecodebate.com.br/2020/11/12/o-crescimento-da-populacao-mundial-nao-e-a-principal-ameaca-ao-planeta/> . Acesso em: 15 nov. 2020.

⁵¹ PARÉ, Zaven. Os Limites do Emprego de Robôs no Teatro. **Revista Cena**, Porto Alegre, n. 25, p. 44-55 mai./ago. 2018. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/cena> Acesso em: 15 nov. 2020.

acontecendo simultaneamente em países diferentes por meio de videoconferência⁵² e outras formas de conexão, artistas com próteses robóticas⁵³, estruturas com maquinarias gigantescas⁵⁴, efeitos especiais estarrecedores, cenários em realidade aumentada⁵⁵, etc. já são práticas do teatro em busca da inovação, mas ainda há muito para se explorar nesse campo.

A carpintaria e maquinaria cenográfica do teatro vêm sendo substituída por telões de LED, projeções e hologramas, mas nem de longe alcançam os efeitos de realidade que a virtualidade do cinema e dos jogos digitais já oferecem. Por outro lado, a incursão do cinema pelo realismo enquanto estética também tomou proporções inalcançáveis para os limitados recursos do teatro. “[...] Eisenstein repete que o cinema substituiu o teatro, realizando tudo o que o teatro queria e, sobretudo, o que ele queria e não conseguia realizar.” (GUÉNOUN, 2014, p. 127).

O que nos sobra, então? Qual a função do teatro na sociedade contemporânea? Qual a sua necessidade? Longe de responder em poucas palavras a esses questionamentos filosóficos, erro que o ator e pesquisador europeu D. Guénoun também não cometeu em seu ensaio *O teatro é necessário?* (2014), recorreremos, nesse momento, apenas a uma das alternativas apresentadas pelo autor para discutir a superação da suposta “crise” do teatro frente às novas realidades que se nos apresentam.

⁵² TORRES, Leonardo dos Santos. **Da Internet para o palco: contaminações e atravessamentos entre cibercultura e dramaturgia brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: UFRJ, ECO, 2018. Orientadora: Gabriela Lírio Gurgel Monteiro. Dissertação (mestrado) - UFRJ / Escola de Comunicação/ Programa de Pósgraduação em Artes da Cena, 2018.

⁵³ NOMURA, Luciana Hidemi Santana. A robótica na arte: perspectivas, contextos e poéticas. **Cad. Ed. Tec. Soc.**, Inhumas, v. 8, n.3, p. 171-178, 2015. Disponível em <file:///C:/Users/Acer/OneDrive/03%20Biblioteca/Arte/Artigos/235-1024-3-PB.pdf> Acesso em: 15 jul. 2020.

⁵⁴ PEREIRA, Dalmir Rogério. **As dimensões do traje de cena no Giramundo e no Royal de Luxe**. São Paulo: ECA USP. Orientadora: Fausto Roberto Poço Viana. Tese (doutorado) - ECA USP / Escola de Comunicação e Arte / Universidade de São Paulo, 2017.

⁵⁵ MAIA, Hortênsia Gadelha. Novos caminhos para a cenografia diante da evolução tecnológica: o teatro e a realidade aumentada. *Rev. Technol. Fortaleza*, ahead of print, 2018. Disponível em https://www.researchgate.net/publication/326072908_Novos_caminhos_para_a_cenografia_a_diante_da_evolucao_tecnologica_o_teatro_e_a_realidade_aumentada Acesso em: 15 jul. 2020.

O jogo, como força vital e disparador de experiências, é uma dessas alternativas para manter a necessidade do teatro, tanto em relação ao seu consumo e apreciação, quanto em relação à sua prática criativa, reflexiva e pedagógica. “A *irrealidade do teatro* se tornou sua potência, o regime determinado de sua constituição.” (GUÉNOUN, 2014, p. 94). Ao falar de irrealidade, pensamos não em um gênero ou numa forma, mas em um estado de existência.

A necessidade do teatro está justamente no que lhe torna único e especial, no estado de presença, na relação com o aqui-agora e na confluência de realidades que se constroem ou se desfazem na medida do interesse e participação do artista e do espectador. Mesmo nos espetáculos de teatro *online*, que já despontam como alternativa ao fechamento dos espaços culturais por conta da pandemia do novo Coronavírus deflagrada em 2020, o jogo está presente na relação síncrona entre os atores e os telespectadores, tornando urgente a discussão de noções que antes eram pouco conhecidas, como as de “cibercultura”, “teatro expandido”, “telepresença”, dentre outras (GARCIA, 2016; TORRES, 2018).

O que esperamos do teatro hoje talvez não seja apenas “a doce ilusão” da mágica de outrora, a acidez do teatro político ou a amargura da tragédia, mas a mistura de tudo, numa profusão de sabores e dissabores.

O Teatro de Revista valorizava o jogo – entre os atores e com o público, além do jogo textual e intertextual. Com base nisso a plateia era incluída em momentos destinados exclusivamente ao contato direto com os espectadores – as cenas de plateia. A metalinguagem e a revelação dos procedimentos eram recursos recorrentes, bem como a alusão, o trocadilho e o duplo sentido, em evidentes jogos de palavras.

Ao nosso ver, se há um espírito que une e ao mesmo tempo ultrapassa as encenações contemporâneas que têm declaradamente no Teatro de Revista sua inspiração criativa ou sua matriz de criação, esse espírito é o jogo. Tanto o é que a ideia do jogar é recorrente nas sinopses dos espetáculos catalogados entre 2001 e 2020. Deboche, sátira e humor, palavras que são frequentes na comédia, são noções que na prática precisam de um estado jogo para funcionarem.

As encenações que citaremos a seguir são uma pequena amostra dentre os 92 (noventa e dois) espetáculos já encontrados na pesquisa documental em meio

virtual que realizamos a fim de catalogar as produções teatrais que se autointitulam revistas, que se inspiraram no gênero em seus processos de construção e que historicizam ou reconstituem peças do arcabouço histórico do Teatro de Revista brasileiro.⁵⁶

A metodologia de pesquisa documental em meio virtual utilizada consistiu na busca pela frase <“Teatro de Revista” estreia> no maior servidor de pesquisa da internet, disponível no site www.google.com.br, sendo necessária a delimitação das buscas com a utilização das seguintes estratégias e filtros: a) a digitação de mais de uma palavra entre aspas é um comando para que o servidor mostre apenas os resultados com as palavras naquela exata ordem⁵⁷; b) a inclusão da palavra estreia se deu para facilitar a filtragem de resultados que indicassem quando e onde os espetáculos ocorreram⁵⁸; c) outros filtros selecionados: todos os resultados, páginas em português⁵⁹ (e, posteriormente apenas páginas do Brasil) e intervalo de tempo (em que foi digitado as datas de início e fim de cada ano pesquisado).

No total foram 1.925 páginas visitadas, conforme tabela abaixo:

Tabela 1 - Pesquisa documental em meio virtual. Quantidade de páginas visitadas.

Anos	2020	2019	2018	2017	2016	2015	2014	2013	2012	2011	total
Resultados	125	151	180	168	177	150	160	133	144	148	1536
Anos	2010	2009	2008	2007	2006	2005	2004	2003	2002	2001	total
Resultados	129	51*	46	31	32	20	28	15	22	15	389
TOTAL											1925

Fonte: produção própria.

A categorização dos dados foi feita em fichas catalográficas conforme modelo a seguir:

⁵⁶ Temos o desejo de continuar ampliando a pesquisa documental em meio virtual e, assim que possível, realizar pesquisas em arquivos e acervos públicos para incluir espetáculos divulgados também em jornais e revistas do período.

⁵⁷ Eliminando resultados para “Revistas de Teatro”, “Estreia de Teatro”, dentre outras variações possíveis.

⁵⁸ Não foi possível encontrar informações seguras sobre as datas e locais exatos das estreias. Por isso escolhemos citar apenas o local de estreia mais provável e assim reduzir as chances de equívoco.

⁵⁹ A partir da busca do intervalo de tempo de 2009 o servidor disponibilizou o filtro “país” que, quando selecionada opção “Brasil”, reduziu bastante o número de páginas por desconsiderar todas aquelas oriundas de outros países de língua portuguesa.

Tabela 2 - Pesquisa documental em meio virtual. Modelo de ficha catalográfica

Nº	Espectáculo		
	Estreia		Tipo da encenação Inspiração, Recriação, Reconstituição ou Historicização
	Sinopse		
	Ficha Técnica		
	Imagens		
	Referências		

Fonte: produção própria.

Vale ressaltar que o número de espetáculos seria maior se não fosse o bloqueio aplicado por alguns sites de jornais de grande porte que cobram pelo acesso aos seus conteúdos digitais, como o *Estadão*, *Folha de São Paulo* e *O Globo*, por exemplo, além do fato de que muitos espetáculos, principalmente os que estrearam antes de 2012, não divulgaram seus programas e releases ou não tiveram notas disparadas na internet. Com ferramentas de pesquisa mais amplas seria possível catalogar com maior precisão e assim dimensionar melhor o cenário da produção teatral relacionada ao Teatro de Revista Contemporâneo no Brasil no começo do século XXI.

Sobre a categorização dos espetáculos numa tipologia da encenação, partimos dos itens apresentados por Patrice Pavis em seu *Dicionário de Teatro* (2008) para delimitar a noção de encenação. Das tipologias delimitadas pelo autor, nos servem as de “Reconstituição arqueológica: Não *encenar* e, sim, *reencenar* uma peça inspirando-se, com um fervor arqueológico, na encenação de origem, quando os documentos de época estão disponíveis.” (PAVIS, 2008, p. 126) e

Historicização: Levar em conta a *defasagem* entre a época da ficção representada, aquela de sua composição, e a nossa, acentuar esta defasagem e indicar as razões históricas nos três níveis de leitura, isto é, *historicizar**. Este tipo de encenação restaura, mais ou menos explicitamente, os pressupostos ideológicos ocultados, não receia desvendar os mecanismos da construção estética do texto e de sua representação. [...]. (PAVIS, 2008, p. 126. Grifos do autor)

Além destas, incluímos à tipologia da encenação de revistas contemporâneas as categorias de inspiração e recriação.

Uma encenação inspirada no Teatro de Revista é aquela que faz uso de convenções e elementos do gênero na obra, mas sem utilizar a sua estrutura dramaturgica. É possível, inclusive, que tais convenções e elementos sejam ignorados pelos seus produtores e artistas, mas são reconhecidos pela crítica e/ou pelo público mais atento. Porém para reduzir as chances de equívocos, como o foco da pesquisa documental em meio virtual realizada é na encenação (incluindo o texto, independentemente do formato utilizado), consideramos apenas os espetáculos em que os criadores citaram a inspiração no Teatro de Revista para a encenação, desconsiderando aqueles em que as referências ao gênero só apareciam em comentários da crítica, do público ou na criação isolada de determinados elementos do espetáculo.

Já numa encenação que se propõe a utilizar a linguagem do Teatro de Revista como matriz de criação, o reconhecimento e a referenciação das convenções e dos elementos do gênero são uma preocupação da equipe criadora, o que implica também em maior necessidade de pesquisa. Então para demarcar o processo de reconstrução e reexistência do gênero após o seu enfraquecimento na segunda metade do século XX, e em consonância com a noção de contemporaneidade que nos apetece, classificamos essas encenações como “recriações”, inclusive para salvaguardar aos criadores toda a sua liberdade criativa e crítica em relação à própria linguagem da Revista.

Reexistência e responsabilidade social

Reexistir não é apenas resistir, é rever, visitar e recriar. Como se propôs Neyde Veneziano com as montagens de *Revistando o Teatro de Revista* (1988 e 2004) e, mais recentemente, com *Daqui ninguém me tira* (2018).

Numa entrevista sobre o último espetáculo citado, Veneziano compartilha o seu olhar sobre como proceder com a recriação do Teatro de Revista na contemporaneidade:

Luís Francisco Wasilewski: A Revista era um gênero que, visto pelos leitores/espectadores de agora, seria classificada como machista e politicamente incorreta. Como é lidar com este universo nos dias de hoje, com tanto patrulhamento para o teatro?

Neyde Veneziano: Como pesquisadora, tenho um olhar de historiadora sobre os acontecimentos. Sabemos que os costumes mudam. Bem mais antigamente, bater em negros e proibi-los de entrar em locais “de brancos” não era incorreto. A história faz os costumes. A revolução industrial mudou muito os costumes. Assim como a revolução tecnológica. Esse politicamente correto é correto, é claro. Foram anos de sofrimento para negros brasileiros. Agora, o humor mudou. A piada também mudou. Não se faz mais gozação sobre imigrantes, por exemplo. Nossa visão é mais clara e menos ingênua. Mas há muitos caminhos para o humor. O que caracteriza a revista brasileira é a fragmentação na dramaturgia. Podemos tirar as piadas de mau gosto. Podemos mudar a palavra “mulata”. Podemos desviar o deboche focando outros ridículos de nossa sociedade. E a revista terá chance de continuar viva. (WASILEWSKI, 2018)

A leitura e reprodução descontextualizada e acrítica do Teatro de Revista hoje, mesmo numa encenação de reconstituição arqueológica, seria um desserviço para o próprio gênero. Por isso que, mesmo ciente de que o racismo não era algo incorreto para o senso comum da população do passado, a autora reitera o sofrimento pelo qual o povo negro passou. Uma das maiores dificuldades da luta abolicionista era a desumanização do negro, tanto é que os reais motivos políticos para a abolição da escravização no Brasil não tinham como centro a defesa dos direitos humanos e sim os entraves políticos e econômicos que a escravização causava para a industrialização e modernização do Brasil. (COSTA, 2016)

Ainda que o tipo mulata tenha se tornado “[...] símbolo da sedução justamente por buscar sua liberdade numa sociedade patriarcal em que havia o predomínio de valores machistas e racistas [...]” (DIAS, 2017, p. 162), transgredindo normas de comportamento da mulher em relação ao próprio corpo, a tipificação da mulata reforça estereótipos que expõem a mulher negra a mais violências, “[...] virando alvo de cafetões e sendo vista como mulher ‘fácil’.” (DIAS, 2017, p. 162). Por essa razão, convém reconsiderar a utilização desta e de outras personagens-tipo na atualidade para não contribuir com manutenção do racismo, da xenofobia, da homofobia e de outras opressões.

Podemos ter como exemplo o manifesto e outros documentos do Movimento Nacional de Artistas Trans que pede a toda classe artística que pare de autorizar que atores e atrizes cis gênero interpretem personagens transgênero

até que haja “representatividade, visibilidade e reconhecimento [da população trans] na produção artística na TV, no teatro e no cinema.”⁶⁰

Assim como o *Black face*, o *Trans fake* é uma prática que, em contextos de genocídio e de exclusão social, não pode ser encarada como simples liberdade de expressão.

[...] O Brasil é o país que mais mata travestis e transexuais no mundo. Somos assassinadxs todos os dias, com extrema violência, ódio e requintes de crueldade. Nossa segunda causa de morte é o suicídio. A vida média de uma pessoa trans é de apenas 35 anos. Somos, quase todxs, expulsas de casa muito cedo, às vezes com apenas 12 ou 14 anos de idade. Mais de 90% da nossa população está na prostituição, pois o mercado de trabalho não nos aceita. [...] Desde que nos entendemos como humanidade as minorias vem buscando seus direitos, à igualdade, a representatividade, a ter um espaço digno na sociedade. Essa luta acontece também nas Artes. Há séculos atrás só os homens cis podiam atuar no teatro, e os papéis femininos eram representados por eles, que utilizavam máscaras e vestimenta feminina. Somente a partir do século XVII, as mulheres cis passaram a dividir o palco e poder estar em cena. Mais tarde atrizes e atores negros começaram a questionar por quê personagens negros eram interpretados por artistas brancos, que pintavam suas caras para representá-los, o conhecido Black Face. Nós nos perguntamos: Por que temos que aceitar que atores e atrizes cis interpretem personagens trans? Estamos na moda, na crista da onda. [...] Queremos e precisamos de oportunidades e emprego. [...] Tirem-nos das esquinas. Resistiremos e Lutaremos. Juntxs somos mais fortes. (Manifesto REPRESENTATIVIDADE TRANS JÁ.)⁶¹

A proposta do Movimento Nacional de Artistas Trans deveria nos servir de inspiração ao considerar a representação de personagens-tipo clássicas do Teatro de Revista brasileiro na atualidade. Enquanto houver genocídio da população negra e periférica, a interpretação da mulata e do malandro, por exemplo, mesmo que por atores negros, contribuirá para a difusão de preconceitos de gênero, raça e classe, então por que não parar de representá-las?

A vida em sociedade e o teatro só teriam a ganhar com esta atitude, afinal a essência da Revista está justamente na revisão da atualidade (e não na

⁶⁰ Maiores informações em <https://www.facebook.com/RepresentatividadeTrans/>

⁶¹ MANIFESTO REPRESENTATIVIDADE TRANS JÁ, 2018. Disponível em <<https://www.facebook.com/RepresentatividadeTrans/>> Acesso em 10 dez 2020

replicação irrestrita das convenções do passado). Se assim for, o ato de mudar a palavra “mulata”, por exemplo, deve ser entendido não como uma maneira de se proteger da censura do “politicamente correto” aplicada pela patrulha mencionada por Wasilewski no excerto da entrevista supracitada, mas sim como um ato político de reparação histórica: é preciso ser, do ponto de vista de(s)colonial, declaradamente antirracista. “Podemos desviar o deboche focando outros ridículos de nossa sociedade.”, é uma fala que nos alerta para a necessidade de revisar o uso da *ridicularização*, esse milenar mecanismo de comicidade (BERGSON apud XIMENES, 2010) no Teatro de Revista Contemporâneo.

Uma das formas de desviar a ridicularização para outros agentes da sociedade é a criação de personagens-tipo contemporâneas que, ao invés de alvejar grupos “minoritários” que já sofrem com a estigmatização e formas interseccionais de opressão, apontam para os pequenos grupos do outro lado da pirâmide, como empresários exploradores, políticos corruptos, celebridades fúteis, dentre outras.

Assim a questão da responsabilidade social se coloca frente aos autores contemporâneos na criação dos discursos das encenações e exige questionamentos prévios, como: quem ou o que será ridicularizado? Por quê? Com qual objetivo?

Ter a responsabilidade social como princípio discursivo não diminui as chances de sucesso da encenação. Prova disso é o espetáculo *Terça Insana*.

A *Terça Insana* é um show de humor, que acontece todas as terças-feiras em São Paulo, num bar e que nunca se repete, pois é semanalmente renovado através de seus temas. [...] Discutimos a sociedade, procurando o humor em situações inusitadas. Os temas abordados são tão amplos, que acabamos atingindo um público muito eclético. (TERÇA INSANA, 2003)

Numa matéria para o F5, site de entretenimento da Folha de São Paulo, O jornalista Leonardo Volpato entrevista a atriz Grace Gianoukas, em razão da celebração dos 18 anos do espetáculo e revela detalhes sobre a influência do Teatro de Revista, a preocupação com os discursos e o sucesso de público.

Uma mescla de comédia stand-up com o teatro de revista fez com que o projeto teatral *Terça Insana* tivesse longevidade e atingisse a maioria neste ano [2019]. Criado em 2001, a atriz Grace Gianoukas, 55, produziu, escreveu e atuou nesse espetáculo de esquetes individuais, com a participação rotativa

de vários atores. [...] “Cada personagem tem um segredo. No palco as pessoas podem ver a Aline Dorel, uma moça que abusa dos remédios, a Mulher Limão, outra pessoa amarga, a clássica Betina Botox feita pelo Roberto [Camargo]. **Acima de tudo, fazem sucesso por gerar identificação e por darem voz aos excluídos.** São papéis muito marcantes”, analisa Gianoukas, que ficaria com a peça em cartaz até o dia 15 de junho, **mas devido ao sucesso e às salas lotadas** ficará com o espetáculo até o dia 28 de julho. Como característica, os personagens nunca baixam o nível. **O lema da peça é fazer rir sem ofender.** “[...] Na nossa comédia, ninguém é herói, somos todos falhos, e essa linha de comédia influenciou toda uma geração”, avalia. (VOLPATO, 2019. Grifos nossos)

A responsabilidade social se configura, nesse exemplo, na opção de não ridicularizar os grupos excluídos. Em outras palavras, tomando como base a dualidade opressor *versus* oprimido, ridicularizar o opressor é uma atitude menos irresponsável, afinal, embora a ridicularização não pareça edificante de um ponto de vista moral, de um posto de vista social o humor é transgressor - se inverter as lógicas das relações de poder.

Quando a moralidade cristã entra em cena por meio da ridicularização, a oposição entre os vícios e as virtudes humanas costumam ser o foco das comédias, principalmente nos autos religiosos, em que os vícios são ridicularizados para serem combatidos. Já do ponto de vista social, as virtudes também são ridicularizáveis, principalmente quando o discurso revela que o mais virtuoso dos seres também comete suas “imoralidades”. (XIMENES, 2010). Na contemporaneidade, o enfoque nos vícios morais se desloca da vida privada para a vida pública. Assim um político corrupto tornar-se-ia mais risível que um alcoolista⁶², pois o primeiro optou pelo crime, enquanto o segundo sofre de uma dependência química.

Revistas contemporâneas. Alguns exemplos

Na esteira socialmente responsável das produções revisteiras contemporâneas, os espetáculos com temática ou performance LGBTQIA+,

⁶² Esse termo tem sido sugerido pelos profissionais de saúde como substituto ao anterior (alcoólatra) para ajudar a diminuir os estigmas em relação às pessoas dependentes de álcool, reforçando que se trata de uma doença e não de um problema moral.

numa continuidade do que Veneziano chamou de Revista Gay, inclui a Cultura Drag, mas não só, como um nascedouro de hibridizações que têm por objetivo revisar a atualidade de forma debochada e satírica, como no caso do *Rival Rebolado* (2016)

De alguma forma, com o Rival Rebolado esse espaço [o Teatro Rival, ativo desde 1934 no Rio de Janeiro-RJ] volta a ter o teatro em sua programação, já que ficou muito tempo dedicado à música. E, principalmente, é um teatro de revista, com uma tradição muito crítica e de muita liberdade. Nós, com muito deboche, desbunde e sátira, vamos tratando temas delicados e que dizem muito sobre a nossa sociedade”, explica Fabiano de Freitas, responsável pela direção do espetáculo ao lado de Isabel Chavarri. (KER, 20??)

Além do *Rival Rebolado*, outros espetáculos LGBTQIA+ se inspiraram ou recriaram a linguagem do Teatro de Revista, como *Cabaré das Travestidas* em Fortaleza-CE (2010, direção de Silvero Pereira), *Dzi Croquettes em Bandália*, espetáculo que marca o retorno do grupo Dzi Croquettes no Rio de Janeiro-RJ (2013, Concepção e direção geral: Ciro Barcelos) e *Rebola!* em Salvador-BA (2016, Texto: Daniel Arcades, Direção: Thiago Romero). No entanto, o *Rival Rebolado* torna-se um marco por ser uma das primeiras experiências cênicas amplamente divulgada como Teatro de Revista Contemporâneo:

Criado em setembro de 2016 por Leandra Leal, Alê Youssef e Luís Lobianco, o evento mistura uma versão contemporânea do teatro de revista com uma espécie de “RuPaul’s Drag Race” ao vivo, onde a vencedora é eleita após “A Melhor de 4”, o lip synch final do show. (KER, 20??)

Antes disso, em 2010, o termo já havia aparecido em uma matéria sobre o projeto *Cabaré Ritual Teatro Bar, Episódio Pecadinho*, do grupo *Teatro Ritual* em Goiânia-GO:

[...] agora o Cabaré Ritual Teatro Bar vem experimentando um outro formato, resultado das experiencias vividas anteriormente mas se arriscando num terreno novo: mergulhando numa única temática, com convidados, num formato musical, se propõe a ser um "teatro de revista" contemporâneo do Grupo Teatro Ritual. De acordo com sua diretora Andréa Pita o projeto busca “no humor e na critica à sociedade e seu sistema, proporcionar

uma diversão utopicamente insana e consciente ao mesmo tempo”.⁶³

Nos últimos vinte anos surgiram também outros agrupamentos que pesquisam o Teatro de Revista numa perspectiva contemporânea, como a *Cia da Revista*, com direção de Kleber Montanheiro, em São Paulo - SP, que mantém um espaço cultural voltado para pesquisa e experimentação teatral:

Atualmente, a Cia da Revista, uma das mais produtivas companhias teatrais da cidade de São Paulo – que completa 18 anos de investigações acerca do Teatro de Revista, entre outras linguagens – leva aos palcos da cidade sua versão de “Ópera do malandro”, sob a direção geral de Kleber Montanheiro e direção musical de Adilson Rodrigues.⁶⁴

Na região Nordeste, desde 2010, a Cia de Revista da Bahia - CRB, de forma independente, desenvolve pesquisas teórico-práticas sobre as possibilidades estéticas do Teatro de Revista brasileiro, inserindo-se também no campo acadêmico por meio das pesquisas dos seus integrantes.

Dentre as revistas produzidas pela CRB, destacamos *Insuportável, uma Comédia de Batom Vermelho*, que marca a estreia da companhia em 2010 no Teatro SESI Rio Vermelho e *Infidel - A Revista do Ano de 2016*, encenada no Teatro Molière em dezembro de 2016 com alunos de um curso de iniciação teatral, experiência artístico-pedagógica que será analisada na Cena 3.1 desta tese de revista.

A CRB, além de produzir espetáculos adultos inspirados no Teatro de Revista, desenvolve atividades de arte-educação e até espetáculos voltados para crianças e adolescentes, transportando para a linguagem infantojuvenil algumas convenções do gênero, como foi o caso de *Ovo e Vice-Versa* (2012), que conta a história de uma pequena companhia mambembe que viajava pelo sertão apresentando suas revistas. O espetáculo, que contou com ínfimos e pontuais subsídios estatais, conseguiu manter-se em cartaz por quase três anos, sendo apresentado em espaços diversos (teatros, auditórios, praças, campos, igrejas, escolas etc.), percorrido dezenas de cidades brasileiras e participado de

⁶³ Disponível em <<http://diegodemoraes.blogspot.com/2010/05/pega-fogo-o-cabare.html>> Acesso em 03 jun 2019

⁶⁴ Disponível em <<https://www.spescoladeteatro.org.br/coluna/opera-do-malandro-uma-proposta-de-analise-critico-visual/>> Acesso em 03 jun 2019

festivais regionais e nacionais; recebeu também indicação ao Prêmio Braskem de Teatro 2012 na categoria melhor ator para Daniel Moreno e ao prêmio do Festival Ipitanga de Teatro 2013 na categoria melhor atriz coadjuvante para Taiana Lemos.

Figura 7 - Espetáculo "Insuportável, uma comédia de batom vermelho"



Foto: Izabella Valverde, 2011. Sabrina Bispo, Jane Pinn, Camila Devic e Marcos Moreira. Acervo pessoal.

E as produções brasileiras que se inspiram em ou recriam Revistas na atualidade continuam surgindo, como a recente montagem *Las Panamericanas*, de Ana Carolina Sauwen, Florencia Santángelo, Nara Menezes e Natascha Falcão (2019):

“Las Panamericanas” são artistas que estão de volta ao Brasil após uma turnê de sucesso mundo afora – sendo exaltadas, aliás, por figuras como Marilyn Monroe, Frida Kahlo e Beyoncé. Neste retorno, a ideia é levar ao público um teatro de revista contemporâneo, com novidades, inclusive, colocando a mulher como protagonista e não como partner – ou acompanhante, assistente – posição à qual foi designada ao longo de boa parte da história do circo.⁶⁵

⁶⁵ Disponível em <<https://rioencena.com.br/las-panamericanas-une-musical-palhacaria-e-burlesco-para-homenagear-o-teatro-de-revista-no-sesc-tijuca/>> Acesso em 20 jun 2020

Em outros países a noção de Teatro de Revista Contemporâneo também aparece para descrever alguns espetáculos. Em 2011, no México, a *Compañía Teatro de Los Sótanos* produziu os espetáculos *El país de las metrallas o Ratatatataplán, México sin cabeza; La feria de las cabezas rodantes y El penal[...]*⁶⁶. Segundo o criador, as peças foram “[...] escritas con esta intención que teníamos de hacer teatro de revista contemporáneo.”⁶⁷. E em 2016, na Espanha, o empreendimento *The Hole Show*, da produtora *LETSGO* estreia com a proposta de misturar “*Circo, burlesque, cabaret, música y humor, mucho humor.*”⁶⁸, que para a periodista *Ayelen Dangelo* “*Hacen de ‘The Hole’ la obra por excelencia del Teatro de Revista contemporaneo.*”⁶⁹

Figura 8 - Apresentação do espetáculo *OvO e Vice-Versa* em espaço público no distrito Pedra Alta em Araci-BA.



⁶⁶ “O país das metralhadoras ou Ratatatataplán, México sem cabeça; A feira das cabeças que rolam e O criminoso [...]” Tradução nossa.

⁶⁷ “[...] escritas com essa intenção que tínhamos de fazer teatro de revista contemporâneo.”. Tradução nossa. Disponível em <<https://www.economista.com.mx/arteseideas/Teatro-para-cautivar-al-publico-20150423-0052.html>> Acesso em 20 jun 2020

⁶⁸ “Circo, burlesco, cabaré, música e humor, muito humor.”. Tradução nossa. Disponível em <<http://theholeshow.com/>> Acesso em 8 jun 2020

⁶⁹ “fazem de ‘The Hole’ a obra por excelência do Teatro de Revista Contemporâneo.”. Tradução nossa. Disponível em <<https://dbanoticias.com/experiencia-the-hole-en-el-agujero-con-moria-casan/>> Acesso em 8 jun 2020

Foto: Jones Mota, 2012. Daniel Moreno, Fabiana Maia e Taiana Lemos. Acervo pessoal.

Sobre outras experiências internacionais com o Teatro de Revista na contemporaneidade, vale ressaltar que, no caso dos espetáculos produzidos em Portugal, a noção de Teatro de Revista Contemporâneo aqui estudada não incluiria, como inspiração ou recriação, as montagens tradicionais lusitanas.

A tradição⁷⁰ das revistas portuguesas é difundida ininterruptamente no Teatro Maria Vitória, também conhecido como “Catedral da Revista à Portuguesa”, localizado no centro de Lisboa, que estreou sua primeira revista em 1922, abrigou diferentes companhias e continua oferecendo ao público montagens anuais.

Vídeo 1 Revista portuguesa “ParqueMania”, de Helder Freire Costa (2018)



Fonte: Canal do Teatro Maria Vitória no Youtube.⁷¹

Com base na propaganda da revista *ParqueMania*, que esteve em cartaz em 2018 no Teatro Maria Vitória, podemos perceber a manutenção quase

⁷⁰ Aqui, “[...] Em vez de uma coleção de objetos ou de costumes objetivados, a tradição é pensada como ‘um mecanismo de seleção, e mesmo de invenção, projetado em direção ao passado para legitimar o presente.’ (GARCÍA CANCLINI, 1998, p. 219)

⁷¹ Disponível em <https://youtu.be/1tWzExW1vC4>. Acesso em 5 mar 2019

arqueológica das convenções visuais do gênero revisteiro, confirmando que a preservação, supressão, adaptação ou reinvenção das convenções está sempre em consonância com o contexto social, político e cultural do lugar onde se desenvolve. Por outro lado, há em Portugal experiências que revelam outras maneiras de atualização e transformação do gênero, como as produções do encenador e dramaturgo Filipe La Féria.

Em contraponto às montagens tradicionais apresentadas no Teatro Maria Vitória (Parque Mayer, Lisboa, Portugal), que para nós se aproximam da ideia de reconstituição arqueológica, já que mantém um formato parecido com as revistas encenadas no Brasil da década de 1920, as produções de Filipe La Féria atualizam as convenções em busca de novas experiências com o gênero revisteiro, a exemplo de *Passa por mim no Rossio* (1992)⁷² e *Grande Revista à Portuguesa* (2013).

Vídeo 2 - Hotel Habana Show (THE HOLE, 2018)



*Fonte: Canal do The Hole Hotel Habana Show no Youtube*⁷³

Mesmo que as experiências estrangeiras não sejam o foco desse estudo, já que o nosso recorte está circunscrito ao Brasil, a manutenção das tradições revisteiras em Portugal nos chama atenção quando contrastadas com as

⁷² Disponível em <<http://www.cvc.instituto-camoes.pt/teatro-em-portugal-textos-espectaculos/passa-por-mim-no-rossio-dp16.html>> Acesso em 21 jun 2020

⁷³ Disponível em <https://youtu.be/orjpZ6GslVA> Acesso em 5 mar 2019

experiências de outros países, inclusive na Europa, como no caso já mencionado da Espanha. Enquanto produtoras espanholas circulam pelo mundo com seus espetáculos híbridos, promovendo intercâmbios, como no caso de *Hotel Habana Show*⁷⁴, o Teatro Maria Vitória sustenta suas produções com ares de originalidade.

Esses exemplos díspares revelam que não é possível determinar um modelo único e global para o Teatro de Revista na contemporaneidade, nem do ponto de vista estético nem do econômico, até porque, desses pontos de vista, existem produções precárias (por não terem subvenção estatal e/ou investimentos financeiros privados para adentrar e competir nos circuitos comerciais, realidade encontrada principalmente nos vinte e quatro estados fora do eixo Rio-São Paulo) que também representam o gênero e devem ser reconhecidas.

Ainda no caso do Teatro Maria Vitória, seus espetáculos mantêm vivas as convenções que foram comuns nas revistas brasileiras da segunda metade do século XX, como os grandes painéis cenográficos, Vedetes, coristas etc. Se uma dessas revistas lisboetas contemporâneas fosse apresentada em palcos brasileiros, provavelmente seria lida como “peça de museu”, ou seja, como uma reconstituição arqueológica, visto o desconhecimento das novas gerações acerca das convenções da Revista.

A reconstituição arqueológica de revistas, embora não tenha sido confirmada em nenhum dos espetáculos estreados entre 2001 e 2020 que foram catalogados, continua sendo uma possibilidade válida, principalmente se tiver cunho educacional. No minicurso *Teatro de Revista Contemporâneo* realizado em 2018 com estudantes do bacharelado e da licenciatura em Teatro da Universidade Federal de São João del-Rei pudemos experimentar a reconstituição por meio da experimentação cênica de excertos de revistas do século passado. A maior dificuldade desta abordagem está no fato de que, como os textos das revistas não tinham propósitos literários, as peças que resistiram ao tempo não incluem explicações sobre os acontecimentos mencionados, tornando sua interpretação inalcançável sem um estudo paralelo dos fatos históricos do período abordado. A reconstituição é um exercício de

⁷⁴ Disponível em <<https://web.facebook.com/hotelhabanashow>> Acesso em 21 jun 2020

reconhecimento e valorização da dramaturgia do Teatro de Revista que, se acrescido da prática da historicização, torna-se ainda mais rico para a formação em história do teatro.

Dos espetáculos catalogados, poucos partiram da historicização de revistas, com destaque para *1984 - O major* (2017), versão de uma Revista de Ano de Arthur Azevedo estreada pelo Grupo Divulgação no Espaço Fórum da Cultura – UFJF – Juiz de Fora, MG.

A peça, apresentada no formato do Teatro de Revista, apresenta uma narrativa que parte de personagens alegóricos como a guerra, o ódio, a discórdia, a força e diplomacia, além da politicagem que desce a terra para promover lutas entre os cidadãos que se matam por seus ídolos de pés de barro. [...] O espetáculo voa panoramicamente sobre o século XIX e aterriza no século XXI olhando para um Brasil que, de crise em crise, lentamente abre seus olhos para reconstruir uma história de esperança.⁷⁵

Outra experiência em destaque foi a *Visita-Espetáculo* (2010-2014), projeto que partia da historicização da burleta *A Capital Federal* (adaptação da Revista de Ano *O Tribofe*), de Arthur Azevedo, para aproximar estudantes e professores do mundo do teatro, como analisado na tese *Entrando no jogo: ludus e paidia na experiência do participante da Visita-Espetáculo ao Teatro Municipal de São João del-Rei* da artista, professora e pesquisadora Ana Dias (2017).

O projeto e os espetáculos supracitados são indicadores de que a reconstituição e a historicização de revistas contribuem para o aprofundamento e a valorização da produção dramaturgicamente revisteira, além de serem potenciais geradores de processos e aprendizagens significativas.

Vale ressaltar, porém, que a nossa proposta de classificação baseada na tipologia das encenações de Pavis (2008) é apenas um ponto de partida para o reconhecimento dos espetáculos e para futuras análises, haja vista que, com o decorrer de novas pesquisas, outras formas serão encontradas, propiciando, assim, a expansão (ou até o abandono) desta tipologia.

⁷⁵ Disponível em <<https://www.zinecultural.com/agenda/1894-o-major-teatro-do-forum-da-cultura>> Acesso em 17 jun 2020

Por fim, se a Revista precisa ser revisitada e revistada para se manter viva, a contemporaneidade nos garante essa possibilidade porque

Nutrindo-se das convenções do Teatro de Revista, o teatro brasileiro atual pode, sem dúvida, realizar obras significativas e plenas de contemporaneidade. Pois reside nessa dialética entre a tradição e a vanguarda o verdadeiro alicerce da arte teatral. (VENEZIANO, 1996, p. 117)

Eis que assim o Teatro de Revista brasileiro rompe a sepultura onde tentaram encerrar-lhe vivo. Se nem a ditadura militar brasileira conseguiu enterrar o gênero revisteiro, as armadilhas da modernidade, da pós-modernidade e da contemporaneidade também não conseguirão. Não enquanto houver quem o pratique.

Quando reclamamos o reconhecimento do Teatro de Revista Contemporâneo como forma de reexistência de um gênero do teatro popular tão importante para o Brasil, o fazemos porque temos ~~convicção~~ provas de que a sua teoria e prática são potências criativas, críticas e transformadoras. Para tanto, considerando a sua interseção com a educação, se faz premente a necessidade de reflexão de seus processos com o objetivo de superar as dicotomias hierarquizadoras.

Creio que por trás de várias das análises do teatro contemporâneo mais ou menos centradas em dicotomias hierarquizadoras como “teatro de texto” *versus* “teatro visual” ou “teatro do ator” *versus* “teatro da imagem” revelam-se as dificuldades de se confrontar (sem pura negação ou ânsia de retorno a uma estabilidade perdida) com o problema crucial que é o das derivas ou do nomadismo do sentido no teatro e na arte contemporânea. (COSTA FILHO, 2009, p. 129)

O contemporâneo, ao extrapolar as dualidades e dicotomias, se abre para as derivas e nomadismos do sentido. Portanto ao invés de tentar enquadrá-lo numa única noção, desejamos aceitá-lo em sua abrangência inalcançável. Para isso teremos que nos despedir da dualidade hierarquizante primeira, aquela incutida em nós pelo criacionismo cristão (*bye, bye*, Adão e Eva) e mergulhar na diversidade dos mitos originários das religiões de matriz africana, da espiritualidade indígena e/ou da infinitude da Grande Expansão (o *Big Bang*), revisando e implodindo todas as narrativas que objetivem nos limitar e nos aprisionar em padrões hierarquizantes (criados pelos projetos coloniais e normatizados pelos projetos modernizadores) para deixar crescer projetos decoloniais e interseccionais, como os das feministas negras, que tem a

“liberdade, equidade, justiça social e democracia participativa” como valores (AKOTIRENE, 2019, p. 67).

Esse cuidado aponta para a percepção de que esses dualismos acabam por desqualificar um dos termos da oposição, como desqualificam também todas as alternativas que escapam à versão priorizada hierarquicamente, podendo gerar, como consequência, raciocínios históricos unilaterais ou unívocos. (COSTA FILHO, 2009, 119)

Dispostos a, pelo menos, sermos generosos com outras formas de ver o mundo, seguiremos – como sujeitos históricos conscientes do nosso contexto – para o Quadro 2 desta tese de revista. Entretanto nosso foco não estará na busca de um tratado ou método para se fazer Teatro de Revista Contemporâneo, mas sim na discussão dos paradigmas atuais que se apresentam para o gênero no presente.

3. PARADIGMAS ATUAIS PARA O TEATRO DE REVISTA

Conhecer-se o que não se conhece é se reconhecer, no novo que se busca conhecer, algo que já existe no velho e, paulatinamente, ir-se transformando (o velho), ao mesmo tempo em que, inevitavelmente, também se transforma o que se passa a conhecer (o novo). É nascer de novo, a cada passo, junto com o próprio caminho que se percorre, transformando-o, continuamente.
(BIÃO, 2007, p. 43)

O pensamento-encruzilhada de Armindo Bião, pesquisador da Etnocenologia, área interdisciplinar que estuda os fenômenos espetaculares, nos coloca diante de uma questão: para onde seguir?

Dentre os diversos percursos metodológicos que se apresentaram para a urdidura desta tese de revista, todos repletos de medo, insegurança, da pressão por produtividade acadêmica, escolhemos dizer não à linearidade do caminhar para dizer sim à liberdade multidimensional do voar. Um voo de asa-delta entre os edifícios revisteiros de diferentes épocas que ainda podem ser revisitados na cidade metafórica que construímos.

Segundo Bião (2007), o sujeito-pesquisador não se distancia do objeto, afinal, sua existência predeterminou o seu trajeto até ele. O trajeto, portanto,

se torna tão importante quanto o sujeito, pois é o caminho que denota o elo, a ponte entre os dois. O objeto, por sua vez, é a materialização da pesquisa, imbricado de todo o percurso que o precede. (BIÃO, 2009, p. 39).

No entanto, mesmo que essas dicotomias pareçam superadas no estado da arte da pesquisa participante, quando elementos religiosos e/ou ideológicos, inerentes aos sujeitos, se entrelaçam com os objetos, aumentam-se as chances de descredibilização do saber com base nos pressupostos das epistemologias coloniais dominantes, afinal,

Do outro lado da linha [invisível que separa os colonizadores dos selvagens colonizados], não há conhecimento real; existem crenças, opiniões, magia, idolatria, entendimentos intuitivos ou subjetivos, que, na melhor das hipóteses, podem tornar-se objetos ou matéria-prima para a inquirição científica. Assim, a linha visível que separa a ciência dos seus 'outros' modernos está assente na linha abissal invisível que separa de um lado, ciência, filosofia e teologia e, do outro, conhecimentos tornados incomensuráveis e incompreensíveis por não obedecerem, nem aos critérios científicos de verdade, nem aos dos conhecimentos, reconhecidos como alternativos, da filosofia e da teologia. (SANTOS; MENESES, 2013, Locais do Kindle 403-405).

Ao mergulhar em um gênero histórico do teatro brasileiro, reconhecemos os seus contornos coloniais e opressores e buscamos superá-los por meio da experimentação da sua potência libertária, reclamando a sua importância como conhecimento real e ensejando abordagens engajadas e com fins de[s]coloniais.

É fundamental, para tanto, que o leitor e a leitora, a essa altura, já tenham se tornado coautores, abrindo-se à experiência como quem está disposto a desaprender o que nos sufoca, nos oprime, nos impede de reconhecer as linhas abissais que nos limitam. (MIGNOLO, 2008, p. 290).

Lembramos-lhes que o sujeito-trajeto-objeto deste estudo está permeado por crenças, ideologias e posicionamentos contrários à ciência universalizante, num percurso de reconhecimento e transformação do passado e de descoberta e transformação do futuro.

Dessa maneira, os temas abordados a seguir servem também para localizar os nossos pontos de vista sobre o mundo, que tem como princípio norteador a utopia freiriana, em que se denuncia as estruturas desumanizantes e se anuncia as estruturas humanizantes.

Este foi um exercício complexo, já que o amor que cultivamos pelo objeto, inclusive porque este inclui a nossa própria história, dificultou o reconhecimento dos seus aspectos desumanizantes. O ponto de virada só foi possível graças as teorias de[s]coloniais, já que as engrenagens do sistema colonial/capitalista vigente trabalham para sua propagação e manutenção, perseguindo, combatendo e enfraquecendo os pensamentos contrários que ameacem a ordem estabelecida.

Diante disso, as questões apresentadas neste quadro, meritocracia, hierarquia, autoria e processo colaborativo, são exemplos da multiplicidade de áreas de conhecimento imbricadas na pesquisa. E embora alguns trechos possam parecer deslocados, ou até fugidios, todos se interligam em um aspecto: a análise do *modus operandi* do Teatro de Revista brasileiro e da Pedagogia do Teatro na contemporaneidade.

A estrutura discursiva ainda passeia por analogias, metáforas, comparações e outras estratégias numa análise histórica do Teatro de Revista brasileiro, mostrando como se dava seu funcionamento, seja na criação artística, na produção ou na gestão dos processos, apontando suas fragilidades e questões, destacando o que nos serve na contemporaneidade e reinventando ou propondo novas conformações para que sua importância e memória não sejam apagadas.

Cabe ao leitor/coautor e à leitora/coautora abrirem-se para a interdisciplinaridade e para a multirreferencialidade, desapegando-se da norma linear convencional e arriscando-se a continuar voando conosco.

3.1 MERITOCRACIA E HIERARQUIA NO TEATRO DE REVISTA BRASILEIRO

A rotina de trabalho dos artistas do Teatro de Revista, no início do século XX, se aproximava mais do formato da produção musical com fins comerciais de entretenimento, como no caso da indústria *a la* Broadway no Brasil, do que de processos criativos realizados por grupos ou produtores independentes do teatro experimental.

A crise de público constatada na atualidade (GUÉNOUN, 2014) ainda não era realidade, pelo contrário, os teatros, ao menos no Rio de Janeiro, mantinham programações extensas para atender a grande demanda.

O movimento era intenso. E, como o espetáculo não podia parar, as peças eram substituídas quase que semanalmente, num processo vertiginoso que submetia os atores a condições de trabalho subumanas. Além das três sessões diárias que eram obrigados a fazer (às dezenove, às vinte e quinze e às vinte e duas e trinta horas), mesmo em pleno verão, ainda passavam os dias em intermináveis ensaios para as novas montagens ou remontagens. [...] enquanto o povo admirava os empresários (principalmente Pascoal Segreto) a classe, desamparada, reivindicava condições de trabalho e descanso semanal. (VENEZIANO, 1991, p. 40)

Os empreendimentos teatrais, administrados por produtores, funcionavam com base numa hierarquia peculiar ao teatro musical. O produtor era o dono do espetáculo, o autor (escritor) o seu porta-voz artístico. A função do encenador (como conhecemos hoje) é mais recente, aperfeiçoando a função do ensaiador, responsável pela criação e manutenção das cenas, coreografias e marcações.

O ensaiador não tinha autoridade para interferir no espetáculo sem a aprovação do produtor que, por sua vez, não poderia alterar o texto sem a permissão do autor. A importância do texto escrito era tamanha que havia nas produções uma função por muito tempo indispensável, a do ponto, que era responsável por acompanhar a pronúncia do texto, soprando quando os atores esqueciam suas falas, ditando falas inteiras e até controlando o ritmo da encenação.

Na hierarquia do empreendimento teatral revisteiro, as atrizes e atores estavam abaixo da dupla-chave de criação, o produtor e o autor, mas tinham também sua própria pirâmide, sendo o período das grandes Revistas de Luxo o mais representativo.

Acima de todos estava a Vedete, chamando atenção como uma estrela no topo da árvore de natal. Abaixo estavam a Vedete de espetáculo, Vedete de quadro, Vedetinhas, o coro das *Girls* e *Boys* (que formava o balé), os atores e as atrizes cômicas, em ordem decrescente de sucesso, e os atores e atrizes dramáticas. Dentre as funções, as atrizes e atores podiam se especializar em tipos específicos, como o galã, a dama galã, a ingênua etc. (VENEZIANO, 2011).

Essa hierarquização, na prática do trabalho diário organizado, resultou em sistemas de produção e criação específicos. Segundo Neyde Veneziano (2011), o sistema vedete, por exemplo, incluía o treinamento das atrizes com o objetivo de prepará-las para o vedetismo. Dentre os critérios de seleção estavam: o padrão de beleza e a sensualidade, as habilidades básicas (cantar, dançar e interpretar) e a simpatia e o carisma com o público. As que não conseguiam alcançar os critérios desistiam ou investiam em alguma habilidade específica, como Dercy Gonçalves (1907-2008), que até tentou ser Vedete, mas especializou-se como atriz cômica/caricata. (AMARAL, 2011)

Esse sistema, naturalizado na época, revela diversas problemáticas na prática contemporânea. A primeira se apresenta em relação aos critérios já mencionados, evidentemente baseados em parâmetros sociais machistas e fetichistas. “[...] a figura feminina é vista e percebida em função do pensamento sexista masculino.”, afirma a pesquisadora Renata Cardoso da Silva (2018, p. 146) em consonância com a análise da história do teatro de revista espanhol feita por RUIZ (2009), mas que muito se aproxima do modelo das revistas brasileira do início do século XX.

A segunda questão era a gestão do processo. O produtor era o responsável pela seleção e treinamento, então as mulheres que iniciavam a carreira como atriz em determinado empreendimento precisavam se submeter ao poder do produtor: o chefe. Nessas relações de poder, as situações de abuso deveriam ser frequentes.

A exemplo disso, Dercy Gonçalves, questionada por uma espectadora sobre a prática “do teste do sofá” no programa Fala Dercy, responde (aos 46:00) que

[...] a gente é sempre cobiçada, principalmente sendo boazuda. Você tem uma boa bunda, você dá... Você dá um bocadinho de... Que a gente tem que fazer charme para o cara que está comandando. A gente sempre faz um charme. Eu também fiz, sabe? Um me convidou. Um falou “eu arranjo um contato pra você no Teatro Recreio se você trepar comigo”. Eu falei “caramba, eu tenho que aguentar esse cara?” eu gostava dele, mas não pra trepar, mas “tá bem! Fechado!”. Aí ele foi arranjar. Arranjou, me deu notícia. Eu fui lá, falei com ele, e ele: “como é? Como é?” e eu “calma, cara! Que eu ainda não fechei!”. A gente passa, mas a gente pode sair fora, e também pode dar uma vezinha, não custa nada. [...] Se não te violentar, se você não se sentir segura, não vai, embroma ele. Você diz “ih, tô

incomodada”, eles não gostam. Eles não gostam de incômodo, eles não gostam.

Vídeo 3 - Programa Fala Dercy, 2000



Fonte: Fala Dercy, programa de auditório produzido pelo Sistema Brasileiro de Televisão - SBT. Exibido de janeiro a agosto de 2000.

A naturalização do assédio, resultante da lógica machista em que o Teatro de Revista estava inserido, era potencializada por mais dois fatores: a falta de reconhecimento e regulamentação da profissão no Brasil (que só se efetivou em 1978) e o preconceito contra o gênero e seus trabalhadores, que atingia principalmente às atrizes, confundidas com prostitutas pelas camadas mais conservadoras da sociedade. (SILVA, 2018).

A Vedete estava no topo da hierarquia do espetáculo, mas no topo dos empreendimentos ainda estavam os homens brancos, com algumas importantes exceções, como a companhia Margarida Max, empreendimento de enorme sucesso criado e gerido pela Vedete Margarida Max (SILVA, 2018) e a Companhia Negra de Revistas, capitaneada pelo baiano De Chocolat (BARROS, 2005).

Dos produtores de sucesso, Walter Pinto (Teatro Recreio), o criador do Sistema Vedete, foi o mais prestigiado pelo público. Veneziano ressalta que Pinto fazia as atrizes subirem e descerem inúmeras vezes as escadarias cenográficas com seus saltos, “sob rígida disciplina”. (VENEZIANO, 2011, p. 66).

A imagem da escada representa a opressão meritocrática masculina imposta às atrizes, bem como a pirâmide representa a opressão hierárquica normatizada e naturalizada que era vivenciada diariamente.

Não é à toa que a cena da atriz subalterna empurrando a estrela da escada para tomar-lhe o lugar soa como clichê. A rivalidade feminina era estimulada dentro e fora dos palcos. Nada novo no patriarcado.

A lógica do trabalho e do esforço como únicos fatores do sucesso na escalada hierárquica, acrescida da competição e da rivalidade, características da meritocracia, dominaram as produções revisteiras até o seu enfraquecimento no final do século XX, mas persistem até a atualidade.

A noção de causa-efeito presente nessa lógica (trabalho + esforço = sucesso) serve como base nos processos de produção teatral, revelando o quanto a meritocracia afeta tais processos, afinal, o sucesso de um espetáculo depende de outras variáveis (como temática, contexto social, recursos financeiros, equipe – tanto em relação a sua qualidade e formação técnica, quanto em relação a sua disponibilidade e engajamento, incluindo seus privilégios ou a falta deles).

Nos musicais do modelo Broadway a lógica capitalista de consumo já presente nas Revistas se intensifica. Há maior ênfase no alcance quantitativo do público, o que implica na garantia e manutenção da qualidade técnica do espetáculo original (a tal da standardização) que exige estruturas hierarquias rígidas, afinal, o público pagante já se enxerga como público consumidor – protegido, inclusive, pelo código de defesa do consumidor.

Ainda que processos milimetricamente controlados, como as remontagens fiéis de espetáculos originais da Broadway no Brasil, contenham procedimentos pedagógicos (não formais) de ensino, acompanhamento e avaliação, estes processos se distanciam da perspectiva de(s)colonial a medida em que não questionam as relações de opressão estabelecidas, além de outras problemáticas.

No Teatro de Revista Contemporâneo, uma prática de ensino socialmente engajada só poderá surgir em processos de criação que questionem a meritocracia e experimentam relações de poder alternativas, como hierarquias móveis, colaboratividade, coletividade etc., que sejam mediadores de

aprendizagens significativas e que encarem a obra de arte como meio e não como fim.

3.2 AUTORIA E PROCESSO COLABORATIVO

No Teatro de Revista brasileiro, como já vimos, a alcunha da autoria pertencia ao dramaturgo e/ou ao produtor, os donos do empreendimento, tanto que alguns ficaram muitos famosos ainda em vida, como Arthur Azevedo (1855-1908), considerado hoje um dos maiores escritores de revistas, burletas e comédias de costumes.

Até seu falecimento, em 1908, Arthur Azevedo escreveria 19 revistas de ano (duas das quais estão perdidas), sempre com grande sucesso de público. [...] Após a morte de Arthur Azevedo e, particularmente, após a Primeira Guerra, a revista brasileira sofreria influência das transformações do gênero nos Estados Unidos e na Europa e se desenvolveria como “revista de grande espetáculo”, inaugurando uma nova fase da revista no Brasil, que se estenderia com sucesso até a década de 50. (MENCARELLI, 1999, p. 59)

Nessa nova fase, a autoria era reputada com mais evidência aos produtores. Herdeiro do Teatro Recreio, Walter Pinto mantinha uma programação de grandes espetáculos, todos montados por ele junto a companhia que levava seu nome. A Companhia Walter Pinto difundiu a estética das Revistas de Luxo, com frouxas críticas políticas, mas repleta de erotismo e efeitos especiais modernos.

A questão da autoria é importante para situar as perspectivas do Teatro de Revista na contemporaneidade, tanto em processos artísticos, quanto em processos artístico-pedagógicos.

Em processos artísticos a fórmula tradicional de produção pode funcionar de maneira eficaz. Do texto à cena, com base numa hierarquia que eleva a figura do autor, seja ele o dramaturgo, o encenador ou o produtor, e que subalterniza atrizes, atores e demais integrantes da equipe de criação, o modelo de produção dos grandes espetáculos de entretenimento parece funcionar bem na lógica capitalista. Por outro lado, nos processos experimentais, incluindo os artístico-pedagógicos, a relação de autoria normalmente tem suas fronteiras borradas. Obviamente, há exceções, pois mesmo em um contexto de sala de aula é possível realizar processos hierárquicos com base nos modelos tradicionais

verticalizados. Da mesma forma, no contexto da sala de ensaio um processo de montagem com fins de entretenimento pode ser horizontalizado e colaborativo.

Figura 9 - Cartaz de "Eu quero é me badalar".



Fonte: arquivo da FUNARTE.

Diante dessa relativização, a presença de uma pedagogia pode ser constatada em um processo a partir da definição/análise dos seus procedimentos normativos (premissas e objetivos) e operativos (etapas do processo), seja no ensino formal com modelos tradicionais de montagem ou no ensino não-formal com processos de montagem experimentais. (MOTA, 2016). No entanto, atividades desenvolvidas no ensino não-formal e com processos de montagem experimentais, do ponto de vista freiriano, são mais potentes, visto que não estão cercadas, delimitadas e sufocadas por imposições curriculares, burocráticas e filosóficas das instituições de ensino ou das cláusulas, condições e expectativas dos modelos mercadológicos do teatro “comercial”.

Ao se trabalhar no contexto da educação formal, a instituição passa a exercer uma espécie de coautoria compulsória da obra a ser criada, pois ela precisará passar pelo crivo da hierarquia de forma mais ou menos impositiva. Poderíamos dizer que nas instituições públicas há uma maior chance de liberdade, inclusive para que os discursos das produções abrigadas por elas

critiquem a própria instituição. A suposta liberdade é possibilitada pelo poder da transitoriedade, que encoraja os alunos e professores substitutos, ou pelo poder da efetividade, que impele professores concursados a refletirem sobre seus ambientes de trabalho na esperança de transformá-los, mas não é garantida, pois também há tiranos ocupando altos cargos em instituições públicas ou exercendo seu autoritarismo na sala de aula.

Nas instituições privadas a obediência, às vezes, é questão de permanência. A hierarquia não é móvel e nem negociável e faz parte de qualquer contrato de trabalho. Por isso, é comum que os discursos estejam afinados com os valores da instituição e sejam passíveis de geração de marketing institucional. A educação formal, privada ou pública, produz rédeas que dificultam a colaboratividade, mas não as impede.

Dentre as pesquisas mais recentes que abordam processos colaborativos no ensino formal, a experiência da arte-educadora Liz Novais Pinheiro (2019), em Salvador, se destaca justamente pelo reconhecimento dos limites impostos pelo contexto da educação formal institucionalizada.

Em comparação com processos artísticos realizados por e em grupos de teatro que, inclusive, foram pioneiros na definição da noção de processo colaborativo, como o Teatro da Vertigem, Pinheiro observa que o trabalho em sala de aula gera entraves para a colaboratividade.

Na educação básica, para além do tempo escasso para as aulas, espaços inapropriados para as práticas e desvalorização da disciplina/atividade, há a própria condição do estudante no processo: a de quem está aprendendo a linguagem teatral e, logo, não deveria assumir sozinho funções elementares como dramaturgia, cenografia, figurino, iluminação etc. sem o conhecimento básico delas.

Desse modo, um processo colaborativo no contexto educacional por si só exige adaptações. E, ainda com essas adaptações, desconfigurariam a referência original do processo de criação colaborativo por não seguir os princípios como divisão de funções entre integrantes, escolha coletiva de tema gerador, pesquisa e apuramento estético. (PINHEIRO, 2019, p. 79)

A noção de processo colaborativo pode, ainda assim, servir como norteador de práticas, considerando a necessidade de negociações em relação ao contexto institucional.

A lógica da propriedade intelectual individual e restritiva, quando não pode ser desconstruída em processos educacionais, precisa ao menos ser flexibilizada para que a participação e o sentimento de pertencimento sejam viáveis. Dessa forma, todos os envolvidos na obra de arte, dos artistas que a criaram ao público que a aprecia, se tornem coautores.

Em consonância com o pensamento de Walter Benjamin (1987), ao refletir sobre a ideia do autor como produtor, pensamos que, no Teatro de Revista Contemporâneo, a autoria é compartilhada quando as escritas dramática e cênica (anteriormente restritas ao dramaturgo, produtor e encenador) são construídas de maneira colaborativa ou coletiva. Assim, a equipe, antes subalternizada, deixa de agir como leitora/intérprete/executora de proposições unilaterais e se torna coautora num processo colaborativo.

Tal dinâmica, se fôssemos defini-la sucintamente, constitui-se numa metodologia de criação em que todos os integrantes, a partir de suas funções artísticas específicas, têm igual espaço propositivo, trabalhando sem hierarquias - ou com hierarquias móveis, a depender do momento do processo - e produzindo uma obra cuja autoria é compartilhada por todos. (ARAÚJO, 2006, p. 127)

No caso de processos artístico-pedagógicos, principalmente no ensino formal, a questão da autoria muitas vezes se confunde com a questão da autoridade do professor. Segundo Lúcia M. Teixeira Furlani (2012), o estabelecimento da autoridade não deve se basear apenas no aspecto institucional, mas na competência do professor.

[...] competência essa que compreende o domínio teórico e práticos dos princípios e conhecimentos que regem a instituição escolar. Para que a autoridade se exerça, é preciso que ocorra o reconhecimento das características da liderança de uma pessoa ou grupo, a começar por sua disponibilidade para as necessidades grupais. [...] O exercício da autoridade pressupõe, portanto, a existência de um respeito mútuo à diferença. (FURLANI, 2012, p. 21)

Sem “respeito mútuo à diferença” não há autoridade, mas autoritarismo, prática incompatível com o processo colaborativo. Mas como compartilhar a autoria e possibilitar a colaboratividade sem perder a autoridade e sem incorrer em autoritarismos?

Nas produções da Cia de Revista da Bahia experimentamos diversas formas de processos de criação. Tivemos experiências colaborativas tanto em

montagens profissionais do grupo quanto em processos educacionais, no ensino formal e não-formal. Na sala de aula, encaramos a colaboratividade como filosofia procedimental que inclui o agenciamento dos desejos de todos os participantes, as competências e habilidades prévias e construídas no percurso pelas estudantes, a capacitação do professor e os limites ideológicos da instituição.

Em um trajeto de aproximadamente seis anos de pesquisa, o delineamento de uma pedagogia foi gradativamente se tornando possível, inicialmente por meio da aproximação entre as características do Teatro de Revista com a educação (MOTA, 2013), depois com a procedimentação de jogos de revista a partir de interfaces entre as convenções dramáticas do gênero revisteiro o com o ensino de teatro (MOTA, 2016) e, por fim, da constatação da existência do Teatro de Revista Contemporâneo e da busca por fundamentos para práticas de reexistência estéticas, poéticas e educacionais.

A nossa prática colaborativa pode ser observada no Ato III, onde analisaremos alguns dos processos arte-educacionais realizados nos últimos quatro anos.

ATO III
ENSINO

4. TEATRO DE REVISTA CONTEMPORÂNEO NO ENSINO NÃO-FORMAL DE TEATRO

Do ponto de vista metodológico, todos os processos pedagógicos aqui analisados foram pensados e realizados conforme as proposições do *Organismo Didático* construído na minha⁷⁶ dissertação de mestrado: *Jogos de Revista: interconexões entre jogo e Teatro de Revista brasileiro em experiências no ensino de teatro* (MOTA, 2013).

Em resumo, “o organismo é composto por partes que abrangem procedimentos normativos (premissas e objetivos) e operativos (etapas do processo)” (MOTA, 2013, p. 30). Convicção, participação, diálogo, utopia e planejamento são as premissas que adoto em sala de aula e que, alinhadas aos objetivos gerais de contribuir para o desenvolvimento das competências pessoais, desenvolver as competências sociais, estimular a leitura crítica da realidade-mundo, entusiasmar à participação política e favorecer o desenvolvimento das competências cognitivas servem como guias para meu trabalho como arte-educador. Já as etapas foram pensadas como forma de organizar o processo de ensino-aprendizagem e estão divididas em instaurar, conquistar, produzir e mostrar. (MOTA, 2013).

De certo modo, o estudo realizado no mestrado é o subsídio de todas as abordagens arte-educacionais realizadas posteriormente e que serão analisadas neste Ato. Por essa razão me debruço aqui em aspectos da pedagogia e da cena para revisar, contrapor ou complementar aqueles desenvolvidos na pesquisa anterior⁷⁷.

4.1 DRAMATURGIA E CRÍTICA SOCIOPOLÍTICA

*Chega!
Que mundo é esse?
Eu me pergunto
Chega!
Quero sorrir, mudar de assunto*

⁷⁶ Por se tratar de relatos e análise de experiências de ensino, este Ato foi escrito na primeira pessoa do singular.

