

Iconografia TEATRAL

ACERVOS FOTOGRÁFICOS
DE

Walter PINTO

E

Eugénio SALVADOR

FILOMENA CHIARADIA

Os três malucos
do MARIA VICTORIA

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES

funarte

SALVADOR APRESENTA O MARIA VICTORIA
COMO É O TEMPO

ELSA MARVAL
TERESA GOMES
MIMBERTO

Mulheres de SONHO

REVISTA DE GRANDE ESPETÁCULO
ORIGINA DE AMADEU DO VALE, PAULO DA FONSECA, E EUGÉNIO SALVADOR

APRESENTADA POR
Jalvador

DE PINTO DE CAMPOS
E SUI MARTINS
CARLOS DIAS E TAVARES BELO
MIRIAM FERREIRA
CARLOS DIAS E TAVARES BELO
MIRIAM FERREIRA
CARLOS DIAS E TAVARES BELO

ALVADOR
ELISA FAIVA
VICIO CORREA E SILVA
E MEMÓRIA
LASS PINTO

A PINÓCHIO
SIE BATAIA
E PINTA ROSEALAC
HORA M. DUTRA



MULHERES DE SONHO



Iconografia TEATRAL



Presidente da República

Dilma Roussef

Ministra da Cultura

Ana de Hollanda

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES – FUNARTE

Presidente da Funarte

Antonio Grassi

Diretora Executiva

Myriam Lewin

Diretora do Centro de Programas Integrados

Ana Claudia Souza

Coordenadora do Centro de Documentação e Informação

Denise Portugal Lasmar

Gerente de Edições

Oswaldo Carvalho



FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES
funarte

©2011 Filomena Chiaradia
Todos os direitos reservados

Fundação Nacional de Artes – FUNARTE
Rua da Imprensa, 16 – Centro – 20030-120
Rio de Janeiro – RJ
Tel.:(21) 2279-8071
livraria@funarte.gov.br – funarte.gov.br

Edição OSWALDO CARVALHO
Produção editorial JAQUELINE LAVOR RONCA
Produção gráfica JOÃO CARLOS GUIMARÃES
Arte final e capa LÍVIO AVELINO
Produção executiva SUELEN TEIXEIRA
Preparação de originais MARIA HELENA TORRES
Revisão OBRA COMPLETA COMUNICAÇÃO

A autora e a Funarte empreenderam todos os esforços a seu alcance para identificar as pessoas fotografadas e os autores das imagens publicadas nesta obra, bem como seus herdeiros, no Brasil e em Portugal. A Funarte está à disposição de todos os interessados em corrigir falhas e omissões que possam ter decorrido da impossibilidade de encontrar os envolvidos, para então proceder aos ajustes necessários.

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
FUNARTE / Coordenação de Documentação e Informação**

Chiaradia, Filomena.

Iconografia teatral : estudo da imagem de cena nos arquivos fotográficos de Walter Pinto (Brasil) e Eugenio Salvador (Portugal) / Filomena Chiaradia. – Rio de Janeiro : FUNARTE, 2014.

416 p. : il. (algumas color.) ; 26 cm.

ISBN 978-85-7507-141-0

1. Teatro brasileiro – Séc. XX – Fotografias. 2. Teatro português – Séc. XX – Fotografias. 3. Teatro de revista – Brasil. 4. Teatro de revista – Portugal. 5. Companhia Walter Pinto (Grupo de teatro). 6. Companhia Eugenio Salvador (Grupo de teatro).

CDD 792.0981

1ª Reimpressão

Este livro é resultado de 30 anos de políticas públicas que se revelam vitoriosas, não raro em função do empenho individual de servidores comprometidos. Em 1979, Walter Pinto foi fisgado pela Campanha de Doação de acervos do Serviço Nacional de Teatro, mais tarde incorporado à Funarte. Colheu da piscina de sua cobertura em Ipanema tudo o que restara guardado de sua companhia de teatro e entregou aos cuidados da administração pública.

Depois de idas e vindas de uma política descontinuada de preservação da memória, Filomena Chiaradia se debruçou sobre esse acervo e aprofundou o estudo do tema. *Iconografia teatral* cumpre, então, a corajosa missão de recuperar a história da mais popular companhia brasileira de teatro de revista.

Mais: ao articular uma vasta bibliografia e suscitar a comparação com Eugénio Salvador — congênere português de Walter Pinto — a obra abastece a universidade brasileira com ferramentas teóricas suficientes para proceder à análise iconográfica de qualquer fenômeno teatral. A historiografia das artes cênicas, que por tradição privilegia a análise de texto, expande suas possibilidades com um repertório conceitual que confere ao elemento visual a relevância inerente à representação no palco.

Tenho a sorte de presidir a Funarte no momento de tornar pública essa trajetória. Queremos que ela inspire muitas outras iconografias, biografias, pesquisas. O Centro de Documentação e Informação da Funarte detém mais de um milhão de itens, todos à espera de pesquisadores dispostos a revelar um pouco mais da história das artes no país.

ANTONIO GRASSI
Presidente da Funarte

*A minha mãe, Aparecida, dona de inexplicável paciência,
e aos homens de minha vida: João, Luca e Guido.*

AGRADECIMENTOS

As trocas estabelecidas na elaboração de um trabalho talvez sejam o fruto mais saboroso colhido no longo processo de sementeira. Esta pesquisa contou com essa gratificante experiência, ao inserir-se no Projeto de Cooperação Internacional Capes-FCT, entre as Universidades de Lisboa, UNIRIO e USP. Este livro dá visibilidade ao resultado positivo quando há esse investimento no campo acadêmico. Registro, portanto, meu profundo agradecimento a todos que compartilharam comigo esse caminho.

A Maria Helena V. Werneck, a ajuda que extrapolou o limite da orientação acadêmica, revelando comportamento ético e afeto raros.

A Maria João Brilhante, a acolhida quando de meu estágio de doutoramento no Centro de Estudos de Teatro/UL, de gratas lembranças.

A ambas agradeço também o prefácio, e a Milton Guran, a orelha deste livro.

A Beti Rabetti e Solange Ferraz de Lima, o incentivo para a edição da tese, no parecer da banca examinadora.

Aos colegas, funcionários do Cedoc/Funarte, e a nossa coordenadora, Denise Portugal, e Ana Claudia Souza, diretora do Cepin/Funarte, o apoio e encaminhamento do texto à edição.

A Rosa Maria Zamith e Elizabeth Azevedo, o dedicado auxílio em diferentes etapas da investigação, em instituições cariocas e paulistas.

Ao grupo de pesquisadores do Projeto Opsi (CET/UL), o entrosamento com a equipe do CET/UL e com relevante universo metodológico que envolveu a discussão de base de dados de imagens de teatro.

Aos profissionais de bibliotecas e centros de documentação, a inestimável ajuda. No Rio de Janeiro, além do Cedoc/Funarte, as bibliotecas Bastos Tigre (ABI); Estadual Celso Kelly; Nacional; do CPDOC/FGV; e Marina São Paulo de Vasconcelos (IFCS/UFRJ); Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro; Cinemateca do MAM. Em São Paulo, as bibliotecas do Masp e Jenny Klabin Segall, e Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo. Em Lisboa, as bibliotecas do Museu Nacional do Teatro; Nacional; das Faculdades de Letras; de Belas Artes e de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa; de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian; do Teatro D. Maria II; Acervo do Centro de Estudos de Teatro/UL; Arquivo Nacional da Torre do Tombo; Videoteca Municipal de Lisboa e Arquivo Fotográfico da Câmara Municipal de Lisboa.

A meu marido, meus filhos e minha mãe, os diferentes auxílios, até nos compreensivos silêncios. Aos amigos, os inúmeros favores e o afeto compartilhado.



SUMÁRIO

PREFÁCIO	13
PRÓLOGO	
“Eu sou diretor (...) eu sou público”	19
ATO I	
Atalhos para a história do teatro ou quando o Brasil descobriu Portugal	29
Premissas teóricas do estudo de imagens	33
História visual – antropologia visual	42
História da arte – iconografia teatral	49
Exercício 1: sequências de <i>Muié macho sim sinhô</i>	60
Imagens 1 a 29	79
ATO II	
“A estonteante realização que o fogo não conseguiu deter”	95
A fotografia como fonte e objeto	99
Fragmentos do olhar: a fotografia e o fotográfico	101
Fotografia de teatro	105
Os produtores da imagem:	
“intérpretes do passado” e “mediadores culturais privilegiados”	127
Exercício 2: as fotografias de cena nas revistas ilustradas	147
Imagens 30 e 31 e fotorreportagens	161

ATO III	
No escurinho do cinema	175
Os acervos fotográficos	
Os acervos: primeiras impressões	179
Iconografia serial	181
A “aprendizagem de ver”: as séries iconográficas	186
O “recorte” nos acervos fotográficos para a análise por séries	190
A Companhia Walter Pinto – “Para o Brasil e para o mundo”	192
As séries iconográficas: <i>É fogo na jaca</i> – “O espetáculo de 5 milhões”	198
O jogo das “bolações” e dos críticos	231
“O ângulo da memória”	233
Imagens 32 a 108	235
ATO IV	
Fotografando as palavras	273
Eugénio Salvador e sua Companhia	277
Os espetáculos da Companhia Eugénio Salvador	283
As séries iconográficas	287
Imagens 109 a 180	311
EPÍLOGO	
Imagens fotográficas do passado na construção de novos “modos de ver” o teatro no presente	351
BIBLIOGRAFIA	357
NOTAS	383



PREFÁCIO

SURPRESA E MÉTODO EM BELO LIVRO SOBRE IMAGENS DE TEATRO

As mãos e os olhos inquietos de Filomena Chiaradia construíram este livro, traçando rota singular de pesquisa, que parte da Rua São José, no Centro da cidade do Rio de Janeiro, onde se localiza o Centro de Documentação da Funarte, e se desloca para o Museu Nacional do Teatro, na Estrada de Lumiar, em Lisboa. Diante de acervos fotográficos de grande extensão, produzidos por duas companhias de teatro de revista no Brasil e em Portugal, a atitude inicial não poderia ser a de tudo olhar a partir de um dispositivo central e controlador. Ao contrário, seria preciso treinar a atenção para, sem deixar de se surpreender, descobrir modos de organizar imagens, decifrando os diversos regimes de visualidade que fotografias de teatro revelam.

Dialogando com vasta bibliografia, na qual se cruzam diferentes campos disciplinares (história da arte e do teatro, antropologia, semiologia), a pesquisadora se defronta a todo momento com a materialidade da fotografia e suas historicidades. A força presencial da imagem fotográfica precisa ser ativada para que não seja percebida na história como ponto sobre uma linha, mas entendida como cruzamento de diversos modos de se operar em determinado presente, em que se situa o gesto de produção, além do ato de recepção e contemplação do objeto.

Desse arco de contingências, ativadas ao se adotar a manipulação serial das fotografias como método, deriva um dos trunfos da prática analítica aqui demonstrada. Desviando-se da vertente dos estudos iconográficos sobre ator e

atuação, a autora prefere valer-se da ideia de imagem duplicada, isto é, concebida no ato do palco e no ato fotográfico, que traz complexidade à discussão teórica no campo da iconografia e valoriza dois personagens do polo da produção de fotografias – empresário e fotógrafo.

Cabe, assim, saudar a iniciativa de publicar o resultado de pesquisa que se inscreve em área do saber que emergiu nos anos 90, como é a do estudo das imagens de teatro ou iconografia teatral. Bonitos álbuns ilustrados com fotos de artistas, publicações periódicas que decoram suas páginas com imagens de espetáculos são sempre apreciados, mas livros que tomam a imagem como objeto central de inquirição são ainda raros e nem sempre levados a sério ou reconhecidos como contributos científicos para o estudo do teatro. Claro que notáveis historiadores de arte, como Panofsky ou Gombrich entre alguns outros, apesar de não se debruçarem sobre imagens relacionadas com o teatro para o estudo da arte e de suas formas, abriram caminho ao estudo da “cultura visual”, e foi assim que, a coberto da metodologia da história de arte, se constituiu base segura para as arriscadas incursões dos historiadores do teatro pelo território da análise das imagens em sua diversidade de suportes, técnicas e formatos.

Na verdade, as páginas deste livro revelam qualidades inegáveis da autora: sensibilidade e inteligência na análise das imagens, capacidade de problematização e de articulação entre pressupostos teóricos e exercícios analítico e crítico. Tendo consciência da raridade de obras de fôlego que lhe pudessem servir de modelo, Filomena Chiaradia não se deixou intimidar e traçou dois alvos para seu trabalho: desbravar os espólios de imagens de cena de espetáculos de Walter Pinto e de Eugénio Salvador, que aludem ao gênero de teatro visual por excelência (o teatro de revista); identificar e interrogar princípios orientadores e resistências suscitados pela própria análise iconográfica das imagens. Porque a imagem de cena constitui recorte de realidade mais vasta e irrecuperável, como é o espetáculo ao vivo, o desafio consiste em quebrar o silêncio das imagens sem embarcar em delírios interpretativos, criando sólida base de sustentação para as várias questões e suas respostas.

Recuperadas pelo recente campo interdisciplinar dos estudos de comodificação teatral,* que se dedica aos modos de comercialização dos produtos e artefatos do teatro em diversos contextos sociais e culturais, as figuras de Walter Pinto e Eugénio Salvador ganham destaque neste livro como responsáveis pela produção de espetáculos, mas também como arquitetos de acervos fotográficos. As fotografias tornam-se, dessa

* Balme, Christopher. Selling the Bird: Richard Wlaton Tully's *The Bird of Paradise* and the dynamic of Theatrical Commodification. In *Theatre Journal* 57, The Johns Hopkins University Press, 2005, p. 1-20.

forma, imagens de uma narrativa de fabricação e circulação de mercadorias e indicam a inteligência que está por trás da plasticidade visual das cenas, como no quadro “Bolo real” do sucesso *Muié macho sim sinhô*, no teatro de revista brasileiro da década de 1950. A fotografia registra e se inclui entre diferentes mecanismos técnicos e artísticos do espetáculo da Companhia Walter Pinto, priorizado no texto devido à dimensão do acervo. Aborda-se, assim, corajosamente o paradoxo entre o excesso de memória do acervo da companhia, doado a instituição pública, e a escassez de escrita historiográfica sobre o empreendimento teatral.

Instalando-se entre esses dois extremos, a pesquisa agora publicada reúne análises que indicam a modernidade dos meios utilizados pelo produtor para fazer o gênero do teatro musicado sobreviver, valendo-se de efeitos anacrônicos, entendidos como simultaneidade de diferentes ritmos, mistura de estilos e tempos na montagem de recursos cênicos e dos meios de divulgá-los. Atualizando, também, as perspectivas tradicionais oferecidas pela arte da fotografia de teatro, o empresário decide trazer o fotógrafo para dentro do edifício teatral. Amplia-se, por conseguinte, a tradicional foto de estúdio, de largo uso entre atores com a função de aproximá-los do público e eternizar sua *performance* em determinado papel dramático.

Compreende-se, portanto, que parte do mérito deste estimulante estudo reside na evidência com que mostra ser possível analisar as imagens como parte integrante da produção teatral e não como *ersatz* ou acessório, ou seja, assumindo-se como pivô desse processo mais alargado que inclui a construção de uma ideia visual do teatro, obviamente pertinente ao gênero de que aqui se fala – o teatro de revista – mas extensível a muito outro teatro.

A autora aponta como objetivo a que se propusera “tentar a construção de uma narrativa histórica problematizando o uso de fontes visuais como deflagrar de um ‘ato interpretativo’”. Daí ser notória a preocupação permanente em interrogar os critérios e os princípios metodológicos que norteiam a pesquisa e a interpretação dos dados, colocando o método no coração do próprio estudo das imagens. O leitor segue um discurso estimulante sobre a produtividade dos dois acervos estudados para o reconhecimento das estratégias de produção teatral, mas também é convidado a reconhecer o papel das imagens na construção de uma narrativa visual com implicações no contexto sociopolítico e artístico dos anos 50 no Brasil e em Portugal.

Pode ficar acentuada a percepção de que predomina aqui o enquadramento teórico e metodológico (os pressupostos do estudo) sobre a análise do “*corpus*” imagético (seu objeto). De fato, desde as “primeiras indagações” aos critérios para operar o “recorte” das imagens de arquivo, o leitor encontrará sólidos apoios sobre

a diferença entre série e sequência ou sobre as características e os métodos da iconografia serial, verdadeiros núcleos estruturantes do processo de pesquisa.

Se, por um lado, tal se justifica pelo grau de risco de que ainda hoje se reveste o estudo das imagens de teatro e pela necessidade de fornecer ao leitor os instrumentos que lhe permitam acompanhar a autora através de território virgem, por outro, esse predomínio é apenas aparente já que o universo das imagens está sempre presente como que em filigrana, e somos estimulados a “imaginar as imagens” subjacentes às questões colocadas, aos esclarecimentos prestados, às observações fundamentadas pelos estudos e propostas teóricas eleitas para guiar o percurso analítico e especulativo. É, realmente, a partir das imagens de cena das produções de Walter Pinto e de Eugénio Salvador que o escrito se pensa, quer como narrativa visual construída a partir de séries e sequências recortadas, quer como contributo para a sustentabilidade da iconografia teatral como disciplina e para o escrutínio dos problemas do estudo das imagens relativas ao teatro.

Entre os inúmeros aspectos desta obra que merecem destaque, refira-se a análise da iconografia de outro espetáculo – *É fogo na jaca* – que dimensiona a atividade do fotógrafo Luis Mafra junto à Companhia Walter Pinto, reconstituída exemplar e pacientemente pela autora. Mafra se dedica a captar a duração do ensaio, a preparação de um sucesso, mas se empenha também em multiplicar o espetáculo, reforçando o valor da relação frontal, entre palco e plateia (recuperada, no livro, de modo magnífico pela perspectiva do cineasta Wim Wenders), sem deixar de apurar o conceito de pose. A pesquisa avança, portanto, para a seara da diferenciação do estilo de um fotógrafo. A descrição das marcas da pose de *girls* e vedetes nas imagens produzidas por Mafra indica deliberada combinação entre o estilo do fotógrafo e as coordenadas sugeridas pelo empresário no sentido da produção de visualidade reconhecível pelo público como identidade daquela companhia.

Abre-se aos poucos no livro interessante perspectiva sobre a vida e o percurso de formação e profissionalização dos fotógrafos de teatro, seus modos de inserção no ambiente das artes do espetáculo, que muitas vezes dividiam com as rotinas do fotojornalismo, ampliando-se, então, para abordar a relação de imprensa e teatro via as formas de complementaridade dos discursos verbal e visual nas revistas ilustradas, como as brasileiras *O Cruzeiro* e *Manchete* nos anos 50.

Ao trabalhar com o acervo da Companhia de Eugénio Salvador, a pesquisadora defrontou-se com três nomes de fotojornalistas portugueses – Claudino da Costa Madeira, Sampaio Teixeira e Corrêa dos Santos. Além de descrever suas rotinas laborais entre o acontecimento diário e as temporadas teatrais, depara-se com precioso achado: coleções de fotos em que predominava a captação da dinâmica dos

quadros cômicos. Tendo realizado ela mesma a digitalização da amostragem que viria a analisar, Filomena Chiaradia permite-se intimidade diferenciada com a coleção de imagens do teatro lisboeta, tecendo a hipótese de um paralelo entre a reunião de retratos de uma família e as fotografias de quadros cômicos da companhia cujo empresário atuava no papel de *compère*, convenção já desaparecida então no teatro de revista brasileiro.

Movida por nova forma de abordagem, a pesquisadora arrefece a temperatura teórica e técnica da pesquisa sem prejuízo da qualidade analítica. Transporta-se para a produção de sensações que lhe sugere o quadro “Alfama embandeirada” da revista à portuguesa *Chá-chá-chá*, construindo interessante pressuposto de trabalho – “tal como o espectador do passado, o pesquisador também deve recorrer às múltiplas possibilidades da memória e não confiar apenas naquele fragmento do efêmero”.

A possibilidade da memória está no texto das longas revistas desde sempre apresentadas no Parque Meyer, em Lisboa. Diante de tal extensão de texto, o fotógrafo deve atender a uma exigência – “correr atrás de palavras”. Ali, na cena textual, trava-se importante negociação entre o regime do Estado Novo e o teatro, sob a mira da censura, que de certa forma faz recuar a visualidade em prol do texto. A proximidade das imagens fotográficas em relação aos atores em *performance* nos quadros cômicos revela, portanto, a atenção compartilhada entre visão e escuta que o protocolo de recepção demandava, e os fotógrafos, tal como os espectadores, praticavam.

O arquivo da companhia portuguesa tornou-se campo de interessante experimentação permitindo à pesquisadora usufruir da visita ao Teatro Maria Vitória, ainda de pé e em franco funcionamento em Lisboa.

Em suma, o leitor constatará como é desafiante seguir cada proposta interpretativa, assistindo ao processo de construção/reconstrução do *corpus* que “deflagra o ato interpretativo”. Bastaria a leitura do capítulo que analisa fotografias de cena nas revistas ilustradas para entender a produtividade do exercício que consiste em fazer falar as imagens e simultaneamente escavar as conexões contextuais quando colocadas em série e sequência sem fim. Exigem-se para tanto dotes pouco comuns de percepção, especulação e interpretação capazes de tornar significativo o que parece ser mera repetição, o que quase não é discernível, o que mal se apresenta como diferente em séries tão padronizadas pelos códigos inerentes ao gênero e pelas regras de produção teatral, lembrando ainda os usos previsíveis de tais imagens de cena.

