

Cabaré ou Revista? aproximações, distanciamentos e hibridismos

Cabaret or Musical Revue? similarities, differences and hybridization

Lívia Sudare de Oliveira¹

Universidade Federal da Bahia – UFBA, Salvador/BA - Brasil

E-mail: lisudare@gmail.com

Resumo

O cabaré nasceu na França como um comentador satírico de seu próprio tempo. Gerado no mesmo país, porém naturalizado brasileiro, o teatro de revista tinha por objetivo passar em revista crítica os acontecimentos sociais, políticos e culturais de seu momento histórico. Ambos alongaram as fronteiras da teatralidade e estiveram em diálogo com as vanguardas artísticas do século XX. Hoje, no Brasil do século XXI, os dois conquistaram posição de destaque nas discussões sobre as artes cênicas contemporâneas, graças ao trabalho de pesquisadores e de artistas. O presente artigo tem por objetivo traçar as origens populares do cabaré e do teatro de revista, identificando o percurso histórico de seus respectivos conceitos e práticas cênicas. Intenta-se assim ilustrar as aproximações, os distanciamentos e os hibridismos entre eles.

Abstract

Cabaret originated in France as a satirical commentary on its own time. Created in the same country it became a naturalized citizen of Brasil, musical revue aimed to critically review the social, political, and cultural events of its historical moment. Both extended the boundaries of theatricality and engaged in dialogue with the artistic avant-gardes of the 20th century. Today, in 21st-century Brazil, both have achieved a prominent position in discussions about contemporary performing arts, thanks to the work of researchers and artists. This article aims to trace the popular origins of cabaret and revue theater, identifying the historical trajectory of their respective concepts and scenic practices. The goal is to illustrate the similarities, differences, and hybridizations between them.

Palavras-chave

Cabaré. Teatro de Revista. Cabaré-revista. Revue.

Keywords

Cabaret. Musical Revue. Cabaret-Revue. Revue.

¹ Lívia Sudare de Oliveira é artista e pesquisadora de cabaré. Doutora em Artes Cênicas pela Universidade do Estado de Santa Catarina, atualmente é professora adjunta na Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia.

Introdução

Peter Brook em seu ensaio intitulado *Teatro Rústico* afirma que “toda a tentativa de revitalizar ou renovar o teatro tem-se voltado para fontes populares” (Brook, 1970, p.38). Quando a pandemia de covid 19 assolou o mundo em 2020, muito rapidamente os artistas da cena se organizaram no intuito de buscar maneiras alternativas para seguirem criando. Evidenciou-se, na época, o fenômeno das *lives de teatro* e do *teatro no zoom*. O espaço cênico se expandiu para os palcos-telas que transformaram a esfera doméstica em zona de criação artística temporária. A sala de ensaio, antes ambiente de criação coletiva, teve sua existência individualizada para atender às demandas do isolamento sanitário; a presença foi substituída pela simultaneidade de telas, fato típico do online. O momento de incerteza, fragmentação e precariedade contribuiu para a eclosão dos espetáculos em rede e uma parcela significativa destas obras foram autointituladas cabaré, revista ou show de variedades. Como aponta o diretor inglês (Brook, 1970, p.36): “É sempre o teatro popular que vem salvar a situação”.

O Brasil possuiu uma relação de longa data com o teatro musicado e os gêneros ligeiros. Das casas de ópera construídas no século XVIII aos cabarés que vem surgindo nos últimos anos em algumas capitais brasileiras², “o antes e o depois do teatro brasileiro é intrinsecamente ligado ao teatro musicado, aos diversos tipos de teatro musicado popular”, como defende Larissa de Oliveira Neves em seu artigo *Uma ode ao teatro musical nacional em quatro etapas, um prólogo e um epílogo* (Neves, 2021, p.4). De tempos em tempos, os mecanismos e as referências do teatro de revista e do cabaré são retomados por importantes grupos no cenário teatral brasileiro, como é o caso do Oficina com O Rei da Vela (1967) e do Galpão com o Cabaré Coragem (2023).