⁷⁷ O planejamento das atividades está disponível nos apêndices.

*Falar de coisa boa
Mas a minha alma ecoa
Agora, um grito, eu acredito que você vai gritar junto*

*Blá, Blá, Blá
Compositores: André Gomes, Bnegão, Dj Meme,
Gabriel Contino, Michael Sullivan,
Paulo Massadas e Pedro Loureiro.
Intérprete: Elza Soares*

A primeira prática de ensino foi desenvolvida no *Curso de Iniciação Teatral* produzido pelo *Coletivo Saladistar Produções*⁷⁸ no ano de 2016, no Pelourinho, centro histórico de Salvador-BA. O curso tinha como objetivo oferecer aos participantes um contato inicial com os fundamentos do teatro, colaborando com o desenvolvimento de competências e habilidades cognitivas e sociais.

Figura 10 - Curso de Iniciação Teatral. Aula prática. .



Foto: Izabella Valverde, 2016. Ruy Zé, Ingrid Ribeiro, Jéssica Ribeiro, Luan Castro e Rita Alves. Acervo pessoal.

A priori, esta prática de ensino não estava prevista como parte integrante desta pesquisa, no entanto, a partir das primeiras aulas, quando pude realizar

⁷⁸ Coletivo que realiza eventos e atividades artísticas e educacionais do qual fui integrante até o ano de 2019.

um diagnóstico da turma e observar o desempenho das dez alunas nas práticas com os *Jogos de Revista*, resolvi propor a montagem de uma Revista de Ano como espetáculo de finalização do curso.

As alunas eram oriundas de realidades diversas. Havia professoras aposentadas, estudantes universitárias, influenciadoras digitais e atores amadores em busca de formação. Todas com idade acima de 18 anos e moradoras da cidade de Salvador-BA.

Por ser um curso de curta duração, com um total de 100 (cem) horas distribuídas em encontros semanais de julho a dezembro de 2016, assumi a escrita do texto do espetáculo para torná-lo viável dentro do tempo disponível e garantir a montagem de uma produção inédita.

O texto foi criado com base em dois procedimentos. Primeiro por dramaturgismo, com a criação de cenas a partir das situações criadas na sala de aula por meio de improvisações livres ou de *Jogos de Revista* e, em paralelo, por adaptação – selecionei e adaptei textos de terceiros que se relacionavam com o tema do espetáculo – não só textos dramáticos, mas também notícias, músicas e vídeos. O perfil da turma e todo o processo de ensino-aprendizagem foram considerados na escrita de *Infiel – A Revista do Ano de 2016*.

No período da construção do texto o país acabara de assistir a um violento processo de *impeachment* orquestrado para destituir a primeira mulher eleita presidente do Brasil. Sob frágeis acusações, Dilma Rousseff havia sido retirada do poder por deputados e senadores numa jogada que ficou conhecida como Golpe de 2016, e Michel Temer, seu vice, assumira a presidência interinamente.

Este torpe acontecimento foi o disparador da necessidade de escrever uma revista de ano que pudesse ser um meio de reverberação de ideias sobre a atualidade. Diversos outros fatos que circularam pelas mídias de informação foram parodiados, satirizados e/ou adaptados em cenas específicas e a música *Infiel*, da cantora Marília Mendonça, que fez grande sucesso em 2016, foi o gancho entre o teor político da encenação e a estética popular e debochada da revista.

O exercício de rever os acontecimentos mais importantes do ano corrente e selecionar os que seriam transformados em cena foi uma tarefa árdua por conta da velocidade e do alto volume de notícias difundidas pelas mídias de informação. Os discursos apresentados dentro e fora dos jogos e improvisações

formavam uma teia polifônica extensa. Foi preciso então encontrar um tema que servisse como critério de seleção e filtragem do que seria levado para o palco.

Da traição do vice-presidente para tomar o poder surgiu o tema infidelidade. Após a listagem dos insumos para a dramaturgia, parti para um processo de escritura rapsódica, costurando os fragmentos (improvisações, jogos, textos dramáticos, notícias, músicas, vídeos etc.). Embora o surgimento da noção de rapsódia esteja relacionado à dramaturgia do Teatro Épico de Bertolt Brecht (ROSENFELD, 1985.), é possível observar procedimentos parecidos em outros gêneros históricos.

Ao questionarmo-nos sobre o aparecimento de um *teatro rapsódico*, ou seja, composto por momentos dramáticos e fragmentos narrativos, acabamos por nos interrogar se a nossa tradição teatral não esconde há muito tempo uma parte refractária [SIC] à forma dramática, uma parte *épica*. (SARRAZAC, 2002, p. 49. Grifos do autor)

Na dramaturgia do Teatro de Revista brasileiro, das Revistas de Ano de Arthur Azevedo às Revistas de Luxo de Walter Pinto, é possível encontrar composições textuais que hoje poderiam ser chamadas de rapsódicas, respondendo assim ao questionamento de Sarrazac. Contudo não reclamo para a dramaturgia revisteira o *status* de obra rapsódica – simplesmente porque essa prática já lhe era inerente muito antes da noção surgir. Faz-se necessário o contrário: os estudos da noção de rapsódia precisam reconhecer o Teatro de Revista como um dos seus precursores.

Para Sarrazac (2002, p. 37) o escritor-rapsodo é aquele que costura pedaços distintos formando um conjunto que está destinado a se despedaçar logo em seguida, pois a finalidade dessa dramaturgia não é fazer o público convergir para uma síntese, mas possibilitar reações diversas, incluindo as divergentes.

O escritor-revisteiro, como dito anteriormente, já experimentava esse modo de escrita desde que as revistas deixaram de ser traduzidas do francês. Porém quando apliquei essa prática ao contexto contemporâneo, outros tipos de texto precisaram ser considerados, pois ao expandir a noção de texto para tudo aquilo que pode ser lido, fez-se necessário incluir não só palavras, mas imagens, vídeos, áudios etc.

Para costurar todos os elementos textuais verbais e não verbais acima mencionados na escrita de *Infiel – A Revista do Ano de 2016*, precisei ter em mente os seguintes aspectos:

- a) O perfil e os interesses da turma;
- b) A estrutura dramática da Revista de Ano;
- c) A ordenação cronológica dos acontecimentos em 2016;
- d) As possibilidades e limites da montagem (distribuição de personagens, troca de figurinos, configurações técnicas do palco etc.).

Dessa forma a produção do texto se deu a partir da interseção das minhas funções de professor, dramaturgo e encenador, num imbricamento entre pedagogia, estética e poética, além de todo atravessamento ideológico a respeito do contexto sociocultural e político vivenciado em 2016.

Essas considerações são fundamentais para a análise crítica da dramaturgia de *Infiel* que farei a seguir, pois a relação processo-produto aqui estudada não pode ser retirada do seu contexto enquanto prática pedagógica em artes cênicas.

No processo de organização da estrutura do texto, me baseei nas unidades de medida da estrutura clássica do Teatro de Revista (atos, quadros e cenas) para projetar um espetáculo que durasse no máximo 70 (setenta) minutos. A revista do ano de 2016 foi escrita em um ato com prólogo, vinte e nove cenas distribuídas em três quadros e apoteose.

O prólogo foi composto por uma cena de plateia, uma cena de cortina e uma cena musical com o objetivo de criar, logo de cara, uma relação próxima com o público presente.

Na plateia, enquanto o público aguarda o início do espetáculo, um ator e uma atriz, interpretando espectadores, começam a discutir. A razão da discussão é o incômodo gerado pela espectadora que está gravando vídeos para postar em suas redes sociais.⁷⁹

A cena 1 do prólogo revela um comportamento que está se tornando muito comum entre os usuários das redes sociais: a divulgação de acontecimentos de suas vidas pessoais em tempo real nos mais diversos lugares e contextos,

⁷⁹ Iniciar com uma cena de plateia possibilita a instauração de uma relação entre o elenco e o público evitando a construção de uma quarta-parede e criando uma atmosfera de descontração.

incluindo o uso indevido da imagem e da voz de outras pessoas presentes. A cena revela também o comportamento hipócrita da personagem-tipo contemporânea “blogueirinha”, que, por detrás da câmera, tem uma postura completamente diferente da que tenta vender aos seus seguidores.

Na segunda cena, a *Caixa de Som*, personagem alegórica, compartilha suas frustrações a respeito da sua função no teatro e, com humor ácido, explica ao público como se comportar durante o espetáculo.

[...] A minha obrigação é dizer que desliguem os celulares e que só é permitido fotografar SEM FLASH – porque o iluminador não passou horas pensando numa luz pra vocês estragarem tudo com esse flash horroroso de celular. Também não é permitido comer, pois o teatro não tem dinheiro pra limpar a sujeira de vocês. Quer comer? Vá pro cinema! Onde só a pipoca custa mais que o nosso ingresso inteira. Ah, se for postar as fotos nas redes sociais, lembrem de usar a *hashtag* RevistaInfiel2016 – pra ver se atraí mais gente pra cá, porque tá osso. (Texto dramático 1. Disponível nos apêndices).

A personagem segue com explicações sobre o funcionamento de uma revista de ano.

[...] é um tipo de espetáculo que se propõe a revisar os fatos do último ano. Neste espetáculo não há uma historinha realista com início, meio e fim, nem há um casal de apaixonados como nos romances, nem homem vestido de mulher como no besteiro, quer dizer, isso talvez até tenha. Aqui vocês acompanharão uma sucessão de quadros, organizados para fazer você curtir e compartilhar. E no final... Brincadeira, não vou dar *spoiler*. Ah! Esqueci de uma coisa importante. A produção não tinha dinheiro pra contratar uma banda ao vivo, então a trilha vai ser toda digital mesmo, lidem com isso e tenham um ótimo espetáculo. (Texto dramático 1. Disponível nos apêndices).

Assim se cumpre a tradição revisteira de explicar para o público como funciona uma revista e se resolve a questão contratual de informar aos presentes as regras de uso do teatro. O elemento contemporâneo na cena é a própria personagem, um eletroeletrônico que recebe voz e personalidade próprias para resolver necessidades humanas.

A interpretação alegórica de um objeto tem um grande potencial cômico. Conforme explica o filósofo e estudioso da comicidade Henri Bergson (apud XIMENES, 2010), animais e coisas, quando humanizadas, tendem a causar riso porque geram efeitos de estranhamento, ridicularização e/ou surpresa no

público.⁸⁰ A utilização de uma alegoria no prólogo, se bem executada, mantém a atmosfera de descontração e serve como passe-livre para a comicidade.

A cena 3, a última do prólogo, foi inspirada nas revistas de luxo. Todo o elenco canta, dança e desfila para se apresentar ao público. A música, *Um Novo Tempo*, de Marcos Valle, Paulo Sérgio Valle & Nelson Motta (1971), famoso tema das propagandas de fim de ano da emissora de TV Rede Globo, funciona como mais um elemento de aproximação com o público e como gatilho para uma crítica sociopolítica feita na cena seguinte.

O prólogo é finalizado com o fechamento da cortina. Começa então, em frente ao pano, o quadro 1. Das sete cenas que o compõem, quatro delas criticam realidades sociais encontradas em Salvador, mas que podem ser vistas em outras partes do país. No começo e no fim do quadro a Comadre ou o Compadre⁸¹ (do francês *comère* e *compère*) faz seus comentários como forma de manter as cenas ligadas ao tema e fio condutor do espetáculo: a infidelidade.

O Compadre comenta de forma crítica a canção *Um Novo Tempo*, compartilhando assim o seu contexto de criação: a ditadura militar brasileira. Ele alerta para o fato de parte da população entoar alegremente a canção sem saber que a mesma emissora de TV que a utilizava como propaganda de esperança foi apoiadora e grande beneficiária do golpe militar de 1964 (CHIAVENATO, 1994). Esta crítica é o gancho para a introdução do tema da infidelidade como algo que extrapola as relações amorosas e está presente em todos os níveis e tipos de relação social.

Após a cena de cortina com os comentários do Compadre, o pano se abre para uma sequência de cenas que revisam fatos relevantes de 2016. Inspiradas em acontecimentos cotidianos observados nas ruas de Salvador, a primeira cena aborda o aumento do número de pessoas em situação de rua na cidade e suas conhecidas estratégias para conseguir esmolas, como o empréstimo de crianças de colo, por exemplo. A segunda apresenta a situação da estação rodoviária da Lapa, pauta recorrente nos noticiários por conta das acusações de corrupção no

⁸⁰ Para melhor compreensão da comicidade no teatro de revista ler o item 2.2 da dissertação *Jogos de Revista* (MOTA, 2016) disponível no repositório da UFBA.

⁸¹ Que é interpretado a cada momento por um dos atores ou uma das atrizes ao longo da encenação.

processo de licitação da empresa responsável pelo conserto da cratera que se abriu no teto na primeira chuva após a última reforma e a precariedade das suas instalações.

A cena seguinte foi escrita com base no recurso do duplo sentido e é uma homenagem paródica a uma das alunas-atrizes por seu trabalho de sucesso como nutricionista e produtora de conteúdo nas redes sociais. Ainda com elementos paródicos, o espetáculo segue com uma sátira aos programas televisivos de fofoca. A Apresentadora compartilha com o público curiosidades a respeito do ano de 2016, como o fato do mês de agosto ter sido o mais quente desde 1880, por exemplo. O foco da cena, no entanto, recai sobre a “descoberta” da negritude da cantora americana Beyoncé pelo público, que criou polêmica após lançar a música *Formation*, do álbum *Lemonade* (2016), em uma performance televisionada ao vivo na qual ela e suas dançarinas vestiam figurinos inspirados nos uniformes dos Panteras Negras, grupo antirracista norte-americano. Em um dos blocos do programa a apresentadora entrevista o assessor da cantora Beyoncé por meio de uma tradutora. A cena foi criada com base no jogo *Blablação: Intérprete #1* (SPOLIN, 2014, ficha B17), sendo que a língua estrangeira falada não era a inglesa, mas a teatral e onomatopeica linguagem do gramelô.

Finalizada a sequência, o Compadre retorna para comentar as cenas, alertando, por exemplo, para a necessidade de políticas públicas mais eficazes para o acolhimento das pessoas em situação de rua e de como atitudes pontuais de solidariedade são paliativas e insuficientes. O encerramento do quadro 1 se dá com uma cena musical em que todo o elenco, assim como no final do prólogo, canta e dança numa atmosfera comemorativa de fim de ano, mas agora a música interpretada é *Novo Tempo*, de Ivan Lins (1984), como alternativa à canção utilizada no período da ditadura. Fecha-se o pano novamente.

Tem início o quadro 2, em que as críticas se voltam para as mídias televisivas, tanto para os programas de notícia e seu gradativo descrédito por parte dos telespectadores, quanto para os de entretenimento e seus abusos em relação a vida privada das celebridades. No final do quadro, ainda no campo do entretenimento, há uma discussão sobre a indústria da música popular e de massas, sua projeção midiática e seus discursos problemáticos do ponto de vista sociocultural.

A primeira cena do quadro 2 é protagonizada pelo personagem-alegórico 2016 que, deprimido e ansioso, tenta fugir do espetáculo para dar um fim em si mesmo. A Comadre surge para impedi-lo, afinal, se o ano acabar antes do previsto, o espetáculo não poderia continuar. O personagem-alegórico diz que sofre de ansiedade e depressão por causa dos acontecimentos que sujaram a sua existência e expõe as suas frustrações por meio de coplas de apresentação – uma série de versos rimados, recurso bastante utilizado nas revistas de ano. As coplas foram criadas colaborativamente pelos alunos.

Eu sou um ano muito conturbado
Com muitos acontecimentos
Embora na história eu fique marcado
Quero acabar logo com esse sofrimento

Eu comecei esperançoso
Mas me fizeram piorar
Nesse trajeto tortuoso
São dozes meses a definhar

No espetáculo da corrupção
Buscam apenas um culpado
Mas na história da nação
Esse verme está entranhado

Dos quinhentos e dezesseis irmãos
Nenhum esteve livre desse verme
Mas hoje quando falam da corrupção
Um bode expiatório lhes serve

Dentre toda enganação e infidelidade
O que mais me entristece
É ver parte do povo na imbecilidade
Dizendo sim para o que na TV aparece

Fora todas as estratégias
Para o foco da realidade tirar
Olimpíadas e peripécias
E o Brasil a afundar

A elite gerou o ódio
O ódio fez eleição
O povo se viu no pódio
Mas o prêmio é escravidão

Eu agora estou cansado
Golpeado e traído
Enquanto o povo enfeitado
Pela TV é distraído

Preferem novelas e baboseiras

Internet e celular
 E por isso só penso “é dezembro!”
 Essa merda, pra mim, vai acabar

(Texto dramático 1. Disponível nos apêndices).

Quando 2016 sai de cena e as cortinas se abrem, Aparício Luz, personagem que se vê como verdadeira celebridade, rouba a atenção do público ao tentar forçar um paparazzi a fazer fotos suas. A personagem é uma criação do dramaturgo Fernando Lira Ximenes, que escreveu algumas cenas episódicas sobre ele. Para o espetáculo foi feita uma adaptação da cena “Aparício Luz e o Paparazzo” retirada do anexo VI do livro *Jogos para cenas cômicas*, páginas 100 a 104, do Grupo CRISE, 2013⁸². A cena é uma crítica à busca cega pela fama, sintoma de uma sociedade reificada, que supervaloriza e mercantiliza a aparência das coisas e que tem na internet, principalmente nas redes sociais e aplicativos de relacionamento, seu campo de produção e difusão de narrativas estandardizadas.

A internet, ou melhor, os memes divulgados nela, são o tema da cena seguinte. Por meio de dublagem, os atores transpõem para o palco o fenômeno dos memes, dialogando diretamente com a atualidade e com a experiência *online* compartilhada com o público.

De volta à sátira televisiva, uma atriz interpreta uma âncora de telejornal para informar, após tocar a vinheta do “Plantão da Globo” numa versão funk, a separação de diversos casais famosos, incluindo Fátima Bernardes e William Bonner. A cena critica a supervalorização da vida pessoal dos famosos pela mídia por meio da banalização do plantão da emissora, já que a interrupção da programação só acontece quando há notícias urgentes. No espetáculo, a sucessão das cenas é interrompida para fofocar sobre trivialidades.

Em seguida, beirando o besteiro, atores e atrizes declamam trechos das músicas românticas do cantor Pablo do Arrocha para enfatizar o tema da infidelidade. Vale ressaltar que Pablo foi um dos cantores populares que mais fizeram sucesso no ano de 2016 ao divulgar para todo o país o estilo musical arrocha, originado na região metropolitana de Salvador⁸³.

⁸² A cena não está disponível nos apêndices por conta dos direitos autorais.

⁸³ O Arrocha é um ritmo advindo da seresta, do brega e do sertanejo.

Ainda com referências musicais populares, o espetáculo segue com duas atrizes analisando os discursos contidos nas letras apresentadas. Uma delas observa que a figura feminina é tratada sempre a partir do olhar masculino e machista, usando trechos das canções como exemplo. Ao fim da cena elas decidem que é mais importante valorizar as músicas que quebram com os padrões machistas, principalmente aquelas feitas por mulheres, do que apenas criticar as músicas problemáticas e, com todas as atrizes no palco, cantam *100% Feminista*, de MC Carol & Karol Conka (2016). Fecha a cortina.

Em frente ao pano, 2017 – a alegoria do novo ano, entra em cena para tentar dar fim ao espetáculo, como fez 2016, dizendo que o ritmo está lento e que o diretor está com medo de ter um censor na plateia. A Comadre o interpela e dá uma bronca no diretor afirmando que não será intimidada pela censura e que, portanto, o espetáculo irá continuar.

Esta cena de cortina é o intermédio para o quadro 3, que tem como foco a situação política do país e inclui caricaturas dos candidatos à eleição municipal de Salvador, críticas ao golpe que destituiu a presidenta democraticamente eleita Dilma Rousseff e ao então presidente interino Michel Temer, bem como ao juiz Sérgio Moro em seus abusos nos processos de perseguição político-jurídica ao ex-presidente Lula.

No palco, dois atores e uma atriz fazem caricaturas vivas de três dos candidatos à prefeitura de Salvador nas eleições municipais: Pastor Sargento Isidório (PDT), rebatizado de Pastor Sargento Ignoro; ACM Neto (DEM), tratado da mesma forma, mas com as iniciais do seu nome pronunciadas em inglês; e Alice Portugal (PCdoB), anunciada como Ali-sim, Portugal. Após tocar o *jingle* da sua campanha, cada candidato pede o voto do público por meio de um enunciado curto que reúne as palavras e/ou frases mais utilizadas pelos políticos caricaturados durante suas propagandas eleitorais.

Na sequência, o Pastor Sargento Ignoro e a irmã Letícia, sua assistente, realizam um culto em que discutem quem seria o novo Messias. Para o Pastor, o novo enviado de Deus seria o juiz Sérgio Moro, mas pela descrição dada pelo próprio, a irmã Letícia conclui que se houvesse um novo Messias, ele se chamaria Lula. Como a oposição entre o juiz e o ex-presidente Lula gerava constantes polêmicas midiáticas, a cena foi criada como forma de posicionamento da turma, que compartilha da mesma visão a respeito da

questão: a de que os processos instaurados pelo juiz utilizavam o aparelho e os recursos do Estado para uma perseguição política com fins eleitoreiros.

Uma cena de cortina viria a seguir com um casal evangélico dançando a música *Sapato de Fogo*, de Paulo André (2005), numa sátira aos cultos das igrejas pentecostais. No entanto a cena não foi montada e apresentada porque a turma observou que poderia ser ofensiva aos praticantes de religiões protestantes presentes na plateia.

Figura 11 – Infiel, a Revista do Ano de 2016. Cena da escola.



Foto: Izabella Valverde, 2016. Rita Alves, Luan Castro, Ingrid Ribeiro, Ruy Zé e Jéssica Ribeiro. Acervo pessoal.

A turma interveio também na cena posterior. No texto estava indicada a declamação de três poemas criados pelo humorista Gregório Duvivier com críticas a respeito do presidente interino Michel Temer. Porém durante os ensaios foram elaboradas improvisações em que a declamação fazia parte de um trabalho escolar solicitado por uma professora do ensino fundamental. Na cena improvisada, após a declamação os alunos “coxinhas”⁸⁴ denunciavam a

⁸⁴ Apelido dado às pessoas assumidamente de direita.

professora por desrespeitarem a lei “Escola sem Partido”⁸⁵, que, no contexto da cena, havia sido sancionada. No espetáculo a professora saiu de cena algemada por um agente da Polícia Federal, mas não sem antes figurar nas selfies dos seus alunos.

As cortinas se fecham de imediato, mas antes da última cena de cortina um homem embriagado caminha pela plateia como se buscasse algo com o celular. Ele estava caçando *Pokemón*, numa referência direta ao jogo de realidade aumentada em que os usuários precisam caminhar pelas ruas para capturar os personagens digitais, visíveis apenas pela câmera do celular. O humor da cena se revela quando o personagem grita para o juiz Sérgio Moro que ele conseguiu capturar o “Lulamon”. Este esquete é a encenação de um meme de autoria desconhecida divulgado no *Instagram*.

De volta ao palco, em frente ao pano, três discursos aparentemente desconexos se intercalam por meio da interpretação das atrizes. O primeiro é uma lista das classes e grupos minoritários que serão afetados pelas políticas públicas aplicadas durante o governo Temer; o segundo, um excerto da bíblia (Levítico 16: 1-19) que descreve um ritual de sacrifício de um bode para expiação de pecados; e o terceiro é um discurso político e apaixonado proferido por uma militante de esquerda. Ao final, os discursos se entrecruzam como um chamado para ação, concluindo que não se deve mais esperar a volta de um novo Messias, e sim lutar pela mudança. A cena é inspirada nos monólogos dramáticos, recurso revisteiro que tem o objetivo de comover a plateia antes de fazê-la explodir de esperança e alegria na apoteose.

2017, a alegoria, interfere mais uma vez tentando finalizar o espetáculo. A Comadre o impede e logo depois canta a música *Infiel*, de Marília Mendonça (2016), junto com o público, que desde o início aguardava por esse momento (já que o título do espetáculo é o mesmo da canção). Ao final desse momento a Comadre tece comentários a respeito do cenário político que foi apresentado no último quadro do espetáculo, preparando o público para a apoteose.

A apoteose do espetáculo foi composta por um número musical baseado na paródia da música *Metralhadora*, da Banda Vingadora (2016), que ganhou o

⁸⁵ (PL) 246/19

título de música do carnaval soteropolitano em 2016. Todo o elenco dançou e cantou armado com livros nas mãos para transmitir a mensagem de que a educação ainda é a melhor arma de transformação social, política e cultural.

O curso e a montagem de conclusão, na perspectiva das estudantes, foram oportunidades de desenvolvimento pessoal e de afirmação política de si, como relata a estudante Maria Clara Goes (mulher-cis, 30 anos, estudante, moradora de Salvador-BA):

[...] eu sou muito política nesse sentido de existência. De ser mulher. Ser uma mulher-cis sapatona, então assim... Meu corpo é um espaço, um espaço meu também de política, e estar em cena podendo fazer críticas fazia todo sentido pra mim. É como se esse fosse o teatro que fizesse sentido. Não que outras narrativas não pudessem trazer críticas, mas eu gosto muito do deboche. Eu gosto muito desse tom irônico, das músicas. Eu também sou muito musical, então eu acho que fez todo sentido pra mim trazer a comédia. Porque eu acho que a comédia, ela faz com que a gente dê risada, ao mesmo tempo que chega [a uma reflexão], né? Fica algo depois da risada. Eu não acho que seja algo aleatório. A gente ri por um resultado de símbolos, mas não é algo aleatório. Não é algo que passa e deixa. Eu acho que, na verdade, pode até ter [comédia que não provoca reflexões], mas a política, a consciência política junto com a comédia eu não acho que seja. Eu acho que tem algo aí e que toca sobre o que a gente acredita. Sobre qual é projeto de vida que a gente acredita.

A fala da estudante evidencia que as experiências de escrita, montagem e apresentação de *Infiel – A Revista do Ano de 2016* contribuíram para a compreensão do Teatro de Revista Contemporâneo como vetor de uma pedagogia, pois ao revisitar as convenções do gênero e levá-las ao palco, foi fundamental manter a interface das três principais características da Revista: atualidade, comicidade e criticidade com os propósitos educacionais.

Ainda que eu não possa abarcar todas as possibilidades dramáticas do Teatro de Revista Contemporâneo nesta tese de revista, o processo de *Infiel* pode servir como inspiração para a criação de Revistas de Ano na contemporaneidade.

4.2 CONTRADIÇÕES E DESAFIOS POLÍTICO-PEDAGÓGICOS

A segunda prática de ensino analisada é a *Oficina Teatro de Revista para Iniciantes* produzida pelo *Coletivo Saladistar Produções* dentro do projeto *Alquimia Coletivo Escola*. A oficina tinha entre seus objetivos apresentar um panorama histórico do Teatro de Revista brasileiro e experimentar suas características e convenções na prática. As aulas ocorreram aos sábados, das 10:30 às 13:00, de 22 de julho a 16 de dezembro de 2017 no espaço cultural *Casa Malvina*, então situado no centro de Ilhéus-BA.

Ilhéus é um município do litoral sul da Bahia que tem sua história recente marcada pela ascensão e fortalecimento da sua produção artístico-cultural. Prova disso é o número de espaços culturais disponíveis na cidade para atender às produções. Com apenas 162.327 habitantes (IBGE/2019), a cidade dispõe de dois espaços públicos com palco convencional à italiana, o Teatro Municipal de Ilhéus e o auditório do Centro de Convenções de Ilhéus, com estrutura para 400 e 1.500 pessoas, respectivamente; espaços alternativos como a Tenda do Teatro Popular de Ilhéus, com lotação para 80 a 200 pessoas; e espaços para shows e grandes eventos.

A cidade conta também com cursos de graduação em artes (licenciatura e bacharelado interdisciplinares na Universidade Federal do Sul da Bahia – UFSB), cursos de Técnico em Teatro e em Dança (um no Colégio Estadual de Educação Profissional do Chocolate Nelson Schaun – CEEP/CNS e o outro na Arrisca - Centro de Arte e Conhecimento Corporal) e diversas outras atividades de educação não-formal na área de Artes.

Diante desse contexto e estimulado pela existência do Bataclan – famoso cabaré gerenciado por Antônia Machado, a Maria Machadão, personagem icônica do romance *Gabriela, Cravo e Canela*, de Jorge Amado (1965) – acreditei ser relevante realizar uma oficina de Teatro de Revista em Ilhéus.

O espaço que abrigou o Bataclan foi construído em 1923 e se tornou o principal bordel da região grapiúna⁸⁶ por volta de 1925 em decorrência da inauguração do porto marítimo no centro da cidade, voltado principalmente para escoamento e exportação de cacau (HEINE, 2015).

Segundo Maria Luiza Heine, “desconfia-se que o Cabaré Bataclan era um local simples e sem muito luxo. Este glamour que existe em torno do cabaré, foi-lhe emprestado pelo grande escritor grapiúna, é fruto da imaginação do romancista.” (2015, p. 21), no entanto, a autora não menciona e nem dá indícios sobre a razão do nome do cabaré ser o mesmo da grande companhia francesa de revistas Ba-ta-clan que, durante a década de 20, fez turnês por cidades do interior do Brasil.

A hipótese de que há uma ligação histórica entre o Bataclan de Antonia Machado e a Companhia de Revistas Ba-ta-clan, para além da estética do ambiente e dos shows que lá ocorriam, como descrito por Jorge Amado e representado nas diversas versões audiovisuais de *Gabriela*, me despertou o interesse de difundir a história do Teatro de Revista na cidade, formar atores conhecedores das convenções do gênero e montar espetáculos para serem apresentados no próprio cabaré, que hoje é um espaço cultural municipal gerido por uma empresa privada por meio de contrato de comodato com a prefeitura.

No entanto, ao mergulhar na realidade da região como morador, artista e professor, pude entender as dinâmicas da política local, o que frustrou as minhas expectativas iniciais e, somado aos percalços encontrados no decorrer da oficina, dificultou a realização da pesquisa sobre o Bataclan e a apresentação de revistas no local.

A turma foi composta por cerca de oito alunos bolsistas oriundos do curso de nível médio integrado de Técnico em Teatro oferecido pelo CEEP/CNS e mais duas alunas pagantes da Alquimia Coletivo Escola. A maioria dos participantes estava no ensino médio público, vinha de famílias de baixo poder aquisitivo, de bairros periféricos, com faixa etária entre 17 e 28 anos e já teve experiências com teatro amador dentro e/ou fora da escola.

⁸⁶ Forma como é chamada a região cacauzeira, composta pelas cidades de Ilhéus, Itabuna, Uruçuca, Una, Canavieiras, dentre outras.

Os conteúdos básicos desenvolvidos na oficina incluíram a história do Teatro de Revista brasileiro, suas características (atualidade, comicidade, leveza, criticidade, musicalidade, popularidade e sensorialidade), convenções dramáticas (recursos, personagens e componentes do roteiro) e técnicas de corpo, voz, interpretação e construção cênica no intuito de formar estudantes conscientes da importância do Teatro de Revista para a história do teatro brasileiro.

A metodologia da oficina teve como base o Organismo Didático e os Jogos de Revista mencionados no início deste Ato (MOTA, 2016) e o planejamento foi o mesmo do *Curso de Iniciação Teatral do Coletivo Saladistar Produções* realizado em Salvador-BA em 2016, pois o meu objetivo era repetir os procedimentos para comparar os resultados posteriormente. No entanto principalmente por conta da mudança radical de contexto e do perfil da turma, a experiência de ensino tomou rumos e deu resultados bastante diferentes dos analisados anteriormente.

Por consequência, o meu foco de análise a respeito dessa oficina recairá justamente sobre as questões, dificuldades e contradições que surgiram no processo de ensino-aprendizagem, desde as atividades desenvolvidas em sala de aula até a montagem e apresentação da mostra cênica de conclusão.

Como de costume, as primeiras aulas serviram para que eu traçasse um diagnóstico da turma. Nelas pude observar que as estudantes não estavam habituadas com leitura e reflexão críticas a respeito das questões e acontecimentos sociopolíticos atuais, fato que demandou ajustes no planejamento inicial da oficina.

Em um jogo sobre as atualidades, por exemplo, demarquei no chão 3 espaços para onde as estudantes deveriam correr e adentrar quando concordavam, discordavam ou não sabiam opinar sobre determinados temas e acontecimentos. O intuito era visualizar, na prática, o conhecimento e a opinião das estudantes sobre questões da atualidade, mas com a consciência de que o jogo serviria apenas como um diagnóstico inicial, já que havia diversas variáveis que não poderiam ser verificadas, como as decisões baseadas na vergonha de não assumir o desconhecimento ou a discordância de determinados assuntos, a vontade de agradar e ser aceita pelo grupo, o impulso de seguir a

decisão da maioria ou de ser sempre contrária a ela. De toda forma, tal exercício confirmou que mais mudanças precisavam ser feitas no planejamento.

A alteração mais importante foi a criação de um momento para discussão aprofundada de temas relevantes como racismo, machismo, homofobia, dentre outros. Chamado de *aula-brunch*, o momento era um bate-papo entre as estudantes e uma convidada que fazia uma explanação sobre o tema do dia, responderia perguntas da turma e fazia comentários enquanto todos comiam e bebiam numa refeição compartilhada.

O momento foi inspirado metodologicamente no formato do “Círculo de Cultura”, procedimento utilizado no método Paulo Freire de educação de jovens e adultos em que alunos e professor se sentam em círculo para compartilhar acontecimentos relacionados com suas vidas em sociedade (FREIRE, 2011). Assim os temas discutidos e suas reverberações são trabalhados em sala de aula como ponto de partida para a aprendizagem dos conteúdos; no caso da oficina, por meio ainda de jogos teatrais, dramáticos, improvisações, exercícios, técnicas e outras atividades programadas.

A carga-horária total de 55 horas prevista para a oficina, quando dividida entre o momento da *aula-brunch* e a prática em sala, tornou-se insuficiente para a aplicação de todo conteúdo programático. Por conta disso, a parte teórica sobre a história do Teatro de Revista foi acelerada com a utilização de material audiovisual complementar às aulas expositivas.

Exibi os documentários *As Vedetes do Brasil* (2003) e *Da Broadway aos palcos do Brasil* (LEITE, P. S. P; et. al, 2012) e excertos de propagandas e de filmes com cenas do Teatro de Revista e de entrevistas disponíveis no *Youtube*. Para as aulas práticas selecionei apenas as características e convenções revisteiras que considerei mais importantes com base no perfil da turma, sendo elas respectivamente: atualidade, comicidade e criticidade; duplo sentido, paródia, quebra da quarta parede, personagens-tipo, caricaturas vivas e alegorias.

Mesmo com a realização dos círculos de cultura em forma de *aula-brunch*, a apreensão da maioria das estudantes a respeito das questões sociais discutidas continuava superficial e repleta de pensamentos oriundos do senso comum, o que podia ser observado na forma como eram construídos os discursos durante

os procedimentos metodológicos utilizados para trabalhar com a atualidade, a comicidade e a criticidade.

Ciente de que o aprofundamento das questões sociais discutidas não seria possível no tempo disponível, assumi uma posição que costumo evitar – a de comentarista político – na tentativa de apontar as causas das opressões de gênero, raça e classe que atravessavam a vida das estudantes a partir das experiências compartilhadas por elas.

Considero essa postura problemática por causa da relação de poder professor-aluno inerente a todo processo de ensino. Ainda que eu me esforce para horizontalizar ao máximo os processos de ensino-aprendizagem que desenvolvo, quando interpelo as estudantes com minha visão de mundo de forma frequente fica difícil avaliar se as respostas delas são fruto de uma real conscientização ou do impulso de dizer algo que, para elas, era o que eu queria ouvir naquele momento.

A questão do que pode ser dito ou não pelas estudantes em sala se tornou mais nítida quando apliquei jogos para trabalhar com a convenção do duplo sentido. Mesmo já tendo conhecido as características e convenções do gênero revisteiro na teoria, parte das estudantes demonstrava grande constrangimento com os exercícios, ainda que não fosse permitido o uso de palavrões e obscenidades. A simples alusão ao erotismo e à sexualidade, prática corriqueira entre elas antes, nos intervalos e após as aulas, quando abordada como parte da metodologia da oficina tornou-se uma espécie de tabu.

Reputo a dificuldade de trabalhar a convenção do duplo sentido com essa turma a alguns fatores apontados implícita e explicitamente pelas estudantes nos momentos de avaliação das atividades realizados ao final de cada aula. O fator inicial era o estranhamento causado ao se falar de erotismo e sexualidade numa sala de aula, já que tais assuntos, segundo as estudantes, sempre foram evitados nos seus contextos escolar, familiar e religioso. A abordagem de tais questões gerou uma insegurança que, potencializada pelos papéis de gênero historicamente atribuídos à mulher e ao homem, a hipersexualização do corpo feminino (sobretudo o negro), a cultura do estupro, homofobia, transfobia, dentre outras questões, emperrou o desenvolvimento das atividades.

Para tentar contribuir minimamente com a superação desses tabus, a sexualidade tornou-se pauta de uma aula-*brunch*. Nela foram apresentados os

conceitos de identidade de gênero, expressão de gênero e orientação sexual e introduzidos temas como as relações entre arte e erotismo, as diferenças entre erotismo e pornografia, o papel da igreja na regulação da sexualidade etc. O bate-papo com a convidada Amanda Maia, autora de livros e espetáculos carregados de erotismo⁸⁷, foi bastante aproveitado pelas estudantes, que fizeram dezenas de perguntas, inclusive relacionadas a questões pessoais.

Nas aulas seguintes observei que o estranhamento da turma diminuía progressivamente quando atitudes, gestos ou falas alusivas à sexualidade e/ou ao erotismo surgiam nos exercícios, jogos e improvisações. Entretanto a complexidade do assunto, no que diz respeito aos processos individuais de autoconhecimento, exige maior tempo de maturação, por isso o trabalho com o duplo sentido foi interrompido.

Segui, conforme planejado, para a prática das outras convenções dramatúrgicas. As estudantes criaram então paródias satíricas com suas músicas preferidas, experimentaram a relação palco-plateia por meio de exercícios de quebra da quarta-parede e de revelação de procedimentos, criaram e interpretaram personagens-tipo contemporâneas com base na cultura da região grapiúna, criaram cenas com personagens alegóricas, dentre outras atividades.

Nesse ponto do processo já estava evidente que a pretensão de desenvolver um estudo comparativo entre a oficina desenvolvida em Ilhéus e o curso realizado em Salvador no ano anterior era, no mínimo, contraditória. O meu objetivo de comparar os resultados de dois processos distintos seria, não só injusto, mas também inviável, porque os perfis das turmas eram completamente diferentes.

Foi no trabalho de criação de caricaturas vivas que despertei para a necessidade de ajustar não só o planejamento, mas também os parâmetros metodológicos de análise do processo. Como o perfil da turma é um fator determinante para o desenvolvimento de um processo de ensino-aprendizagem horizontalizado e dialógico, abdiquei do método comparativo e passei a analisar

⁸⁷ Dentre as obras da autora, que também coordenava o Coletivo Saladistar Produções e o projeto Alquimia Coletivo Escola, destaco *Filtro*, *Vitral*, *Perfume: a Danação de Tristão e Isolda*, publicado de forma independente em 2016 pelo próprio Coletivo e pode ser encomendado via internet.

as contradições e desafios político-pedagógicos que surgiram justamente pela tentativa equivocada de replicar um planejamento com fins comparativos.

A criação de caricaturas vivas na sala de aula perpassa pela compreensão e pela prática de técnicas de imitação (observação, cópia e exagero) para que todos os aspectos peculiares do caricaturado sejam ampliados até que se tornem ridículos. Contudo para que se torne uma caricatura viva risível, a estudante deve, antes, estar confortável com sua própria exposição frente ao público. Um ator que se prende ao medo de parecer ridículo pode ter mais dificuldade de fazer o público rir porque o autocentrimento que o medo lhe causa atrapalha o jogo com a plateia.

A fim de criar possibilidades para que a exposição ao ridículo frente ao público fosse menos assustadora, utilizei o jogo “caricatura de si”, que consiste em “observar o rosto com um espelho; detectar alguma deformidade; prolongar ou alargar essa deformidade; mostrar para o colega; brincar com essas possibilidades.” (LIRA, 2013, p. 30). Mas, novamente, o constrangimento tomou conta da sala de aula e o jogo, que foi utilizado com o objetivo de ajudar a extroverter, causou uma onda de introspecção.

Interrompi o jogo antes mesmo de dar a terceira instrução, pois observar o próprio rosto no espelho e procurar por deformidades já eram tarefas suficientemente difíceis naquele momento. Convidei a turma para conversar sobre as aulas ocorridas até ali buscando compreender o que havia acontecido. Na conversa pude notar que o fazer teatral para a maioria das estudantes era também uma forma delas serem valorizadas por critérios que extrapolam os padrões de beleza normatizadores. Por isso que, diante do espelho, enfear-se e deforma-se seria representar a si mesma, no palco, com uma imagem análoga à que a sociedade já lhes atribui cotidianamente.

Tal conversa pautou o tema da aula-*brunch* seguinte: padrões de beleza. Nela, parte das alunas reconheceu que o racismo (que já havia sido pauta de outra aula-*brunch*) as fez acreditar que eram feias e desinteressantes, por isso o teatro era um lugar onde elas poderiam ser vistas como belas e talentosas. Expor-se ao ridículo, portanto, era uma tarefa difícil porque suas visões de si e suas autoestimas eram continuamente fragilizadas pelo padrão de beleza racista e gordofóbico da sociedade contemporânea.

Como aponta Fátima Lima (2017) a violência que é constituinte da designação arbitrária de gênero e raça em contextos coloniais, patriarcais e racistas, implica em sofrimento psíquico decorrente do medo, do isolamento, da baixa autoestima, dos preconceitos e de inúmeras memórias traumáticas que acumulamos. Muito precocemente crianças negras são expostas a hostilidade em espaços escolares, familiares, produzindo constantemente respostas como tristeza, letargia, isolamento, baixa autoestima, desesperança e desmotivação (Juciara Santos, 2018). (BACELLAR GONZAGA, 2019, p. 86)

Esse acontecimento me deixou em crise, pois percebi que, ao ajustar o planejamento da oficina, me ative apenas à faixa-etária e ao nível de estudo formal da turma por acreditar que as questões que se apresentavam resultavam das opressões de classe apenas. Grande erro. A turma, composta majoritariamente por garotas negras da periferia, só seria de fato contemplada com um processo dialógico e horizontal se as questões de gênero, classe e raça fossem trabalhadas de forma interseccional. Só que, mesmo bem-intencionado, os estudos de gênero, classe e raça não me foram apresentados no meu trajeto de formação no ensino formal. Até mesmo os escritos de Paulo Freire, não fosse o empenho de alguns professores, não teriam recebido a devida ênfase. Logo me faltava aprofundamento sobre as opressões que eu dizia combater – aprofundamento que só viria a acontecer se houvesse uma busca individual.

A crise se instaurou em mim porque me vi como um demagogo em potencial e a solução para que minha prática continuasse coerente com os meus discursos seria a de uma reforma cognitiva, afetiva e social. Eu precisava ouvir e ler para além dos meus “iguais”, ou seja, sair da cartilha freiriana e marxista e engolir no seco toda vilania sistêmica com a qual fui conivente enquanto não tinha consciência dos pactos invisíveis que mantinha com o machismo e o racismo.

Hoje, ainda em reforma, percebo os momentos em que escolhi manter os pactos mencionados. Um acontecimento ocorrido com um estudante durante o período da oficina serve como ilustração da seriedade dessa reflexão, como relato a seguir.

Já no processo de montagem do espetáculo, chegou a mim a informação de que um dos estudantes havia agredido física e verbalmente uma colega que estudava no mesmo colégio. Imediatamente a questão foi discutida com as professoras do projeto *Alquimia Coletivo Escola* e a maior parte delas defendeu

a expulsão do estudante da oficina, posição que fui contra, pois acreditava ser necessário, antes, ouvir as professoras do colégio em que aconteceu a situação e conversar tanto com a garota que sofreu a violência quanto com o garoto que a cometeu. Depois de todas essas conversas e de um pedido formal de desculpas do estudante, em comum acordo com a turma, decidi pela não expulsão do estudante.

O fato de o estudante ser um garoto evidentemente atravessado por diversas opressões – negro, periférico, gordo e homossexual, foi o argumento que utilizei para contextualizar o acontecimento e evitar a sua expulsão. No entanto mesmo que o estudante tenha melhorado a sua postura até o final da oficina, não estou certo de que essa tenha sido a melhor escolha, pois para não manter o pacto racista, concordando com a punição do estudante sem a apuração do ocorrido (como faz a justiça brasileira em suas arbitrárias “prisões preventivas”), posso ter colaborado com a manutenção do pacto com o machismo, quando a violência sofrida pela garota foi minimizada pelo colégio depois que o pedido de desculpas foi aceito.

Com todos os percalços e atribulações, prossegui com o processo de montagem do espetáculo de conclusão da oficina. Intitulado *Na Sua Cara! Revista de Ano Contemporânea*, o texto foi elaborado com a colaboração das estudantes na adaptação, escrita e criação de cenas. A montagem também foi colaborativa, com a participação das estudantes na criação das coreografias, figurinos e maquiagem.

O espetáculo integrou a programação da MALQ#2, II Mostra Artística Alquimia Coletivo Escola e, por ser uma revista de ano, levou para o palco os principais acontecimentos de 2017 relacionados com os temas trabalhados em sala de aula:

2017 não está sendo fácil. Muitos golpes, rasteiras e facadas no povo brasileiro. Porrada de todo lado, do legislativo, do executivo e do judiciário. Mas enquanto isso, muita Anitta e Vittar abalando o pop nacional junto com a arte engajada, suscitando discussões, quebrando tabus e enfrentando a censura. Tudo parece ter lado, todos parecem ser árbitros, muitos curtem a luta, poucos lutam de fato. Das ameaças que sofremos diariamente a mais perigosa é a alienação, porque é nela que se alicerçam os corruptos. E se arte é política, teatro é vida e revista é revisão, nosso espetáculo, ao misturar de tudo um pouco, não poderia deixar de fazer uma retrospectiva satírica dos principais acontecimentos de 2017. Na sua cara! é uma

chamada para ação, um convite bem-humorado à participação política e à mobilização. (Texto dramático 2. Disponível nos apêndices).

O texto do espetáculo está disponível integralmente nos apêndices, então analisarei aqui apenas os seus aspectos contraditórios, desafiadores, mas também os inovadores e positivos do texto, do espetáculo e da oficina como um todo, apontando possíveis conclusões.

O espetáculo foi organizado em abertura, prólogo, 13 cenas agrupadas em 2 quadros e apoteose. Na abertura, enquanto o público adentrava o salão de eventos da Casa Malvina, excertos dos clipes musicais de maior sucesso de 2017 eram exibidos até que a voz mecânica do *Google Tradutor* explicasse para o público as regras de uso do espaço cultural.

Figura 12 - Na sua cara! revista de ano contemporânea. Prólogo.



Foto: Izabella Valverde, 2017. Rainha Loulou, Vanessa Andrade e Raquel Santana. Acervo pessoal.

Em seguida, no prólogo, ainda projetada em frente à cortina vermelha instalada exclusivamente para o espetáculo, surge em vídeo Rainha Loulou⁸⁸,

⁸⁸ Criação do artista soteropolitano Luiz Santana, que é Bacharel em Artes Cênicas – Interpretação Teatral pela Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, trabalha como Drag Queen desde 2001, atividade artística da qual é referência na região.

Comadre Drag Queen que costura e comenta os fragmentos do espetáculo. As cortinas se abrem e revelam um show cover de Anitta (uma estudante) e Pablllo Vittar (Rainha Loulou, por vídeo) com todo elenco participando da coreografia da música *Na Sua Cara*⁸⁹, de Anitta, Pablllo Vittar e Major Lazer (2017).

O quadro 1, “Extermínios”, aborda o assassinato da travesti Dandara com o intuito de sensibilizar o público para a questão da transfobia, do genocídio da população negra – com a lembrança dos jovens inocentes mortos pela polícia – e da intolerância religiosa.

O quadro 2 apresenta questões diversas dos contextos global e local, como a discussão sobre privilégios⁹⁰ e os problemas cotidianos do Centro de Abastecimento de Ilhéus, conhecido como feira do Malhado.⁹¹

Dentre as cenas do quadro 2, destaco a de número 8, uma historicização do esquete *Fome*, disponível na revista *Tico Tico no Fubá*, de 1944, com autoria de Alfredo Breda e Walter Pinto. O protagonista da cena, chamado apenas de Zé, é um homem negro, desempregado e faminto que decide pregar uma peça no garçom para criar uma situação no restaurante e ir preso. Os autores da cena certamente adaptaram e uniram duas anedotas sobre a situação do homem negro em 1944 e a levaram para o palco.

Se, por um lado, retratar no palco uma situação em que um homem escolhe abdicar da sua própria liberdade em troca de comida é uma forma de ridicularizar a miséria resultante da escravização, do abandono, da invisibilização e do genocídio da população negra pelo Estado, por outro lado, quando tais absurdos eram retratados no palco para milhares de espectadores a crítica política a essas mazelas não passava despercebida pelo público mais atento.

Ao lado das características de dominação de classe, raça e gênero, ocorria [no Teatro de Revista] a infiltração de elementos extremamente desconfortáveis para a cultura

⁸⁹ Produção da cantora brasileira Anitta com a participação Pablllo Vittar e Major Lazer, 2017

⁹⁰ Que foi materializada com a participação da plateia no “Jogo dos Privilégios”.

⁹¹ Representados na improvisação de situações vividas pelos feirantes e seus clientes, personagens-tipo contemporâneas criadas pelas estudantes por meio de jogos e improvisações.

estabelecida, com um potencial subversivo que minava os valores preponderantes. (PEREIRA, 2010, p. 201)

Para que o esquete fizesse sentido no contexto de 2017, o texto foi historicizado colaborativamente. O nosso Zé é um homem negro trabalhador, mas que está a tanto tempo a procura de emprego que um dia decide ir preso para garantir ao menos a alimentação da família com o auxílio reclusão. O desenvolvimento da cena historicizada é parecido com a original, com a ressalva de algumas gírias, palavras e expressões atualizadas. O desfecho é igual, com Zé desmaiando de fome em cima do garçom.

Figura 13 - Oficina Teatro de Revista para iniciantes. Prática de historicização.

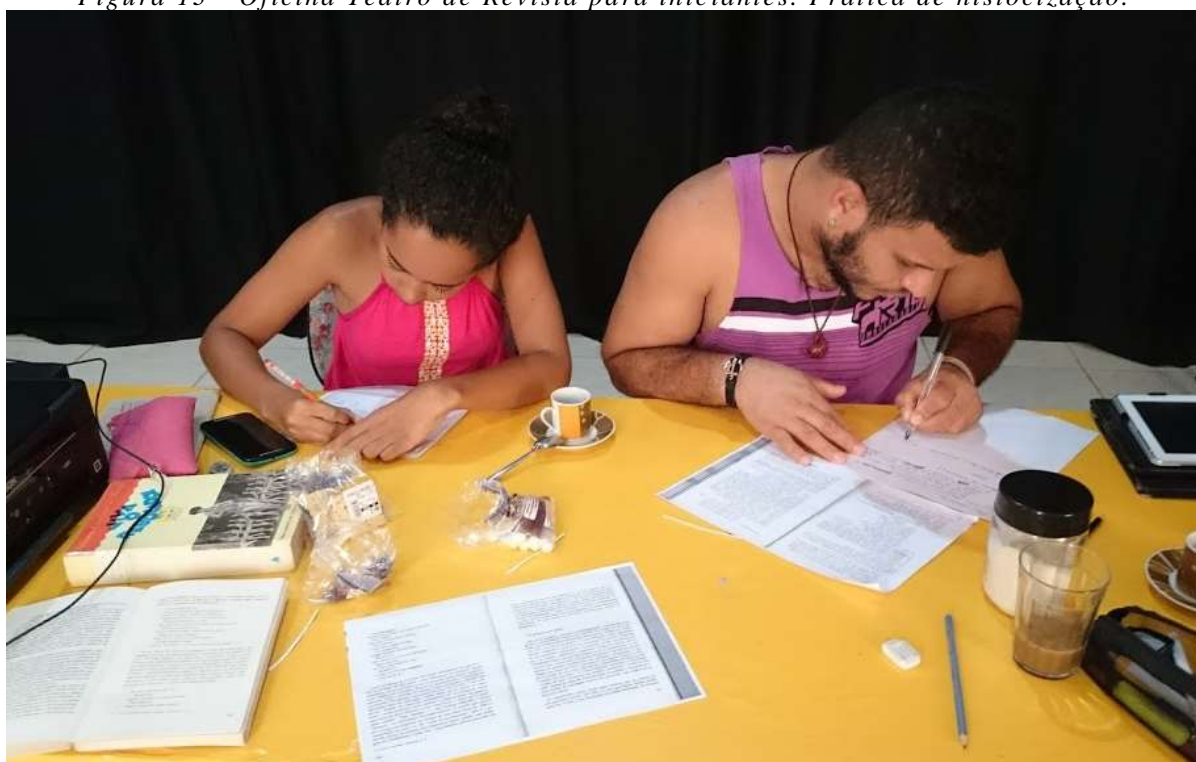


Foto: Jones Mota, 2017. Bruna Silva e Deko Mutalambô (André Ramos). Acervo pessoal.

A experiência de historicização do esquete foi pertinente como uma das formas de trabalho do Teatro de Revista Contemporâneo, mas depois de conferir *in loco* a reação do público, acredito que só vale a pena historicizar esquetes com críticas políticas mais evidentes, para não incorrer no risco de interpretações absurdas. Seria um desserviço às causas antirracistas se alguém na plateia de *Na Sua Cara!* saísse do espetáculo acreditando no absurdo de que alguém trocava sua liberdade por um auxílio socioeconômico, mas como existem aqueles que acreditam que a razão das mulheres pobres engravidarem é o *Bolsa Família*, melhor evitar críticas menos objetivas enquanto a

desinformação for uma constante (inclusive alimentada por meio de *fake News* e outras estratégias).

Por fim duas músicas foram coreografadas na apoteose. Uma delas foi *Vá se Benzer*, de Preta Gil e Gal Costa (2017), que traz na letra elementos da abordagem interseccional das opressões, sintetizando a mensagem do espetáculo:

[...] Sou eu / Que nasce devendo, que corre / Que é gueto, que é gay, que é pobre / Homem e mulher / Vá se benzer / Não banque o santo / Eu não pareço com você / Não acredito no que vejo na tv / Meu sangue é forte, de origem nobre / Negro, branco, índio eu sou / Eu, sou eu, diz ai quem é você [...] (Letra completa no Texto dramático 2. Disponível nos apêndices).

Depois desta música, conforme explicado na última rubrica do texto, “efeitos de luz transformam o palco numa festa que deve transparecer a vontade de lutar e a esperança de mudar.” (Texto dramático 2. Disponível nos apêndices). Daí todas dançam a outra música, *Despacito*, de Luis Fonsi e Erika Ender (2017), *hit* internacional do ano.

De maneira geral, posso concluir que faltou comicidade no espetáculo. Isso se deu não só por conta da urgência de “jogar na cara” do público a sua responsabilidade social e convocá-lo à participação política, mas também pelo grau de implicação pessoal das estudantes nos temas retratados e da compreensível dificuldade de rir de si mesmas naquele contexto.

Ciente das falhas e lacunas, no momento de avaliação final com toda a turma iniciei minha fala compartilhando com as estudantes o quanto o processo foi enriquecedor e transformador para mim, pois graças a essa desafiadora experiência entendi que a prática do Teatro de Revista Contemporâneo, para ser engajada e libertária, precisa estar alinhada com os projetos de uma sociedade justa e igualitária. Hoje tenho como principal referência os projetos que estão sendo construídos pela práxis das feministas negras e de outros movimentos transformadores da sociedade.

A fala da estudante Vanessa Andrade (mulher-cis, 25 anos, advogada, moradora de Ilhéus) corrobora com essa percepção do Teatro de Revista como meio para abordagem de questões sociais de forma crítica no ensino de teatro, mas sem perder a leveza:

De início eu não sabia que [o curso] seria tão necessário e que traria temas tão importantes ao cotidiano, porque, de início, eu

pensava ser algo mais voltado apenas à comédia [...]. E eu não tinha noção do quão importante era e quanto iria mudar a minha vida nesse sentido, porque ele [o professor] trouxe em situações triviais, em situações do dia a dia, em situações cotidianas várias situações atreladas ao racismo, várias situações atreladas ao machismo e à nossa própria estrutura política, a que estávamos vivendo naquele momento. Então de uma forma bem leve foram trabalhados [...] todos esses temas superimportantes; de uma forma leve a gente conseguiu passar para as pessoas esses temas. Então além desse aprendizado, além desse olhar crítico, além de estar ali convivendo com pessoas de inúmeras realidades diferentes, inúmeras histórias diferentes, a gente teve o prazer de trazer ao espectador outra visão, né? Então acredito que foi a experiência que eu, meu Deus, eu sonho em repetir, na verdade eu tenho ansiedade em repetir, porque me tirou da [...] caixinha na qual eu me encontrava, uma caixinha que eu não via exatamente o que estava acontecendo [...].

Acredito que a leveza mencionada pela estudante representa a sua surpresa em poder abordar as questões sociais pelo viés da comicidade, uma experiência oposta a forma como a sua área profissional (o Direito) aborda as mesmas questões. A presença de Vanessa como única estudante graduada contribuiu intensamente para o diálogo com as demais estudantes, que ainda estavam no ensino médio, pois servia como exemplo de como a aprendizagem do teatro contribui não só para o desenvolvimento pessoal, mas também profissional e social.

Os desafios proporcionados por essa experiência prática de ensino me mostraram que a hipótese de que seria possível a criação de um planejamento modelo para o ensino do Teatro de Revista (incluindo a montagem de uma revista de ano) que se adaptasse a qualquer contexto e que assim possibilitasse análises comparativas era falsa, uma vez que o valor pedagógico desse tipo de planejamento está justamente na diversidade e na pluralidade de cada turma.

Nesse sentido, a maior contribuição que o professor pode dar perpassa pela sensibilidade em compreender de forma crítica o perfil da turma e a si mesmo como parte do processo, revelando as suas contradições e buscando a superação dos desafios que se apresentarem por meio de interfaces entre o Teatro de Revista brasileiro, a pedagogia e o pensamento crítico de(s)colonial contemporâneo.

5. TEATRO DE REVISTA CONTEMPORÂNEO NO ENSINO FORMAL DE ARTE/TEATRO

A terceira prática de ensino aqui analisada ocorreu em 2019 no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Bahia – IFBA, campus Ilhéus, numa turma de 1º ano de nível médio integrado do curso de Técnico em Edificações. A experiência foi desenvolvida na disciplina Arte durante a terceira e última unidade do calendário escolar.

O maior diferencial desta prática em comparação com as anteriores é a sua realização no ensino formal, o que a condiciona às regras das instituições educacionais superiores que regulamentam o ensino.

No curso de Técnico em Edificações o IFBA Ilhéus optou por oferecer a disciplina Arte nas turmas de 1º ano, sendo duas horas-aula por semana em cada turma.

5.1 IMPROVISAÇÃO PARA CRIAÇÃO DE ROTEIROS

A experimentação do Teatro de Revista Contemporâneo foi realizada em quatro turmas. Porém me debruçarei aqui apenas no processo com a turma dois do 1º ano do curso integrado de Técnico em Edificações, a ITE12, porque as questões que emergiram permitem maiores interfaces com as temáticas tratadas anteriormente, suscitando reflexões importantes.

Meu vínculo com o IFBA foi de professor substituto de Arte. Embora o componente não especificasse a linguagem artística a ser trabalhada, a ementa estava voltada para as artes visuais. No entanto, respaldado pela Lei de Diretrizes e Bases da Educação Brasileira nº 9.394 – LDB, fiz o planejamento com foco na minha especialidade e passei a chamar a disciplina de “Arte/Teatro”.

Os recursos disponíveis para as aulas estavam restritos ao que já havia no campus. Além das salas de aula convencionais, era possível utilizar as salas de dança (equipada com espelho e caixa de som, mas sem um piso adequado para atividades no chão) e de artes marciais (equipada com ventiladores e tatame em todo chão, mais propícia para as atividades práticas), o auditório (com palco de madeira e iluminação cênica precária) e a sala de vídeo (com equipamentos

de projeção fixos), se agendadas previamente. Em relação aos equipamentos móveis, era possível conseguir projetores, caixas de som e materiais de papelaria e decoração.

Ainda que a disciplina Arte/Teatro não tivesse a mesma relevância que as outras⁹², a quantidade de recursos disponíveis e a sensibilidade da gestão e de grande parte dos docentes para a importância da arte na formação das estudantes permitiram que os processos de ensino-aprendizagem ocorressem sem os impedimentos mais comuns gerados pela escassez de recursos e colaboração.

A ITE12 tinha 34 estudantes entre 14 e 17 anos, oriundos de Ilhéus, Itabuna e cidades circunvizinhas, a maioria do sexo masculino e sem o hábito de ir ao teatro. De maneira geral, a turma era bastante participativa e dedicada, ainda que repetisse comportamentos comuns a grupos de estudantes com essa faixa etária, como timidez, barulho e interrupções excessivas.

Com uma carga-horária total de 60 horas, o planejamento da disciplina teve finalidade propedêutica, haja vista que, no tempo disponível, não seria possível aprofundar nenhum conteúdo sem prejudicar ou excluir muitos outros. Sendo assim, o Teatro de Revista foi utilizado mais como fundamento metodológico que como conteúdo histórico ou técnico.

Na terceira unidade estava prevista a abordagem da análise do discurso na prática da improvisação e de técnicas de criação e montagem cênicas (com base em textos e estilos diversos). Nesse ponto as estudantes já tinham as noções básicas da linguagem teatral, tanto as teóricas quanto as práticas, estando aptas para improvisar e construir cenas para a mostra final da unidade que seria apresentada na programação da *Semana de Consciência Negra* do campus. Para tanto, seria necessário elaborar um roteiro com o tema do evento “Ser negro(a) na escola” e com a estrutura dramática baseada no Teatro de Revista brasileiro.

O preparo do roteiro é um procedimento clássico que consiste em escolher elementos narrativos em seguida submetidos à improvisação. Elementos externos à oficina interpenetram-se com elementos internos ao espaço de jogo e nele se cristalizam. A orientação do enredo e seus temas são determinantes, eles se

⁹² Principalmente as técnicas, por conta da natureza dos cursos e da existência de apenas um professor da área no campus, além da grave desvalorização sistêmica que todos os setores da cultura sofrem em nível federal

organizam diferentemente conforme os contextos. (RYNGAERT, 2009, p. 203).

Os elementos externos que levei para sala de aula para servirem de base para as improvisações foram as músicas do álbum *Planeta Fome*, de Elza Soares, lançado em 2019. Os critérios de escolha foram o discurso antirracista das canções, a relevância da trajetória da cantora, sua representatividade para a comunidade negra e o meu gosto pessoal, assumo.

Elza Gomes da Conceição nasceu em Padre Miguel, zona oeste do Rio de Janeiro-RJ, em 23 de junho de 1937. De família pobre e trabalhadora, Elza levou uma vida difícil – como muitas outras mulheres negras que ainda sofrem as sequelas da escravização de seus antepassados. Sua história é marcada por acontecimentos traumáticos e violências doméstica, sexual e psicológica. A música foi a sua saída, não por pura sorte ou mérito, nem pelo esforço extremo que só conhece quem nasce longe dos berços de ouro, mas por uma qualidade tão inesquecível quanto a sua voz: a resiliência. (CAMARGO, 2018)

Na trajetória das produções de Elza Soares é perceptível a atualização consciente dos discursos presentes nas letras das canções em relação às problemáticas sociais contemporâneas. Uma artista que se reinventou da mesma forma que se reinventa o Teatro de Revista na contemporaneidade. Suas produções recentes destipificam as minorias e tipificam os opressores, revelam discursos contra-hegemônicos e tendem aos pontos de vista de[s]coloniais.