A viagem no espaço entre os dois países, entre os dois arquivos, revelou-se, inesperadamente, uma escapada no tempo. A duração de um estudo não se mede, portanto, pelos prazos acadêmicos, mas pela qualidade de sua duração como oportunidade de

atravessar temporalidades. Esse é um dos exercícios que o livro nos oferece com maestria. A escrita da narrativa historiográfica é campo de compartilhamento, de reunião de vozes não só originárias dos depoimentos dos personagens históricos e dos objetos manipulados, mas que também ressoam na rara e preciosa convivência entre pesquisadores. A autora deste belo livro soube incluir em sua escrita a dimensão de ágora que os encontros entre cientistas podem conter, transformando seus pares de investigação sobre iconografia teatral em cúmplices e fraternos companheiros no interesse pela história do teatro.

Maria Helena Werneck e Maria João Brilhante
Rio de Janeiro e Lisboa em setembro e outubro de 2011



PRÓLOGO

“EU SOU DIRETOR (...) EU SOU PÚBLICO”

Algumas peculiaridades do Arquivo Walter Pinto indicam sua dimensão. Apesar de doado pelo próprio Walter Pinto,¹ o conjunto documental não fica restrito à atuação do empresário. Na verdade, abriga a documentação da Empresa de Teatro Pinto Ltda., fundada pelo pai de Walter Pinto em 1925. Manoel Pinto não teve companhia teatral própria, como Walter, mas empresariava companhias e arrendava o Teatro Recreio para outras empresas teatrais. Walter assumiu a empresa do pai em agosto de 1940 e durante alguns anos manteve igual postura administrativa, motivo por que há no acervo documentos de outras empresas e companhias, ainda que em menor quantidade. Seu conteúdo abarca desde documentação administrativa até aquela diretamente ligada à montagem dos espetáculos, como textos teatrais, partituras, programas etc. Os documentos iconográficos destacam-se do conjunto por sua quantidade e qualidade documental. Somados às quase quatro mil fotografias, de acordo com inventário realizado em 2004, integram o acervo desenhos e croquis de cenários e figurinos, além de cartazes de espetáculos. Cabe assinalar que a documentação, tanto textual como iconográfica, não contempla toda a atividade realizada pela Empresa de Teatro Pinto Ltda. Apresentam-se lacunas, como a ausência de material referente a alguns espetáculos, o que foi em parte atenuado mediante pesquisa em outras instituições.²

Os documentos fotográficos incluem ampliações em papel de diversos tamanhos, poucos negativos (alguns em vidro) e diapositivos. As fotografias de espetáculos – ou de cena, como aqui são chamadas – compõem a menor parcela desse conjunto iconográfico.

A maior quantidade de ampliações prioriza retratos de artistas e pessoas ligadas ao meio artístico, mas também há fotografias de viagens e eventos.

A relevância quantitativa dessa parcela do Arquivo Walter Pinto representada pelas fotografias, que na história do teatro de revista brasileiro não encontra paralelo em acervos até agora abertos ao público,³ foi o que nos motivou à investigação; nosso interesse se concentrou nas fotografias de cena referentes à atuação da Companhia de Revistas Walter Pinto – que manteve sede no Teatro Recreio, Praça Tiradentes, no Rio de Janeiro, de 1941 a 1961 – mais pontualmente nos nove dossiês de espetáculos da década de 1950, que totalizam aproximadamente 300 fotografias.

A opção pelos dossiês fotográficos determinou a busca de metodologias históricas que pudessem ter as fontes visuais como instrumento privilegiado, embora não único, para a investigação de uma companhia teatral e sua cena. Foram consideradas tanto a abordagem teórico-metodológica através da qual a imagem passa a ser tratada como evidência histórica, tal como apresentado por Peter Burke, indicando as oportunidades e os desafios do uso do elemento visual para compreender outras épocas, quanto a abordagem da iconografia teatral,⁴ que concentra seus estudos na análise de questões referentes ao campo dos fenômenos teatrais e busca integrar a representação visual da cena e seus elementos a uma leitura autônoma da imagem teatral, não mais considerada mero apêndice da documentação textual, como observa Robert Erenstein.⁵ Tratando-se de campo interdisciplinar, vale-se de instrumentos teóricos e metodológicos diversos cuja utilização altera o enfoque do uso de imagens, que podem deixar de ser percebidas como mera ilustração de textos, de composição física de personagens ou provas materiais da existência de uma companhia ou história cênica de um gênero.

A investigação empreendida, portanto, operou com fontes advindas de diversas disciplinas, tais como história cultural, história visual, antropologia visual, história da arte, semiologia, e da área da iconografia teatral, o que determinou a sistematização e a definição dos caminhos teóricos e metodológicos de uso da imagem para os estudos históricos. Circunscrevendo-se a determinadas épocas e vinculando-se aos propósitos específicos de seus autores, cada método traz possibilidades que podem ser incorporadas ou descartadas pelo pesquisador contemporâneo de acordo com os objetos em análise. Assim, não se objetiva a eleição de caminho teórico-metodológico único nem a indução a modelos de valor universal, como uma “senha” que libera qualquer acesso, ainda que tenha sido determinante a elaboração de instrumentos próprios de análise para serem alcançados os propósitos pretendidos nesta investigação.

A “iconografia serial” proposta por Jérôme Baschet, que articula tratamento quantitativo e análise qualitativa, evidenciou importante ferramenta teórico-metodo-

lógica: a dinâmica das séries com a exigência da construção de um *corpus* iconográfico. A análise serial, pondera o autor, “pode ao mesmo tempo tratar de produções massivas e restituir a cada obra sua singularidade”.⁶

A imperiosa construção de *corpus* iconográfico que possibilitasse o cotejo e o confronto indispensáveis à análise das imagens no arquivo da Companhia Walter Pinto nos encaminhou para a investigação de uma companhia lisboeta, em vista de não haver acervos brasileiros de porte igual ao do empresário Walter Pinto disponíveis em arquivos ou bibliotecas públicas.

A companhia portuguesa selecionada para essa visada comparativa foi criada pelo ator Eugénio Salvador (1908-1992) e nos pareceu a melhor opção por apresentar características semelhantes às da Companhia Walter Pinto – atuou de forma ininterrupta de 1953 a 1961, quase sempre no Teatro Maria Vitória, no Parque Meyer,⁷ apresentando 22 revistas e uma comédia lírica durante esse período –, bem como por ter produzido e preservado acervo – hoje depositado no Museu Nacional do Teatro, em Lisboa – com tipologia documental muito semelhante à do Arquivo Walter Pinto. Ao contrário do Arquivo Walter Pinto, entretanto, o de Eugénio Salvador – 23 dossiês fotográficos dos espetáculos encenados, cerca de 1.400 imagens – encontra-se totalmente organizado, ainda que não processado tecnicamente na base de dados do Museu, o que vem sendo feito paulatinamente.

Dessa forma foi possível realizar, como sugere Baschet, comparações, confrontações e cruzamentos entre as produções visuais geradas pelas atuações de ambas as companhias, determinando-se os anos 50 como recorte temporal. Atendeu-se, assim, a um dos princípios enfatizados pelo autor: “o estudo iconográfico que não se baseia na consideração de todas as obras pertinentes acessíveis será não só ilegítimo, mas também frágil”.⁸

Procedimento semelhante é reiterado por Erenstein ao orientar o historiador teatral no sentido de obter o maior proveito da imagem como documento visual seguindo o exemplo do historiador da arte, ou seja, coletar o maior número possível de informações, contextualizando-as, tornando-as então “pivô” da pesquisa e não as limitando a papel suplementar. Segundo o autor, comparações com outros documentos visuais e escritos produzirão hipóteses e conclusões sobre as funções e os usos desses documentos visuais, ajudando-nos a aprofundar o conhecimento sobre a história do teatro e sobre as plateias contemporâneas às imagens sob análise. Ao iconógrafo teatral cabe, entre outras tarefas, “ler e interpretar a teatralidade de um período particular considerando um documento visual”, sem esquecer que nenhum documento visual poderá trazer ou recriar a *performance* teatral passada, pois já terá sofrido necessariamente, pelo menos uma mediação: a do artista produtor da imagem.

Deparamo-nos, então, com este sujeito mediador, o fotógrafo, posto que entendemos, como Boris Kossoy, que “a fotografia não é somente o que representa, seu assunto, ela faz saber também sobre o fotógrafo, seu autor, e da tecnologia que lhe deu sua feição e viabilizou seu conteúdo”.⁹ Quem eram, afinal, esses profissionais?

Talvez esse tenha sido o ponto mais estimulante e, ao mesmo tempo, o mais intrincado da investigação. Lidamos com a história de uma categoria de fotografia, a de teatro, que tem princípios e técnicas próprios, e com seus realizadores, os fotógrafos, enfrentando a ausência de estudos pertinentes, tanto no Brasil como em Portugal.

Em campo historiográfico em pleno processamento, a fotografia de teatro e os profissionais com ela envolvidos só encontraram visibilidade no contexto do fotojornalismo. Tal relevância para o foco documental marca a historiografia até a década de 1970, ausentando-se mesmo experiências importantes como a fotografia amadora fotoclubista e o fotopictorialismo, aspectos só retomados a partir dos anos 80.¹⁰ Esboçam-se então os primeiros ensaios que buscam, conforme observa Ricardo Mendes, “a inserção da fotografia como meio de expressão e documentação no quadro cultural brasileiro”, movimento a que se agrega o aspecto vital de constituição de acervos, de “centros de memória”, embora, ainda assim, não se verifique historiografia que focalize “o sistema de produção e circulação de fotografias como um todo”.¹¹

Lidamos, portanto, com um caminho reflexivo ainda em construção e que contará, a partir da década de 1990, com o incremento dos programas de pós-graduação no campo das ciências sociais. É nesse contexto que se pode alcançar, ainda que de maneira fragmentada por especializações refletidas em diversas linhas temáticas, nova perspectiva para a história da fotografia brasileira, de modo a ressaltar “a abordagem integrativa de focos”, sem no entanto perder sua autonomia ao estabelecer o diálogo fundamental com outras imagens técnicas.

Emília Tavares informa que a situação da produção historiográfica sobre fotografia portuguesa é “parca e altamente deficitária na publicação de estudos, assim como dum *corpus* de debate sustentado e desenvolvido”. Mas, grata surpresa, a década de 1950 mereceu recente trabalho na área,¹² fruto de longo projeto de aquisição de acervo para o Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado (Lisboa) que, assim, inseriu definitivamente a fotografia no âmbito das práticas artísticas contemporâneas. Apesar de o foco maior estar no campo da fotografia como meio de expressão pessoal, a investigadora e curadora responsável pelo projeto, atenta à complexidade da história da fotografia dos anos 50, buscou uma política de aquisições que refletisse tal complexidade. Assim, assumiu-se “que a história da fotografia deste período não se fez só na miragem da fotografia como arte, mas [também nos] domínios como o da baixa-cultura, o amadorismo

fotográfico, a fotografia documental ou a ilustração literária, [essenciais] para a sua identidade”.¹³

A autora também aborda dois eixos vitais para a criação fotográfica: a propaganda e a fotorreportagem, que já em finais da década de 1940 iriam sofrer “o mesmo desgaste que o regime”.¹⁴ Assim como no Brasil, a produção fotográfica do período manteve caráter duplamente isolado – “seus autores encontram-se isolados em si mesmos e em relação aos outros” –, não se estabelecendo diálogo entre as vertentes do fazer fotográfico.

A “batalha das sombras” que estas imagens evocam é também a repercussão duma sociedade cada vez mais polarizada entre a perpetuação duma ilusão e o desengano, produzindo imagens ensombradas por uma cultura fotográfica e artística pouco debatida, ignorando-se mutuamente (...) Mais do que uma batalha entre tradição e inovação assistimos a uma ambivalência entre representação e apresentação, alta e baixa cultura, estética e ética, arte e ideologia, visibilidade e invisibilidade. Na década de 50, todas as dissonâncias e incoerências são o reflexo duma relação interrogativa (...)”¹⁵

A autora se concentra sobretudo nos efeitos dos movimentos artísticos surrealista e neorrealista na fotografia portuguesa, observando uma “ação artística de recusa total dos modelos modernistas oficializados” que se irão confrontar com os “modelos de representação figurativa, cuja definição social e política estava já traçada e oficialmente consagrada”.

Alguns desses modelos já consagrados de representação figurativa, de que o fascismo português se apoderou, podem ser identificados na cena da revista à portuguesa: as imagens dos camponeses, pescadores, os tipos humanos pitorescos e “um retrato culminado na exaltação do trabalho”.¹⁶ Se o teatro não é mencionado, o “contributo cinematográfico” está presente como canal de visualização das imagens “reais” do país e seus habitantes, oficializadas pelo regime.

Também em Portugal, contudo, a história da fotografia está em pleno processamento, e a categoria da fotografia de teatro ainda não faz parte do conteúdo programático em desenvolvimento. E, portanto, muito pouco também se sabe sobre esses fotógrafos. Dessa maneira, aqui apresentamos um primeiro esforço para reunir um mínimo de informação sobre os profissionais portugueses.

É interessante ressaltar que estaremos lidando com universos fotográficos cujo caráter de “autoria” ainda está sendo estabelecido, e, portanto, não permite visualizar com nitidez os contornos de criação de obra autoral. Independentemente do fato de muitas fotos não apresentarem sua autoria identificada, as opções de abordagem para esses conjuntos não pressupõem o estudo individualizado de fotógrafos e sua respectiva obra

como pré-condição para a análise das fotografias. Considera-se, no entanto, o conjunto da produção fotográfica inserida no projeto de modernização nos anos 50, quando, observa Mauad, se tinha a impressão de estar em um tempo novo:

De fato, estavam [os contemporâneos] sob uma nova realidade, a sociedade de massas, e sob uma nova ordem mundial, a guerra fria (...) 1950 faz parte da transformação do Brasil em uma sociedade urbano-industrial. Essas circunstâncias são particularmente ricas para a análise da cultura política do período porque reúnem: abertura democrática, urbanização, expansão dos meios de comunicação de massa e um projeto de construção da nacionalidade que se impõe com toda a força.¹⁷

A década de 1950 no Brasil assim se delineava, e a Companhia de Walter Pinto comemorava dez anos de atividade, tendo sido marcada na década anterior por contexto político diverso daquele que então se iniciava. E as mudanças foram rapidamente sentidas na produção da Companhia. A partir de 1950 haveria apenas uma montagem de espetáculo por ano e, até mesmo, a ausência de produção em 1952 – forte contraste em relação à década anterior, que mantinha repertório de seis a oito revistas por ano.

Apesar do marco da Semana de Arte de 1922 e seu grito modernista, ainda na década de 1930 prevaleciam no teatro “os mesmos métodos de encenação, a mesma hipertrofia da comicidade, a mesma predominância do ator, a mesma subserviência perante a bilheteria”, afirma Décio de Almeida Prado. Esse seria o ambiente teatral quando Walter Pinto assumiu a empresa do pai, em finais de 1940 – um ambiente severamente avaliado pela nova geração de críticos, que, pela voz de Prado, apontava “que se de algum mal padecíamos seria antes o de excesso de profissionalismo, no sentido de teatro concebido exclusivamente como meio de vida (poucas vezes bem-sucedido, acrescenta-se)”.¹⁸ Walter Pinto não praticou outro teatro senão este – o profissional e que lhe dava sustento.

A proposta que já se delineava na década de 1940 e que se firmaria na seguinte era, segundo Prado, a do “teatro enquanto arte, não enquanto divertimento popular”, e do campo da arte o teatro de revista certamente estaria excluído.

Esse contexto fazia frente à presença, cada vez mais perceptível a partir dos anos 40, observa Mauad, “de atividades vinculadas a uma cultura popular de massa no Brasil”, destacando-se o cinema, o rádio e a televisão, visando atualizar o país frente à modernidade dos centros industrializados, notadamente os Estados Unidos. “O cosmopolitismo, o romance psicológico, a renovação da linguagem da imprensa, a profissionalização do teatro preocupado com a arte pela arte, o cinema industrializado e o surgimento da televisão são elementos novos no panorama cultural.”¹⁹

Então, como bem assinala Mariângela Alves de Lima, “cada vez que nosso teatro se renova, que procura uma linguagem diferente, está reagindo não só ao momento político brasileiro, como ao próprio teatro”.²⁰ Muito embora, na maioria das vezes, se evidencie mais o questionamento do próprio teatro do que da situação política, o meio teatral viveu a década de 1950 nessa conjuntura de renovação. Do teatro amador, representado no grupo Os Comediantes, até a inauguração, ainda em 1948, do Teatro Brasileiro de Comédia – TBC, muitas discussões sobre o marco inaugural e/ou fundador do moderno teatro brasileiro foram analisadas, paradigmas que estão atualmente, no campo da historiografia do teatro brasileiro, sendo revisitados e reelaborados.

A Companhia Walter Pinto não participou das discussões e reflexões sobre os rumos que o teatro deveria tomar; no entanto, esteve atuante durante as duas décadas que configuraram esse ambiente de busca de novos padrões de encenação e dramaturgia inspirados em modelos europeus. Se não houve canais explícitos de diálogo entre o empresário e os grupos do teatro de arte, sua permanência em cartaz evidenciou caminho paralelo de renovação, pautado nas tentativas de atualização do gênero, mediante contínuos investimentos em aparato tecnológico. Imprimiu na cena da revista visão atualizada no modelo *féerie* que, se não alterou estruturalmente o gênero, deu-lhe novo fôlego, capaz de identificá-lo com o espírito da modernização empreendida no campo da cultura do período. Questionado a respeito de ter consciência de que estava tendo postura diferente da que tinham os demais encenadores da época (até aqueles ligados exclusivamente ao gênero popular musicado), a resposta do empresário é esclarecedora das ambiguidades do período: não havia encenadores; “eu era empresário, chefe de empresa; eu era diretor; eu era diretor da publicidade e autor”.²¹

Talvez mais afinado com os princípios da cultura popular de massa na percepção da importância da publicidade para seu negócio, o que em parte pode justificar a criação de acervo fotográfico dessa dimensão, Walter Pinto não abria mão de um olhar aglutinador para sua cena e – mesmo que distante das ações concretas das propostas inovadoras, como explicitado na recusa da figura do encenador e na afirmação de sua posição como “chefe” de empresa, e da configuração de um caráter de “artesão” no enfrentamento das questões da produção teatral – não excluía a manipulação de alguns princípios adotados pelos ‘encenadores’, ao descaracterizar a escolha dos artistas, retirando-lhes parte do instrumental em que apoiavam uma atuação com “habilidade de repentista”, na feliz expressão de Mariângela Alves de Lima; simultaneamente, porém, o empresário reiterava a subserviência ao público ao colocar-se em seu lugar: “o artista não tem gosto para escolher seu repertório. Porque o artista escolhe aquilo que ele gosta, porque acha que agradou por não sei o que.

E eu não. Eu sou o diretor, eu sou o que fica de fora, eu sou o público. Eu tenho um senso de crítica, minha, muito grande.”²²

Em Portugal os sopros do pós-guerra tiveram efeito mais significativo, pois que a derrota do eixo fascista ítalo-germânico ensejou clima de passageira abertura e arrefecimento da censura naqueles países em que ainda vigoravam regimes autoritários. “Inicia-se assim um período que se pode caracterizar por uma ânsia de renovação e de actualização com as mais modernas correntes e propostas teatrais, marcadas por um experimentalismo que, ainda que tímido, marcará novo capítulo do teatro português.”²³

Ainda que tal experimentação tenha ocorrido de forma isolada, concentrada principalmente na “classe intelectual lisboeta” e realizada por amadores, houve ali o reflexo de um “momento experimental” em que se preconizavam a divulgação de obras e autores, a valorização de ética profissional no meio teatral e a rejeição dos “interesses comerciais e das convenções da profissão”, embora tivesse sido incipiente o “arrojo de inovadoras propostas cênicas”.

Mesmo que em contextos sociais e políticos diversos, Portugal e Brasil, a partir de meados da década de 1940 estariam experimentando, no meio artístico e cultural, expectativas semelhantes. Expectativas que já percorriam a Europa desde as primeiras décadas do século XX e que para o teatro se destacavam na “constituição da figura do encenador enquanto portador de uma visão artística individual a organizar todos os elementos do espetáculo”²⁴ e, quanto às companhias aqui em questão, no repúdio aos interesses comerciais e mercantilistas cujo ideal se traduziria apenas em divertimento, reforçando a dicotomia entre o teatro arte e o teatro popular, ou o teatro declamado e o teatro ligeiro.

E ainda nesse aspecto os dois países se irmanavam, posto que para os antigos historiadores a tão aclamada “crise do teatro” se deve ao fato de o público português (e brasileiro, acrescentaríamos) só se interessar pelo teatro do “puro entretenimento”, para a fortuna, devemos dizer, de Walter Pinto e Eugénio Salvador.

Nem um, nem outro estiveram particularmente engajados nas discussões ‘modernizantes’, ou de vanguarda, que coloriam o ambiente cultural desde o final da Segunda Guerra Mundial. Talvez dois aspectos desse ambiente possam ser percebidos dialogando de maneira mais estreita com ambos os empresários, embora sejam contraditórios: o ideal cosmopolita, que se traduziria no palco do gênero revista para a cena mais comprometida com elementos plásticos, realçados por nova dinâmica na montagem de seus espetáculos; e o nacionalismo, refletido na temática de inúmeros quadros, imprimindo no palco revisteiro, muitas vezes, a imagem ‘oficial’ que se queria ressaltar.