Afora a posição de pano de fundo ou ponto de partida para outras criações cênicas, é possível notar

um aumento gradativo no interesse pelas variedades na cena artística brasileira contemporânea. Isto, se deve, em partes, aos esforços de Neyde Veneziano, professora, pesquisadora (UNICAMP) e diretora, cuja obra sobre teatro de revista trouxeram informações substanciais acerca da dramaturgia e da cena revisteira. As pesquisas de Veneziano consolidaram o teatro de variedades como objeto de estudo acadêmico. Atualmente, uma leva de novos pesquisadores têm se debruçado sobre a temática, tais como Christina Streva (UNIRIO), Jones Mota (IFFar), Livia Sudare (UFBA), Patrícia Fagundes (UFRGS) e Henrique Saidel (UFRGS)³. A existência de coletivos artísticos como a Selvática Ações Artísticas (Curitiba), o Buraco da Lacaia (Rio de Janeiro), Cabaré das Divinas Tetas (Belo Horizonte), *No hay banda* (Florianópolis), Cia Rústica (Porto Alegre), Cia Belicosa e Coletivo das Liliths (Salvador), bem como de artistas investigadores como Rubia Romani (Curitiba), Marco Chavarri (Rio de Janeiro), Georgia Conceição (Curitiba), Giovana Lago (Maringá/São Paulo), Anita Malcher (Belém/Florianópolis) e Miguel Campelo (Salvador)⁴, tem contribuído para o fortalecimento e a difusão da artes da noite e da cena ligeira no Brasil.

Pesquisa e trabalho artístico tem caminhado em constante diálogo e provocação. Esta interação instiga questões acerca de temáticas, linguagens, estruturas, formatos e afins. É buscando alimentar o espírito de porco que Iná Camargo Costa (2010, p.216) que este artigo se propõe a levantar algumas perguntas. Afinal de contas, cabaré e teatro de revista são a mesma coisa? Se há diferenças, quais são? É gênero de teatro ou linguagem artística autônoma? Qual a relação dos dois com os espetáculos de variedades e o *music hall*? Cabaré é espaço cênico ou estrutura dramatúrgica? É buscando responder a tais questionamentos que o presente artigo apresenta as origens do cabaré e do teatro de revista, identificando o percurso histórico de seus respectivos conceitos. Intenta-se assim ilustrar aproximações, distanciamentos e seus hibridismos.

2 Para além dos teatros e espaços culturais – como o Teatro Rival no Rio de Janeiro e o Gruta em Belo Horizonte – um número expressivo de bares e casas noturnas tem fomentado a fusão entre performance e divertimento noturno, montando programas de cabaré, shows de burlesco e espetáculos de variedades. Casas como o Cabaret da Cecília e Love Cabaret (São Paulo), Ginger Bar (Curitiba), Franz Cabaret e Opium (Florianópolis), Cereja Teatro Cabaré e o saudoso Von Teese em Porto Alegre, tem fortalecido a cena contemporânea de cabaré e burlesco no país.

3 Rol meramente ilustrativo. Recentemente, um número significativo de cabaretas concluíram ou estão concluindo pesquisas acadêmicas como por exemplo Anita Malcher e Marlon Spilhere na UDESC, Ricardo Nolasco na UNIRIO e Dagmar Bedê na UFOP.

4 Lista curta, de caráter meramente ilustrativo, diante da vastidão de investigações cênicas individuais e coletivas presentes na cena brasileira contemporânea.

Mesmas raízes, florescimentos diferentes

A consolidação e dispersão do teatro de revista e do cabaré se deram, cada qual com suas especificidades e a seu tempo, em meio às transformações sociais, políticas, tecnológicas e culturais pelas quais alguns países europeus passaram nos séculos XVIII e XIX. A historiografia localiza suas raízes nas tradições do teatro popular. Como teatro popular, Joel Schechter (Schechter, 2003, p.4) entende aqueles trabalhos que tem apelo físico e visual, que podem ser transmitidos oralmente, que são de compreensão imediata, de fácil itinerância, que não fazem concessões ao poder e à tirania, e que tem o apoio do público. Dentro dessa definição o autor encaixa uma série de tradições que vão desde o mimo na Grécia antiga até o *buraku* e o *kabuki* no Japão, passando pela *commedia dell'arte* italiana e pelo drama-dança balinês *topeng*. Também se encaixam o circo, o *vaudeville*, a pantomima, a palhaçaria, a comédia física, o teatro de marionetes, o cabaré, o teatro de revista e o melodrama. Trata-se do espetáculo revestido pelo papel de libertador social, pois como aponta Peter Brook “por sua natureza o teatro popular é antiautoritário, antitradicional, antipomposo e antipretensioso. Este é o teatro do barulho, é o teatro do aplauso” (Brook, 1970, p.38).

A palavra *cabaret* começou a ser utilizada na França no século XV para descrever estabelecimentos que vendiam bebidas alcoólicas e abrigavam apresentações artísticas. Os repertórios eram dos mais variados, abarcando música, poesia, acrobacias e cenas de teatro. Inebriado, o público tinha postura ativa e os artistas trabalhavam na esfera do improviso. Segundo Lisa Appignanesi (1984, p.09), os donos desses espaços viam nos artistas uma maneira de atrair clientes. William Granger (2021) em seu livro *Cabaret* afirma que o termo ainda era usado no século XVI para designar espaços de congregação e durante o reinado do rei Luís XIV Molière e Racine frequentavam um cabaré chamado Ovelha Branca. O autor explica que “a comida era importante nos cabarés, quase tão importante quanto as discussões sobre poesia, as fofocas sobre sexo e política na corte, ou quanto o ato de beber vinho barato” (Granger, 2021). O espaço para confraternização alcoólica entre artistas e público não deixou de existir, mas o termo *cabaret* caiu em desuso, voltando aos holofotes a partir da metade do século XIX, quando passa a ser usado não apenas para designar um espaço, mas também um modo de fazer artístico, uma linguagem autônoma.