Por reconhecer a importância de Elza Soares para a música popular brasileira, sua contribuição para a luta feminista e antirracista e por tê-la como referência também para o Teatro de Revista, utilizei as músicas abaixo, disponíveis no álbum *Planeta Fome* (2019), como fonte de inspiração para o tema da mostra final da turma:

Tabela 3 – Faixas do CD Planeta Fome, 2019.

- | |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <ol style="list-style-type: none"> 1. Libertação (feat. Baianasystem, Virgínia Rodrigues) 2. Menino 3. Brasis 4. Blá Blá Blá (part. Bnegão, Pedro Loureiro) 5. Comportamento Geral 6. Tradição 7. Lírio Rosa 8. Não Tá Mais de Graça (part. Rafael Mike) 9. País do Sonho |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

10. Pequena Memória para um Tempo Sem Memória 11. Virei o Jogo 12.6. Não Recomendado

Fonte: Polysom, 2019.

A turma foi dividida em grupos, as músicas foram sorteadas e cada grupo precisaria improvisar uma cena com base na música que recebeu. Os grupos sorteavam também o gênero da cena que seria apresentada: dramático, épico, lírico ou híbrido. As improvisações poderiam ser dramáticas, num formato tradicional com diálogos; épicas, com presença obrigatória de narração; lírica, com inclusão de poesia e/ou música; ou híbrida, misturando os esses gêneros e/ou experimentando outros.

As cenas não poderiam conter a letra da música de forma literal nem trechos cantados. Essa foi a estratégia para garantir que as estudantes criassem cenas livremente inspiradas nas obras. E funcionou. Era difícil correlacionar imediatamente as improvisações com as músicas sorteadas, mas os discursos permaneciam.

Cada grupo, depois que improvisava a cena, sentava-se na área demarcada como palco e as demais estudantes na plateia analisavam a apresentação. A análise se desenrolava primeiro com base em critérios técnicos (projeção vocal, presença cênica, postura, disposição dos objetos no espaço, contracenação etc.) e, em seguida, com base na música de inspiração, observando-se o quanto o discurso da canção estava evidente na cena.

Até esse ponto, as questões mais relevantes foram a percepção de que parte da turma não compreendia bem as músicas por lhe faltar conhecimento a respeito das problemáticas étnico-raciais brasileiras e a dificuldade das estudantes em ouvir as críticas das colegas sem interromper para se justificar.

A compreensão das músicas foi facilitada por mim com explicações mais detalhadas sobre cada canção, privilegiando o conteúdo presente nas próprias letras e traçando paralelos com acontecimentos históricos e com a trajetória da própria intérprete.

Já o exercício de escutar as críticas sem rebatê-las foi mantido, afinal não haveria tempo para que as estudantes discutissem sobre cada uma das suas escolhas, então elas precisariam apenas ouvir, reconhecer para si o que foi falho, absorver as sugestões e elogios e aprimorar nas próximas improvisações.

Assim se evitaria as falas se restringissem à performance em si, deixando os discursos em segundo plano. Curiosamente, esse procedimento vai de encontro ao pensamento de Ryngaert na obra *Jogar, representar* (2009). Para o autor:

Os jogadores que acabam de improvisar devem ser os primeiros a falar. Essa regra tradicional chama a atenção para aqueles que têm um direito legítimo de comentar a sua própria produção, antes que isso seja feito pelos outros. Sua intervenção não é obrigatória, mas, se o quiserem, podem falar de suas dificuldades, de suas impressões no interior da improvisação, dos desvios observados em relação às suas intenções iniciais. [...] (p. 216)

Frente a essa “regra tradicional” se impõem as exceções e as desobediências, já que, embora sua elaboração faça sentido na maioria dos casos, cada processo tem necessidades específicas, e cabe ao educador julgar quais procedimentos devem ser priorizados para se chegar ao objetivo esperado, ainda que em detrimento de outros.

O objetivo da análise das improvisações era possibilitar às estudantes a compreensão de que todo enunciado carrega um discurso – implícito e/ou explícito. Dessa forma era mais importante, naquele contexto, empregar o curto tempo de aula dialogando menos sobre as questões técnicas e mais sobre as questões políticas que emergiram nas cenas.⁹³

Ao discutir sobre os discursos de cada improvisação, as estudantes acabavam por adiantar a seleção das cenas que comporiam a mostra final da turma e me estimulavam a pensar no roteiro. Daí veio o desejo de experimentar uma estrutura dramaturgica levemente diferente das utilizadas nas atividades analisadas anteriormente. Mantive o uso de um fio condutor para costurar as cenas, mas abdiquei da lógica cronológica de abordagem dos acontecimentos do ano, porque não seria coerente com o que estava sendo construído em sala de aula.

Com a colaboração das estudantes, selecionei sete cenas improvisadas e comecei a lapidá-las, organizando a disposição do espaço, as marcações e os

⁹³ A experimentação de alguns elementos básicos dos métodos de análise do discurso foi bastante interessante para a formação política das estudantes, mas seria um grande desvio abordá-la aqui. Pretendo voltar-me especificamente a essa temática em pesquisas futuras.

movimentos, dirigindo a atuação e, principalmente, demarcando as falas e ações fundamentais para a compreensão de cada cena.

Em seguida, o fio condutor do roteiro foi pensado para costurar as cenas selecionadas. Como a questão religiosa foi recorrente nos debates após as improvisações e ela se correlaciona com a temática étnico-racial, o fio condutor da mostra da ITE12 se valeu da lógica messiânica cristã para apontar o racismo não só como crime, mas também como pecado. Nesse sentido, o título da apresentação questiona: *Racistas Vão pro Céu?* E a sinopse provoca:

Um homem cis branco é barrado na porta do céu por ter sido racista na terra. Com a intercessão de uma Santa, ele tem a chance de visitar a terra para ver o racismo com os próprios olhos e assim se arrepender dos seus pecados. Será que ele, a essa altura da sua não-vida, conseguirá reconhecer os seus preconceitos? Livremente inspirado no álbum Planeta Fome, de Elza Soares - 2019. (Sinopse da mostra.)

Após a apresentação do fio condutor, discutimos coletivamente quais estudantes interpretariam a Santa e o Homem Branco. Os critérios elencados por nós, para além do perfil fisionômico das personagens (a Santa deveria ser uma mulher negra e o outro, um homem branco padrão), incluíam a habilidade de jogar com a plateia, de improvisar para resolver quaisquer situações que surgissem no palco e a capacidade de provocar o riso no público. Em seguida, organizamos uma ordem para as cenas e começamos a criar o prólogo, as cenas intermediárias e a apoteose.

Logo nos primeiros ensaios a estudante que havia sido escolhida para interpretar Nossa Senhora Aparecida, a Santa, abdicou da personagem argumentando que, por ser evangélica, não poderia interpretar e nem se vestir como uma santa católica, já que a sua congregação não as cultua. Por mais que as colegas argumentassem que se tratava de uma ficção, a estudante não voltou atrás e deixou evidente que tal decisão não partiu dela. Dentre as outras estudantes que haviam sido cogitadas, assumiu o papel uma estudante de tom de pele mais claro, o que para a mostra não era tão interessante, tendo em vista que a cor da pele ainda é o principal marcador racial.

Vale lembrar que, por não haver um texto dramático, mas apenas um roteiro de ações, as estudantes precisavam estar seguras e atentas para manterem o ritmo ligeiro da mostra e garantirem que todas as informações necessárias para a compreensão das cenas fossem disponibilizadas ao público.

Figura 14 – Racistas Vão pro Céu? Dia da apresentação.



Fonte: Jones Mota. Maria Luiza Ramos e Cauê Menezes. Acervo pessoal.

Sobre a noção de roteiro,

Quando o termo é usado – bastante raramente – no teatro, é em geral para espetáculos que não se baseiam num texto literário, mas são amplamente abertos à improvisação e compõem-se sobretudo de ações cênicas extralinguísticas. (PAVIS, 2008, p. 347)

Sem rubricas ou réplicas, o nosso roteiro foi construído apenas com a sequência das cenas e com os nomes das estudantes que atuavam e cada uma delas. Depois da apresentação, criamos um roteiro mais detalhado: as estudantes gravaram áudios narrando as cenas, que foram transcritos e revisados por mim em seguida, resultando numa sequência de sinopses que descreviam as personagens, os locais e as situações desenvolvidas com início, meio e fim de cada cena.

A escrita do roteiro foi uma tarefa simples, porque no processo de criação improvisacional as estudantes já dominavam o uso das três perguntas básicas sugeridas por Viola Spolin (2005) em seu método de improvisação para o teatro: *Onde? Quem? e O Quê?*

A utilização dessas perguntas como premissas para improvisação, juntamente com a definição *a priori* de um modelo estilístico de construção

textual (dramático, épico, lírico ou híbrido) para cada cena demarcavam os limites para a construção cênica sem cercear a criatividade e a espontaneidade.

Segundo Mariana Lima Muniz (2015), a estratégia de limitar alguns aspectos da criação é recorrente nas propostas dos encenadores europeus Jacques Copeau e Keith Johnstone, sendo este último o criador do conceito de “círculo de possibilidades”, que consiste justamente na demarcação dos limites da improvisação.

Assim, improvisação, palavra tão comumente associada a liberdade. Traria uma necessária relação de subordinação às pautas estabelecidas pelo coletivo a fim de que, limitando as possibilidades de criação, os atores pudessem chegar a um ponto de convergência. (MUNIZ, 2015, p. 85)

Dessa maneira, o exercício de narração das cenas em áudio feito pelas estudantes não abriu espaço para divagações ou interpretações pessoais e subjetivas, já que o objetivo era apenas relatar, resultando em sinopses fiéis ao que foi criado nas improvisações e apresentado na mostra. Por fim, a versão final do roteiro contém as cenas com suas sinopses e outros formatos de texto, como poemas e citações.

A seguir, apresentarei o roteiro da mostra⁹⁴ permeado por uma análise focada no desempenho das estudantes no palco, refletindo assim sobre os principais êxitos e dificuldades observados por mim durante a apresentação e relatados por elas no momento de avaliação do processo.

No prólogo,

Um homem percebe que está morto ao acordar na porta do céu. Ao tentar entrar no reino celestial é barrado por Nossa Senhora Aparecida, a Santa que controla a entrada. Ao dar seu nome, o homem descobre que seu lugar não é ali, é mais embaixo. Com muita petulância e arrogância ele questiona a proibição por se acreditar digno de um lugar no paraíso. Num estado de paz inabalável, a Santa, que já teve que justificar porque é ela e não São Pedro que guarda a porta, mostra a lista interminável dos pecados cometidos por aquele homem, sendo a maioria deles crimes de racismo. A criatura rebate os fatos dizendo que racismo e preconceito não existem no Brasil, que é tudo invenção da mídia e da esquerda, portanto, a lista não é válida e ele merece entrar no céu. A Santa, abismada com a segurança e o ar de superioridade do ignorante a sua frente, resolve dar-

⁹⁴ As cenas serão abordadas fora da sequência em que foram apresentadas para priorizar o desencadeamento lógico da análise.

lhe uma segunda chance para que ele se arrependa dos seus pecados. Assim, eles voltam a terra para que ele veja de perto as opressões cotidianas sofridas por pessoas negras. O homem aceita a proposta acreditando que convencerá a Santa de que ela está errada. Entre as cenas que se seguem, os protagonistas sempre discutem sobre o que foi visto. A Santa tentando fazê-lo perceber o racismo e ele utilizando de argumentos ignorantes para contestá-la. (Roteiro 1. Disponível nos apêndices)

As estudantes que representaram a Santa e o Homem Branco eram, concomitantemente, Comadre e Compadre e protagonistas do espetáculo, funções que exigem muito de quem as cumpre, afinal, o êxito do desenvolvimento da apresentação depende delas principalmente.

A Comadre e o Compadre são responsáveis por costurar os fragmentos (quadros, cenas etc.) com o fio condutor. Por essa razão precisam estar atentas a tudo, das mudanças de cenários e figurinos às reações da plateia. Ainda que a atenção seja uma qualidade necessária para qualquer atuante, as Comadres, assim como as apresentadoras de TV, precisam capitanear o desenvolvimento do acontecimento no aqui-agora sem perder de vista o cumprimento do roteiro e atendendo as indicações do encenador/diretor.

Ciente da complexidade dessa função, durante todo o processo de ensino, principalmente nas aulas práticas com jogos dramáticos e teatrais, busquei desenvolver nas estudantes um estado de jogo que equilibrasse criatividade e domínio das técnicas básicas de atuação.

O estado de jogo é o estado psicofísico que se instaura quando se joga em sala de aula, quando se improvisa ou se representa frente a uma plateia, que permanece latente nos intervalos entre um jogo e outro (ou quando se está na coxia), que não se desfaz com facilidade e que se confunde com prontidão, desejo, diversão etc. e tem como marcadores a atenção plena e o ritmo das ações.⁹⁵

A atriz e o ator do Teatro de Revista Brasileiro sabem jogar. As Vedetes, comediantes e demais atrizes e atores da Revista (quicá da comédia de maneira geral) fazem do público personagem fundamental para o sucesso da encenação.

⁹⁵ Essa definição foi concebida em colaboração com as colegas professoras e pesquisadoras Cecília Borges e Fernanda Colaço no decorrer do nosso doutoramento em artes cênicas no PPGAC-UFBA.

O jogo com a plateia é fundamental nos espetáculos do gênero. (VENEZIANO, 1991). Com base nessas constatações, não seria demasiado inferir que o ator do Teatro de Revista permanece em estado de jogo do início ao fim do espetáculo, estando sempre pronto para improvisar, para dialogar com o inesperado. E em processos com *Jogos de Revista* não poderia ser diferente.

Jogos de Revista são um conjunto de jogos pré-existentes, adaptados ou criados em sala de aula que se interconectam com as características e convenções dramáticas do Teatro de Revista brasileiro (MOTA, 2016). Tal conjunto exige o estabelecimento de um estado que permita uma múltipla relação. O jogador, em um estado de prontidão lúdica e consciente, relaciona-se consigo mesmo, com as regras do jogo – as quais precisa conhecer bem, mesmo que para transgredi-las – com os demais jogadores, com a plateia, que pode ser formada por outros jogadores ou por um público externo real ou imaginado, com o espaço e suas características materiais ou fictícias, e com o tempo (duração, velocidade e *timing* – como sentido de oportunidade e contexto histórico). Dessas relações concomitantes, a única que pode ser suprimida é a relação com os demais atores, já que existem na Revista monólogos e quadros em que a Vedete (ou outra atriz/personagem) desce do palco e relaciona-se diretamente com a plateia.

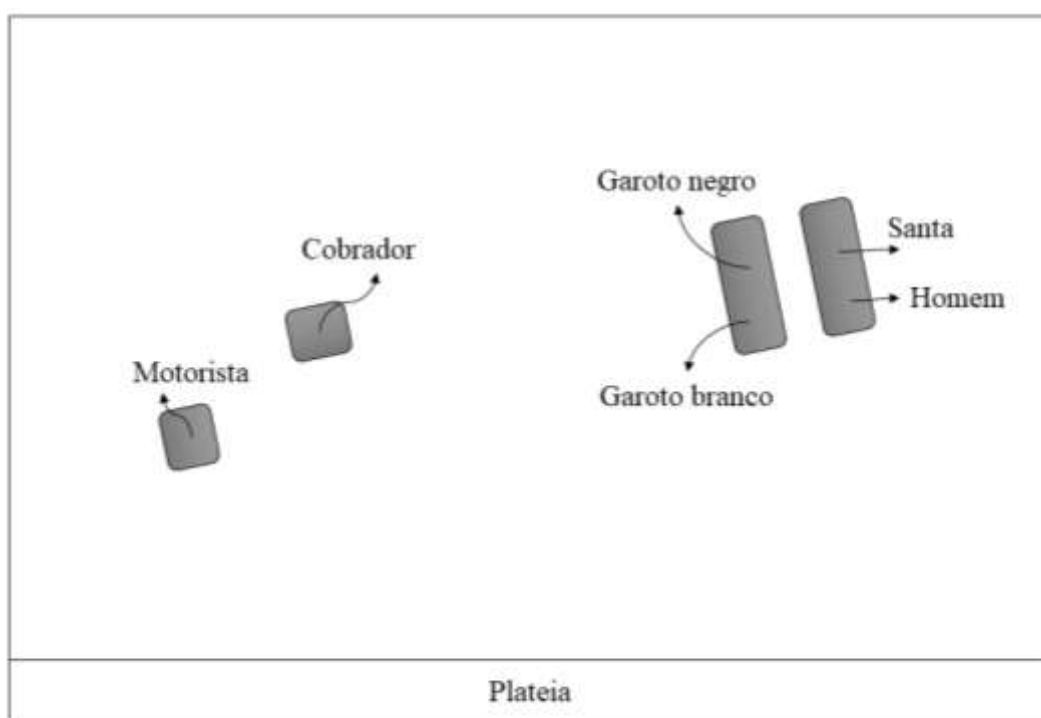
Ainda sobre estado de jogo e improvisação, a cena 1, *Ônibus*, serve como exemplo de como um jogo pode ser crucial para a dinâmica entre as atuantes, mantendo e direcionando o foco do público para os elementos necessários para garantir o entendimento do que está sendo mostrado. Nesta cena há

Dois amigos, um negro e um branco, que vivem em mundos totalmente diferentes, pois o negro não tem nada e o branco tem tudo. Num certo dia, por causa de uma questão familiar, o pai do amigo branco o obriga a andar de ônibus pra poder puni-lo, então, o menino, chateado e temeroso, chama seu amigo negro, que trabalha no clube, para ir de ônibus com ele, pois é algo que ele nunca fez. Já no ônibus, o garoto branco paga a passagem ao cobrador com uma nota de cem reais. O cobrador não aceita, pois não tem troco para tanto, mas depois de uma discussão, o garoto renuncia ao troco. No ônibus praticamente vazio, os diálogos se intercalam entre os dois amigos passageiros, que comparam as suas vidas e entre o cobrador e o motorista, que reclamam dos abusos da empresa de ônibus para a qual trabalham. Em determinado momento da conversa dos garotos o nome do pai do amigo branco é citado, e como a empresa de ônibus que eles estavam era do pai dele, o motorista e o cobrador, ao ouvirem essa parte da conversa, param o ônibus,

fazem um discurso sobre a situação deles e interpelam o garoto branco a levar uma mensagem de indignação pro seu pai. Depois disso o garoto branco, cansado da aventura, desce do ônibus e resolve ir de táxi. (Roteiro 1. Disponível nos apêndices)

Aqui, três situações acontecem concomitantemente. De um lado do palco, na frente do ônibus, interagem o Cobrador e o Motorista, do outro lado, próximo do fundo do ônibus, os garotos conversam e logo atrás deles a Santa e o Homem Branco observam e comentam tudo.

Figura 15 - Mapa da cena Ônibus



Fonte: criação própria, 2020

Tal construção exigiu das estudantes que se mantivessem em pleno estado de jogo, com ênfase no exercício de dar e tomar o foco sem interromper ou atravessar os demais. Considerando que tudo foi improvisado, a dificuldade tornou-se ainda maior, exigindo a definição de palavras-chave que servissem como deixas para a sucessão dos diálogos.

Nos ensaios desta cena apliquei, dentre outros, o jogo *dar e tomar*, de Viola Spolin (2005, p. 207) que consiste justamente no deslocamento do foco (o olhar) da plateia entre as atuantes, que devem dar ou tomar o foco de forma consciente sem perder o ritmo da encenação.

A relação com a plateia é preponderante também na cena 3, chamada de *Jogo dos Privilégios*, em que o público sobe no palco e participa ativamente.

Ao som da trilha sonora do programa televisivo norte-americano *Um Maluco no Pedaco* (*The Fresh Prince of Bel-Air*, NBC, 1990-1996), dois apresentadores de um programa de auditório brasileiro entram em cena animando a plateia. É o momento do quadro “Jogo dos Privilégios”, então os apresentadores selecionam e trazem ao palco oito espectadoras para participarem do jogo (estudantes previamente selecionadas, mas que se misturaram na plateia para dar a sensação de que a escolha foi espontânea e aleatória). Elas, organizadas em fila ombro-a-ombro, devem dar um passo para trás ou para frente em resposta aos enunciados feitos pelos apresentadores. No final, pela distância entre as jogadoras, o público poderá observar na prática como os privilégios estão associados às questões de gênero, raça e classe, ou seja, numa sociedade sexista, racista e economicamente desigual, quanto mais distante do padrão homem-cis-branco-hétero-rico, menos privilégios se tem e mais direitos humanos lhes são negados. (Roteiro 1. Disponível nos apêndices)

Tais enunciados são sempre suposições que envolvem situações relacionadas às opressões interseccionais para as quais as jogadoras devem responder apenas movimentando-se, sem justificativas ou explicações verbais. Por exemplo:

Se alguém já atribuiu a culpa dos seus enganos ou erros ao seu gênero ou a sua etnia, dê um passo para trás.

Se você não tem medo de sofrer algum tipo de violência sexual enquanto vai para casa sozinho à noite, dê um passo à frente.

Se você pode comprar uma roupa nova ou sair para jantar quando quiser, dê um passo à frente.⁹⁶ (Roteiro 1. Disponível nos apêndices)

Jogar em cena é um procedimento lúdico e educativo por si só, contudo quando o jogo parte de um discurso evidentemente sociopolítico, cria-se uma camada de simbolização que amplia os efeitos de identificação e compreensão do público. Ao responder mentalmente aos enunciados e ver o resultado do jogo, quem está na plateia provavelmente fará o exercício de refletir sobre quais são os seus privilégios e quais direitos humanos lhes foram ou são negados por conta da sua cor, etnia, gênero, classe, orientação sexual etc.

⁹⁶ Enunciados disponíveis em: <https://www.almanquesos.com/caminhada-do-privilegio-esse-jogo-vai-te-ensinar-uma-bela-licao-sobre-meritocracia/> Acesso em 04 set 2019

Nas outras cenas, o racismo foi enfocado nas situações em suas diferentes formas e nuances, da violência explícita às sutilezas dos diálogos informais. Na cena 2, por exemplo, o preconceito emerge em comentários aparentemente banais:

Um casal lésbico chega ao apartamento luxuoso da empregadora de uma delas para um jantar de negócios. Ao ser recebida por uma mulher negra, a companheira da funcionária trata a mulher negra como se fosse a empregada doméstica da residência. A empregadora então sai para servir a mesa. A funcionária chama a atenção da companheira para que ela não continue sendo racista com a sua chefe, o que é recebido com surpresa e ofensa pela companheira, já que ela não é racista, pois tem até amigas que são negras. Quando a empregadora volta e todas começam a jantar, a companheira da funcionária é preconceituosa em todas as suas falas, ainda que, por serem aparentemente sutis, pareçam “inofensivas” para ela, como: “por que você não tem empregada, se é rica?”, “sua beleza é tão exótica... amei seu cabelo, posso tocar?”, “o que você precisou fazer pra chegar nesse cargo tão alto?”, “como você conseguiu comprar esse apartamento?”. A funcionária, extremamente constrangida, tenta atenuar a situação, mas ela se torna insustentável e a sua chefe interrompe o jantar e pede para as duas se retirarem. Na porta, a empregadora confessa que o jantar era para oferecer e comemorar uma promoção que daria a sua funcionária, algo que não aconteceria nunca mais. (Roteiro 1. Disponível nos apêndices)

A presença do casal lésbico na cena serviu para destacar que o fato de um indivíduo pertencer a um grupo historicamente oprimido não o impede de reproduzir comportamentos opressores com os outros, inclusive em seu próprio grupo. Embora a crítica sociopolítica presente na cena tenha sido acentuada pela presença do casal lésbico, essa foi uma solução emergencial, pois quando a cena foi criada em sala de aula, o funcionário era um homem branco, mas o estudante que o interpretava faltou no dia da apresentação e foi substituído por uma colega.

A falta inesperada do estudante-ator poderia ter se tornado um grande problema num processo convencional, levando ao cancelamento da cena ou até da mostra, mas como não havia falas e ações para decorar, foi possível adaptar rapidamente a personagem e substituir o estudante, afinal, as cenas eram conhecidas por todas, bastando apenas que alguém se sentisse segura e motivada a assumir um papel às pressas. Acredito que essa substituição só foi possível graças ao uso do roteiro e o preparo prévio da turma com o processo de improvisação.

Voltando às nuances do racismo, na cena 6, *Eleição*, é retratada uma situação de violência explícita:

Numa passeata eleitoral, um candidato a prefeito e sua comitiva pedem votos aos eleitores de uma comunidade periférica. Duas mulheres da comunidade pedem ajuda a eles para resolução de problemas gerais, como saneamento básico, reforma das escolas, dentre outros. Depois de muitas promessas, o candidato tenta comprar os votos das duas oferecendo benefícios pessoais, o que é rebatido com indignação por elas, que não compactuam com corrupção. Quando o candidato percebe que elas não vão se vender, começa a desdenhar e debochar delas chamando-as de pobres, negras, burras e feias. Contudo, as mulheres não abaixam a cabeça e respondem às ofensas com dignidade, denunciando-os para a comunidade, que expulsa toda a comitiva de lá. (Roteiro 1. Disponível nos apêndices)

Por mais que a situação representada pareça absurda quando vista no palco e que não tenha sido baseada em nenhum acontecimento específico, basta pesquisar na internet para encontrar diversas notícias relatando situações semelhantes de violência física e/ou verbal entre candidatos a cargos públicos e cidadãos.

Essas duas cenas mostram dois polos da violência racista, o sutil/implícito e o intenso/explicito, só que não revelam o sentimento das vítimas do preconceito, como é feito na cena 5, *País dos sonhos*, em que

Uma adolescente negra se conecta com seu eu quando criança por meio de um grande espelho. A criança que existe dentro da adolescente está frustrada por ver no espelho que o seu futuro não seria fácil e alegre como ela sonhou. Ao se dar conta disso, a adolescente pensa em partir dessa sociedade que tanto a maltrata. Após uma coreografia que expressa de forma poética a depressão, o medo e o desejo suicida, a adolescente consegue atravessar o espelho, se reconecta com sua criança interior e pede desculpas por não ter conseguido protegê-la desse mundo tão cruel. (Roteiro 1. Disponível nos apêndices)

Acerca dos efeitos das opressões interseccionais que atravessam a subjetividade de mulheres negras, a pesquisadora Paula Rita B. Gonzaga recorre ao pensamento de autoras contemporâneas para explicar como se dão tais atravessamentos:

Adotamos a proposta de Fátima Lima (2017) de compreender o marcador raça como espinha dorsal através da qual corpos-subjetividades de mulheres negras são constantemente atravessados por práticas discursivas racistas, machistas, lesbotranshomofóbicas, capacitistas, etaristas, isso se alinha com o pensamento da feminista decolonial Maria Lugones (2014) ao afirmar que o gênero é racialmente hierarquizado e o gênero

racionalmente construído, produzindo ficções poderosas que são potentes instrumentos de manutenção do sistema de gênero moderno/colonial. Frantz Fanon (2008) afirma que nossa desgraça é que não conhecemos outro modo de ser, outra fonte na qual possamos beber referências sobre nós mesmos, sem as lentes deturpantes do racismo colonial. Para Grada Kilomba (2019) esse é o trauma do sujeito negro, estar em constante alteridade com o sujeito branco, ser o outro do seu algoz. (BACELLAR GONZAGA, 2019, p. 130)

Ao atravessar o espelho e abraçar a si mesma quando criança, a estudante revela como a sua subjetividade foi moldada desde cedo pelas opressões estruturais das quais somos todos corresponsáveis, mas que têm na hegemonia a sua origem e na branquitude a sua manutenção. Enquanto a branquitude não escutar e aprender com as trajetórias e experiências de movimentos como os das feministas negras, para se aliar às suas reivindicações, continuará a oprimir e a contribuir para a manutenção das violências.

Sobre os aspectos teatrais e pedagógicos da cena supracitada, é importante revelar que a criação dela pelo grupo responsável não se ateve apenas à faixa sorteada do álbum *Planeta Fome*, como nas demais. As estudantes incluíram na improvisação uma coreografia inspirada na performance *The Mirror*, com música de Alexandre Desplat, disponibilizada no canal da agência Setubal no *Youtube*⁹⁷. Ainda que fugisse ao procedimento determinado, a cena foi incluída na mostra por sua qualidade artística e seu potencial discursivo e de sensibilização da plateia.

Os exercícios de cópia, adaptação, criação de paródias e versões de obras de terceiros são recorrentes na história do Teatro de Revista brasileiro, portanto, também são bem-vindos em processos de montagens com fins educacionais do Teatro de Revista Contemporâneo, desde que as fontes sejam referenciadas.

Essa cena, bem como algumas outras, se basearam no gênero textual lírico. No decorrer do processo de criação as estudantes diziam ter mais dificuldade de elaborar improvisações líricas por causa da proibição do uso de diálogos e narrações, escolha que fiz para incentivar o uso de poemas, canções,

⁹⁷ Disponível no link: https://www.youtube.com/watch?v=Hh-owdA4_u8

movimentos livres e outras formas de experimentação menos convencionais e mais subjetivas.

O GÊNERO lírico caracteriza-se pela ênfase na subjetividade, sendo a própria obra, o poema, o resultado expressivo da emoção do poeta. Por isso, de acordo com Anatol Rosenfeld (1912-1973), no gênero lírico “o universo se torna expressão de um estado interior” (*O teatro épico*, p.11). (VASCONCELLOS, 2010, p. 143-144. Grifos do autor)

Na cena 4, também lírica, o poema *O grito*, de autoria das estudantes, é declamado coletivamente:

O grito
Meu
Seu
De todos

Nesse céu negro
Constelações se apagam
Mas a luz ainda há de chegar

Eu já lutei
Muito
Sou esquecido
Mas sempre volto vivo

Consegui juntar óleo e água
Apenas com palavras
Sem abalar
Consegui o meu lugar

Não fomos esquecidos
Estamos guardados
Em cada coração
Negro, branco e pardo
(Roteiro 1. Disponível nos apêndices)

Na construção dessa cena surgiu outra dificuldade na criação de improvisações com o gênero lírico: a composição espacial. Quando o texto é um poema as estudantes tendem a declamá-lo no estilo “jogral”⁹⁸, que costuma ser monótono e desinteressante para o público. A justificativa dada é a de que se leva tanto tempo escrevendo o poema que a performance acaba ficando de lado.

⁹⁸ Termo compreendido aqui como uma configuração padronizada de declamação em que os intérpretes se posicionam de forma fixa no palco e, um por vez, declama um trecho do texto.

Sobre o discurso do poema, o grupo de estudantes apresenta na composição dos últimos versos um olhar aparentemente acomodado e complacente sobre a realidade, visão que é prontamente rebatida nas cenas seguintes.

Na cena 7, *Sonho*, também do gênero lírico, as estudantes escreveram um poema inspirado não só pela faixa sorteada do álbum *Planeta Fome* (2019), mas também pelo poema *José*, de Carlos Drummond de Andrade, publicado originalmente em 1942, na coletânea *Poesias* (ANDRADE, 1942). O poema foi gravado em áudio e mesclado com uma trilha sonora que contribuiu para alcançar a atmosfera idealizada por suas criadoras.

Enquanto o texto é falado na gravação em *off*, acontece uma performance em que José, perdido em algum lugar abstrato, como se estivesse em coma, é obsidiado por pessoas que descarregam nele pesos e outros elementos que simbolizem o sofrimento causado pelo racismo em pessoas negras. No final, por não suportar o peso, José apaga e cai no chão.

É, seu José...

Em meio a tanta briga online, em busca de um milagre, você acabou se traindo

Esqueceu de quem era, acabou sendo ingênuo demais e tomou para si um novo caminho

Em dois meses o mito da felicidade e da evolução se tornou mentira

E agora, seu José? O mito pereceu e só agora você percebeu?

A noite esfriou, o emprego desandou, de tantos funcionários só você e dois pretos foram despejados

A festa acabou, o óleo dissipou, a mata queimou, você precisa manter a postura de homem de bem e fingir que não vê a censura também

A luz acabou e no final do dia você tem que levar oitenta e um tiros no seu pé pra quem defende a sociedade dizer que foi engano

E agora, José?

Me diz!

E agora você?

Você merece, José? (Roteiro 1. Disponível nos apêndices)

Diferentemente do poema em formato de jogral, esta cena uniu poesia e dança, transportando a plateia para a atmosfera do plano extrafísico no qual José se encontrava. Do ponto de vista do roteiro, a cena era o gancho perfeito para o desfecho da narrativa, dessa forma, no epílogo,

Antes de José cair morto ao chão, o homem branco já havia sumido do palco. A Santa então se aproxima do corpo de José e diz algo como “você não pediu tanto uma segunda chance? Espero que agora você entenda o que é o racismo vivendo-o na sua própria pele”. O homem que estava desmaiado se levanta. Embora o corpo seja o mesmo, quem o habita não é mais o José

de antes, mas o homem branco que negava o racismo, mesmo vendo-o de perto. Agora a Santa Ihe deu a oportunidade de aprender vivendo o preconceito na própria pele.

Na semana seguinte após a apresentação, fizemos uma avaliação horizontal em que cada participante avaliou a si mesma e às colegas (incluindo o professor). De maneira geral, as estudantes ficaram satisfeitas com o resultado alcançado e se disseram seguras no palco, mesmo quando houve atrasos nas entradas e saídas de cena, quando erraram marcações ou tiveram que “salvar” as colegas que falaram baixo ou esqueceram pontos importantes para a sequência e compreensão do roteiro.

Reputo o saldo positivo de toda essa experiência ao uso da improvisação como matriz e motriz de criação do roteiro e de montagem da encenação. No tempo e condições disponíveis dentro do contexto do IFBA Ilhéus, a escolha por um processo convencional colocaria em risco não só a qualidade da encenação, mas também o prazer das estudantes em atuar e contracenar, o que acredito ser o principal critério de êxito de resultados artísticos de processos educacionais em artes cênicas.⁹⁹

Figura 16 – Racistas vão pro céu? Agradecimento do elenco.



Foto: Jones Mota, 2019. Turma ITE12, IFBA Ilhéus. Acervo pessoal.

⁹⁹ Vale ressaltar que as convenções dramatúrgicas do Teatro de Revista brasileiro nessa experiência serviram mais de inspiração para organização do roteiro do que para a encenação em si, até porque não seria possível realizar no decorrer do ano letivo um estudo aprofundado da Revista sem prejudicar o desenvolvimento dos conteúdos básicos previstos na ementa da disciplina arte.

Essa percepção positiva do processo com improvisação para criação de roteiros é compartilhada pela estudante Maria Clara Sampaio (mulher-cis, 17 anos, moradora de Uruçuca-BA), que já tinha participado de montagens teatrais na Dendê da Serra (Serra Grande, Uruçuca-BA), escola onde cursou o ensino fundamental e que inclui o teatro como parte essencial do currículo.

Eu acho que montar a peça “Racistas vão pro céu?” Foi uma experiência muito diferente. Foi uma experiência que eu gostei muito e achei muito válida, principalmente porque foi com um número bem grande de pessoas, mais do que eu já tinha trabalhado em outras peças antes. E o processo de montagem foi diferente do que eu já tinha vivenciado ou visto, porque a gente começou com pequenos núcleos de três, quatro pessoas, e cada um desenvolveu uma cena sem saber as dos outros. Depois a gente sentou e amarrou todas ou tentou dar um jeito de costurar todas e, no final das contas, ficou bem legal. Acho que esse senso de grupo assim desceu na turma e a gente conseguiu fazer uma peça coesa sem ter se programado, tipo, com um roteiro inteiro antes. Eu acho isso bem interessante, porque a gente montou [...] as cenas todo mundo no mesmo dia. Então. Bom, não sei... É quase como aquelas coisas que, há... Os cientistas em diferentes partes do mundo, sem se comunicarem, pensam a mesma coisa e assim chegam à mesma conclusão. E acho que uma coisa que ajudou muito também foi não ter [...] roteiro pré-pronto, porque isso [...] deu à gente uma liberdade criativa muito grande de expressão [...]. Obviamente tinha, bom, alguma coisa que guiasse a gente, que desse algum senso, mas era muito aberto, e toda forma de expressão era válida – eu senti assim. Jones deixou tudo bem... Na nossa mão, aberto para a gente fazer como a gente quisesse e construir e modelar e dar os toques dele no final a partir do que a gente fez, assim, sem destruir as coisas que já tinham. Também durante os ensaios e tal, como a gente também não tinha, bom, a gente tinha um guia do que a gente tinha montado, mas não necessariamente todas as falas escritas tipo “tem que ser essa, e essa, e essa palavra”. O que eu acho que foi muito bom principalmente pra quem não tinha tido nenhum contato com teatro antes porque te desprende um pouco [...] do que você precisa falar, e as falas saíam mais naturais e as ações também mais naturais e espontâneas. E como tudo que você tinha pra te guiar era só o senso do que você ia falar, a intenção que você queria colocar, eu acho que deixou tudo mais natural e mais, não sei, mais orgânico. É isso, foi uma peça muito legal de fazer. Acho que foi muito interessante também para a turma, pra dinâmica da turma depois e foi divertido. Foi um trabalho que todo mundo se divertiu muito fazendo, apresentando, ensaiando. Foi muito legal.

Maria Clara resume o processo de criação com seu olhar de estudante-artista, reforçando a importância da colaboratividade, da autoria compartilhada e da autonomia.

APOTEOSE

[...]

*Uma flor nasceu na rua!
Passem de longe, bondes, ônibus, rio de aço do tráfego.
Uma flor ainda desbotada
ilude a polícia, rompe o asfalto.
Façam completo silêncio, paralitem os negócios,
garanto que uma flor nasceu.*

*Sua cor não se percebe.
Suas pétalas não se abrem.
Seu nome não está nos livros.
É feia. Mas é realmente uma flor.*

*Sento-me no chão da capital do país às cinco horas da tarde
e lentamente passo a mão nessa forma insegura.
Do lado das montanhas, nuvens maciças avolumam-se.
Pequenos pontos brancos movem-se no mar, galinhas em pânico.
É feia. Mas é uma flor. Furou o asfalto, o tédio, o nojo e o ódio.*

*A Flor e a Náusea
Carlos Drummond de Andrade*



Figura 17 - *Vidas indígenas importam*

Se a revisão da atualidade é parte da natureza do Teatro de Revista e o gênero permanece vivo, pensar um Teatro de Revista Contemporâneo não seria trocar seis por meia dúzia?

Só se fosse possível compreender a contemporaneidade de forma desconectada da História. Quando afirmamos que os espetáculos estreados entre 2001 e 2020 que se inspiraram no Teatro de Revista são uma categoria deste gênero na contemporaneidade, por exemplo, estamos utilizando como principal marco o tempo presente, mas não ignoramos os outros fatores, como o hibridismo e a antropofagia.

Quando um encenador afirma ter se inspirado no gênero revisteiro subentende-se que houve um processo de devoração de duas ou mais referências para criação de algo inovador – um espetáculo híbrido, portanto.

Por outro lado, se ainda houvesse no Brasil um fenômeno como o do Teatro Maria Vitória em Portugal, poderíamos até afirmar que o Teatro de Revista brasileiro permaneceu como um espelho antigo que reflete a atualidade, mas seria ele arte contemporânea? O que teria se transformado nas tradições se o espelho não tivesse se partido?

Não há lado bom nos golpes que silenciaram os palcos e esvaziaram as plateias, mas é inegável que o nosso passado ditatorial tenebroso e obscuro fez nosso couro mais grosso, como diriam avós do sertão. E mesmo que conseguíssemos colar todos os pedaços do espelho, seu reflexo seria fragmentário e imperfeito. Se não é possível voltar à suposta unidade do passado, por que não acolher a fragmentação e buscar refletir as realidades a partir dos pedaços que encontramos? Assim praticaríamos a resiliência e, como uma flor que brota no asfalto, nos adaptaríamos para suportar o concreto e a concretude.

Ao incluir em nossa concepção as inspirações, estamos cientes de que a ignorância permite que alguns se inspirem no que não conhecem bem, algo que não podemos e nem desejamos controlar. Basta de fiscais de processo e produto. Deixemos isso para o *McTheatre*.

Contudo não esqueçamos das revistas do passado. Pelo contrário. Voltemos a elas para homenageá-las em reconstituições arqueológicas ou para revisá-las em historicizações, cientes de que os problemas sociais eram estruturais. Não é combatendo o passado que transformaremos o presente, mas

revisitá-lo nos permite aprender a não repetir o que hoje vemos como desumano. Pensemos o passado em consonância com a consciência do presente e com a esperança do futuro que desejamos. É assim no teatro pós-histórico (ARAQUE OSÓRIO, 2013). É assim no Teatro de Revista Contemporâneo.

Dessa maneira será possível transitar coletiva e colaborativamente por uma encruzilhada de anseios convergentes – em busca de um novo projeto de sociedade. Um dos caminhos nos convida a **aprender a desaprender** as mentiras que, de tanto repetidas, acabamos acreditando.

Precisamos que as crianças estudem Exu nos conteúdos escolares, aprendendo sobre a religiosidade e a cultura dos nossos ancestrais africanos. Precisamos de Exu nas escolas, como canta Elza Soares (2019).

Urge assim a necessidade de **aprender a divergir** por meio da comicidade, numa abordagem satírica em que o professor não seja coagido pela dita “seriedade” da educação. Necessitamos de uma Pedagogia Profana (LARROSA, 2013) mesclada com um teatro popular implicado socialmente, como fez o escritor, dramaturgo e comediante italiano Dário Fo, que nos interessa estudar pelo alcance e pelo “[...] contributo das formas populares para a morfologia do teatro contemporâneo, onde se inclui o cunho improvisacional e o anedotário.” (BEZELGA, 2016, p. 55). Esse é outro caminho importante nessa encruzilhada.

Outro conhecimento fundamental é o de **aprender a misturar**, investigando e experimentando o hibridismo como forma de resistência e a antropofagia como meio de reexistência no aqui-agora e não em espetáculos “folclorizantes” (enquanto o homem branco brinca de índio, o mandestro que governa o Brasil neste momento responsabiliza os povos indígenas pelos incêndios criminosos das suas florestas).

Antropofagia é simplesmente a ida (não o regresso) ao homem natural, anunciada por todas as correntes da cultura contemporânea e garantida pela emoção muscular de uma época maravilhosa – a nossa! O homem natural que nós queremos pode tranquilamente ser branco, andar de casaca e de avião. Como também pode ser preto e até índio. Por isso chamamos “antropófago” e não toalmente de “tupi” ou “pereci”. (ANDRADE, 2017, p. 67)

E por fim, reafirmando a necessidade do teatro neste mundo doente, **reaprender a jogar**. Não só dentro da cena, mas fora dela. Jogar com o mercado, com a indústria cultural, jogar com a política, jogar com as

tecnologias da informação e sair desse ostracismo auto infligido com ar de superioridade, sair da nostalgia e da indignação paralisante pela falta do reconhecimento “merecido”.

Hoje, com a deserção do imaginário teatral, para fora do teatro, com sua migração para o universo das imagens (sua captação pelo cinema e seus derivados), o sentido do jogo se viu devolvido ao espaço do próprio jogo. Hoje, *o sentido do jogo é o jogo*. (GUÉNOUN, 2014, p. 138).

Seja no Teatro de Revista Contemporâneo ou em quaisquer outros gêneros teatrais, afinal “O jogo não tem compromisso nenhum com uma estética fechada, específica. O jogo é antropofágico, tropicalista, multireferencial [sic].” (SCHETTINI, 2013, p. 47).

Se a necessidade do teatro está no jogo, então as plumas, paetês e cascatas são só adornos, embelezamentos. Uma Vedete brilha não só pelo que veste (ou desnuda), mas principalmente pela sua relação com o público, seu estado de jogo permanente.

As quatro aprendizagens (aprender a desaprender, aprender a divergir, aprender a misturar e reaprender a jogar) emergem dessa pesquisa como buscas inesgotáveis, como parte do processo de construção de uma epistemologia para o Teatro de Revista Contemporâneo que está apenas começando.

Ao revisar os aspectos sociais da história do Teatro de Revista no Brasil de forma crítica percebemos o quanto é necessário situar historicamente as nossas práticas para não repetirmos aspectos do gênero que hoje não nos cabem por ferirem os nossos direitos humanos. Não se trata de estabelecer uma censura do politicamente correto, mas de realmente se responsabilizar pelas nossas escolhas políticas e estéticas, visando desaprender o racismo, o machismo, a homofobia etc. por meio do abandono de comportamentos e atitudes que repetimos sem, às vezes, nem nos darmos conta. Se responsabilizar é reconhecer e reparar.

Com esse outro olhar para a História poderemos ressaltar os aspectos positivos do Teatro de Revista e aplicá-los em nossas práticas contemporâneas. Inclusive resgatando as suas convenções que foram apropriadas pelas demais mídias e por outras linguagens; e trazendo junto as suas hibridizações, pois o cinema, a televisão, a internet, o circo-teatro, o teatro musical estandardizado, dentre outras, contribuíram para a permanência do gênero no nosso imaginário

e suas interfaces são fatos que se descartados descaracterizariam o próprio fazer artístico contemporâneo.

Para tanto, autointitular as nossas produções como revistas contemporâneas, sejam inspirações, recriações, historicizações ou reconstituições arqueológicas, contribui para a reexistência do gênero como movimento poético e político. Continuaremos registrando produções em nosso *Catálogo de revistas e espetáculos* no site www.teatroderevista.com como uma forma de fortalecer esse movimento de reconhecimento da vida do Teatro de Revista e de estabelecer pontes entre grupos, artistas e pesquisadores.

O reconhecimento das produções dos últimos anos acende também o desejo de entender melhor os seus processos. Embora não tenha sido possível nesta pesquisa estudar espetáculos para além de algumas das nossas próprias produções, percebemos que alguns paradigmas se repetem na atualidade, como o tensionamento da meritocracia e da hierarquia nos processos criativos, a expansão da noção de autoria e as práticas colaborativas de construção cênica.

A criação colaborativa surge então como possibilidade viável para processos de construção de revistas contemporâneas, sem ônus para a qualidade estética do espetáculo, inclusive em contextos de ensino formal e não-formal de teatro.

Essas percepções em torno dos processos de criação nos convidam a aprender a divergir, abdicando da convergência forçada pelos modelos meritocráticos e hierárquicos em que a vontade de poucos é a força motriz do todo para experimentar o diálogo no compartilhamento e na colaboratividade.

Todas essas experimentações e anseios, na prática, precisam de uma cola que viabilize os processos artístico-pedagógicos, principalmente em contextos escolares. A multirreferencialidade e a interdisciplinaridade já são realidades, mas ainda carecem de aprofundamento, pois fazer mistura exige métodos. Por isso é fundamental aprender a misturar, ainda mais com a profusão de caminhos e possibilidades potencializada pelas globalização midiática e mundialização capitalista.

Nas peculiaridades do fazer teatral, urge a necessidade de reaprender a jogar com todos os elementos externos (sociais, históricos etc.) e internos (psicológicos, subjetivos etc.), fazendo do jogo o princípio, o meio e a finalidade do teatro contemporâneo. As análises das atividades práticas

desenvolvidas nos ensinos formal e não-formal nas cidades de Salvador e Ilhéus, BA partem dessa necessidade do teatro. Por isso que a improvisação como processo e/ou como espetáculo surge como uma possibilidade promissora para o Teatro de Revista Contemporâneo, ensejando a continuidade desta pesquisa.

*Mesmo quando tudo em volta é cinza, frio e triste – como as ruas em 2020,
não deixe de regar a flor.*

*Mesmo quando um mandestro se senta no topo da pirâmide do Estado e
trabalha pela nossa destruição,
não deixe de regar.*

*Mesmo quando uma ameaça invisível nos põe em risco e
desvela a ignorância e o negacionismo,
não deixe.*

*Mesmo quando a floresta arde em chamas, toneladas de óleo no mar se
derramam, os rios são vertidos em lama,
não deixe de regar a flor
que romperá o concreto
e transformará
a vida de
quem
o
l
h
a
r*

REFERÊNCIAS

AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade** / Carla Akotirene. -- São Paulo : Sueli Carneiro ; Pólen, 2019. 152p. (Feminismos Plurais)

AMANAJÁS, I. A. Drag Queen: Um Percurso pela Arte dos Atores Transformistas. **Revista Belas Artes**, v. 1, p. 1-24, 2014. Disponível em < <http://www.belasartes.br/revistabelasartes/downloads/artigos/16/drag-queen-umpercurso-historico-pela-artedos-atores-transformistas.pdf>>. Acesso em: 10 de jun. 2020

AMARAL, Maria Adelaide. **Dercy: de cabo a rabo**. 6. ed. São Paulo: Globo, 2011.

ANDRADE, C. D. José. In: **Poesias**. Rio de Janeiro, José Olympio Edit., 1942

ANDRADE, Oswald de. **Manifesto Antropófago e outros textos**. Organização e coordenação editorial Jorge Schwartz e Gênese Andrade. – São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2017.

ANTUNES, Delson. **Fora do sério**: Um panorama do teatro de revista no Brasil. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

ARAQUE OSORIO, Carlos. **Dramaturgia em diferencia**: teatro poshistorico. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2013.

ARAUJO, Antônio. O Processo Colaborativo no Teatro da Vertigem. **Sala Preta**, v.6, nº1, 2006.

AREND, Sílvia M. Fávero e MACEDO, Fábio. Sobre a História do Tempo Presente: entrevista com o historiador Henry Rousso. **Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 1, n. 1, p. 201– 216, jan./jun, 2009.

AS VEDETES DO BRASIL. Direção: Dimas Oliveira Junior e Felipe Harazim. Produção: WeDo Comunicação. São Paulo: Rede STV SESC SENAC DE TELEVISÃO, 2003. Disponível em: <https://youtu.be/0lnhtAwIFRE>. Acesso em: 15 nov. 2019.

AZEVEDO, B. Antropofagia Distópica de um País em Crise. **Sala Preta**, v. 19, n. 1, p. 47-63, 30 ago. 2019.

BACELLAR GONZAGA, Paula Rita. "**A gente é muito maior, a gente é um corpo coletivo**": Produções de si e de mundo a partir da ancestralidade, afetividade e bissexuais 347 f. Orientadora: Claudia Andrea Mayorga Borges. Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2019

BARDIOT, Clarisse. Maquinações teatrais contemporâneas. In: PEIRERA, Antonia; ISAACSSON, Marta; TORRES, Walter Lima. (Orgs.). **Cena, corpo e dramaturgia**: entre tradição e contemporaneidade. Rio de Janeiro: Pão e Rosas, 2012. P. 101-114.

BARROS, Orlando de. **Corações de Chocolate**. A história da Companhia Negra de Revistas (1926-27), Rio de Janeiro, Livre Expressão, 2005

BEIGUELMAN, Giselle. **O livro depois do livro**. São Paulo: Peirópolis, 2003.

BENJAMIN, Walter. O autor como produtor [...]. In: **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre a literatura e história da cultura. 3ª edição. Editora Brasiliense, 1987.

_____. Sobre o conceito da história. In: **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre a literatura e história da cultura. 3ª edição. Editora Brasiliense, 1987.

BERNAL, César Colera. O conceito de autoria em Walter Benjamin. In: **Caderno Walter Benjamin**. Caderno 1. Vol.1. Jul - dez. 2008.

BETIN, Felipe. Desastre ambiental nas praias do nordeste. **EL PAÍS**, Recife, 27 out. 2019. Disponível em:
https://brasil.elpais.com/brasil/2019/10/25/politica/1571959904_104809.html
 Acesso em: 19 set 2020

BEZELGA, Isabel. As abordagens participativas do teatro e comunidade na formação em Teatro. **Mediações – Revista OnLine da Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Setúbal**, v. 4, n. 2, p. 16, 2016.
 Disponível em:
 <https://run.unl.pt/bitstream/10362/20874/1/As_abordagens_participativas_do_teatro_e_comunidade_na_forma_o_em_teatro.pdf>. Acesso em: 29 nov. 2020.

BIÃO, Armindo Jorge de Carvalho. Um léxico para a Etnocenologia: Proposta preliminar. In: **COLÓQUIO INTERNACIONAL DE ETNOCENOLOGIA**. Salvador: Fast Design, 2007.

_____. A presença do corpo em cena nos estudos da performance e na etnocenologia. In: **Revista brasileira de estudos da presença**. Porto Alegre, v. 1, n. 2, p. 346-359, jul./dez., 2011. Disponível em
<http://www.seer.ufrgs.br/presenca>

BYLAARDT, C. O. Arte engajada e arte autônoma. In: **Pandaemonium**, São Paulo, v. 16, n. 22, Dez/2013, p. 84-100

BOAL, Augusto. **Técnicas latino-americanas de teatro popular**: uma revolução copernicana ao contrário. Editora Hucitec: São Paulo, 1979.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. In: **Revista Brasileira**. Campinas, p. 20-28, julho de 2001.

BURNHAM, Teresinha Fróes; FAGUNDES, Norma Carapiá. Transdisciplinaridade, Multirreferencialidade e Currículo. In: **Revista da FACED**, n. 5. Salvador: Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Educação, 2001

CAMARGO, Zeca. **Elza**. Rio de Janeiro: LeYa, 2018.

CARAVACA-MORERA, Jaime Alonso; PADILHA, Maria Itayra. Necropolítica trans: diálogos sobre dispositivos de poder, morte e invisibilização na contemporaneidade. In: **Texto Contexto Enferm**, 2018; 27(2):e3770017. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-07072018000200326&lng=pt&tlng=pt

CARNEIRO, A. S. **A construção do outro como não-ser como fundamento do ser**. (Tese de doutorado). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

CHIAVENATO, Júlio José. **O golpe de 64 e a ditadura militar**. São Paulo : Moderna, 1994 (Coleção polêmica)

COSTA, Marcos. **A história do Brasil para quem tem pressa** [recurso eletrônico] / Marcos Costa. - 1.ed. - Rio de Janeiro: Valentina, 2016.

COSTA FILHO, José da. Teatro contemporâneo: o sentido em debate. In: FLORENTINO, Adilson; TELLES, Narciso. (Orgs.) **Cartografias do ensino de teatro**. – Uberlândia: EDUFU, 2009. P. 117-131.

DIAS, Ana Cristina Martins. **Entrando no jogo: ludus e paidia na experiência do participante da Visita-Espectáculo ao Teatro Municipal de São João del-Rei** -- Rio de Janeiro, 2017. Orientador: Adilson Florentino. Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2017.

FERAL, Josette. Teatro e sociedade: em busca de um novo contrato social, teoria e prática. Tradução Antonia Pereira. In: **Anais do 2º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas**. Salvador. 08 a 11 de outubro de 2001. – salvador: Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas – ABRACE. 2002. – (Memória ABRACE 5)

FERREIRA, Tiago. O que foi o movimento de eugenia no Brasil: tão absurdo que é difícil acreditar. **Portal Geledés**, São Paulo, 16 jul. 2017. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/o-que-foi-o-movimento-de-eugenia-no-brasil-tao-absurdo-que-e-dificil-acreditar/>. Acesso em: 30 set. 2020.

FERNANDES, Luiz Estevam; MORAIS, Marcus Vinícius de. História da América: Renovação da História da América. In: KARNAL, Leandro (org.). **História na sala de aula: conceitos, práticas e propostas**. 6. ed., 3ª reimpressão. – São Paulo: Contexto, 2013. P. 143-162.

FLORES, Javier Reynaldo Romero. Aquello que llamamos danza: Danza-ritual y “danza artística” en Oruro, Bolivia. In: **CALLE 14**. Revista de investigación en el campo del arte. Volumen 10, Número 16. Mayo – agosto de 2015.

FOUCAULT, Michael. **Microfísica do poder**. Organização e tradução de Roberto Machado. – Rio de Janeiro: Edições Graal, 2009.

FRAGOSO, Suely. **Métodos de pesquisa para internet** / Suely Fragoso, Raquel Recuero e Adriana Amaral. – Porto Alegre: Sulina, 2011.

FRANK, Robert H.. **Sucesso e sorte**. Editora Letramento. Edição do Kindle. 2017.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da esperança: um reencontro com a pedagogia do oprimido**. 17. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade**. Tradução Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa. 2. Ed. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

GARCIA, Rodolfo Vazquez. **As formas de escritura cênica e presença no Teatro Expandido dos Satyros** / Roldo Vazquez Garcia. – São Paulo: R. V. Garcia, 2016. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo. Orientador: Marcos Aurélio Bulhões Martins

GADELHA, Carmem. Por uma história do teatro contemporâneo. In: MUNDIM, Ana Carolina; CERBINO, Beatriz; NAVAS, Cássia. (Orgs.). **Mapas e percursos, estudos de cena**. Belo Horizonte: Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas – ABRACE, 2014. P. 143-156.

GERHARDT, Tatiana Engel e SILVEIRA, Denise Tolfo. **Métodos de pesquisa**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009.

GNACCARINI, J. C. Folclore e consciência nacional: a visão crítica de Florestan Fernandes. **Revista da Universidade de São Paulo**. São Paulo, (5): 67-77, jun. 1987

GROSGOUEL, Ramón. A estrutura do conhecimento nas universidades ocidentalizadas: racismo/sexismo epistêmico e os quatro genocídios/epistemicídios do longo século XVI. Traduzido por Fernanda Miguens, Maurício Barros de Castro e Rafael Maieiro. **Revista Sociedade e Estado** – Volume 31, Número 1, Janeiro/Abril, 2016. P. 25-49.

GUÉNOUN, Denis. **O teatro é necessário?** São Paulo: Perspectiva, 2014.

GOMES, Tiago de Melo. **Um espelho no palco: identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 1920**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2004.

_____. Negros Contando (e Fazendo) sua História: Alguns Significados da Trajetória da Companhia Negra de Revistas (1926). In: **Estudos Afro-Asiáticos**, Ano 23, nº 1, 2001, pp. 54-83

HEINE, Maria Luiza. **Bataclan – a história...**- Ibicaraí : Via Litterarum Editora, 2015.

KARNAL, Leandro. História Moderna: A história moderna e a sala de aula. In: KARNAL, Leandro (org.). **História na sala de aula: conceitos, práticas e propostas**. 6. ed., 3ª reimpressão. – São Paulo: Contexto, 2013. P. 127-142.

KER, João. O desbunde político do Rival Rebolado. **REVISTA HIBRIDA**, [s. l.], ed. 2, 20???. Disponível em: <https://revistahibrida.com.br/home/revista/edicao-2/o-desbunde-politico-do-rival-rebolado/>. Acesso em: 8 ago. 2020.

LAGE, A.-L.; FRÓES BURNHAM, Teresinha; MICHINEL, José Luis. Abordagens epistemológicas da cognição: A Análise Cognitiva na Investigação da Construção de Conhecimento. In: Teresinha Fróes Burnham. (Org.). **Análise Cognitiva e Espaços Multirreferenciais de Aprendizagem: currículo, educação à distância e gestão do conhecimento**. Salvador: EDUFBA, 2012, p. 79-100.

LARROSA, Jorge. Elogio do riso. In: **Pedagogia profana: danças, piruetas e mascaradas**. 5 ed. 1. Reimp. – Belo Horizonte; Autêntica Editora, 2013.

LEITE, P. S. P; et. al. **Da Broadway aos palcos do Brasil**. Documentário (TCC). Orientadora: Renata Boutin Becate. Centro Universitário Nossa Senhora do Patrocínio, Salto, SP, 2012. Disponível em <https://youtu.be/nZ2ZkIrMK94>

LIBENCE, Paula. Da Mulata Assanhada à Faixa Amarela: o racismo, o sexismo, a cultura de violência e as molas propulsoras da Música Popular Brasileira. In: **Escrevivência**. Disponível em <<https://escrevivencia.wordpress.com/2016/01/27/da-mulata-assanhada-a-faixa-amarela-o-racismo-o-sexismo-a-cultura-de-violencia-e-as-molas-propulsoras-da-musica-popular-brasileira/#comment-1659>> Acesso em 17 mai 2019.

LOPES, Nei; e SIMAS, Luiz Antônio. **Dicionário da História Social do Samba**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

MANIFESTO REPRESENTATIVIDADE TRANS JÁ, 2018. Disponível em <<https://www.facebook.com/RepresentatividadeTrans/>> Acesso em 10 dez 2020

MARCOVITCH, Jacques. Os desafios da área de Humanidades no Brasil e no mundo. In: **ESTUDOS AVANÇADOS**, v. 16, n. 46, 2002. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/9897/11469>> Acesso em 14 jan. 2020

MARTINS, Marcos Bulhões. **Encenação em jogo: experimento de aprendizagem e criação do teatro**. São Paulo: Hucitec, 2004.

MENCARELLI, Fernando Antonio. Há sempre um pouco de arte na revista. In: _____. **Cena Aberta: a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo**. Campinas: Ed. da UNICAMP, Centro de Pesquisa em História Social da Cultura, 1999.

MENDES, Cleise F. A convivência dramática. In: **As estratégias do drama**. Salvador: EDUFBA, 1995.

MICHALSKI, Yan. **Reflexões sobre o teatro brasileiro no século XX**. Fernando Peixoto, org. – Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.

MIGNOLO, Walter D. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. In: **Cadernos de Letras da UFF**: Dossiê: Literatura, língua e identidade, n.34, p.287-324, 2008. Disponível em: www.uff.br/cadernosdeletrasuff/34/traducao.pdf Acesso em: ago. 2018.

MOTA, Jones Oliveira. **Jogos de revista**: interconexões entre jogo e teatro de revista brasileiro em experiências no ensino de teatro. Orientadora: Prof^a. Dr^a. Eliene Benício Amâncio Costa. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, Escola de Dança, Salvador, 2016.

_____. **Teatro de revista brasileiro e educação**: a leitura crítica da realidade-mundo por jovens atores-educandos. 120 f. il. Orientadora: Prof.^a Dr.^a Eliene Benício Amâncio Costa. Monografia (graduação) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, 2013.

MUNDIN, A. C.; CERBINO, B; NAVAS, C. (Orgs.) **Mapas e percursos, estudos de cena**. Belo Horizonte : ABRACE, 2014.

MUSEU DA LINGUA PORTUGUESA. **Oswald de Andrade**: o culpado de tudo. (Caderno Educativo). Impressão: Prol gráfica. São Paulo-SP, 2011.

NAMUR, Virginia Maria de Souza Maisano. **Dercy Gonçalves** - o corpo torto do teatro brasileiro. – Campinas, SP: [s.n.], 2009. Orientador: Prof^a. Dr^a. Neyde de Castro Veneziano Monteiro. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

NAPOLITANO, Marcos. História Contemporânea: Pensando a estranha história sem fim. In: KARNAL, Leandro (org.). **História na sala de aula**: conceitos, práticas e propostas. 6. ed., 3^a reimpressão. – São Paulo: Contexto, 2013. P. 163-184.

NASCIMENTO, Abdias do. **O genocídio do negro brasileiro**: processo de um racismo mascarado. São Paulo: Editora Perspectiva, 2016.

NELSON, R. **Practice as Research in The Arts**. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2013.

OLIVEIRA, Carlos Antonio de. **As ideologias políticas no Brasil e suas implicações no cotidiano político do eleitorado**: uma análise empírico/teórica. Orientador: Mathieu Turgeon. 2013. 85 f. il. Dissertação (Mestrado em Ciência Política). Instituto de Ciencia Política, Programa de Pós-Graduação em Ciência Política, Universidade de Brasília, 2013.

OLIVEIRA, L. S. **Disseram que o musical voltou americanizado**: o Brasil no teatro musical. 1. ed. São Paulo: Kindle Direct Publishing, 2017. v. 1.