A complexidade desse período histórico, que definiu a ambiência de trabalho e de manutenção de uma empresa teatral para os dois empresários, se esclarecerá parcialmente no trajeto aqui construído. Os acervos fotográficos estabelecidos pelas duas companhias espelham parte dessa trajetória, que foi possível desvendar com o método de iconografia serial, capaz de diferentes aproximações do objeto investigado.

Cabe, por fim, esclarecer que a estrutura que se escolheu para dar forma às múltiplas possibilidades de olhar criou maneira talvez peculiar de apresentação da história que se quis contar, em discurso fragmentado, não linear e sem comprometimento com análises conclusivas e fechadas, que não se exime, porém, do compromisso com um ponto de vista que se defende e no qual se acredita. A história dessas companhias e de suas respectivas produções fotográficas inicia, aqui, apenas um dos percursos possíveis. Considerando o caráter exploratório de que se investiu a trajetória da pesquisa, pautada fundamentalmente na organização e seleção de conjuntos de imagens, e a crença na produção visual de sentido, sem nunca, todavia, prescindir da palavra, ressaltamos com um poema a ação mais importante do caminho trilhado:

VER CLARO

Toda a poesia é luminosa, até
a mais obscura.
O leitor é que tem às vezes,
em lugar de sol, nevoeiro dentro de si.
E o nevoeiro nunca deixa ver claro.
Se regressar
outra vez e outra vez
e outra vez
a essas sílabas acesas
ficará cego de tanta claridade.
Abençoado seja se lá chegar.²⁵



ATO I

ATALHOS PARA A HISTÓRIA DO TEATRO OU QUANDO O BRASIL DESCOBRIU PORTUGAL

Fotos que transformam o passado em objeto de consumo configuram *atalho*. Qualquer coleção de fotos é um exercício de montagem surrealista e a sinopse surrealista da história.

Sontag

“Capitão da Nau” [ou “Os Cangaceiros”]

(A cena representa um trecho da beira-rio, próximo de Belém, vendo-se a Torre (...) À mutação, uma nau, com bandeira brasileira, encosta no cais. A bordo vêm-se²⁶ vários cangaceiros, de grandes barbas, chapéus de palha, com a aba à frente revirada pra cima, casacos de couro (...) À medida que a nau se aproxima, soltam gritos de contentamento, agitando braços e exibindo rifles, numa alegria louca) TODOS (Gritando) – Terra! Terra! Terra!... Ôba! (E rompem a cantar freneticamente)

Passa, saricando!

Todo o mundo leva a vida no arame...

Passa, saricando,

A viúva, o brotinho e a madame!

CAPITÃO (Tipo cômico de cangaceiro, de chapéus de dois bicos (...) Sotaque nortista. Saltando da nau) – Ué, gentes! Descobrimos Portugal! Viva o Brasiu!

TODOS (Dentro da nau) – Viva!... (Voltam a cantar, dançando)

Passa, saricando!

Todo mundo leva a vida no arame!

CAPITÃO (Interrompendo) – Silêncio! Vorta tudo ao Brasiu e participa a todos os brasilêro que, si o sô Pedro Arves Cabrau descobriu as Terra di Santa Cruz, nois descobrimo as terra di Santa Comba! [Santa Comba está cortado, com outro nome manuscrito ao lado, “Santo Antonho”]

ZÉ – Olhe lá, ó seu pinguço! Você tem o descaramento de dizer que o Brasil é que descobriu Portugal?

CAPITÃO – Verdade! E a prova é que aqui ta a arve do dinhêro! (Dirigese para a árvore) No Brasiu, prós portuguêis, a arve das pataca sécou; mais, em Portugau, prós brasilêro, a arve dos escudo tá bonita mesmo! (Abana a árvore e começa a cair moedas e notas) Olha aqui! Só é preciso abanar pró dinhêro cair da arve!... (E os tripulantes, que têm saltado da nau, apanham rapidamente as notas e as moedas)

TODOS (Enchendo os bolsos) – Viva o Brasiu! (Cantam)

Passa, saricando

Todo mundo leva a vida no arame!

Passa, saricando,

O viúvo, o brotinho e a “madame”...

(E cantando, entram todos novamente para a nau)

CAPITÃO (a eles) – Ué, gentes! Bota rumo ao Rio de Janêro e vai dizê a todo o mundo que o dinhêro aqui é mato!...Há dinhêro pra burro!

(A nau começa a afastar-se)

Participa ao pessoau qui venha bem dipressa

E traga grupos di sambista

E companhia di artista,

Desde a Déo Maia à Bibi!

Venham peças, treinador!

E venham mais jogador;

Que o Brasiu é isto aqui!

ZÉ – Aqui, vírgula!...Você não renegue sua terra, quando não, faça queixa ao presidente do Vasco!

CAPITÃO – Minha terra que si amole,

Que a gente agora é qui viu

Que pró Teatro e Futibol

Aqui é qui tá o Brasiu!...

(...)

(Trecho do quadro “Capitão da nau” da revista *Chá-chá-chá* (1960), mas que foi levado à cena no espetáculo *Mulheres de sonho* (1960), com o título de “Cangaceiros”, repertório da Companhia Eugénio Salvador)

Ao caráter polissêmico dos espetáculos de revista acrescentamos a polissemia das fotografias e, nesse jogo de fazer história, criamos encontros inusitados, como entre Susan Sontag, um Capitão Cangaceiro e o Zé, eterno *compère* das revistas à portuguesa. O exercício de montagem “surrealista” da história propiciada pela coleção fotográfica pode ser um atalho. Atalho em toda a dimensão real e metafórica de seu significado: de maior velocidade de apreensão, de caminho mais curto, de opção fora da estrada principal, de paisagens inesperadas, de cortes, de ligações pragmáticas, de fugas, de encontros, de linha traçada até um objetivo.

O Brasil descobre Portugal nesse atalho. E somos surpreendidos por inesperadas ligações e afinidades insuspeitas na tentativa de mostrar a “sinopse surrealista” dessa pequena parcela da história do teatro. Surpresas como a música repetida como se fosse um bordão: “Sassaricando”,²⁷ marchinha carnavalesca de Luiz Antônio, Zé Mário e Oldemar Magalhães gravada pela vedete Virgínia Lane, após o sucesso obtido com sua interpretação no espetáculo de Walter Pinto *Eu quero sassaricá*, em 1951. E não é que a ‘nau’ brasileira a trouxe a terras lusas ainda em 1960! quase dez anos depois! Pois que o terreno da revista é assim, fértil em reelaborações, de idas e vindas.

A construção de maneiras de ver as imagens criadas em torno desse gênero teatral proporcionou algumas “viagens”, a concreta ida a Portugal e a descoberta de outras cenas, e o navegar teórico inter e transdisciplinar, fundamental no repensar histórico em torno do processo de produção de sentido fomentado pelas fontes visuais.

PREMISSAS TEÓRICAS DO ESTUDO DE IMAGENS

Um olho que passa de um objeto a outro, de um texto a outro, de um texto a uma imagem, de uma cultura a outra, detendo-se e avançando na constituição de séries, mergulhando na rede discursiva, ainda quando se dedica à busca de referências, na verdade, pretende problematizar o próprio ato interpretativo.

Maria Helena Werneck

A perspectiva apontada por Werneck do movimento do “olhar” contínuo e incessante provocado pela necessidade de novas compreensões e interpretações, no caso da atividade crítica das obras artísticas, certamente é o que acontece quando nos debruçamos sobre um tema e massa documental para desenvolver uma investigação. É assim que este capítulo se desenhará, detendo-se e avançando, de um texto a outro, de uma ideia a outra, em meio a múltiplas possibilidades de olhar. Não se sabe se os caminhos escolhidos foram os melhores, mas pelo menos há a certeza de terem sido aqueles com os quais conseguimos estabelecer diálogo.

Dessa forma, a permanente busca de “um ato interpretativo” diferenciado coloca esta pesquisa afinada com as novas perspectivas apontadas para a disciplina história a partir da Escola dos *Annales*²⁸ e de todas outras “novas histórias” que desde então surgem no horizonte desse campo de estudo. Em *Apologia da história*, Marc Bloch organiza os princípios fundadores dessa nova perspectiva historiográfica, que se refletirá em outros textos. “Novos problemas, novas abordagens, novos objetos”²⁹ formarão o tripé para a constituição de uma “história ao mesmo tempo ampliada e mais aprofundada”. A intenção do grupo era problematizar o fazer histórico e ampliar sua capacidade de observação. Estaria inaugurada a noção de “história como problema”. Superando-se a conduta anterior de mera coleta dos fatos entrar-se-ia numa fase que, segundo Le Goff, “exige do historiador a consciência de que o fato histórico não é um fato ‘positivo’, mas produto de uma construção ativa de sua parte para transformar a fonte em documento e, em seguida, constituir esses documentos, esses fatos históricos, em problema”.³⁰ Novas posturas críticas em relação aos procedimentos adotados até então pela história foram estabelecidos e constituíram os novos paradigmas para essa nova escrita historiográfica. Busca-se, aqui, então, retomar parte dessa trajetória no intuito de iluminar o caminho na construção de uma narrativa histórica problematizada pelo uso das fontes visuais como princípio deflagrador de um “ato interpretativo”.

Estabelece-se assim uma história “ampla, profunda, longa, aberta, comparativa [que] não pode ser realizada por um historiador isolado”,³¹ aspectos fundamentais

para a postura inovadora a ser adotada pelo historiador diante da nova tarefa, que nem sempre lhe propiciará tudo o que se refira ao passado; ele precisará enfrentar uma massa de testemunhos textuais e não textuais, bem como o conhecimento através de ‘pistas’ – e nessa metodologia, alerta Bloch, os documentos “só falam quando sabemos interrogá-los”. A investigação, portanto, deve começar por ter uma direção, uma hipótese a testar. Observar, criticar e analisar são os passos do historiador. Nesse sentido a interdisciplinaridade passa a ser encarada de forma vital. A cooperação da sociologia, da antropologia, da filosofia, da psicanálise, enfim, a abertura para que as outras ciências humanas pudessem colaborar com os estudos históricos foi decisiva para o avanço da disciplina.

Na década de 1970 outra geração de historiadores mobiliza novos conceitos, em detrimento de outros, que abandona, ‘reeditando histórias’, no esteio do que passou a se chamar de história cultural. ‘Cultura’ substitui ‘civilização’, e o ‘universal’ dará lugar a ‘grupos particulares’. Como lembra Peter Burke, os franceses (leia-se a Escola dos *Annales*) preferiam referir civilização, mentalidades coletivas e imaginário social³² a cultura, em nítida ‘resistência’ ao estilo alemão de história cultural, mas “tal resistência parece estar sendo rompida à proporção que a tradição historiográfica francesa se torna menos visível” – ainda que não menos importante, acrescentaríamos. Embora não seja nossa intenção aqui nos debruçar sobre a diversidade dos estudos no campo da história cultural, é importante destacar que estamos lidando com disciplina em permanente movimento, horizontes alargados e inúmeros desafios. É na mistura dessas influências que se fazem os grandes historiadores, como Carlo Ginzburg.

O potencial alavancado pelo sopro de renovação implantado pela Escola dos *Annales* e presente em todos os demais movimentos advindos de um fazer historiográfico que se pauta pela reflexão de seus próprios passos é exemplar nos estudos de Ginzburg. Neles se imprime a marca da vocação para a inquietação, a constante necessidade de questionar e a coragem de ousar e imaginar seus temas.

A utilização de testemunhos figurativos como fontes históricas foi analisada pelo historiador italiano em diversos textos, todos de alguma forma ligados aos princípios defendidos por Aby Warburg e seus discípulos:

a capacidade de passar dos dados iconográficos para a compreensão histórica geral (...) começa a falhar quando o dado iconográfico se torna indiferente ou marginal e as questões de estilo ficam em primeiro plano (...) para quem queira considerar as obras de arte e os testemunhos figurativos em geral como fonte histórica *sui generis*, a análise iconográfica em muitos casos pode-se mostrar insuficiente; impõem-se então o problema da relação entre dados iconográficos e dados estilísticos, e a relevância destes últimos para os fins de uma reconstrução histórica geral.³³

Analisando estudos de Saxl, Panofsky e Gombrich, Ginzburg faz emergirem com igual força tanto os traços teóricos e metodológicos que os historiadores da arte criaram em suas obras quanto os pontos nebulosos que permaneceram sem solução satisfatória – “A irracionalidade da abordagem do iconólogo [Panofsky] (mesmo exorcizada pelo cotejo com a documentação mais variada e ampla possível) recoloca o risco da “circularidade” dos argumentos (...) uma solução radical da mencionada dificuldade foi oferecida por E.H. Gombrich.”³⁴

Ginzburg vê perdas e ganhos na orientação que os estudos de Gombrich imprimiram – ganho por aprofundar os problemas dos estilos pictóricos mediante instrumentos oferecidos pela psicologia (estudo apresentado em *Arte e Ilusão*), perda pela pouca amplitude atribuída à “relação recíproca entre os vários aspectos da realidade histórica e os fenômenos artísticos”. A concepção da arte como ‘mensagem’, como ‘comunicação’, que Gombrich suscita ao criar a noção de *mental set*,³⁵ não explica as profundas mudanças ocorridas no interior dessa ‘tradição’ artística tampouco o modo como se estabelece a comunicação entre o artista e seu público. Ginzburg de certa forma reivindica para os estudos de Gombrich o restabelecimento da conexão com a história, que, “expulsa silenciosamente pela porta, torna a entrar pela janela”.

Sua contribuição revela-se plenamente no método indiciário: a história feita dos “detalhes”, dos “vestígios”, dos “sinais”, do “particular”, das “pistas”, dos “indícios” – método que também se apresenta em Paul Zumthor e Peter Burke. Ginzburg coloca em prática o estudo dos temas periféricos e das estreitas relações entre a história e outras ciências humanas.

De Morelli a Sherlock Holmes – personagem criado por Arthur Conan Doyle, em comparação feita por Castelnuovo, pois “o conhecedor da arte é comparável ao detetive que descobre o autor do crime (do quadro) baseado em indícios imperceptíveis para a maioria” – até o fecundo encontro dos métodos de Morelli e Freud, faz-se a síntese de “pistas: mais precisamente, sintomas (no caso de Freud), indícios (no caso de Sherlock Holmes), signos pictóricos (no caso de Morelli)”.³⁶

O paradigma indiciário, no entanto, irá encontrar seu mais forte antagonista no paradigma científico, representado então pela física “galileana”. Segundo Ginzburg, no grupo de disciplinas ditas “indiciárias” não há espaço para os deduzíveis critérios de cientificidade, pois são “disciplinas eminentemente qualitativas, que têm por objeto casos, situações e documentos individuais, *enquanto individuais*, e justamente por isso alcançam resultados que têm uma margem ineliminável de causalidade (...)” E ainda acrescenta:

O emprego da matemática e o método experimental, de fato, implicavam respectivamente a quantificação e a repetibilidade dos fenômenos, enquanto a

perspectiva individualizante excluía por definição a segunda, e admitia a primeira [a quantificação] apenas em funções auxiliares (...) Mesmo que o historiador não possa deixar de se referir, explícita ou implicitamente, a séries de fenômenos comparáveis, a sua estratégia cognoscitiva assim como seus códigos expressivos permanecem intrinsecamente individualizantes (mesmo que o indivíduo seja talvez um grupo social ou uma sociedade inteira).³⁷

A discussão que opõe um modelo indiciário e um modelo ‘galileano’ ou ‘formas de saber da concretude da experiência’ e conhecimento científico, ou o conhecimento do elemento individual e a generalização faz aflorar a pergunta: é possível ter ‘rigor’ no paradigma indiciário? O dilema das ciências humanas é “ou assumir um estatuto científico frágil para chegar a resultados relevantes ou assumir um estatuto científico forte para chegar a resultados de pouca relevância” segundo Ginzburg, que conclui ser “este tipo de rigor (...) não só inatingível mas também indesejável para as formas de saber mais ligadas à experiência cotidiana” e cunha, então, a expressão “rigor flexível”.

O paradigma indiciário apontado por Ginzburg é hoje ferramenta presente em inúmeros estudos historiográficos, e as relações estabelecidas entre as ciências naturais e humanas também são correntes nas investigações históricas. As fronteiras estão mais diluídas, ainda que a enorme fragmentação em tantas ‘histórias’ crie, muitas vezes, novos muros, segmentações. Interessam-nos, porém, muito mais os diálogos, as possibilidades de encontros e os usos dos diversos instrumentos oferecidos por tantos saberes. Os caminhos trilhados pelo rico texto de Ginzburg são, hoje, muito mais do que método, inspiração.

Inspiração também relevante é o texto de Maria Helena Werneck sobre as categorias de colecionador e curador para tratar reflexivamente o ato de recolher, tratar e disponibilizar informações e documentos de pesquisa – conceitos fundamentais em investigação que tem como objeto de estudo dois arquivos³⁸ de companhias teatrais. Utilizando a brilhante estratégia engendrada pela autora para a compreensão dos passos integrantes do percurso de uma prática crítico-historiográfica, constatamos operar simultaneamente como colecionador e curador. Como aponta Werneck,

Pensando e praticando análises ao modo *looking around*, a vibração quente, concentrada no ato de produzir informação nova, transfere-se para uma atividade tenuamente febril. O crítico está autorizado a se comprazer na vontade de juntar objetos, de movimentar-se através do acaso e retirar de aproximações inesperadas o máximo de rendimento informativo. Assim, haveria na preparação para um olhar lancinante, que se move rolando em superfícies, duas atitudes críticas que as figuras do *coleccionador* e do *curador* tomam como roteiro (...).³⁹

Ao invocar a figura do “coleccionador discursante”,⁴⁰ a autora cria um paralelo para a atividade crítica, em que a paixão do colecionador por seus objetos ultrapassa o prazer de falar a respeito deles, demandando fazê-los também falarem.

A questão do objeto único, da obra de arte ou, de forma mais ampla, do material visual na perspectiva de estudo histórico também é discutida por Ivan Gaskell, que analisa o uso de imagens pela história e apresenta algumas das contribuições feitas à época (anos 80 principalmente).⁴¹ Três grupos institucionais da cultura ocidental, em sua opinião, definem pela prática aquilo que constitui ‘material visual’:⁴² colecionadores, leiloeiros e comerciantes; diretorias de museus e galerias; historiadores da arte acadêmicos, editores e críticos. “Fora dessa tríade central, tendo influência limitada sobre ela, podem estar situados os artistas e os professores de arte”, ele observa, entretanto. Assim, a definição dessa massa de material visual estará pautada pelas relações estabelecidas entre esses elementos, e “o problema de como o conhecimento do material visual pode ser estabelecido, de forma a poder ser exibido com vários propósitos (diversão, propaganda, negócio e relação do presente com o passado)” implica vários aspectos de especulação, dos quais Gaskell explorará apenas três: autoria, canonicidade e interpretação.

O papel do colecionador envolve além do estabelecimento das próprias coleções, ou seja, reunião de variados objetos numa só “caixa”, a atribuição de valor a esse material, prática que se torna parâmetro para a classificação do material visual válida tanto para o estudo como para o comércio de arte. No entanto, os objetos colecionáveis acabam “deslocalizados” de seu contexto de origem e ganham nova temporalidade, “aquela”, sugere Werneck, “instaurada pela coleção, numa comunidade que não está dada, mas que terá sido inventada pela experiência singular do colecionador”.⁴³ Então, o historiador/crítico em seu movimento de “coleccionar” suas referências deve estar atento às novas temporalidades instauradas pelos agentes produtores desses conjuntos documentais.

A primeira especulação em torno do material visual discutida por Gaskell diz respeito à questão autoral. A autoria da obra não é apenas consequência do valor atribuído pelo “mercado de arte”; decorre antes da concepção do artista e da percepção de seu relacionamento com a tradição da arte ocidental. A técnica do “connoisseurismo”⁴⁴ é central nessa discussão, pois trata da identificação e confirmação da autoria das obras de arte. Segundo Ginzburg, a questão do *connoisseurship* remonta a Giulio Mancini.⁴⁵

Aproveitando o percurso histórico que vai de Morelli a Mancini, de Mancini à técnica do *connoisseur* e do *connoisseur* ao paradigma indiciário da semiótica, cabe aqui breve digressão mediante a qual se compreende melhor a necessidade de Roland Barthes⁴⁶ aplicar a semiótica ao estudo das imagens. Tal aplicação conclui um

ciclo – não no sentido de finalização, mas de fruição – que permitiu ao pensamento contemporâneo reconfigurar estrutura criada no século XIX com “as orelhas de Morelli” e transformá-la em “novo” instrumento de análise, que, acreditamos, não busca de forma literal a autenticidade das obras no sentido da autoria, mas do discurso provocado por essas obras, posto que exige a dissecação em camadas dos objetos analisados, criando incisões estruturais capazes de fazer ver o explícito e o oculto, o denotado e o conotado em suas variantes. Assim também compreende-se que as ciências humanas, como observa Ginzburg, “acabam por assumir sempre mais o paradigma indiciário da semiótica”, bem como o quanto esse paradigma foi importante para os estudos históricos e de outras disciplinas das ciências humanas, cujo eco ainda se faz presente, mesmo em abordagens que buscam superá-lo ou deslocá-lo.