As primeiras experiências revisteiras também remontam à França, mais precisamente aos teatros de feira. De acordo com Neyde Veneziano (1991, p.23) em 1715 nas feiras de São Lourenço e de São Germano foram apresentadas as peças *A cintura de Vênus* e *O mundo às avessas* do romancista e dramaturgo Alain-René Lesage. Modelo embrionário do teatro de revista, Lesage foi influenciado pelo trabalho dos artistas de *commedia dell'Arte*. O teatro de feira, como aponta Marvin Carlson (2003, p.22) desafiava o monopólio dos teatros subvencionados pelo estado e em suas barracas floresceram muitos elementos que seriam aproveitados futuramente pelo cabaré e pelo teatro de revista. Dança, acrobacia, teatro de marionetes, arlequinadas, animais amestrados, circo de pulgas, show de mágica e charlatanismo, estão entre os diversos números encontrados no teatro de feira, que migraram das feiras a área do *Boulevard du Temple* em Paris a partir da década de 1750. Criada por Luís XIV, a região ampla e arborizada que antes acolhia os passeios da aristocracia parisiense, tornou-se

Sinônimo do teatro popular *antiestablishment*, apesar da oposição da Comédie (françaese) e da Ópera e Paris, e de toda forma de restrição legal aplicada às condições das performances: repertório, tamanho do elenco, número de musicistas ou se diálogo ou música poderiam ser adicionadas à pantomima ou não. As feiras tinham desaparecido, mas o *Boulevard* se transformou em uma feira perpétua, revestido com teatros, cafés, *music halls*, suas ruas amplas lotadas a qualquer hora com carroções e uma rica variedade de espetáculos para a satisfação do público (Carlson, 2003, p.23).

Com a Revolução Francesa os monopólios dos teatros e as restrições foram abolidas, fazendo nascer uma ávida competição por novidade entre a classe artística do boulevard. Em 1791 Jean Baptiste Nicolet, fundador do primeiro teatro da região, começou a misturar seus números acrobáticos e suas pantomimas com balés mitológicos e com o trabalho de Pierre Corneille e Molière, hibridizando os gêneros. Em resposta, segundo Carlson (Carlson, 2003, p.24), Audinot – maior rival de Nicolet – “inventou a pantomima dialogada, adicionando versos e música ao que anteriormente eram pantomimas mudas”. Nicolet reagiu adicionando temas musicais, que ele chamou de *Leitmotifs*, à suas peças curtas. Destes experimentos, afirma Carlson, nasceram os primei-

ros melodramas.

A ascensão de Napoleão Bonaparte ao poder impôs sérias restrições ao fazer teatral. O imperador autorizou a existência de apenas oito teatros em Paris, cada qual com seu repertório bem definido. Os outros vinte e cinco teatros que sobreviveram ao período revolucionário foram fechados. Napoleão não tentou regular aquilo que ele não considerava arte dramática, o que de acordo com Marvin Carlson (2003, p.24) impactou pouco os artistas do boulevard. Alguns teatros foram fechados, mas a maioria simplesmente parou de oferecer espetáculos dramáticos, voltando a recorrer aos números populares de acrobatas, mágicos, palhaços e marionetes. A estes espetáculos com números variados, sem conexão necessária entre si, deu-se o nome de *Variété* ou variedades. Outros teatros foram transformados em cafés que ofereciam entretenimento artístico, principalmente música, inspirando-se na ideia do *café-chantant*. Os cafés cantantes foram inspirados na tradição medieval do cabaré. John Houchin explica que

O *café-chantant* surgiu quando uma pequena adega de vinhos chamada *Café des Aveugles* (café dos cegos) contratou uma orquestra de musicistas cegos para que tocassem músicas durante os jantares servidos no estabelecimento. Com o tempo o formato se expandiu, abrindo espaço para cantores e dançarinos (Houchin, 2003).