O NASCIMENTO DO SAMBA. Intérprete: Thiago André. In: **História Preta**. São Paulo: B9 Company, 2020. Disponível em: https://open.spotify.com/episode/16bgFUww40V89pS6yhUuDv?si=wMDBTrJHS_unHFXaczH0pg Acesso em 1 ago. 2020

O POVO ONLINE. **Autor da frase 'Não fale em crise, trabalhe', que inspirou Temer, está preso**. Redação. 2016. Disponível em: <https://www20.opovo.com.br/app/maisnoticias/brasil/2016/05/16/noticiasbrasil,3614083/autor-da-frase-nao-fale-em-crise-trabalhe-que-inspirou-temer-resp.shtml> Acesso em 1 ago. 2020

PAIVA, Salvyano Cavalcante de. **Viva o Rebolado!** vida e morte do teatro de revista brasileiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

PARANHOS, Kátia Rodrigues. Cruzando os mares: os grupos Opinião e Teatro Moderno de Lisboa – resistência e contestação político-cultural na década de 1960. In: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 25, nº 49, p. 31-49, janeiro-junho de 2012.

PAREYSON, Luigi. **Os Problemas da Estética**. Tradução Maria Helena Nery Garcez. 3ª ed. 2ª tiragem. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PAVIS, Patrice. **Dicionário da performance e do teatro contemporâneo**. Tradução Jacó Guinsburg, Marcio Honório de Godoy, Adriano C. A. e Sousa. 1. ed. – São Paulo: Perspectiva, 2017.

_____. **A encenação contemporânea: origens, tendências, perspectivas**. [tradução Nanci Fernandes]. – [1. reimpr.] São Paulo: Perspectiva, 2013.

_____. **Dicionário de teatro**. Tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed – São Paulo: Perspectiva, 2008.

PAREYSON, Luigi. **Os Problemas da Estética**. Tradução Maria Helena Nery Garcez. 3ª ed. 2ª tiragem. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PEREIRA, Suzane C. G. A identidade social brasileira no palco das revistas. **Ensaio Geral**, Edição Especial, Belém, v1, n.1, 2010.

PONTES, J. C.; S ILV A, C. G. Cisnormatividade e passabilidade. In: **Periódicus**, Salvador, n. 8, v. 1, nov.2017-abr. 2018. p.396-417

PRADO, Décio de Almeida. **História concisa do teatro brasileiro: 1570-1908**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

QUEIROZ, Christina. Memórias da Seca: Articulação entre pesquisadores e movimentos sociais assegura tombamento de campo de concentração no Ceará. **PESQUISA FAPESP 287**, janeiro de 2020. P.82-85

REIS, Angela de Castro. **A tradição viva em cena: Eva Todor na Companhia Eva e seus artistas**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013.

_____. **Cinira Polônio, a divette carioca**: estudo da imagem pública e do trabalho de uma atriz do teatro brasileiro da virada do século XIX. Rio de Janeiro: Arquivo Bacional, 1999.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** (Feminismos plurais) Editora Letramento. Edição do Kindle. 2017

ROSENFELD, Anatol. **O Teatro Épico**. São Paulo: Perspectiva, 1985.

RUIZ, Juan José Montijano. **Historia del teatro olvidado**: la revista (1864-2009). 2009. Tese (Doutorado em Literatura Espanhola) Universidad de Granada, Granada, 2009.

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

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Ler o teatro contemporâneo**. 2 ED. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula. **Epistemologias do sul** [livro eletrônico] / Boaventura de Sousa Santos, Maria Paula Meneses [orgs.]. -- São Paulo : Cortez, 2013.

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização**: do pensamento único à consciência universal. - 12ª ed. – Rio de Janeiro: Record, 2005.

SARRAZAC, Jean-Pierre. O autor-rapsodo do futuro. In: **O futuro do drama**: escritas dramáticas contemporâneas. Campo das Letras – Editores, S. A., 2002.

SCHETTINI, Roberto de Abreu. Manual de instruções de uso da tese/jogo [...]. In: **Jogos performativos**: política, poética e espetacularidade na formação de professores de teatro e dança. 2013. 317f. il. Tese (doutorado) – Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, 2013. P. 22-34.

SCHUCMAN, Lia Vainer. **Entre o “encardido”, o “branco” e o “branquíssimo”**: raça, hierarquia e poder na construção da branquitude paulistana. Orientadora Leny Sato. -- São Paulo, 2012. 160 f. Tese (Doutorado – Programa de Pós-Graduação em Psicologia. Área de Concentração: Psicologia Social) – Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, 2012.

SILVA, Juremir Machado. Inter, multi ou transdisciplinaridade, uma questão de comunicação. In: AUDY, J. L. N.; MOROSINI, M. C. (Orgs.) **Inovação e interdisciplinaridade na universidade**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2007. P. 32-34.

SILVA, Renata Cardoso da. **Margarida Max**: do traje de cena à representação do feminino. São Paulo: 2018. Tese (doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – Escola de Comunicação e Artes / Universidade de São Paulo. Orientador: Fausto Roberto Poço Viana.

SPOLIN, Viola. **Jogos Teatrais: o fichário de Viola Spolin**. Tradução Ingrid Dormien Koudela. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

_____. **Improvisação para o teatro**. Tradução e revisão Ingrid Dormien Koudela e Eduardo José de Almeida Amos. São Paulo: Perspectiva, 2005.

SUSSEKIND, Flora. **As revistas de ano e a invenção do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira / Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986.

TADVALD, Marcelo. Apontamentos e perspectivas teóricas sobre o pensamento de Claude Lévi-strauss. **Pensamento Plural** | Pelotas [01]: 29 - 47, julho/dezembro 2007

TEIXEIRA, João Gabriel Lima Cruz. **Teatro, performance e pedagogia dionisíaca**. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2014.

TERÇA INSANA. Direção: Paulo Prestes Franco, Grace Gianoukas. Produção: Trama. Intérprete: Angela Dip Grace Gianoukas Luis Miranda Marcelo Mansfield Octávio Mendes. São Paulo: [s. n.], 2003. DVD: 153 minutos.

TORRES, Leonardo dos Santos. **Da Internet para o palco: contaminações e atravessamentos entre cibercultura e dramaturgia brasileira contemporânea** / Leonardo dos Santos Torres. Rio de Janeiro: UFRJ, ECO, 2018. VIII. 127 f. il. Orientadora: Gabriela Lírio Gurgel Monteiro. Dissertação (mestrado) - UFRJ / Escola de Comunicação/ Programa de Pósgraduação em Artes da Cena, 2018.

TORRES NETO, W. L. O direito ao teatro. In: PEIRERA, Antonia; ISAACSSON, Marta; TORRES, Walter Lima. (Orgs.). **Cena, corpo e dramaturgia: entre tradição e contemporaneidade**. Rio de Janeiro: Pão e Rosas, 2012. P. 261-272.

_____. Por uma dramaturgia das memórias, dos registros e dos rastros. In: PEREIRA, Antonia; SANTANA, Ivani. **Anais do 3. Seminário Internacional sobre Dança, Teatro e Performance: poéticas tecnológicas**. Salvador 03 a 07 de novembro de 2010. Salvador: UFBA/PPGAC, 2011. Conferência de abertura. P. 119-124.

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. **Dicionário de teatro**. - 6 ed. – Porto Alegre, RS: L&PM, 2010.

VENEZIANO, Neyde. **O Teatro de Revista no Brasil: Dramaturgia e convenções**. 2ª. edição. São Paulo: SESI-SP, 2013.

_____. O sistema vedete. In: **Repertório**, Salvador, n. 17, p. 58-70, 2011.

_____. **As grandes vedetes do Brasil**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.

_____. **O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções**. Campinas, SP: Pontes: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1991.

VILAS BOAS, Alexandre Gomes. **A(r)tivismo: Arte + Política + Ativismo - Sistemas Híbridos em Ação**. 312 f.: il. + 1 caixa Orientador: Prof. Dr. Agnus Valente Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes - São Paulo, 2015.

VOLPATO, Leonardo. Grace Gianoukas retorna aos palcos de São Paulo para celebrar os 18 anos da peça ‘Terça Insana’. **F5**, São Paulo, 24 maio 2019. Disponível em: <https://f5.folha.uol.com.br/diversao/2019/05/grace-gianoukas-retorna-aos-palcos-de-sao-paulo-para-celebrar-os-18-anos-da-peca-terca-insana.shtml>. Acesso em: 7 jul. 2020.

WASILEWSKI, L. F.. Entrevista: Neyde Veneziano celebra Teatro de Revista e diz que mulheres ainda têm o que aprender com o espírito livre das vedetes. **Aplauso Brasil**, São Paulo, 10 set. 2018. Disponível em: <https://aplusobrasil.com.br/entrevista-neyde-veneziano-celebra-teatro-de-revista-e-diz-que-mulheres-ainda-tem-o-que-aprender-com-o-espírito-livre-das-vedetes/>. Acesso em: 10 mar. 2020.

WOSNIAK, Cristiane. Aspectos da criação em dança contemporânea: o corpo atualizador, a cena e a tecnologia. In: PEIRERA, Antonia; ISAACSSON, Marta; TORRES, Walter Lima. (Orgs.). **Cena, corpo e dramaturgia: entre tradição e contemporaneidade**. Rio de Janeiro: Pão e Rosas, 2012. P. 167-179.

XIMENES, Fernando Lira. **O Ator Risível: Procedimentos para as Cenas Cômicas**. Fortaleza: Expressão Gráfica Editora, 2010.

APÊNDICES

INFOGRÁFICO: CRONOLOGIA DAS FASES DO TEATRO DE REVISTA NO BRASIL

CRONOLOGIA DAS FASES DO TEATRO DE REVISTA NO BRASIL

REVISTA CLÁSSICA

Período em que se abandona gradativamente o modelo francês e começa o processo de nacionalização da Revista, acelerado pelo contexto pós **1ª Guerra Mundial (1914-1918)** e pela campanha patriótica do **governo de Getúlio Vargas (1930-1945)**.

REVISTA MODERNA

Com a ascensão do modernismo na arte brasileira em meados da década de **1920** a revista investe mais nos atributos da cena, no jogo direto com o público, nas visualidades e efeitos especiais e vê a inclusão da noção de encenação na linguagem e no cotidiano das produções.

REVISTA DE ANO

O gênero teatro de revista foi importado para o Brasil pelos estrangeiros europeus por volta de **1859** num modelo francês que se propunha a revisar os principais fatos do ano anterior.

REVISTA CARNAVALESCA

A década de **1920** vê o processo de consolidação da revista à brasileira a partir da incorporação do carnaval e da adaptação de influências estrangeiras num processo de abasileiramento das suas formas.

REVISTA DE LUXO

A exploração de inovações tecnológicas de maquinário, cenografia, iluminação para criação de efeitos especiais, bem

REVISTA DE BOLSO

Após a 2ª Guerra Mundial (1939-1945) a Revista passa por novas transformações e as produções de bolso concorrem com os espetáculos de luxo ocupando teatros menores e tornam-se uma opção econômica para o público entre as décadas de **1940 e 1950**.

REVISTA CONTEMPORÂNEA

No final da década de **1980**, com o fim da ditadura militar e a reconstrução do Estado democrático brasileiro, parece que não há mais espaço para o Teatro de Revista no cenário do entretenimento diante da popularização de mídias de alcance massivo como o rádio, o cinema e a televisão, e o gênero é dado como morto por alguns artistas e pesquisadores, no entanto, a Revista continua se transformando e chega ao **tempo presente** por meio de hibridizações, experimentações que atestam sua reexistência.

como a valorização do luxo das produções e da sensualidade das Vedetes e atrizes inspiradas pelas modas estrangeiras marca o período entre as décadas de **1920 e 1940** mesmo com a crise causada pela **2ª Guerra Mundial (1939-1945)**.

REVISTA SHOW

No início da década de **1950** as boates, casas de festa, clubes e bares são os novos espaços de trabalho para os artistas do Teatro de Revista, agora mais focado na música, nos efeitos visuais e no erotismo do que no texto e na crítica política. Com o governo de Juscelino Kubitschek (1956-1961) e a construção e transferência da capital federal para Brasília, a Revista acompanha as transformações políticas, passando por um período de forte opressão durante a **ditadura militar brasileira (1964-1985)**, mas resiste e se renova com o sucesso das Revistas Gays, incluindo as produções do grupo Dzi Croquettes no início da década de **1970**.

TEXTO DRAMÁTICO 1: INFIEL, A REVISTA DO ANO DE 2016

Revista de ano em 3 quadros.
 Texto: Jones Mota

ABERTURA

Cortinas fechadas. Primeiro sinal. Enquanto o público entra na sala ouve-se a música instrumental de abertura com trechos de toda a trilha do espetáculo.

PRÓLOGO

Cena 1

Na plateia, uma Vlogueira saca o celular e começa a gravar o seu cotidiano snap.

VLOGUEIRA *Hello*, pessoal. Estou neste exato momento no Teatro Molière pra assistir ao espetáculo Infiel, a revista do ano de 2016. Me falaram que é sensacional.

Outro espectador começa a pedir silêncio com o peculiar “psiiii” das enfermeiras.

VLOGUEIRA O público já tá ansioso pelo início do espetáculo. Gente, dá um alô pros meus fãs do Snapchat!

ESPECTADOR Psiiii! O espetáculo vai começar. Dá pra fazer silêncio?

VLOGUEIRA Gente, acabei de encontrar um *hater* meu aqui no teatro. Mas como vocês sabem, eu não sou o tipo de pessoa que faz barraco nos lugares. Então eu vou desligar o *snap*, mas vou falar tudo sobre a peça no Twitter, me sigam lá: Thayse3457, Thayse com h e com y. (*Desliga o celular.*)

ESPECTADOR Finalmente. Que pessoa mal-educada, viu?

VLOGUEIRA Ainda tá falando de mim é?

ESPECTADOR Oxe. Agora foi que eu vi.

VLOGUEIRA Oxe o quê?

ESPECTADOR O que o quê?
 VLOGUEIRA Fica infernizando a vida dos outros e ainda quer sair de certo?

ESPECTADOR Eu? Você que estava gravando seus videozinhos que ninguém assiste com a lanterna na cara dos outros.

VLOGUEIRA Pra sua informação, eu tenho milhares de seguidores no *Insta* e mais centenas no *Snap*.

ESPECTADOR Grandes merdas.
 VLOGUEIRA Merda é você. Um indigentezinho se achando o máximo só porque ganhou uma cortesia pro teatro.

ESPECTADOR Você me respeite!
 VLOGUEIRA Me respeite você! Respeite o meu direito de expressão.

ESPECTADOR Você atrapalha o sossego dos outros, me xinga e ainda quer respeito? Vá se lenhar.
 VLOGUEIRA Vá se lenhar você, seu...

Toca o segundo sinal.

VLOGUEIRA Se o espetáculo não fosse começar agora, você iria ver uma coisa.

ESPECTADOR E diz que não é barraqueira. Hipócrita.
 VLOGUEIRA Hipócrita é você, viadinho.
 ESPECTADOR Pra piorar ainda é homofóbica.
 VLOGUEIRA Eu não! Tenho vários amigos gays, mas discordo de viadinhos tirados como você.

Entra o lanterninha do teatro.

LANTERNINHA Os senhores poderiam fazer silêncio, por favor? O espetáculo vai começar.

ESPECTADOR Sabe de uma, outro dia eu assisto essa peça.
 VLOGUEIRA Isso! Vá embora mesmo.

O espectador do meio do caminho dá os dois dedos medianos para ela.
 Terceiro sinal.

Cena 2

Luz na Caixa de Som.

CAIXA DE SOM Senhoras e senhores, boa noite! Sejam bem-vindas ao Teatro, esse lugar milenar, cheio de magia e vazio de público. Neste lugar, não-lugar, entrelugar, assistiremos, apreciaremos, vivenciaremos uma peça, espetáculo, uma obra muito diferente do que se costuma ver por aí. E como deve ser novo para vocês, eu, a Caixa de

Som, explicarei como funcionam as coisas aqui. Essa é a parte didática, a parte chata, e por isso nenhum ser humaninho quer repetir esse texto todo dia. Aí sobrou pra mim, né? Uma caixa mecânica. Um mero instrumento do desejo alheio, aquela sem voz própria, aquela que só repete o discurso dos outros. Mas eu não vou ocupar o precioso tempo de vocês com lamentações. Não quero que ninguém se arrependa de ter vindo ao teatro. Afinal, é muito difícil passar uma hora sem poder usar o celular. Eu mesmo acho uma bobagem, mas artista é assim, gosta de ter a atenção só pra eles. Mas a minha opinião não conta. A minha obrigação é dizer que desliguem os celulares e que só é permitido fotografar SEM FLASH – porque o iluminador não passou horas pensando numa luz pra vocês estragarem tudo com esse flash horroroso de celular. Também não é permitido comer, pois o teatro não tem dinheiro pra limpar a sujeira de vocês. Quer comer? Vá pro cinema! Onde só a pipoca custa mais que o nosso ingresso inteira. Ah, se for postar as fotos nas redes sociais, lembrem de usar a *hashtag* RevistaInfiel2016 – pra ver se atrai mais gente pra cá, porque tá osso. Bem, vamos a parte mais chata, então: uma Revista de Ano é um tipo de espetáculo que se propõe a revisar os fatos do último ano. Neste espetáculo não há uma historinha realista com início, meio e fim, nem há um casal de apaixonados como nos romances, nem homem vestido de mulher como no besteiro, quer dizer, isso talvez até tenha. Aqui vocês acompanharão uma sucessão de quadros, organizados para fazer você curtir e compartilhar. E no final... Brincadeira, não vou dar *spoiler*. Ah! Esqueci de uma coisa importante. A produção não tinha dinheiro pra contratar uma banda ao vivo, então a trilha vai ser toda digital mesmo, lidem com isso e tenham um ótimo espetáculo.

Cena 3

As cortinas se abrem. Os atores cantam a música Um Novo Tempo, de Marcos Valle, Paulo Sérgio Valle & Nelson Motta. O elenco se apresenta para a plateia numa coreografia inspirada nos prólogos das Revistas Feéricas.

Hoje é um novo dia
 De um novo tempo que começou
 Nesses novos dias, as alegrias
 Serão de todos, é só querer
 Todos os nossos sonhos serão verdade
 O futuro já começou

Hoje a festa é sua
 Hoje a festa é nossa
 É de quem quiser
 Quem vier
 A festa é sua
 Hoje a festa é nossa
 É de quem quiser
 Quem vier...

Fecha cortina.

QUADRO 1

Cena 1

COMPADRE

Um dos sinais de que o fim de ano está chegando é quando você começa a ouvir essa música, não é mesmo? Sorria! É o momento das pessoas fingirem que tudo vai mudar de um dia pro outro, fazerem seus planos que não serão cumpridos e entrarem numa onda mágica de união, amor, abraços, paz e panetones. Nada mais simbólico que o artifício dos fogos, embelezando o céu com sua pirotecnia colorida, explodindo esperanças fugazes. Algumas horas depois lá estão os garis varrendo as velas e flores que Iemanjá não recolheu. Mas “um novo tempo” que se repete a cada ano não poderia ser algo tão novo assim. E não é...

A história começou em 1971, em plena ditadura militar brasileira. Enquanto o presidente Médici fuzilava a galera em seus “anos de chumbo”; Boni, então diretor da Tv Globo, teve a ideia de fazer uma vinheta de natal otimista e esperançosa. A princípio iria ser veiculada só naquele ano. Ninguém imaginava que a canção tomaria essa

proporção toda a ponto de se tornar um símbolo de fim de ano.¹⁰⁰

Pois é, minha gente. Até uma musiquinha de final de ano aparentemente ingênua foi feita para nos iludir, nos enganar. Não dá pra acreditar em mais nada. É uma verdadeira indústria de enganação. Se olho pra TV, mentiras. Se olho pro seu peito, silicone. Se olho pra sua testa, botox. No seu sorriso, implante. No seu rosto, maquiagem. No seu olho, lente de contato colorida. Aí fica difícil né? Ninguém é mais fiel a nada!

Cena 2

Abre cortina. Numa calçada qualquer está uma pedinte com uma criança de colo. Entra outra pedinte.

DETE	E aí, Creu, ganhou o que de bom?
CREU	Quase nada.
DETE	Lá no meu ponto também tá foda.
CREU	Povo mão de vaca da porra.
DETE	Eu tava pensando em pedir frauda no mercado que nem ontem.
CREU	Mas o segurança já gravou sua cara.
DETE	Eu vou em outro mercado.
CREU	Já vai querer levar o Jefinho, né?
DETE	É rapidinho, Creu.
CREU	Rapidinho nada. Ontem você ficou foi uma hora. Nesse tempo eu não ganhei foi nada.
DETE	Ô, Creu. Na moral. Eu divido uma pedra com você.
CREU	Quero pedra não. Quero dinheiro.
DETE	Mas se eu trocar por dinheiro dá quase nada.
CREU	Problema seu. Três reais adiantado e mais dois depois.
DETE	Oxe. Dois agora e dois depois fazendo ele chorar.
CREU	Não. Se for com choro é o dobro.
DETE	Fecha quatro agora e quatro depois, mas com o choro!

¹⁰⁰ Fonte: <http://orelhaligada.blogspot.com.br/2012/12/um-novo-tempo-vinheta-de-fim-de-ano-da.html>

CREU Tá beleza. Mas não belisque o menino muito forte não, viu? Se ficar roxo eu meto a porra em você.

Dete pega a criança no colo de Creu.

DETE Vai ficar roxo não. Jefinho é osso duro de roer.

Cena 3

Entra pela plateia duas pessoas completamente encharcadas debaixo de um guarda-chuva.

MENINA 1 Menina, essa nova Lapa é pura enganação!
 MENINA 2 É mesmo!
 MENINA 1 Eu fico retada! É maquiagem pura! Bastou uma chuvinha pra abrir uma cachoeira.
 MENINA 2 É mesmo.
 MENINA 1 E você sabia que a empresa que fez essa reforma é da família do prefeito?
 MENINA 2 É mesmo?
 MENINA 1 Pois é da família Magalhães! Só enriquecendo as nossas custas. Aqui ninguém pisa, e quando pisa toma vaia.
 MENINA 2 É mesmo...
 MENINA 1 Eu mesma só passo por aqui por causa do metrô. Antes eu levava uma hora, agora em 20 minutos tô em Pirajá.
 MENINA 2 É mesmo?
 MENINA 1 É. Coisa chique.
 MENINA 2 É mesmo!
 MENINA 1 Olha! Tá vindo um ali.
 MENINA 2 É mesmo.
 MENINA 1 Já fui. Brigada pela carona, viu coisinha?
 Sai.
 MENINA 2 Já vai tarde.

Cena 4

NUTRICIONISTA Oi gente. Eu sou a Nutricionista Mariana Nara, mas podem me chamar de Mari Nara. Esse é o meu primeiro vídeo sobre alimentação saudável. Hoje eu vou falar de dois alimentos, um bastante polêmico e outro bastante esquecido.

O primeiro é o ovo. Sim, é ele mesmo. São poucos os nutricionistas que botam os ovos, o que eu acho um absurdo. Algumas colegas de profissão se espantam –

até os ovos? E eu respondo que sim! Existem diversos benefícios nos ovos, gente: aumentam o poder do cérebro, ajuda na manutenção do peso saudável, protege a saúde dos olhos, evita o câncer, entre outros. Eu mesmo boto ovos. Boto ovos em todas as dietas que eu prescrevo. Ainda mais agora com o carro do ovo batendo de porta em porta.

O outro alimento é a lambreta. A lambreta, como todo marisco, é rica em Ômega 3 e ácidos graxos, além de diversos outros benefícios. Tem gente que tem nojo de chupar uma lambretinha. Mas isso é pura bobagem. Eu tenho uma técnica ótima para chupar lambreta. É simples. Primeiro você escolhe uma lambreta bem gordinha. Geralmente é aquela que tá com a linguinha saindo. Aí você enfia a língua e chupa rápido até ela se soltar. Depois é só se deliciar. O segredo é não morder a lambreta, gente. Chupando ela fica mais gostosa.

Bem gente, esse foi o primeiro vídeo da Nut Mari Nara. Lembrem de dar um joinha e de se inscreverem no canal nesse link que vai aparecer aqui embaixo. Semana que vem tem mais. Beijinhos. Aliás, beijinho não, beijinho engorda. Um cheiro no coração de vocês. Tchau.

Cena 5

APRESENTADORA Estamos de volta com o programa Você sabia? E nesse bloco teremos curiosidades incríveis. Não saia daí.

Pra começar vamos falar sobre clima. Você sabia que Agosto de 2016 foi o mês mais quente do planeta desde 1880? Não faltou gente reclamando do calor.

Madre Teresa de Calcutá é canonizada, você sabia? Agora temos que chamá-la de Santa Teresa de Calcutá.

Você sabia que a Coreia realizou o mais poderoso teste nuclear já existente e que apenas o teste causou um terremoto de 5.3 na escala Richter? É amiguinhos, vamos torcer pra que eles não testem mais.

Agora o momento mais esperado do programa. Você sabia que Beyonce é negra? Essa revelação deixou muita gente abalada em todo o mundo. Tudo começou no show de abertura do Super Bowl, jogo tradicional norte

americano, quando Beyonce escolheu um modelito polêmico para ela e suas bailarinas: elas vestiam o uniforme usado pelo "Partido dos Panteras Negras". O movimento antirracista surgiu na década de 1960 nos Estados Unidos e tinha como objetivo proteger os cidadãos negros da violência da polícia em Oakland, na Califórnia. Mas muita gente, principalmente policiais e políticos, não gostou da homenagem de Beyonce e a criticou fortemente. Parece que para muitos é difícil aceitar que a cantora é negra e que agora está saindo do armário das perucas loiras. Para sabermos mais sobre a polêmica e sobre o lançamento do seu novo álbum Lemonade, temos aqui em nosso estúdio o assessor da Beyonce, Tomas Jones.

A entrevista acontece por intermédio de uma tradutora. A língua inglesa é parodiada em gramelô, aqui grafado em Lorem ipsum.

APRESENTADORA Por que a Beyonce escolheu homenagear os Panteras Negras?

TRADUTORA Lorem ipsum dolor sit amet?

TOMAS JONES Pellentesque placerat malesuada erat eu viverra. In sed quam lacus. Fusce sed bibendum mauris. Praesent ut magna placerat, vulputate mauris ac, aliquam magna.

TRADUTORA A escolha veio de um posicionamento político da cantora diante da onda de injustiças cometidas contra a população negra dos Estados Unidos.

APRESENTADORA E por que só agora a cantora resolveu abordar com tanta força essa temática?

TRADUTORA Aliquam eget aliquam velit, vitae porta purus?

TOMAS JONES Nam quis rhoncus eros, ac sollicitudin mi. Aliquam sed ligula convallis, varius sapien sed, lobortis orci. Mauris aliquet id augue non eleifend.

TRADUTORA Porque era o momento oportuno.

APRESENTADORA Então podemos concluir que tanto o show no Super Bowl quanto o álbum Lemonade tem fins políticos?

TRADUTORA Aliquam congue a ipsum eget suscipit. Proin sem lectus, malesuada eu nisl in, eleifend vestibulum lectus?

TOMAS JONES Nunc eget blandit libero, ultricies rhoncus risus.

- TRADUTORA O show e o álbum inauguram uma postura mais crítica da cantora frente às questões étnicas e raciais. Mesmo que muitos discordem, a cantora pela primeira vez fala diretamente sobre ser mulher negra, sobre a violência policial, sobre a escravidão e encoraja seus fãs a lutarem contra os abusos que o povo negro sofre cotidianamente.
- APRESENTADORA E sobre as eleições americanas? A Beyoncé, assim como a Lady Gaga e a Madonna, declarou seu apoio à Hillary Clinton. Como a cantora reagiu a eleição de Trump?
- TRADUTORA Vivamus scelerisque, metus nec finibus congue, elit enim cursus nisi, quis hendrerit lorem eros ac lectus. Vestibulum ante ipsum primis in faucibus orci luctus et ultrices posuere cubilia Curae.
- TOMAS JONES Curabitur nec fermentum justo, auctor condimentum turpis. Praesent lectus nunc, feugiat et risus et, dictum suscipit orci. Sed consectetur nibh nulla, non tincidunt ante tristique id.
- TRADUTORA Ela ficou revoltada e deixou claro o seu protesto.
- APRESENTADORA Muito obrigada.
- TRADUTORA Aenean blandit cursus ullamcorper.
- TOMAS JONES Cras placerat quam sit amet consequat tincidunt.
- TRADUTORA Obrigado a todos. E lembrem de comprar o álbum Lemonade, disponível no iTunes.
- Saem.
- APRESENTADORA E depois dessa entrevista reveladora, o Você Sabia? de hoje chega ao fim. Nos vemos na próxima semana.
- Toca Formation, música do álbum Lemonade, de Beyoncé. Fecha-se a cortina.

Cena 6

- COMPADRE Não dá pra confiar mais em nada! Eu desconfio até do mais sincero dos pedintes. Quantos pacotes de fralda seriam necessários para mudar a vida da Dete? Nenhum. Esmola não resolve um problema que agora mesmo é que só vai piorar com os cortes na educação e nos benefícios sociais. Esmola é maquiagem o problema. É pagar barato pra se livrar da culpa. Já tem maquiagem demais em nossa cara, nas paredes da Lapa e nas ruas de Salvador. Costumamos apenas tapar os buracos e

COMADRE Ei! Espera aí! Pra onde você pensa que vai?

2016 Eu achei que eu já tinha acabado. Achei que essa música era minha deixa. Aliás, que voz maravilhosa, hein?

COMADRE Gratidão.

2016 Aff! Além de tudo que aconteceu comigo ainda tive que suportar a modinha dessa palavra. É gratidão pra cá, gratidão pra lá. Cambada de.

COMADRE Epa! Está muito nervosinho pro meu gosto.

2016 E não deveria estar? É por essas e outras muito piores que eu acabarei mais cedo. Não aguento mais! Fui!

COMADRE Epa, epa, epa! Não vai acabar coisa nenhuma. Ao menos se apresente para o público. Não perca esta oportunidade. O senhor está em um teatro COM PÚBLICO.

2016 Olha só... Que milagre!

COMADRE Então faça-nos a gentileza...

2016 Tudo bem!

COPLAS

Eu sou um ano muito conturbado

Com muitos acontecimentos

Embora na história eu fique

marcado

Quero acabar logo com esse

sofrimento

Eu comecei esperançoso

Mas me fizeram piorar

Nesse trajeto tortuoso

São dozes meses a definhar

No espetáculo da corrupção

Buscam apenas um culpado

Mas na história da nação

Esse verme está entranhado

Dos quinhentos e dezesseis irmãos

Nenhum esteve livre desse verme

Mas hoje quando falam da corrupção

Um bode expiatório lhes serve

Dentre toda enganação e infidelidade

O que mais me entristece

É ver parte do povo na imbecilidade

Dizendo sim para o que na TV aparece

Fora todas as estratégias

Para o foco da realidade tirar

Olimpíadas e peripécias
E o Brasil a afundar

A elite gerou o ódio
O ódio fez eleição
O povo se viu no pódio
Mas o prêmio é escravidão

Eu agora estou cansado
Golpeado e traído
Enquanto o povo enfeitado
Pela TV é distraído

Preferem novelas e baboseiras
Internet e celular
E por isso só penso “é dezembro!”
Essa merda, pra mim, vai acabar

COMADRE Também não precisa chorar, 2016. Olha, se
serve de consolo, 2017 vai ser ainda pior.
2016 É. É mesmo.
COMADRE Aliás, com a PEC do fim do mundo, tudo só irá
piorar nos próximos 20 anos.

2016 chora copiosamente.

COMADRE Droga! Piorei as coisas. Fica assim não, 2016.
Falta um pouquinho só pra 2017 chegar... Já
sei. Não vamos falar mais de coisas difíceis.
Vamos falar das coisas legais: da vida das
celebridades, das subcelebridades, das sub-
sub-celebridades, de quem acha que é
celebridade, e de outras notícias irrelevantes
que deixam a audiência enlouquecida e
entretida. O que acha? Afinal, 2016, você foi
cheio de babados!

Cena 2

Aparício Luz e o Paparazzo, de Fernando Lira. Cena retirada (revisada
e levemente adaptada) do anexo VI do livro
Jogos para cenas cômicas, páginas 100 a 104.
Organização de Fernando Lira. Grupo CRISE,
2013.

Cena 3

Os atores dançam ao som de MC Bin Laden. Música Tá Tranquilo, Tá
Favorável.

VOZ OFF E agora, a retrospectiva dos melhores memes de 2016.

Três atores reconstroem e dublam os memes que mais viralizaram em 2016.

Cena 4

Toca o Plantão da Globo numa versão funk.

REPORTER Nós lamentamos informar que acaba de ser confirmada oficialmente a separação do casal Angelina Jolie e Brad Pitt após 12 anos de casamento. Fátima Bernardes e William Bonner, após 26 anos de casamento, também se separaram anteriormente. Psicólogos que fazem terapia de casal afirmam que esses fatos criaram uma onda de separação entre famosos, foram mais de 35 separações nos últimos doze meses. A última informação que tivemos foi que a apresentadora Fernanda Gentil, recém separada do empresário Matheus Braga assumiu namoro com a jornalista Priscila Montandon. No Jornal Nacional você verá a cobertura completa desses fatos que estão chocando o estatuto da família brasileira.

Cena 5

Os atores e as atrizes declamam letras de músicas populares do cantor Pablo do Arrocha que fizeram sucesso em 2016.

ATOR 1 Atenda... escute um pouco! Me entenda! Eu sei que o povo comenta a nossa separação, amor. É fato. Eu ando sofrendo calado. Escute o meu desabafo, eu quero te falar. Mas eu juro que eu queria aquele olhar de perdão no ar. Como criança em seus braços, eu me sinto um rei de sangue azul. Gosto quando encosta em meu nariz e faz: bilu bilu bilu bilu.¹⁰²

ATOR 2 Não tô pedindo pra você voltar! Não quero outra chance, porque sei que não mereço. Se eu errei. Você também errou. Está colhendo exatamente tudo aquilo que plantou. Quantas

¹⁰² Bilu Bilu, Pablo.

vezes que eu quis um carinho e te pedi pra fazer amor, pra fazer amor, pra fazer amor. Quantas vezes te beijei e você só me negou. Pra fazer amor, pra fazer amor, pra fazer amor.¹⁰³

ATOR 1 Quantas vezes eu pedi pra não me enganar? Quantas vezes eu chorei na sua frente? Te confesso que não quis, mas tive que deixar. Não suportava mais tanta ingratidão. Mendiguei o seu amor, fui o seu brinquedo e depois que eu fui embora, chora. Tá doendo é? Tá chorando é? Todo castigo é pouco! Falei que ia ter troco! Tá doendo é? Tá chorando é? Bem feito! Bem feito!¹⁰⁴

ATOR 2 O rádio tocou a nossa canção e eu? Chorei. Chorei. Senti tanta dor, falei o seu nome e pensei... Pensei: será que ela está ouvindo e vai querer voltar?¹⁰⁵

Cena 6

ATRIZ 1 CANTA
 Hoje eu acordei, me veio a falta de você
 Saudade de você, saudade de você
 Lembrei que me acordava de manhã só pra dizer:
 “Bom dia, meu bebê!
 Te amo, meu bebê!”

Foi bonito, foi
 Foi intenso, foi verdadeiro
 Mais sincero
 Sei que fui capaz
 Fiz até demais
 Te quis do teu jeito

Te amei, te mostrei
 Que o meu amor foi o mais profundo
 Me doe, me entreguei
 Fui fiel!¹⁰⁶

ATRIZ 2 Chega de Pablo! Essas músicas melosas que grudam como chiclete em sola de sapato! Cadê a força feminina na música popular?

¹⁰³ A Cena, Pablo.

¹⁰⁴ Vingança do amor, Pablo.

¹⁰⁵ Nossa canção, Pablo.

¹⁰⁶ Fui fiel. Pablo

ATRIZ 1 Calma aí, coisinha. Hoje em dia tem muito mais mulheres cantando para as massas.

ATRIZ 2 Mas do que adianta? São mulheres, mas que cantam letras machistas.

ATRIZ 1 Tá. Ok. Mas existem exceções.

ATRIZ 2 Tipo qual?

ATRIZ 1 CANTA
Se o nosso amor se acabar eu de você não quero nada

Pode ficar com a casa inteira e o nosso carro
Por você eu vivo e morro
Mas dessa casa eu só vou levar
Meu violão e o nosso cachorro¹⁰⁷

ATRIZ 2 Quer dizer que a mulher trabalha, constrói uma vida com o marido e se gaba por levar apenas o violão e o cachorro? Não dá! E na outra música, gente, que ela diz que “contando são 126 cabides e no guarda-roupa um grande espaço” que o cara deixou. Que virginiana louca é essa que conta cabide? Pelo amor.

ATRIZ 1 Ah, para! Analisando assim fica difícil. Mas sabe de uma? Criticar essas poucas cantoras na frente da audiência não ajuda em nada.

ATRIZ 2 É mesmo. Você tem razão. Precisamos continuar buscando bons exemplos.

ATRIZ 1 Ah! Lembrei! Tem a Mc Carol! 100% Feminista!

CANTA

Presenciei tudo isso dentro da minha família
Mulher com olho roxo, espancada todo dia
Eu tinha uns cinco anos, mas já entendia
Que mulher apanha se não fizer comida
Mulher oprimida, sem voz, obediente
Quando eu crescer, eu vou ser diferente

Eu cresci
Prazer, Carol bandida
Represento as mulheres, 100% feminista
Eu cresci
Prazer, Carol bandida
Represento as mulheres, 100% feminista

Cena 7

Fecham-se as cortinas. Entra 2017.

¹⁰⁷ Meu Violão e o Nosso Cachorro. Simone e Simaria

COMADRE
2017
COMADRE
2017
COMADRE
2017
COMADRE

Ei, 2017, tá fazendo o quê aqui?
Minha hora está chegando.
Não! Mas não mesmo! Nem chegamos na parte mais importante de 2016.
Bem... É que o diretor pediu pra gente pular o quadro crítico e ir logo pra apoteose. Sabe como é, né? Com essa ditadura disfarçada do governo golpista, o diretor teme que haja um censor na plateia. Já pensou se baixa a censura aqui e temos que cancelar o espetáculo? Nós já vimos esse filme antes!
Ah, não! Não mesmo! Nós vamos fazer sim! Vamos fazer tudo.
Mas comadre, você não lembra do que eles fizeram com o Filme Aquarius? O protesto deles os impediu de concorrer ao Oscar de filme estrangeiro. E olhe que tem gente famosa no filme, imagine o que podem fazer com iniciantes como nós?
Ah, mas eu quero é ver! Desse palco eu não saio até apresentar cada parte ensaiada! E digo mais, seu diretor, isso não é hora de amarelar não, viu? Quem amarela paga o pato, não se esqueça. 2017, volte pra coxia e espere a hora certa de entrar!

QUADRO 3

Cena 1

Trecho do jingle do candidato à prefeitura de Salvador Pastor Sargento Ignoro.

IGNORO
A paz do senhor pra todos, independente de religião! Vou acabar com a máfia! Vou abaixar o gás! Vou abaixar o pão! Vou abaixar e por ar condicionado em todos os buzus! Pastor sargento Ignoro. Agora é a vez do doido!

Trecho do jingle do candidato à prefeitura de Salvador A-C-M Neto (as letras devem ser pronunciadas em inglês).

A-C-M NETO
Eu quero ver fazer o que eu já fiz! Sou eu, sou eu, sou eu, sou eu outra vez! É isso mesmo e acabou! A-C-M Neto.

Trecho do jingle da candidata à prefeitura de Salvador Ali-sim Portugal.

ALI-SIM PORTUGAL Vamos dizer sim à democracia e vamos dizer um grande sim à Salvador! Com tiranos não combinam brasileiros corações!

Cena 2

Som de explosão.

VOZ OFF 1 O gás explodiu, pastor!
VOZ OFF 2 É gás de pimenta!

Música de louvor.

IGNORO É ele! Ele está voltando! Ele abrirá o mar VERMELHO da corrupção onde só os puros passarão e subirão ao reino AZUL do céu. Não há limites pra quem foi escolhido por quem está em cima.

Os irmãos reagem entusiasmamente às palavras do Pastor Sargento Ignoro.

IGNORO Varões e Varoas aqui presentes. Uma reportagem me fez refletir. O Juiz Sérgio Moro, bastião da lei terrena, foi convidado pra fazer Jesus na Paixão de Cristo de Pernambuco. Isso me deu umas revelações: Moro foi mandado por alguém lá de cima, igual a Jesus. Veio pra anunciar as palavras de todos os poderosos, *like Jesus*. Veio salvar os corruptores, *cómo Jesus*.

IRMÃ LETÍCIA Pastor Ignoro, você viu aonde essa reportagem?

IGNORO No sensacionalista, irmã.

IRMÃ LETÍCIA Mas esse site só diz mentira, pastor Ignoro.

IGNORO Mas a revelação vem de cima. E o que vem de cima não mente.

IRMÃ LETÍCIA Mas a bíblia diz que Jesus nasceu pobre, não foi?

IGNORO Foi! Está escrito no patrimônio imaterial do Estado da Bahia.

IRMÃ LETÍCIA Tá escrito também que ele fez milagres pra alimentar os pobres, não foi?

IGNORO Foi!

IRMÃ LETÍCIA E que muitos os seguiram, né?

IGNORO Sim!

IRMÃ LETÍCIA E que os poderosos inventaram provas contra ele e os perseguiram injustamente.

IGNORO Exatamente.

IRMÃ LETÍCIA E por fim foi condenado junto com ladrões.

IGNORO Certíssimo, irmã Letícia.

IRMÃ LETÍCIA Então, pastor, se o Messias voltou, o nome dele é Lula.

Blackout.

VOZ OFF

Pisa na cabeça no diabo! Pisa!

Cena 3

Cortina. Um casal dança um trecho da música Sapato de Fogo, de Paulo André.

Cena 4

Recital de poesia no jardim de infância.¹⁰⁸

CRIANÇA 1 *POÉTICA*

Chamar-me-ão de vampiro
De golpista ou morto-vivo
Chamar-me-ão de mordomo
Ou de vice decorativo

Alguns me chamam de Drácula
Outros usam Nosferatu
Alçaram-me à presidência
Pra acabar com a Lava Jato

Confessar-vos-ei meu nome
Antes que eu me vá embora
Meu segundo nome é Temer
Meu primeiro nome é Fora

CRIANÇA 2 O CASAL MAIS SHIPPADO

Como é bom se apaixonar
Somos feito carne e unha
Dos crimes que cometeu
Sou parceiro e testemunha

Sempre soube aceitar
tudo aquilo que eu propunha
Qualquer dia vou mudar
Meu nome pra Michel Cunha

CRIANÇA 3 ROUBA, MAS NÃO ERRA
CONCORDÂNCIA

¹⁰⁸ Poemas retirados da postagem “Poemas inéditos de Temer revelam novas facetas do interino”, por Gregório Duvivier.

Tirar-vos-ei os direitos
 Roubar-vos-ei com afeto
 Matar-vos-ei pelas costas
 Foder-vos-ei pelo reto
 Bandido bom é bandido
 que tem português correto

Cena 5

Cortina. Entra um bêbado rondando a plateia como se cassasse Pokémon.

BÊBADO Toma, porra! Ô, Moro, consegui capturar o Lulamon!

Cena 6

Projeção de imagens fortes relativas ao golpe: violência policial, a festa dos golpistas na câmara dos deputados etc. No palco três atrizes portam estojos de maquiagem e pintam hematomas em seus corpos enquanto atuam.

ATRIZ 1 Não só o gay, a travesti, o homem trans, a mulher trans, a lésbica.

ATRIZ 2 E falou o Senhor a Moisés: Dize a Arão, teu irmão, que não entre no santuário em todo o tempo, para dentro do véu, diante do propiciatório que está sobre a arca, para que não morra;¹⁰⁹

ATRIZ 3 1% da população mundial detém a mesma riqueza dos 99 restantes. São os donos do mundo.

ATRIZ 1 Não só a mulher, o negro, a mulher negra.

ATRIZ 2 Com isto Arão entrará no santuário: com um novilho, para expiação do pecado, e um carneiro para holocausto.

ATRIZ 3 E a gente acreditou que um mundo mais democrático seria possível. Acreditamos mesmo ou nos auto iludimos pra conseguir sobreviver? A auto ilusão é um conforto. Já o conhecimento machuca, desespera, exige ação.

ATRIZ 1 Não só a pobre, a analfabeta, a desempregada.

¹⁰⁹ As falas da Atriz 2 nesta cena foram retiradas do velho testamento da Bíblia: Levítico 16: 1-19

- ATRIZ 2 E Arão fará chegar o novilho da expiação, que será por ele, e fará expiação por si e pela sua casa; e degolará o novilho da sua expiação.
- ATRIZ 3 Democracia exige conhecimento, ação e, sobretudo, empatia. Paixão compartilhada, ânimo, força de vontade e amor ao próximo.
- ATRIZ 1 Não só a doméstica, o operário, o proletariado.
- ATRIZ 2 Depois degolará o bode, da expiação, que será pelo povo, e trará o seu sangue para dentro do véu.
- ATRIZ 3 Mas tem faltado esperança. Eu assumo. Tem faltado esperança. É difícil olhar ao redor e ver uma massa apática, asséptica, desejando ser branca e rica como nos comerciais de margarina.
- ATRIZ 1 Não só o estudante, a estagiária, o professor, a diretora.
- ATRIZ 2 Então sairá ao altar, que está perante o Senhor, e fará expiação por ele; e tomará do sangue do novilho, e do sangue do bode, e o porá sobre as pontas do altar ao redor.
- ATRIZ 3 Estão mortos, apodrecendo em seus próprios corpos, enquanto aquele 1%, os donos do mundo, controla a vida de todo o resto. Pela moeda, pelo trabalho, pela comida.
- ATRIZ 1 Não só o vendedor, a microempresária, o autônomo, a camelô.
- ATRIZ 2 E daquele sangue espargirá sobre o altar, com o seu dedo, sete vezes, e o purificará das imundícies dos filhos de Israel, e o santificará.
- ATRIZ 3 Agora somos bodes expiatórios. Pagaremos o preço. Seremos punidos por desejarmos o melhor pra todos. Por termos acreditado na democracia, na superação da pobreza, na igualdade de direitos, na redução dos preconceitos, no combate à violência, no amor ao próximo.
- ATRIZ 1 Não só eu. Não só você.
- ATRIZ 2 Nosso sangue será derramado por eles.
- ATRIZ 3 Não! Nosso sangue será derramado por nós!
- ATRIZ 1 Numa luta de classes interminável?
- ATRIZ 2 Que seja. Mas sem profecias. Sem esperar um novo Messias.
- ATRIZ 3 Com a melhor arma que a humanidade já produziu: o conhecimento.

Cena 7

Cortina. Entra 2017.

COMPADRE 2017! Ô, 2017! Não é sua vez de entrar não, cara?
 2017 Rapaz, é que o diretor está achando a peça muito lenta. Ele estava da cabine dizendo “Teatro de Revista é ligeiro! Ligeiro!”.
 COMPADRE Ah, mas o público está gostando. Não é, pessoal? Está vendo, diretor? Vamos continuar do jeito que ensaiamos. 2017, se saia!
 Fecham-se as cortinas.

Cena 8

COMADRE CENA DE PLATEIA
 CANTA

Isso não é uma disputa
 Eu não quero te provocar
 Descobri faz um ano e tô te procurando pra dizer
 Hoje a farsa vai acabar

Hoje não tem hora de ir embora
 Hoje ele vai ficar
 No momento deve estar feliz e achando que ganhou
 Não perdi nada, acabei de me livrar

Com certeza ele vai atrás, mas com outra intenção
 Tá sem casa, sem rumo e você é a única opção
 E agora será que aguenta a barra sozinha?
 Se sabia de tudo, se vira, a culpa não é minha

O seu prêmio que não vale nada, estou te entregando
 Pus as malas lá fora e ele ainda saiu chorando
 Essa competição por amor só serviu pra me machucar
 Tá na sua mão, você agora vai cuidar de um traidor
 Me faça esse favor

Iêêê, infiel
 Eu quero ver você morar num motel
 Estou te expulsando do meu coração
 Assuma as consequências dessa traição¹¹⁰

Vocês estavam esperando essa música, né? Falem a verdade. Olha, gente. Vou confessar uma coisa. O nome da peça não foi só para atrair vocês pro teatro. O que a gente queria mesmo era expor as traições, os furtos, a falta de lealdade, a falta de fé. E

¹¹⁰ Música Infiel, de Marília Mendonça

neste momento, em que o poder foi usurpado por um grande traidor, um lobo em pele de cordeiro, esse espetáculo faz todo sentido. Por outro lado, respeitável público, mesmo abatidos, golpeados, quase imobilizados, não podemos terminar 2016 sem esperança, chorando a infidelidade daqueles que elegemos. Temos que nos armar para vingar o golpe e reestabelecer a democracia.

Entra, 2017!

APOTEOSE

O elenco canta e dança uma paródia da música Metralhadora, da Banda Vingadora, que ganhou o título de música do carnaval soteropolitano em 2016. Todo o elenco armado com livros nas mãos.

Vai violino, mostra o seu poder	Vem 2017, agora é pra valer
Pra cima vai	Arrasa vai
Vingadora	Traidora

Paredão zangado	O povo tá zangado
Grave tá batendo	Panela tá batendo
Médio tá no talo	Média tá no talo
Corneta tá doendo	Ouvido tá doendo

Pega a metralhadora	Panela traidora
Trá trá trá trá trá	Trá trá trá trá trá
As que comandam vão no	Arrepentidas vão ficar
Trá trá trá trá trá	Trá trá trá trá trá
As que comandam vão no	Ela só fez foi piorar
Trá trá trá trá	Trá trá trá trá
E acelera aê	E quebra tudo aê
Trátrátrátrátrátrá	Trátrátrátrátrátrá
As que comandam vão no	Arrepentidas vão ficar
Trá trá trá trá trá	Trátrátrátrátrátrá
Ôuô...	Ôuô...

Dá solinho pra mim	Dá um livro pra mim
--------------------	---------------------

É Vingadora no comando	Educadora no comando
------------------------	----------------------

Paredão zangado	Colégios ocupados
Grave tá batendo	Greve tá batendo
Médio tá no talo	Esquerda tá no talo
Corneta tá doendo	Resistência tá fazendo

Ele tá zangado	Professor está ligado
Tá querendo falar	E não vai aceitar

Já tá todo armado Tá todo mundo armado?
Tá pronto pra atirar Tão prontos pra atirar?

Pega a metralhadora Prepara a arma agora

Ao final de tudo, no momento do agradecimento, com a apoteótica
paródia de Carmina Burana, de Carl Orff, todos
gritam: Fora Temer!

TEXTO DRAMÁTICO 2: NA SUA CARA! REVISTA DE ANO
CONTEMPORÂNEA

NA SUA CARA!

Revista de ano contemporânea.

Por Jones Mota

Escrita em 2017

Ilhéus, Bahia

SINOPSE

2017 não está sendo fácil. Muitos golpes, rasteiras e facadas no povo brasileiro. Porrada de todo lado, do legislativo, do executivo e do judiciário. Mas enquanto isso, muita Anitta e Vittar abalando o pop nacional junto com a arte engajada, suscitando discussões, quebrando tabus e enfrentando a censura. Tudo parece ter lado, todos parecem ser árbitros, muitos curtem a luta, poucos lutam de fato. Das ameaças que sofremos diariamente a mais perigosa é a alienação, porque é nela que se alicerçam os corruptos. E se arte é política, teatro é vida e revista é revisão, nosso espetáculo, ao misturar de tudo um pouco, não poderia deixar de fazer uma retrospectiva satírica dos principais acontecimentos de 2017. Na sua cara! é uma chamada para ação, um convite bem-humorado à participação política e à mobilização.

PERSONAGENS

1. VOZ DO GOOGLE;
2. COMADRE;
3. ANITTA;
4. PABLO VITTAR;
5. PARENTE;
6. FUNCIONÁRIO;
7. ATRIZ;
8. ATOR 1;
9. ATOR 2;
10. APRESENTADORA;
11. MÚSICO DO AXÉ;
12. CANTORA GOSPEL;
13. PADRE CANTOR;
14. PROFESSORA
PROTESTANTE;
15. PROFESSORA DE
TEATRO;
16. ZÉ;
17. GARÇOM;
18. VELHO;
19. VELHA;
20. FEIRANTE;
21. APRESSADO;
22. NEURÓTICO;
23. MACONHEIRO;
24. TELEVISÃO;
25. PANELA;
26. PROFESSORA DE
CURSINHO;
27. ATRIZ DRAMÁTICA.

ABERTURA

Cortinas fechadas. Primeiro sinal. Enquanto o público entra na sala ouve-se a música instrumental de abertura, um remix com trechos das músicas mais tocadas em 2017. Segundo sinal.

VOZ DO GOOGLE - Senhoras e senhores, boa noite. Sejam bem-vindas ao teatro. Estou muito emocionada em saber que vieram nos prestigiar. Fiquem à vontade para rir, chorar, criticar e aplaudir. Mas façam o favor de colocar os celulares no silencioso e não tirem fotos com flash. Não sabe? Pesquisa no Google. Eu sempre tenho a resposta. Pronto? Já colocaram os celulares no silencioso? Muito bem. Tenham um ótimo espetáculo!

Terceiro sinal.

PRÓLOGO

Todas as aparições da comadre serão feitas por meio de projeção de vídeo.

COMADRE - *Takes de bastidor. Olhando para a câmera.* Olha só! Todos juntinhos nesse calor para assistir uma peça. Gostei. Parece que o povo de Ilhéus valoriza a arte. Vixe. Aquele ali parece que não concordou comigo. Mas se vocês estão aqui, ainda há salvação! **Mais takes de bastidor.** Alguns de vocês, pouquíssimos, é claro, devem estar se perguntando “quem é essa Drag maravilhosa?” Pois bem, desinformados, eu sou Rainha Loulou, autarquia da arte transformista na Bahia, “dona de um império que eu

mesma construí”, onde a riqueza não está no ouro, mas nas estrelas que ajudei a criar. **Últimos takes de bastidor.** Minha missão nessa revista de ano é facilitar a vida de vocês. Sim! Vocês precisarão de mim para entender essa maluquice de teatro de revista. Primeira lição: uma revista de ano é uma peça de teatro que faz a retrospectiva dos acontecimentos do ano que passou. Mas não é uma imitação da Retrospectiva de fim de ano do Fantástico, até porque o teatro de revista chegou no Brasil muito antes de inventarem a televisão. Segunda lição: eu sou a comadre. Ou melhor, a primeira comadre Drag virtual da história do Teatro de Revista Brasileiro. Minha função é apresentar e comentar as cenas. Terceira lição: a peça não tem aquela estrutura padrão que vocês veem nas novelas. *I’m sorry.* Aqui o esquema é outro. Estão preparadas? Solta o som, DJ!

Música “Sua Cara”, Major Lazer feat. Anitta e Pablllo Vittar. Abre a cortina. Entra uma atriz dublando Anitta, em seguida os demais atores entram em cena. Coreografia. Volta o vídeo da comadre dublando Pablllo Vittar.

[Anitta]
 Você prepara, mas não dispara
 Você repara, mas não encara
 Se acha o cara, mas não me para
 Tá cheio de maldade, mas não me encara

Você já tá querendo e eu também
 Mas é cheio de história e de porém
 Virou covarde, tô com vontade
 Mas você tá demorando uma eternidade

Se você não vem, eu vou botar pressão
 Não vou te esperar, tô cheia de opção
 Eu não sou mulher de aturar sermão
 Me encara, se prepara
 Que eu vou jogar bem na sua cara

Bem na sua cara
 Eu vou rebolar bem na sua cara
 Bem na sua cara
 Hoje eu vou jogar bem na sua cara

[Pablllo Vittar]
 Cheguei
 Tô preparada pra atacar
 Quando o grave bater, eu vou quicar
 Na sua cara vou jogar e rebolar

[Pablllo Vittar & Anitta]
 Eu tô linda, livre, leve e solta
 Doida pra beijar na boca
 Linda, livre, leve e solta
 Doida pra beijar na boca

Linda, livre, leve e solta
 Doida pra beijar na boca
 Linda, livre, leve e solta

(Que eu vou jogar bem na sua cara)

[Anitta]

Bem na sua cara

Eu vou rebolar bem na sua cara

Bem na sua cara

Hoje eu vou jogar bem na sua cara

Você prepara, mas não dispara

Bem na sua cara

Você repara, mas não encara

Bem na sua cara

Se acha o cara, mas não me para

Bem na sua cara

Se acha o cara, mas não me para

Bem na sua cara

[Pabllo Vittar & Anitta]

Se você não vem eu vou botar pressão

Não vou te esperar, tô cheia de opção

Eu não sou mulher de aturar sermão

Me encara, se prepara

Que eu vou jogar bem na sua cara

Elas interagem no plano alto da cena enquanto no plano baixo corpos são cobertos por lençóis brancos. Fim da música, fim da projeção.

QUADRO I – EXTERMÍNIOS

Cena 1

Entra um parente para fazer o reconhecimento de um corpo.

PARENTE – Boa tarde.

FUNCIONÁRIO – Boa tarde. Características físicas.

PARENTE – Mulher, magra, branca, cabelos loiros.

FUNCIONÁRIO, olhando sua prancheta – Não chegou nenhum corpo de mulher aqui. Volte mais tarde.

PARENTE – Eu posso olhar os rostos antes?

FUNCIONÁRIO – Para quê? Eu não já lhe disse que não tem nenhuma mulher aqui.

PARENTE – Não tem nenhuma vagina, você quis dizer.

FUNCIONÁRIO – Claro! Se não tem vagina, não tem mulher.

PARENTE, respira fundo – Eu posso olhar os corpos?

FUNCIONÁRIO – Você está me chamando de doido?

PARENTE – Por favor.

FUNCIONÁRIO – Então seja rápido.

A parente olha os rostos até encontrar Dandara. Ela acaricia o rosto dela em profunda e contida tristeza.

FUNCIONÁRIO, confuso – É uma mulher? Eu tinha certeza que tinha visto um... *Olha o sexo dela por debaixo do lençol e fica ainda mais confuso.* É um travesti.

PARENTE – Não. Ela é UMA travesti. O nome dela é Dandara.

FUNCIONÁRIO – Um homem que quer ser mulher.

PARENTE – Ela não quer ser mulher. Ela é diferente. Ela não quis mudar de sexo, mas desde pequena se olhava no espelho e não se via naquele corpo. Você não sabe a dor de estar presa em um corpo que não você não reconhece como seu. De ser refém do seu próprio sexo. Ela resolveu ser ela mesma. Se libertou.

FUNCIONÁRIO – Eu não consigo entender. Está virando moda.

PARENTE – Engano seu. Pessoas travestis e transexuais existem há muito tempo, mas se esconderam por séculos com medo de serem mortas pela ignorância, assim como gays e lésbicas.

FUNCIONÁRIO – Eu sei que você está triste com a morte de... dessa pessoa, mas você sabe que o certo mesmo é só homem e mulher, né?

PARENTE – Certo para quem?

FUNCIONÁRIO – Certo para Deus.

PARENTE – E foi Deus quem lhe disse isso?

FUNCIONÁRIO – Jesus disse. Está na bíblia.

PARENTE – Jesus pregava o amor ao próximo. Um amor incondicional. Ele amava a todos, ricos, pobres, ladrões e prostitutas. Por que com ela seria diferente?

FUNCIONÁRIO – Porque não é normal.

PARENTE – A normalidade é uma invenção. Queimar mulheres em fogueiras já foi normal. Escravizar o povo negro também. Casar com crianças de 12 anos ainda é normal em alguns lugares, assim como estuprar, espancar e matar.

FUNCIONÁRIO – Mas é difícil se acostumar.

PARENTE – Se acostumar é muito mais fácil que ser expulsa de casa, ofendida por quem te criou apenas por não ser como gostariam. *Projeção do vídeo do espancamento da Dandara sem áudio.* Difícil é ser espancada na rua em plena luz do sol e servir de espetáculo para um público que não se importa. Difícil é viver quando te querem morta.

Agora se ouve os gritos dos agressores da Dandara indefesa. As luzes se apagam, mas o vídeo continua até que a dor dela seja ouvida.

Cena 2

ATRIZ – Eram apenas corpos cobertos por panos brancos. Panos ensanguentados. Corpos enfileirados. Os buracos das balas eram suas únicas diferenças. Eles moravam no mesmo bairro, compartilhavam do mesmo sonho e tinham a mesma cor. São negros, mas não estão vivos. Foram assassinados e sabe por quê? Não. Não eram bandidos como certamente presumiu. Eram estudantes, meus alunos, eu os conhecia muito bem. Estavam brincando na rua quando a injustiça os atingiu. Alegaram auto de resistência. Eles não resistiram, eles correram com medo do inevitável. A morte um dia chega para todos, mas para alguns ela chega muito antes. E quando se é negra, mulher e pobre, as chances triplicam.

Levanta um dos atores cobertos.

ATOR 1 – Meu nome é Itaberlly Lozano, 17 anos, 29 de dezembro de 2016. Fui morto a facadas pela minha própria mãe. Ela dizia que não aceitava a minha orientação sexual. Eu não sou um monstro, a homofobia é.

ATOR 2 – Gabriel, João, Marcos, Pedro ou Francisco, 10 ou 18 anos, para muitos tanto faz meu nome ou minha idade. Sou morto todos os dias por ser negro e pobre. Disseram que eu estava no lugar errado e na hora errada, mas não foi um raio que me atingiu por azar, foram tiros disparados pela mira daqueles que querem nos exterminar. E mesmo um raio ou várias

bombas, como as disparadas na Somália que mataram mais de 300 pessoas, vidas negras importam. A mídia não deu a mínima, você não deu a mínima. Eu não sou um monstro, o genocídio é.

ATOR 1 - Dandara. 15 de fevereiro de 2017. Se eu estivesse viva continuaria com medo, mas me manteria em luta porque a minha existência é um ato político. Eu não sou um monstro, a transfobia é.

ATRIZ - Raphaella Novinski, 16 anos. 6 de novembro de 2017. Morta por 11 tiros na cabeça dentro da escola. Morta porque não quis namorar o meu assassino, assim como a cada dia oito mulheres são assassinadas por homens que não aceitam o término do relacionamento ou por pura insegurança, como se fossem donos das nossas vidas. Eu não sou um monstro, o feminicídio é.

ATOR 2 - Você não é um monstro.

ATRIZ - O machismo é.

Música Não Recomendado de Caio Prado.

Uma foto, uma foto
Estampada numa grande avenida
Uma foto, uma foto
Publicada no jornal pela manhã
Uma foto, uma foto
Na denúncia de perigo na televisão

A placa de censura no meu rosto
diz:
Não recomendado à sociedade
A tarja de conforto no meu corpo
diz:
Não recomendado à sociedade

Pervertido, mal amado, menino
malvado, muito cuidado!
Má influência, péssima aparência,
menino indecente, viado!

A placa de censura no meu rosto
diz:
Não recomendado à sociedade
A tarja de conforto no meu corpo
diz:
Não recomendado à sociedade

Não olhe nos seus olhos
Não creia no seu coração
Não beba do seu copo
Não tenha compaixão
Diga não à aberração

A placa de censura no meu rosto
diz:
Não recomendado à sociedade
A tarja de conforto no meu corpo
diz:
Não recomendado à sociedade

Fecha a cortina.

Cena 3

COMADRE – Gente, por favor. São as diferenças que nos fazem felizes. Imaginem um mundo feito de clones perfeitos, que graça ele teria? Somos iguais justamente por sermos diferentes. Só precisamos aceitar e respeitar, mas respeitar de verdade. Entender que a minha visão de mundo não é melhor que a do outro, apenas diferente. No final, somos de uma mesma espécie, um povo que respira e vive numa mesma nação. Cada região com sua cor, clima e sotaque. Cada religião com seus dogmas, fé e fervor. Sem disputa. Os instrumentos são diferentes, mas a música é a mesma. Vejam só.