O *connoisseur* e o colecionador podem ser entidade única, o que, entretanto, não altera a discussão sobre autoria. Os *connoisseurs* atuais colocam “sua fé” muito mais nos exames técnicos e científicos do que no “mito” do olho refinado e sofisticado. Ainda assim, o uso do “connoisseurismo” no campo da história da arte é bastante contestado, especialmente pelos historiadores da arte, no que Gaskell chamou de ‘polarização ideológica’. A crítica reside no fato de o “connoisseurismo” buscar identificar sempre o artista individual e no perigo da construção de argumentos complexos com base em informações não muito seguras. Ao mesmo tempo tal prática estimula a “análise comparativa (...) estabelecer padrões de prática de grupo de trabalho” e verificá-los. O que essa polêmica traz de positivo, em nosso entender, é que, se for reconhecida a fragilidade do conhecimento com base apenas no “connoisseurismo”, uma das consequências “será que a questão da autoria individual tornar-se-á menos premente do que antes”, ainda que também se reconheça que ela não será inteiramente suplantada, já que “aceitamos que as mudanças na prática dos artistas resultam, pelo menos em parte, de escolhas intencionalmente motivadas” e realizadas por indivíduos, como sugere Gaskell.

Relativizar a autoria, reconhecendo “padrões de prática de grupo” tão importantes quanto o padrão individual, parece ser o caminho a ser perseguido com relação ao conjunto de fotografias de cena, enfatizando aqui, mais uma vez, a importância do estudo comparativo.

Quanto ao segundo aspecto tratado pelo autor – a canonicidade –, libertar o conhecimento da opinião deve ser a tarefa, nada simples, aliás, quando nos deparamos com a “formação e perpetuação de cânones” em vários meios artísticos, e não só nas artes visuais. Ele aborda a questão dos cânones através de área de estudo crescente nos últimos anos, a história do gosto, cujo principal expoente, Francis Haskell, tem estudos publicados que, segundo Gaskell, “ajudaram a engendrar uma consciência de

que os cânones da excelência artística observada são historicamente contingentes e determinados por uma variedade de fatores, alguns dos quais necessariamente não têm, de início, nada a ver com as questões artísticas”.⁴⁷

O que se destaca nos estudos da história do gosto, sugere o autor, não é só a possibilidade de “intensificar uma atitude histórica às circunstâncias em que a arte atua”, mas também a “reavaliação crítica completa da apresentação da arte do passado no museu”. Essa mesma história do gosto, entretanto, determinou uma atitude regressiva em relação às coleções. Quando se aceitam doações que exigem a exibição das coleções intactas, pode haver falta de consciência crítica da função social das coleções, posto que a exigência impede o tratamento dos curadores. Além disso, pode ocorrer que a “suposta restauração das disposições originais” configure, em uma coleção variável, um problema: na verdade, será sempre algo “falsificado”. Cabe aqui outro paralelo com o texto de Werneck: “Seria então, o curador, um antiolecionador? Ou, ao contrário, é o curador que, ao longo das últimas décadas, recupera a duplicidade do discurso do colecionador que deve ser testemunha da história e fabricante de novos contextos, superpondo a historicidade do gesto coletor à historicidade original dos objetos?”⁴⁸

A importância do trabalho do curador é também endossada no texto de Gaskell, que não quer ver as coleções petrificadas, longe da perspectiva crítica possibilitada pela função curatorial. Werneck apresenta ainda a concepção do “curador como autor”, cujas atividades são muitas vezes consideradas abusivas, pois abrangem áreas que tangenciam as de outros profissionais, como o historiador, o crítico de arte e até o artista, evidenciando fenômeno recente, que é a diluição das especificidades de suas funções. Ao “analisar e interpretar a herança cultural, comunicando suas pesquisas internas ao público”, o curador está produzindo “um trabalho intelectual com conceitos próprios”. Essas “reestruturações”, “renovações” e “superposições” redimensionam não só o papel da obra em exposição e do artista, como o da própria função daqueles que refletem sobre esses fenômenos, como o crítico, o historiador e, aqui em destaque, o próprio curador. Para a questão do “curador como autor”, Werneck propõe outra perspectiva – não a da propriedade, mas da produtividade; outra forma pela qual podemos refletir para relativizar a questão da autoria.

Nos gestos do curador podemos reconhecer os da atividade de pesquisa acadêmica quando apontam as intenções que perpassam a exposição, vista eventualmente como espaço que produz linguagem e incorpora a relação com o receptor. O paralelo intencional entre curadoria e atividade acadêmica busca também requalificar e ampliar as perspectivas críticas da análise de coleções de obras de arte (para o curador) e de coleções documentais (para o historiador), que muitas vezes ainda podem trocar seus papéis.

A discussão em torno das coleções é importante sob várias perspectivas; aqui, contudo, a focalizamos mais detidamente no âmbito da história da arte. Há, certamente, muita diferença entre o tipo de coleção de que trata Gaskell e os conjuntos documentais com que estamos lidando, embora a perspectiva de abordagem possa ser comum e diga respeito a uma nova atitude para com a canonicidade, unindo paradoxalmente, segundo o autor, “um novo ecletismo crítico – alguns poderiam chamá-lo de não crítico – que implicitamente desafia o cânone teológico da história da arte e uma atitude que pode encorajar uma petrificação autoritária das coleções individuais para produzir um critério alternativo de canonicidade, a coleção em si”.⁴⁹

Na arquivologia atual a preservação do chamado “fundo” é prática corrente. Os documentos são guardados de acordo com sua procedência, o que, todavia, não implica sua ‘petrificação’, posto que os instrumentos de busca disponíveis podem não só fornecer informação abrangente do que pertence àquela coleção, como, dependendo da sofisticação das bases de dados, cruzar essas informações com as de outras coleções e/ou arquivos, criando muitas vezes “contiguidade inesperada”, como percebido por Werneck. É muito rara, na doação de coleções documentais, imposição dos doadores para que sejam exibidas ou usadas sempre em sua totalidade e de acordo com a disposição original. Ainda que, no caso de arquivos, a disposição original possa conter informações preciosas, nem sempre é possível mantê-la integralmente, embora sempre seja possível referenciá-la de alguma forma. Se for necessário, os profissionais documentalistas preservam o arranjo original ou tratam os documentos de forma a recuperar essa originalidade. Hoje, com os bancos de dados, não é preciso manter num só espaço físico o arquivo ou coleção como um todo, podendo-se dispersá-lo de acordo com os suportes de seus documentos, visando a sua melhor conservação.

Com relação às coleções documentais, especialmente os arquivos privados, também se verifica a criação de um “critério alternativo de canonicidade”, como aponta Gaskell para as coleções de arte. A excessiva valorização desses arquivos nos centros de documentação também acaba criando amarras para sua fruição e disseminação, o que muitas vezes impede reflexão crítica a seu respeito. O interesse acadêmico, como o expresso no artigo de Werneck, que busca refletir sobre a tarefa do pesquisador como “coleccionador” de referências e documentos dos mais variados tipos e como “curador” que os dispõe de acordo com critérios próprios, poderia ser redimensionado dentro de sua própria metodologia. Assim, a reflexão não estaria excluída da tarefa de construção e disponibilização, por meio de base de dados, dos arquivos das pesquisas. Dessa forma, a autora faz três “apostas” para essa nova postura em relação à pesquisa acadêmica, geradora de novas coleções documentais. A primeira “altera o tempo e a cronologia de acesso a documentos” ao usar as tecnologias digitais como tratamento

imediatamente da coleta de dados preliminarmente realizada em todas as pesquisas na área das ciências humanas, redimensionando “o valor dessa tarefa, de modo a antecipar a socialização de informações, contribuindo para divulgar o patrimônio artístico-cultural, preservado, assim, desde as primeiras etapas da pesquisa”. A segunda aposta é no trabalho “cooperativo”, necessário entre o corpo docente e discente e o profissional analista de sistemas, na tarefa de criar ou adaptar a tecnologia que melhor reúna e descreva aquele novo conjunto de documentos. E a terceira parte da atitude crítica, ou seja, “da possibilidade de questionar a posse do objeto e do exercício de fazê-lo circular sob várias autorias. Ou melhor, de submetê-lo a várias curadorias”. Dessa maneira, conclui: “Observa-se, então, que, dimensionado pelo interesse da pesquisa já na fase de entrada de informações, um banco de dados oferece as possibilidades de se combinar a impessoalidade com a atenção voltada para detalhes e de se refazerem continuamente histórias de coleções.”⁵⁰

Assim também é possível diluir a “canonicidade” apresentada por Gaskell para as coleções, se a pensarmos com relação às grandes bases de dados dos museus, livres então das exigências de seus doadores e manipuladas ao bel-prazer dos “pesquisadores-curadores”.

A última “especulação” tratada por Gaskell, que problematiza o conhecimento do material visual ou formas de recuperação da história da arte, é a questão da significação e interpretação pictórica. O autor traça um panorama dos principais conflitos de interpretação que acontecem em torno dos estudos do material visual – conflitos entre abordagens históricas e a-históricas (como o “connoisseurismo”). Reavaliando as polêmicas, ele afirma que a “recuperação histórica e a avaliação crítica não são inerentemente melhores uma que a outra; na verdade, na medida em que a recuperação histórica é baseada em critérios contingentes, não é nada mais que uma forma especial de avaliação crítica”.⁵¹ Nesse tópico é interessante observar as ideias, por exemplo, de Michael Baxandall, que retoma, nos parece, Gombrich a respeito de “equipamento mental” (*mental set*). Esse equipamento mental é variável e culturalmente relativo, posto que determinado pela sociedade influente nessa experiência visual. A superação do modelo de interpretação pictórica de Erwin Panofsky “pela compreensão de que a indicação é afinal indistinguível da conotação, e que mesmo o significado mais simples (a imagem de um cachimbo para significar um cachimbo, por exemplo) é culturalmente contingente”⁵², observa Gaskell.

Esse “rolar do olho” por superfícies diversas certamente não consegue dar a dimensão dos estudos desses notórios historiadores; tenta apenas mostrar que navegamos mares revoltos, longe de qualquer calmaria. A pergunta que introduz o primeiro capítulo do livro de Bloch – “papai, então me explica para que serve a

história?” – nos persegue, produzindo intermitente questionamento: o que se quer de fato mostrar com esses acervos de fotografias de cena? Em que essas fotografias podem contribuir para a história do teatro? O que elas nos informam sobre a cena além do que já foi dito?

São questões a refletir ao longo deste percurso, em que o legado da nova história se evidencia. Não é difícil, também, identificar nas possibilidades metodológicas que se apresentaram à investigação a necessidade da prática da interdisciplinaridade para o fazer histórico, pressupostos presentes em diversos textos que iluminam essa escritura. Não há dúvida de que estamos simultaneamente desempenhando os papéis de ‘coleccionador’ e ‘curador’ nem de que a manipulação do material visual, ainda que fora do contexto de uma base de dados na acepção concreta do termo, capacita o pesquisador, como sugere Werneck, a “formar sua própria coleção a partir de movimentos de invadir e sequestrar a coleção para si e seus usos”.⁵³

HISTÓRIA VISUAL – ANTROPOLOGIA VISUAL

Os desafios de uma disciplina relativamente recente que se quer chamar de história visual ganham em artigo de Ulpiano Meneses fonte esclarecedora para a percepção de que sua identidade está em construção e em permanente questionamento.

(...) trabalhar historicamente com imagens obriga, por óbvio, a percorrer o ciclo completo de sua produção, circulação e consumo, a que cumpre acrescentar a ação. As imagens não têm sentido em si, imanentes (...) É a interação social que produz sentidos, mobilizando diferencialmente (no tempo, no espaço, nos lugares e circunstâncias sociais, nos agentes que intervêm) determinados atributos para dar existência social (sensorial) a sentidos e valores e fazê-los atuar. Daí não se poder limitar a tarefa à procura do sentido essencial de uma imagem ou de seus sentidos originais, subordinados às motivações subjetivas do autor, e assim por diante. É necessário tomar a imagem como um *enunciado*, que só se apreende na fala, em situação. Daí também a importância de retrair a biografia, a carreira, a trajetória das imagens.⁵⁴

O autor faz elucidativo balanço das contribuições de outras disciplinas que tratam da questão da imagem e da história, como história da arte, antropologia visual, sociologia visual, e estudos de cultura visual e nos encaminha para uma proposta diferenciada.

Segundo Meneses o importante seria “deslocar o interesse dos historiadores das fontes visuais (iconografia, iconologia) para um tratamento mais abrangente da visualidade como uma dimensão importante da vida social e dos processos sociais”.⁵⁵

É preciso mencionar que o texto de Meneses espelha um movimento maior, internacional, integrado por historiadores da cultura que fazem balanços semelhantes com relação à trajetória da disciplina e suas diferentes vertentes ou desdobramentos, como indica Lynn Hunt em coletânea de artigos em que a nova relação da história cultural com disciplinas como a antropologia e a teoria literária inclui a dimensão da eventual complexidade da “dinâmica recuperação da expressão e interpretação do passado”.

Nesses ‘balanços’ a questão da imagem nos estudos históricos da cultura é repensada, mas também são alargadas suas fronteiras; talvez, porém, seu contributo mais significativo seja perceber, como bem coloca Hunt, que

os historiadores não precisam escolher entre sociologia e antropologia, ou entre antropologia e teoria da literatura para conduzir suas pesquisas, também não precisam fazer uma escolha definitiva entre as estratégias interpretativas baseadas no desvelamento do significado, por um lado, e as estratégias desconstrutivas baseadas no desvelamento dos modos de produção do texto, por outro.⁵⁶

A questão da interdisciplinaridade reflete o permanente e fundamental diálogo entre as disciplinas das ciências humanas e os estudos históricos, especialmente aqueles cuja análise da imagem ganha novo *status*, questão que muito se evidencia nos textos que abordam o tema. A proposta de Meneses para a história visual nos leva a observar essas diversas premissas que já foram estabelecidas por outras disciplinas afins e refletir sobre seus diferenciais. Esse procedimento permite identificar, nesse vasto universo, os aspectos mais relevantes para nossa investigação específica, pois compreendemos o termo história como Gaskell: “o discurso realizado pelos historiadores”. A construção do discurso da história reflete escolhas, e, nesse sentido, a adoção de uma direção significa o abandono de outras.

Depois da “história da arte é a antropologia, dentre as ciências humanas e sociais, que vai cedo descobrir o valor cognitivo dos fatos e, sobretudo, dos registros visuais”.⁵⁷ A antropologia visual gerou metodologia para incluir o material produzido nas pesquisas de campo dos antropólogos, que registravam seus objetos de estudo de várias formas: em desenhos, fotografias, filmes e vídeos, gravações sonoras, quase sempre incluindo todos esses recursos. Assim, a antropologia visual passou a trabalhar com duas categorias de imagens: aquelas criadas durante as investigações, muitas vezes pelo próprio antropólogo, gerando acervo documental reutilizável em novas investigações, em outros períodos; e aquelas que compõem a produção visual daqueles que são seu objeto de estudo. Essa ‘dupla personalidade’ de uma disciplina que cria e/ou produz e estuda faz do olhar antropológico talvez um olhar diferente dos que analisam a produção visual já realizada. Essa foi a perspectiva do trabalho

de Rosane de Andrade, que buscou compreender melhor essa dupla função do olhar antropológico:

Um questionamento da visualidade na antropologia – aliada a uma visão estética no momento de elaboração de suas imagens e, mais do que isso, à maneira de olhar essa realidade – pode transcender o significado comum, tornando-se algo além da cultura de uma sociedade, dos costumes de uma tribo, de uma cidade, de uma pessoa. *Um antropólogo pode escrever visualmente sobre a alma; um antropólogo pode escrever sobre e com as imagens.*⁵⁸

A autora apurou nossa observação para a especificidade fotográfica e o estudo antropológico ao mostrar que a sensibilidade do olhar antropológico pode ser transferida para uma criação fotográfica e não se restringir à mera execução de um registro. Comparando com o “pensamento selvagem” de Lévi-Strauss, ela propõe um “olhar selvagem”, em que os “olhos não se cegaram para o comum, ainda podem enxergar reparando, transformando a realidade em obra, em outro significado que não seja só funcional e prático”. Em outras palavras, “essencialmente, ver com os olhos livres é possuir um olhar estrangeiro, um olhar de espanto e uma ‘vontade de conhecer’ (...)”.⁵⁹ Pode-se reivindicar igual postura para os que só observam as imagens produzidas.

Manter o “frescor” da primeira vez é tarefa difícil quando também faz parte do exercício de ver imagens revê-las. Não ficar cego e a cada novo olhar perceber algo diferente, que antes escapara; e, ainda, incluir a visão estética, de maneira a perceber nuances fora da objetividade do registro do referente, da busca de um único sentido são algumas das contribuições contabilizadas no estudo de Andrade, valiosas para análises de fotografias de cena.

A reflexão da autora, aliás, deve, além disso, ser retomada no tópico específico sobre os fotógrafos de teatro. Alguns, como Fredi Kleemann, por exemplo, preservavam a dupla identidade, de fotógrafo e ator. Observar os padrões estabelecidos para as fotografias cujo autor exercia essa dupla função pode ajudar a melhor compreender o modo de produção das fotografias de cena.

As reflexões de Joanna Scherer, por seu turno, apontam para a importância de olhar as fotografias etnográficas – aquelas que são para “registro e compreensão da(s) cultura(s), tanto do objeto quanto do fotógrafo” – de forma diferenciada, não mais como apêndices, mas como “dato primário na pesquisa antropológica”. O “pesquisador deve encarar a fotografia como um artefato social a fim de entender o processo de interação entre o produtor da imagem, o objeto da imagem e o espectador”.⁶⁰ Essa é a tríade fundamental para qualquer aproximação de objetos fotográficos; não só os etnográficos. Atualmente a antropologia considera a produção visual de outra forma, e não só como

ferramenta e suporte de memória de trabalhos antropológicos, usada tantas vezes como mero registro e ilustração dos trabalhos de campo e, portanto, destituída de sua possibilidade discursiva. Como lembra Meneses, o que hoje se chama de antropologia visual está diretamente relacionado com o “reconhecimento do potencial informativo das fontes visuais [sendo] capaz de tomar consciência de sua natureza discursiva. Com isto, os objetivos desse novo campo disciplinar incluíram na produção, circulação e consumo das imagens a interação entre o observador e o observado”.⁶¹

Patrícia Peralta desenvolve tese de doutorado sobre a obra fotográfica de Marcel Gautherot, demonstrando exatamente o poder discursivo da produção visual criada pelo fotógrafo francês ao registrar os folguedos brasileiros nas décadas de 1940 e 1950. Trata-se de obra autoral não só por imprimir sua visão pessoal das manifestações que fotografou, mas também porque a ninguém delegou a organização das sequências capturadas, ou seja, “escreveu” nas pranchas que montou com todos os negativos seu “texto visual” sobre cada folgado. Suas fotografias não podem ser consideradas de maneira isolada – fazem parte de um todo de sua inteira e exclusiva autoria. A opção pela análise semiológica foi quase imposta pela característica do objeto de estudo, já que a pesquisadora lidava com sequências fotográficas que se traduziam em “frases”, um verdadeiro “discurso visual” montado pelo fotógrafo.

O trabalho de Peralta, curiosamente, foi desenvolvido na Escola de Belas Artes da UFRJ e não em um curso de antropologia visual, apesar de seu diálogo com a disciplina. Nesse sentido, a pesquisa ilustra a real interdisciplinaridade dos trabalhos que lidam com fontes visuais e reforça o argumento de Dubois⁶² de que “não existe um único método”, o que há são necessidades impostas por seu objeto a determinar, então, suas escolhas.

Nas sequências fotográficas de Marcel Gautherot registram-se manifestações de teatro popular. O reisado/guerreiro é “uma espécie de *revista folclórica*, trazendo no seu bojo um número variado de entremeios sem ligações diretas entre si. Puro divertimento e troça popular fazem dessas folganças uma verdadeira colcha de retalhos”.⁶³

Dialogar com a pesquisa de Peralta é perceber diferenças entre objetos de estudo, embora estejamos ambas diante de estruturas dramáticas de longa duração. A primeira e fundamental diferença diz respeito à questão da autoria. Trabalhar com um só fotógrafo configura o estudo de uma ‘obra’, o que, no caso de Gautherot, é enfatizado pela maneira com que o fotógrafo formulou sua produção. O título da tese de Peralta, por sua vez, indica suas escolhas teóricas e metodológicas: *As narrativas de Marcel Gautherot: estudo visual do guerreiro alogoano e do bumba meu boi maranhense*. A autora considerou a obra fotográfica de Gautherot dentro da perspectiva da linguagem, buscando o ‘texto visual’ evocado pelo fotógrafo.

Ao se voltar para a análise do ‘discurso visual’ do fotógrafo e para a narrativa dos folgedos populares expressa por sua obra, ela enfatiza os métodos da semiologia, partindo de três pilares básicos, mas evidentemente não únicos: Philippe Dubois em *O ato fotográfico*; Roland Barthes em *Elementos da semiologia, O óbvio e o obtuso* e *A câmara clara*; e Martine Joly em *Introdução à análise da imagem*, que faz uma releitura dos textos fundadores de Barthes e contribui para compreensão mais simples dos princípios semióticos no estudo da imagem. A oportunidade de conhecer esse percurso traçado na tese de Peralta nos fez entender que essa não poderia ser nossa abordagem principal, ainda que os princípios semióticos sejam perfeitamente aplicáveis a qualquer estudo de imagem; em nossa investigação seu uso é praticado como exercício.