A partir de 1867 os cafés cantantes passaram por uma importante transformação causada pela mudança na legislação referente às atividades artísticas. Até uma lei que autorizava apenas os espetáculos de ópera e teatro dramático de fazer uso de figurinos e cenários elaborados. Por volta de 1872, a cidade tinha, conforme aponta William Granger (2021) mais de 150 espaços dedicados a este fim. A liberação do uso de elementos cênicos somada à influência do *music-hall* fez nascer o café-concerto. Originado na Inglaterra entre 1830 e 1840, o *music-hall* pode ser descrito como um tipo de teatro de variedades que combina músicas, comédia e performances especializadas. De acordo com Peter Bailey (1994, p.139), a popularidade do *music-hall* reside em suas canções cômicas, que abordam questões com as quais o público se identifica, como aventuras românticas, consumo de bebida alcoólica, relacionamentos familiares, amizade e outros temas semelhantes. Tal ênfase na vida cotidiana reflete a

característica do gênero de documentar e validar os modos de vida da época.

O *music-hall* desempenhou o papel de uma espécie de berçário para o surgimento do cabaré. A distinção crucial entre o cabaré, o *music-hall* e o café-concerto, reside na temática que cada um aborda. Enquanto o cabaré explora o cenário da vida pública em seu conteúdo, o *music-hall* concentra-se nas questões da vida doméstica. No entanto, é importante ressaltar que essas fronteiras ocasionalmente se borram. No teatro de revista o fenômeno é parecido, visto que muito da vida pública é vista pela ótica das experiências pessoais e domésticas das personagens. O cabaré passa a se desassociar de seu incubador a partir do momento em que canções de protesto e sátiras passam a adentrar os programas dos cafés-concertos. Percebe-se então a necessidade de um espaço específico para essa forma mais agressiva de canção, o que veio a ser o cabaré. Quanto a essa questão, Appignanesi afirma que:

Nascido do café-concerto, o Cabaret foi, imediatamente a partir do seu surgimento em 1881, uma forma artística mais auto-consciente e intelectualizada, mesmo que a risada e o entretenimento fossem parte da sua essência (Appignanesi, 1984, p.11).

No mesmo período espalhavam-se por Paris as *go-guettes*, agremiações proletárias e pequeno burguesas que tinham por objetivo a criação, debate e difusão das *chansons*, um estilo polifônico com versos repetidos que durante a Revolução Francesa deu voz à opinião pública. De acordo com Lisa Appignanesi, a *chanson* era

um dos poucos meios pelo qual o povo podia registrar a história de seu dia a dia e dar publicidade às suas reações a eventos cotidianos. Como uma versão popular dos jornais, era transmitida oralmente nas ruas, cafés, tavernas e outros pontos de encontro, onde a canção podia ridicularizar as autoridades e mobilizar seus pares. Passou a servir, ainda, como uma arma satírica e democrática de crítica e protesto (Appignanesi, 1984, p.09).

Durante o segundo império (1852-1870) as agremiações cantantes foram proibidas. Mas a tradição francesa da *chanson* foi retomada pelas sociedades literárias que promoviam encontros de artistas e escritores para o compartilhamento de ideias e obras. William Granger (2021) aponta que no final

da década de 1870 os proprietários de bares e tavernas viram nas reuniões das sociedades literárias uma fonte inesperada de lucro, já que as leituras eram abertas ao público, os artistas e escritores estavam dispostos a apresentarem seus trabalhos de forma gratuita. Desta constatação e da reunião de artistas notáveis, nasceu em 1881 o *Chat Noir*, o primeiro cabaré artístico literário de Paris. Conhecido como cabaré sem normas, o *Chat Noir* deu o tom anarquista pelo qual até hoje essa linguagem artística é conhecida. Com programas fundamentados nos princípios da surpresa e da espontaneidade, a maioria dos números – canções, poemas, esquetes e teatro de sombras – traziam paródias sobre a burguesia e o fazer artístico. Para Bertrand Dargelos, o cabaré era um espaço para a sociabilidade e transgressão.

O Cabaret era um espaço para a vida social. Era também um espaço para discussão política e para a transgressão das regras. A parte mais importante do Cabaret terá sido perdida se ele for considerado apenas um espaço para diversão. A vida social no Cabaret envolvia não só o ato de beber no bar, mas também para misturar-se; um local onde estabeleciam relações entre a intelligentsia de Paris, jovens rapazes do campo, artistas sem recursos e políticos, todos discutindo o mundo e expondo suas ideias e expectativas, desde as mais sérias às mais loucas (Dargelos, 2003, p.127).

A experiência transgressora do *Chat Noir* foi a semente a partir da qual outros cabarés e até mesmo movimentos artísticos floresceram. Em Zurique, o dadaísmo teve como seu berço mítico o *Cabaret Voltaire*. O cabaré foi sala de ensaio para os expressionistas, futuristas; fomentou experimentações com o jazz, o *agit prop* e o cinema. Na Alemanha, as provocações do cabaré contribuíram, à sua maneira, para que Brecht desenvolvesse a sua teoria do teatro épico. Christina Streva, professora, pesquisadora e artista de cabaré, defende a teoria de que o cabaré transcendeu a categoria de gênero de teatro, alcançando a posição de linguagem artística autônoma.