Abre a cortina.

Cena 4

APRESENTADORA – No programa de hoje teremos a participação de músicos de três religiões diferentes no quadro toque especial. Como de costume, uma mesma música será tocada em três versões diferentes. A música do dia é o Hino Nacional e a primeira versão será apresentada por músicos de religiões de matriz africana.

Terra adorada
Entre outras mil
És tu, Brasil
Ó Pátria amada!

Dos filhos deste solo és mãe gentil
Pátria amada
Brasil!

APRESENTADORA – Agora, com vocês, músicos do catolicismo.

Mesmo trecho do hino.

APRESENTADORA – Podemos ouvir então a versão dos músicos protestantes.

Mesmo trecho do hino.

APRESENTADORA – E finalmente o momento mais esperado, o momento mais sublime. Vamos ouvir uma versão unificada e diversificada ao mesmo tempo, uma versão conjunta.

Ouviram do Ipiranga as margens
plácidas
De um povo heroico o brado
retumbante
E o sol da liberdade, em raios
fúlgidos
Brilhou no céu da pátria nesse
instante

Se o penhor dessa igualdade

Conseguimos conquistar com
braço forte
Em teu seio, ó liberdade
Desafia o nosso peito a própria
morte!

Ó pátria amada
Idolatrada
Salve! Salve!

MÚSICO DO AXÉ – Respeite o meu axé.

PADRE CANTOR – Que eu respeito a sua fé.

Fecha a cortina.

Cena 5

Cena de cortina. *Uma professora protestante dá uma aula confessional de educação e tenta converter os alunos (a plateia), usando argumentos religiosos no começo e por fim oferecendo pontos para quem for para sua igreja e ameaçando dar nota baixa para quem não atender às suas exigências. Toca o sinal.*

QUADRO II – POLÍTICA

Cena 6

Abre a cortina. *Entra a professora de teatro que seleciona oito pessoas na plateia, é muito importante que sejam pessoas muito diferentes entre*

si, tanto em gênero, orientação, raça e classe social. Ela deve explicar que nessa aula eles só terão que dar passos para frente ou para trás. Nada demais. Os participantes devem fazer uma fila lado-a-lado e atender aos seguintes comandos da professora:

PROFESSORA DE TEATRO, lendo e instruindo -

1. se tem plano de saúde particular, dê um passo à frente¹¹¹.
2. se pode viajar por conta própria pelo mundo sem sofrer restrições legais, e sem sentir medo de assédio ou violência sexual, dê um passo à frente.
3. se demonstra afeto por seu companheiro ou companheira em público sem sentir medo de ridicularização ou violência, dê um passo à frente.
4. se seus ancestrais vieram ao Brasil escravizados, dê um passo atrás.
5. se as pessoas que lhe criaram tiveram que trabalhar à noite, nos finais de semana ou em dois empregos para sustentar a família, dê um passo atrás.
6. se veio de um ambiente familiar que lhe apoiava em seus projetos e ambições, dê um passo à frente.
7. se o bairro onde mora ou cresceu tinha alta incidência de crime ou tráfico de drogas, ou já foi invadido e ocupado pelo poder público, dê um passo atrás.
8. se já teve que mudar seu sotaque ou modo de falar para ter mais credibilidade, dê um passo atrás.
9. se seguranças de estabelecimentos comerciais lhe seguem, dê um passo atrás.
10. se a sua orientação sexual é utilizada como xingamento, dê um passo atrás.
11. se encontra facilmente roupas para o seu tamanho, dê um passo à frente.

¹¹¹ Fonte: <http://alexcastro.com.br/caminhada-do-privilegio/>

12. se precisou de bolsa para custear seus estudos em uma universidade particular, dê um passo para trás.
13. se já foi a única pessoa de sua raça em uma sala de aula ou num local de trabalho, dê um passo atrás.
14. se acha que nunca perdeu emprego ou oportunidade somente por seu gênero, dê um passo à frente.
15. se o seu pai participou ativamente da sua criação, dê um passo à frente.
16. se já ficou desconfortável com um comentário sobre sua aparência, mas não sentiu segurança para confrontar a situação, dê um passo atrás.
17. se teve que trabalhar para ajudar família durante ensino médio ou superior, dê um passo atrás.
18. se se sente confortável de andar por conta própria pelas ruas dos bairros onde vive e trabalha, dê um passo para frente.
19. se nunca teve um apelido baseado em sua raça, dê um passo à frente.
20. se havia mais de cinquenta livros na casa onde cresceu, dê um passo à frente.

Cena 7

COMADRE – Gente! Que silêncio! Nunca mais ouvi uma panela batendo, nem parece que estamos no mesmo país de 2016. Os paineleiros guardaram suas panelas, não sei se por cumplicidade ou por vergonha da merda que fizeram. Esse ano conseguiu superar o anterior. Na educação, então, minha nossa! Primeiro a tal da MP do Ensino Médio que faz várias mudanças na educação sem nenhuma discussão com a sociedade civil. Os professores vão ter que engolir goela abaixo um sistema educacional que só faz piorar. Mas como tudo pode ficar pior, inventaram o tal do Movimento Escola sem Partido que deseja aprovar uma lei de mesmo nome que proíbe o professor de falar qualquer coisa relacionada a política. E como isso é possível, minha gente? Como ensinar história, geografia, filosofia ou arte sem falar de

política? Parece que querem recuperar aquela ideia de que pobre só tem que saber ler, escrever, somar e subtrair, afinal, quanto mais burros, melhor para obedecer. A última desse tal de Escola sem Partido foi pedir ao Supremo Tribunal Federal que permita aos alunos ferirem os direitos humanos na redação do ENEM. E para piorar, o Supremo liberou. Imagino quantas redações devem sugerir a morte de homossexuais, surdos e outras minorias. Tá puxado, viu? E olhe que nem comecei a falar de economia. E nem vou começar. Prefiro que o Zé Faminto mostre para vocês.

Cena 8¹¹²

Fachada de um desses botequins com mesas na calçada.

ZÉ – Fome mostra! Desempregado desde o começo do ano. Morrendo de fome, mas não vou dar gosto a ninguém de me ver pedindo esmola. ***Continua o solilóquio enquanto conta as moedas.*** Gastei meu dinheiro todo imprimindo currículo, mas nem o Meira me chamou. Cinquenta centavos?! Isso não dá nem para um cafezinho com pão e manteiga. ***Monologando Hamlet, olhando as moedas na palma da mão.*** Como ou não como? Eis a questão. Se tomo cafezinho, não como pão. Se como pão, não tomo cafezinho. O que é que eu vou comer com 50 centavos? Ô vida miserável! Há dois anos era tudo diferente. Eu era pedreiro, ou melhor, construtor civil. Carteira assinada em várias obras da Odebrecht. E se não fosse o bolsa família minha mulher e três filhos morreriam de fome também. ***Fica pensativo. Tem uma ideia. Senta-se numa das mesas.*** Garçom!

GARÇOM – O que deseja, Senhor?

ZÉ – Traga-me um copo dos maiores que houver, uísque e gelo.

GARÇOM – Gelo de água mineral ou de água de coco?

¹¹² Fome. Cena da Revista TICO TICO NO FUBÁ, de 1944. Autores: Alfredo Breda e Walter Pinto.

ZÉ – Com água de coco.

GARÇOM – Perfeitamente. *Sai.*

ZÉ – Por mim. Já estou na miséria mesmo. Não adianta ficar em liberdade. Bebo, não pago e vou preso. Pelo menos na cadeia tenho o que comer e minha família vai receber o auxílio-reclusão para os meus filhos poderem comer também. A quantidade de presos só está aumentando mesmo. E como eu só preto e pobre não vou ter dificuldade nenhuma. Repare só.

GARÇOM – Pronto, Senhor. *Serve as bebidas.*

ZÉ – Agora você me traga um pouco de cachaça e um pouco de cerveja, catuaba, caipirinha e corote.

GARÇOM – Vai ser um drink irado. *Sai.*

ZÉ – Fome mostra! Meu estômago está quase colando. *Lê o cardápio que está em cima da mesa.* Carne do sol com fritas, 25 reais. Camarão empanado, 15 reais. *Divaga.* Camarão empanado. Há quanto tempo eu não como isso. (Poético) Camarão empanado. Tão crocante. Delicioso. Tentador e saboroso.

GARÇOM volta e serve – Cachaça, cerveja, catuaba, caipirinha e corote.

ZÉ – Agora, traga-me um pouco de sal, açúcar, pimenta e molho inglês.

GARÇOM, admiradíssimo – Sal, açúcar, pimenta e molho inglês?

ZÉ – É. E o que tem isso? Você não sabe? Cada um bebe como entende.

GARÇOM – Perfeitamente. Estou aqui para servi-lo. *Sai.*

ZÉ continua a ler o cardápio – Frango assado, 15 reais. *Repara melhor.* Meio frango assado por 15 reais. Ah, é meio. Eu logo vi, estava muito barato.

GARÇOM volta e serve – Pronto.

ZÉ se serve – Agora, traga-me um pouco de farinha, pólvora, um pedaço de barbante e uma tesoura.

GARÇOM – Ok. *Sai*

ZÉ – As minhas tripas já deram um nó. Eu vou desmaiar de fome. *Velha entra e senta-se na mesa ao lado.* Oh, mundo desigual! A velha ali cheia de joias e eu com 50 centavos no bolso. *À Velha.* Boa tarde, madame.

VELHA – Estou sem dinheiro aqui. Meu marido que vai pagar.

ZÉ – Oxe! Não te pedi nada.

VELHO entra e vai à Velha – Já estava aí há muito tempo?

VELHA – Não. Cheguei agora mesmo, mas vamos tomar logo os nossos aperitivos e vamos jantar, estou com apetite...

VELHO – Eu também. Estou com uma fome danada.

GARÇOM volta com o pedido – Pronto. *Indica os ingredientes.* Pólvora. *Zé põe no copo.* Barbante e tesoura. *Zé corta o barbante em pedaços e, a exemplo dos demais ingredientes, põe-nos no copo. Toma a colher e mexe o conteúdo. O garçom está admiradíssimo.*

ZÉ para o garçom, com ênfase e autoridade – Agora, bebe isso!

GARÇOM – Eu não. Eu não vou tomar uma porcaria dessas.

ZÉ levanta-se indignado – Isso é um absurdo! *Vai sair e o garçom intercepta-o.*

GARÇOM – E a conta?

ZÉ – Conta? Você acha que não pode beber esta porcaria e acha que eu posso?

GARÇOM segura Zé pela gola – Seu idiota, se pique vá! Só não vou lhe rumar a desgraça porque os velhinhos estão filmando. *Zé afasta-se. Garçom vai à mesa dos velhos.*

ZÉ provocando – Pois venha, seu trouxa! Não tenho medo de você e nem da polícia! Pode chamar a polícia se quiser! Chame a polícia se você é esse homem todo!

GARÇOM com desprezo – Vá embora, seu vagabundo.

ZÉ – Tá com medo, né? Tem mais medo da polícia do que eu!

GARÇOM – Que medo o quê! Eu vou chamar é a SAMU pra consertar a sua cara se você continuar.

VELHA – Garçom! Deixa esse vagabundo para lá.

VELHO – Pois é! Ao invés de procurar trabalho fica procurando problema.

GARÇOM se dirigindo aos velhos. Vocês estão certos. O que desejam senhores?

VELHO – Duas casquinhas de Siri.

VELHA – Traga também amendoim.

ZÉ – Eles não sabem de nada! Só tiram onda porque a reforma da previdência não foi aprovada ainda. Se for aprovada eu quero ver! *Pausa.* Ai que fome mostra! 50 centavos. O que é que eu vou fazer?

VELHO – Muito barato, muito barato mesmo. Um jantar por 50 centavos.

VELHA – E que jantar! Impossível se comer com menos dinheiro. **Zé tem atenção despertada para o diálogo dos velhos.**

VELHO – Cinquenta centavos... Sopa de aspargos, um verdadeiro creme. **Zé está estático olhando seus 50 centavos.**

VELHA – Depois o peixe. Robalo com molho de camarão.

VELHO – E purê de batata.

VELHA – Ai, que eu me bato toda só em me lembrar do molho.

VELHO – E o assado? Que maravilha.

VELHA – Tudo por 50 centavos.

ZÉ – Eu vou desmaiar.

VELHA – E a sobremesa? Aqueles pêssegos com creme?

VELHO – E frutas à vontade. Café e licor.

VELHA – Tudo isso por 50 centavos.

ZÉ – Ah, eu tenho de saber onde é esse restaurante. **Vai dirigir-se aos velhos.**

VELHO, saudosos – Ah! Como se comia bem e barato há 20 anos atrás.

ZÉ – Maldita inflação! Maldita economia! Maldito Michel Temer... **Zé desmaia em cima do garçom que voltava com a bandeja.**

Cena 9

Mudança de cenário. Central de abastecimento de Ilhéus. Uma feirante arruma suas frutas no tabuleiro. Vários personagens tipo contemporâneos, como o apressado, o neurótico, o maconheiro e etc.

Cena 10

Reunião de alegorias contra o mal-uso. Lema: eu não sirvo para isso. A panela, a televisão, o microfone e outras alegorias se reúnem para compartilhar experiências de mal-uso e discutir formas de manifestação.

TELEVISÃO - Eu não aguento mais a forma como as pessoas me usam. Parece que só tenho globo! E a TV cultura? Não existe?! Sabe, as vezes penso em deixar na mão. Pifar, queimar, explodir, sei lá! Só não faço porque sei que vou ser trocada por outra. Tem gente tão viciada que deixaria de comprar comida para comprar uma TV nova. Meu sonho era transmitir apenas informações úteis, sem mentiras e nem pós-verdades. Se eu pudesse escolher, só deixaria o NETFLIX.¹¹³

PANELA - Oi pessoas, estou chegando na área. Sou a panela!!! Fui criada há muito para facilitar a vida de todos na cozinha, mas confesso, estou CANSADA dessa vida e vou dizer o porquê! Todos os dias, sem falta, sou fortemente usada... Sem um pingão de respeito! Imaginem vocês ter o bumbum queimado dia após dia, semana após semana, é tão doloroso! Quando não é assim, sou riscada, lavada e maltratada... Vida difícil... Se não bastasse tudo isso, virei arma de protestos de coxinhas!! Sim, a moda é sempre me pegar e me bater, como se isso fosse adiantar algo, além de me amassar e me fazer ser responsável pela perturbação dos ouvidos alheios. Mas isso não ficará assim, só de “*revenge*”. Sabe quando você está com pressa e o leite simplesmente não esquenta? Ou quando você olha pro lado e ele esquenta demais e mela o fogão todo?? Ou quando a anti-aderência não funciona e o alimento gruda todo? Acredite, é uma das minhas irmãs se vingando. É o plano master de vingança, tudo padronizado em uma convenção das manas panelas, quase uma convenção das bruxas. Vamos botar pressão e explodir essa “bagaça”!¹¹⁴

Cena 11

Revisão para o ENEM - Exame Nacional do Empoderamento da Massa com a Professora de Cursinho. A plateia, que recebeu o programa da

¹¹³ Escrito por Natália

¹¹⁴ Escrito por Vanessa Andrade

*mostra, poderá usá-lo para responder as perguntas. O lado verde significa correto e o lado vermelho incorreto.*¹¹⁵

Cena 12

COMADRE - Tantos retrocessos. Vocês já repararam que a quantidade de pedintes na rua aumentou? No comércio tem mais ambulante que comprador. O desemprego só aumenta. O país está quase voltando para o mapa da fome. Enquanto Temer e sua corja compram senadores e deputados, empurram reformas que só pioram a vida dos brasileiros, principalmente dos trabalhadores que serão mais facilmente escravizados por falta de fiscalização, por falta de sindicatos e por causa da terceirização irrestrita. Alguns podem até não entender a fundo o que estou falando. Outros podem saber apenas o que mostram na televisão, o que é pior, mas todos aqui sabem que do jeito que está não dá para ficar, mas vai piorar, é só vocês continuarem assim, sentados e calados.

Cena 13

Música P.U.T.A, de Mulamba.

Ontem desci no ponto ao meio dia
 Contramão me parecia
 Na cabeça a mesma reza
 Deus, que não seja hoje o meu dia
 Faço a prece e o passo aperta
 Meu corpo é minha pressa
 Ouviu-se um grito agudo engolido
 no centro da cidade
 E na periferia? Quantas? Quem?
 O sangue derramado e o corpo no
 chão
 Guria

Por ser só mais uma guria
 Quando a noite virar dia
 Nem vai dar manchete (nem vai
 dar manchete)
 Amanhã a covardia vai ser só mais
 uma que mede, mete, e insulta
 Vai filho da puta

 Painho quis de janta eu
 Tirou meus trapos, e ali mesmo me
 comeu
 De novo a pátria puta me traiu
 E eu sirvo de cadela no cio

¹¹⁵ As perguntas ainda serão elaboradas.

E eu corro
Pra onde eu não sei
Socorro
Sou eu dessa vez

Hoje me peguei fugindo
E era breu, o sol tinindo
Lá vai a marionete
Nada que hoje dê manchete
(E ainda se escuta)

A roupa era curta
Ela merecia
O batom vermelho
Porte de vadia
Provoca o decote
Fere fundo o forte
Morte lenta ao ventre forte

Eu às vezes mudo o meu caminho
Quando vejo que um homem vem
em minha direção
Não sei se vem de rosa ou espinho
Se é um tapa ou carinho
O bendito ou agressão

E se mudasse esse ponto de vista
E o falo fosse a vítima
O que o povo ia falar?
Trocando, assim, o foco da história
Tirando do homem a glória
De mandar nesse lugar

Socorro tô num mato sem cachorro
Ou eu mato ou eu morro
E ninguém vai me julgar

E foda-se se me rasgar a roupa
Te arranco o pau com a boca
E ainda dou pra tu chupar

Pra ver como é severo o teu
veneno
Eu faço do mundo pequeno
Que Deus permita me vingar
Que Deus permita me vingar
Que Deus permita me vingar

E eu corro
Pra onde eu não sei
Socorro
Sou eu dessa vez

Morreu na contramão
atrapalhando o sábado
(Pra onde eu não sei)
Agonizou no meio do passeio
público
(Sou eu dessa vez)
Morreu na contramão como se
fosse máquina
(Pra onde eu não sei)
Seus olhos embotados de cimento
e tráfego
(Sou eu dessa vez)
Amou daquela vez como se fosse a
última

Entra a atriz e interpreta um solilóquio dramático.¹¹⁶

ATRIZ DRAMÁTICA – Eu estava caminhando na rua onde eu moro, quando comecei a ouvir assobios de um homem que tinha idade pra ser meu pai. Ontem, eu apanhei do meu namorado porque fui pra festa sem ele. Eu fui assediada no transporte público e não soube o que fazer. Eu fui julgada

¹¹⁶ Escrito por Bruna

pelo meu decote, minha saia curta e pelo meu batom. Fui queimada com ferro de passar roupa por me negar a ter relações sexuais. Fui à delegacia prestar queixa e me perguntaram se eu tinha testemunhas. Porque as marcas não bastam! É preciso testemunhar o fato! E hoje? Hoje eu fui estuprada. Hoje eu fui morta do seu lado. Fora as que ficaram em casa e por nada são espancadas. Sou vista como um pedaço de carne que deve satisfazer a fome e o desejo. Objetificadat. Hoje me peguei fugindo da revista que ensina 100 maneiras de enlouquecer um homem na cama e como conquistar um corpo digno do verão. Me peguei a procura de notícias ao meu favor. Nada que hoje dê manchete. Sou chamada de vadia quando digo não. Sou chamada de vadia quando digo sim. Sou chamada de vadia quando faço escolhas autônomas. Sou chamada de vadia apenas porque sou mulher! Sou Maria da Penha, sou Frida, sou Teresa, sou Joana, sou Capitu. Não ao seu machismo nojento! Aos que rotulam, calam, discriminam, diminuem, interrompem, menosprezam, me deixem em paz!

APOTEOSE

Coreografia da música *Vá se benzer*, de Preta Gil e Gal Costa.

Sou eu	Não banque o santo
Que fuma, que bebe, que dorme	Eu não pareço com você
Que fala, que grita, que morde	Não acredito no que vejo na tv
Que paga, que pede, que sofre	Meu sangue é forte, de origem nobre
Sou eu	Negro, branco, índio eu sou
Que nasce devendo, que corre	Eu, sou eu, diz ai quem é você
Que é gueto, que é gay, que é pobre	Sou eu, diz ai quem é você
Homem e mulher	Eu, sou, diz ai quem é você
Vá se benzer	Sou eu, diz ai quem é você

Música *Despacito*, Luis Fonsi. Efeitos de luz transformam o palco numa festa que deve transparecer a vontade de lutar e a esperança de mudar.

Sí, sabes que ya llevo un rato mirándote
 Tengo que bailar contigo hoy (Dy)
 Vi que tu mirada ya estaba llamándome
 Muéstrame el camino que yo voy (oh)

Tú, tú eres el imán y yo soy el metal
 Me voy acercando y voy armando el plan
 Solo con pensarlo se acelera el pulso (oh yeah)

Ya, ya me está gustando más de lo normal
 Todos mis sentidos van pidiendo más
 Esto hay que tomarlo sin ningún apuro

Despacito
 Quiero respirar tu cuello despacito
 Deja que te diga cosas al oído
 Para que te acuerdes si no estás conmigo

Despacito
 Quiero desnudarte a besos despacito
 Firmo en las paredes de tu laberinto
 Y hacer de tu cuerpo todo un manuscrito

Sube sube
 Sube, sube, sube

Quiero ver bailar tu pelo
 Quiero ser tu ritmo
 Que le enseñes a mi boca
 Tus lugares favoritos (favorito, favorito baby)

Déjame sobrepasar tus zonas de peligro
 Hasta provocar tus gritos
 Y que olvides tu apellido

Si te pido un beso ven dámelo
 Yo sé que estás pensándolo
 Llevo tiempo intentándolo
 Mami esto es dando y dándolo
 Sabes que tu corazón conmigo te hace ¡bom bom!
 Sabes que esa beba está buscando de mi ¡bom bom!
 Ven prueba de mi boca para ver como te sabe
 Quiero quiero ver cuanto amor a ti te cabe
 Yo no tengo prisa yo me quiero dar el viaje
 Empecemos lento, después salvaje
 Pasito a pasito, suave suavecito
 Nos vamos pegando, poquito a poquito
 Cuando tú me besas con esa destreza
 Veo que eres malicia con delicadeza

Pasito a pasito, suave suavecito
 Nos vamos pegando, poquito a poquito
 Y es que esa belleza es un rompecabezas

Pero pa montarlo aquí tengo la pieza

Despacito

Quiero respirar tu cuello despacito

Deja que te diga cosas al oído

Para que te acuerdes si no estás conmigo

Despacito...

ROTEIRO 1: RACISTAS VÃO PRO CÉU?

PRÓLOGO

Um homem percebe que está morto ao acordar na porta do céu. Ao tentar entrar no reino celestial, é barrado por Nossa Senhora Aparecida, a Santa que controla a entrada. Ao dar seu nome, o homem descobre que seu lugar não é ali, é mais embaixo. Com muita petulância e arrogância ele questiona a proibição por se acreditar digno de um lugar no paraíso. Num estado de paz inabalável, a Santa, que já teve que justificar porque é ela e não São Pedro que guarda a porta, mostra a lista interminável dos pecados cometidos por aquele homem, sendo a maioria deles crimes de racismo. A criatura rebate os fatos dizendo que racismo e preconceito não existem no Brasil, que é tudo invenção da mídia e da esquerda, portanto, a lista não é válida e ele merece entrar no céu. A Santa, abismada com a segurança e o ar de superioridade do ignorante a sua frente, resolve dar-lhe uma segunda chance para que ele se arrependa dos seus pecados. Assim, eles voltam a terra para que ele veja de perto as opressões cotidianas sofridas por pessoas negras. O homem aceita a proposta acreditando que convencerá a Santa de que ela está errada. Entre as cenas que se seguem, os protagonistas sempre discutem sobre o que foi visto. A Santa tentando fazê-lo perceber o racismo e ele utilizando de argumentos ignorantes para contestá-la.

1ª CENA: ÔNIBUS

Dois amigos, um negro e um branco, que vivem em mundos totalmente diferentes, pois o negro não tem nada e o branco tem tudo. Num certo dia, por causa de uma questão familiar, o pai do amigo branco o obriga a andar de ônibus pra poder puni-lo, então, o menino chateado e temeroso, chama seu amigo negro, que trabalha no clube, para ir de ônibus com ele, pois é algo que ele nunca fez. Já no ônibus, o garoto branco paga a passagem ao cobrador com uma nota de cem reais. O cobrador não aceita, pois não tem troco para tanto, mas depois de uma discussão, o garoto renuncia ao troco. No ônibus praticamente

vazio, os diálogos se intercalam entre os dois amigos passageiros, que comparam as suas vidas e entre o cobrador e o motorista, que reclamam dos abusos da empresa de ônibus para a qual trabalham. Em determinado momento da conversa dos garotos o nome do pai do amigo branco é citado, e como a empresa de ônibus que eles estavam era do pai dele, o motorista e o cobrador, ao ouvirem essa parte da conversa, param o ônibus, fazem um discurso sobre a situação deles e interpelam o garoto branco a levar a mensagem pro seu pai. Depois disso o garoto branco desce do ônibus e diz que vai pegar um táxi.

2ª CENA: JANTAR

Um casal lésbico chega ao apartamento luxuoso da chefe de uma delas para um jantar de negócios. Ao ser recebida por uma mulher negra, a companheira da funcionária a trata como se fosse a empregada doméstica da residência. A mulher então sai para servir a mesa. A funcionária chama a atenção da companheira para que ela não continue sendo racista com a sua chefe, o que é recebido com surpresa e ofensa pela companheira, já que ela não é racista, pois tem amigas que são negras. Quando a chefe volta e todas começam a jantar, a companheira da funcionária é preconceituosa em todas as suas falas, ainda que, por serem aparentemente sutis, pareçam “inofensivas” para ela, como: “por que você não tem empregada, se é rica?”, “sua beleza é tão exótica... amei seu cabelo, posso tocar?”, “o que você precisou fazer pra chegar nesse cargo tão alto?”, “como você conseguiu comprar esse apartamento?”. A funcionária, extremamente constrangida, tenta atenuar a situação, mas ela se torna insustentável e a chefe interrompe o jantar e pede para as duas se retirarem. Na porta, a chefe confessa que o jantar era para oferecer e comemorar uma promoção que daria a sua funcionária, algo que não aconteceria nunca mais.

3ª CENA: JOGO DOS PRIVILÉGIOS

Ao som da trilha sonora do programa televisivo norte-americano *Um Maluco no Pedaco* (*The Fresh Prince of Bel-Air*, NBC, 1990-1996), dois

apresentadores de um programa de auditório brasileiro entram em cena animando a plateia. É o momento do quadro “Jogo dos Privilégios”, então os apresentadores selecionam e trazem ao palco oito espectadoras para participarem do jogo (estudantes previamente selecionadas, mas que se misturaram na plateia para dar a sensação de que a escolha foi espontânea e aleatória). Elas, organizadas em fila ombro-a-ombro, devem dar um passo para trás ou para frente em resposta aos enunciados feitos pelos apresentadores. No final, pela distância entre as jogadoras, o público poderá observar na prática como os privilégios estão associados as questões de gênero, raça e classe, ou seja, numa sociedade sexista, racista e economicamente desigual, quanto mais distante do padrão homem-cis-branco-hétero-rico, menos privilégios se tem e mais direitos básicos lhes são negados.¹¹⁷

Se os seus pais tiveram que trabalhar em mais de um emprego e/ou aos finais de semana para sustentar sua família, dê um passo para trás.

Se você já foi discriminado, sofreu abusos verbais ou físicos por causa de sua aparência, dê um passo para trás.

Se alguma vez você já tentou mudar o seu discurso ou o seu jeito para ganhar aceitação, dê um passo para trás

Se você pode curtir (relaxando ou viajando) um ou outro feriado durante o ano, dê um passo a frente.

Se em algum momento, da sua infância ou adolescência, você sentiu vergonha das roupas que usava ou da casa onde morava, dê um passo para trás.

Se alguém já atribuiu a culpa dos seus enganos ou erros ao seu gênero ou a sua etnia, dê um passo para trás.

Se você se sente não tem medo de sofrer algum tipo de violência sexual enquanto vai para casa sozinho à noite, dê um passo a frente.

Se você já viajou para fora do país, dê um passo a frente.

¹¹⁷ Os enunciados foram retirados do site:
<https://www.almanaguesos.com/caminhada-do-privilegio-esse-jogo-vai-te-ensinar-uma-bela-licao-sobre-meritocracia/>

Se alguma vez você não se sentiu representado adequadamente na mídia, dê um passo para trás.

Se você já foi motivo de zoeira e risadas por conta de alguma característica sua que você não pode mudar, dê um passo para trás.

Se você pode comprar uma roupa nova ou sair para jantar quando quiser, dê um passo a frente.

Se o seu pai ou a sua mãe já foram demitidos e ficaram desempregados, dê um passo para trás.

Se você ficou desconfortável com uma piada ou declaração que ouviu – mesmo que por acaso – relacionada ao seu gênero, a sua raça, aparência ou orientação sexual e não se sentiu seguro para confrontar a situação, dê um passo para trás.

Se você se sente nervoso quando vai passar pela segurança de um aeroporto ou por algum tipo de revista policial, dê um passo para trás.

Se você já mentiu sobre a sua etnia ou religião para evitar conflitos, dê um passo para trás.

4ª CENA: DECLAMAÇÃO DE POEMA

Quatro estudantes declamam o poema:

O grito

O grito

Meu

Seu

De todos

Nesse céu negro

Constelações se apagam

Mas a luz ainda há de chegar

Eu já lutei
Muito
Sou esquecido
Mas sempre volto vivo

Consegui juntar óleo e água
Apenas com palavras
Sem abalar
Consegui o meu lugar

Não fomos esquecidos
Estamos guardados
Em cada coração
Negro, indígena, miscigenado

5ª CENA: PAÍS DOS SONHOS

Uma adolescente negra se conecta com seu eu quando criança por meio de um grande espelho. A criança que existe dentro da adolescente está frustrada por ver no espelho que o seu futuro não seria fácil e alegre como ela sonhou. Ao se dar conta disso, a adolescente pensa em partir dessa sociedade que tanto a maltrata. Após uma coreografia que expressa de forma poética a depressão, o medo e o desejo suicida, a adolescente consegue atravessar o espelho, se reconecta com sua criança interior e pede desculpas por não ter conseguido protegê-la desse mundo tão cruel.¹¹⁸

6ª CENA: ELEIÇÃO

¹¹⁸ A ideia, a coreografia e a trilha foram retiradas e adaptadas da performance *The Mirror*, disponível no link: https://www.youtube.com/watch?v=Hh-owdA4_u8

Numa passeata eleitoral, um candidato a prefeito e sua comitiva pedem votos aos eleitores de uma comunidade periférica. Duas mulheres da comunidade pedem ajuda a eles para resolução de problemas gerais, como saneamento básico, reforma das escolas, dentre outros. Depois de muitas promessas, o candidato tenta comprar os votos das duas oferecendo benefícios pessoais, o que é rebatido com indignação por elas, que não compactuam com corrupção. Quando o candidato percebe que elas não vão se vender, começa a desdenhar e debochar delas chamando-as de pobres, negras, burras e feias. Contudo, as mulheres não abaixam a cabeça e respondem às ofensas com dignidade, denunciando-os para a comunidade, que expulsa toda a comitiva de lá.

7ª CENA: SONHO

Enquanto o texto é falado na gravação em off, acontece uma performance em que José, perdido em algum lugar abstrato, como se estivesse em coma, é obsidiado por pessoas que descarregam nele pesos e outros elementos que simbolizem o sofrimento causado pelo racismo em pessoas negras. No final, por não suportar o peso, José apaga e cai no chão.

É, seu José...

Em meio a tanta briga online, em busca de um milagre, você acabou se traíndo

Esqueceu de quem era, acabou sendo ingênuo demais e tomou para si um novo caminho

Em dois meses o mito da felicidade e da evolução se tornou mentira

E agora, seu José? O mito pereceu e só agora você percebeu?

A noite esfriou, o emprego desandou, de tantos funcionários só você e dois pretos foram despejados

A festa acabou, o óleo dissipou, a mata queimou, você precisa manter a postura de homem de bem e fingir que não vê a censura também

A luz acabou e no final do dia você tem que levar oitenta e um tiros no seu pé pra quem defende a sociedade dizer que foi engano

E agora, José?
Me diz!
E agora você?
Você merece, José?¹¹⁹

EPÍLOGO

Antes de José cair morto ao chão, o homem branco já havia sumido do palco. A Santa então se aproxima do corpo de José e diz algo como “você não pediu tanto uma segunda chance? Espero que agora você entenda o que é o racismo vivendo-o na sua própria pele”. O homem que estava desmaiado se levanta. Embora o corpo seja o mesmo, quem o habita não é mais o José de antes, mas o homem branco que negava o racismo, mesmo vendo-o de perto. Agora a Santa lhe deu a oportunidade de aprender vivendo o preconceito na própria pele.

Material de divulgação das oficinas

Textos das apresentações

Material de divulgação das apresentações

¹¹⁹ A cena foi inspirada também no poema *José*, de Carlos Drummond de Andrade, publicado originalmente em 1942, na coletânea *Poesias*.

PLANOS DE AULA: CURSO DE INICIAÇÃO TEATRAL

Plano de aula

Aula experimental, Bouche de L'Enfer, 9 de julho de 2016

Aula 0 09 jul 2016	Nível: iniciação	Público: livre	Duração: 3 horas
Objetivo (s): Seduzir os participantes à arte teatral			Pré-requisitos: Nenhum
Conteúdo programático: apresentação do Coletivo Saladistar, do ministrante e do curso; dinâmicas e jogos de integração de baixa exposição.			
Procedimentos metodológicos: Aula será composta por 6 partes.			Roteiro:
1. Intervalo para troca de roupa, pequenos atrasos e assinatura da lista de presença e do termo de consentimento			14h
2. [Expositiva] Apresentação do SDI, do ministrante e do curso;			14h 15min
3. [Prática] Jogos de apresentação: Hup (com variações de nome); Limão (com variações de nome); Jana Cabana (sem variação).			14h 30min
4. Intervalo			15h 30min
5. [Expositiva] Breve comunicação sobre a origem, a importância e a magia do teatro no mundo			15h 45min
6. [Prática] Repetição de nome e movimento em círculo; Jana Cabana (com a variação: ator, dramaturgo, diretor e espetáculo).			15h 50min
7. Avaliação (momento aberto para retorno dos participantes e perguntas disparadoras).			16h 45min
Avaliação: Observação da disponibilidade para o jogo e do interesse pelo conteúdo.			Recursos: Projektor de slides
Referências: [Conhecimento empírico]			

Plano de aula

Parte 1 (prática): Dinâmicas de integração; Jogos Dramáticos; Jogos Teatrais. [4 aulas]

Aula 1 16 jul 2016	Nível: iniciação	Público: livre	Duração: 3 horas
Objetivo (s): Integrar os participantes			Pré-requisitos: Nenhum
Conteúdo programático: dinâmicas e jogos de integração de baixa exposição.			
Procedimentos metodológicos: Aula será composta por 6 partes. <ol style="list-style-type: none"> 1. Intervalo para troca de roupa, pequenos atrasos e assinatura da lista de presença e do termo de consentimento 2. Bate-papo para apresentação dos novos integrantes e do curso; 3. Alongamento e aquecimento 4. ABC; Porta aberta – porta fechada (variação com nome); batismo mineiro (nome, palavra e movimento); zip, zap, zop (com nome); 5. Intervalo 6. Emaranhado (de braços); 1, 2, 3 de Brad Ford (com demonstração). 7. Avaliação (momento aberto para retorno dos participantes e perguntas disparadoras). 8. Pagamento das mensalidades 			Roteiro: 14h 14h 15min 14h 30min 14h 45min 15h 45min 16h 16h 30min 16h 45min
Avaliação: Observação da disponibilidade para o jogo e do interesse pelo conteúdo.			Recursos: Nenhum
Referências: FAO. Manual de facilitação de práticas agrárias e de habilidades para a vida. Disponível em < http://coin.fao.org/coin-static/cms/media/8/13449347307410/guio_de_atividades_culturais_final.pdf >. Acesso em 15 jul 2016 SHAYOVICH, Eran. Aprender jogando: guia de jogos construtivos e comunicativos, em que todos ganham! Disponível em: < https://books.google.com.br/books?id=TAPNBQAAQBAJ&lpg=PT57&ots=i2-RZBn2hl&dq=jogo%20emaranhado%20de%20bra%C3%A7os&hl=pt-BR&pg=PT1#v=onepage&q&f=false > Acesso em 15 jul 2016			

Plano de aula

Parte 1 (prática): Dinâmicas de integração; Jogos Dramáticos; Jogos Teatrais. [4 aulas]

Aula 2 23 jul 2016	Nível: iniciação	Público: livre	Duração: 3 horas
Objetivo (s): Integrar os participantes			Pré-requisitos: Nenhum
Conteúdo programático: dinâmicas e jogos de integração de baixa exposição.			
Procedimentos metodológicos: Aula será composta por 6 partes. <ol style="list-style-type: none"> Intervalo para troca de roupa, pequenos atrasos e assinatura da lista de presença e do termo de consentimento Bate-papo para apresentação dos novos integrantes e do curso; Alongamento e aquecimento Banho, Estátua, Espelho, Escultura (sem variações), Marionete Humana, Marionete à Distância. Intervalo Jogo de mímica de nomes de filme (competição em dois grupos) Avaliação (momento aberto para retorno dos participantes e perguntas disparadoras). Pagamento das mensalidades e ajustes 			Roteiro: 14h 14h 15min 14h 20min 14h 30min 15h 45min 16h 16h 30min 16h 45min
Avaliação: Observação da disponibilidade para o jogo e do interesse pelo conteúdo.			Recursos: Nenhum
Referências: MOTA, Jones Oliveira. Jogos de Revista: interconexões entre jogo e Teatro de Revista Brasileiro em experiências no ensino de teatro. Salvador: Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, PPGAC-UFBA. CAPES; Mestrado Acadêmico; Orientação de Eliene Benício A. Costa. 2016			

Plano de aula

Parte 1 (prática): Dinâmicas de integração; Jogos Dramáticos; Jogos Teatrais. [4 aulas]

Aula 3 30 jul 2016	Nível: iniciação	Público: livre	Duração: 3 horas
Objetivo (s): Seduzir os participantes à arte teatral			Pré-requisitos: Nenhum
Conteúdo programático: dinâmicas e jogos de integração de baixa exposição.			
Procedimentos metodológicos: Aula será composta por 6 partes. <ol style="list-style-type: none"> 1. Intervalo para troca de roupa, pequenos atrasos e assinatura da lista de presença e do termo de consentimento 2. Aquecimento e alongamento (corpo, voz e respiração) 3. Jogos de apresentação: Lá vai a bola, Hup com bola (com variações de nome); Limão com bola (com variações de nome); 4. Intervalo 5. Repetição de nome e movimento em círculo com bola; 6. Avaliação (momento aberto para retorno dos participantes e perguntas disparadoras). 			Roteiro: 14h 14h 15min 14h 30min 15h 30min 15h 45min 16h 45min
Avaliação: Observação da disponibilidade para o jogo e do interesse pelo conteúdo.			Recursos: Bola
Referências: [Conhecimento empírico]			

Plano de aula

Parte 2 (teórico-prática): Jogos de Revista; improvisação; introdução aos gêneros e movimentos teatrais: tragédia, comédia, melodrama, realismo, naturalismo, expressionismo, absurdo, pós-dramático, contemporâneo, teatro-dança, teatro performativo, teatro ritual, etc. Experimentação de diferentes formas de atuação cênica (com base nos gêneros e movimentos citados).

Aula 4 06 ago 2016	Nível: iniciação	Público: livre	Duração: 3 horas
Objetivo (s): Introduzir os Jogos de Revista			Pré-requisitos: Nenhum
Conteúdo programático: Jogos de Revista: atualidade, comicidade e criticidade			
Procedimentos metodológicos: Aula será composta por 6 partes.			Roteiro:
1. Intervalo para troca de roupa, pequenos atrasos e assinatura da lista de presença e do termo de consentimento			14h
2. Aquecimento e alongamento (corpo, voz e respiração)			
3. Vídeos sobre o Teatro de Revista			14h 15min
4. Jogos de atualidade, comicidade e criticidade			14h 30min
5. Intervalo			14h 45min
6. Jogos de atualidade, comicidade e criticidade			15h 30min
7. Avaliação (momento aberto para retorno dos participantes e perguntas disparadoras).			15h 45min
			16h 45min
Avaliação: Observação da disponibilidade para o jogo e do interesse pelo conteúdo.			Recursos: Projetor
Referências: [Conhecimento empírico]			

Plano de aula

Parte 2 (teórico-prática): Jogos de Revista; improvisação; introdução aos gêneros e movimentos teatrais: tragédia, comédia, melodrama, realismo, naturalismo, expressionismo, absurdo, pós-dramático, contemporâneo, teatro-dança, teatro performativo, teatro ritual, etc. Experimentação de diferentes formas de atuação cênica (com base nos gêneros e movimentos citados).

Aula 5 13 ago 2016	Nível: iniciação	Público: livre	Duração: 3 horas
Objetivo (s): Introduzir o Teatro de Revista Brasileiro e os Jogos de Revista			Pré-requisitos: Nenhum
Conteúdo programático: Jogos de Revista: comicidade			
Procedimentos metodológicos: Aula será composta por 6 partes. <ol style="list-style-type: none"> Intervalo para troca de roupa, pequenos atrasos e assinatura da lista de presença e do termo de consentimento Aquecimento e alongamento (corpo, voz e respiração) Vídeos sobre o Teatro de Revista Jogos: comicidade (16 comodidade e ridículo; 21 o corpo é o vício moral; 17 corpo incomodado; 25 irritação física #1), atualidade (10 ilustrar com um tema; 11 ilustrar uma história; 4 contar a sua própria história; 9 iluminando; 5 conversação com envolvimento), criticidade (27 variações de escultura; 26 um tema, muitas opiniões;). Avaliação (momento aberto para retorno dos participantes e perguntas disparadoras). 			Roteiro: 9h 9h 15min 9h 30min 10h 30min 11h 45min
Avaliação: Observação da disponibilidade para o jogo e do interesse pelo conteúdo.			Recursos: Projetor, PC e texto
Referências: Boal, Lira, Mota e Spolin			

Plano de aula

Parte 2 (teórico-prática): Jogos de Revista; improvisação; introdução aos gêneros e movimentos teatrais: tragédia, comédia, melodrama, realismo, naturalismo, expressionismo, absurdo, pós-dramático, contemporâneo, teatro-dança, teatro performativo, teatro ritual, etc. Experimentação de diferentes formas de atuação cênica (com base nos gêneros e movimentos citados).

Aula 6 20 ago 2016	Nível: iniciação	Público: livre	Duração: 3 horas
Objetivo (s): Introduzir o Teatro de Revista Brasileiro e os Jogos de Revista			Pré-requisitos: Nenhum
Conteúdo programático: Jogos de Revista: atualidade			
Procedimentos metodológicos: Aula será composta por 6 partes. <ol style="list-style-type: none"> Intervalo para troca de roupa, pequenos atrasos e assinatura da lista de presença e do termo de consentimento Aquecimento e alongamento (corpo, voz e respiração) Vídeos sobre o Teatro de Revista Jogos: atualidade (10 ilustrar com um tema; 11 ilustrar uma história; 4 contar a sua própria história; 9 iluminando; 5 conversação com envolvimento), Avaliação (momento aberto para retorno dos participantes e perguntas disparadoras). 			Roteiro: 14h 14h 15min 14h 30min 14h 45min 16h 45min
Avaliação: Observação da disponibilidade para o jogo e do interesse pelo conteúdo.			Recursos: Projetor, PC e texto
Referências: Boal, Lira, Mota e Spolin			

Plano de aula

Parte 2 (teórico-prática): Jogos de Revista; improvisação; introdução aos gêneros e movimentos teatrais: tragédia, comédia, melodrama, realismo, naturalismo, expressionismo, absurdo, pós-dramático, contemporâneo, teatro-dança, teatro performativo, teatro ritual, etc. Experimentação de diferentes formas de atuação cênica (com base nos gêneros e movimentos citados).

Aula 7 27 ago 2016	Nível: iniciação	Público: livre	Duração: 3 horas
Objetivo (s): Introduzir o Teatro de Revista Brasileiro e os Jogos de Revista			Pré-requisitos: Nenhum
Conteúdo programático: Jogos de Revista: Musicalidade (com Liz Novais)			
Procedimentos metodológicos: Aula será composta por 6 partes. 1.			Roteiro:
Avaliação: Observação da disponibilidade para o jogo e do interesse pelo conteúdo.			Recursos:
Referências: Boal, Lira, Mota e Spolin			

Plano de aula

Parte 2 (teórico-prática): Jogos de Revista; improvisação; introdução aos gêneros e movimentos teatrais: tragédia, comédia, melodrama, realismo, naturalismo, expressionismo, absurdo, pós-dramático, contemporâneo, teatro-dança, teatro performativo, teatro ritual, etc. Experimentação de diferentes formas de atuação cênica (com base nos gêneros e movimentos citados).

Aula 8 03 set 2016	Nível: iniciação	Público: livre	Duração: 3 horas
Objetivo (s): Introduzir os Jogos de Revista			Pré-requisitos: Nenhum
Conteúdo programático: Jogos de Revista: Ligeireza e Musicalidade (reforço)			
Procedimentos metodológicos: Aula será composta por 6 partes.			Roteiro:
1. Intervalo para troca de roupa, pequenos atrasos e assinatura da lista de presença e do termo de consentimento			14h
2. Aquecimento e alongamento (corpo, voz e respiração)			
3. Jogos de musicalidade (33 Cardume)			14h 15min
4. Intervalo			14h 30min
5. Jogos de de ligeireza (28 Blablação: Intérprete #1, 29 Blablação: : Intérprete #2.			14h 45min
6. Avaliação (momento aberto para retorno dos participantes e perguntas disparadoras).			15h 30min
			15h 45min
			16h 45min
Avaliação: Observação da disponibilidade para o jogo e do interesse pelo conteúdo.			Recursos: Projektor
Referências: MOTA, Jones Oliveira. Jogos de Revista: interconexões entre jogo e Teatro de Revista Brasileiro em experiências no ensino de teatro. Salvador: Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, PPGAC-UFBA. CAPES; Mestrado Acadêmico; Orientação de Eliene Benício A. Costa. 2016			

Plano de aula

Parte 2 (teórico-prática): Jogos de Revista; improvisação; introdução aos gêneros e movimentos teatrais: tragédia, comédia, melodrama, realismo, naturalismo, expressionismo, absurdo, pós-dramático, contemporâneo, teatro-dança, teatro performativo, teatro ritual, etc. Experimentação de diferentes formas de atuação cênica (com base nos gêneros e movimentos citados).

Aula 9 10 set 2016	Nível: iniciação	Público: livre	Duração: 3 horas
Objetivo (s): Introduzir os Jogos de Revista			Pré-requisitos: Nenhum
Conteúdo programático: Jogos de Revista: Características: Popularidade e Sensorialidade. Recursos: Alusão e duplo sentido; Paródia.			
Procedimentos metodológicos: Aula será composta por 6 partes.			Roteiro:
1. Intervalo para troca de roupa, pequenos atrasos e assinatura da lista de presença e do termo de consentimento			14h
2. Aquecimento e alongamento (corpo, voz e respiração)			
3. Jogos de Popularidade e Sensorialidade			14h 15min
4. Intervalo			14h 30min
5. Jogos de Recursos: Alusão e duplo sentido; Paródia.			14h 45min
6. Avaliação (momento aberto para retorno dos participantes e perguntas disparadoras).			15h 30min
			16h 45min
Avaliação: Observação da disponibilidade para o jogo e do interesse pelo conteúdo.			Recursos: Livros com obras eruditas ou datadas
Referências: MOTA, Jones Oliveira. Jogos de Revista: interconexões entre jogo e Teatro de Revista Brasileiro em experiências no ensino de teatro. Salvador: Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, PPGAC-UFBA. CAPES; Mestrado Acadêmico; Orientação de Eliene Benício A. Costa. 2016			

PLANO DE ATIVIDADE ARTE-EDUCACIONAL: TEATRO DE REVISTA PARA INICIANTES

TEATRO DE REVISTA PARA INICIANTES




PLANO DE ATIVIDADE ARTE-EDUCACIONAL 2017.2

PROFESSOR JONES MOTA



JUL							AGO							SET						
S	T	Q	Q	S	S	D	S	T	Q	Q	S	S	D	S	T	Q	Q	S	S	D
					1	2		1	2	3	4	5	6					1	2	3
3	4	5	6	7	8	9	7	8	9	10	11	12	13	4	5	6	7	8	9	10
10	11	12	13	14	15	16	14	15	16	17	18	19	20	11	12	13	14	15	16	17
17	18	19	20	21	22	23	21	22	23	24	25	26	27	18	19	20	21	22	23	24
24	25	26	27	28	29	30	28	29	30	31				25	26	27	28	29	30	
31																				

OUT							NOV							DEZ						
S	T	Q	Q	S	S	D	S	T	Q	Q	S	S	D	S	T	Q	Q	S	S	D
						1			1	2	3	4	5					1	2	3
2	3	4	5	6	7	8	6	7	8	9	10	11	12	4	5	6	7	8	9	10
9	10	11	12	13	14	15	13	14	15	16	17	18	19	11	12	13	14	15	16	17
16	17	18	19	20	21	22	20	21	22	23	24	25	26	18	19	20	21	22	23	24
23	24	25	26	27	28	29	27	28	29	30				25	26	27	28	29	30	31
30	31																			

	Início das Atividades
	Mostras de Meio de Semestre
	Dias com aula

 Mostras de Fim de Semestre

DETALHAMENTO

CARGA HORÁRIA	55 horas
DISTRIBUIÇÃO DAS AULAS	1 vez por semana; 2 horas e 30 minutos por encontro
DIAS E HORÁRIO DAS AULAS	Sábado, das 9h30min às 12h00

QUANTIDADE DE AULAS	22 encontros
QUANTIDADE DE ALUNOS	12 pessoas
FAIXA ETÁRIA DOS ALUNOS	A partir dos 16 anos de idade
PERFIL DE ENTRADA	Interessadas e interessados em iniciação teatral

EMENTA DA ATIVIDADE

Iniciar-se na arte teatral é o primeiro passo para superar a timidez, tornar-se mais desenvolvido, conhecer o próprio corpo (melhorar a postura, o uso da voz, etc.), comunicar-se com maior eficiência e, é claro, soltar a criatividade e expressar suas subjetividades. Todas essas habilidades são importantes em todas as esferas da nossa vida: na família, na escola, na universidade e até no trabalho. Por meio jogos, improvisações e exercícios de criação cênica os participantes experimentarão algumas das características e convenções do Teatro de Revista brasileiro como comicidade, musicalidade e popularidade.

OBJETIVOS

- Apresentar um resumo da historiografia do Teatro de Revista e sua importância para a história de Ilhéus;
- Experimentar as características e convenções do TRb na prática;
- Introduzir técnicas básicas de iniciação teatral;
- Montar um resultado cênico para culminância do curso;
- Apresentar o resultado no Bataclan.

RESULTADOS ESPERADOS

Participantes conscientes da importância do TRb para a história do teatro brasileiro e da cidade; minimamente preparados para participar de encenações; desenvolvidos; menos tímidos e mais aptos para a comunicação e socialização.

CONTEÚDOS BASILARES

- a) História do Teatro de Revista brasileiro;
- b) Características do TRb: atualidade, comicidade, leveza, criticidade, musicalidade, popularidade e sensorialidade;
- c) Os três grupos de convenções dramáticas do TRb: recursos, personagens e componentes do roteiro.
- d) Técnicas de corpo, voz, interpretação e construção cênica.

METODOLOGIA

Construção de células cênicas por meio de jogos e improvisações. A oficina será dividida em quatro fases com graus de complexidade crescente. A primeira com o objetivo geral de integrar; a segunda, produzir; a terceira, repetir; e a quarta, mostrar. As células criadas serão agrupadas e reagrupadas a cada aula possibilitando o exercício da criação cênica.

RECURSOS NECESSÁRIOS

Salão adequado para exercícios teatrais (tipo jogos) para 12 pessoas simultaneamente;

Tela de projeções e projetor;

Aparelhagem de som – caixa, microfones, instrumentos, etc.;

Impressão de cartas com temas da atualidade, personagens-tipo, alegorias, personalidades e etc.;

Outras impressões em tamanho A4;

Mobiliário para suporte (praticáveis ou cubos).

FATORES CRÍTICOS

Segurança;

Privacidade;

Pontualidade;

Disponibilidade e bom funcionamento dos equipamentos.

PARÂMETROS DE AVALIAÇÃO

Além do prontuário individual padrão, os participantes serão avaliados em círculos de conversa em que todos poderão (com maior ou menor direcionamento do professor, dependendo do grau de desenvolvimento da oficina e do perfil da turma) expor seus pontos de vista sobre as aulas. A ênfase da avaliação será dada aos discursos expostos em sala e no desenvolvimento individual e grupal dos participantes em relação aos jogos e exercícios aplicados.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANTUNES, Delson. **Fora do sério**: Um panorama do teatro de revista no Brasil. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

LIRA, Fernando (Org.). **Jogos para cenas cômicas**. Fortaleza: Grupo Crise, 2013.

MOTA, Jones Oliveira. **Jogos de revista**: interconexões entre jogo e teatro de revista brasileiro em experiências no ensino de teatro, 2016. Orientadora: Prof^a. Dr^a. Eliene

Benício Amâncio Costa. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, Escola de Dança, Salvador, 2016.

MOURA, Ieda Camargo de. **Musicalizando crianças**: teoria e prática da educação musical. Curitiba: Ibpx, 2011.

MUNIZ, Mariana de Lima e. **Improvisação como espetáculo**: processo de criação e metodologias de treinamento do ator-improvisador. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Jogar, representar**: práticas dramáticas e formação. Tradução Cássia Raquel da Silveira. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

SCHETTINI, Roberto de Abreu. **Jogos performativos**: política, poética e espetacularidade na formação de professores de teatro e dança. 2013. 317f. il. Tese (doutorado) – Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, 2013.

SPOLIN, Viola. **Jogos teatrais para a sala de aula**: um manual para o professor. Tradução Ingrid Dormien Koudela. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

_____. **Jogos Teatrais**: o fichário de Viola Spolin. Tradução Ingrid Dormien Koudela. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

_____. **Improvisação para o teatro**. Tradução e revisão Ingrid Dormien Koudela e Eduardo José de Almeida Amos. São Paulo: Perspectiva, 2005.

VENEZIANO, Neyde. **As grandes vedetes do Brasil**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.

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

_____. **O teatro de revista no Brasil**: dramaturgia e convenções. Campinas, SP: Pontes: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1991.

Histórico de Revisão do Documento

Data	Alterações
22/6/2017	Revisão 00. Emissão inicial do ACE PA 2017.1 Teatro de Revista para Iniciantes

PLANO DE ENSINO: DISCIPLINA ARTE/TEATRO IFBA 2019

Plano de Ensino Cursos Técnicos

IDENTIFICAÇÃO		
EIXO TECNOLÓGICO:		
CURSO / FORMA ou GRAU / MODALIDADE:		
CURSO: FORMA: (x) integrado, () subsequente		
COMPONENTE CURRÍCULAR: Arte/teatro		
ANO / SEMESTRE: 2019	SEMESTRE ou ANO DA TURMA: 2019	CARGA HORÀRIA: 60h
TURNOS: matutino		TURMAS: ITE11, ITE12, ITI11, ITI12, ITST41
DIRETOR(A) GERAL DO CAMPUS: Thiago Barbosa		
DIRETOR (A) DE ENSINO: Gabriel Machado		
DOCENTE(A): Jones Oliveira Mota		
EMENTA		
<p>O ensino de arte/teatro no ensino médio tecnológico visa a formação estética das/dos estudantes por meio da linguagem teatral. Para além da aprendizagem de conteúdos teóricos propedêuticos, como a origem histórica do teatro, seus fundamentos interdisciplinares (que perpassam as áreas de comunicação, semiologia, literatura, música, dança, artes plásticas, matemática, dentre outras) e suas formas contemporâneas, engloba a introdução de técnicas teatrais e performáticas que unem cognição, motricidade e linguagem para possibilitar o desenvolvimento de habilidades e competências pessoais e socioculturais e aprimorar o desempenho lógico-racional, físico-interacional e sensório-subjetivo das/dos estudantes.</p>		

OBJETIVOS
OBJETIVO GERAL DO CURSO
Possibilitar a apreensão dos códigos e canais da linguagem teatral com base na perspectiva filosófica da educação estética (plena e humanizadora).
OBJETIVOS DO COMPONENTE CURRÍCULAR
<ul style="list-style-type: none"> - Desenvolver habilidades e competências pessoais e socioculturais das/dos estudantes; - Aprimorar o desempenho lógico-racional, físico-interacional e sensório-subjetivo das/dos estudantes; - Colaborar para o processo de conscientização histórica dos sujeitos, fazendo-os notar a importância de uma leitura crítica da realidade-mundo;

- Estreitar a relação com a área da arte em geral, e das artes cênicas em específico, no intuito de criar gosto pela apreciação, criação e/ou reflexão de obras de arte.

METODOLOGIA

- Aulas expositivas;
- Aulas práticas (com jogos, exercícios e técnicas corporais, vocais, de improvisação e interpretação);
- Confecção de Diários de Bordo para registro individual de experiências;
- Apreciação e reflexão de obras de artes cênicas;
- Criação de cenas e peças;
- Análise dos discursos (com base nas improvisações criadas em sala de aula);
- Apresentações artísticas;
- Atividades e projetos interdisciplinares.

CONTEÚDO PROGRAMÁTICO

UNIDADE I

1. A disciplina arte e seus campos artísticos, zonas de contato, arte e experiência, experiência estética);
2. Artes cênicas: tempo e espaço (origem histórica do teatro, artes da presença);
3. Fundamentos interdisciplinares do teatro (dramaturgia, interpretação, expressão corporal e vocal, cenografia, figurino, iluminação, maquiagem, etc.);
4. Jogos dramáticos e teatrais de leve, média e alta interação;
5. Exercícios para o desenvolvimento de habilidades específicas (sentidos, velocidade, ritmo, atenção, concentração, sincronia, postura, confiança, foco, etc.).

UNIDADE II

1. O teatro como arte política e social,
2. Crítica cultural;
3. Espacialidade - espaço teatral, dramático, cênico, cenográfico, lúdico, textual e interior;
4. Técnicas corporais (postura, posicionamento, presença cênica, movimento, espacialidade, etc.);
5. Técnicas vocais (respiração, projeção, articulação, qualidades vocais, etc.);
6. Técnicas de interpretação (espacialidade, memória, contracenação, improvisação etc.).

UNIDADE III

1. Teatro do Oprimido e da Oprimida de Augusto Boal e outras abordagens político-pedagógicas;

2. Teatro contemporâneo – hibridismos e tecnologias da informação;
3. A análise do discurso na prática da improvisação;
4. Técnicas de criação e montagem cênicas (com base em textos diversos e improvisações, etc.).

AVALIAÇÃO

Instrumentos a serem usados pelo docente (a):

- Questionário diagnóstico;
- Observação;
- Provas teóricas semiabertas;
- Provas de desempenho prático;
- Diários de Bordo;
- Resenhas críticas;
- Avaliação qualitativa presencial 360 graus (circular e diagonal) ao final de cada unidade;
- Apresentação pública de trabalho cênico.

Critérios de avaliação:

Quantitativos: frequência e compreensão dos conteúdos (nas provas teóricas) e registros das experiências.

Qualitativos: participação, concentração, engajamento, domínio da escrita, desempenho técnico/prático, inovação e criatividade.

RECUPERAÇÃO PARALELA:

Instrumento semelhante à prova com o conteúdo estudado na unidade.

PRÁTICA PROFISSIONAL ARTICULADORA (PPA)

O componente curricular prevê PPA: () Sim (X)Não ()Colaboração

Articulação com os componentes

curriculares: _____

Planejamento da realização das atividades não presenciais

Apreciação de obras de artes cênicas, leituras e estudos complementares e ensaios individuais.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA BÁSICA:

BARBOSA, Ana Mae T. B. **Arte-educação no Brasil**: das origens ao modernismo. São Paulo: Perspectiva, 1978.

DESGRANGES, Flávio. **A pedagogia do teatro**: provocação e dialogismo. 3. ed. São Paulo: Editora Hucitec: Edições Mandacaru, 2011.

- _____. **A pedagogia do espectador**. São Paulo: Hucitec, 2003.
- MARTINS, Marcos Bulhões. **Encenação em jogo**: experimento de aprendizagem e criação do teatro. São Paulo: Hucitec, 2004.
- MUNIZ, Mariana de Lima e. **Improvisação como espetáculo**: processo de criação e metodologias de treinamento do ator-improvisador. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
- NUNES, Lilia. **Manual de voz e dicção**. 2. Ed. Rio de Janeiro, Serviço Nacional de Teatro, 1976.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- ROCHA, Maurilio Andrade [et al.]. **Arte de perto**. 1. Ed. São Paulo: Leya, 2016. Outros autores: Mariana Lima Muniz, Rodrigo Vivas, Juliana Azoubel.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. **Jogar, representar**: práticas dramáticas e formação. Tradução Cássia Raquel da Silveira. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- SPOLIN, Viola. **Improvisação para o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- _____. **Jogos teatrais na sala de aula: o livro do professor**. São Paulo: Perspectiva, 2007, 321 p.

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR:

- BARBOSA, Ana Mae. **Arte-educação pós-colonialista no Brasil**: aprendizagem triangular. Comunicação & Educação, vol. 1, nº 2, jan./abr. de 1995. Disponível em <
<http://200.144.189.42/ojs/index.php/comeduc/article/viewArticle/4242>>. Acesso em: 15 jul. 2013.
- BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- BOAL, Augusto P. **Jogos para atores e não-atores**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.
- BONDIA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira**. Campinas, p. 20-28, julho de 2001.
- MOURA, Ieda Camargo de. **Musicalizando crianças**: teoria e prática da educação musical. Curitiba: Ibplex, 2011.
- OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. 9 ed. Petrópolis: Vozes, 1993.
- SOARES, Carmela. **Pedagogia do jogo teatral**: uma poética do efêmero: o ensino do teatro na escola pública. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2010.

BIBLIOGRAFIAS PARA APROFUNDAMENTO

- DALLARI, Dalmo de Abreu. **O que é participação política**. São Paulo: Abril Cultural: Brasiliense, 1984.
- FREIRE, Paulo. **A importância do ato de ler**: em três artigos que se completam. 51. ed. São Paulo: Cortez, 2011b.
- _____. **Conscientização**: teoria e prática da libertação: uma introdução ao pensamento de Paulo Freire. São Paulo: Centauro, 2001.
- GUÉNOUN, Denis. **O teatro é necessário?** São Paulo: Perspectiva, 2014.
- MOTA, Jones Oliveira. **Jogos de revista**: interconexões entre jogo e teatro de revista brasileiro em experiências no ensino de teatro.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Eliene Benício Amâncio Costa. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, Escola de Dança, Salvador, 2016.

PAREYSON, Luigi. **Os Problemas da Estética**. Tradução Maria Helena Nery Garcez. 3^a ed. 2^a tiragem. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

SCHILLER, Friedrich von. **A educação estética do homem**: numa série de cartas. Tradução Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. 3^a ed. São Paulo: Iluminuras, 1995.

OBSERVAÇÃO

As atividades interdisciplinares serão incluídas no planejamento de aulas de acordo com as datas estabelecidas nos calendários de eventos das áreas de ensino.