Trata-se de perspectiva que, por sua importante trajetória histórica não poderia ser descartada, mas que não é capaz de responder, sozinha, às hipóteses levantadas pela investigação a respeito de acervos fotográficos sobre a cena em sua totalidade. A opção recai, então, nos conceitos apresentados por Meneses para a história visual e no contraponto oferecido por Philippe Dubois, que acrescenta à visão da imagem como objeto do conhecimento, da cultura (como enfatizado por Meneses), outra perspectiva: a de fenômeno, “evento para o olhar”.

Phillippe Dubois é referência canônica nos estudos da imagem, especialmente quando refletem sobre fotografia, cinema e vídeo. Seu livro *O ato fotográfico*, cuja primeira edição é de 1983 (mas só publicado no Brasil em 1994 a partir de nova edição francesa, ampliada, de 1990), tornou-se citação obrigatória em todos os trabalhos que tratam de imagem fotográfica. Destaco aqui fala de Dubois⁶⁴ que oferece oportunidade de confronto com a citação inicial de Meneses e amplia a possibilidade analítica e reflexiva sobre a imagem, alertando que

Tratar o objeto imagem unicamente em termos de saber, de conhecimento, puro objeto de cultura, é também perder muita coisa. A essa questão junta-se outra – e a articulação entre as duas é toda a questão, todo o problema. A imagem é também algo em si, que tem um poder que lhe é próprio e que não se origina do saber constituído a seu respeito. É também um objeto por natureza e não apenas um objeto de cultura (...) É isso que tento trabalhar. Entre a questão mais histórica do conhecimento, que faz da imagem um objeto de cultura, e a questão que chamo de fenomenológica, que toma a imagem como um fenômeno, um evento para o olhar. E o olhar que se aproxima da imagem como um evento é um olhar que deve tentar não deixar interferir um saber prévio sobre ela.⁶⁵

Aqui Dubois avança em suas próprias reflexões presentes em *O ato fotográfico*, obra já tão completa, em cuja introdução ele apresenta seu pensamento a respeito da

fotografia na época (que muito se aproxima da dimensão social que Meneses também apresenta no artigo citado):

(...) com a fotografia, não é mais possível pensar a imagem fora do ato que a faz ser. A foto não é apenas uma imagem (o produto de uma técnica e de uma ação, o resultado de um fazer e de um saber-fazer, uma representação de papel que se olha simplesmente em sua clausura de objeto finito), é também, em primeiro lugar, um verdadeiro ato icônico, uma imagem, se quisermos, mas em trabalho, algo que não se pode conceber fora de suas circunstâncias, fora do jogo que a anima sem comprová-la literalmente: algo que é, portanto, ao mesmo tempo e consubstancialmente, uma imagem-ato, estando compreendido que esse “ato” não se limita trivialmente apenas ao gesto da produção propriamente dita da imagem (o gesto da “tomada”), mas inclui também o ato de sua recepção e de sua contemplação.⁶⁶

Nesse texto ainda prevalecia o estudo da imagem pelo viés da semiologia de Charles Peirce, centrada na noção de índice, alimentando, sugere Dubois, “essa dimensão indicadora da imagem fotográfica”. Hoje o autor reconhece que a semiologia não é mais a disciplina dominante, isto é, “o estruturalismo não domina mais as ciências humanas nem o discurso da especificidade”. E admite em entrevista de 2003 que o mais importante não está na especificidade de cada tipo de imagem, mas no que eles têm em comum: “refletir sobre os problemas do espaço, do tempo, do enquadramento, da profundidade da imagem (...) Não mais perguntas sobre especificidade, mas questões de transversalidade, que podemos avançar na reflexão sobre esse tipo de problema.”

E complementa: “mais do que um problema de método, é um problema de atitude. As imagens são realidades e, como sempre, é nossa atitude analítica em relação às imagens que determinará a qualidade do trabalho que faremos sobre elas”.⁶⁷

As primeiras indagações

O artigo de Meneses e a entrevista de Dubois nos fazem refletir sobre o modo de abordar as fotografias de cena. Perguntamo-nos, então: o que queremos das fotografias de cena? Queremos que elas nos “enunciem” sua existência, queremos percorrer seus caminhos de produção, circulação e consumo, queremos que elas nos “falem” sobre a interação entre seus produtores e seus receptores – enfim, queremos, como tão bem indica Meneses, que elas sejam percebidas porque atuam e enquanto atingem seu *status* de ‘ação social’. As imagens que iremos tratar têm como referente uma “atuação”, são representação de uma representação. Além disso, não são apenas objetos que revelam uma ação social; podem ser e de fato são, também, um “evento para o olhar”. Com base

nesses parâmetros surge a opção por não analisar estrutural e isoladamente cada imagem, apostando que o olhar sobre o conjunto revelará sua identidade particular.

Acatando as premissas de ambos os estudiosos, reconstruímos a “visualidade” implantada por fotografias de cena e percebemos, simultaneamente, quando o vazio de sentido pode ser pleno, dando espaço para que a imagem fale por si. Manobra “perigosa”, reconhece Dubois, mas que enfatiza o “problema de atitude”, muito mais do que um método:

Existem três campos estruturantes nas atitudes diante da imagem, se eliminarmos a imagem como ilustração, como pretexto. Trata-se, na minha opinião, das atitudes fenomenológica, estruturalista e histórica (...). A abordagem que emerge do histórico é a que recorre ao conhecimento sobre a imagem; a abordagem estruturalista é a que toma a imagem em si mesma, mas do ponto de vista de sua construção interna; e o ponto de vista fenomenológico é aquele que toma como ponto de partida o fato de que a imagem, à parte a construção interna que a caracteriza, produz alguma coisa a seu próprio respeito, e, portanto, eu não posso saber. Uma imagem pode registrar alguma coisa que mesmo um especialista pode não ver.⁶⁸

Os discursos de Meneses e Dubois se complementam e fortalecem uma “atitude” com relação às fotografias do *corpus* deste livro. Sem privilegiar uma só metodologia, mesmo que sejam enfatizadas aquelas que, acreditamos, respondam com mais eficiência às hipóteses formuladas, há em cada possibilidade analítica uma abordagem às partes dos arquivos. Importa tentar mostrar a visão total do conteúdo desses acervos fotográficos, mesmo que por fragmentos e abordagens, muitas vezes, diferentes.

Essa atitude ajuda a compreender o modo de produção dessas fotografias e sua relação com as trajetórias das companhias teatrais que as produziram. Como circularam? Quem era seu público? O que representavam para o contexto teatral da época? E o que representam para a história do teatro hoje? Atitude também importante, contudo, é o olhar ‘vazio’ para aquelas imagens, o exercício ‘perigoso’ de tentar deixá-las mostrarem o ‘pensamento visual’⁶⁹ que muitas vezes não é dado, tornando-se necessário ver além do artefato fotográfico, embora também através dele, posto que lhe é possível revelar diferentes posturas de visualidade da cena teatral, registrando, muitas vezes, o ‘pensamento visual’ de uma construção cênica baseada na superexposição da expressão plástica teatral.

A observação dos conjuntos documentais selecionados induz, então, a diferentes metodologias. Não há autor único para as fotografias, os acervos não apresentam construção narrativa canônica, como a que Gautherot estabelece. Além disso, na maior parte dos dossiês dos espetáculos trabalhados, as fotografias não apresentam

uma cronologia do desenrolar da ação dramática, uma sequência. E exemplo singular da possibilidade de criar uma sequência de um quadro de um espetáculo já será, no entanto, suficiente para exercitarmos essa experiência analítica que tem como base os estudos semiológicos.

Compusemos, então, uma sequência fotográfica de modo a exemplificar abordagem semiológica de pequena mas significativa parcela do conjunto de fotografias de cena, tendo em vista, porém, que não só a semiologia aborda a questão das sequências. Esse aspecto é enfatizado, por exemplo, por Cesare Molinari, um dos ‘criadores’ da disciplina iconografia teatral, outro importante suporte teórico para o percurso de desvelamento de imagens. A iconografia teatral, entretanto, descende de matriz fundadora, a disciplina história da arte, cujos conceitos estarão sendo apropriados de modo contínuo para os estudos das imagens especificamente ligadas ao fazer teatral.

HISTÓRIA DA ARTE – ICONOGRAFIA TEATRAL

O termo iconografia⁷⁰ oferece algumas possibilidades de compreensão para o que, de forma geral, se aponta como “estudo das representações figurativas [e/ou] repertório dessas representações”, indicando seu duplo caráter: analítico e como termo ‘coletivo’ de imagens.

Prevalecem os aspectos de ‘repertório’ e de estudo descritivo, “sem levar em conta o valor estético que possuam”. Então, quando se menciona a nova área de estudos denominada iconografia teatral faz-se referência à disciplina “que estuda as imagens e os seus sentidos e de coleção de imagens entendidas como fontes históricas para a investigação da arte do teatro”, de acordo com Maria João Brilhante.⁷¹

O estudo da iconografia teatral aponta diversos desafios e metodologias de abordagem do objeto que se pretende analisar. No glossário de conceitos de Eric Fernie,⁷² iconografia é o estudo do significado das imagens, desde instâncias mais específicas em que se identificam figuras da mitologia clássica ou da doutrina cristã até os mais gerais, em que uma composição particular pode ter significado para uma cultura inteira. Fernie aponta para o novo *status* atribuído à iconografia a partir do estudo de E. Panofsky, que a analisou de forma teórica, relacionando-a à teoria dos signos, enquanto Riegl a apresenta como tema auxiliar, parte da disciplina de história da arte. Christopher Balme indica que o campo da iconografia teatral tem sido definido de forma variada, tanto voltado para a “representação pictorial do teatro como fonte vital de informação na pesquisa da história do teatro”⁷³ quanto “como o estudo das fontes visuais (em oposição às escritas ou orais) em conexão com a história teatral”.⁷⁴

Essa dupla vertente, de ‘repertório’ de imagens e de estudo dessas imagens, indica o movimento necessário para aproximação de nosso objeto de estudo. É preciso ter em mente que ao tempo em que analisamos os sentidos das imagens fotográficas de parte do Arquivo Walter Pinto e da Companhia de Eugénio Salvador, também está sendo reunido e sistematizado um conjunto maior de imagens, de forma que se possa mostrar o *corpus* iconográfico em que essas fotografias estão inseridas.

Para a identificação desse *corpus* observamos periódicos da época de atuação das companhias; outros arquivos fotográficos produzidos por diferentes companhias, muitas vezes pelos mesmos fotógrafos; peças gráficas do período, entre outros materiais. As fotografias de cena revelam-se em meio a variados e diferentes propósitos, usos e funções. A visualização e identificação de pelo menos alguns percursos e contextos em que elas atuaram é fundamental para a compreensão dos diferentes sentidos dessas imagens.

A iconografia teatral não foge aos preceitos já apontados para os estudos de história cultural e é campo que exige também a interdisciplinaridade, pois que a diversidade de material visual e seus respectivos contextos de criação, uso e recepção implicam diferentes disciplinas com recursos e métodos próprios. Assim ela também proporciona novos encontros com a história da arte, história do espetáculo, sociologia, antropologia etc. Muitas vezes, em função da gama de material oferecido pelas artes plásticas, os estudos de iconografia teatral tendem a ter os teóricos e historiadores da arte como seu principal ponto de apoio, especialmente os tão citados Erwin Panofsky⁷⁵ e Ernest Gombrich.⁷⁶ Como apontou Brillhante, entretanto, trata-se de disciplina em expansão: temos, portanto, os recursos da semiologia, da chamada antropologia visual e das “novas histórias”, como a história cultural, história visual ou cultura visual, que, reiteramos, abrem caminhos para o estudo de imagens. A percepção da importância de olhar esse conjunto documental além do seu potencial de memória, de descrição de um evento teatral passado, é um dos objetivos pretendidos à luz dos suportes teóricos fornecidos pela iconografia teatral.

E a avaliação de alguns conceitos apresentados pelos estudiosos desse novo campo de estudo da iconografia teatral poderá balizar o encaminhamento de análises mais específicas das imagens selecionadas para abordagem.

Confiabilidade e *corpus* documental

Cesare Molinari, um dos principais teóricos no campo da iconografia teatral, em 1999 produz em parceria com Renzo Guardenti o texto que acompanha o CD Rom “Dionysos Archivio Iconografico”,⁷⁷ no qual retoma parcial ou totalmente, outro

artigo, este de 1991,⁷⁸ considerado trabalho de referência “inaugural” a respeito da sistematização no campo da disciplina iconografia teatral. Elabora e apresenta uma primeira classificação para a documentação iconográfica de interesse para a história do teatro, em que discute a questão da credibilidade para as fontes visuais. Usando os conceitos de monumento e documento apresentados por Jacques Le Goff,⁷⁹ mostra que a história do teatro assume como documento toda uma série de monumentos figurativos os mais diversos, que podem contribuir para a reconstituição do modo, da forma, da estrutura ou do detalhe do espetáculo do passado. E, recomenda, todos esses documentos devem ser preliminarmente avaliados de forma crítica e atenta quanto à datação, atribuição e autenticidade – operação fundamental para evitar um banal anacronismo, mas, sobretudo, para inserir a obra em seu contexto pictórico e verificar a incidência, em certos casos decisiva, da linguagem figurativa empregada quanto ao significado documental do monumento em exame. Observar esse duplo funcionamento para as imagens associáveis ao teatro como documentos e como monumentos, bem como suas implicações, não deve inibir a investigação do *corpus* que selecionamos. Assim, estamos de acordo com a opinião de Brillhante:

Creio que não podemos ou devemos rejeitar as construções de sentido dos historiadores de arte acerca das imagens a que atribuímos interesse teatral, mas que podemos desdramatizar esta relação ao convocarmos para o estudo destas imagens outras do mesmo período, do mesmo autor, com a mesma ou semelhante temática, que apresentam semelhanças estético-formais e através de cruzamentos introduzir questões pertinentes para a sua interpretação independentemente do seu valor documental ou monumental.⁸⁰

Molinari complementa seu argumento quanto à diferenciação das fontes iconográficas em *monumenti* e *documenti*, apresentando uma classificação para os documentos iconográficos teatrais, de forma a avaliar os níveis de credibilidade dessa documentação. De acordo com o autor, trata-se de operação crítica legítima e necessária para que se anule o ceticismo corrente em relação à iconografia teatral, e é preciso que se estabeleça uma série de distinções para essa documentação, pois os “monumentos figurativos podem ser propostos como documentos da história do teatro em diversos níveis, com diversos valores e significados”.

Molinari, aponta Balme, “elabora três níveis epistemológicos da documentação iconográfica relevante para a história do teatro: direto, indireto e o que constitui o conceito ideal de teatro”. Simplificando a colocação de Molinari, que a cada categoria cita exemplos elucidativos sobre as possíveis ‘armadilhas’ que as imagens podem engendrar em um observador não preparado, podemos afirmar que os documentos diretos são

aqueles que estabelecem relação imediata com um evento teatral específico; os indiretos, aqueles cujo sujeito iconográfico não é o teatro, embora nele se possa perceber, por via indutiva, um reflexo da linguagem cênica em dado momento da história; e, por último, aqueles que constituem um conceito ideal de teatro, como, por exemplo, os livros de peças teatrais, cujas ilustrações podem não refletir nenhuma *performance* verdadeira, mas nos fazem vislumbrar essa “possibilidade” performática. Assim, Molinari estabelece categorias fixas de referência com base em níveis de similitude, ou seja, com base em seu referente. É nesse aspecto que Balme nele identifica uma limitação: “Estudar a evidência pictórica exclusivamente em termos de sua documentabilidade, isto é, sua função de reconstruir o passado teatral, é destituir os objetos iconográficos de grande parte de seu potencial discursivo ou, se preferir, de sua condição de monumento.”⁸¹

Não se trata, segundo o autor, de usar as ‘lentes’ do historiador da arte, mas de focar o interesse do historiador do teatro no potencial iconológico, ou seja, interpretativo, das imagens. As imagens, assim, estariam, em sua opinião, no centro da pesquisa, como o ponto radial do qual as tentativas historiográficas podem avançar.

Obra fundamental para o estudo da iconografia teatral é o volume *European Theatre Iconography*,⁸² organizado e prefaciado por Cesare Molinari, que nele também inclui um artigo de sua autoria. O prefácio aponta questões fundamentais para o universo dos estudos no campo da iconografia teatral. Interessam-nos especialmente os comentários de Molinari a respeito da fotografia, considerada a *pièce de touche* de todos os documentos visuais. A questão é antiga e trata da relação direta da fotografia com seu referente, em que se atribui ao registro fotográfico caráter de índice, de marca (impressão) do objeto representado. Molinari destaca que hoje se aceita o fato de que a fotografia não “diz a verdade”, ao contrário do que se acreditava na época de seu surgimento, apresentando-se como “um espelho da realidade”. A própria superfície bidimensional da fotografia limita a representação de um objeto tridimensional, seja uma escultura ou uma cena teatral, por exemplo. Se a reprodução fotográfica de um quadro pode servir ao historiador da arte sem problemas mais graves do que os relativos a dimensões e imperfeições técnicas de reprodução, isso não acontece quando se fotografa uma escultura, pois “a escolha de enquadramento, ponto de vista, iluminação e filme configura intenções que permitem leitura da obra que, mais ou menos explicitamente, se pretende impor ao observador”.⁸³

Assim Molinari determina como primeira questão importante para o tema da iconografia teatral a da confiabilidade documental das fontes figurativas, pois acredita que a finalidade mais imediata da utilização dos documentos visuais na história do teatro seja a reconstituição mental do espetáculo que essas fontes deveriam documentar.

Entende-se que aquilo que as fotografias representam jamais será o fato acontecido, e sim um ponto de vista a respeito desse fato, muitas vezes até com distorções provocadas por limitações técnicas, equipamentos utilizados ou intenção deliberada do fotógrafo. Nos primórdios da fotografia, por exemplo, os equipamentos eram tão pesados e de tão difícil manuseio, que a produção ficava praticamente restrita aos estúdios; portanto, as fotos dos atores caracterizados como seus personagens, diante de panos de fundo e em meio a alguns objetos de cena eram, na verdade, montadas nos estúdios e não correspondiam a imagens capturadas no palco do teatro. A questão da luz também é muito importante; durante muito tempo não foi possível obter foto de cena usando sua iluminação original, e o tipo de *flash* empregado criava diferentes efeitos. Foi preciso o aperfeiçoamento de lentes e filmes para que o fotógrafo pudesse produzir um instantâneo de qualidade durante a apresentação de um espetáculo. A diversidade de lentes, entretanto, e a habilidade no uso de recursos fotomecânicos, químicos e outros viabilizaram – hoje ainda mais, em função dos recursos digitais – distorções intencionais da imagem fotografada.

Atendendo aos objetivos de um prefácio, Molinari apresenta algumas discussões desenvolvidas pelos autores nos diversos artigos que compõem o livro. A variedade dos suportes de documentos visuais (pinturas, gravuras, fotografias, esculturas, filmes etc.) utilizada nas pesquisas e as mediações possíveis entre o artista produtor da representação e o objeto representado evidenciam, mais uma vez, a importância da constituição de um *corpus* iconográfico teatral, sem o qual são impossíveis o estabelecimento de comparações, o estudo de influências e trocas, bem como todas as demais relevantes relações de função, uso e recepção dessas obras, como assinalamos no início do texto. Molinari chama atenção para o fato de que uma imagem nunca é autorreferencial – “o lugar e a época de um evento capturado por uma fotografia [por exemplo] não podem ser reconhecidos sem alguma base: ou experiência precedente do observador, ou possível dedução lógica, ou indicação externa que se possa considerar confiável”.⁸⁴ A escolha do material visual a ser estudado deve estar relacionada ao campo de investigação do pesquisador, pois é fundamental o conhecimento prévio de determinados padrões de construção de cena, de formação e função de atores e colaboradores para que seja possível desvendar esse universo visual apresentado no *corpus* iconográfico a analisar. Molinari, por exemplo, é grande estudioso do teatro italiano, especialmente da *commedia dell'arte*, e foi nessa área que desenvolveu seus primeiros trabalhos no campo da iconografia teatral.

Panofsky *versus* Gombrich

O confronto entre as teorias e metodologias oriundas dos estudos de Erwin Panofsky e E.H. Gombrich está presente em diversos artigos da coletânea *European Theatre Iconography*, como também em outros textos que discutem o uso das imagens no campo da história. Segundo Dubois, não há o método, mas atitude frente a essas fontes visuais. A argumentação ‘apaixonada’ de cada autor, cujo ponto de partida é a teoria de Panofsky, amplia nossa possibilidade de averiguar o funcionamento de suas opções, minimizando as dificuldades inerentes ao manuseio de material visual na construção da história, nesse caso, do teatro.

Richard Woodfield apresenta crítica contundente ao esquema de E. Panofsky de análise da imagem em três níveis de interpretação: pré-iconográfico, iconográfico e iconológico. Segundo Woodfield, a iconografia teatral usa essa estrutura de análise sem se dar conta dos perigos metodológicos desse esquema. Os três níveis, ele opina, são falhos – o primeiro, de descrição de objetos, porque não leva em consideração o processo de mediação do trabalho dos artistas na construção da representação; o segundo, de identificação, porque se baseia na interseção entre as tradições de uso de imagens e de textos, sem teorizar sobre a noção de texto, consistindo então em exame superficial da estrutura discursiva a respeito da criação de imagens e de sua reação a essas imagens; por fim, o terceiro, iconológico, porque, apoiado em ingênua e totalizante ideia de história, não leva em conta as contingências da produção histórica em relação à existência de amplas estruturas discursivas.