O cabaré, ao mesmo tempo que foi uma forma de arte que espelhou e refletiu as transformações e mudanças pela qual a sociedade da sua época passava, por outro lado também respondeu esteticamente a essas mudanças através de uma série de inova-

ções que resultaram na criação de uma nova linguagem artística. [...] Mais ainda, o surgimento do cabaré enquanto linguagem artística só foi possível graças a um ambiente criativo e democrático, anti-hierárquico e colaborativo que, abolindo as fronteiras, incentivou a mistura entre as diversas linguagens artísticas como a música, a poesia, a literatura, a dança e a performance, promovendo uma fusão que estava ligada às ideias preconizadas na época pelo compositor alemão Richard Wagner, e traduzidas no seu conceito de Gesamtkunstwerk, ou obra de arte total (Streva, 2017, p.104).

Por ser uma linguagem artística pautada no processo colaborativo, na postura anti-hierárquica, o cabaré tem uma estrutura muito mais flexível. Ademais, por não ter a figura de um dramaturgo único conduzindo os trabalhos, os programas de cabaré eram construídos a partir da disponibilidade dos artistas, ficando ao encargo do *conferencista* – uma espécie de apresentador/MC que introduz os artistas e os números, bem como comenta a atualidade – a função de interligar os quadros. No entanto, desde a experiência do *Chat Noir* o cabaré apresentava certos números recorrentes, como cenas de *tableaux vivants* (quadros vivos), danças cômico grotescas, performances sensuais, execução dos mais variados tipos de canções (cômicas, de amor, de mãe, de prostituta, de protesto), paródias de peças tradicionais, teatro de formas animadas, pegadinhas, mágica, charlatanismo e outros elementos tão comuns ao teatro popular.

O teatro de revista, assim como o cabaré, também está ligado ao *music-hall*, às variedades e ao teatro popular de maneira geral. Mas apesar dessa origem em comum, a revista não se transformou em linguagem autônoma, é considerada pelos estudiosos do tema como um gênero do teatro musical. Em *Musical Theatre: a history*, John Kenrick afirma que a função do Teatro de Revista é “contar um número de histórias curtas através de canções e esquetes” (Kenrick, 2008, p.14). Esta definição esclarece muito pouco. A bem da verdade, foram pesquisas de brasileiros como Neyde Veneziano que melhor contribuíram para a identificação da origem, do formato e das convenções revisteiras. A pesquisadora da Unicamp aponta que ainda que esteja “ligada a todos estes gêneros por pertencer, ao mesmo tempo, à categoria de teatro popular e de teatro musical, a revista tem uma fórmula resolutória perfeitamente matemática” (Veneziano, 1996, p.27), e esta fórmula

não pode ser alterada, do contrário não se tem Revista, tem-se outro gênero de teatro musical. O que se entende por teatro de revista

É um espetáculo ligeiro que mistura prosa e verso, música e dança e que faz, através de vários quadros, uma resenha dos acontecimentos, passando **em revista** os fatos da atualidade, utilizando caricaturas engraçadas (Veneziano, 2006, p.34, grifo nosso).

Seguindo os passos do cabaré, o teatro de revista ganhou espaço na cena teatral de várias capitais no mundo. Chegou ao Brasil através do Rio de Janeiro ainda no século XIX. A corte era uma caldeira na qual borbulhava uma miscelânea de contradições. A capital era, nas palavras de Flora Sussekind (1986, p.15): “Uma cidade em transformação”. Para Neyde Veneziano (1991, p.25): “um país de miscigenação, um povo em formação, uma sociedade pequeno-burguesa em ascensão, só poderiam gerar uma plateia receptiva ao teatro popular”. Nos palcos brasileiros a revista reinou soberana por mais de um século e passou por três grandes fases, são elas: Revista de Ano (1859-1910); Revista Clássica (ou Brasileira) (1912-1940) – esta fase comporta também o subgênero Revista Carnavalesca (1912-1930); e pôs fim a Revista Feérica (1950-1960). Esta periodização não é rígida, e conforme aponta Livia Sudare (2013, p. 26) deve ser entendida apenas como “marcos referenciais, uma vez que foi comum o inter cruzamento de fases”.