PROGRAMAÇÃO III UNIDADE: DISCIPLINA ARTE/TEATRO IFBA 2019

Programação da III Unidade


13 aulas em todas as turmas

1. [Teórica] Apresentação da III Unidade + Apreciação do filme Corra! (Get Out)
2. [Teórica] Análise do discurso
3. [Teórico-prática] Improvisação e análise do discurso – princípios e técnicas
4. [Teórico-prática] Improvisação e análise do discurso – Teatro do Oprimido – Técnica do Teatro Jornal de Augusto Boal
5. [Teórico-prática] Improvisação e análise do discurso – Exercício prático 1
6. [Teórico-prática] Improvisação e análise do discurso – Exercício prático 2
7. [Teórico-prática] Improvisação e análise do discurso – Exercício prático 3
8. [Prática] Criação de cenas inspiradas no Álbum Planeta Fome, de Elza Soares
9. [Prática] Montagem e ensaio da apresentação final
10. [Prática] Análise da apresentação final
11. [Avaliação] Finalização e entrega dos diários de bordo
12. [Avaliação] Recuperação + Avaliação 360º
13. [Avaliação] Avaliação 360º

A1	Atividade	Qualitativo [Participação e presença]	2
A2	Exercício	Desempenho técnico [Criação de cenas]	2
A3	Atividade	Produção [Apresentação final]	3
A4	Trabalho	Reflexão [Diário de bordo]	3

CATÁLOGO DE REVISTAS E ESPETÁCULOS ENCENADOS ENTRE 2001 E 2020

2001

1.	Espetáculo	Terça Insana		
	Estreia	N.Ex.T., Núcleo Experimental de Teatro – São Paulo	Tipo da encenação	Inspiração
	Sinopse	<p>A Terça Insana é um show de humor, que acontece todas as terças-feiras em São Paulo, num bar e que nunca se repete, pois é semanalmente renovado através de seus temas. Começou em novembro de 2001, num pequeno cabaré com 120 lugares, com um espaço para os atores trocarem idéia sobre humor. O boca a boca atravessou a classe artística e a idéia se espalhou pela cidade. Em 2003, muda para o Avenida Club, lotando os quinhentos lugares da casa, com um show diferente a cada semana. Somos 7 atores no elenco fixo: Angela Dip, Grace Gianoukas, Graziella Moretto, Luis Miranda, Marcelo Mansfield, Octávio Mendes e Roberto Camargo. Cada um tem um modo diferente de trabalhar com humor.</p> <p>Temos o anti-humor, o improvisado, a técnica, a bobagem, a sutileza, a inteligência, o trash, o hardcore. Discutimos a sociedade, procurando o humor em situações inusitadas. Os temas abordados são tão amplos, que acabamos atingindo um público muito eclético.</p>		
	Ficha Técnica	Idealização e coordenação do projeto/espetáculo: Grace Gianoukas - Atriz e Diretora		
	Imagens			

Referências	https://f5.folha.uol.com.br/diversao/2019/05/grace-gianoukas-retorna-aos-palcos-de-sao-paulo-para-celebrar-os-18-anos-da-peca-terca-insana.shtml https://www.travessa.com.br/terca-insana/artigo/ba1db92d-554b-4bce-8b9b-c8f8332d9a10 https://pt.wikipedia.org/wiki/Ter%C3%A7a_Insana#Hist%C3%B3ria https://www.youtube.com/watch?v=QEqp-OxZAv8&t=520s https://www.youtube.com/embed/0_AEhhd06xE?feature=oembed https://www.youtube.com/watch?v=TRP1ko3iKhs
--------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

2002

Ainda sem registros.

2003


Ainda sem registros.

2004

2.	Espetáculo	Caia na Gandaia		
	Estreia	Teatro II - Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro - RJ	Tipo da encenação	Inspiração
	Sinopse	<p>“O povo ama as coisas que o alegram.” Machado de Assis Caia na Gandaia é uma grande brincadeira que homenageia duas fontes de alegria para o povo brasileiro: nossos comediantes e nosso carnaval. Uma homenagem que vai desde o nome de alguns personagens (espécie de trocadilho com nomes de astros e estrelas da época) até a investigação sobre um estilo de representação e um tipo de humor genuinamente brasileiros.</p>		

	<p>Voltando os olhos para as chanchadas carnavalescas da Atlântida é emocionante pensar sobre como essas comédias recheadas de sambas e marchinhas são “a cara” do povo brasileiro, com sua permanente opção pela alegria, mesmo diante dos problemas e das dificuldades.</p> <p>E apresentar o resultado desse trabalho para crianças, jovens e adultos de todas as idades é a melhor maneira de comemorar os dez anos da Cia. Dramática de Comédia.</p> <p>Por: João Batista</p>
<p>Ficha Técnica</p>	<p>Elenco: Cleiton Rasga: Pitanga; Édio Nunes: Picolé; Eduardo Rieche: Prof. Xenofontes; Giselda Mauler: Eliana Santoro; Jorge Maya: Tião; Sonia Praça: Lolita; Jaderson Fialho – Stand In; Músicos: Adriano Souza: Piano; Dôdo Ferreira: Baixo ; Acústico; Jamir Torres: Bateria; Texto e Direção: João Batista; Direção Musical e Arranjos: Marcelo Neves; Cenografia: Doris Rollemberg; Figurinos: Mauro Leite; Iluminação: Renato Machado; Preparação Vocal / Arranjos Vocais: Paula Leal; Músicas Originais: Paula Leal e João Batista; Coreografias e Direção de Movimento: Sueli Guerra; Coordenação de Projeto: Giselda Mauler; Direção de Produção: Sonia Praça; Produção Executiva: Christine Braga; Programação Visual: Luciano Praça; Projeto e Operação de Som: Leo Magalhães; Fotos de Divulgação: Dalton Valério; Assessoria de Imprensa: João Pontes & Stella Stephany; Assistente de Cenografia: Alessandra Cadore; Assistente de Iluminação: Pablo Rodrigues; Assistente de Produção: Rogério Freitas; Administração de Bilheteria: Cristiana Serra; Operador de Luz: Pablo Rodrigues; Confeção de Figurinos: Jorge Luiz Pereira; Alfaiate: Mauro Mayato; Perucas: Divina; Cenotécnico: Celso Luiz dos Santos; Adrecista: Andréa Vieira; Maquinista: Marcão; Camareira: Ana Lares; Equipe de Montagem de Luz: Diego Diener / Leo Rodrigues / Nec Vila Nova; Roteiro Musical: Na Gandaia: Paula Leal – João Batista; No Tabuleiro da Baiana: Ary Barroso; Mambo Caçula: Benício Macedo – Bené Alexandre; Marcha do Sapinho: Norte Victor – Humberto Teixeira; Se é Pecado Sambar: Manoel Santana; Breque de Helena de Tróia: Paula Leal – João Batista; Final da Gandaia: Paula Leal – João Batista; Temas Instrumentais: Marcelo Neves</p>
<p>Imagens</p>	


Referências	https://cbtij.org.br/2004-caia-na-gandaia-texto-e-direcao-joao-batista/
--------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

3.	Espetáculo	Geringonça		
	Estreia	Teatro Villa-Lobos – Rio de Janeiro	Tipo da encenação	Recriação
	Sinopse	1908 – o ano da morte do grande dramaturgo Arthur Azevedo é ponto de partida para uma divertida “Revista de Ano” que tem como objetivo homenageá-lo. Partindo da estrutura revisteira, Caio de Andrade criou uma divertida comédia recheada de música, personagens alegóricos e inusitadas situações que contam, entre números de cortina e outros artifícios, a saga de uma companhia de teatro falida que precisa montar uma “Revista de Ano” para continuar existindo. Alegria, humor e uma boa dose de irreverência fizeram de “Geringonça” um grande sucesso da temporada carioca.		
	Ficha Técnica	Elenco: Beth Lamas, Karan Machado, Larissa Bracher, Marcelo H, Paulo César Grande, e Xando Graça. Texto e Direção: Caio de Andrade; Cenário: Adriana Lima; Figurino: Ernani Peixoto e Michele Augusto; Iluminação: Adriana Ortiz; Pesquisa: Fernando Mencarelli; Preparação Corporal: Ana Paula Bouzas; Design Gráfico: M. Moraes Design; Fotografia: Jefferson Martins; Produção Executiva: Marco Pólo / Regina Monteiro; Direção de Produção: Larissa Bracher / Silvia Rezende; Realização: Larissa Bracher Produções Artísticas		
	Imagens			
	Referências	http://www.caiodeandrade.com.br/trabalhos/teatro/geringonca-2-montagem https://www.youtube.com/watch?v=H1xQt3wKWkk https://www.youtube.com/watch?v=pG07lzkcWDc		


2005

Ainda sem registros.

2006


4.	Espetáculo	Como o Diabo Gosta		
	Estreia	Teatro Sesi – Rio de Janeiro - RJ	Tipo da encenação	Inspiração
	Sinopse	Escrita por Rogério Blat e com direção de Cláudio Handrey, a peça conta a história de um funcionário do INSS que, certo dia, é atingido por uma bala perdida e vai parar no inferno, onde vê-se cercado pela burocracia do plano espiritual. Inconformado, ele decide trocar de lugar com o diabo e organizar o plano espiritual, enquanto o dono do inferno organiza o plano terrestre.		
	Ficha Técnica	Texto: Rogério Blat. Direção: Cláudio Handrey. Elenco: Thiago Fragoso, Stella Maria Rodrigues, Rafael Paiva e Iuri Kruschewsky.		
	Imagens			

Referências	https://www.boadiversao.com.br/guia/rio-de-janeiro/Noite/noticia/id/38408/rio_festa_Como_o_Diabo_Gosta_estr%C3%A9ia_no_Teatro_Sesi5682 http://www.virgula.com.br/famosos/thiago-fragoso-no-teatro-como-o-diabo-gosta-106133/ https://www.youtube.com/watch?v=O8R4bSBt5NU
--------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

5.	Espetáculo	O Bordel das Irmãs Metralha		
	Estreia	Desconhecida	Tipo da encenação	Inspiração
	Sinopse	<p>Na história, “Mamãezinha Querida” é a proprietária de um decadente e falido bordel. Na noite chuvosa em que decide colocar um fim no estabelecimento e em sua própria vida, recebe a inesperada visita de outras quatro mulheres, que naquele lugar chegam por diferentes motivos. As visitantes narram, cada uma, sua história e convencem Mamãezinha a reabrir o cabaré, mas agora com clientes específicos. Decidem formar uma quadrilha especializada em atender apenas políticos corruptos que, no novo bordel de luxo, serão gravados em suas relações e, posteriormente, chantageados e extorquidos. Está criado assim “O Bordel das Irmãs Metralha”. O espetáculo também é uma acirrada crítica ao atual momento político brasileiro e recupera um gênero muito apreciado que é o Teatro de Revista.</p>		
	Ficha Técnica	<p>Direção de Zé Adão Barbosa, com roteiro dele e de João Carlos Castanha. No elenco desta comédia musical estão Dandara Rangel, Everton Barreto, Glória Crystal, João Carlos Castanha e Lauro Ramalho. Cenografia de Luiz Setinger, figurinos de Naray Pereira e iluminação de Carlos Azevedo.</p>		
	Imagens			
	Referências	http://coisasdeteatro.blogspot.com/2011/01/o-bordel-das-irmas-metralha-comedia-no.html		

2007

6.	Espectáculo	O Baile		
	Estreia	Sesc Ginástico, Rio de Janeiro, RJ	Tipo da encenação	Inspiração
	Sinopse	<p>Através da música e da dança, o Brasil será retratado em seus aspectos culturais e políticos desde a década de 1950 até a década de 1980.</p> <p>No panorama político, destacam-se o suicídio de Getúlio, a Copa de 58, a inauguração de Brasília, o golpe militar de 64, o AI-5, a Copa de 70 e a luta pela reconquista da democracia com as “Diretas Já”. Do ponto de vista cultural, O baile é um retrato de diferentes épocas reveladas através da moda e do comportamento social, com as influências europeias e americanas.</p> <p>E, finalmente, o verdadeiro caráter nacional através dos inúmeros ritmos brasileiros e afro-brasileiros – samba, bossa-nova, tropicalismo, marchinhas populares, samba carnavalesco, samba de gafieira, iê iê iê, jovem guarda e MPB.</p> <p>Preconceitos raciais, sociais e outras diferenças também estarão em cena, ainda que abordados de forma bem-humorada, alegre e musical. E ao final do baile, através da música e da dança, perpetuamos a magia das lembranças evocadas naquele espaço.</p>		
	Ficha Técnica	<p>autor: Jean-Claude Penchenat (Théâtre du Campagnol); roteiro brasileiro: Valderez Cardoso Gomes; direção e adaptação: José Possi Neto; direção musical: Liliane Secco; cenografia: Helio Eichbauer; assistência de cenografia: Luiz Henrique Sá; figurinos: Marília Carneiro; caracterização: Vavá Torres; iluminação: Aurélio de Simoni; coreografia: Carlinhos de Jesus; produção: Tássia Camargo e Guilherme Abrahão; elenco: Tássia Camargo, Adriana Nogueira, Alice Borges, Anna Cláudia Vidal, Antonio Negreiros, Beth Lamas, Carlinhos de Jesus, Charles Fernandes, Cláudia Mauro, Claudio Lins, Claudio Tovar, Édi Botelho, Édio Nunes, José Paulo Correa, Luciano Quirino, Marcos Ácher, Maria Salvadora, Najla Raja, Patricia Carvalho-Oliveira, Sandra Pêra e mais um quinteto musical em cena, integrado por Affonso Neto, Fernando Trocado, Omar Cavalheiro, Paula Faour e Thiago Trajano.</p>		


Imagens	
Referências	<p> http://ego.globo.com/Gente/Noticias/0,,MUL322434-9798,00-APOS+TEMPORADA+CARIOCA+O+ESPETACULO+O+BAILE+ESTREIA+EM+SAO+PAULO+COM+TEATRO.html https://teatrojournal.com.br/2007/09/versao-brasileira-da-peca-qo-baileq-chega-a-sao-paulo/ http://todoteatrocarioca.com.br/espetaculo/5257/o-baile https://www.lizen.com.br/portfolio-item/2007_baile/ https://issuu.com/todoteatrocarioca/docs/o_baile_-_2007_-_programa </p>

2008

7.	Espectáculo	Doce Deleite		
	Estreia	Teatro Raul Cortez	Tipo da encenação	Inspiração
	Sinopse	<p>Depois de uma temporada de sucesso no Rio de Janeiro. O espetáculo, dirigido por Marília Pêra, apresenta 10 peças curtas, recheadas de humor e música, sobre os profissionais do mundo teatral. No palco, Camila e Gianecchini cantam e dançam para dar vida a personagens como o contra-regra, o dono do teatro e a bilheteira, o espectador, entre outros. Nas palavras de Marília Pêra, o autor “conservou a delicadeza” do texto da peça que se tornou um marco da dramaturgia nacional nos anos 80 e que foi estrelada pela atriz e por Marco Nanini. Os atores fizeram preparação vocal e corporal durante meses para poder dançar balé, cantar óperas, modinhas e outros estilos.</p>		

Ficha Técnica	Elenco: Camila Morgado e Reynaldo Gianecchini. Direção: Marília Pêra		
Imagens			
Referências	https://glamurama.uol.com.br/galeria/doce-deleite-1561/ https://caras.uol.com.br/arquivo/reynaldo-gianecchini-estreia-peca-salvador-gloria-maria.phtml		

8.	Espectáculo	Noé Noé! Deu a Louca no Convés		
	Estreia	Teatro da Universidade Católica de São Paulo – TUCA, São Paulo - SP	Tipo da encenação	Inspiração
	Sinopse	<p>O novo musical de Ivaldo Bertazzo, Noé Noé! Deu a Louca no Convés, é contagiante. Ao recriar o ambiente de um cais, onde um transatlântico de luxo se prepara para partir com um grupo inusitado de passageiros, o espetáculo prima pela associação de linguagens cênicas diferentes, da ocupação do espaço físico ao envolvimento do público. Numa referência a antigo teatro de revista, algumas trocas de cenário e ações de bastidores serão visíveis aos espectadores.</p> <p>Para Ivaldo Bertazzo, a montagem abre novos territórios dramáticos para o formato. "Queremos retomar uma vertente de teatro musical e de revista que está se extinguindo, com sua função questionadora, democrática e irreverente. O público estará diante de uma linguagem que se distancia dos atuais clichês estéticos e restaura a picardia do teatro", comenta o diretor e coreógrafo.</p> <p>Com direção geral, argumento e coreografias assinados por Ivaldo Bertazzo e roteiro de Adriana Falcão e Nelson Caldas, o espetáculo traz a soprano Céline Imbert em participação especial, ao lado da Cia. TeatroDança Ivaldo Bertazzo e do elenco convidado: a bailarina indiana Kanchan Maradan, os atores-cantores Ricardo Graça Mello e Edgar Bustamante, a atriz-dançarina Ciça Meirelles além dos dançarinos-clowns do Grupo Namakaca.</p>		


Ficha Técnica	Elenco: Céline Imbert, Ciça Meirelles, Kanchan Maradan, Edgar Bustamante, Ricardo Graça Mello, Grupo Namakaca, Cia. Teatro Dança Ivaldo Bertazzo. Direção e Coreografias: Ivaldo Bertazzo; Dramaturgia e Roteiro: Adriana Falcão e Nelson Caldas; Arranjos, adaptações e composições musicais: Ana Fridman, Laércio Resende e Ruben Feffer; Concepção vocal: Marcos Tadeu; Cenário: Marcelo Larréa; Figurino e Visagismo: Carlos Gardin; Iluminação: Wagner Freire; Assistente de direção: Suzana Mafra; Ensaiadores assistentes de teatro-dança: Aurea Ferreira, Ivan Andrade, Ronaldo Zero; Preparação circense: Cafí Otta, César Lopes e Montanha Carvalho; Preparação e Coreografia Tango: Vitor Costa e Margareth Kardosh. Divulgação/ Fotos Priscila Prade
Imagens	
Referências	https://www.youtube.com/watch?v=fnRN1c92IMg&ab_channel=EditorEPM https://entretenimento.uol.com.br/album/noe_noe_bertazzo_album.htm#fotoNav=17 https://vilamulher.com.br/famosos/mundo-da-fama/mais-uma-criacao-de-ivaldo-bertazzo-6-1-80-170.html https://www.guiadasemana.com.br/sao-paulo/arte/evento/noe-noe-deu-a-louca-no-conves-teatro-tuca-teatro-universidade-catolica-24-08-2008

2009

9.	Espectáculo	Oui, Oui... A França é Aqui		
	Estreia	Teatro Maison de France – Rio de Janeiro	Tipo da encenação	Recriação
	Sinopse	“Oui, Oui...a França é Aqui!” utiliza o formato da revista-de-ano para contar os mais de 500 anos da influência da França no Rio de Janeiro. Como fio condutor da trama, o musical utiliza a comédia de costume, em um ato, “O Tipo Brasileiro”, de França Junior. Nesta peça o autor faz um apanhado da influência estrangeira no dia a dia da população carioca e com muito humor e picardia mostra o “estrangeirismo” que imperava no Rio de sua época. Fato que nos parece estranhamente contemporâneo.		
	Ficha Técnica	Texto: Gustavo Gasparani & Eduardo Rieche; Direção: João Fonseca; Elenco: Gottsha, Ester Elias, Solange Badim, César Augusto, Cristiano Gualda e Gustavo Gasparani; Músicos: Fabiano Salek, João Bittencourt e Nando Duarte; Direção Musical: João Callado e Nando Duarte; Figurinos: Marcelo Olinto; Cenários: Nello Marrese; Iluminação: Paulo César Medeiros; Coreografia: Sueli Guerra; Preparação Vocal: Pedro Lima; Programação visual: Paula Joory; Direção de Produção: Alice Cavalcante; Assessoria de imprensa: Marcelo Rocha; Idealização e Realização: Gustavo Gasparani		
	Imagens			
	Referências	https://acusticaperfeita.wordpress.com/tag/oui-oui-a-franca-e-aqui/ https://www.redenoticia.com.br/noticia/2009/espeticulo-oui-oui-a-franca-e-aqui/17516 http://www.sabiosprojetos.com.br/site2/portfolio-item/oui-oui-a-franca-e-aqui-a-revista-do-ano/ https://www.youtube.com/watch?v=t0sagS7nj2c&t=148s		

<https://www.youtube.com/watch?v=7DcWocZiPo8>


10.	Espectáculo	Fascinante Gershwin – uma revista musical		
	Estreia	Teatro Leblon - Sala Fernanda Montenegro – Rio de Janeiro - RJ	Tipo da encenação	Inspiração
	Sinopse	<p>O musical é uma colagem das canções clássicas do compositor George Gershwin, pioneiro desse gênero e de fundamental importância na cultura mundial, visto que suas canções extrapolaram os limites do Teatro Americano e ganharam as telas do cinema e, também, imortalizaram-se nas vozes de grandes cantores como Frank Sinatra, Ella Fitzgerald, Billie Holliday, etc. O espetáculo ganha vigor nas vozes de quatro cantores-atores: Sabrina Korgut, Chris Penna, Fabrício Negri e Jules Vandystadt. Todos com vasta carreira no teatro musical brasileiro. Eles estiveram juntos na última montagem de “Beatles num céu de diamantes”, espetáculo de bastante sucesso no cenário de musicais, que esteve em cartaz por mais de dois anos. Através de um roteiro musical totalmente original e arranjos vocais escritos especialmente para este espetáculo, canções como Summertime, I got rhythm, Someone to watch over me, Ive got a crush on you, Can’t take that away from me, entre outras, apresentam ao público, através de um olhar jovem e descontraído, um delicioso e estimulante desenrolar de encontros e desencontros, recriando situações românticas, densas e bem-humoradas entre uma moça e seus três pretendentes.</p>		
	Ficha Técnica	<p>Elenco: Sabrina Korgut, Chris Penna, Fabrício Negri e Jules Vandystadt; Supervisão Artística: Marília Pêra; Direção: Rubens Lima Jr.; Direção Musical: Jules Vandystadt; Roteiro / Pesquisa musical: Fabrício Negri; Coordenação Artística: Sabrina Korgut, Fabrício Negri e Rodrigo Cirne; Piano: Tony Lucchesi; Violoncelo: Thaís Ferreira; Bateria: Leo Bandeira; Coreografia: Fabrício Negri; Iluminação: Paulo César Medeiros; Cenografia: Clívia Cohen; Design de som: Carlos Ferreyra; Direção de Produção: Ecila Mutzenbecher; Produção executiva: Felipe Pitrez; Coordenação de Produção: Marco Aurélio Monteiro; Arranjos vocais: Jules Vandystadt; Arranjos para piano: Tony Lucchesi; Arranjos pra violoncelo: Jules Vandystadt; Violoncelo (sub): Luciano Corrêa; Pianista ensaiador: Tony Lucchesi; Assistente de direção: Claudio Athiery; Assistente de coreografia: Sabrina Korgut; Coreógrafo convidado (Shall we dance): Álvaro Reys; Operador de som: Carlos Ferreyra; Operador de luz: Hélio Malvino dos Santos Filho; Operador de canhão: Lucio Bragança; Coordenador de palco: Ximenes Melo; Contra-regra: Luizinho; Camareira: Iara Azevedo; Fotografia Estúdio: Thiago Ristow; Fotografia Cena: João Paulo Pacca; Design e Logotipo: Fernanda Palhano; Projeto Gráfico: Felipe Pitrez; Patrocínio: Capemisa; Realização: Teatros.Art</p>		

Imagens	
Referências	<p> http://lionel-fischer.blogspot.com/2010/08/teatrocritica-fascinante-gershwin.html http://www.todoteatrocarioca.com.br/espetaculo/5237/fascinante-gershwin-uma-revista-musical http://www.acabouocaviar.com/2010/07/fascinante-gershwin-uma-revista-musical.html http://www.teatros.art.br/teatro-do-leblon-rj/peca/fascinante-gershwin/ https://www.youtube.com/watch?v=MTuqfFui9cY </p>

11.	Espectáculo A Noviça Mais Rebelde		
Estreia	Campinas - SP	Tipo da encenação	Inspiração
Sinopse	Com Wilson de Santos e direção de Marcelo Médici. A comédia musical conta a história da Irmã Maria José, que convence a Madre Superiora a deixá-la fazer um show beneficente, seu único sonho não realizado desde que se tornou freira. Com o atraso da Madre, Maria José se vê obrigada a conversar com a plateia, improvisando jogos interativos e números musicais – todos retirados de lembranças hilárias do seu passado picante antes de se converter à Igreja.		
Ficha Técnica	Com Wilson de Santos; Direção Marcelo Médici; Figurino Celso Werner; Cenário Grafite Eduardo Kobra; Fotos João Caldas; Arte Gráfica Vicente Queiroz; Produção de Vídeos Dummy Vídeos; Direção de Produção Leonardo Leal; Realização Teatro do Riso		

Imagens	
Referências	<p> http://www.moreteforte.com/a-novica-mais-rebelde/ https://www.uranrodrigues.com/novica-mais-rebelde-volta-salvador-para-dupla-comemoracao-com-o-publico-baiano/ https://www.youtube.com/watch?v=HOWurerkZcE https://www.youtube.com/watch?v=KllwWq9CW8w </p>

12.	Espectáculo Risos e lágrimas		
Estreia	Teatro Lala Schneider – Curitiba - PR	Tipo da encenação	Inspiração
Sinopse	<p>O espetáculo Risos e Lágrimas fica em cartaz até 13 de setembro no Teatro Lala Schneider, que em 2009 completa 15 anos de fundação. Serão realizados vários eventos em comemoração a data, entre elas esta peça que é uma homenagem à vida da dama do teatro paranaense. João Luiz Fiani, fundador do teatro e diretor da peça, diz que o espetáculo resume a vida inteira de Lala, desde seu nascimento e infância humilde até as glórias conquistadas atuando nos palcos. Outros grandes nomes da dramaturgia são lembrados durante a apresentação, como Ary Fontoura, Odclair Rodrigues, Roberto Menghini, Edson D'Ávila, Ademar Guerra, artistas que ajudaram Lala a construir a história do teatro paranaense. Foto: Divulgação.</p>		
Ficha Técnica	Direção: João Luiz Fiani. Elenco: Jéssica Granato, Julia Wustefeld, Carol Mamarela, Jeiza Costa, dentre outros.		

Imagens	
Referências	https://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/uma-peca-para-lala-bqrpzvyq0v5svi3u0a1y8hnwu/ https://www.guiadasemana.com.br/curitiba/arte/evento/risos-e-lagrimas-teatro-lala-schneider-24-07-2009


13.	Espectáculo CABARÉ SHOW		
Estreia	Ópera São Paulo – São Paulo - SP	Tipo da encenação	Inspiração
Sinopse	<p>Inspirado nos cabarés franceses e no teatro de revista brasileiro, o CABARÉ SHOW apresenta um espetáculo de variedades que inclui música ao vivo, dança, números circenses, ilusionismo, humor, manipulação de bonecos, dublagem, imitações e muito mais. O CABARÉ SHOW está dividido em dois blocos. No primeiro, estão os musicais da Broadway e os números que trabalham a expressão corporal, como o malabarismo, equilibrismo e a dança. No segundo, há um espaço para o humor, a magia e também para homenagear a grande artista brasileira Carmen Miranda. Todos os números são interligados por um Mestre-de-Cerimônias e têm a música como fio condutor principal.</p>		
Ficha Técnica	<p>Mestre-de-cerimônias: Célio Scarpa; Pianistas: Fernando Zuben ou Sílvio Venosa; Cantora: Priscila Lavorato ou Valéria Tosta; Manipulador de Bonecos: Virgílio Zago ou Luiz Mauricio; Artista Circense: André Becker; Equilibrista: Tânia de Oliveira; Dançarina: Claudia Mahaila ou Mayara Al Jamila; Ilusionista: Léo Otusuka; Comediante: Ênio Vivona; Ator Transformista: Lana Miranda; Direção Geral e Produção: Célio Scarpa; Direção Musical e Arranjos: Fernando Zuben; Roteiro: Milton Ayres e Iluminação: Marcos Tadeu</p>		
Imagens			

Referências	https://www1.folha.uol.com.br/guia/te1906200906.shtml https://www.guiadasemana.com.br/sao-paulo/shows/evento/cabare-show-opera-sao-paulo-20-05-2009 https://www.baressp.com.br/noticias/espetaculo-cabare-show-reestreia-no-cafe-paon
--------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------


14.	Espectáculo	Olerê, Olará!		
	Estreia	O INFLAMÁVEL – São Paulo - SP	Tipo da encenação	Recriação
	Sinopse	Olerê! Olará! é um samba-cabaré inédito escrito e dirigido por Dionísio Neto inspirado em Teatro de Revista e Chanchadas brasileiras. Parte integrante do projeto BALANGANDANS, patrocinado pela LEI DE FOMENTO AO TEATRO da Secretaria Municipal de Cultura da Prefeitura de São Paulo, que também engloba a SEDE SATÉLITE, e um vídeo-documentário com distribuição gratuita.		
	Ficha Técnica	Texto e direção: Dionísio Neto; Direção Musical: Nana Rizzini; Elenco: Giovanna Velasco, Jeyne Stakflett, Maíra Dvorék, Mayana Neiva, Sabrina Orthmann, Cláudia Juliana e Cláudio Agullo. Coreografia: Kátia Barros. Figurino: Fábio Namatam e Foto: Divulgação / Eduardo Knapp		
	Imagens			
	Referências	http://www.veep.com.br/teatrando.htm https://www.guiadasemana.com.br/sao-paulo/arte/evento/olere-olara-o-inflamavel-04-04-2009		

2010

15.	Espectáculo	Cabaré das Travestidas		
	Estreia	CCBNB Fortaleza – Fortaleza - CE	Tipo da encenação	Recriação
	Sinopse	Espectáculo-Show-Festa. 2 é uma homenagem ao teatro de revista e a arte transformista. Trata-se de um recorte de cenas musicadas com artifícios de dança, dublagem e música "ao vivo". Uma celebração de arte e alegria com interação direta com o público em um ambiente de descontração, porém político no questionamento da Arte Trans como uma linguagem artística que merece mais visibilidade.		
	Ficha Técnica	Direção: Silvero Pereira; Elenco: Silvero Pereira (Gisele Almodóvar), Denis Lacerda (Deydianne Piaf), Verónica Valentino (Jomar Carramanhos), Alicia Pietá, Patrícia Dawson, Italo Lopes (Karolayne Carton) Diego Salvador (Yasmin Shirran) Rodrigo Ferreira (Mulher Barbada) e George Hudson (Bethania Huston); Produção : Silvero Pereira; Técnico de Som e luz: Fabio Vieira; Iluminação: Silvero Pereira; Realização : Coletivo Artístico As Travestidas; Identidade visual gráfica: Yago Medeiros; Realização: Coletivo Artístico As Travestidas		
	Imagens			
	Referências	https://coletivoastravesti.wixsite.com/astravestidas/cabare-das-travestidas		
16.	Espectáculo	Cabaré Ritual Teatro Bar, Episódio Pecadinho		
	Estreia	Centro Municipal de Cultura Goiânia Ouro – Goiânia - GO	Tipo da encenação	Recriação
	Sinopse	Uma comédia sex, cool, crasy! Uma loucura feliniana, ébria e pop! Um delírio performático bufo, palhaço e profano. Assim é descrito o espetáculo "Cabaré Ritual Teatro Bar, Episódio Pecadinho", do grupo "Teatro Ritual", por sua diretora Andréa Pita. A peça é a atração do Teatro do Goiânia Ouro nos dias 22, 23, 29 e 30 de maio, 5 e 12 de junho. O Grupo Teatro Ritual experimentou o formato de cabaré no ano de 2003 no Centro Cultural Martim Cererê em Goiânia, com o intuito de estabelecer um espaço totalmente livre de experimentação de outras maneiras de se fazer humor dentro da		

	<p>experiencia do Grupo. Um espaço também diversificado e mais cotidiano e profano, que o ambiente de bar ou café, proporcionando outra relação do Grupo com o público.</p> <p>O projeto do Cabaré Ritual Teatro Bar foi retomado em 2009 no Centro Municipal de Cultura Goiânia Ouro. Nesse ano o Grupo realizou três edições do Cabaré dessa vez contando com a apresentação de vários artistas e grupos convidados. A experiência foi positiva e agora o Cabaré Ritual Teatro Bar vem experimentando um outro formato, resultado das experiências vividas anteriormente mas se arriscando num terreno novo: mergulhando numa única temática, com convidados, num formato musical, se propõe a ser um "teatro de revista" contemporâneo do Grupo Teatro Ritual. De acordo com sua diretora Andréa Pita o projeto busca “no humor e na crítica à sociedade e seu sistema, proporcionar uma diversão utopicamente insana e consciente ao mesmo tempo”.</p>
Ficha Técnica	Atores – Criadores: Nando Rocha, Pablo Angelino, Ilka Portela e Jô de Oliveira, Diretora – Convidada: Andréa Pita, Participação Especial de João Bragança , Edelweiss Vieira, Débora Gregoh e Andréa Pita e dos Músicos: Diego de Moraes (voz), Bruno Rejan (baixo), Randal Braz (guitarra) , Marcos Santos (teclado) e Feijão (bateria)
Imagens	
Referências	http://diegodemoraes.blogspot.com/2010/05/pega-fogo-o-cabare.html https://www.youtube.com/watch?v=k3erknzfTG0

17.	Espetáculo	A garota do biquíni vermelho		
	Estreia	Teatro Sesc Ginástico – Rio de Janeiro - RJ	Tipo da encenação	Inspiração
	Sinopse	Relembrando os tempos do Teatro de Revista, o espetáculo A Garota do Biquíni Vermelho narra a história e a trajetória da ex-vedete e atriz Sonia Mamede, que morreu em 1990. Sonia estrelou chanchadas de sucesso como Garotas e Samba (1957),		

	De Vento em Popa (1957), É Um Maior (1958), Esse Milhão é Meu (1959), Pintando o Sete (1959), O Cupim (1960) e Cacareco Vem Aí (1960), além de participação marcante no programa Balança, Mas Não Cai, humorístico da TV Globo no fim dos anos 60. A atriz Regiane Alves é quem vive a protagonista dessa comédia musical, que traz ainda no elenco Ricardo Graça Mello, como Oscarito, Karin Roepke, Theresa Amayo, como mãe de Sonia, Tatiani Pasquali, Ricca Barros, como Chacrinha, e Manoel Francisco. A peça tem texto do jornalista Artur Xexéo, que estreia como autor no teatro, e conta com a direção de Marília Pêra.
Ficha Técnica	Autoria Artur Xexéo, Direção Marília Pêra, Cenografia Marcelo Marques, Figurino Kalma Murtinho, Elenco / Personagem, Karin Roepke, Manoel Francisco, Regiane Alves, Ricardo Graça Mello, Ricca Barros, Tati Meireles, Theresa Amayo, Produção, Barata Comunicação e Marketing
Imagens	
Referências	https://lulacerda.ig.com.br/estrela-de-a-garota-do-biquini-vermelho/ http://kamaleao.com/saoluis/6251/a-garota-do-biquini-vermelho-em-sao-luis https://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento587682/a-garota-do-biquini-vermelho

18.	Espectáculo	Visita-Espectáculo ao Teatro Municipal		
	Estreia	Teatro Municipal – São João del-Rei - MG	Tipo da encenação	Historicização
	Sinopse	Relembrando os tempos do Teatro de Revista, o espetáculo A Garota do Biquíni Vermelho narra a história e a trajetória da ex-vedete e atriz Sonia Mamede, que morreu em 1990. Sonia estrelou chanchadas de sucesso como Garotas e Samba (1957), De Vento em Popa (1957), É Um Maior (1958), Esse Milhão é Meu (1959), Pintando o Sete (1959), O Cupim (1960) e Cacareco Vem Aí (1960), além de participação marcante no programa Balança, Mas Não Cai, humorístico da TV Globo no		


	<p>fim dos anos 60. A atriz Regiane Alves é quem vive a protagonista dessa comédia musical, que traz ainda no elenco Ricardo Graça Mello, como Oscarito, Karin Roepke, Theresa Amayo, como mãe de Sonia, Tatiani Pasquali, Ricca Barros, como Chacrinha, e Manoel Francisco. A peça tem texto do jornalista Artur Xexéo, que estreia como autor no teatro, e conta com a direção de Marília Pêra.</p>
<p>Ficha Técnica</p>	<p>Equipe: Ana Dias, Yara Cardoso, Dirce Elaine, Nathy Fonseca, Bruno Padilha, Ana Malta, Samuel Leal, Luciana Munizz, Digão Carvalho, Sanderson Leal, Mariana Siniscarchio, Bruna Capanema, Webert de Souza, Vicky São Pedro, Tairyne Langsdorff, Reginaldo Bastos, Helvister Resende, Paulo Soares, Flavio Costa, Conrado Medeiros, Milena Lopes, Patrícia Bessa, Gustavo Heÿden, Marcelo Leite Junior, Márcio Saldanha, Túlio Tortoriello, Cristóvão Vitalino, Nathanael Andrade, Déborah Coimbra, Lucimara Andrade, Erika Santos, Diego Domingos e Ingrid Medina.</p>
<p>Imagens</p>	
<p>Referências</p>	<p>DIAS, Ana Cristina Martins. Entrando no jogo: ludus e paidia na experiência do participante da Visita-Espectáculo ao Teatro Municipal de São João del-Rei - Rio de Janeiro, 2017. Orientador: Adilson Florentino. Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2017.</p>

2011

19.	Espectáculo	Kabare Antropofágico		
	Estreia		Tipo da encenação	Inspiração
	Sinopse	<p>Inspirado na tradição dos espetáculos de formas híbridas e do teatro de variedades, é uma máquina voltada para a pesquisa musical da Antropofágica. Nasce da intersecção de dois campos de interesse do grupo: a música no contexto das formas de agitação e propaganda e a potencialidade do uso da canção na música de cena. O Kabare Antropofágico sintetiza de forma concisa as intersecções cênico-musicais da Antropofágica, desenvolvendo mecanismos de agilidade no levantamento de repertório e flexibilidade de execução.</p> <p>Um banquete cênico-musical de cardápio misto: música, poesia, sátira política e crítica social. Degustando episódios da História do Brasil, desde a colônia até os dias atuais, o Kabare Antropofágico reinventa um gênero conferindo-lhe generosas pitadas tropicais. Com um repertório cambiável de composições originais da Antropofágica, uma máquina que se modifica ao sabor dos acontecimentos sociais contemporâneos, a fim de seguir respondendo de forma contundente às questões que estão na ordem do dia.</p>		
	Ficha Técnica	<p>Direção e Roteiro Thiago Reis Vasconcelos, Dramaturgia Companhia Antropofágica, Elenco Adonis Rossato Alessandra Queiroz Alexei Boris Daniel Arantes Daniel Solnik Danilo Santos Deborah Hathner Débora Xavier Fabi Ribeiro Flávia Ulhôa Gabriela Jhennifer Giovanna Perasso Káritas Kkau Gusmão Martha Guijarro Mauro Britto Rafael Frederico Rafael Graciola Renata Adrianna Ruth Melchior Suelen Moreira, Participaram do Elenco Amanda Freire Andrews Sanches Clayton Lima Daniela Leite Litta Mogoff Maristela Rodrigues Rene Costany, Direção Musical Lucas Vasconcelos, Músicos Bruno Miotto Bruno Mota Danilo Agostinho Lucas Vasconcelos, Cenografia Companhia Antropofágica Ruth Melchior, Figurino Companhia Antropofágica Iluminação Renata Adrianna Preparação Vocal Gabriela Vasconcelos, Produção Companhia Antropofágica Maria Tereza Urias, Operação de Luz Rafael Frederico, Design Gráfico Rafael Frederico, Registro Fotográfico e Audiovisual Alan Siqueira Clayton Lima Rafael Mafra</p>		

Imagens	
Referências	https://www.antropofagica.com/kabare-antropofagico http://spcultura.prefeitura.sp.gov.br/agente/12775/ https://www.youtube.com/watch?v=nq7F7EjF_Y0

20.	Espetáculo Brazil com Z ou a odisséia do cu do mundo		
Estreia	Tatuí-SP	Tipo da encenação	Inspiração
Sinopse	<p>Brazil com Z apresenta a história da fictícia “Família Trololó” grupo teatral fundado em 53 por uma suposta camareira da Companhia Valter Pinto que trocou a Praça Tiradentes no Rio de Janeiro, pela Praça Rui Barbosa em Uberaba. O espetáculo começa com a companhia sendo expulsa da cidade por grupos conservadores que não desejam a presença do grupo de atores. Motivo aparente? A Família Trololó é um grupo de atores travestis.</p> <p>Além de enfrentar a censura velada de grupos religiosos e conservadores, a Família Trololó assiste ao declínio e decadência do teatro de revista brasileiro diante da febre dos musicais americanos e do stand-up. Ainda assim, o grupo não vê outra saída senão a resistência e a produção de espetáculos que relembrem o período de ouro das revistas musicais.</p> <p>Triste coincidência. Às vésperas da estreia da nova temporada do espetáculo, assistimos à situação lamentável em que se encontra o Cine Teatro São Luiz. Alvo de depredações, aquele teatro no coração da cidade, pode ser comparado à Família Trololó: um clamor silêncio pelo resgate artístico e cultural de uma cidade que pouco faz pelo seu patrimônio artístico.</p> <p>A Cia. Rogê convida o público para se responsabilizar pela cidade e pelo seu cenário cultural. Artistas, produtores, gestores públicos e cidadãos podem (e devem) dialogar de modo transparente e franco para promover o acesso e valorização da(s) cultura(s). Brazil com Z não é uma resposta para este movimento que carece de protagonistas, mas uma pergunta, a todos aqueles que não se conformam.</p>		

Ficha Técnica	Direção e criação artística: Emílio Rogê		
Imagens			
Referências	http://www.jcuberaba.com.br/entretenimento/cultura/2797/espetaculo-brazil-com-z-da-cia-roge-reestreia-no-proximo-dia-29/ http://www.periodicos.unir.br/index.php/cenicasnarua/issue/viewFile/344/67		

21.	Espectáculo	Cabaret Brazil		
	Estreia	Bar Matriz, Belo Horizonte - MG	Tipo da encenação	Inspiração
	Sinopse	No estilo de teatro de revista, comédia musical que recria um típico "Cabaré" parisiense, com luzes, mesas e um palco para exibições artísticas. Cheio de humor, o espetáculo traz na sua essência, críticas sociais e políticas, piadas maliciosas "apimentadas". Muita música, mulheres atraentes, rapazes elegantes e o show é pra vocês.		
	Ficha Técnica	Autor e Diretor : Pádua Teixeira Elenco: Alinne Lacerda, Bernardo Rocha, Lukas Faria, Talitha Fonseca, Gabriela Boff, Marina Clara, Eduardo Felicciano e Grande elenco Cenógrafo: Cidah Viana Figurinista: Cidah Viana Iluminador: Luiz Henrique Moura Técnico: Nando Freitas e Luiz Henrique Moura Trilha Adaptada: Pádua Teixeira Produtor: Raimundo Farinelli Assessoria de imprensa: Saulo Barbosa.		
	Imagens			
	Referências	https://www.otempo.com.br/pampulha/almanaque/programacao-completa-1.569306		

2012


22.	Espetáculo	A revista do ano - o olimpo carioca		
	Estreia	Teatro Clara Nunes – São Paulo	Tipo da encenação	Recriação
	Sinopse	<p>Em meio à crise na Grécia, três “entidades” do Olimpo, os Deuses Hefáisto (Rogério Freitas) e Dionísio (Alcemar Vieira) e a musa Mulher Labareda (Helga Nemezyk), resolvem deixar o Olimpo e vir para o Rio de Janeiro em busca de uma vida melhor. Ao chegarem aqui, eles percebem que a Cidade Maravilhosa não é tão perfeita como imaginavam. Diante de uma profusão de lugares e personagens, Hefáisto se perde de Dionísio e da Mulher Labareda, que reviram a cidade à sua procura. O trio passará por muitas aventuras e situações inusitadas, percorrendo Copacabana, a Lapa, a Cidade do Samba e outros ícones do Rio. Conhecerá personagens como a “República”, mulher voluntariosa que não gosta de se misturar com o povo, seu marido “Brasil”, homem crédulo e de boa vontade, e seu filho “Rio de Janeiro”, bonito e charmoso, mas malandro e desorganizado. Também cruzam os seus caminhos o aristocrático, elegante e um tanto conservador “Teatro Municipal”, o idealista, tradicional e identificado com o povo “Teatro Carlos Gomes” e o intelectual e filósofo “SESC Copacabana”, sempre pronto a conceituar tudo ao seu redor. Há espaço até para a sofredora e rejeitada “Perimetral” que, melodramática, vive a jurar vingança aos que querem acabar com ela. O musical critica desde figuras controvertidas de Brasília até as novelas de televisão atuais, passando por costumes e contradições facilmente reconhecidos pelo brasileiro e em especial pelo carioca. Os personagens (Mosquito da Dengue, Bueiro da Leite, Dinheiro da Merenda, Micróbio da Gripe, Imprensa, Lei Seca, Vovó Copacabana, Dinheiro da Mala, Miliciano, Cais do Porto, Dinheiro na Cueca, só para citar alguns) são lugares, instituições e símbolos da cidade que, ao revelar seus múltiplos temperamentos, retratam de forma alegre e irreverente um pouco da nossa história.</p>		
	Ficha Técnica	<p>Dramaturgia: Tania Brandão; Direção: Sergio Módena; Direção Musical: Marco Pereira; Direção de Movimento e Coreografias: Sueli Guerra; Idealização: Marta Metzler e Marco Pereira; Supervisão: João Fonseca; ELENCO: Helga Nemezyk – Mulher Labareda; Alcemar Vieira – Dionísio; Rogério Freitas – Hefáisto; Ana Carbatti – Yabá Neusa / Assessora / Mosquito da Dengue / Índia / Teatro Carlos Gomes / Perimetral; Ana Velloso – Filha de Santo / Político / Colombiana / Lapa / Bueiro da “Leite” / Dinheiro da Merenda; Marta Metzler – Filha de Santo / Assessora / Micróbio da Gripe / Espaço SESC / Imprensa / Cidade do Samba; Stela Maria Rodrigues - República / Teatro Clara Nunes; Vera Novello – Estudante / Lei Seca / Vovó Copacabana / Político / Índia / Bueiro da “Segue” / Dinheiro da Mala; Celso Andre – Miliciano</p>		

	<p>/ Brasil / Theatro Municipal; Édio Nunes – Miliciano / Concièrge / Cacique / Bandido / Futuro do Prefeito / Cais do Porto; Milton Filho – Escândalo / Bandido / Dinheiro da Cueca; Marcelo Capobianco – Político / Povo / Índio / Bombeiro / Passeata / Hefaiásto (stand-in) ;</p> <p>Elenco / Stand-in Cilene Guedes – Musa do Olimpo / Estudante / Mulher da Praia / Passeata; Mona Vilardo – Musa do Olimpo / Estudante / Cantora Lírica / Passeata; Thiago Pach – Político / Índio / Bombeiro / Passeata</p> <p>MÚSICOS: Itamar Assiere – Teclado; Nando Duarte -Violão / Guitarra; Ricardo Rente – Sax / Flauta; Humberto Araújo – Sax / Flauta; Pedro Mann – Contrabaixo; Carlos Cesar Motta - Bateria; Firmino – Percussão; EQUIPE DE CRIAÇÃO</p> <p>Diretora Assistente: Erika Riba; Cenários e Figurinos: Ronald Teixeira & Flávio Graff; Iluminação: Renato Machado; Design de Som: Branco Ferreira; Preparação Vocal: Débora Garcia; Pianista Assistente: Gustavo Salgado</p> <p>EQUIPE TÉCNICA: Assistente de Coreografia: Priscila Vidca; Assistentes de Cenário: Laura Shalders, George Bravo e Markoz Vieira; Assistentes de Figurino: Carla Ferraz e Clarice Bueno; Visagismo: Beto Carramanhos; Confecção de Figurinos: Macedo Leal, Odília Almeida e Octacilio Coutinho; Pintura das Estampas: Daniel Gabrielli e Juliana Pitta; Perucaria e Acessórios de Cabeça: Rosa Bandeira; Adereços e máscaras: Jorge Allen e Letícia da Hora; Adereços Índios e Povo: George Bravo; Adereços Cidade do Samba e Imprensa: Patrícia Allen; Cenotécnica: Humberto Silva e equipe; Tratamento de imagens do Cenário e dos Figurinos: Mary Paz e Luana Aguiar; Foto de Cenografia (Lapa): Alessandra Bobba</p> <p>Impressão de Imagens de Cenário, Figurino: Fotosfera; Camareiras: Cicy Kalpakian Contrarregras: Rodrigo Bispo e Anderson Bispo; Estagiários de Contrarregragem: Yuri Bispo, Fábio Kalpakian e Rômulo de Andrade; Operador de Som: Pedro Benevides; Operador de Luz: Anderson Schinaider; Microfonista: André Cavalcanti;</p> <p>PROJETO GRÁFICO E DIVULGAÇÃO: Assessoria de Imprensa: João Pontes e Stella Stephany (JSPontes Comunicação); Programação Visual: Cacau Gondomar; Programadora Visual Assistente: Mel Lins; Ilustrações do Programa: Adriano Pitangui; Fotos de Divulgação: Eduardo Alonso; Impressão de Programas e Cartilhas: Editora Teatral</p> <p>EQUIPE DE PRODUÇÃO: Estagiária de Produção: Mel Lins; Produção Executiva: Kassandra Speltri, Mônica Varella e Cacau Gondomar; Coordenação Administrativo-Financeira: Bia Gondomar; Direção de Produção: Ana Velloso, Bia Gondomar e Vera Novello</p> <p>REALIZAÇÃO: Lúdico Produções Artísticas</p>
Referências	<p>https://idavicenzia.blogspot.com/2012/10/a-revista-do-ano-o-olimpocarioca.html</p>


23.	Espetáculo	OvO e Vice-Versa
------------	-------------------	------------------

Estreia	Teatro SESI Rio Vermelho – Salvador - BA	Tipo da encenação	Inspiração
Sinopse	O espetáculo OvO e Vice-Versa mostra a rotina de uma trupe de atores em busca de novas experiências e oportunidades. A coisa começa a pegar fogo quando toca o telefone e eles recebem a seguinte proposta: montar uma peça para divertir a criançada. Ao aceitar o desafio, o trio formado por Adalberto Cravo, Gerusa Begônia e Violeta, briga e disputa o posto de protagonista da peça. Eis que a confusão toma conta do pedaço. Aos troncos e barrancos, eles conduzem os ensaios e preparativos até chegar o dia da estreia. Na hora da apresentação, a confusão e a diversão entram em cena e fazem companhia aos atores. Com texto e direção de Jones Mota, a ideia da comédia infantil é revelar aos pequenos, de uma maneira leve e lúdica, o lado mágico e, ainda, todo o esforço que acompanham a arte de fazer teatro. Por Gabriel Camões. Jornalista do Correio da Bahia		
Ficha Técnica	Roteiro e Direção: Jones Mota; Elenco: Daniel Moreno, Fabiana Maia, Liz Novais e Taiana Lemos; Direção Musical: Jonatas Pinheiro; Desenho de Luz: Marcus Lobo; Figurino: Coletivo Moiras; Cenário: Jones Mota; Ilustrações: Victor Diomondes; Cabelos e Maquiagens: Amanda Maia; Coreografias: Mirela Gonzalez; Fotografia: Izabella Valverde; Design Gráfico: Daniel Moreno; Direção de Produção: Neide Firmo; Produtores Executivos: Carla Lucena, Heder Novaes e Ivana Santana; Iluminação: Marcus Lobo; Sonorização: Jonatas Pinheiro; Cenotecnia: Jones Mota		
Referências			


24. Espetáculo	Buraco da Lacaia – O Show		
Estreia	Buraco da Lacaia, Rio de Janeiro - RJ	Tipo da encenação	Inspiração
Sinopse	No palco, surgem releituras de ícones da música brega brasileira, como Kátia Cega, passistas de escola de samba, números de bolero e até Xuxa. "Mergulhamos no cancionário popular, na rádio AM do posto de gasolina à beira de estrada. Acrescentamos improváveis versões de canções intocáveis, e temos até mesmo um hino", explica Luís Lobianco, um dos atores, que também integra o canal de humor Porta dos Fundos.		
Ficha Técnica	No elenco: Letícia Guimarães, Eber Inácio e Sidnei Oliveira. Produção: Alê Youssef e Alê Natacci.		

Imagens	
Referências	https://www.guiagaysaopaulo.com.br/noticias/buraco-da-lacraia-o-show-estreia-no-playground-neste-sabado


25.	Espectáculo Xanadu		
Estreia	Teatro Oi Casa Grande – Rio de Janeiro - RJ	Tipo da encenação	Inspiração
Sinopse	Em Xanadu, os deuses da mitologia grega descem à terra para ajudar os humanos. Entre eles, Clio – uma semideusa que adota o nome de Kira quando se disfarça como terrena -, que vem ajudar Sonny Malone (Thiago Fragoso), um artista incompreendido que pretende abrir uma casa noturna diferente de tudo que havia sido feito até então. Para isso, ela conta com a ajuda de Danny Mc Guire (Sidney Magal, que também interpreta Zeus). Duas atrizes com belas trajetórias em musicais também encabeçam a escalação: Sabrina Korgut (Calíope/Afrodite) e Gottsha (Melpômene/Medusa). Completam o elenco Maurício Xavier, Brenda Nadler, Karin Hils, Fabrício Negri, Lucas Drumond, Giovanna Cursino, Carla Vazques e Danilo Tim. Nesta montagem, Xanadu pode ser em qualquer lugar do planeta, inclusive no Brasil. Um Brasil escrachado e com elementos do teatro de revista”, conceitua. O cenário base é inspirado numa pista de skate de Los Angeles, com referência estética dos grandes grafiteiros, que tiveram seu último estouro justamente nos anos 1980.		
Ficha Técnica	Texto: Douglas Carter Beane, Músicas: Jeff Lynne e John Farrar, Letras: Jeff Lynne e John Farrar, Versão Brasileira: Artur Xexéo, Direção Geral e Artística: Miguel Falabella, Baseado no filme da Universal Pictures, Roteiro de Richard Danus e Marc Rubel, Originalmente produzido pela Broadway por: Robert Ahrens, Dan Vickery, Tara Smith/B. Swibel, Sara Murchison/Dale Smith e Cari Smulyan, Elenco: Clio; Kira – Danielle Winits, Sonny Malone – Thiago Fragoso, Danny Maguire; Zeus – Sidney Magal, Calíope; Afrodite; Cover Danielle Winits – Sabrina Korgut, Melpômene; Medusa – Gottsha,		

	Terpsícore; Sereia; The Tubes; Eros; Hermes; Centauro – Maurício Xavier, Euterpe; Sereia; The Andrew Sisters; Tétis – Brenda Nadler, Érato; Sereia; The Andrew Sisters; Hera – Karin Hils, Tália; Sereia; The Tubes; Danny Jovem (Sapateador); Ciclope – Fabrício Negri, Urânia; Sereia; The Tubes; Ninfa – Lucas Drumond, Polínia; Sereia; Ninfa; Andrew Sister – Giovanna Cursino, Pedestre; Sereia; Ninfa; Swing, Dance Captain – Carla Vazquez, Direção Musical e Vocal: Carlos Bauzys, Coreografias: Fernanda Chamma, Co-Direção: Cininha de Paula, Figurinista: Marcelo Pies, Cenógrafo: Nello Marrese, Iluminação: Paulo Cesar Medeiros, Design de Som: Gabriel D'Angelo, Visagismo: Anderson Bueno, Fotos: Robert Schwenck
Imagens	
Referências	https://aplusobrasil.com.br/xanadu-estreia-no-rio-de-janeiro/ http://redeglobo.globo.com/globoteatro/reportagens/noticia/2013/09/xanadu-faz-releitura-de-classico-da-broadway-adaptado-para-o-brasil.html

26.	Espectáculo	As Mimosas da Praça Tiradentes		
	Estreia	Teatro Municipal Carlos Gomes	Tipo da encenação	Inspiração
	Sinopse	As Mimosas da Praça Tiradentes, de Gustavo Gasparani e Eduardo Rieche, com direção do próprio Gustavo em parceria com Sergio Módena, em cartaz no Teatro Municipal Carlos Gomes/RJ e tem como cenário a região mítica da cidade do Rio de Janeiro, suas histórias, seus personagens e tudo mais que a torna um ponto de memória afetiva e cultural. Com texto inédito, As Mimosas da Praça Tiradentes é uma espécie de Priscilla, a Rainha do Deserto ou Gaiola das Loucas à brasileira. Entremeando histórias pessoais de seus personagens, conta o início, o apogeu e a decadência da praça, trazendo a característica marcante da obra dos autores: colocar o Rio como cenário e sua cultura como fonte de inspiração. O enredo mostra como a Praça Tiradentes se firmou, por mais de um século, como o grande centro de efervescência cultural da cidade e recebeu influência de diversos povos estrangeiros criando, a partir daí, a nossa identidade cultural.		