Como possibilidade de substituição do modelo de Panofsky, Woodfield cita os estudos semióticos que, entretanto, a seu ver, não têm sido bem empregados, sobretudo pela dificuldade inerente ao uso da noção de ‘signo icônico’. De fato Woodfield propõe como alternativa ao modelo panofskyano o trabalho de E.H. Gombrich,⁸⁵ que enfatiza o papel da convenção na representação visual, especialmente em sua obra *Arte e ilusão*. As ideias de Gombrich, sugere o autor, poderiam ser aplicadas ao estudo da iconografia teatral: o iconógrafo deve perguntar para que uma imagem foi feita antes de questionar suas informações em potencial. “O que um objeto denota”, pondera Woodfield, “não é determinado apenas por suas características visuais.” Os semióticos falharam “em reconhecer as múltiplas diferenças nas maneiras como as imagens funcionam distintamente de suas formas representativas. Essa distinção diz respeito ao seu modo de oferecer informação e ao *mental set*⁸⁶ que é esperado do espectador”. Segundo Woodfield o conceito de *mental set* é fundamental para a interpretação de imagens, pois nele entram em jogo todos os dispositivos tradicionais criados no campo das representações visuais no Ocidente. Por exemplo, uma fotografia em preto e branco é tida como uma descrição

naturalista de um mundo colorido e não como uma representação não natural de um mundo em preto e branco.

Outro conceito importante apresentado pelo autor é o princípio da ‘relevância abstrata’, de Karl Bühler. Um sistema de representação resulta da valorização de determinadas características junto com o descarte de outras. As características importantes e as descartadas foram descritas por Bühler como o princípio da ‘relevância abstrata’. Muitas vezes o senso de ‘decoro’ de um período limita a produção do artista, caracterizando-a, e é preciso saber enxergar o que era ou não permitido representar e a resistência a determinados temas em determinados tipos de representação. Então, de acordo com Bühler, a ideia de decoro é uma aplicação do princípio de ‘relevância abstrata’ que, na verdade, observa Woodfield, é “uma característica de um sistema de representação que demanda do espectador um específico *mental set*”.

Esse conceito é importante para compreendermos a linha de pensamento de Gombrich, assinalada por Woodfield:

nenhum sinal ou símbolo pode autorreferir-se e nos revelar o quanto pretendia significar. Todos os sinais têm a característica que Karl Bühler chamou de “relevância abstrata”. Isso significa que uma imagem visual é estrutura que tem características com significado comunicativo ou não – “há características que são estritamente faladas, sem significado traduzível, e poucas que pretendemos ler e traduzir”.⁸⁷

Segundo Woodfield, os exemplos de Gombrich a partir dos conceitos apresentados revelam os perigos do uso da evidência visual para reconstrução de eventos teatrais, especialmente na forma de gravuras e pinturas, pois elas “só evidenciarão o que o artista considerou interessante ou, de fato, retratável em um evento teatral”.

Então, as mudanças ocorridas ao longo do tempo nos estilos de práticas artísticas e de representações teatrais devem guiar o historiador para que ele consiga captar a natureza mediadora e indireta do artista e não confiar em categórica reação pessoal, provocando análises equivocadas das evidências visuais. E o mais interessante nesse processo é poder perceber que

se alguns artistas não têm recursos para retratar estados expressivos, ele não terá condições de fazê-lo, [mas] quando um artista está tão afinado com os poderes projetados de um ator, o resultado visual é a ilusão de uma ilusão (...) [e assim essa obra] poderá ser um documento visual bem mais revelador do que qualquer fotografia tirada do evento.⁸⁸

Por um lado as palavras de Woodfield, mediadas pelos estudos de Gombrich, nos tranquilizam quanto à “exigência” de buscar significados para os conteúdos

representados nas imagens. Isso pode ser irrelevante diante da importância de compreender o contexto de criação e recepção de cada uma delas, levando em conta os conceitos de *mental set* e relevância abstrata. Conceitos complementares, eles impõem, por outro lado, o desafio de destrinchar os caminhos percorridos entre essa criação e sua recepção, que necessariamente devem ser analisadas em simultaneidade, lembrando que a denotação de uma imagem não se faz apenas por suas características visuais. Burke também alerta para as “ausências significativas” nas imagens como indício de sua história.⁸⁹

Lyckle De Vries aproxima-se de Woodfield ao iniciar seu artigo citando a metodologia de Panofsky; dele, porém, se diferencia, posto que não a descarta completamente para o historiador das artes da *performance*. Segundo De Vries, o principal objetivo de Panofsky era estudar como, em uma dada situação histórica, a mente humana se expressa em temas e conceitos. Esse era o último nível de seu método de análise, o nível da interpretação iconológica. De acordo com De Vries, Panofsky poderia, hoje, ser chamado de historiador das mentalidades ou historiador cultural. Como, porém, o historiador das artes performáticas tem objetivos diferentes dos de Panofsky, De Vries pondera que seu método pode não ser a melhor ferramenta disponível para os estudos da arte teatral, embora, mesmo assim, veja utilidade na distinção de níveis feita por Panofsky, devendo o historiador do teatro colocar como questão inicial o que procurar em cada nível.

Sendo especialista em arte holandesa do século XVII, a chamada “Golden Age”, em que predominam as pinturas de gênero,⁹⁰ De Vries desenvolve análise da relação entre a descrição/representação e o descrito/representado, fazendo-o de forma muito didática, pois divide seu artigo em repertório; elenco; figurino; atuação; cenários, direção teatral; tempo e espectador. Recortando o texto de acordo com as principais características que envolvem uma *performance* teatral, ele nos guia por entre esse duplo universo da pintura (de gênero e histórica) e do teatro holandês do mesmo período. Seu estudo demonstra exemplarmente os perigos da utilização das artes plásticas como descrição confiável de objetos e eventos que vemos no dia a dia. É preciso compreender que nunca foi propósito nem precondição dos trabalhos dos pintores a descrição da realidade. “O fato de trabalhos artísticos de certos períodos e lugares tradicionalmente terem sido chamados de “realistas” é uma das causas da má compreensão da arte pré-moderna”, ele afirma.⁹¹

Segundo o autor é preciso estar muito atento à descrição pré-iconográfica do método de Panofsky, que deve identificar as formas retratadas e na qual encontramos o “mundo dos motivos artísticos”. O que precisa ser esclarecido é que os objetos e os utensílios, bonitos ou vulgares, não são motivos em si. Só a partir da escolha do artista

de um tema que contemple esses objetos eles serão incorporados ao mundo dos motivos artísticos. “E nesse mundo não é sua obrigação representar a realidade de maneira confiável.”

A especificidade do estudo de De Vries, que analisa as pinturas pré-modernas holandesas, poderia nos ser indiferente; chamou-nos a atenção, contudo, além da discussão do papel da teoria panofskiana para a iconografia teatral, o título do artigo: *Theatre Iconography: is it possible?* Na verdade, essa é a questão que perpassa quase toda a produção sobre iconografia teatral. A possibilidade do uso das fontes visuais para a historiografia teatral ainda tende a ser considerada com cautela e muitas ressalvas. Nenhum autor nega sua importância, mas quase todos enfatizam o cuidado com as possíveis armadilhas a que está sujeito quem quer ter as imagens como principal fonte de análise de determinado tema. Aspecto muito interessante no artigo, De Vries traça esse percurso tortuoso de comparações entre palco e tela, mostrando mais desencontros do que encontros, mas também evidenciando a possibilidade do estudo da iconografia teatral, que, entretanto, não dispensa prudência. E acredita nos níveis de Panofsky como instrumento inicial de pesquisa, devendo o pesquisador determinar o que está procurando e em qual nível.

(...) o nível pré-iconográfico não é o campo da documentação fidedigna, mas dos motivos artísticos. Pintura e teatro, ambos têm suas veneráveis tradições e uma coleção de motivos de idade não menos venerável. A suposição, não comprovada, de que as tradições dessas duas formas de arte eram mais ou menos idênticas é o problema mais perigoso em nosso campo. Isso significa que temo a possibilidade de um historiador de teatro poder usar as artes visuais como sua única fonte, quando ele já sabe o que procurar e o que esperar.⁹²

Na verdade, é fascinante percorrer com o autor esses dois universos, e a própria forma do artigo, que focaliza cada elemento constitutivo de uma representação teatral relacionando-o com as telas e as práticas teatrais do período, constrói, assim, um exemplo de desenvolvimento de análise iconográfica que pode ser proveitoso. Sua conclusão indica o uso indiscriminado da palavra estilo com diferentes significados, e ele sinaliza a importância da definição, tendo em vista propósitos práticos: “em determinados lugar e tempo, a arte se manifesta em um diferente número de estilos, simultaneamente usados por diferentes artistas, para diferentes propósitos. Quando um pesquisador espera encontrar um estilo comum para diferentes formas de arte, como pintura e atuação, ele dificulta [e/ou tolhe] desnecessariamente seu próprio trabalho.”⁹³

O conhecimento das características de cada estilo não é adquirido com facilidade; daí a observação do autor quanto “a usar a politicamente desejável palavra interdisciplinaridade”.

Essa observação reflete metodologia que justifica nossa preocupação em buscar, junto aos fotógrafos da época e/ou em relatos técnicos, o que era possível realizar em termos de fotografia de teatro na década de 1950, época sobre a qual nos debruçamos. Os métodos da história da arte podem ajudar-nos a pensar essas fotografias como documentação de construções tanto de um tipo de aparência visual cênica quanto do efeito estético da cena teatral. A expressão fotográfica deve indicar-nos o que era possível em termos de significação e produção cênica e fotográfica. A antologia preparada por Fernie destaca essa perspectiva em alguns textos, especialmente o de Baldwin, Harrison e Ramsden; nele, o constante questionamento das causas que determinam os objetos serem como são, acrescentado às questões comuns dos historiadores da arte ('o que é', 'de que é', 'o que significa ou representa', com 'o que parece', 'o que expressa'), não se deve afastar da questão 'a quem são endereçadas', acrescida de 'para que foi feita', como lembra Woodfield ao citar Gombrich. Assim, o cuidado de distinguir meios de expressão diferenciados, como a fotografia e a cena teatral, perceber os diferentes propósitos dessa produção fotográfica, suas singularidades e possíveis padrões desenvolvidos não são tarefas tão simples. Os percursos individuais de cada tipo de arte, seus pontos de contato e, fundamentalmente, suas trocas devem ser observados com atenção. A mencionada interdisciplinaridade inerente ao campo da iconografia teatral aliada ao estudo teórico e histórico da fotografia constitui enfrentamento necessário para a observação de nosso objeto.

Séries e sequências

O conceito de série apresentado por Molinari surgiu num grande projeto de criação de base de dados sobre iconografia teatral,⁹⁴ coordenado por ele e Renzo Guardenti, na Universidade de Florença, onde é professor de história do teatro. No início, a ideia de série restringia-se à possibilidade tecnológica de inserção de dados em um sistema de computador que os conectaria em suas variantes e pontos comuns. Ao longo da pesquisa, entretanto, eles perceberam que nem sempre o que parece ser funcional para o compilador pode ser claro para o usuário e mesmo correto conceitualmente, pois as séries são de diferentes tipos e nem todas podem ser consideradas sequências.

O agrupamento de imagens que se conectam por diferentes razões pode ser considerado uma série, estabelecida a partir da intenção de ordenar conjuntos significativos; sequência de imagens, por sua vez, forma-se principalmente pela intenção de enfatizar determinada ordem, cronológica ou causal, ou seja, a sequência introduz no conjunto "uma dimensão temporal", aponta Joan Fontcuberta.⁹⁵ Na história do teatro podem ser consideradas sequências as ilustrações que intencionam

visualizar diferentes e sucessivos momentos do trabalho dramático de um ator ou de um espetáculo – portanto, as imagens que reconstituem um *argumentum*, uma narrativa.

A série se evidencia em conjuntos claramente relacionados uns com os outros, ainda que alguns tenham usos e funções diferentes. Uma sequência sempre será uma série, mas nem todas as séries configuram sequências. Lembrando o melodrama, em que “as pessoas estavam interessadas nos movimentos maravilhosos da maquinaria, as transformações contínuas dos cenários, dos figurinos e das coreografias”, Molinari afirma que as gravuras dos libretos tinham a intenção de se destacar como momentos de uma sequência. Séries desse tipo, segundo o autor, “não mostram o desenvolvimento de uma história, de modo a capacitar o espectador a entender o *argumentum* da peça; mostram antes o desenvolvimento de uma produção teatral”.⁹⁶

Certamente o teatro de revista equivale, nesse aspecto, ao melodrama, e encontraremos nas fotografias das companhias em questão o desenvolvimento de um “modo de produção teatral”.⁹⁷ Nesse sentido, os acervos apresentam muito mais possibilidades de séries do que de sequências. As poucas sequências identificadas, entretanto, evidenciam, por sua vez, a evolução de um quadro, sua movimentação cenográfica e coreográfica, e, contrariando Molinari, diríamos que oferecem, sim, o enredo de uma dinâmica cênica própria, cujo *argumentum* se evidencia em outras perspectivas.

Essas sequências identificadas, no entanto, revelam mais do que o modo de produção teatral dos espetáculos de revista: também permitem verificar um modo de produção fotográfica – de teatro, para o teatro ou sobre o teatro. Uma série ou sequência não é necessariamente determinada pela autoria das obras. A produção de um gravurista e/ou pintor incluindo várias estampas de atores representando um ou mais papéis não formará obrigatoriamente uma série, a não ser por necessidades empíricas de organização e catalogação. Isso significa que um pintor pode criar diversos quadros de diferentes artistas representando personagens variados, sem necessariamente configurar série definida pela autoria dos quadros, “atores pintados por Fulano de Tal”, por exemplo.

Dependendo do interesse da pesquisa e da dimensão do acervo que se esteja manuseando, pode ser mais interessante estabelecer séries de “Arlequinos” ou “Hamlets”, ou de “Paulo Autran”, “Fernanda Montenegro” etc., independentemente de quem tenha produzido a imagem. Nesse caso, para o pesquisador, a construção da série é determinada por seu objetivo na investigação, ainda que, para um bibliotecário ou arquivista, o critério adotado possa ser a autoria, apesar de ‘misturar’ diversos personagens e/ou atores.⁹⁸ O interesse dessa observação está no fato de indicar nítida

distinção entre duas tarefas: a análise de um conjunto de imagens que o pesquisador pode considerar uma série, e o agrupamento e catalogação, que lhe permitirá organizar o mesmo conjunto de outra forma.

É, portanto, muito mais complexa do que parece a constituição de séries ou sequências no âmbito de um conjunto de imagens, não sendo a autoria fator determinante. Muitas vezes, como exemplifica Molinari, o estudo de determinado conjunto nos autoriza a inserir numa série um documento que, por questões diversas – grande dimensão, por exemplo – dela foi tecnicamente excluído. Assim se constitui, em sua opinião, “uma série ideal com base em uma série tecnicamente projetada”.

Informados pela perspectiva apresentada por Molinari para série e sequência, nos voltamos para a documentação do espetáculo *Muié macho sim sinhô*, de 1950, da Companhia Walter Pinto, em que foi possível criar uma sequência, ou seja, uma ‘série ideal’, apesar de os autores das fotos não estarem identificados e de nem todas elas corresponderem à mesma sessão do espetáculo, tendo algumas sido realizadas em outro teatro e não no Recreio. A articulação de questões apresentadas por Molinari e Roland Barthes, cujos textos são apresentados a seguir, permitiu identificar, nessas fotografias de cena, narrativa visual de uma parte do espetáculo.

EXERCÍCIO 1: SEQUÊNCIAS DE *MUIÉ MACHO SIM SINHÔ*

(...) antigamente, a imagem ilustrava o texto (tornava-o mais claro): hoje, o texto sobrecarrega a imagem, confere-lhe uma cultura, uma moral, uma imaginação...

Barthes

Nos textos *A retórica da imagem* e *A mensagem fotográfica*, Roland Barthes oferece abordagem semiológica para o estudo do sentido da imagem e, em especial, da fotografia. Em *A mensagem fotográfica* analisa fotografias de imprensa, cujo texto sobrecarrega as imagens, conferindo-lhes “uma cultura, uma moral, uma imaginação”. A discussão gira em torno da afirmação, e das implicações decorrentes, de a fotografia ser uma mensagem. Barthes discute a fotografia de imprensa em oposição à fotografia “artística” e define as “dificuldades de uma análise estrutural da mensagem fotográfica”.

As fotografias de cena em diversas ocasiões foram veiculadas pela imprensa, o que não as transforma em fotos de imprensa nem as impede de ser consideradas, em algum momento, artísticas. Essa, porém, não será nossa discussão principal, pois interessa-nos destacar do texto de Barthes os processos de conotação que ele apresenta

para a fotografia de imprensa: trucagem, pose, objetos, fotogenia, esteticismo e sintaxe. É preciso lembrar que esses textos de Barthes, escritos em 1961, ilustram momento muito específico do surgimento do estruturalismo e do *boom* teórico e metodológico que os estudos semiológicos representaram nas ciências humanas. Naquele momento o senso comum compreendia a fotografia como um *analogon* perfeito da realidade e, portanto, mensagem sem código, contínua e com estatuto puramente ‘denotado’. Barthes, no entanto, levantava a hipótese de que a mensagem fotográfica poderia também ser conotada (e instaurava sua dupla estrutura de mensagem ‘denotada-conotada’), evidenciando o que chamou de o “paradoxo fotográfico”.⁹⁹

Segundo o autor, há diferenças nítidas entre fotografia e pintura, e falar a respeito de esteticismo em fotografia pode parecer ambíguo, pois, quando deliberadamente a fotografia se quer fazer pintura, é para ela própria significar “arte”, ou seja, ele não está considerando a fotografia pictórica,¹⁰⁰ mas fotografias que remetem a esse sentido de ‘quadro’, de composição, sem pretender ser pintura, mas enfatizando esse lado estético – daí não deixar de considerar esse processo de conotação para as fotografias de imprensa.

Objetos, por sua vez, ele continua, são “indutores correntes de associações de ideias (biblioteca = intelectual)” e, portanto, “excelentes elementos de significação”. Como lidamos com fotos de cenas teatrais, os objetos fazem parte da narrativa cênica, sem dúvida. São eles os elementos de construção dos cenários e dos figurinos e estão sempre carregados de conotação. No teatro de revista os objetos buscam antes os efeitos estéticos, mas não deixam de comportar efeitos significantes, como se verifica adiante.

Barthes identifica na pose da fotografia um conjunto de atitudes estereotipadas, elementos de significação em si:

‘uma gramática histórica’ da conotação iconográfica que deveria procurar seus materiais na pintura, no teatro, na associação de ideias, nas metáforas correntes etc., isto é, precisamente na ‘cultura’ (...) a pose não é um processo especificadamente fotográfico, mas é difícil não nos referirmos a ela, na medida em que tira seu efeito do princípio analógico que está na base da fotografia.¹⁰¹

A pose terá papel de destaque não só nas sequências que se apresentam neste capítulo, mas no conjunto geral das fotografias do arquivo da Companhia Walter Pinto. Não encontraremos relevância equivalente no acervo fotográfico da Companhia Eugénio Salvador, contraste que será abordado oportunamente. Por enquanto cabe refletir sobre a ideia de Barthes que identifica na pose “uma gramática histórica” constituída por padrões advindos de várias instâncias culturais, o teatro entre elas. Essa constatação impulsiona a tentativa de identificar os elementos de significação

que se apresentam nas poses elaboradas para retratar esse gênero teatral no conjunto de imagens estudado, de forma a revelar suas atitudes estereotipadas.

Para analisar o processo da fotogenia, cujo objetivo é embelezar a imagem através de técnicas de iluminação, de impressão e de revelação, Barthes propõe um “inventário” dessas técnicas, que se repetem ao longo do tempo e poderiam fornecer os meios necessários para distinguir efeitos estéticos e efeitos significantes. E considera a fotogenia ‘estrutura informativa’, em que a mensagem conotada é elaborada na própria imagem ‘embelezada’ pelas diversas técnicas que criam variados efeitos para a fotografia. “Em fotografia, contrariamente às intenções dos fotógrafos de exposição, nunca há *arte*, mas sempre *sentido*”.¹⁰² Percebe primeiramente a fotografia de imprensa condenada a sua condição de denotação, mas logo depois mostra o paradoxo fotográfico, evidenciando os processos de conotações possíveis na fotografia, que a caracterizam como mensagem denotada e conotada. A arte e o sentido podem, então, estar presentes na fotografia. E não há talvez mais propósito em distinguir efeitos estéticos e efeitos significantes. Retomo aqui a citação de Meneses, cujo eco se faz presente, pois que as imagens não têm sentido em si, imanentes; só sua interação social produz sentidos e as fará atuarem.