Construída em 3 atos, a partir do modelo francês que chegou ao Brasil via Portugal, a Revista de Ano pode ser entendida como “uma síntese debochada e crítica dos acontecimentos que despertaram a curiosidade da opinião pública no ano que passou” (Antunes, 2002, p.16). Era dotada de um fio condutor, um mecanismo que, segundo Neyde Veneziano, nada mais é do que um “enredo frágil que costura os quadros para que não pareçam desconexos. Na verdade, os quadros eram independentes e compreendidos por si só, mas com o auxílio do ‘fio condutor’ e sua tênue história, o espetáculo ganhava em interesse e unidade” (Veneziano, 2012, p.437). Através do uso de caricaturas de personalidades da época, bem como de alegorias, a Revista de Ano comentava o seu tempo a partir de um resumo crítico. Além do fio condutor, outro elemento característico desta fase é o *compère* (ou compadre), uma espécie de apresentador, que através de piadas comentava as cenas e contribuía para o desenrolar da ação. De acordo com Sudare (2013, p.28) “Podia cantar

também, e geralmente era representado pelo comico principal da companhia. Havia ainda a sua versão feminina, chamada *commère* e muitas revistas contavam com a presença de ambos”. Uma figura de função parecida é presença garantida nos palcos do cabaré, trata-se do conferencista, performer que através da sátira, do humor e da provocação comenta o seu tempo histórico e apresenta os números.

A revista clássica, construída em 2 atos, composta por variados números e duas apoteoses, possui um fio condutor frágil e não conta mais com a presença do *compère* e da *commère*. Os comentários a respeito da atualidade são realizados nos quadros cômicos e nos números musicais satíricos, e são construídos pela dramaturgia. O seu subgênero carnavalesco mantém a mesma estrutura, mas se difere pela temática que aborda as festas do rei Momo, que com frequência aparecia como uma espécie de *compère*. Inicialmente, a revista carnavalesca – tipicamente brasileira – servia para lançar as marchinhas de carnaval. Com o passar do tempo, passou a ser apresentada em qualquer data.

Por sua vez, a revista feérica pode ser entendida como um espetáculo híbrido que agrega elementos do teatro de revista, do *music-hall* e do cabaré. Retorna ao *performer* a autoria dos números, muitas vezes burlescos. Conforme aponta Sudare (2013, p.27) “nessa etapa da vida revisteira a influência da música e da dança norte-americana aparecem com muita ênfase no espetáculo”.

Já o teatro de revista em Berlim começou mais tarde, influenciado pela chegada do cabaré às terras alemãs. Em 6 de janeiro de 1903, segundo Peter Jelavich (1997, p.105), estreou a primeira revista berlinense intitulada *Neuestes! Allerneuestes!* (Novidades! As mais novas novidades!) no *Metropol-Theater* que a partir de então virou a casa do teatro de revista na cidade. O luxo das montagens, a excelência e a beleza dos corpos de baile, bem como o apelo da revista a tudo que era novidade, fizeram das revistas do *Metropol* um *hit*, atraindo espectadores e turistas para noite de indulgência. Len Platt (2014) por nove anos (1903 a 1912) as revistas do *Metropol* seguiram formato das revistas de ano parisienses. Estruturados em quatro atos, os espetáculos passavam em revista os principais acontecimentos do ano revistado e discutiam a questão mais forte do momento: a modernidade e o consumo. Os custos das produções eram altíssimos e um fracasso poderia significar a falência do teatro, que tinha a capacidade de receber mil e setecentos espectadores. Por tanto, a sátira e os comentários políticos não tinham

tanta força neste tipo de espetáculo, visto que era preciso administrar um público muito amplo e diverso. Peter Jelavich mostra que o *Metropol* desenvolveu uma fórmula de sucesso:

A partir de então, as revistas do *Metropol* adotaram paródias dos modismos e da moda correntes (e ocasionalmente política); das novas operetas, eles pegaram os personagens de Berlim, as mulheres despidas, os números bem produzidos, e os efeitos de palco espetaculares. Quando eles focavam esses elementos na cidade de Berlim, a combinação provava ser invencível (Jelavich, 1997, p.105).

O pós-guerra na Alemanha com todas as complexidades sociais de seu momento histórico, tais como troca de regime político e o fim da censura imperial, trouxe transformações importantes para o teatro de revista: o nu frontal – com a região pubiana coberta – passou a ser permitido nos palcos, a influência do *jazz* americano trouxe uma nova sonoridade para a cena, bem como a presença de artistas negros, e o cinema se constituiu como concorrência e influência para a cena revisteira. Com estes novos elementos, a revista se tornou ainda mais espetacular e luxuosa. E embora cada país tenha suas particularidades e especificidades da cena, havia um fluxo de ideias e artistas que fazia com que essas inovações fossem se adaptando às realidades locais.