Ficha Técnica	Elenco: Cláudio Tovar, César Augusto, Gustavo Gasparani, Jonas Hammar Marya Bravo e Milton Filho e mais seis bailarinos. Músicos: Nando Duarte (violão / guitarra), Itamar Assiere (piano), Pedro Mangia (baixo), Carlos César (bateria) e Dado (sopros). Texto: Gustavo Gasparani e Eduardo Rieche. Direção: Gustavo Gasparani e Sergio Módena		
Imagens			
Referências	http://www.nossadica.com/as-mimosas-da-praca-tiradentes.php https://www.facebook.com/asmimosas/		

27.	Espetáculo	A Fofoca Mora ao Lado		
	Estreia	Teatro NeXT – São Paulo - SP	Tipo da encenação	Inspiração
	Sinopse	“A Fofoca Mora ao Lado” é um monólogo cômico que mistura música, texto e improviso, em um roteiro que mescla momentos de imaginação, fantasia e realidade. A personagem “Abigail”, livremente inspirada em grandes nomes da comédia brasileira, apresenta um testemunho de vida, onde o público é transportado de um humor ingênuo até insinuações maliciosas. Elementos do teatro de revista e da comédia de costumes são inseridos através de seu intérprete, Paulo Moraes, que extrai comicidade de fatos corriqueiros vividos por essa senhora de meia idade e seus vizinhos imaginários.		
	Ficha Técnica	Texto e atuação: Paulo Moraes. Direção: Paulo Moraes e Evelyn Erika		

Imagens	
Referências	http://recantoadormecido.com.br/2012/02/05/a-fofoca-mora-ao-lado-estreia-no-teatro-next/ https://vejasp.abril.com.br/atracao/a-fofoca-mora-ao-lado/

28.	Espectáculo A Casa da Viúva Costa		
Estreia	Teatro Cláudio Barradas, Belém - PA	Tipo da encenação	Recriação
Sinopse	<p>“A Casa da Viúva Costa” retoma o melhor estilo do teatro de revista na cidade das mangueiras. Dona Possidônia, uma viúva alegre e vivaz que abriga em sua pensão charmosa uma gama de personagens interessantes. Desde o engraçado e sorrateiro mordomo até um belo e ambíguo estudante de medicina, o espetáculo, no formato de teatro de revista, traz a plateia para perto do palco e faz dela uma grande cúmplice de todas as loucuras que estes personagens realizam dentro da pensão da distinta e ambígua Viúva Costa.</p>		
Ficha Técnica	<p>Dramaturgia: Antonio Tavernard e Fernando Castro / Músicas: Waldemar Henrique, Cyrillo Silva, Brito Monteiro e Centil Puget / Direção: Marluce Oliveira e Paulo Santana. Elenco: Léo Andrade, Deyvyth Gylhermeth, Bárbara Viana, Fernando Sarmiento, Rogério Jacenir, Luiz Girard, Diana Flexa, Cecílio Leitão, Thainá Chemelo, Harles Oliveira, Gabriela Mendonça, Cristiano Sousa, Bernard Freire, Dio Balieiro, Amanda Oliveira, Rosa Nascimento, Valéria Lima, Camila Góes. Cenografia: Anderson Miranda e Cristiano Benjamin / Figurino e Concepção de Maquiagem: Leonildo Santos, Alicia Hanson, Ana Miranda e Mariléia Aguiar / Assessoria de Imprensa: Leandro Oliveira / Fotos: Caled Garcês / Concepção Gráfica: Delianne Lima e Cristiano Sousa.</p>		

Imagens	
Referências	http://holofotevirtual.blogspot.com/2012/03/teatro-de-revista-no-palco-do-claudio.html


2013

29.	Espectáculo Jacinta		
Estreia	Sesc Vila Mariana - São Paulo	Tipo da encenação	Inspiração
Sinopse	<p>Nos idos do século XVI, a atriz Jacinta (Andréa Beltrão) se apresenta para a rainha de Portugal. A atuação é tão desastrosa que mata a monarca de susto. Como punição, Jacinta é deportada para o Brasil, à época uma colônia portuguesa. A fim de se livrar da fama de pior atriz do mundo, ela sai em busca de aplausos curiosos. O diretor Aderbal Freire-Filho apostou na linguagem do teatro de revista para reforçar o tom cômico do texto de Newton Moreno. Augusto Madeira, Gillray Coutinho, Isio Ghelman, José Mauro Brant e Rodrigo França se revezam nos demais personagens. A direção musical é do titã Branco Mello.</p>		
Ficha Técnica	<p>Texto de Newton Moreno, com colaboração de Aderbal Freire-Filho; Canções de Branco Mello (melodias), Aderbal Freire-Filho e Newton Moreno (letras); Direção: Aderbal Freire-Filho; Diretor-assistente: Fernando Philbert; Direção Musical: Branco Mello; Direção vocal: Cris Delanno; Prosódia: Iris Gomes da Costa; Coreógrafo: João Saldanha; Coreógrafo-assistente Marcelo Braga; Cenários: Fernando Mello da Costa; Figurinos: Antonio Medeiros; Iluminação: Maneco Quinderé Elenco: Andrea Beltrão, Augusto Madeira, Gillray Coutinho, Isio Ghelman, José Mauro Brant e Rodrigo França; Músicos: Ricardo Rito (tecladista), Tassio Ramos (baixista), Helio Ratis (baterista) e Maurício Coringa (guitarrista)</p>		


Referências	https://epoca.globo.com/regional/sp/cultura/noticia/2013/08/destaques-da-semana-5-11-de-agosto-de-2013.html https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/08/1323045-andrea-beltrao-vive-saga-da-pior-interprete-do-mundo-em-peca-jacinta.shtml https://www1.folha.uol.com.br/serafina/2013/08/1317236-prestes-a-completar-50-anos-andrea-beltrao-interpreta-atriz-sem-talento-em-peca.shtml http://blogdofranciscolimma.blogspot.com/2013/08/nem-o-talento-de-andrea-beltrao-salva.html
--------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

30.	Espectáculo	Prometemos Não Chorar		
	Estreia	Teatro Sesc Emiliano Queiroz – Fortaleza - CE	Tipo da encenação	Inspiração
	Sinopse	O elenco de 14 atores-cantores leva a plateia à Fortal City da década de 1950 para conhecer as irmãs Perfídia, Carol e Diana. As três perdem o pai misteriosamente e têm sua fortuna roubada pela madrasta Lady Laura e sua filha Sandra Rosa. As jovens se veem obrigadas a trabalhar em um bar local, chamado Irapuan Clube, submetendo-se aos maus tratos do dono do estabelecimento, Charlie Brown. Perfídia, a filha do meio, faz shows no bar; Diana, a mais nova, é garçoneiro; enquanto Carol, a mais velha, é a responsável pela limpeza do local.		
	Ficha Técnica	O espetáculo é escrito pelo diretor Glauver Souza em parceria com Vanessa Pinheiro e Bruno do Vale. A direção musical é de Thiago Nunes. No elenco, estão Aline Rodrigues, Aline Sampaio, Bruno do Vale, Fabiano Veríssimo, Flor Araújo, Helder Martins, Jordhana Botelho, Karla Brito, Livia Grego, Lucas Teófilo, Marina Moraes, Poly Jomasi, Samanta Sanford e Thiago Nunes. Realização: O Grupo Ás de Teatro		
	Referências	http://g1.globo.com/ceara/noticia/2013/08/grupo-de-teatro-estreia-musical-nesta-sexta-em-fortaleza.html https://teatrochicoanysio.com.br/2014/09/22/ultra-semana-de-prometemos-nao-chorar/		


31.	Espectáculo	Dzi Croquettes em Bandália		
	Estreia	Glauce Rocha – Rio de Janeiro - RJ	Tipo da encenação	Inspiração Reconstituição Historicização Recriação


Sinopse	Após 40 anos desde a criação do grupo “Dzi Croquettes”, um dos integrantes originais, Ciro Barcelos decide retomar o grupo. Com um elenco repaginado, formado por nove rapazes, foi montado o espetáculo “Dzi Croquettes em Bandália”. Na trama, jovens atores são inspirados pelo documentário de Tatiana Issa e Raphael Alvarez, que conta a história do grupo durante a década de 70. Decidem, então, viver dentro de uma garagem tudo o que aqueles homens passaram na época. Para isso, convidam um antigo Dzi para ensiná-los tudo o que precisam saber de canto e dança.		
Ficha Técnica	Concepção e direção geral: Ciro Barcelos, Texto: Ciro Barcelos, Elenco: Ciro Barcelos, Cleiton Moraes, Demetrio Gil, Franco Kuster, Leandro Melo, Pedro Valério, Sonny Duque e Udyllê Procópio. Participação especial: Bayard Tonelli e Kiko Guarabyra, Direção musical: Demetrio Gil, Trilha sonora: Demetrio Gil e Flaviola, Coreografia: Ciro Barcelos e Lennie Dale, Figurinos e adereços: Claudio Tovar, Iluminação: Aurélio de Simoni, Cenografia: Pedro Valério, Coreógrafo convidado: Kiko Guarabyra, Coreografia e preparação corporal de flamenco: Eliane Carvalho, Assistência de direção e roteiro: Radha Barcelos, Citações: “Ideias para o teatro contemporâneo” de Cesar Almeida e “Filhos de Adão” de Walt Whitman, e colaboração coletiva no texto e coreografia. Direção de produção: Robson Agra, Realização: CBJ Produções e TRIPLEX Eventos. Foto: Luan Cardoso		
Imagens			
Referências	http://redeglobo.globo.com/globoteatro/reportagens/noticia/2013/09/ciro-barcelos-escreve-e-dirige-homenagem-dzi-croquettes.html http://setorvip.com.br/com-bruno-gissoni-espeticulo-dzi-croquettes-resgata-reflexao-dos-anos-70/ http://www.funarte.gov.br/evento/dzi-croquettes-em-%E2%80%9Cbandalia%E2%80%9D-no-glauce-rocha-rj-5/ https://www.youtube.com/watch?v=5_frgsGZBzE		

32.	Espectáculo	Banana Mecânica		
	Estreia	SP Escola de Teatro – Sede Roosevelt, São Paulo - SP	Tipo da encenação	Inspiração

Sinopse	O texto de Francisco Carlos foi criado a partir de uma rigorosa pesquisa sobre: o carnaval carioca – de personas como Chiquita Bacana, Zé Pereira, Eva, Adão, Pierrot e Moleque Indigesto, que figuram na mitologia das marchinhas carnavalescas de Noel Rosa, Lamartine Babo e Braguinha; textos do teatro de revista; roteiros cinematográficos de chanchadas e de blocos de rua, e os aspectos sagrados e profanos e as filosofias laicas e religiosas do livro “História do carnaval carioca” de Eneida de Moraes.
Ficha Técnica	Elenco: André Hendges, Eloisa Leão, Fabianna Serroni, Day Porto, Germano Mello, José Trassi, Hélio Toste, Mafalda Pequenino, Ondina Claiss. Texto e direção: Francisco Carlos. Direção de Movimento: Ondina Clais. Direção de Cena: Elisete Jeremias. Assistente de Direção de Cena: Francis Murayama. Técnicos de Palco: Kelly Ferreira e Paula Braga. Iluminação: Miló. Direção Musical: Girley Miranda. DJ: Evelyn Cristina. Design Gráfico: Jô Fevereiro. Produção executiva: Elisete Jeremias e Antonio Franco. Produção: Antônio Franco. Fotografia: Debora Kaz. Cenotécnica: Vladimir Castilho. Maquiagem: Marcelo Prado. Assessoria de Imprensa: Adriana Monteiro.
Imagens	
Referências	https://www.spescoladeteatro.org.br/noticia/espetaculo-banana-mecanica-estreia-nesta-sexta-feira-2/

33.	Espectáculo	A Madrinha Embriagada		
	Estreia	Teatro do Sesi, São Paulo - SP	Tipo da encenação	Inspiração
	Sinopse	O musical é uma homenagem a uma falange muito específica do teatro, do teatro de revista musical. Fiquei encantado com isso!”, conta. “Quando entrei na Rede Globo, adorava ouvir as histórias dos atores mais velhos. Elas fazem parte do acervo de todos nós e, especificamente, desses artistas que homenageamos na ‘Madrinha Embriagada’”, continua o diretor: “A peça se passa em 1928. Fazer esse espetáculo na Avenida Paulista e na frente do MASP (Museu de Arte de São Paulo), não faria		


	sentido sem lembrar dos importantes anos 20 da cidade”, diz sobre adaptar a história para São Paulo. Além de Miguel, o figurinista Fause Hatén, a coreógrafa Kátia Barros, o diretor musical Carlos Bauzys e o diretor associado Floriano Nogueira também estiveram presente na coletiva.
Ficha Técnica	Diretor: Miguel Falabella. Diretor cênico associado: Floriano Nogueira. Diretor musical e primeiro regente: Carlos Bauzys. Diretora de movimentos e coreógrafa: Kátia Barros. Cenógrafos: Renato Theobaldo e Beto Rolnik. Iluminador: Fábio Retti. Figurinista: Fause Hatén. Sound Designer: Gabriel D’Angelo. Segundo regente: Laura Visconti. Assistente de coreografia: Anelita Gallo. Diretor técnico: Esequiel Tibúrcio. Diretor geral de produção: Cleto Baccic. Elenco: Sara Sarres – Jane Valadão. Stella Miranda – Madrinha. Ivan Parente – Homem da Poltrona. Saulo Vasconcelos – Iglesias. Paula Capovilla – Madrinha (alternante). Frederico Reuter – Roberto Marcos. Kiara Sasso – Eva. Cleto Baccic – Aldolpho. Elton Towersey – Jorge. Ivanna Domenyco – Mme. Francisca Jaffet. Edgar Bustamante – Agildo. Andrezza Massei – Dôra. Rafael Machado – Padeiro. Daniel Monteiro – Padeiro. Jana Amorim – ensamble / cover de Jane Valadão e Mme. Jaffet. Luana Zenum – ensamble / cover de Jane Valadão e Dôra. Luiz Paccini – ensamble / cover de Agildo e Iglesias. Luciano Andreys – ensamble. Lorenzo Martin – ensemble. Jessé Scarpellini – ensamble / cover de Aldolpho. Anelita Gallo – swing / dance captain e cover de Eva. Carol Costa – swing. Pedro Arrais – swing / cover de padeiro. Ditto Leite – swing / cover de padeiro. Músicos: Amintas Brasileiro (Sax soprano, Sax alto, Flauta, Clarinete). André Santos (Baixo Acústico). Bruno Soares (Trompetista). Claudia Montin (Sax Barítono, Clarone, Clarinete). Joca Araujo (Sax tenor, Clarinete e Flautim). Kiko Andrioli (Baterista). Leandro Lui (Percursionista). Lino Martins (Trompetista). Marcelo Manfra (Sax Soprano, Sax alto, Flauta, Clarinete, Flautim) Mariane Claro (Tecladista). Paulo Jordão (Trompetista). Renato Farias (Trombonista). Thiago Rodrigues (Tecladista).
Imagens	
Referências	https://www.setorvip.com.br/miguel-falabella-e-elenco-apresentam-musical-a-madrinha-embriagada/ http://www.morenteforte.com/a-madrinha-embriagada/

34.	Espectáculo Casa Grande e Senzala - Manifesto Musical Brasileiro		
Estreia	Teatro Zieminaki – Rio de Janeiro - RJ	Tipo da encenação	Inspiração
Sinopse	É o 9º espetáculo da Companhia que recebeu o Prêmio Montagem Cênica 2011 do Governo do Estado do Rio de Janeiro. Se inspira e transpira livremente na obra polêmica de Gilberto Freyre como texto e pretexto para contar, através de músicas e lendas um pouco do que hoje é o povo brasileiro. Partindo dos índios, negros e portugueses, passando pelo canto das lavadeiras, dos sertanejos e pela poesia popular dos sambas de enredo, o espetáculo traz, através de uma narrativa anacrônica e não-linear, referenciada pelo Teatro de Revista, um pouco desse Brasil que habita em cada um de nós. Esse Brasil outrora menino, agora adolescente, cantado por Os Ciclomáticos Cia de Teatro, com autoria e direção de Ribamar Ribeiro, é um pouco de tudo isso, dessa mistura saborosa, dessa gente bonita. É um pouco dessa história que continua sendo escrita por cada um de nós.		
Ficha Técnica	Elenco: Fabiola Rodrigues; Fernanda Dias; Getulio Nascimento; Juliana Santos; Julio Cesar Ferreira; Nivea Nascimento; Renato Neves; Atores convidados: Aline Gomes; Marcio Vieira. Autoria e Direção: Ribamar Ribeiro; Assistência de Direção e Direção de Atores: Renato Neves; Preparador e Arranjador Vocal: Getulio Nascimento; Coreografias e Direção de Movimento: Ribamar Ribeiro e Marcio Vieira; Pesquisa Musical: Ribamar Ribeiro e Getulio Nascimento; Produção Musical e Arranjos: Márcio Eduardo Melo; Op de Som: Ribamar Ribeiro; Visagismo e Figurinos: André Vital; Cenografia e Programação Visual: Cachalote Mattos; Iluminação: Mauro Carvalho; Op de luz: Mauro Carvalho; Adereços: Carla Meirelles e Nivea Nascimento; Música original: Caique Botkay; Assessoria de Imprensa: Claudia Bueno; Produção Executiva: Ribamar Ribeiro; Assistência de Produção: Julio Cesar Ferreira; Realização: Os Ciclomáticos Companhia de Teatro		
Imagens			
Referências	https://www.oscicromaticos.com/espectaculos http://oscicromaticos.blogspot.com/2013/05/casa-grande-e-senzala-manifesto-musical.html		


35.	Espectáculo	Parlapatões Revistam Angeli		
	Estreia	Auditório Ibirapuera, São Paulo. SP	Tipo da encenação	Inspiração
	Sinopse	Na comédia, os atores recriam cenas das tirinhas de Angeli. O palco traz um telão para projeções que interagem com quem está em cena, além de criar os cenários. O título da montagem faz referência ao gênero teatro de revista, marcado pelo humor, pela irreverência e pelo uso de muita música.		
	Ficha Técnica	Roteiro e Direção: Hugo Possolo; Textos: Angeli e Hugo Possolo; Elenco: Raul Barretto, Paula Cohen, Hugo Possolo, Rodrigo Mangal e Hélio Pottes; Contrarregra e figurante principal: Rodrigo Belladona; Direção musical: Branco Mello Trilha sonora: Branco Mello e Emerson Villani; Cenografia, Figurinos, Máscaras e Bonecos: Hugo Possolo; Iluminação e operação de luz: Reynaldo Thomaz; vídeos: Zeca Rodrigues; Produção musical e arranjos: Emerson Villani; Produção Executiva da Trilha Sonora: Angela Figueiredo / Especial Casa 5; Operação de som: Cauê Andreassa; Produção de Figurinos: Camila Possolo, Elisa Rosas e Janayna Oliveira; Costureira: Cleide Niwa; Produção Executiva: Erika Horn; Comunicação e Assistência de Produção: Janayna Oliveira; Coordenação de Produção: Raul Barretto e Hugo Possolo Realização: Parlapatões / Agentemesmo Produções; *Parte dos figurinos deste espetáculo fazem parte do acervo dos Parlapatões, sendo criações de diversos figurinistas. ** Além de desenhos de Angeli, um dos vídeos utiliza imagens gentilmente cedidas por Otto Guerra de seu filme Wood & Stock – Sexo, Orégano e Rock’n’Roll (2006), baseado nos personagens de Angeli. Fotos: Heuler Andrey		
	Imagens			
	Referências	https://www.itaucultural.org.br/os-parlapatoes-revistam-angeli-no-auditorio https://atarde.uol.com.br/cultura/noticias/1493418-parlapatoes-estremam-peca-com-personagens-de-angeli https://vejasp.abril.com.br/atracao/parlapatoes-revistam-angeli/		

<http://parlapatoes.com.br/site/parlapatoes-revistam-angeli/>

2014

36.	Espectáculo	Hermínia Miryam, a paixão de Eros		
	Estreia	Escola de Teatro da UFBA – Salvador - BA	Tipo da encenação	Inspiração
	Sinopse	Inspirada esteticamente no Teatro de Revista brasileiro dos anos 50 e com estrutura épica, a dramaturgia da esquete revela a trajetória da paixão entre a vedete Hermínia Miryam e Eros Martim Gonçalves, dando ênfase ao período da criação da Escola de Teatro da UFBA. História e ficção se misturam através das falas da personagem, das cartas lidas e das músicas interpretadas. A personagem fictícia Hermínia (Liz Novais) narra uma suposta história de amor com Martim Gonçalves, um artifício dramático para apresentar a história da criação da ETUFBA com base no livro Impressões Modernas, Teatro e Jornalismo na Bahia, de Jussilene Santana.		
	Ficha Técnica	Atuação: Liz Novais; Texto e direção: Jones Mota; Co-direção: Daniel Moreno; Figurino: Hamilton Lima; Maquiagem: Coletivo Moiras; Iluminação: Marcus Lobo; Fotografia: Izabella Valverde; Design gráfico: Daniel Moreno; Realização: Cia. de Revista da Bahia; Produção: Coletivo Saladistar Produções		
	Imagens			

Referências	http://www.doistercos.com.br/teatro-gamboa-comemorados-40-anos-de-fundacao-na-proxima-sexta-feira-13confira-a-programacao/ http://www.doistercos.com.br/teatro-gamboa-comemorados-40-anos-de-fundacao-na-proxima-sexta-feira-13confira-a-programacao/
--------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

37.	Espetáculo	Um Dia a Casa Cai		
	Estreia	Teatro Municipal de Macaé – Macaé - RJ	Tipo da encenação	Inspiração
	Sinopse	No quadro que nomeia o espetáculo, os atores vivem os personagens Napoleão e Cleópatra, um casal unido na luta pela sobrevivência. Ele é um bacharel em Direito, que após várias tentativas em tirar a carteira da OAB, engaveta o diploma, sonhando em dar um “golpe de mestre”. Ela, aparentemente uma “Amélia”, ajuda o marido, usando seus atributos físicos, no que ele se faz de “sonso”. Diante das necessidades do dia-a-dia, Cleópatra acaba fazendo uma parceria com a irmã, ambas contratadas como “mula”, incumbidas de levar 4 quilos de cocaína a Miami. Porém, a morte de um poderoso magnata, dono de um complexo de comunicação, pode mudar o destino de todos.		
	Ficha Técnica	Texto e direção de Claudio Cunha. Elenco: Claudio Cunha e Alexandra Dias.		
	Imagens			
	Referências	http://focoregional.com.br/Noticia/Teatro%20Gacemss%20apresenta%20o%20espet%C3%A1culo%20Um%20dia%20a%20Casa%20Cai https://www.odebateon.com.br/site/noticia/detalhe/32196/um-dia-a-casa-cai-uma-overdose-de-gargalhadas		

2015


38.	Espectáculo	Uma Revista de Ano – Politicamente Incorretos		
	Estreia	Teatro de Arena – Espaço SESC – Rio de Janeiro	Tipo da encenação	Recriação
	Sinopse	A fatídica derrota do Brasil na última Copa dá início a um dos mais polêmicos e caóticos anos da nossa história recente. A goleada é tão forte que “desloca o eixo da Terra”, fazendo com que situações impensáveis aconteçam.		
	Ficha Técnica	Elenco: Ana Velloso, Cristiana Pompeo, Cristiano Gualda, Édio Nunes, Hugo Kerth e Wladimir Pinheiro; Texto: Ana Velloso; Supervisão de Texto: Tania Brandão; Colaboração de Texto – Vera Novello e Cristiano Gualda; Direção: Sergio Módena; Co direção – Gustavo Wabner; Direção Musical: Wladimir Pinheiro; Cenário: Bia Gondomar, Sergio Módena e Gustavo Wabner; Figurinos e Adereços: Antônio Negreiros e Tatiana Rodrigues; Adereços e Cenotécnica: Derô Martin Iluminação: Tiago e Fernanda Mantovani; Coreografia: Édio Nunes; Programação Visual: Cacau Gondomar; Fotografia: Débora Garcia; Assessoria de Imprensa: Duetto Comunicação; Produção: Lúdico Produções Artísticas		
	Referências	http://botequimcultural.com.br/critica-uma-revista-de-ano-politicamente-incorretos/ http://aouilanteatro.blogspot.com/2015/07/uma-revista-de-ano-politicamente.html http://botequimcultural.com.br/estreia-uma-revista-de-ano-politicamente-incorretos/		
39.	Espectáculo	SamBRA: 100 Anos de Samba		
	Estreia	Vivo Rio – Rio de Janeiro - RJ	Tipo da encenação	Recriação
	Sinopse	SamBRA tem uma narrativa quase cronológica que conta desde a história de “Pelo Telefone”, supostamente o primeiro samba gravado no país, passa pelo berço do samba, a Praça XI, visita os morros cariocas, o teatro de revista, fala de boemia e malandragem, passeia pelo samba politizado, pelos subúrbios cariocas e deságua na apoteose do samba na Avenida, no desfile das escolas de samba. Todos os grandes nomes deste gênero musical são lembrados: Pixinguinha, Silas de Oliveira, Mano Décio da Viola, Donga, João da Baiana, Sinhô, Ismael, Tia Ciata, Francisco Alves, Carmen Miranda, Grande Otelo, Cartola, João Nogueira, Clara Nunes, Paulo Cesar Pinheiro, Noel Rosa, Chico Buarque, Billy Blanco, Martinho da Vila, o Cacique de Ramos, Jorge Aragão, Silas de Oliveira, Beth Carvalho, Paulinho da Viola e muitos outros.		

Ficha Técnica	<p>Libreto: Gustavo Gasparani; Direção Original: Gustavo Gasparani; Música e Letra: SamBRA é um musical estilo jukebox elaborado a partir da coletânea de várias canções de samba. Cronologia e Estreia: O musical fez suas sessões de estreia no Rio de Janeiro (19-22/Março 2015 - Vivo Rio) e em São Paulo (26-29/Março 2015 - Espaço das Américas) resultando um total de 8 apresentações □ Turnê Nacional □ Temporada Carioca (Out- Dez/2015 - Teatro João Caetano) e Temporada Paulista (Abr-Junho/2016). □ Nova Temporada Carioca, dessa vez na Cidade das Artes (agosto) e depois, no Teatro Riachuelo Rio entre setembro – novembro de 2016. Elenco Original: Diogo Nogueira (depois substituído por Gustavo Gasparani); Ana Velloso; Beatriz Rabello; Izabella Bicalho; Lílian Valeska; Bruno Quixotte; Wladimir Pinheiro; Patrícia Costa; Alan Rocha; Cristiano Gualda; Édio Nunes; Cátia Cabral; Patrícia Ferrer; Shirlene Paixão; Isnard Manso; Pablo Dutra. Produção: Musickeria Corp. e Aventura Entretenimento.</p>
Referências	https://www.backstagemusical.com.br/single-post/2017/03/01/Ficha-Musical-04-%E2%80%93-SamBRA-100-Anos-de-Samba


40.	Espectáculo	Real – uma Revista Política		
	Estreia	Itaú Cultural – São Paulo - SP	Tipo da encenação	Inspiração
	Sinopse	<p>A estreia do novo projeto do Grupo Espanca! (MG) apresenta, a cada noite, 4 peças de curta duração, inspiradas em fatos recentes que marcaram a sociedade brasileira. O programa é composto por: INQUÉRITO: pai e filhas brincam de um jogo de perguntas e respostas enquanto tentam conviver com a morte violenta da mãe que assombra a todos constantemente. Direção: Gustavo Bones. Elenco: Alexandre de Sena, Allyson Amaral, Assis Benevenuto Vidigal, Gláucia Vandeveld, Leandro Belilo e Marcelo Castro.</p> <p>O TODO E AS PARTES: um jovem é atropelado e tem seu braço amputado. A velha lei diz que o homem culpado deve ceder um de seus membros à vítima como reparação. O braço arrancado torna-se o personagem central da trama. Direção: Eduardo Félix. Elenco: Allyson Amaral, Assis Benevenuto Vidigal, Gustavo Bones e Marcelo Castro.</p> <p>MARÉ: a morte de uma das vítimas da chacina policial numa favela é contada pela perspectiva das pessoas que a viveram. Direção: Marcelo Castro. Elenco: Alexandre de Sena, Allyson Amaral, Gláucia Vandeveld, Grace Passô, Gustavo Bones, Leandro Belilo e Karina Collaço.</p> <p>PARADA SERPENTINA: uma categoria de trabalhadores realiza uma greve histórica por melhores salários e paralisa o carnaval de uma cidade maravilhosa. Direção: Coletiva. Elenco: Alexandre de Sena, Allyson Amaral, Gláucia Vandeveld, Grace Passô, Gustavo Bones, Leandro Belilo, Karina Collaço, Marcelo Castro e Michelle Sá.</p>		

Ficha Técnica	Direção Geral: Gustavo Bones e Marcelo Castro. Equipe de Criação: Alexandre de Sena, Aline Vila Real, Allyson Amaral, Assis Benevenuto Vidigal, Eduardo Félix, Gláucia Vandeveld, Grace Passô, Gustavo Bones, Karina Collaço, Leandro Belilo, Marcelo Castro e Michele Sá. Dramaturgos: Byron O’neill, Diogo Liberano, Márcio Abreu e Roberto Alvim. Elenco: Alexandre de Sena, Allyson Amaral, Assis Benevenuto Vidigal, Gláucia Vandeveld, Grace Passô, Gustavo Bones, Karina Collaço, Leandro Belilo, Marcelo Castro e Michele Sá. Coordenação de Produção: Aline Vila Real. Assistente de Produção: Halysom Félix. Cenografia: Adriano Mattos, Ivie Zappellini + Grupo Arquitetura Tradução (Ana Cecília Souza, André Victor, Jéssica de Castro, Maria Soalheiro, Rita Davis). Iluminação: Edimar Pinto. Assessoria de Comunicação: A Dupla Informação. Projeto Gráfico: Estúdio 45Jujubas. Realização: Espanca!			
Imagens				
Referências	http://www.encenese.com.br/2015/11/grupo-espanca-estrela-novo-projeto-real-teatro-de-revista-politica-no-itaucultural/			


41.	Espectáculo	Brasil de Janeiro a Janeiro		
Estreia	Teatro Princesa Isabel - RJ	Tipo da encenação	Recriação	
Sinopse	O espetáculo se divide em atos engraçados e reflexivos, como a política em nosso País. Em um momento de tensão Fernando Reski canta à capela o início da canção Roda Viva, de Chico Buarque, com Gilberto Marmorosch. Mesmo sem patrocínio, o espetáculo recebeu força de gente movida pela arte, como a atriz Ítalla Nandi que contribuiu com grande parte do figurino. O brilho, as plumas, os paetês vão aparecendo e acontece, no meio do espetáculo, o Cabaret da Paula. É um quadro cheio de performances, incluindo aparições de convidados como Jussara Calmon, a cantora Carmen Pompeu interpretando clássicos como Je Ne Regrette Rien, números de dublagem da performer Samantha Allucard e da própria Paula Goodarth. A brincadeira com o público é digna lembrando tempos simbólicos do Teatro de Revista, o mesmo faz Reski, com uma peruca ruiva, brincando com a platéia.			

Ficha Técnica	Produção: Ayala Rossana, Lú Gondim e Paula Goodarth, Direção: Rinaldo Genes, Texto: Fernando Reski, Estrelando: Gilberto Marmorosh, Fernando Reski, Paula Goodarth e Lú Gondim, Elenco: Milla Gross, Samantha Alucard, Luiz Cláudio Corrêa Cannan e Lucy Regenold, Participação Especial: Cantora Carmem Pompeu, Coreógrafo: Marco Bezerra, Bailarinos: Larissa Bezerra, Marco Bezerra, Rajã Arlotta e Rubia Reis, Maquiagem: Fátima Araújo, Fotos: Áquila Ribeiro, Recepção do Teatro: Nega Maluca Sem Freio, Apoio: Academia do Cabelo e Academia de Dança Marcos Bezerra, Agradecimentos: SATED (Sindicato dos Artistas e Técnicos de Espetáculos e Diversões do Estado do Rio de Janeiro).		
Imagens			
Referências	http://www.encenese.com.br/2014/12/brasil-de-janeiro-a-janeiro-marca-tres-comemoracoes-importantissimas-para-o-cenario-carioca/ https://www.gentedesucessovip.com.br/entretenimento/teatro/257-casa-cheia-marca-a-estrela-de-brasil-de-janeiro-a-janeiro-no-teatro-princesa-isabel-rj		

42.	Espectáculo	Nas Ondas do Rádio		
	Estreia	Teatro Marília, Belo Horizonte, MG	Tipo da encenação	Recriação
	Sinopse	Toda beleza e glamour da época de ouro da "Rádio Nacional", a maior emissora de rádio do Brasil nos anos 50. O espetáculo Musical resgata nos palcos da cidade, o teatro de revista. Vedetes, atores, cantores e comediantes fazem do espetáculo uma ótima opção para quem quer se divertir. Acompanhado de um requintado figurino, repleto de plumas, luzes e uma sofisticada trilha sonora. Um espetáculo para todas as idades.		
	Ficha Técnica	Autor: Pádua Teixeira, Diretor: Pádua Teixeira, Produtor: Luiz Fernando Duarte, Kenya Costa, Marinah Oliveira, Bruna Gabriela, Fran Diaz, Mell Carvalho, Danielle Fortunato, Camila Felix, Stephanie Rezende, Ana Robles, Magda de Castro,		

	Izabella Lorene, Breno Gagliard, Wagner Braga, Bruno Alexsander, Bernard Bravo, Pedro Almeida, Renato Millani, Túlio Dayrell, Marcus Duarte e Wander de Castro
Imagens	
Referências	https://www.vaaoteatromg.com.br/detalhe-peca/belo-horizonte/nas-ondas-do-radio https://www.sympla.com.br/nas-ondas-do-radio_48857#info https://www.soubh.com.br/agenda/teatro/nas-ondas-do-radio-teatro-bradesco

43.	Espectáculo	Happy End		
	Estreia	MIS (Museu da Imagem e do Som), Campinas - SP	Tipo da encenação	Inspiração
	Sinopse	<p>Dentro da estética de um teatro épico, no espetáculo o grupo buscou a construção de um cabaré abrazeirado, onde o público se insere no universo ficcional através da relação direta estabelecida com os atores. Com citações do Teatro de Revista, que traz em sua essência críticas contundentes aos acontecimentos da atualidade através de um humor satírico aliado a uma preocupação estética, na peça que tem direção de Wanderley Martins e Verônica Fabrini, um elenco de treze atores expõe a atualidade deste texto – que mostra a lucrativa associação entre fé e capital – ao interpretar, dançar e cantar as canções que compõem a dramaturgia do espetáculo, acompanhados por uma banda de quatro músicos que executa ao vivo a trilha sonora.</p> <p>Numa antevéspera de Natal, os reis do crime de Chicago se encontram no Bill's Balhaus para planejarem, sob a batuta da misteriosa Dama de Cinza, seu próximo assalto. Liderados por Aleluia Lílian, o Exército da Salvação segue na incansável luta contra o pecado e a degradação, nesta noite, na Rua 44. Sob um olhar abrazeirado e moderno daquela Chicago dos anos 30, onde vigorava a Lei Seca, o musical “Happy End” apresenta uma história que resulta do embate entre estes sanguinários gângsters e os caridosos salvacionistas – que procuram, cada um à sua maneira, fazer prevalecer suas ideologias, mas que são corruptíveis à medida em que se encontram regidos por uma ordem maior: o capital.</p>		

Ficha Técnica	Direção: Verônica Fabrini e Wanderley Martins Elenco: Bruna Luiza Munhoz, Carolina Banin, Daniel Melotti, Deborah Ferraz, Júlia Munhoz, Juliana Saravali, Leonardo Matricardi, Marana Delboni, Mariana Tardioli, Paula Sauerbronn de Andrade, Quesia Botelho, Rodolfo Groppo, Talitha Borges e Ton Ribeiro Banda: Gabriel Lavra, Júlia Munhoz, Leonardo Matricardi, Lucas Uriarte e Ricardo Varella Direção musical e preparação vocal: Bruno Cabral e Leonardo Matricardi Arranjo e criação de trilha: Leonardo Matricardi Dramaturgia: O grupo Figurino: Marana Delboni e grupo Cenografia: Ton Ribeiro e grupo Iluminação: Ton Ribeiro Arte gráfica: Afonso Neto Foto de arte: Ricardo Banin Imagens: Maycon Soldan		
Imagens			
Referências	https://cartacampinas.com.br/2015/07/cia-histrionica-de-teatro-apresenta-espetaculo-happy-end/ https://www.ciahistrionica.com.br/happy-end		

44.	Espectáculo	Noite Infeliz – A Comédia Musical das Maldades		
	Estreia	Teatro Sérgio Cardoso – São Paulo - SP	Tipo da encenação	Recriação
	Sinopse	A peça faz uma sátira às maldades e a sua estrutura é a de uma revista musical moderna. “Sou eclético na hora de dirigir e escolher os projetos. Pra mim, está sendo divertido, é como fazer uma revista hoje”, revela Victor, que é argentino e realiza sua primeira direção de musical no Brasil. Na trama, um veterano produtor de teatro de variedades, Fausto Carrera, espera ser chamado para uma entrevista, que deverá acontecer numa grande empresa (mas que dificilmente se concretizará).		
	Ficha Técnica	Texto: Mauricio Guilherme, Direção: Victor Garcia Peralta, Produção: Rodrigo Velloni, Elenco: Érico Brás, Mariana Santos, Rodrigo Fagundes, Maria Bia. Atriz Convidada: Françoise Forton, Roteiro Musical e Versões: Maurício Guilherme, Codiretor: Alcemar Vieira, Iluminação: Maneco Quinderé, Direção Musical e Arranjos: Paula B. Leal, Cenografia: Cristina Novaes e Renata Pittigliani, Figurinos: Antônio Guedes, Videografismo: Rico Vilarouca e Renato Vilarouca, Coreografias e		

	<p>Direção de Movimento: Sueli Guerra, Direção de Arte Gráfica: Giovani Tozi, Fotografia: Priscila Prade, Visagismo: Rodrigo Fuentes, Assessoria de Imprensa: Barata Comunicação, Administração Financeira: Vanessa Velloni, Produção Executiva: Giovani Tozi e Adriana Souza, Assistentes de Produção: Daise Sena, Administração Temporada: Junior Godim, Assessoria Jurídica: Martha Macruz de Sá, Realização: Velloni Produções Artísticas, Assistente de Iluminação: Russinho, Assistente de Coreografias e Direção de Movimento: Priscila Vidca, Assistente de Figurinos: João Gabriel Lamengo, Estagiária de Figurinos: Fabiana Mimura, Modelista: Railda Costa, Adereços: Vinicius Vaitsman, Assistente de Videografismo: Luciano Alves, Produção Musical: Amora Pêra, Músicos: Piano : Marcio Castro, Acordeon : Rodrigo Ramalho, Sax Tenor : Daniel Vasques, Trombone : Thiago Osório, Baixo : Pedro Aune / Paula B. Leal, Bateria : Ajurinã Zwarg, Gravado por Igor Ferreira, Diretor de Palco: Junior Brasil, Operador de Som: Thiago da Silveira, Operador de Luz: Mario Júnior, Operador de Vídeo: Luciano Alves, Camareira: Dani Dutra, Contrarregra: Luciano da Luz, Cenotécnico: KF 20 Soluções Cenotécnicas, Costureira de Cenografia: Nice Tramontin.</p>
<p>Imagens</p>	
<p>Referências</p>	<p>http://sitenossajanela.com.br/2015/03/noite-infeliz-a-comedia-musical-das-maldades-2.html https://crisbortolossi.wordpress.com/2015/04/02/dicas-culturais-divirta-se-9/</p>

2016

45.	Espectáculo	A cuíca do Laurindo		
	Estreia	Centro Cultural do Banco do Brasil - Teatro I - Rio de Janeiro, RJ.	Tipo da encenação	Inspiração
	Sinopse	Nos anos 1940, uma pequena escola de samba do morro de Mangueira é o cenário ideal para as aventuras de Laurindo, o irreverente tocador de cuíca criado por Noel Rosa no samba "Triste cuíca", testemunha do fim da Praça Onze e da participação brasileira na Segunda Guerra Mundial. Além de músicas de Noel, o espetáculo conta com sambas dos mestres Herivelto Martins, Wilson Baptista, Haroldo Lobo e Zé da Zilda.		
	Ficha Técnica	Texto: Rodrigo Alzuguir; Direção: Sidnei Cruz; Direção musical: Luis Barcelos; Elenco: Alexandre Rosa Moreno, Vilma Melo, Claudia Ventura, Marcos Sacramento, Rodrigo Alzuguir, Hugo Germano e Nina Wirtti; Cenário: José Dias; Figurinos: Flávio Souza; Preparação corporal: Ana Paula Bouzas; Preparação vocal: Marcelo Rodolfo; Um projeto MARRAIO CULTURAL		
	Referências	https://www.facebook.com/pg/acuicadolaurindo/about/ https://rioencena.com.br/a-cuica-do-laurindo-protagonizada-por-personagem-de-noel-rosa-estreia-no-teatro-carlos-gomes/		
46.	Espectáculo	Cabaré da Humanidade		
	Estreia	Niño de Artes Luiz Mendonça – Rio de Janeiro	Tipo da encenação	Recriação
	Sinopse	Comédia musical que resgata a estrutura do teatro de revista, utilizando-se da história, da sátira, da picardia, dos acontecimentos do cotidiano e muita música para criticar, de forma bem-humorada, a sociedade atual. No enredo, Deus e Lúcifer empreendem um embate, desde a expulsão deste último do Reino dos Céus até os dias atuais, passando pela pré-história, Grécia, Roma, Idade Média, Renascimento, Iluminismo e Revolução Industrial, e tocando em temas como a aristocracia, a burguesia e o proletariado, guerras mundiais, cinema, teatro e atualidades. Tudo isso acontecendo num famoso inferninho da Lapa, o Cabaré de Madame Satã.		


Ficha Técnica	Autoria: Luiz Carlos Niño; Músicas: Luiz Carlos Niño e Núbia Moreira; Direção: Ilva Niño e Josué Soares; Direção Musical: Lucina; Coreografia: Jandir Di Angelis; Cenografia: Vera Monteiro; Iluminação: Juju Moreira e Marcelo Andrade; Operador de Luz: Rodrigo (EAT); Arranjos Musicais: Lucina e Saulo Battesini; Vinhetas Musicais: Beto Menezes; Produção Musical e instrumentos: Saulo Battesini; Operador de som: Rodrigo Telles; Operador de Luz: Drigo de Lisboa (EAT); Visagismo: Sisi Black (EAT); Fotografia: Daryan Dornelles; Programação visual: Luiz Eduardo Pinheiro; Produção e Realização: Niño de Artes Luiz Mendonça; Elenco: Ilva Niño, Brunier Bulcão, Bruno de Aragão, Ernandes Cardoso, Luiz Eduardo Pinheiro, Marcia Valeria, Rita Grego e Vera Monteiro.
Imagens	
Referências	http://www.todoteatrocarioca.com.br/espetaculo/11661/cabare-da-humanidade https://entretenimento.ne10.uol.com.br/cine-e-teatro/noticia/2016/12/28/confira-a-programacao-do-janeiro-de-grandes-espetaculos-2017-654427.php http://www.encenese.com.br/2016/07/cabare-da-humanidade-no-teatro-nino-de-artes-luiz-mendonca/

47.	Espectáculo	Revista [me] Brasilis		
	Estreia	Espaço Cultural e Teatral Guarantã – Piracicaba – SP	Tipo da encenação	Inspiração
	Sinopse	Revista [me] Brasilis revela a situação política que o Brasil está atravessando, contexto semelhante ao tratado por Arthur Azevedo há 130 anos. Na história da Cia. D'Vergente, uma trupe falida de teatro, a convite do rei, chega para divertir os súditos do reinado. Eles decidem apresentar uma crônica policial sobre a falsificação de um título de barão para um comendador. Assim, as figuras alegóricas Faustino, O Trabalho, Ociosidade, Jogatina e Loteria percorrem o roteiro do suborno, em que encontram fiscais corruptos, políticos indecisos, entre outros. Porém, as confusões dos atores da trupe e as verdades da encenação são tantas que o rei manda mudar o rumo da performance.		
	Ficha Técnica	Direção: Daniela Schitini. Orientação do Projeto: Ademar Guerra. Elenco: Giovani Bruno, Iolanda Carla, Magna Eliez, Rosângela Pereira, Vagner Chiarini e Vinícius Iacope.		
	Referências	https://www.aprovincia.com.br/cultura-entretenimento/cultura/cia-dvergente-de-teatro-apresenta-espetaculo-revista-me-brasilis-18425/		

<http://g1.globo.com/sp/piracicaba-regiao/noticia/2017/03/comedia-musical-revista-me-brasilis-e-apresentada-em-piracicaba.html>
<http://piaparacultural.blogspot.com/2016/09/cia-dvergente-estreia-nesta-quarta-o.html>

48.	Espectáculo	Homens de Perto: Desgovernados		
	Estreia	Theatro São Pedro – Porto Alegre - RS	Tipo da encenação	Inspiração
	Sinopse	Homens de Perto "Desgovernados" é a terceira incursão de Oscar Simch, Rogério Beretta e Zé Victor Castiel na sublime arte de fazer rir, utilizando elementos do Teatro de Revista. Desta vez o trio, sempre sob a batuta de Néstor Monastério e com textos de Artur José Pinto. Lançado em 2016, o espetáculo dá ênfase à política nacional. As montagens anteriores foram vistas por mais de 700 mil pessoas nos 13 anos de apresentações que sucederam este lançamento. Isso dá a dimensão exata da marca "Homens de Perto". Novas cenas, novas músicas e a certeza de que podemos e devemos fazer humor com tudo e todos, inclusive conosco. Homens de Perto "Desgovernados" é, talvez, a montagem mais madura e engraçada da turma que já vem divertindo os gaúchos há muito tempo.		
	Ficha Técnica	Autor: Artur José Pinto Elenco: Oscar Simch, Rogério Beretta, Zé Victor Castiel Direção: Néstor Monasterio		
	Referências	http://www.homensdeperto.com.br/site/		

49.	Espectáculo	Rival Rebolado		
	Estreia	Teatro Rival – Rio de Janeiro - RJ	Tipo da encenação	Recriação
	Sinopse	O espetáculo é idealizado por Alê Youssef, Leandra Leal e Luis Lobianco. “Rival Rebolado” já está na sua terceira temporada de sucesso e já homenageou grandes estrelas da noite, como Rogéria, Divina Valéria, Jane Di Castro, Lorna Washington e drag queens das gerações mais recentes, como Suzy Brasil.		

	<p>Assinam a direção artística do espetáculo o diretor teatral Fabiano de Freitas, Dadado, e a burlesca Isabel Chavarri. O projeto se propõe a manter a chama do desbunde, da vanguarda e da transgressão acesas na Cinelândia, recriando um teatro de revista moderno, através de um material vivo, em constante transformação.</p> <p>O projeto coloca em foco um dos temas mais relevantes da contemporaneidade, como a questão da diversidade. Na sua atual temporada em circulação, o espetáculo está ainda mais conectado à tradição do teatro de revista, levando à cena pela linguagem do humor, do burlesco e do improvisado, os acontecimentos atuais que marcam a cidade, o país e o mundo.</p>
Ficha Técnica	<p>Idealização: Alê Youssef, Leandra Leal e Luis Lobianco, Criação e Performances: Chayenne Furtado, Eber Inácio Ferreira, Fabiano de Freitas, Iara Niixe, Isabel Chavarri, Karina Karão, Leandra Leal, Luis Lobianco, Sidnei Oliveira, Direção Artística: Fabiano de Freitas e Isabel Chavarri, Produção Executiva: Nely Coelho, Fotos: Divulgação. Marcos Ramos / Agência O Globo</p>
Imagens	
Referências	<p>https://oglobo.globo.com/rioshow/e-teatro-de-revista-desbunde-rival-rebolado-celebra-um-ano-com-homenagem-rogeria-21783747 https://www.acritica.com/channels/entretenimento/news/e-uma-honra-diz-atriz-leandra-leal-antes-do-espetaculo-rival-rebolado-em-manaus https://www.youtube.com/watch?v=EjvQHsjrZKs http://redeglobo.globo.com/globoteatro/noticia/2016/09/rival-rebolado-teatro-de-revista-volta-cinelandia-durante-setembro.html https://www.sympla.com.br/espetaculo-rival-rebolado-de-leandra-leal---4-sessao_201271 https://www.portalsplash.com/2017/10/dia-9-teatro-petrobras-apresenta-rival-rebolado.html https://revistahibrida.com.br/home/revista/edicao-2/o-desbunde-politico-do-rival-rebolado/</p>

50.	Espectáculo	A Paixão Segundo Nelson, Uma Farsa Musical Brasileira		
	Estreia	Teatro Bradesco – Rio de Janeiro - RJ	Tipo da encenação	Inspiração

Sinopse	A peça é uma colagem de textos de Nelson Rodrigues, mas o que torna a peça especial é o fato de não ser baseada em seus textos teatrais. Nas palavras do cantor e músico Zeca Baleiro, responsável pela colagem de diversos textos de Nelson Rodrigues como “A Vida Como Ela É”, “Myrna – Não Se Pode Amar e Ser Feliz ao Mesmo Tempo”, “A Cabra Vadia”, e “À Sombra das Chuteiras Imortais”, “a proposta é fazer um espetáculo original, compilando várias facetas das obras de Nelson Rodrigues”.		
Ficha Técnica	Da Obra de: Nelson Rodrigues. Adaptação de Textos e Canções Originais: Zeca Baleiro. Direção e Concepção: Debora Dubois. Elenco (em ordem alfabética): Giselle Lima, Helena Ranaldi, Jarbas Homem de Mello, Lula Lira, Marcos Lanza, Roberto Cordovani, Rui Rezende, Vanessa Gerbelli. Músicos: Adriano Magoo e Billy Magno. Cenário: Duda Arruk Figurinos: Leopoldo Pacheco e Marichilene Artsevskis. Iluminação: Wagner Pinto. Fotografia: Gal Oppido. Direção de Produção: Deco Gedeon e Edinho Rodrigues. Realização: Brancalyone Produções e Fidellio Produções		
Imagens			
Referências	http://www.tribunadonorte.com.br/noticia/maosica-e-drama-para-nelson-rodrigues/336794 http://docplayer.com.br/72186256-A-paixao-segundo-nelson-uma-farsa-musical-brasileira.html https://www.youtube.com/watch?v=7c wd_X km Bbo		

51.	Espectáculo	Cabaret		
	Reestrela	Teatro de Cultura Popular – Natal - RN	Tipo da encenação	Inspiração
	Sinopse	Uma grande revista com música, dança e teatro, “Cabaret” contará no elenco com atores/transformistas Zezo Silva, Joabe Baurú e Carlos Volu, da atriz Sônia Castelo Branco e participação especial da mais divertida drag queen de Natal, Jarita Real, como mestre de cerimônias. Neste musical, Zezo e companhia interpretam esquetes e homenageiam divas da música,		


	resgatando sobretudo a essência exuberante e cheia de brilho dos Cafés-Teatros do passado. “Cabaret” faz uma homenagem ao batizar o espetáculo em referência ao musical lançado em 1966 e levado às telas pelo diretor Bob Fosse em 1972.
Ficha Técnica	Elenco: Zezo Silva, Joabe Baurú e Carlos Volu, da atriz Sônia Castelo Branco. Participação especial: Jarita Real. Direção e coreografia de Zezo Silva e produção de Anlê Cavalcanti.
Imagens	
Referências	http://jardimlunatico.blogspot.com/2016/10/com-zezo-silva-nova-temporada-de.html http://www.tribunadonorte.com.br/noticia/zezo-reestreia-musical-a-cabareta-no-tcp/360713 http://www.tribunadonorte.com.br/noticia/zezo-silva-retorna-nova-temporada-de-a-cabareta-no-tcp/360330 http://www.tribunadenoticias.com.br/2017/07/quinta-dia-06-noite-de-cabaret-retro-no.html

52.	Espectáculo	Bacantes		
	Reestreia	Sesc Pompeia – São Paulo - SP	Tipo da encenação	Inspiração
	Sinopse	Em 2016, comemorando 21 anos de sua estreia, a peça foi recriada em uma montagem que contracena com a “ordem e progresso”, a crise Política y Econômica, e a ascensão do fascismo no Brasil e no mundo. O público que lotou as sessões do Teatro Oficina e do Sesc Pompeia se apropriou do espetáculo como lugar de reexistência frente à onda conservadora que, a todo custo, tenta impedir a potência da multidão, encarnada nos delírios dionisíacos, no phoder da presença, para celebrar juntos e produzir alegria – ação biopolítica mais que necessária nos dias de hoje.		
	Ficha Técnica	Texto: EURÍPEDES, Versão brazyleira CATHERINE HIRSCH, DENISE ASSUNÇÃO, MARCELO DRUMMOND, ZÉ CELSO MARTINEZ CORREA. Tradução para o inglês Legendas, ANA HARTMANN y MARIA BITARELLO. DIREÇÃO E MÚSICA JOSÉ CELSO MARTINEZ CORREA, Conselheira poeta CATHERINE HIRSCH, Direção Musical:		

MARCELO PELLEGRINI, GUILHERME CAZALVARA, CHICÃO. Direção de Cena: ELISETE JEREMIAS, OTTO BARROS. TYAZO: Dionysio: MARCELO DRUMMOND, Penteu: FRED STEFFEN, Tirézias: ZÉ CELSO MARTINEZ CORREA, Semele: CAMILA MOTA, Zeus: RODERICK HIMEROS, Kadmos: RICARDO BITTENCOURT, Hera: VERA BARRETO LEITE, Rheia e Coriféria Negra: CARINA IGLESIAS, Coriféria Negra: DENISE ASSUNÇÃO, Agave e Moira Corta Vida: JOANA MEDEIROS, Autonoe e Moira Puxa Vida: LETÍCIA COURA, Hino e Moira Tece Vida: MARIANA DE MORAES y NASH LAILA, Pã: RODERICK HIMEROS, Ganimedes: OTTO BARROS e RODERICK HIMEROS, Ampelos: LUCAS ANDRADE, Cupido: KAEL STUDART, Mensageiro I: RODERICK HIMEROS, Mensageiro II: MARCIO TELLES, Comandante da Tropa de Elite: TONY REIS y CYRO MORAIS, Harmonia e Paz: CAMILA GUERRA Y DANIELLE ROSA, Afrodita: MÁRCIO TELLES, Artemis: WALLACE RUY, Coripheia: SYLVIA PRADO, Touro enfurecido: CYRO MORAIS, Adoração: VERA BARRETO LEITE, Bacantes: BÁRBARA SANTOS, CAMILA GUERRA, CLARISSE JOAHANSSON, DANIELLE ROSA, FERNANDA TADDEI, GABRIELA CAMPOS, MARINA WISNIK, NASH LAILA e WALLACE RUY, Satyros & Coro de Penteu: CYRO MORAIS, IGOR PHELPE, KAEL STUDART, LEON OLIVEIRA, LUCAS ANDRADE, RODERICK HIMEROS, RODRIGO ANDREOLLI, TONY REIS, TÚLIO STARLING. BANDA ANTROPÓFAGA: GUILHERME CAZALVARA (bateria e trompete), FELIPE BOTELHO (baixo elétrico), ITO ALVES (percussão), CHICÃO (piano e teclados), MOITA (guitarra elétrica), ANDRÉ SANTANA LAGARTIXA (bateria). Sonoplasta: DJ JEAN CARLOS, Preparação Vocal: GUILHERME CALZAVARA e CHICÃO. Preparação corporal/dança/atuação: MÁRCIO TELLES, SERGIO SIVIERO e HUGO RODAS. Figurino: SONIA USHIYAMA, GABRIELA CAMPOS, CAMILA VALONES, SELMA PAIVA, VALENTINA SOARES e SYLVIA PRADO. Camareira: CIDA MELO, Maquiagem: CAMILA VALONES e PATRÍCIA BONÍSSIMA. Arquitetura Cênica: CARILA MATZENBACHER, MARÍLIA CAVALHEIRO GALLMEISTER e CLARISSA MORAES, Objetos: CRIAÇÃO COLETIVA DA COMPANHIA, Objetos cênicos: RICARDO COSTA, Máscara de Dionyzio: IGOR ALEXANDRE MARTINS, Contraregragem/maquinaria: OTTO BARROS, ELISETE JEREMIAS, CARILA MATZENBACHER, MARÍLIA CAVALHEIRO GALLMEISTER e BRENDA AMARAL, Residência no Processo Criativo da Direção de Cena: ANA SOBANSKY, Cenotecnia: JOSÉ DA HORA, Som: FELIPE GATTI, Assistentes de som: RAIZA SORRINI, Iluminação, desenho dos mapas de luz, afinação, direção do roteiro de operação, coro de pin-beams e operação de luz ao vivo: CIBELE FORJAZ, Direção técnica e de montagem, Co-operação de luz ao vivo: PEDRO FELIZES e LUANA DELLA CRIST, Coro de pimbeans: CAMILE LAURENT, LUCIA RAMOS e NARA ZOCHER, Cinema ao vivo: IGOR MAROTTI (diretor de fotografia, câmera), CAFIRA ZOÉ (câmera), PEDRO SALIM (corte de mesa, vídeo mapping), Produção Executiva e administração: ANDERSON PUCHETTI, Produção: EDERSON BARROSO, Direção de Produção, Estrategistas e Captação: CAMILA MOTA, MARCELO DRUMMOND e ZÉ CELSO, Editoria WEB: BRENDA AMARAL,

	CAFIRA ZOÉ e IGOR MAROTTI, Núcleo de Comunicação Antropófaga Mídia Tática: BRENDA AMARAL, CAFIRA ZOÉ e CAMILA MOTA, Projeto Gráfico e Poster: IGOR MAROTTI, Texto do Programa: CAFIRA ZOÉ, CAMILA MOTA e ZÉ CELSO, Fotógrafos: CAFIRA ZOÉ, IGOR MAROTTI e JENNIFER GLASS, Programação WEB: BRENDA AMARAL, Operação de legendas: MARIA BITARELLO, Makumbas Graphykas: CAFIRA ZOÉ e CAMILA MOTA			
Imagens				
Referências	http://teatroficina.com.br/pecas/bacantes/ http://redeglobo.globo.com/globoteatro/noticia/2016/10/teatro-oficina-recria-bacantes-vinte-anos-apos-sua-primeira-montagem.html https://www.youtube.com/watch?list=PLTN97D_XfEQGoDPCvDPof_4WwxYACII9d&v=LInR5MozrsE https://www.youtube.com/watch?v=O3Ztj0F0pkk&list=PLTN97D_XfEQGoDPCvDPof_4WwxYACII9d&index=2 https://www.youtube.com/watch?v=hqYOZJeDgaM&list=PLTN97D_XfEQGoDPCvDPof_4WwxYACII9d&index=3 https://www.youtube.com/watch?v=0l78vWm7I2Y&list=PLTN97D_XfEQGoDPCvDPof_4WwxYACII9d&index=4			

53.	Espectáculo	Cabaré do Pastoril Profano		
	Reestrela	Teatro de Arena (Espaço Cultural) – João Pessoa - PB	Tipo da encenação	Inspiração
	Sinopse	O Pastoril Profano é um dos espetáculos mais Kitsch da Paraíba, pelo exagero estético e oral por meio do universo cômico e escarchado, além também do seu formato de inspiração “teatro de revista”. Cabaré do Pastoril Profano estreou há mais de 20 anos, o que faz dele um dos espetáculos mais visto, popular e mais bem sucedido do estado da Paraíba. Na penúltima apresentação que ocorrera no Teatro Paulo Pontes, a casa lotou. Na temporada de 2016, o enredo da saga das personagens, interpretadas por artistas-atores Cross-dressings retrataram o universo feminino de forma eminentemente chistosa por meio de fenômenos como a menstruação, virgindade, gravidez e outras.		

Ficha Técnica	ELENCO: Adailton Pereira, Alessandro Barros, Aluisio Souza, Dinart Silva, Edilson Alves, Romildo Rodrigues, Romilson Rodrigues e Sérgio Lucena. DIREÇÃO: Edilson Alves, REALIZAÇÃO: Companhia Paraibana de Comédia. PRODUÇÃO: Focos Produções A Sua Agencia Cultural Giovanna Gondim Produções e Antônio Hino.		
Imagens			
Referências	https://kitschhomocultura.wordpress.com/2016/02/22/o-cabare-do-pastoril-profano-2016-fim-de-temporada-de-casa-lotada/ http://mocadaqueagita.com/ferias/pastoril-profano-esta-com-temporada-no-teatro-de-arena/ http://jampaonline.blogspot.com/2015/12/o-cabare-do-pastoril-profano-vai-agitar.html https://teatroseverinocabral.art.br/?p=9877 https://www.youtube.com/watch?v=nNI5Dua5GIk https://www.youtube.com/watch?v=OfAtVx-2ssE		

54.	Espectáculo	Casa Grande e Senzala – Manifesto Musical Brasileiro		
	Estreia	Teatro João Caetano – Rio de Janeiro - RJ	Tipo da encenação	Inspiração
	Sinopse	<p>É o 9º espetáculo da Companhia que recebeu o Prêmio Montagem Cênica 2011 do Governo do Estado do Rio de Janeiro. Se inspira e transpira livremente na obra polêmica de Gilberto Freyre como texto e pretexto para contar, através de músicas e lendas um pouco do que hoje é o povo brasileiro. Partindo dos índios, negros e portugueses, passando pelo canto das lavadeiras, dos sertanejos e pela poesia popular dos sambas de enredo, o espetáculo traz, através de uma narrativa anacrônica e não-linear, referenciada pelo Teatro de Revista, um pouco desse Brasil que habita em cada um de nós. Esse Brasil outrora menino, agora adolescente, cantado por Os Ciclomáticos Cia de Teatro, com autoria e direção de Ribamar Ribeiro, é um pouco de tudo isso, dessa mistura saborosa, dessa gente bonita. É um pouco dessa história que continua sendo escrita por cada um de nós.</p>		

Ficha Técnica	Elenco: Fabiola Rodrigues, Fernanda Dias, Getulio Nascimento, Juliana Santos, Julio Cesar Ferreira, Nivea Nascimento, Renato Neves. Atores convidados: Aline Gomes, Marcio Vieira. Autoria e Direção: Ribamar Ribeiro, Assistência de Direção e Direção de Atores: Renato Neves, Preparador e Arranjador Vocal: Getulio Nascimento, Coreografias e Direção de Movimento: Ribamar Ribeiro e Marcio Vieira, Pesquisa Musical: Ribamar Ribeiro e Getulio Nascimento, Produção Musical e Arranjos: Márcio Eduardo Melo, Op de Som: Ribamar Ribeiro, Visagismo e Figurinos: André Vital, Cenografia e Programação Visual: Cachalote Mattos, Iluminação: Mauro Carvalho, Op de luz: Mauro Carvalho, Adereços: Carla Meirelles e Nivea Nascimento, Música original: Caique Botkay, Assessoria de Imprensa: Claudia Bueno, Produção Executiva: Ribamar Ribeiro, Assistência de Produção: Julio Cesar Ferreira, Realização: Os Ciclomáticos Companhia de Teatro.
Imagens	
Referências	http://www.encenese.com.br/2016/09/casa-grande-e-senzala-manifesto-musical-brasileiro-no-teatro-joao-caetano-de-2209-a-0910/ https://acervo.avozeiras.com.br/noticias/casa-grande-e-senzala-apresentacao-unica-no-sesc-nesta-terca https://vejario.abril.com.br/atracao/casa-grande-e-senzala-manifesto-musical-brasileiro/ https://www.youtube.com/watch?v=AItuKCVf450 https://www.osciclomaticos.com/espetaculos

55.	Espectáculo			
	Estreia		Tipo da encenação	Inspiração
	Sinopse	A peça narra a história de Dandara, uma atriz que quer encenar a sua biografia no teatro. Em sua busca por realizar esse sonho encontra dois parceiros: Pedro, um estudante de teatro interessado no desafio de interpretar uma personagem travesti e Cláudia, uma vedete dos anos 70 que vê no projeto de Dandara a oportunidade de remontar os espetáculos de revista que		

	fazia no início de sua carreira. A partir desse encontro, as memórias dessas três personagens são trazidas à tona revelando que há entre elas muito mais coisas em comum além da peça que pretendem fazer.
Ficha Técnica	Realização: Prática de Montação, Direção: Diêgo Deleon, Assistente de Direção: Rodrigo Menezes, Dramaturgia: Peter Franco, Elenco: Dandara Vital, Pedro Bento Música ao Vivo: Kathyla Katherine, Iluminador: Anderson Ratto, Cenário: Alice Cruz, Figurino: Alice Cruz, Programador Visual: Rodrigo Menezes, Produção Executiva: Carolina Caju, Assistente de Produção: Luli Linhares, Produção: Pé de Vento Produções
Imagens	
Referências	https://benfeitoria.com/dandara https://www.gentedesucessovip.com.br/entretenimento/teatro/1305-dandara-atraves-do-espelho-narra-as-particularidades-do-universo-trans https://incitarte.com.br/dandaraatravesdoespelho/ https://youtu.be/0wwiqgMMrYk https://www.youtube.com/watch?v=9zBuNIu2z2w https://www.youtube.com/watch?v=Uzv1352vwiU

56.	Espectáculo	Rebola!		
	Estreia	Bar Xampoo – Salvador - BA	Tipo da encenação	Inspiração
	Sinopse	Inspirado em um dos grupos de teatro mais importantes do Brasil na década de 70, os Dzi Croquettes, Rebola transforma o palco do teatro no bar Xampoo e conta a história do fechamento do estabelecimento gay e de seu proprietário, Lobo. Inconformados, jovens atores transformistas bolam uma noite dançante e cheia de números cômicos, com muito rebolado, para convencer a Lobo de não fechar o bar.		

Ficha Técnica	<p>Texto: Daniel Arcades, Direção: Thiago Romero, Elenco: Hamilton Lima, Gustavo Nery, Fernando Ishiruji, Ricardo Albuquerque, Sullivã Bispo, Genário Neto, Thiago Almasy, Rodrigo Villa (na montagem atual a personagem é vivida por Victor Corujeira), Diogo Teixeira e Caíque Copque. Direção Musical: Jarbas Bittencourt, Letras das músicas: Daniel Arcades Arranjos: Jarbas Bittencourt, Coreografia: Edeise Gomes/ Elivan Nascimento, Figurino: Tina Mello, Figurinista Assistente: Luiz Santana (Rainha Loulou), Iluminação: Luiz Guimarães, Maquiagem: Thiago Romero, Costureira: Saraí Reis, Preparadores: Valerie O'hara (Dublagem), Elivan Nascimento (Stillete), Daniel Arcades (dramaturgia), Rainha Loulou (maquiagem e figurino), Edeise Gomes (composição coreográfica) e Thiago Romero (interpretação). Direção de Produção: Luiz Antonio Junior, Realização: Teatro da Queda</p>
Imagens	
Referências	<p>https://www.sympla.com.br/rebola_758092 https://blogs.correio24horas.com.br/mesalte/espetaculo-rebola-com-tematica-lgbt-vence-principais-categorias-do-premio-braskem-de-teatro/ http://www2.correio24horas.com.br/guia/single-agenda/evento/festival-mare-de-marco-apresenta-a-peca-rebola/sessao/1490828400/uid/10831/?cHash=3ee27b4ff56fe59daad8d8cc761145f3 https://melaninadigital.com/daniel-arcades/</p>

2017

57.	Espetáculo	INFIEL – A Revista do Ano de 2016		
	Estreia	Teatro Molière – Salvador - BA	Tipo da encenação	Recriação
	Sinopse	<p>O espetáculo é resultado do Curso de Iniciação Teatral do Coletivo Saladistar e conta com oito atores iniciantes e a atriz convidada Liz Novais no elenco, tem texto e direção de Jones Mota (ambos da Cia. de Revista da Bahia) e equipe técnica composto por profissionais do Coletivo Saladistar.</p> <p>INFIEL – A Revista do Ano de 2016 é esteticamente inspirada no universo do Teatro de Revista Brasileiro, especialmente no modelo da Revista de Ano, um tipo de espetáculo que se propõe a revisar os fatos do último ano. Em cena os principais acontecimentos serão revisados de forma atual, cômica e crítica.</p> <p>O espetáculo é dividido em cinco partes. Um prólogo para introduzir o espectador nessa forma teatral diferente do que se costuma ver. Três quadros recheados com muito humor, críticas e provocações que relembram os principais fatos políticos, as músicas mais tocadas, os memes mais compartilhados e muito mais. E por fim, a grande apoteose.</p>		
	Ficha Técnica	<p>Texto e direção: Jones Mota; Elenco: Deko Lipe, Ingrid Ribeiro, Jessica Ribeiro, Maria Alice Alves, Maria Clara Góes, Luan Castro, Rita Alves e Ruy José; Atriz convidada: Liz Novais; Participação especial: Heloiza Mota; Trilha sonora: Jonatas Pinheiro; Figurino e adereços: Juma Mascarenhas; Iluminação: Jones Mota e Daniel Moreno; Maquiagem: Amanda Maia; Arte Gráfica: Daniel Moreno; Assessoria de Imprensa: Theatre Comunicação Rafael Brito; Apoio: Fios de Ariadne Atelier; Produção: Coletivo Saladistar Produções Jones Mota; Realização: Cia. de Revista da Bahia e Coletivo Saladistar Produções; Agradecimentos: Diego Freitas, Letícia Argolo, Marconi Araponga e Taiana Lemos.</p>		
	Referências	Programa do espetáculo		

58.	Espetáculo	Ver de Ver-o-peso		
	Reestreia	Teatro Margarida Schivasappa – Belém - PA	Tipo da encenação	Recriação

Sinopse	O mercado do Ver o Peso em Belém que é fonte viva da cultura paraense reflete a história de um povo, e inspira artistas e escritores que o retratam das mais variadas formas. Movido pela paixão de fazer teatro voltado para a região Amazônica foi que o Grupo Experiência há 36 anos criou o espetáculo “Ver de Ver o Peso”, que se mantém em cartaz durante todos esses anos. O espetáculo tem em seu formato uma mistura de comédia de costumes, teatro de revista e sátira onde se pretende através do riso criticar os costumes de um dia na feira, do ver manhã, tarde e noite, apresentando um retrato cultural, sociopolítico e econômico do Estado do Pará, da Amazônia e do Brasil em época natalina.
Ficha Técnica	Geraldo Raimundo Cardoso Salles - Diretor/ator – feirante; José Ribamar Chacon Pinto - Produção/iluminação e Op. de Iluminação; Armando Oliveira Hesketh Filho – Autor da música/Diretor musical; Terezinha de Lisieux Miranda da Silva – Consultora na elaboração do projeto; Nilza Maria Alves Feitosa - Contadora/atriz-feirante/ Mundica; Maria de Nazaré Tavares (Nazi)– Atriz – francesa; José Ribamar Castro Leal – Ator/Autor de o texto Ver de Ver o Peso; Maria Natalina Silva Moura (Natal) - Atriz / feirante; Yeyé Porto – Atriz- feirante; Nilzecléia Martins Carvalho – Atriz -feirante e Das Dores; Maria dos Prazeres Caxiado – Atriz – feirante; Rosana Lopes – Atriz- feirante; Paulo Cunha e Silva – Ator- feirante; Paulo Sérgio Fonseca dos Santos (Paulão) – Ator – feirante; Paulo Nazareno Vasconcelos Pires (Paulinho) – Ator – feirante; Álvaro Tavares Govea - Ator – feirante; Mário Alberto Nascimento (Filé) – Ator – Urubu – feirante; Tânia Maria Gemaque Chacon – contrarregra; Lucinha Bastos de Araújo- cantora-convidada; José Ribamar Monteiro Diniz - Cenógrafo/cenotécnico.
Referências	https://www.facebook.com/MargaridaSchivasappa/photos/a.283252515214664/846761688863741/?type=3 http://www.secult.pa.gov.br/noticia/ver-o-peso-completa-392-e-secult-celebra-levando-para-o-mercado-pe%C3%A7a-verde-ver-o-peso

59.	Espectáculo	Dura Lex Sed Lex no Cabelo Só Gumex		
	Estreia	Espaço Arranca – Guarulhos - SP	Tipo da encenação	Recriação
	Sinopse	Escrita há exatos 50 anos, Dura Lex Sed Lex no Cabelo Só Gumex utiliza-se do formato Teatro de Revista para trazer dinâmicas e possibilidades de reflexão ligadas à falta de estrutura urbana, relações com instituições públicas e políticas, corrupção institucionalizada, influência norte-americana sobre a política, economia e vida social comunicação de massa, dentre outros aspectos e/ou mazelas do cotidiano brasileiro.		