É preciso observar que foto de divulgação (ou ‘material de publicidade’) não constitui foto de imprensa, produzida com a intenção de revelar a realidade social, o cotidiano, sendo, por isso mesmo, mais comprometida com a verdade. As fotos de cena certamente têm compromissos diversos daqueles das fotos de imprensa e estariam mais próximas da imagem publicitária, analisada no artigo A retórica da imagem, cuja discussão envolve o ‘sentido’ da imagem.¹⁰³ Partindo de algumas questões – “Como o sentido vem à imagem? E, se ele acaba, o que há para além dele?” –, o semiólogo escolhe uma “facilidade” para exemplificar sua teoria, pois na imagem publicitária “a significação da imagem é seguramente intencional: são certos atributos do produto que formam *a priori* os significados da mensagem publicitária e estes significados devem ser transmitidos tão claramente quanto possível”.¹⁰⁴

A publicidade ou a imagem publicitária propõe três mensagens: a linguística, a denotada (ou literal) e a ‘simbólica’ (ou conotada, ou cultural).¹⁰⁵ Na verdade, Barthes usa a imagem publicitária para ‘testar’ uma análise estrutural para todas as imagens ou, melhor, como mencionado por Joly, “aplicável a todos os tipos de linguagens”. Aqui interessa destacar a mensagem linguística, para tratar da relação entre o texto da peça e suas fotografias de cena. Barthes apresenta duas funções para a mensagem linguística, a de ancoragem e a de etapa:

As duas funções da mensagem linguística podem evidentemente coexistir num mesmo conjunto icônico, mas a dominância de uma ou de outra não é certamente indiferente à economia geral da obra: sempre que a palavra tem um

valor diegético de etapa, a informação é mais dispendiosa, visto que necessita da aprendizagem de um código digital (a língua): sempre que ela tem um valor substitutivo (de ancoragem, de controle), é a imagem que detém a carga informativa (...)¹⁰⁶

A preocupação do autor em observar os processos de conotação para a fotografia de imprensa está vinculada aos novos e diferentes significados que podem ser atribuídos àquelas imagens, alterando sua significação primeira. Usar os processos apontados por Barthes para fotos de imprensa como instrumento para perceber movimentos semelhantes (ou não) nas fotos de cena é o objetivo pretendido na observação das sequências elaboradas.

Não há pretensão nem intenção de proceder a uma análise semiológica de cada imagem, descrevendo todos os códigos e processos de conotação que elas abrigam, nem seus diversos sentidos; entretanto, além do sentido denotado primeiramente identificado (são fotos de um espetáculo teatral), juntas elas podem também guardar um segundo sentido, ampliando, portanto, sua mensagem. A análise, então, privilegiará a sequência como um todo em detrimento de cada foto separadamente. “A reconstituição através da fotografia não se esgota na competente análise iconográfica. Esta é apenas a tarefa primeira do historiador que se utiliza das fontes plásticas. A reconstituição de um tema determinado do passado, através da fotografia ou de um conjunto de fotografias, requer uma sucessão de construções imaginárias.”¹⁰⁷

Apoteose “Bolo real” – 1ª e 2ª fases – Primeira sequência

Selecionamos duas sequências de fotos da revista¹⁰⁸ *Muié macho sim sinhô*,¹⁰⁹ o primeiro grande espetáculo de Walter Pinto na década de 1950, que inaugurava perspectiva inédita para o empresário que a partir de então decide apostar na criação de um espetáculo por ano. Concentrando todo seu investimento em produção anual única, ele não mede esforços para trazer ao palco do Teatro Recreio o que há de melhor no campo do teatro musicado da época, tanto em termos de aparatos cenográficos, de efeitos especiais de luz, som etc. quanto de equipes técnicas e artísticas conceituadas, não se limitando aos elementos nacionais e buscando, sempre que julga necessário, artistas e técnicos estrangeiros.

Além desse aspecto de marco divisório, *Muié macho sim sinhô* torna-se especial no repertório da Companhia por ter sido o espetáculo criado para comemorar 25 anos da Empresa de Teatro Pinto Ltda. e 10 anos de Walter Pinto em sua direção.

Em reportagem de Brício de Abreu, antes da estreia do espetáculo, o empresário informava o tamanho de sua investida, afirmando que a empresa mantém sob contrato, com exclusividade, um dos “mais competentes revistógrafos de nosso teatro – Freire Júnior” e que seus técnicos são elementos experimentados, há anos trabalhando reunidos em equipe que se tornou uma das melhores do gênero no Brasil. Possui, além disso, ele acrescenta, o maior guarda-roupa da América do Sul, que mandou vir de Paris e Nova York. Quanto a detalhes sobre a nova montagem, declara:

É claro que o bom gosto só não adianta. É preciso um largo capital que permita a realização. Ainda agora fui a Argentina (...) e contratei nada menos do que a famosa coreógrafa Vitoria Garabato e o *ballet* do Teatro Colon, visando com isso dar novo realce aos meus espetáculos, elevando o nível das criações coreográficas, com autênticas bailarinas e não as *show-girls* somente (...) Pretendo comemorar o jubileu da Empresa com um espetáculo que marcará (...) haverá este ano *ballet* de fato – basta dizer que a grande bailarina, ex-integrante da Ópera Cômica de Paris do ‘Ballet Russe’, Juliana Yanakiewa, será a *prima ballerina* do conjunto – que dançará números como o “Bolero”, de Ravel, entre outros, em curiosa montagem, onde todos os fabulosos recursos do palco do Recreio – que conta com elevadores, palco giratório e outras maravilhas mecânicas – serão postos à prova. Mas um grande elenco foi contratado, sem descuidar da comicidade, (...) veremos pela primeira vez reunidos num palco de revista os dois mais sensacionais cômicos do teatro ligeiro: Oscarito e Grande Otelo (...).¹¹⁰

Trata-se, portanto, de produção realizada com a intenção de impactar a plateia, equilibrando a tradição de nomes conhecidos e já consagrados pelo público com a novidade para atrair ainda mais espectadores. A ideia de renovação foi estratégia utilizada com frequência pelo empresário, e seus empreendimentos sempre anunciavam a inclusão de novos elementos artísticos e técnicos a cada novo espetáculo.

Nesse sentido, não é por acaso que o único exemplo identificado como sequência no conjunto fotográfico diga respeito a um quadro de fantasia, mais precisamente uma apoteose, que é o tipo de quadro que tem como princípio o grande aparato coreográfico e cenográfico. Nessa sequência evidencia-se a possibilidade de uma *sintaxe* para um conjunto de imagens, pois nela vê-se uma narrativa sobre um quadro, uma ‘frase visual’. Barthes assinala que, para o processo de sintaxe, “várias fotografias podem constituir-se em sequência (...); o significante de conotação já não se encontra então ao nível de nenhum dos fragmentos da sequência, mas no nível (...) do encadeamento”.¹¹¹

Essa seleção evidencia ainda a “sucessão de construções imaginárias” que Kossoy apresenta como requisito para o uso das imagens na reconstituição histórica de um tema, pois não havia nenhuma organização prévia dessas fotografias no acervo nem mesmo tiras de negativos que pudessem indicar sua real cronologia.

Trata-se de fotos de um único quadro – a apoteose do primeiro ato, que é dividida em três fases. A tentativa consistiu em montar essas fases com as fotos do dossiê correspondentes a esse quadro. A sequência relativa à última fase da apoteose ilustra o que Molinari observou a respeito do melodrama – uma sequência de imagens evidencia muito mais o modo de produção teatral do que propriamente seu argumento, já que sua identificação foi possível graças à existência no quadro de um mecanismo cenográfico móvel, que se abre, e as fases de sua abertura nos guiaram na ordenação das fotos. A sequência que corresponde à primeira e à segunda fase da apoteose não apresenta esse recurso, o que a torna menos precisa, pois o elemento que permitiu sua ordenação foi o texto da peça, com as indicações sobre a movimentação dos atores, a ordem de sua entrada em cena etc. e as rubricas com as mutações. Essas indicações, contudo, não são capazes de nos fornecer com precisão a cronologia correta de cada momento revelado nas fotos e referente às duas primeiras fases daquele quadro; ainda assim é possível ‘imaginar’ esse percurso e montar uma possibilidade de sequência do quadro.

Desde a coxia até o desenrolar das etapas do quadro teatral com suas mutações visíveis para o público, observa-se o desenrolar cenográfico e coreográfico de um quadro da revista, mais precisamente de um quadro de fantasia, em que a exploração do aspecto plástico é singular. Trata-se de fotos de cenas teatrais, ou seja, representação da representação. As lentes da câmera captam cenas deliberadamente construídas para a obtenção de determinado efeito cênico, então, o ‘esteticismo’ é condição inerente a esses referentes. A cena é sempre uma composição de diversos elementos que formam um “quadro”, não estático, mas com características pictóricas, como formas, cores, linhas, volumes etc. A fotografia justamente “congela” esses “quadros”, essas composições.

Como já mencionado, as fotos do arquivo Walter Pinto foram diversas vezes veiculadas pela imprensa – no meio teatral são hoje denominadas “fotos de divulgação”,¹¹² naquela época, entretanto, Walter Pinto chamava de “material de publicidade”. Nesse conjunto agora apresentado foram identificadas algumas fotos que ilustraram a primeira edição de um programa elaborado pela Companhia em 1951 e que, assim, desempenham o papel de ‘material de publicidade’.

O conjunto de fotos que mostra as duas sequências criadas revela o último quadro do primeiro ato da revista *Muié macho sim sinhô*, ou seja, a apoteose do primeiro ato. No programa da peça da montagem carioca (1950), o quadro se intitula “Bolo real”, com três fases. A primeira sequência se refere às duas primeiras fases do quadro, e a segunda sequência, à terceira fase, portanto, ao final do quadro.

No programa da montagem apresentada em São Paulo (1951) constata-se uma mudança: as três fases originais foram transformadas em dois quadros: “Bolo real”

(correspondendo às duas primeiras fases) e “Bolo de aniversário”, finalizando a revista e correspondendo à terceira e última fase. Isso significa que a terceira fase da apoteose original ganhou certa autonomia e configurou-se quadro independente do anterior; “Bolo real”, passando, então, a ser a apoteose do primeiro ato. Na verdade, porém, o texto da revista não foi alterado, e a mudança só constou do programa. O vínculo entre os dois quadros permaneceu. Na introdução do quadro “Bolo real” a narradora esclarece o propósito do quadro:

NARRADORA

Quando faz anos, pobre ou milionário
na casa mais pomposa ou mais modesta,
bem ao centro da mesa em toda a festa
há sempre um bolo de aniversário.
Como todas as coisas teve origem...
Mas qual? Qual foi a origem de tal doce?
E nós nos empenhamos na vertigem
de apurar tal versão fosse qual fosse!
Encontramo-la sim! Velho alfarrábio na casa de um autor metido a sábio
deu-nos então o gosto da vitória.
Eis o que vim fazer neste cenário:
contar-vos calmamente toda a história
do bolo de aniversário!

O início do quadro nos prepara para sua cena final ou fase final. No decorrer do quadro entende-se que o rei festeja o aniversário da filha, a princesa. Enquanto o banquete está sendo servido, um mendigo invade o castelo pedindo clemência ao rei para que socorra os famintos do reino. O rei, então, desafia o mendigo: em duas horas ele deve distribuir a comida do banquete a todos os mendigos do reino, irramente; caso não o faça, morrerá. E assim a narradora explica o andamento do quadro, que depois da ordem do rei, passa para sua segunda fase, nos salões do castelo:

NARRADORA

(...) Que fazer para dar o cumprimento a decisão?
Duas horas! Nem mais um só momento para distribuir a multidão
tudo em partes iguais, os mil manjares do banquete real. Solto aos
asares [sic] da sorte, o infeliz poz-se [sic] a pensar. Mas enquanto
pensava, nos salões viu ele lentamente desfilar iguarias sem fim!
Frutas! Faisões! Assados tostadinhos! Procissões de pratos e mais
pratos, no castelo. Aquilo parecia um pesadelo!

A princesa, vendo o apuro do mendigo, vem ao seu encontro e lhe aponta uma solução:

PRINCESA

Não quero que no dia de meus anos
por força dos caprichos mais insanos
o carrasco decepe uma cabeça.
Certos mistérios da arte culinária
pode não conhecê-los bem um paria,
porém não há mulher que os desconheça.
Vem comigo. É provável que se faça
de tudo misturado enorme massa
e essa massa redonda feito bola
é que distribuiremos como esmola
por todos os famintos!

MALTRAPILHO

Meu calvário termina com tal bola magistral.
Que nome iremos dar? Bola Real?

PRINCESA

Não seas tolo! Em vez de bola, vai chamar-se bolo.
Bolo...de aniversário!

A primeira sequência organizada se refere a essa parte do quadro, que corresponde às duas primeiras fases: o banquete, a entrada do mendigo e o desfile das iguarias. O último diálogo entre a princesa e o maltrapilho finaliza a segunda fase do quadro.

Logo depois se inicia a sequência final do quadro, que mostra com mais clareza a cronologia da cena, sendo, portanto, melhor exemplo de sequência, nos moldes destacados por Molinari e Barthes.

Depois desse diálogo entre a princesa e o maltrapilho há no texto a indicação ESCURO para iniciar então a fase final, ou seja, o quadro que no programa paulista foi chamado de “Bolo de aniversário”, tendo como narradora a vedete Virgínia Lane, cuja primeira fala anuncia:

NARRADORA

Por isso nesta data, Walter Pinto
cuja empresa completa ativamente
seus vinte e cinco anos de revista,

vai ofertar agora à toda gente
um bolo que um doceiro feito artista
recheou de manjares capitosos
para o prazer de todos os gulosos!

Esse bolo foi realmente especial, pois os autores da revista conseguiram criar uma fábula para a apoteose do primeiro ato cujo enredo contemplava a comemoração do jubileu da empresa em cena, junto ao público.

A montagem da mesa do banquete (imagem 1 – **ii**),¹¹³ antes de a cortina se abrir para o início do quadro, está representada numa foto de bastidor; nela, o trabalho técnico é o protagonista, e identificamos o olhar do espectador privilegiado: o fotógrafo. O público não teria acesso a essa imagem no espetáculo; só se a foto fosse colocada no saguão de entrada do teatro ou publicada na imprensa, possibilidades que não foram confirmadas na investigação processada nos periódicos da época. As fotos de bastidores, também presentes na sequência seguinte, da fase final da apoteose, revelam a intenção da empresa de documentar seu ‘modo de produção’. Não há preocupação em esconder os mecanismos de construção da cenografia, pelo contrário: o ato de os revelar denota sua importância e enaltece a produção do espetáculo, bem como toda a tecnologia empregada para dar ao público o melhor. Essa é uma interpretação possível, que coloca como mensagem principal para esse tipo de imagem a ênfase do empresário nos recursos técnicos levados para o palco do Teatro Recreio. Além disso, o processo de conotação dos objetos, como apontado por Barthes, evidencia a ‘mesa do banquete’ e suas múltiplas significações: representar o salão real; realçar as injustas relações entre o poder do rei, sua fartura à mesa, e seu povo, representado pelo mendigo; a centralidade e grandiosidade da mesa que, construída com inclinação para aumentar a ilusão de profundidade, cria o impacto necessário para o contraste entre a humilhação do mendigo e a arrogância do rei. A ‘mesa do banquete’, portanto, é objeto pleno de associações de ideias e símbolo de riqueza, de poder.

Quanto ao modo de produção do espetáculo, a foto revela mecanismos de construção desse cenário-objeto. Observa-se que a mesa é dividida ao meio, para facilitar sua locomoção pelo palco. Vê-se uma das partes deslocada para o lado esquerdo, de modo a permitir ao maquinista encaixar o candelabro que delimita o centro da mesa e sua divisão em duas partes. Supomos que cada parte da mesa ficasse nas laterais da coxia, a fim de que, na mutação para a fase final, pudesse ser introduzido o ‘bolo-cenário’ pelo centro do palco. Pratos, taças e demais objetos são fixados no tampo da mesa, que por sua vez se fixa sobre uma escada, cujos degraus servem de apoio para as cadeiras nas laterais. A escada certamente facilitava o aceso do elenco ao se posicionar ao longo da mesa. É possível também observar que há um elemento

cenográfico de outro quadro da revista encostado na parede lateral esquerda. A relativa proximidade deixa ver o quão ‘teatrais’ são os objetos de cena, aparentemente frágeis, mas construídos de maneira a provocar a ilusão de uma verdadeira mesa de banquete, que a **(i2)** revela em toda a sua grandiosidade.

A mesa do banquete já posta e composta por todos os seus ocupantes **(i2)** aparece em foto na qual o esteticismo, a pose e a fotogenia se conjugam, o que, aliás, também pode ser identificado com igual força nas **(i4, i7, i8, i9 e i11)**. No entanto, a composição da mesa do banquete **(i2)** parece ter tido como objetivo fixar um ‘quadro’ dessa cena. O posicionamento do fotógrafo – no mesmo nível do palco, um pouco distante, mas não o bastante para mostrar o proscênio – faz da mesa o limite do enquadramento na parte inferior da foto, e das colunas e pano de fundo o restante da moldura do quadro. Quase todo o elenco olha para a câmera, o que nos sugere tratar-se de composição arranjada pelo fotógrafo e não uma tomada durante a ação de um ensaio,¹¹⁴ situação verificada em outras fotografias **(i4, i7, i8, i9 e i10)**. Daí a força do esteticismo para essa fotografia, como acontece em geral nas composições nitidamente posadas e com enquadramentos que remetem à criação de uma ‘pintura’, clássica, tradicional, com jogos de formas, cor, luz e volumes harmônicos, equilibrados dentro da moldura do palco – padrão das fotos em geral selecionadas para publicidade da Companhia.

As aproximações ou o foco no pormenor **(i3 e i5)** possibilitam maior detalhamento dos elementos apresentados nas fotos de planos gerais, em que todo o palco é abraçado pela lente do fotógrafo. Destacam-se as bailarinas **(i3)** em foto igualmente posada e ‘dirigida’ – pelo fotógrafo ou pelo próprio diretor do espetáculo –, como indica a perceptível preocupação com os detalhes no posicionamento de cada uma delas. Os pés criam movimentos diferentes, assim como a pegada para segurar o instrumento musical, além da própria postura corporal individual. Duas olham a câmera, e duas focam outro ponto. Ao fundo, a mesa do banquete e os atores, que também olham para a câmera. Mais uma vez a hipótese de as fotos serem tomadas durante um ensaio se comprova, pois a presença do fotógrafo é revelada pelo olhar dos atores. Em outra fotografia **(i5)** esse aspecto não se apresenta, e só duas atrizes realmente fixam a lente do fotógrafo, extremamente próximo, posicionado certamente além da beirada da mesa do banquete, já que as duas atrizes da extremidade da mesa não aparecem. Aqui pode ser revelada a possibilidade de uma ‘direção’ de atores conjugada com o ensaio para o fotógrafo, de modo a manter a passagem da cena normalmente enquanto eram feitas as fotos.

Descobre-se ângulo inusitado **(i6)**, que também não poderia ser captado pelo espectador, o espectador comum, posto que o ‘olhar indiscreto’ do espectador

privilegiado, o fotógrafo, posicionado na coxia ou no palco, vê o desenrolar da cena de uma perspectiva dos que atuam no espetáculo e acaba ‘vazando’ a imagem para o outro lado do bastidor, revelando as paredes da caixa cênica com suas estruturas de madeira, próprias para sustentar os mecanismos cenográficos e/ou de iluminação.

Breve narrativa é criada em sequência dentro da sequência maior do quadro; são três fotografias (**i7**, **i8** e **i9**) que mostram o diálogo entre o mendigo e o rei, todas tomadas da plateia, com distância suficiente para garantir um panorama geral do palco, e é aí que se nota diferença entre as três fotografias. A primeira, que abre essa subsequência (**i7**) mostra a caixa do ponto aberta e com microfone, além de flores no proscênio, junto à boca de cena, o que significa, talvez, que a foto tenha sido feita durante a apresentação do espetáculo, já que as duas que se seguem (**i8** e **i9**) não apresentam esses detalhes, o que também informa terem sido as tomadas feitas em dias diferentes. As três fotos compõem uma ‘frase visual’ do quadro “Bolo real”. A tempestuosa entrada do mendigo (**i7**), de braço erguido, proferindo seu discurso e observado em silêncio pelos demais súditos e pelo rei. A seguir ele se aproxima da mesa e conversa diretamente com o rei (**i8**), quase de costas para a plateia. Então o rei profere sua sentença, com postura mais erguida e braço em riste (**i9**), de maneira a constranger o mendigo, que se mostra cabisbaixo, como as bailarinas a sua esquerda.

Apenas uma fotografia do conjunto (**i11**) não faz referência ao texto. Nitidamente posada, com toda certeza foi preparada para a divulgação do espetáculo, como indica sua utilização no programa da Companhia. A inserção dessa foto na sequência objetiva a visualização mais exata do recurso cenográfico empregado para a mutação da segunda para a última fase da apoteose, o pano-telão,¹¹⁵ que encerra a cena da mesa do banquete e ‘esconde’ o restante do palco enquanto é preparado o próximo elemento cenográfico: o bolo de aniversário. Esse espaço delimitado pelo pano-telão funciona como ‘os salões do palácio’ por onde se fez o desfile das iguarias (**i10**). E essa imagem revela o registro das silhuetas dos atores, suas sombras projetadas no pano-telão. Não parece se tratar de efeito provocado pela iluminação do espetáculo nem pelo *flash* do fotógrafo, que ficaria mais restrito aos primeiros elementos da fila. A hipótese mais provável é que as sombras sejam efeitos da luz de serviço do teatro, estando também acesas as da plateia – os filmes da época não tinham sensibilidade suficiente para tomada interior e com pouca luz, sendo obrigatórios o uso do *flash* e boa iluminação geral. Nota-se que o espaço de encenação ficou limitado ao proscênio, sendo mesmo uma passagem rápida para a última fase da apoteose.