Durante a década de 1920, em Berlim, o cabaré e o teatro de revista estiveram em constante diálogo, compartilhando canções, compositores e performers. Nomes importantes da cena cabareteira, como Claire Waldoff, Marlene Dietrich e Margo Lion, atuavam também em espetáculos revisteiros. Em 1926 os compositores Friedrich Hollaender, Mischa Spoliansky e Marcellus Schiffer impulsionaram um gênero híbrido, que misturava elementos do teatro de revista e do cabaré, ao qual deram o nome de cabaré-revista. Do primeiro herdou o esplendor dos espetáculos e o fio condutor, e do segundo herdou a veia satírica de quem tem a função de comentar com acidez o seu tempo. Conforme aponta Peter Jelavich (1997, p.190), o cabaré-revista de Schiffer, Hollaender e Spoliansky tinham como foco a cidade de Berlim, como as revistas do *Metropol*, mas diferente destas, apoiava abertamente os ideais republicanos e antimilitaristas. Por volta de 1929 Friedrich Hollaender começou a questionar o gênero híbrido naquilo que ele tinha de mais revisteiro: o espetáculo.

Revista? Mas então teria que ser uma na qual a carne não seja tão exposta e que a mente não seja tão fraca. Um exemplo? Por exemplo: pegue as Revistas do Teatro Metropol e faça versões menores. Pegue todas aquelas mil lindas pernas e as deixe para trás. Equipamentos, orquestra, penas de avestruz, essas coisas não são necessárias (Hollaender *apud* Mühe, 2013).

Incitado por estes questionamentos, Hollaender propôs a reformulação da fusão dos elementos cabaré e do teatro de revista, criando assim a *Revue* - um híbrido de revue e kabarett. O compositor propôs o abandono do luxo presente nos palcos revisteiros e a diminuição dos grandes corpos de baile. Da revista restou um frágil fio-condutor e um tema central. Conforme aponta Sudare (2021, p.157) “a *Revue* não possibilitava mais a diversidade autoral de quadros e muito menos quadros de total improviso, pois havia uma história a ser seguida através de dança, canções e atuação”. Ou seja, o performer enquanto criador de suas cenas – tão presente na fragmentação criativa da cena cabareteira – dá espaço ao processo autoral de um dramaturgo e diretor. E Friedrich Hollaender estruturou a *revue* a partir do modelo da revista espetacular, ou seja, sem a presença de elementos da revista de ano, como o fio condutor e o *compère*. Da estrutura do cabaré ele dispensou o conferencista, tão essencial à linguagem. A estrutura da revista espetacular guarda proximidades ao formato da revista clássica brasileira. Neyde Veneziano esquematizou tal estrutura da seguinte maneira:

1º ato: Prólogo ou número de abertura, que pode ser precedido por uma ouverture orquestrada. Nas cenas seguintes, há uma alternância de cortina, quadro de comédia, quadro de fantasia e assim por diante, até a apoteose do primeiro ato.

2º ato: Sem prólogo, é repetida a fórmula do primeiro, porém, de maneira mais ligeira (Veneziano, 1991, p.93).

A *revue* herda da revista a ouverture, o prólogo, os quadros de comédia e a apoteose. Do cabaré recebe os quadros individuais, bem como a impermanência dos personagens, ou seja, os personagens aparecem em uma cena e não voltam mais. Há espaço na *revue* para o humor *non sense* e para a sátira, tão fortes no cabaré. As aproximações não param por aí. Este gênero híbrido foi criado para

plateias mais intimistas, como a do cabaré mesmo, portanto o seu espaço cênico não comporta um cenário luxuoso e nem um grande corpo de baile. Os performers realizavam números musicais e de dança, mas sem a necessidade de compor um corpo de baile específico para a *revuette*. Os mesmos artistas presentes nos quadros individuais compunham as cenas de dança.

Conclusão

As pesquisas indicam que não há apenas uma definição para o cabaré, visto que se trata de uma linguagem em processo que se mantém atualizada através das experimentações. Há, atributos, que o diferem de outros fazeres originados na tradição popular musicada. O estudo da história de cada um nos mostra que ambos apresentam uma significativa abertura para o novo e para a provocação. Não é surpresa que o cabaré tenha ganhado força durante as impossibilidades da pandemia, pois como afirma Ricardo Nolasco Silva, Gabriel Machado e Amábilis de Jesus da Silva (2021, p.4), esta linguagem é “Como uma planta trepadeira [...] se apropria de todo material precário que está em seu caminho para edificar espetáculo e resistência: possibilidade efêmera para se manter vivo”. Os cabarés online vieram para promover encontros, celebrar um riso doído em tempos pandêmicos e meter o dedo na cara das bestas do apocalipse.