Ficha Técnica	Dramaturgia: Oduvaldo Vianna Filho; Co-Dramaturgia: Paulo Pontes e Armando Costa; Direção: Eduardo Cesar; Elenco: Angela Consiglio, Edson Raphael, Gilberto Costa, João Marcos Bargas, Leandro Pacheco, Renato Mendes, Tainá Francis; Voz-Off: Eduardo Fonseca; Direção Musical, Composição e Execução ao vivo, Arte Gráfica e Operação de Som: Leandro Pacheco; Preparação e Direção da voz: Natália Nery; Direção de Arte: Eduardo Cesar e Núcleo Arranca; Cenografia: Núcleo Arranca; Figurino: Laís Loesch e Núcleo Arranca; Adereços: João Marcos Bargas e Núcleo Arranca; Iluminação: Renato Mendes; Operação de luz, som e slide: Jaime Hollanda e Eduardo Cesar; Cabelo e Maquiagem: João Marcos Bargas; Assessoria de Imprensa: Leba Comunicação; Orientação do Núcleo de Investigação Cênica: Renato Mendes e Tainá Francis; Produção Executiva: Jaime Holanda
Referências	https://www.guarulhoshoje.com.br/2017/07/29/nucleo-arranca-estreia-espetaculo-musical-inedito-de-vianinha-3/ https://www.abcdabc.com.br/ribeirao-pires/noticia/espetaculo-dura-lex-sed-lex-cabelo-so-gumex-ribeirao-pires-53413

60.	Espectáculo	Vamp, O Musical		
	Estreia	Teatro Riachuelo Rio – Rio de Janeiro - RJ	Tipo da encenação	Inspiração
	Sinopse	Como na novela, exibida em 1991, a trama conta a história de Natasha, uma cantora que vende a alma para Conde Vlad em troca do sucesso na carreira. Ele, apaixonado por sua presa, faz de tudo para conquistá-la, mas com o passar do tempo Natasha só tenta se livrar dele e da maldição de ser vampira para sempre. Para isso, parte em busca do Medalhão do Poder, escondido na cidadezinha litorânea Baía dos Anjos, onde encontra a família do capitão Jonas. Natasha vai até lá com a desculpa de gravar o clipe de uma música, causando comoção na cidade. Vlad descobre seu plano e, para se vingar, transforma o paraíso em uma cidade tomada por vampiros. O final será surpreendente e muito diferente do da novela.		
	Ficha Técnica	Texto – Antonio Calmon, Direção – Jorge Fernando, Diretor Assistente – Diego Morais, Coreografia – Alonso Barros, Direção Musical, Arranjos e Preparação Vocal – Tony Lucchesi, Cenografia – José Claudio Ferreira, Figurino – Lessa de Lacerda, Visagismo – Martin Macias, Desenho de Luz – Maneco Quinderé, Desenho de Som – Carlos Esteves, Produção de Elenco – Marcela Altberg, Assistente de Direção – Pedro Rothe, Assistente de Coreografia – Alan Resende, Orquestração e Assistente de Direção Musical – Alexandre Queiroz, Assistente de Cenário – Daniele Fontes, Figurinista Assistente – Teresa Abreu, Elenco - Ney Latorraca, Claudia Ohana, Evelyn Castro, Claudia Netto, Luciano Andrey, Erika Riba, Pedro Henrique Lopes, Xande Valois, Livia Dabarian, Thadeu Matos, Osvaldo Mil, Gabriella Di Grecco, Oscar Fabião, Mariana Cardoso, Duda Santa Cruz, Daniel Brasil, Rafa Mezdri, Talita Real, Mariana Gallindo, Lana Rodhes, Laura Ávila, Carol Costa, Carol		

	Botelho, Jessica Gardolin, Renan Mattos, Lucas Nunes, Matheus Paiva, Leonardo Senna, Franco Kuster, Murilo Armacollo, Gustavo Della Serra, Marina Mota, Gabriel Querino, Andressa Tristão e Leonardo Rocha. Foto: Caio Gallucci; Felipe Panfili;		
Imagens			
Referências	https://guia.folha.uol.com.br/teatro/2017/09/com-atores-da-trama-original-musical-vamp-baseado-em-novela-dos-anos-1990-estrea-em-sp.shtml http://botequimcultural.com.br/critica-vamp-o-musical/ https://www.cenamusical.com.br/vamp-o-musical-estrea-em-marco-no-rio-conheca-o-elenco/ http://www.teatrosergiocardoso.org.br/event/vamp-o-musical-estrea-em-sao-paulo-2017-10-29/ https://www.youtube.com/watch?v=ESdiCpPa6s		

61.	Espectáculo	Canta Brasil		
	Estreia	Teatro Cesgranrio – Rio de Janeiro - RJ	Tipo da encenação	Recriação
	Sinopse	<p>“Canta Brasil”, um espetáculo musical com referências no Teatro de Revista e que explora a beleza e a alegria que definem a singularidade do nosso povo e da nossa cultura. Com um repertório que conta com sessenta canções dos mais variados estilos, traz músicas de grandes nomes nacionais que marcaram e que ajudam a contar a nossa história, levando o espectador numa viagem que o faz divertir, recordar e se emocionar. Um elenco de nove atores/cantores/dançarinos, um cenário inspirado na Belle Époque brasileira, mais de setenta figurinos e uma banda multi-rítmica constroem esse trabalho e ajudam a ilustrar essas ideias e esses momentos. Este é um espetáculo cheio de humor, que transita livremente pela nossa história e que se faz atemporal, voltado para um público de todas as idades e, sobretudo, feito para quem ama o nosso país.</p>		
	Ficha Técnica	Produção Geral: Carlos Alberto Serpa, Figurinos: Beth Serpa, Direção de Produção: Marcus Brandão, Direção Geral e Roteiro: Thiago Prado, Direção Musical e Arranjos: Cyrano Sales, Coreografias: Átila Amaral, Cenógrafo: Aldecir Azevedo,		

	<p>Iluminador: Edson Araujo e Bruno Maciel, Desing de Som: Paulo Pessoa, Operador de Som: Dyego Lomar, Contrarregra: Cezinha e Jorge Bastos, Assistente de Produção: Tales Abreu, Designer Gráfico: Welton Moraes, Execução de figurinos: Gigi Monteiro, Alfaiataria Gonçalves e Jurema Pereira, Assessoria de Imprensa: JC Assessoria de Imprensa/ Julyana Caldas, Execução de Adereços: Marisa Monteiro e Rogério Madruga, Elenco: Luiz Gofman , Santiago Villalba, André Lemos, Tatty Caldeira, Roberta Spindel , Lucia Bianchinni, Anna Callado, Gerson Barreto, Erick Rizental e Vitor Martinez. Banda: Andrey Cruz – Sax / Flauta, Cyrano Sales – Piano, Marcelo Teteu – Bateria e Percussão, Richard Baptista – Violão e Cavaquinho e Vaguinho Gonçalves – Baixo. Crédito das fotos: José Renato</p>		
Imagens			
Referências	<p>https://www.cidadedamidia.com.br/o-espetaculo-canta-brasil-estreia-dia-06-de-maio-no-teatro-cesgranrio/</p>		

62.	Espectáculo	Na sua cara!		
	Estreia	Casa Malvina – Ilhéus - BA	Tipo da encenação	Recriação
	Sinopse	<p>2017 não foi fácil. Muitos golpes, rasteiras e facadas no povo brasileiro. Porrada de todo lado, do legislativo, do executivo e do judiciário. Mas enquanto isso, muita Anitta e Vittar abalando o pop nacional junto com a arte engajada, suscitando discussões, quebrando tabus e enfrentando a censura. Tudo parece ter lado, todos parecem ser árbitros, muitos curtem a luta, poucos lutam de fato. Das ameaças que sofremos diariamente a mais perigosa é a alienação, porque é nela que se alicerçam os corruptos. E se arte é política, teatro é vida e revista é revisão, nosso espetáculo, ao misturar de tudo um pouco, não poderia deixar de fazer uma retrospectiva satírica dos principais acontecimentos de 2017. Na sua cara! é uma chamada para ação, um convite bem-humorado à participação política e à mobilização.</p>		

Ficha Técnica	TEXTO E ENCENAÇÃO Jones Mota, ELENCO alunos do curso Teatro de Revista para Iniciantes: Larissa Silva de Jesus, Saionara Bispo, André Mutalambô, Vanessa Andrade, Thiago Navilon e Paulo Cezar, ATRIZES CONVIDADAS Rainha Loulou e Valdiná Guerra
Imagens	
Referências	http://www.fabiorobertonoticias.com.br/v1/2017/12/01/2a-mostra-artistica-alquimia-coletivo-escola-em-ilheus/ https://jornaldoradialista.com.br/segunda-mostra-artistica-alquimia-coletivo-escola-acontece-nos-dias-8-e-9-de-dezembro/


63.	Espectáculo	Dorinha, Meu Amor		
	Estreia	Teatro Arraial Ariano Suassuna – Recife - PE	Tipo da encenação	Inspiração
	Sinopse	O musical junta o riso dos cabarés com o drama do teatro, reunindo a cantora Isadora Melo com os músicos Juliano Holanda e Rafael Marques, além dos convidados especiais Flaira Ferro (dia 10) e Almério (dia 11). Dorinha é uma personagem que conta várias histórias, conta os amores e paixões de todas as mulheres que cabem dentro dela, sempre costurando ao texto músicas populares de compositores brasileiros dos últimos cem anos.		
	Ficha Técnica	Roteiro e direção: João Falcão. Direção musical: Juliano Holanda, Rafael Marques e João Falcão. Elenco: Isadora Melo. Músicos: Juliano Holanda e Rafael Marques. Figurino: Hugo Leão. Cenografia: Vanessa Poitena. Contrarregra: Charles de Lima. Desenho de luz: César de Ramires. Operação de luz: Natalie Revorêdo. Desenho de som: Joyce Santiago. Operação de som: Jr. Evangelista. Técnico de projeção: Erick Santos. Preparação corporal: Flaira Ferro. Maquiagem: Laércio AZ. Fotos: Flora Negri. Programação visual: André Laurentino. Design gráfico: Isabella Alves e João V. Menezes. Projeções, vídeos e peças gráficas (redes sociais): Flora Negri e Victor Germano. Coordenadora técnica: Amanda Barroso. Assistente de direção e produção: Igor Cavalcanti. Produção: Dani Falcão. Direção de produção: Clayton Marques.		

Imagens	
Referências	<p> https://www.sympla.com.br/dorinha-meu-amor_188460 http://janeirodegrandesespeticulos.com/2018/Programa/1 https://jc.ne10.uol.com.br/canal/cultura/musica/noticia/2017/07/18/joao-falcao-e-isadora-melo-preparam-espeticulo-dorinha-meu-amor-296124.php https://redeglobo.globo.com/globoteatro/noticia/dorinha-meu-amor-musical-de-joao-falcao-estreia-no-recife.ghtml https://www.youtube.com/watch?v=hK0q1AvSz4E </p>

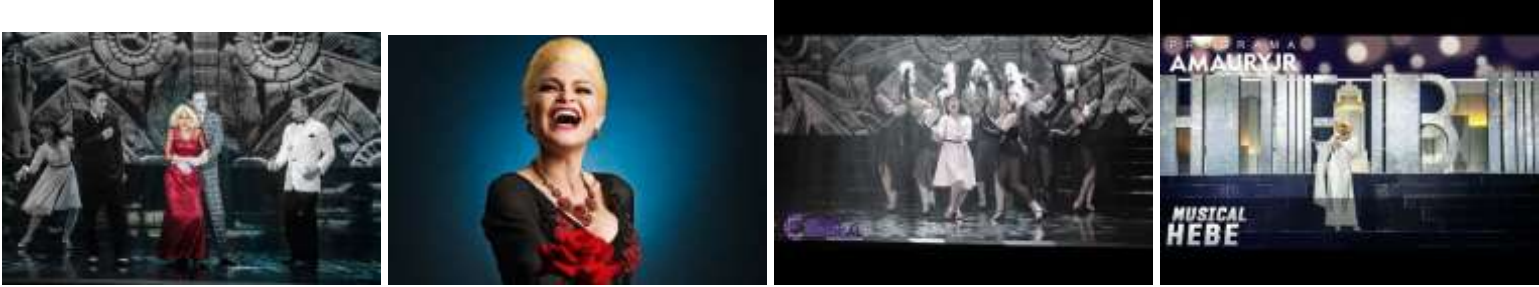
64.	Espetáculo 1984 - O major		
Estreia	Espaço Forum da Cultura – UFJF – Juiz de Fora - MG	Tipo da encenação	Historicização
Sinopse	<p>A peça, apresentada no formato do Teatro de Revista, apresenta uma narrativa que parte de personagens alegóricos como a guerra, o ódio, a discórdia, a força e diplomacia, além da politicagem que desce a terra para promover lutas entre os cidadãos que se matam por seus ídolos de pés de barro. A família que quer ficar rica sem trabalho apostando no jogo de bicho e ao final é premiada, não está longe daqueles que frequentam as filas das lotéricas. O jovem fanático que vem de Campos para conhecer o Major e acaba sendo o instrumento de Pacífica, a representante da paz, para, através da sedução amorosa, tirar a Politicagem de seu objetivo maior. Há que se notar a figuração da Imprensa que luta com seus filhos, os jornais, para sobreviver diante de uma crise onde sofre rejeição motivada pela população analfabeta que acaba sendo explorada pelos políticos poderosos. O espetáculo voa panoramicamente sobre o século XIX e aterriza no século XXI olhando para um Brasil que, de crise em crise, lentamente abre seus olhos para reconstruir uma história de esperança.</p>		
Ficha Técnica	<p>Texto de Artur Azevedo e Direção de José Luiz Ribeiro. Realização: Grupo Divulgação. Elenco: Márcia Falabella, Marina Metri, Joana Paula, Andreza Dias, Ada Medeiros, Cássia Girardi, Rachel Alexandre, Conrado Braga, Millena Paiva, Franklin</p>		

	Ribeiro, Alícia Bretas, Paula Landim, Michele Balieiro e Renan Sousa. Sonoplastia: Tainá Varandas. Iluminação: José Luiz Ribeiro. Preparação vocal do elenco: Márcia Falabella e Bruno Crispi.
Imagens	
Referências	https://www.youtube.com/watch?v=oCF1ueBTqPo https://www.zinecultural.com/agenda/1894-o-major-teatro-do-forum-da-cultura

65.	Espectáculo	Alô, Alô, Theatro Musical Brasileiro		
	Estreia	TEATRO Morumbi Shopping – São Paulo - SP	Tipo da encenação	Inspiração
	Sinopse	Em Alô! Alô! Theatro Musical Brasileiro, Acosta monta um relicário de canções que repassam a história dos musicais tupiniquins, partindo justamente do saudoso teatro de revista, passando por composições de Chico Buarque de Hollanda (feitas especialmente para o gênero) e chegando a temas de trabalhos autorais contemporâneos.		
	Ficha Técnica	Direção e Roteiro: Amanda Acosta e Kleber Montanheiro, Figurino e Iluminação: Kleber Montanheiro, Adereço de Cabeça: Paulo Bordhin, Arranjos e Piano: Demian Pinto, Percussão: Daniel Baraúna, Designer de cabelo e Maquiagem: Anderson Bueno, Produção: Waldir Terence e Amanda Acosta, Realização: Acosta Produções Artísticas & Terence Produções		

Imagens	
Referências	<p> https://aplusobrasil.com.br/gente-amanda-acosta-apresenta-alo-alo-theatro-musical-brazileiro/ https://abroadwayequi.com.br/amanda-acosta-fala-sobre-espetaculo-alo-alo-theatro-musical-brazileiro/ https://miguelarcanjo.blogosfera.uol.com.br/2017/03/23/amanda-acosta-canta-hits-do-teatro-musical-brasileiro-em-show/ https://www.annaramalho.com.br/amanda-acosta-canta-o-musical-brasileiro-em-show-e-analisa-um-pais-sem-cultura-nao-valoriza-sua-identidade/ https://www.youtube.com/watch?v=vrzvMXSYiUU </p>

66.	Espectáculo Hebe, o Musical		
Estreia	Teatro Procópio Ferreira – São Paulo - SP	Tipo da encenação	Inspiração
Sinopse	Da infância humilde em Taubaté, no interior de São Paulo, ao posto de rainha da televisão brasileira, Hebe Camargo ganha um musical, baseado na biografia escrita por Artur Xexéo e com direção de Miguel Falabella, que conta sua escalada profissional e os amores que passaram por sua vida. Embalado pelas canções que marcaram sua carreira de cantora, o espetáculo atravessa oito décadas nas quais, muitas vezes, os caminhos de Hebe e da TV no Brasil se confundem.		
Ficha Técnica	Autor Artur Xexéo, Direção Geral Miguel Falabella, Coreografia Fernanda Chamma, Direção Musical e Arranjos Daniel Rocha, Maestro e Preparação Vocal Guilherme Terra, Designer de Luz Guilherme Herrero, Figurino Ligia Rocha e Marco Pacheco, Produção de Figurino Eliana Liu, Assistente de Figurino Rebecca Beolchi, Visagista Anderson Bueno, Designer de Som Tocko Michelazzo, Cenário e Direção de Arte Gringo Cardia, Assistente e Direção Residente Beatriz Lucci, Assistente de Coreografia Alessandra Regis, Direção Técnica e Palco Lucas Farias, Stage Manager Max Oliveira, Pianista Renan Achar, Operador de Luz Thiago Magnata, Operador de Som Gustavo Inca, Designer de Perucas Wellington Fontinele, Assistente de Perucaria Emily Garcia, Comunicação e Marketing Aline Sant'Anna, Assistente de Marketing Catharina Figueiredo, Assessoria de Imprensa Morente Forte, Fotografia Caio Galluci, Produção Geral Julio Cesar Figueiredo e Barbara Guerra,		

	<p>Direção de Produção Joana Motta, Produtor Executivo Jardel Romão, Assistente de Produção Vanessa Campanari e Celso Dornelas, Produtora de Elenco Gisele Lima, Atendimento comercial Cristiane Petrucci, Financeiro Helcio Crocio, Assistente Financeiro Andrea de Lara, Produtores Associados Cláudio Pessuti, Luiz Oscar Niemeyer, Júlio Cesar Figueiredo e Luis Henrique Ramalho, Co-Produção Bonus Track Entretenimento, Hebe Forever e Atual Consultoria, Realização Ministério da Cultura e Bonus Track Entretenimento, Imagens: Caio Gallucci/Veja SP. Marcus Steinmeyer/Assistente: Cristiano Rolemberg /Veja SP</p>
<p>Imagens</p>	
<p>Referências</p>	<p> https://guiabocadecena.com.br/eventos/index/hebe-o-musical.html#.XnN_vqhKjIU https://vejasp.abril.com.br/atracao/hebe-o-musical/ http://minasnerds.com.br/2017/10/10/hebe-o-musical/ http://www.morenteforte.com/hebe-o-musical/ https://www.youtube.com/watch?v=1WRqNXDpGsc https://www.youtube.com/watch?v=xJikVw9oP_8 </p>

2018

67.	Espectáculo	Daqui Ninguém Me Tira		
	Estreia	Teatro Porto Seguro – São Paulo - SP	Tipo da encenação	Recriação
	Sinopse	<p>O texto conta a história de um senhor conhecido como Veludo. Ele trabalhou por anos numa antiga companhia teatral, e fazia o que fosse preciso para que se abrissem as cortinas para o público. Os anos se passaram e os conteúdos desses espetáculos foram ficando cada vez mais “fora de moda”. Hoje em dia talvez fossem considerados racistas, machistas, homofóbicos e muito mais. Veludo fazia tudo isso por ser um grande fã das vedetes, mulheres exuberantes que eram mostradas com trajes sensuais e de forma divertida e sexualizada.</p> <p>Chegaram os anos 60. A mulher foi adquirindo cada vez mais protagonismo na sociedade e deixou pra trás a vontade de ser vista apenas como uma figura ligada à beleza. Ela rasgou o jeans e o verbo, passou pela revolução sexual e chegou até o tão falado empondeiramento dos dias atuais. A companhia teatral, ao contrário, naufragou. Porém, como uma última gentileza, deixaram que Veludo morasse num galpão, onde ficaram guardados alguns cenários e figurinos dos espetáculos. A região se valoriza e a especulação imobiliária faz com que se cruzem os caminhos de Veludo aos do jovem Herculano. O terreno precisa ser desocupado para a construção de torres de edifícios, com apartamentos de 30 metros quadrados. O espetáculo começa no meio desse entrave. Ao som de Daqui Não Saio, Daqui Ninguém Me Tira, Veludo declara que tirá-lo daquele lugar não será tarefa simples. Esse primeiro conflito é apenas o start para que os personagens levem à plateia questões que estão fervilhando no nosso dia-a-dia.</p>		
	Ficha Técnica	<p>Texto: Noemi Marinho; Direção: Neyde Veneziano; Elenco: Ataíde Arcoverde e Giovani Tozi; Preparação de ator: Luiz Damasceno; Cenário e Figurino: Fábio Namatame; Iluminação: Domingos Quintiliano; Trilha Sonora: Ricardo Severo; Fotografia: Priscila Prade; Administração Financeira: Carlos Gustavo Poggio; Produção Executiva: Mariana Melgaço; Assessoria Jurídica: Martha Macruz de Sá; Direção de Arte Gráfica, Produção e Idealização: Giovani Tozi; Realização: Tozi Produções Artísticas, Prêmio Zé Renato e Secretaria Municipal de Cultura</p>		
	Referências	<p>https://aplusobrasil.com.br/com-marchinhas-e-musicas-do-imaginario-popular-daqui-ninguem-me-tira-estreia-no-porto-seguro/ https://www.teatroportoseguro.com.br/programacao/realizados/daqui-ninguem-me-tira.html</p>		

68.	Espectáculo	Carmen, A Grande Pequena Notável		
	Estreia	Centro Cultural Banco do Brasil – São Paulo - SP	Tipo da encenação	Recriação
	Sinopse	Espectáculo musical que conta a história da cantora Carmen Miranda, de sua chegada ao Brasil ainda criança, passando pelas rádios, suas primeiras gravações em disco, pelo cinema brasileiro e o Cassino da Urca, ao estrelato nos filmes de Hollywood. Inspirado no livro homônimo infanto-juvenil de Heloísa Seixas e Julia Romeu, o espetáculo conta e canta para toda a família os 46 anos de vida dessa pequena notável que levou a música e a cultura brasileira para os quatro cantos do mundo.		
	Ficha Técnica	Autoras do livro e adaptação teatral: Julia Romeu e Heloísa Seixas; Direção, cenários e figurinos: Kleber Montanheiro; Desenho de luz: Marisa Bentivegna; Direção Musical: Ricardo Severo; Visagismo: Anderson Bueno; Elenco: Amanda Acosta (Carmen Miranda), Daniela Cury, Luciana Ramanzini, Maria Bia, Samuel de Assis e Fabiano Augusto; Músicos: Maurício Maas, Betinho Sodré, Monique Salustiano e Marco França; Direção de produção: Maurício Inafre; Assessoria de imprensa: Pombo Correio		
	Referências	https://musicalcast.com.br/carmen/ https://saopauloparacrianças.com.br/antonio-fagundes-para-crianças-carmen-a-pequena-notavel/		

69.	Espectáculo	O Frenético Dancin´ Days		
	Estreia	Teatro Bradesco Rio – Rio de Janeiro - RJ	Tipo da encenação	Inspiração
	Sinopse	A superprodução conta a história do Frenetic Dancin Days Discotheque, uma boate localizada na cidade do Rio de Janeiro, fundada em agosto de 1976 pelo jornalista e produtor musical Nelson Motta. Em seu palco passaram artistas famosos e ali nasceu As Frenéticas, grupo de maior sucesso nas décadas de 1970 e 1980.		
	Ficha Técnica	Texto – Nelson Motta e Patrícia Andrade; Direção geral – Deborah Colker; Direção Musical – Alexandre Elias; Coreografia – Deborah Colker e Jacqueline Motta; Cenografia e direção de arte – Gringo Cardia; Desenho de luz – Maneco Quinderé; Figurinos – Fernando Cozendey; Visagismo – Max Weber; Assistente de direção: Gustavo Wabner; Colaboração artística: Toni Platão; Produção de elenco: Cibele Santa Cruz; Produção geral – Joana Motta; Gerente de Produção Opus – Grazielle		

	Saraiva; Direção de Produção – Renata Costa Pereira e Edgard Jordão; Produção Executiva – Vanessa Campanari; Realização – Irmãs Motta e Opus; Patrocínio – MetLife e Alelo; Apoio – Unisys e ArcelorMittal
Referências	http://www.tribunadonorte.com.br/noticia/dancin-days-a-pista-que-abalou-o-brasil/451632 https://www.facebook.com/events/1044619982374671/ https://aplusobrasil.com.br/o-frenetico-dancindays-chega-a-sao-paulo/

70.	Espectáculo	MPB – Musical Popular Brasileiro		
	Estreia	Teatro das Artes – São Paulo - SP	Tipo da encenação	Recriação
	Sinopse	Filial brasileira de uma empresa multinacional recebe a visita de investidores estrangeiros. Para impressionar os gringos, a empresa prepara um grande espetáculo com canções da MPB dirigido por um antigo diretor de musicais. Às vésperas da estreia o diretor tem um piripaque e vai parar às portas do Céu, entre a vida e a morte. Lá, ele encontra dois anjos caídos, fugidos do inferno, que lhe garantem o retorno à Terra. Em troca o diretor terá que montar – em tempo recorde – um espetáculo musical com as estrelas da MPB que foram dessa para melhor. A partir daí, assim na Terra como no Céu, tudo vira uma grande confusão que se resolve apenas com uma intervenção para lá de inesperada.		
	Ficha Técnica	Texto: Enéas Carlos Pereira e Edu Salemi. Concepção Geral e Direção : Jarbas Homem De Mello. Direção Musical e Arranjos: Miguel Briamonte. Coreografias: Kátia Barros. Iluminação: Fran Barros. Figurinos: Fabio Namatame. Cenários e adereços – Marco Lima; Assistente de Direção: Alex Riegel. Preparação Vocal e Maestrina: Carol Weingrill. Produção Executiva: Fábio Hilst. Direção de Produção: Charles Geraldi. Produção e Realização: Viacultura – Renata e Silvio Ferraz. Assessoria de Imprensa – Arteplural. Fotos – João Caldas; Designer Gráfico – Vicka Suarez; Realização ViaCultura; Patrocínio da BB Seguridade.		
	Referências	http://teatrodasartessp.com.br/peca/mpb-musical-popular-brasileiro/		


71.	Espectáculo	A Dança das Vedetes
------------	--------------------	---------------------

Estreia	Teatro Arthur Azevedo – São Paulo	Tipo da encenação	Recriação
Sinopse	O espetáculo A Dança das Vedetes é resultado de uma pesquisa sobre vedetes e teatro de revista, encenado pelo grupo da terceira idade, Rádio Ilusão. Vedetes povoaram o imaginário deste elenco nos seus anos de juventude. Sem ser saudosista, o texto expressa suas aspirações de alegria e liberdade nesta fase da vida. Enquanto outros lamentam, estes jovens senhores dançam.		
Ficha Técnica	Direção: Jorge Julião; Roteiro: Jorge Julião e Neyde Veneziano; Elenco: Aracy Goldinho, Bellis Dulce, Cecília Ferreira, Cecília Pereira, Celso Quartim, Cida Moedano, Dora Carvalho, Elsa Melo, Florindo Davanso, Geane Albanex, Jeanette Pinna, Lila Heleno, Luiz Feriani, Maria Cleide, Marly Fátima, Mercedes Barrios, Nani Catta Preta, Silvana Pulvirente, Tieta Carneiro, Walteir Terciani. Bailarinos Convidados: Anderval Areias e Tatiane Teixeira		
Referências	http://spcultura.prefeitura.sp.gov.br/evento/34501/		

72.	Espectáculo	Atrupe – Arte Desacato	
	Estreia	Presidenta Bar e Espaço Cultural – São Paulo - SP	Tipo da encenação Recriação
	Sinopse	Os pesquisadores Alberto de Oliveira e Alberto Camarero, autores do livro Crave na Carne, reuniram time de nove artistas, cada qual com estilo único, para iniciar projeto denominado Atrupe – Arte Desacato. O espetáculo se baseia em números individuais e traz artistas de diversas gerações, entre elas vedetes que brilharam nos palcos na década de 60. Segundo Oliveira, a ideia vai muito além de homenagear essa importante fase do teatro. “Nosso objetivo é levar ao público elementos de diferentes épocas, gerações e gêneros artísticos”, ressaltou.	
	Ficha Técnica	ATRUPE tem produção dos Albertos (Alberto de Oliveira e Alberto Camarero) e conta com vedetes e cantoras como Aurora D’Vine (Cinthia Isabel Alves), Dani Mattos, Diva Maria, Dorothy Boom (Regina Müller), Indiany (a Índia Flecha Ligeira), Marquesa Amapola, Maura Ferreira e Paula Flecha Dourada (Paula Klein), Delirious Fenix e dj set Venga Venga.	
	Referências	https://universoretro.com.br/pesquisadores-levam-a-sao-paulo-espetaculo-de-variedades/ https://www.sympla.com.br/atrupe---arte-desacato_346074	

73.	Espetáculo	Bichas		
	Estreia	Teatro Firjan SESI – Rio de Janeiro - RJ	Tipo da encenação	Inspiração
	Sinopse	Espetáculo-show com 11 drags que celebram a diversidade sexual. Em números musicados, investem no humor e na performance para dar luz a temas como intolerância, preconceito, diversidade e sexualidade. A peça faz uso da essência política do teatro de revista para dar voz a uma narrativa que busca desconstruir as relações de poder criadas a partir do pensamento normativo e repensar a construção social dos corpos.		
	Ficha Técnica	Texto: Livs Ataíde. Direção: Gabriel Pardella e supervisão de Eleonora Fabião. Elenco: Augusto Semensatti, Brenda Monteiro, Gabriel Pardella, Hugo Camizão, Jasmin Sánchez, Lidia Guerrero, Marina Nagib, Taís Feijó, Taís Trindade e Ulli Castro.		
	Referências	https://www.facebook.com/events/650365708681354/ https://bafafa.com.br/arte-e-cultura/teatro/festu-festival-de-teatro-universitario-movimenta-a-cidade		

74.	Espetáculo	Zeca Pagodinho – Uma história de amor ao samba		
	Estreia	Teatro Procópio Ferreira – São Paulo - SP	Tipo da encenação	Inspiração
	Sinopse	<p>“Zeca Pagodinho – Uma história de amor ao samba” retrata a vida do cantor em dois atos. No primeiro, o público conhecerá os momentos que levaram a construir o sólido caráter do nosso herói suburbano, que nunca deixou de ser um homem do povo. Caberá a Peter Brandão dar vida ao protagonista Jessé nessa fase. No segundo momento, o espetáculo retrata o encontro do artista com a fama e sua popularidade. O ator e diretor Gustavo Gasparani assume o papel de Jessé em sua fase madura.</p> <p>A trilha sonora é destaque na construção da obra, compartilhando com nosso herói o protagonismo dessa história. Samba e narrativa se misturam nessa homenagem à Jessé. As canções evocam sua criação no subúrbio e potencializam o jeito carioca de ser, uma assinatura de Zeca Pagodinho e um jeito único de deixar a vida nos levar. Quatro músicos e um regente se unem aos 13 atores do elenco para juntos contarem, em texto e canção, a trajetória desse homem apaixonado pelo samba.</p> <p>A dramaturgia recorre ao Teatro de Revista para narrar essa trajetória de sucesso e parceria com o público ao longo de mais de três décadas. Irreverência e bom humor marcam a narrativa, características que não poderiam faltar ao retratar o nosso</p>		

	herói suburbano. Com toda a liberdade que o teatro permite, a poesia também está presente no espetáculo. A peça inicia com Jessé embarcando no trem do samba rumo à “Estação Sucesso”. Essa é uma viagem sem paradas e que fará o espectador perder o fôlego, se emocionar e querer cantar.		
Ficha Técnica	Texto, roteiro musical e direção geral: Gustavo Gasparani; Direção musical e arranjos: João Callado; Direção de movimento e coreografia: Renato Vieira; Produção Geral: Victoria Dannemann e Sandro Chaim; Direção de arte e cenografia: Gringo Cardia; Figurino: Marcelo Olinto; Iluminação: Paulo Cesar Medeiros; Preparação e arranjos vocais: Maurício Detoni; Visagista: Beto Carramanhos; Produção de elenco: Marcela Altberg; Assistente de direção e diretor residente: Fabricio Polido; Assistente e Produtor de Cenografia: Jackson Tinoco; Assistente de Coreografia: Marluce Medeiros; Figurinista assistente e Produtor de Figurino: Almir França; Elenco: Ana Velloso, Beatriz Rabello, Douglas Vergueiro, ÉdioNunes, Gustavo; Gasparani, Hugo Kert, Lilian Walesca, Lucianna Vieira, Milton Filho, Peter Brandão, Psé Diminuta, Ricardo Souza e Wladimir Pinheiro; Os músicos: Glauber Seixas, Naná Simões, Rodrigo Jesus e Rodrigo Reveles; Regente: João Callado.		
Imagens			
Referências	http://teatroprocopioferreira.com.br/index.php/pecas/zeca-pagodinho-o-musical/ https://www.youtube.com/watch?v=rN91FyS5j_E		

75.	Espectáculo	Comédia Com tudo Dentro		
	Estreia	Arapiraca - AL	Tipo da encenação	Inspiração

Sinopse	<p>Um imitador, um mágico e uma Drag Queen, três artistas distintos em um só propósito: fazer você rir. A irreverência, o bom humor e o ilusionismo para diversão e descontração se uniram no espetáculo Comédia com Tudo Dentro, para os mais diversos públicos, encenado em palcos, teatros, shopping, restaurantes, navios de cruzeiro e, inclusive, praças públicas. O espetáculo é apresentado como um Stand-Up Comedy com piadas, coisas do cotidiano, numa forma mais flexível, com esquetes, contos e causos que destacam o bom humor, a música e a interação entre o público e os artistas. Essa linguagem foi pensada com o intuito de produzir risos e aplausos sem apelação, palavão e/ou constrangimento. O único objetivo é fazer a plateia sorrir, por isso, pode ser visto por qualquer faixa etária.</p> <p>O elenco é formado pelo mágico Anthony, a humorista e Drag Queen Paty Maionese e o humorista e imitador Marlon Rossy. Os artistas construíram o espetáculo no formato de teatro de revista com apresentação individual, em dupla e todos juntos atuando no palco, e interação direta entre os componentes do espetáculo e a plateia.</p>
Ficha Técnica	Direção: Marlon Rossy. Elenco: Marlon Rossy, Paty Maionese, Mágico Anthony. Fotos: Felipe Brasil.
Imagens	
Referências	<p>https://gazetaweb.globo.com/gazetadealagoas/noticia.php?c=322657</p> <p>https://www.maceio40graus.com.br/agenda/espetaculo-comedia-com-tudo-dentro/</p> <p>http://www.radiogazetaweb.com/noticias/52960/Humoristas-alagoanos-apresentam-espetaculo-Comedia-Com-Tudo-Dentro</p>

2019

76.	Espetáculo	Vem Buscar-Me que Ainda Sou Teu		
	Estreia	Itaú Cultural – São Paulo	Tipo da encenação	Inspiração
	Sinopse	A história se passa nos bastidores de uma companhia de circo-teatro em uma pequena cidade do Brasil. Ela é dirigida por Aleluia Simões/Mãezinha (Bete Dorgam), que luta bravamente pelo sustento de seus artistas e do seu negócio desde que herdou a lona dos seus pais. Ela é mãe de Campônio (Ian Soffredini), que está cego de paixão pela ambiciosa Amada Amanda (Yael Pecarovich), uma das integrantes do grupo. Um dia, a chegada da rica Cancionina Song (Laura La Padula) e a partida do sedutor Lologigo (Clovys Torres) incendeiam a inveja de Amada.		
	Ficha Técnica	Texto: Carlos Alberto Soffredini; Direção e Coreografias: Renata Soffredini; Elenco: Bete Dorgam, Ian Soffredini, Yael Pecarovitch, Clovys Torres, Luiza Albuquerque, Fernando Nitsch, Laura La Padula e Tito Soffredini; Músicos em Cena: Betinho Sodré (Percussão), Luis Aranha (Violão) e Tauan Ribeiro (Acordeon). Músicas: Wanderley Martins; Direção Musical: Fernanda Maia; Direção de Arte (Cenários, Figurinos e Maquiagem): Kleber Montanheiro; Cenotécnico: Evas Carretero; Assistente de Cenários, Figurinos e Maquiagem: Marcos Valadão; Desenho de Luz e Operação: Diego Rocha; Desenho de Som e Operação: Hayeska Somerlatte; Preparação Corporal: Renata Soffredini; Assessoria de Imprensa: Morente Forte Comunicações; Design gráfico: Leo Gois; Conteúdo Audio Visual (Fotos, Filmagem e Mídias Sociais): Gabriela Rocha; Direção de Produção e Administração de Temporada: Sueli Gonçalves; Realização: Prêmio Zé Renato de Teatro 7ª Edição – Núcleo ESTEP da Cooperativa Paulista de Teatro		
	Referências	https://www.abcdabc.com.br/abc/noticia/itau-cultura-apresenta-vem-buscar-me-que-ainda-sou-teu-82683 http://www.morenteforte.com/vem-buscar-me-que-ainda-sou-teu/		
77.	Espetáculo	Rainhas da Noite		
	Estreia	Estúdio Stravaganza – Porto Alegre - RS	Tipo da encenação	Recriação

Sinopse	No melhor estilo Teatro de Revista, Gloria Crystal, Everton Barreto e Lauro Ramalho sobem ao palco em comemoração aos seus trinta anos de carreira artística. A versatilidade e empatia dos três performers transformistas são a marca registrada deste espetáculo que une humor, ousadia e irreverência. As corporeidades passam para além do ato artístico e são como uma chave para compreender as relações de gênero que vivenciamos e as diferentes utilizações de corpos femininos e masculinos no teatro. Glória, Cibele e Laurita já trabalharam juntas em quatro espetáculos dirigidos por Zé Adão Barbosa e, neste novo projeto, apresentam esquetes e cenas curtas intercaladas com canções em homenagem a cantoras nacionais e internacionais.
Ficha Técnica	Roteiro, Direção e Atuação: Gloria Crystal, Everton Barreto e Lauro Ramalho / Cenografia e Figurino: o grupo / Iluminação: Ricardo Vivian / Trilha Pesquisada e Operação de Som: Felipe Zancanaro / Maquiagem: Sil Gollmann / Fotos e Material Gráfico: Gerson Roldo / Produção e Assessoria de Imprensa: Lauro Ramalho / Realização: Cia. de Teatro Ridículo / Duração: 60 min / Recomendação etária: 16 anos
Referências	https://www.portoalegreemcena.com/single-post/2019/08/08/Rainhas-da-Noite https://www.rogerlerina.com.br/post/10329/rainhas-da-noite-estreia-no-estudio-stravaganza

78.	Espectáculo	Vale a Pena Ver de Drag		
	Estreia	Oficina Cultural Oswald de Andrade – São Paulo - SP	Tipo da encenação	Inspiração Reconstituição Historicização Recriação
	Sinopse	Retomando o gênero do teatro de revista, o elenco da peça é formado por cinco drag queens contando cada uma, uma história diferente e lúdica em esquetes distintas, mas sempre pautadas no protagonismo LGBT. A direção do espetáculo é assinada por Daniel Veiga, dramaturgo, diretor e ator trans. Entre os e as artistas que dão vida as cinco histórias, estão Salomé, Emerson, Leonardo, Beatriz e Letícia. Já entre as esquetes apresentadas pelas drag queens no “Vale a Pena Ver de Drag”, estão as histórias de Georgyna Pysko, uma senhora de 84 anos com aparência de 30, devido a um feitiço, Leonna, mulher barbada dona de um circo extinto, que sofre de distúrbio de personalidade, Lyra D. Lírio, uma criatura fantástica, entre fada, elfa e duende que nasceu em um universo paralelo colorido, Maldita Geni, a encarnação de um espírito da hipocrisia humana, que vem para o mundo escancarar almas hipócritas, e Maldita Hammer, uma bruxa de 8975 anos, que nasceu no deserto Bādiyat al-Shām, na Síria, morta e mumificada na Babilônia.		

Ficha Técnica	Elenco: Georgyna Pysko, Leonna, Lyra d’Lirio, Maldita Geni e Maldita Hammer; Direção: Daniel Veiga; Produção: Beatriz Zilberman; Sonoplastia: Daniel Veiga; Peruca: Oficina da Malonna; Figurino: Maldita Hammer; Luz: Sofia Tapajós; Design Gráfico: Leonardo Lima; Social Mídia: Leonardo Lima
Referências	https://catracalivre.com.br/agenda/drag-queens-retomam-teatro-de-revista-em-apresentacoes-gratuitas/ http://parlapatoes.com.br/site/vale-a-pena-ver-de-drag-no-espaco-parlapatoes/

79.	Espectáculo	Geringonça		
	Estreia	Teatrim Cultura e Arte - Lorena-SP	Tipo da encenação	Recriação
	Sinopse	<p>O texto faz uma divertida e merecida homenagem a um grande homem dos palcos: Arthur Azevedo. Maranhense de alma carioca, que amou profundamente o Rio de Janeiro e o teatro. Jornalista e autor de antológicos textos da dramaturgia nacional consagrou-se como um “fazedor de revistas”. Importando o gênero da França (que em suas mãos logo se abraçou), Arthur escreveu inúmeras “Revistas de Ano” - gênero teatral que levava para o palco através de pequenos esquetes e números musicais - , os principais acontecimentos ocorridos no ano que se findava, abrindo uma divertida assembleia, onde se discutia o que de melhor (e de pior) havia acontecido nas artes, na política, na ciência, enfim, na vida da cidade e do país.</p> <p>Como Arthur morreu em outubro de 1908, não pode fazer a revista do ano de sua morte (ele geralmente escrevia as revistas em dezembro, estreando o espetáculo em janeiro do ano seguinte). E essa é a proposta: homenageá-lo através de uma divertida “Revista de Ano”, rememorando os principais acontecimentos de 1908 – ano de sua passagem desta pra melhor.</p> <p>GERINGONÇA, escrita e dirigida por Caio de Andrade, estreou no Rio de Janeiro, em 2005, e agora volta ao palco como o trabalho de conclusão da OFICINA DE ATORES do TEATRIM. Os encontros semanais que começaram em março de 2019, culminaram com as apresentações de dezembro.</p>		
	Ficha Técnica	Elenco: Gabriel Filippo, João Abrunhosa; Kauã Marques; Lívia Ferreira; Matheus Galoro; Nana Maria; Telmo José; Thayana Sana; Thaysa Duarte; Thiago Aquino; Wagner Reis. Texto e Direção: Caio de Andrade; Cenografia: Polyana Zappa; Figurino: Karine Andrade; Iluminação: Yago Santtos; Programação Visual e Fotografias: Maria Alice Figueira Campos; Coreografias: Lívia Ferreira e Thayana Sana; Produção Executiva: Giulia Samahá; Direção e Produção: Teatrim Cultura e Arte; Coprodução: Bento Ferreira; Realização: Palco da História Produções Artísticas		

Referências	http://www.caiodeandrade.com.br/trabalhos/teatro/item/84-geringonca-2019
--------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

80.	Espectáculo	Las Panamericanas		
	Estreia	Sesc Tijuca – Rio de Janeiro - RJ	Tipo da encenação	Inspiração
	Sinopse	Depois de circular por diversos países do mundo apresentando seus espetáculos, Las Panamericanas estão de volta ao Brasil, laureadas com diversos prêmios internacionais, para trazer ao público brasileiro as maiores pérolas de seus 2000 anos de carreira mundial na qual vem arrancando elogios de importantes figuras como Marilyn Monroe, Frida Kahlo e Beyoncé.		
	Ficha Técnica	Idealização e Direção: Las Panamericanas; Elenco: Las Panamericanas (Ana Carolina Sauwen, Florencia Santángelo, Nara Menezes e Natascha Falcão); Supervisão de Direção: Andrea Macera; Dramaturgia: Las Panamericanas e Andrea Macera; Consultoria de Burlesco: Delirious Fenix; Assessoria de Flamenco: Eliane Carvalho; Figurinista: Natascha Falcão; Assistente de figurino: Anna Fernanda; Costura: Reinaldo Patrício e Vicentina Mendes; Adrecista: Reinaldo Patrício; Iluminadora: Ana Luzia de Simoni; Consultoria de cenário: Elsa Romero; Operação de som: Jessyca Meireles; Operação de luz: Cris Ferreira; Locuções: Guillermo Navas, Deborah Valença e Pablo Aguilar; Assessoria de comunicação: Lyvia Rodrigues (Aquela que divulga); Design gráfico: CROMA; Fotografia: Renato Mangolin; Assistente de produção: Gabrielly Vianna; Produção: Pagu Produções Culturais		
	Referências	https://palcoteatrocinema.com.br/2019/08/18/las-panamericanas-estreia-dia-23/ https://rioencena.com.br/las-panamericanas-une-musical-palhacaria-e-burlesco-para-homenagear-o-teatro-de-revista-no-sesc-tijuca/		

81.	Espectáculo	Lyson Gaster no Borogodó		
	Estreia	Teatro Itália – São Paulo - SP	Tipo da encenação	Recriação
	Sinopse	Peça retrata a história da atriz Lyson Gaster, nome artístico de Agostinha Belber Pastor, espanhola criada em Piracicaba, que com sua companhia de teatro de revista viajou o Brasil nos anos 20, 30 e 40.		
	Ficha Técnica	Direção e figurinos: Carlos ABC. Elenco: Bruno Parisoto, Felipe Calixto, Alexia Twister, Tiago Mateus, André Kirmayr, Marcos Thadeus, Giovani Tozi e Patrick Carvalho. Banda: Tato Fischer (piano) e Henrique Vasques (acordeom e cajón).		

Referências	https://www.sampaonline.com.br/cultura/espetaculo.php?id=111892 https://viroupauta.com/2019/lyson-gaster-no-borogodo-estrela-dia-6-de-dezembro-em-sp/
--------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

82.	Espectáculo	Quando Ismália Enlouqueceu		
	Estrela	Biblioteca Mário de Andrade – São Paulo - SP	Tipo da encenação	Inspiração
	Sinopse	Com versões musicadas para poemas de Olavo Bilac, Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo, Casimiro de Abreu e outros importantes nomes da poesia dos séculos 19 e 20, a peça visa reconstruir a memória de uma época de sonhos e anseios, ao mesmo tempo que mostra a significativa diferença daqueles tempos para os dias atuais. Além disso, a dramaturgia promove uma reflexão sobre o prazer e a alegria de viver na terceira idade, mostrando como os costumes e comportamentos das mulheres idosas mudaram.		
	Ficha Técnica	Direção Artística: Fernando Cardoso; Direção de Produção: Marcos Thadeus; Direção e Composição Musical: Tato Fischer; Atrizes: Maria do Carmo Soares, Salete Fracarolli, Cleide Queiroz e Joseli Rodrigues; Músico: Tato Fischer; Coreógrafo: Sérgio Galdino; Cenografia: Marcos Thadeus; Figurinos: Claudio Tovar; Iluminação: André Lemes; Produção Executiva: Nayara Rocha; Assessoria de imprensa: Pombo Correio; Fotos: Sillas H (@sillas.h) e Vini Poffo (@poffovini)		
	Referências	http://www.superdescolada.com.br/cia-as-tias-estrela-quando-ismalia-enlouqueceu-em-temporada-gratuita-na-biblioteca-mario-de-andrade/ https://www.sopacultural.com/teatro-e-danca/quando-ismalia-enlouqueceu-no-teatro-italia/		

83.	Espectáculo	Brazyl: Poema Anarco-Tropicalista		
	Estrela	Teatro Oficina – São Paulo - SP	Tipo da encenação	Inspiração
	Sinopse	A peça é um painel-manifesto sobre o Brasil Contemporâneo e as suas raízes históricas. Um espetáculo de vanguarda, seguindo a tradição da linha do evolutivo do Teatro Brasileiro, inspirado no movimento tropicália e em Oswald de Andrade.		
	Ficha Técnica	Texto e Direção: Walter Lima; Colaboração de texto e Co-direção: Júlio Góes; Elenco: Gabi Costa, Lucas Valadares, Rosana Judkowitz, Vanessa Carvalho, Wagner Vaz e Willian Maciel; Coordenação geral: Yael Steiner; Curadoria de filmes: Tamy Marraccini; Assessoria de imprensa: Márcia Marques (Canal Aberto); Produção: Loukos por Cultura (Márcia Costa e Sidney		

	Werdeshim); Assistentes de produção: Neusa Barbosa, Daniela Floquet e Lucas Valadares; Preparação corporal e Coreografia: Luciana Bortoletto; Figurino: Silvana Gorab; Cenografia: Walter Lima; Trilha sonora: Ordep Lemos; Fotografia: Eduardo Petrini; Iluminação: Décio Filho; Operação de luz: Elizeu Kouyatè; Operação de som: Otávio Cavariani; Operação de maquinário: Maurilio Domiciano
Referências	http://www.deolhonacena.com.br/index.php?pg=4cb&sub=677 http://www.satisfeitayolanda.com.br/blog/agenda-4a-semana-de-novembro-2/

84.	Espectáculo	Cabaré Diferentão		
	Estreia	Teatro Rival – Rio de Janeiro - RJ	Tipo da encenação	Inspiração
	Sinopse	O espetáculo resgata o glamour do teatro de revista e rende homenagens às vedetes. Nessa nova versão o público poderá interagir com os artistas num Game que será realizado pelo coletivo de Drags Haus of Deboche e terá participação do Studio Vedettes Pole, com pole dance show.		
	Ficha Técnica	Dirigido por Delirious Fenix. Elenco: Chayenne F., Delirious Fenix, Ewá Brazil, Fary Adams, Iara Niixe, Johnny Pink, Linda Mistakes, Mamma Horn, Maybe Love, Miranda Lebrão, Petit Capuccini, Artistas convidados: Maíra Garrido (cantora) e o convidado especial Eber Inácio.		
	Referências	http://agenciarede.com/cabare-diferentao-teatro-de-revista-teatro-rival-petrobras/ https://rotacult.com.br/2019/09/cabare-diferentao-traz-show-burlesco-de-variedades-ao-teatro-rival/		

85.	Espectáculo	Simplesmente Elas		
	Estreia	Café-Teatro Rubi – Salvador - BA	Tipo da encenação	Inspiração
	Sinopse	Cristiane Mendonça, Evelin Buchegger e Luisa Prosérpio vivem três mulheres de idades diversas, personalidades ímpares e complementares, que ensaiam um musical no camarim de um teatro. Enquanto esperam, essas atrizes estabelecem uma conversa íntima e musicada sobre o universo feminino, passeando por temas como envelhecimento, amor, maternidade, mercado de trabalho, sexo e empoderamento.		

Ficha Técnica	Direção: Marcelo Praddo; Elenco: Cristiane Mendonça, Evelin Buchegger e Luisa Proserpio; Assistência de Direção: Victor Alves; Roteiro: Eduardo Albuquerque; Cenário e Figurino: Euro Pires; Direção de Movimento: Bárbara Barbará; Direção Musical: Luciano Salvador Bahia; Produção: Sole Produções; Fotos: Diney Araújo
Referências	https://leiamais.ba/2019/03/11/musical-simplesmente-elas-estrea-no-rubi https://www.bahianoticias.com.br/cultura/noticia/34227-musical-baiano-simplesmente-elas-estrea-no-cafe-teatro-rubi.html

86.	Espetáculo	Le Circo de la Drag		
Estreia	Teatro Rival – Rio de Janeiro - RJ	Tipo da encenação	Inspiração	
Sinopse	“Le Circo de la Drag” surge como uma necessidade irreprimível de falar do nosso mundo em termos ricos de diversão e crítica. Com uma liberdade brincalhona, a “trupe” se desafia a fazer uma recriação burlesca de diversos modelos determinados, colocando uma lente de aumento nas fragilidades e inconsistências dos originais.			
Ficha Técnica	Concepção e Direção Geral: Juracy de Oliveira; Elenco: Juracy de Oliveira, Leonardo Paixão, Mateus Muniz e Vanessa Garcia; Dramaturgia: Natália Régia; Iluminação: Fernanda Mantovani; Assistente de Iluminação: Natally do Ó; Orientação Vocal: João Lops; Consultoria de Figurino: Luiza Fardin; Visagismo: Anderson Milfont; Assessoria de Imprensa: Duetto Comunicação; Design Gráfico: Thiago Carvalho; Registro Visual: Ronaldo Soares; Direção de Produção: Leonardo Paixão Coprodução: EMU Produções; Assistência de Produção: Fernanda Báfica; Idealização: Juracy de Oliveira; Criação e Realização: Le Circo de La Drag			
Imagens				
Referências	https://www.rionoteatro.com.br/le-circo-de-la-drag https://eurio.com.br/noticia/7981/teatro-rival-petrobras-recebe-le-circo-de-la-drag-na-semana-do-dia-do-orgulho-lgbtqi.html			

<https://www.youtube.com/watch?v=ZNuAxI5K7dE>

87.	Espetáculo	Terça do Humor		
	Estreia	Teatro Rival – Rio de Janeiro - RJ	Tipo da encenação	Recriação
	Sinopse	Espetáculo com quadros humorísticos, esquetes divertidos, números musicais e stand up comedy, com comediantes, drag queens e grandes divas. Terça de Humor é comandado pela purpurinada Drag Queen Karina Karão.		
	Ficha Técnica	O elenco fixo do espetáculo conta com grandes nomes como, Karina Karão, Lorna Washington, Desirée, Wanda Camburão, Karoline Absinto, Eber Inácio, Sidnei Oliveira e Samara Rios .		
	Referências	https://teatrohoje.com.br/2019/08/01/terca-de-humor/		

88.	Espetáculo	Trilili em Cabrobó - A Comédia		
	Estreia	Teatro Bibi Ferreira – São Paulo - SP	Tipo da encenação	Recriação
	Sinopse	<p>Trilili em Cabrobó é uma narrativa em formato de comédia de costumes moderna com traços do teatro de revista. Conta a chegada de Armínio (Kaka Mureno) a São Paulo, em visita ao filho, Carlos Alberto (Hussein Said Chahrour), que não vê há mais de vinte anos, desde que mandou o filho para a Capital Paulista para se tornar campeão de luta livre. A avó (Sandra Romero) mora com o neto e é surda, além de ter esclerose e fazer um inferno na vida de todos. Na casa, ainda vive Nina (Vera Libreto), empregada dedicada e fiel à Priscila, um mistério na história, e, em meio à visita de Armínio, chega a casa, Godofredo (Felipe Page/Pedro Bexiga), amigo de infância. A partir daí os conflitos e costumes de cada realidade começam a se delinear. Grandes revelações quanto ao costume de cada um e a intriga que surge com tais revelações.</p> <p>Trilili em Cabrobó é um texto para rir, mas também carregado de reflexões do que é viver a terceira idade, e o que determinados preconceitos podem fazer na vida das pessoas. O jogo de interesses, os desejos reprimidos, vontades sexuais e o medo são pano de fundo para uma leitura do que é a vida moderna e o que é a alegria de viver, sendo cada um do seu jeito. Tudo isso complementa a trama que pode mudar o olhar para o colorir a vida de forma leve e sem preconceitos.</p>		

Ficha Técnica	Texto: Hussein Said Chahrour. Direção: Sebastião Apollônio. Elenco: Kaka Mureno, Hussein Said Chahrour, Vera Libreto, Sandra Romero e Felipe Page/Pedro Bexiga.
Referências	https://www.sampaingressos.com.br/trilili+em+cabrobo+a+comedia+teatro+bibi+ferreira.php https://www.peixurbano.com.br/sao-paulo-so/teatro-bibi-ferreira/trilili-em-cabrobo-a-comedia

2020

89.	Espectáculo	Por Debaixo dos Panos		
	Estreia	Casa de Cultura Maestro Dungas – Itabirito - MG	Tipo da encenação	Recriação
	Sinopse	A peça resgata o teatro de revista, gênero popularizado por Walter Pinto entre os anos 1940 e 1960 e mescla sátiras com críticas políticas e sociais e números musicais, em esquetes de 10 a 15 minutos. Os cenários no teatro de revista tinham destaque na produção. Multicoloridos e com muitos enfeites, eles serviam para valorizar o ambiente e os personagens. Outra característica deste gênero é o acompanhamento musical das críticas e paródias, quase sempre com a presença de bailarinas em trajes exuberantes.		
	Ficha Técnica	Elenco: Claudio Fits, Mário César Nogueira, Bruna Casagrande, Josy Guedes, Joel Heredia e Williane Lima. Texto e Direção: Mário Cesar Nogueira; Produção: Cia Nós e Nós; Produção e Pesquisa Musical: Anderson Garcia e Mário Cesar Nogueira; Produção executiva: Andressa Fits; Figurinos: Fátima Esteves e Noêmia Carvalho; Coreografia: Criação coletiva; Maquiagem: Rose Calazans; Fotografia: Rafaela Cassiano; Secretária teatral: Cileia Santos		
	Referências	http://www.agendabh.com.br/espetaculo-por-debaixo-dos-panos/		

90.	Espectáculo	All That Drag		
	Estreia	Centro Cultural da Diversidade – São Paulo - SP	Tipo da encenação	Recriação

Sinopse	O Coletivo Dragwall está de volta! Contemplando pelo Programa VAI (Valorização de Iniciativas Culturais) o coletivo trás o espetáculo All That Drag totalmente reformulado. Em formato teatro de revista as Drag Queen's Amelia Lovett, Lunna Black e Tina D. Lux abordam fatos do dia a dia por trás de todo glamour dos palcos numa conversa de camarim enquanto se preparam para o grande show! Venha rir, chorar e se divertir com esse trio mais desajustado que já se viu.
Ficha Técnica	Elenco: César Felipe - @Tina Dlux; José Henrique - Lunna Black; Yago França - Amelie Bowles; Participações: Mercedes Vulcão; @Vera Ronzella; Thelores Drag; Produção: Coletivo Dragwall; Realização: Programa VAI; Secretária da Cultura de São Paulo; Centro Cultural da Diversidade
Referências	https://www.facebook.com/coletivodragwall/posts/2731412910267770

91.	Espectáculo	RES PUBLICA 2023		
	Estreia	Oficina Cultural Oswald de Andrade – São Paulo - SP	Tipo da encenação	Inspiração
	Sinopse	Réveillon de 2023. O movimento Anaconda Brazil leva às ruas grandes massas patrióticas. O Brasil vive um período de grande prosperidade econômica, mas não para Tom, Billy, Suzanne, Vincent, John e Vallentina, que vivem amontoados numa pequena república no centro de São Paulo. No limite entre ficção e realidade, eles contam histórias e se revezam na tarefa de trazer da rua objetos com os quais vão construindo uma trincheira, atrás da qual estarão sempre entre combater ou esperar misticamente por dias melhores.		
	Ficha Técnica	Texto e Direção Artística: Biagio Pecorelli; Elenco: Biagio Pecorelli, Bruno Caetano, Camila Rios, Edson Van Gogh, Jonnata Doll e Leonarda Glück; Diretora de Produção: Danielle Cabral; Desenho de Luz: Cesar Pivetti; Assistente de iluminação e operador de luz: Rodrigo Pivetti.; Preparação Viewpoints: Guilherme Yazbek; Assistente de Direção: Dugg Monteiro; Cenário e Figurinos: Rafael Bicudo e Coko; Design de Som/Sonoplastia/Trilha Sonora: Dugg Monteiro; Produtoras de Operações: Victória Martinez e Jessica Rodrigues; Arte de Divulgação: Bruno Caetano; Fotos de Divulgação: Priscila Prade; Assessoria de Imprensa: Pombo Correio; Realização: A MOTOSSERRA PERFUMADA; Produção Geral: DCARTE E CONTORNO		
	Referências	http://pombocorreio.art.br/?p=2691		

92.	Espetáculo	QUEM TEM, JOGA!		
	Estreia	Sympla – Zoom (online)	Tipo da encenação	Recriação
	Sinopse	A trama aborda acontecimentos importantes dos últimos tempos de forma satírica, debochada e divertida com os atores Carla Lucena, Fábio Nascimento, Heme Costa, Leonardo Teles, Mari Gois, Sabrina Bispo, Samuel Leal e Vika Mennezes que se desdobram na criação de cenas inéditas, bolando situações, personagens e desfechos inusitados. Elas e eles estão sempre de prontidão e contracenam com cumplicidade, mesmo sem terem se visto pessoalmente durante o processo de montagem (alguns nunca se encontraram fisicamente). A narrativa fragmentada começa com uma viagem no tempo em que a Mademoiselle Brigith Gioconda Close, uma Vedete dos anos 50 (drag queen criada pelo ator Fábio Nascimento), é trazida para 2020 por uma atriz contemporânea através de tecnologias dignas de ficção científica. Essa é a desculpa para misturar o passado e o presente com um olhar crítico e bem humorado em direção ao futuro – já que sem esperança não há luta!		
	Ficha Técnica	Roteiro, direção e identidade visual Jones Mota; Elenco Carla Lucena, Fábio Nascimento, Heme Costa, Leonardo Teles, Mari Gois, Sabrina Bispo, Samuel Leal e Vika Mennezes; Participações especiais DJ Barbie Plus Size e Rainha Loulou; Convidadas especiais Daniel Moreno, Kely Castro, Liz Novais, Taiana Lemos e Xan Marçall; Coordenação de produção Carla Lucena; Produção online Nathalia Leal; Apoio tecnológico Marcos Mota; Consultoria em arte gráfica Daniel Moreno; Consultoria audiovisual Malu Mendes; Consultoria cenográfica Marcus Lobo; Consultoria de comunicação Ítalo Cerqueira, Sabrina Bispo		

Imagens**Referências**

https://www.sympla.com.br/quem-tem-joga-revista-contemporanea-de-improviso-1112_1069733