As fronteiras entre a linguagem artística cabaré e o teatro de revista enquanto gênero de teatro musicado são identificáveis, mas em tempos de crise, elas se borram. As infiltrações revisteiras na cena cabareteira, seja na figura da vedete, seja na celebração de uma brasilidade tropical, contraditória e festiva, nos mostram que apesar/por conta das distopias – parafraseando Francisco Mallmann (2018) – “haverá festa com o que restar”. Se hoje um programa de cabaré se intitula também de revista, é porque há nele a celebração e a provocação de nossas raízes. O teatro de revista se propôs antropofágico antes mesmo deste conceito ganhar corpo e como um ouroboros consome a sua própria cauda apenas para ressurgir em diálogo quando clamado pelos tempos. De seu relacionamento com o cabaré nasceram e nascerão várias quimeras.

Este artigo, portanto, compreende que para além de delimitar estilos ou conceituar práticas, é preciso compreender o momento histórico em sua relação mais direta com os objetos aqui estudados. Se o cabaré e o teatro de revista estão em constante diá-

logo com a sua atualidade, mais importante do que entender “o quê” é entender o “quando”.

Referências

- ANTUNES, Delson. *Fora do sério: um panorama do Teatro de Revista no Brasil*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2002.
- APPIGNANESI, Lisa. *Cabaret the first hundred years*. London: Methuen, 1984.
- BAILEY, Peter. Conspiracies of Meaning: Music-Hall and the Knowingness of Popular Culture. *The past and present society magazine*. No. 144 (Aug, 1994), p. 138-170.
- BROOK, Peter. *O Teatro e seu espaço*. Petrópolis: Vozes, 1970.
- CARLSON, Marvin. The golden age of the boulevard. In: SCHECHTER, Joel (org.). *Popular Theater: a sourcebook*. Nova York: Routledge, 2003, p. 22 – 31.
- COSTA, Iná Camargo. Brecht e o teatro épico. *Literatura e Sociedade*, 15(13), 214-233, 2010.
- DARGELOS, Bertrand. Cabaret (france). in: BLOCKER, Jack S (org.). *Alcohol and Temperance in Modern History: An International Encyclopedia*. Santa Barbara: ABC-CLIO Inc., 2003.
- GRANGER, William. *Cabaret: forms of drama*. Edição do Kindle: Bloomsbury, 2021.
- HOUCHIN, John. The Origins of the "Cabaret Artistique". In: SCHECHTER, Joel. (org.). *Popular theatre: a sourcebook*. New York: Routledge, 2003. Kindle Edition.
- JELAVICH, Peter. *Berlin cabaret*. Cambridge: Harvard University. Press, 1997.
- KENRICK, J. *Musical theatre: a history*. New York: Continuum, 2008.
- MALLMANN, Francisco. *Haverá festa com o que restar*. Cotia: Urutau, 2018.
- MÜHE, Dominik. *Die Geschichte des Berliner Kabaretts vor und nach dem ersten Weltkrieg*: Friedrich

Hollaender zwischen Amüsierbrett und politischem Kabarett. Berlin: Grin Verlag, 2013. Kindle Edition.

NEVES, Larissa de Oliveira. Ode ao teatro musicado nacional em quatro etapas, um prólogo e um epílogo. *Urdimento* – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 41, set. 2021.

PLATT, L.BECKER, T. LINTON, D. (org). *Popular musical theatre in London and Berlin, 1890 to 1939*. Cambridge : Cambridge University Press, 2014.

SCHECHTER, Joel (org). *Popular Theater: a sourcebook*. Nova York: Routledge, 2003.

SILVA, Ricardo Bertola Nolasco da; SILVA, Amabilis de Jesus da; MACHADO, Gabriel Matheus Lopes. Cabaré nas engrenagens da máquina cidade. *Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 2, n. 41, p. 1–26, 2021.

STREVA, Christina. *Por um ator-provocador e um professor-criador: uma pesquisa-ação sobre a performance de cabaré*. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

SUDARE, Livia. *Nos tempos do Gegê: a modernidade e as ambiguidades*. 2013. 172 p. Dissertação (Mestrado) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Mestrado em Teatro, Florianópolis, 2013.

_____. *Som e fumaça: Cabaré, Berlim e a República de Weimar*. Curitiba: Appris, 2021.

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

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

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

_____. *De pernas para o ar: o Teatro de Revista em São Paulo*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

_____. [Orelha do livro] In: CHIARADIA, Filomena.

A Companhia do Teatro São José: A menina-dos-olhos de Paschoal Segreto. São Paulo: Hucitec, 2012.

Recebido: 10/09/2023

Aceito: 28/10/2023

Aprovado para publicação: 18/12/2023

Este é um artigo de acesso aberto distribuído sob os termos de uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional. Disponível em: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.

This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License 4.0 International. Available at: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.

Ce texte en libre accès est placé sous licence Creative Commons Attribution 4.0 International. Disponible sur: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.