Dessa sequência de fotografias do quadro de apoteose, algumas imagens foram utilizadas em programas da Companhia¹¹⁶ (**i2**, **i3**, **i10** e **i11**). Numa de suas páginas (**i12**) sob o título “Imponência”, àquelas fotografias (**i2** e **i3**) corresponde a legenda:

“A grandiosidade das apresentações e a imponência de todos os espetáculos são uma característica constante desta empresa.”

Compondo página (i13) com outras duas fotos, o seguinte texto ‘coroa’ as imagens (i10): “Beleza, arte e bom gosto estão sempre reunidos, para que o público possa aplaudir magníficas criações artísticas.” A última foto dessa sequência (i11) foi publicada na penúltima página do programa (i14), com este texto: “As figuras mais famosas do teatro estrangeiro que passaram pelo Rio foram unânimes em enaltecer o arrojo de Walter Pinto nas montagens de seus espetáculos, e a maioria afirma que o produtor brasileiro nada fica a dever aos maiores do mundo.”

Constata-se, portanto, serem todos os textos que acompanham as imagens de enaltecimento da empresa teatral e de suas produções. E as imagens selecionadas devem corresponder a essa intenção, como indicam as quatro fotos, cuidadosamente elaboradas. Estabelece-se a relação da mensagem linguística com as mensagens icônicas, denotada e conotada. Nos textos considerados de publicidade incluídos nos programas da Companhia há relação de complementaridade e de sua amplificação pela imagem. Ao estabelecer ligação das imagens com o texto do espetáculo, porém, essa relação se dilui, pois as imagens possuem ‘discurso visual’ mais intenso do que a breve narração da cena.

É importante observar que não é possível precisar na sequência das fotografias (i2 a i8) sua exata ordem cronológica. Poder-se-ia montar outra sequência: (i3) antes de (i2) ou (i8) antes de (i7). O texto informa que o quadro se inicia com o banquete, que os atores cantam e que o banquete é interrompido pela entrada do mendigo. Depois, o mendigo assiste ao desfile dos pratos, e a segunda fase do quadro se encerra com o diálogo entre ele e a princesa, do qual não há registro fotográfico no acervo. Segue-se um ESCURO que dá início à última fase do “Bolo de aniversário”, retratada na sequência seguinte. Então, a ordem que estabelecemos reflete o que, de acordo com as indicações do texto, imaginamos ser a possível sequência da apoteose “Bolo real”.

Apoteose “Bolo real” – 3ª fase – Segunda sequência

O fotógrafo mostra detalhes do bolo cenográfico (i17, i25, i26 e i27) que o espectador comum apenas vislumbrou, a distância. O bolo fica no fundo do palco, e as *girls* seminuas (“os manjares capitosos para o prazer dos gulosos”) jamais chegam ao proscênio. A plateia não tem a seu alcance esse “recheio libidinoso” (i22, i23, i24 e i28). Além disso, elas estão sempre “emolduradas”, em compartimentos ou em pose estática. Então, essa relação estabelecida pela foto de proximidade com os corpos *seminus* das *girls* não é real para o espectador que na época ocupava a plateia. Foi real, entretanto, para

o espectador das fotos no passado e para o estudioso das imagens de cena no presente. E as diversas posições e distâncias que o fotógrafo estabelece, desde os bastidores até a cena, com tomadas em diferentes planos, mostram a força e a fragilidade da composição desse quadro. A força se revela, em geral, nas fotos em que o olho do fotógrafo coincide com o olho da plateia, vê-se a cena na totalidade, e o processo de *esteticismo* fica mais intenso, pois evidencia todo o efeito pretendido com a composição da cena (**i18**, **i19**, **i20** e **i24**). Algumas aproximações também têm força (**i25**) e revelam o conjunto do “recheio” do bolo. A colocação das *girls* em primeiro plano, porém, fragiliza a cena, pois destaca as imperfeições. É cabe ainda observar que a plateia não é exclusivamente de homens; em meio à predominância masculina, percebem-se algumas cabeças femininas nas fotos, o que talvez inspire o cuidado de manter no fundo do palco a parte mais sensual do quadro, que, no entanto, o fotógrafo “aproximou” através de suas lentes “indiscretas”.

Nas revistas as cenas finais de um ato – as apoteoses – costumam reunir todo o elenco em cena, o que, aliás, é explicitado no programa da peça, que apresenta o título de cada quadro seguido dos nomes dos atores e respectivos personagens. No caso da apoteose, após o título do quadro é indicado “Toda a Companhia”. Então, a constatação, relativa a essa sequência de fotos do retorno de atores e bailarinos da fase anterior, com suas roupas de época, se justifica não só pelo tipo do quadro, uma apoteose, mas também, nesse caso, por seu enredo. Afinal, dentro da trama do quadro, o bolo acaba tendo duplo significado: é para ser repartido entre todos – o bolo de aniversário da princesa, mas também representa o bolo da comemoração dos 25 anos da empresa. Se a perspectiva de análise só focalizasse a composição de um quadro para ser fotografado se poderia fazer a leitura de uma imagem confusa, refletida em algumas fotografias dessa sequência, nas quais se percebe a mistura de diversos elementos causando certa desarmonia na composição fotográfica, mas que, simultaneamente, nos informa sobre o modo de produção de uma apoteose.

Iniciando a sequência, as duas primeiras fotos (**i15** e **i16**), dos bastidores do teatro, apresentam imagens que, da plateia, o espectador não vê. Essas imagens anunciam a pré-cena, o momento anterior, a preparação para a cena e sua produção propriamente dita. O fotógrafo, como espectador privilegiado, pode “espiar” o que aconteceu atrás das cortinas. Os ‘personagens principais’ aqui são os cenotécnicos e a própria tecnologia do aparato cenográfico. A ação está no empurrar, consertar, colocar em ‘funcionamento’ os elementos que darão sentido à cena.

A ampla movimentação dos maquinistas nas duas fotos faz pensar que o espetáculo esteja acontecendo no palco (ainda que em ensaio geral) e que no bastidor tenta-se resolver algum problema apresentado no mecanismo do bolo-cenário. Essa possibilidade é reforçada por outra fotografia (**i16**), pois uma *girl* encontra-se em cima

do bolo. Evidencia-se o contraste entre as fotos de bastidores e aquelas que apresentam o cenário todo acabado, em um belo quadro da cena (**i20**). Nas aproximações (**i15** e **i16**) percebe-se a fragilidade dos objetos cenográficos, seu acabamento mais tosco, que desaparece sob as luzes da ribalta e com a distância própria da cena. A curiosidade desse bolo-cenário é seu fundo, que não se vê de frente, só de perfil, mas nele se identifica um cartaz com o símbolo da Companhia Walter Pinto (a máscara do teatro ladeada de louros), com o número 25 acima e, nas laterais, desenhos de *girls* com trombetas, lembrando parte do prólogo de *Muié macho sim sinhô*. Essa imagem na traseira do bolo-cenário deve ter sido mostrada em algum momento do espetáculo, mas não foi localizado nenhum registro fotográfico que o documentasse. Também é vista, no lado esquerdo das fotos, parte da mesa do banquete da fase anterior.

O que está oculto nessas imagens é a indagação sobre seu próprio tema: os bastidores, a coxia. Por que fotografá-los? Nessas fotos não se evidencia o *glamour*, o belo, de forma tradicional; revela-se antes o truque, o modo de fazer, ou seja, outro sentido de ‘beleza’ na perspectiva de construção de cena. Qual a intenção de Walter Pinto com relação a essas fotos em que se destacam o maquinário e o trabalho técnico da equipe? Uma hipótese é a de querer deixar registrado aquilo que era motivo de seu orgulho: criar os melhores efeitos cenotécnicos, construir cascatas no palco, cortinas de fumaça, elevadores etc. Outra possibilidade é que a ideia desse tipo de tomada tenha sido sugerida por algum de seus fotógrafos, que, na condição de “espectadores privilegiados”, podiam ver o que outros não viam. Revelar o momento em que se prepara o objeto-cenário, o bolo, para entrar em cena é expor a parte artesanal do trabalho teatral. Os cenotécnicos também têm seu ‘figurino’, um macacão, que poderia ser associado ao uniforme de operário e que os distingue imediatamente de qualquer outro elemento presente nos bastidores, como os artistas ou diretores.

As três fotos seguintes (**i17**, **i18** e **i19**) mostram o início da cena, sendo a primeira delas um detalhe da cena maior, focalizando mais de perto o bolo cenográfico e a *girl* que o enfeita, como um “gostoso” confeito. Em nenhuma das 14 fotos selecionadas para a narrativa dessa cena há indícios de trucagem no sentido de fusão de imagens ou manipulação; percebem-se, entretanto, cortes diferentes na ampliação de um mesmo negativo (**i18** e **i19**), que podem reduzir ou ampliar uma imagem, destacando seus detalhes. Esse tipo de manipulação do negativo poderia eventualmente estabelecer novos significados para a imagem, como ressalta Barthes ao tratar do processo de trucagem. No caso aqui em análise não há exemplo claro de mudança mais radical de significado provocado pelos cortes diferenciados; o que se percebe é a ênfase em algum detalhe, que tanto pode ressaltar uma beleza oculta em meio à cena geral quanto revelar uma fragilidade, um elemento menos estético.

Nesse conjunto, os melhores exemplos dos processos de fotogenia e pose (**i20** e **i24**) evidenciam o destaque do efeito estético das fotos, que revelam o ápice de cada cena, seu apogeu, com a composição das atrizes em poses estudadas, a vedete principal ao centro, efeito de iluminação que engrandece o cenário com seu bolo cenográfico (**i20**) e depois, a revelação da surpresa de seu interior (**i24**), o “recheio sensual” do bolo. A composição das duas fotos revela muito mais do que um momento de cena de um quadro da revista *Muié macho sim sinhô*. Essas imagens foram elaboradas para enaltecer o espetáculo, mostrar a beleza sensual de suas *girls* e vedetes, dar a conhecer o cuidado com o aparato cenográfico, imagens-chave para divulgação do espetáculo, com a intenção de aguçar a curiosidade e a imaginação do público. As duas fotos foram utilizadas no programa da Companhia, o que reforça a hipótese de uma construção deliberada para a ‘venda’ não só desse espetáculo, pois o programa não trata de um único espetáculo, mas especialmente para o reforço da ideia de empresa e companhia teatral que não medem esforços para produzir belos espetáculos.

A mutação do cenário, ou seja, a abertura do bolo e a surpresa de seu “recheio” (**i21**, **i22**, **i23** e **i28**), se deu à vista do público, sem cortinas, em meio à evolução coreográfica em que bailarinas, *girls* e vedetes se movimentam de forma a ir revelando a mudança da cena, ou seja, “cortando o bolo”, ideia ressaltada pela postura de duas bailarinas que ficam de costas para a plateia (**i22**). Observação mais atenta, contudo, revela que a sequência selecionada não foi realizada durante uma única representação do espetáculo ou ensaio geral. Notam-se bocas de cena diferentes nas fotografias (**i23** e **i28**), revelando outra casa de espetáculos, certamente de outra temporada de *Muié macho sim sinhô*. Evidenciam-se então, para uma mesma sequência da cena, duas sessões diferentes da mesma revista, em casas de espetáculos diversas e com pequena alteração também no elenco. Pode-se ver que as *girls* (**i23** e **i28**), na parte de cima do interior do bolo, são diferentes das *girls* que ocupam o mesmo lugar nas outras fotografias (**i24**, **i25** e **i26**).¹¹⁷ Ainda se podem observar nessa sequência o movimento da cena, criando encadeamento que ilustra a variação de atitudes de cada elemento, coreografia que modifica completamente a imagem da cena e a passagem para outro cenário, a que se acrescentam novos elementos – tanto objetos quanto atores e atrizes em diferentes figurinos.

Nesse momento abre-se o bolo de aniversário, aquele que deve suprir as necessidades dos famintos do reino, comemorar o aniversário da princesa e, ainda, parabenizar a Empresa Pinto por seus 25 anos. Bolo cuja origem foi apurada com “vertigem” e cuja receita revela os “mistérios” da arte culinária, para ser distribuído como esmola para os famintos e ofertado como manjar para o prazer dos gulosos.

Não se pode deixar de notar os raros exemplos em que temos certeza de a produção fotográfica ter sido realizada em representação pública, pois que mostram parte da plateia (**i21**, **i22**, **i23** e **i28**); e a marca de luz 'estourada' sobre as cabeças do público indica o uso de *flash* e, portanto, presença que não passou despercebida, além do posicionamento do fotógrafo, mais ou menos no meio do corredor lateral, o que deve ter prejudicado a visão de alguns espectadores que estivessem nos lugares mais ao fundo da plateia. Talvez essas dificuldades técnicas justifiquem a pouca produção fotográfica em representações públicas, o que impede melhor visualização do que de fato possa ter sido aquela cena para o espectador da época. Estaremos, portanto, condicionados à produção maior de fotos montadas em ensaios do que de instantâneos de cenas durante sua representação.

A última foto da sequência (**i28**) foi selecionada em função de algumas observações: os músicos já estão de pé no fosso da orquestra; a maior parte do elenco em cena está em postura de agradecimento, olhando a plateia e não mais representando; e a vedete principal, Virgínia Lane, à direita baixa do palco, na entrada lateral, como se aguardasse alguém para recepcionar, suposição reiterada pelo olhar de outros elementos, tanto no palco como no fosso, todos naquela direção. Essa imagem informa o final do primeiro ato da revista, e o intervalo antes do início do segundo ato que provavelmente costumava ser utilizado para algum tipo de agradecimento público aos responsáveis pela produção do espetáculo e seu enaltecimento.

Algumas fotografias (**i20** e **i24**) compõem uma página no programa da Companhia (**i29**) com a palavra "Grandiosidade" grafada entre elas, no centro da página. O texto sobrecarrega as imagens, "a insuflar-lhe", segundo Barthes, "um ou vários significados segundos";¹¹⁸ estariam, porém, as imagens satisfazendo as palavras? Ou estariam as palavras amplificando as imagens? No caso específico do programa e da palavra grandiosidade nos parece que a relação de equivalência é plenamente satisfeita. Verifica-se que nas fotos usadas no programa, que poderíamos considerar imagens de publicidade, a palavra estaria cumprindo a função de ancoragem, pois orienta o leitor "entre os significados da imagem, faz-lhe evitar uns e receber outros", dilui a polissemia, trazendo a única ideia/leitura dessas imagens que interessa ao empresário e que deve ser associada a suas produções teatrais: grandiosidade.

Pensando, porém, na relação das palavras da narradora com as imagens produzidas da sequência do quadro, talvez essa relação de equivalência não se satisfaça. Essa narração apresenta, de certa forma, uma das funções da mensagem linguística apontada por Barthes, a função de etapa: "Rara na imagem fixa, esta palavra-etapa torna-se muito importante no cinema, onde o diálogo não tem uma função simples de

elucidação, mas onde ela faz verdadeiramente avançar a ação ao colocar na sequência das mensagens, sentidos que não se encontram na imagem.”¹¹⁹

A fábula narra a generosidade da princesa para com o mendigo, criando o bolo de aniversário para aplacar a fúria de seu pai imposta ao mendigo pela ousadia de invadir o banquete e suplicar comida para o povo faminto. É, contudo, a grandiosidade que domina o enredo visual da cena e parece sobrepor-se ao enredo da fábula. Nas narrativas sobrepostas, textual e visual, predomina o objeto-cenário “bolo”, servindo melhor à narrativa de produção da cena. As imagens revelam cenário que não é o ambiente para a fábula, mas sim a fábula da produção da cena. Uma sobreposição que identifica um tipo específico de cena, do gênero popular ligeiro, em que as “fábulas” se encontram evidenciando um modo de produção de cena em que não há hierarquias entre a narrativa (textual) de representação e a narrativa (visual) de produção.

A relação entre a cena teatral (aqui representada na sequência de fotografias, isto é, a narrativa visual de parte do espetáculo) e seu texto dramático pode ser verificada através das funções da mensagem linguística, como colocado por Barthes. Nota-se que o texto muitas vezes não corresponde à imagem. Observando as fotografias que aproximam os corpos seminus das *girls*, pode-se concluir que os “manjares” talvez não sejam tão suculentos e apetitosos quanto anunciados pela narração; se essas aproximações ora encantam, ora também desencantam. O primeiro plano revela, nesse exemplo, o desencanto. A aproximação evidencia mais a realidade e afasta a cena teatral, como se colocasse o observador na coxia, próximo demais para encantar-se com a cena, invertendo o papel de espectador para participante do evento teatral. As silhuetas seminuas, envoltas em cascata de papéis brilhantes e emolduradas cenograficamente, distantes, revelando todo o palco, mas ocultando todo o aparato cênico, ou seja, produzindo ilusão, correspondem às imagens do encantamento, em que o prazer da gula é satisfeito através do olhar e a mensagem linguística encontra sua correspondência com a imagem produzida.

No conjunto estudado há diferentes figurinos e um cenário-objeto que se transforma. Complementando o cenário-objeto “bolo” há um rompimento¹²⁰ rendado que emoldura a boca de cena, aludindo, certamente, à toalha de mesa rendada, que se usa em ocasiões festivas. Alguns figurinos se referem à fase anterior do mesmo quadro, intitulado “Bolo real”, em que aparecem homens e mulheres em roupas de época; outros são quase a “ausência” de figurino, com as *girls* seminuas. Essa sequência finaliza o quadro e o primeiro ato da revista (**i28**), havendo no palco vários arranjos de flores, como na época era a praxe dos finais de ato, especialmente nos espetáculos de estreia. Aos personagens de época que já haviam aparecido somam-se outras *girls* e vedetes, que são os “confeitos e recheios” do bolo, a “comida dos pobres” e a “sobremesa” do rei.

É cena plenamente eufórica, de festa, de comemoração – já que é esse o sentido que um objeto-cenário como um bolo representa – acrescida ainda das posturas dos atores em cena, flagrados cantando e dançando.

As imagens que narram o início da apoteose “Bolo real”, em suas duas primeiras fases, não apresentam esse caráter eufórico. As fotos revelam outro tom para o quadro, igualmente grandioso, mas mais dramático, como se observou na sequência anterior. A sequência montada para a fase do “Bolo de aniversário” pode ser considerada um pouco mais fidedigna do desenrolar da cena, ainda que nem assim documente a realidade do desencadear daquele quadro num dado espetáculo, pois, como já observado, há imagens ali realizadas em outra temporada do espetáculo, que, por coincidência, complementaram a sequência da cena, o que permitiu apresentar uma narrativa praticamente completa da terceira fase da apoteose de *Muié macho sim sinhô*.

A possibilidade de montar sequências fotográficas a partir dos dossiês dos espetáculos estudados é, no entanto, rara; na verdade, encontramos esse conjunto único. Daí a opção metodológica pela criação de séries dentro dos dois acervos, como sugerido pela iconografia serial. Assim será possível maior compreensão dos conjuntos de fotografias, mostrando a potencialidade da investigação de uma grande massa de imagens, o que será discutido nos próximos capítulos.

NOTA: Não foi possível identificar todos os artistas. Os nomes que constam nas legendas foram retirados, em sua maioria, de anotações de época no verso da fotografia. Alguns não correspondem aos nomes indicados nos programas de espetáculos, ou porque mudaram ao longo da carreira do artista (ex.: Marina Celly que passou a ser conhecida como Marina Marcel), ou porque a anotação é do apelido do artista, sem sobrenome. Nos créditos das fotos do espólio de Eugénio Salvador, a sigla IMC, IP/DDF corresponde a Instituto dos Museus e da Conservação/ Divisão de Documentação Fotográfica.

ATO I

EXERCÍCIO 1: SEQUÊNCIAS DE *MUIÉ MACHO SIM SINHÔ*

Primeira sequência: apoteose do 1º ato – “Bolo real” (1ª e 2ª fases)

i1 Juca, maquinista chefe (à esquerda)



Arquivo WP- Cedoc/ Funarte

i2 Pedro Dias (na cabeceira, o Rei), Lita e Carlisse (em primeiro plano à esquerda)



Arquivo WP- Cedoc/ Funarte

i3 Lita, Carlisse, Raquel Borghi e Marina Marcel



Foto Carlos. Arquivo WP- Cedoc/Funarte

i4



Foto Carlos. Arquivo WP-Cedoc/Funarte

i5 Na cabeceira, Pedro Dias



Arquivo WP- Cedoc/Fumarte

i6



Arquivo WP- Cedoc/Fumarte

i7 Pedro Dias, Manoel Vieira (o maltrapilho, em primeiro plano à esquerda), Marina Marcel e Raquel Borghi



Foto Mafra. Arquivo WP- Cedoc/ Funarte

i8 Pedro Dias, Manoel Vieira, Lita, Marina Marcel, Raquel Borghi e Carlisse



Arquivo WP- Cedoc/ Funarte

i9 Pedro Dias, Manoel Vieira, Lita, Marina Marcel, Raquel Borghi e Carlisse



Arquivo WP-Cedoc/Funarte

i10 Eugenia Berno (quarta da esquerda para a direita)



Foto Carlos. Arquivo WP- Cedoc/ Funarte

i11 Pedro Dias, Raquel Borghi (de joelhos), Carlisse, Lita, Marina Marcel (sentadas)



Foto Carlos. Arquivo WP- Cedoc/ Fumarte

i12 Programa da Companhia Walter Pinto, 1. ed., 1951, ampliada, [p.14]

Imporância

A grandiosidade das apresentações e a importância de todos os espetáculos, são uma característica constante desta Empresa.

La grandiosidad de las presentaciones y la importancia de sus sucesos, es como que una característica siempre presente en esta Empresa.

The magnificence of the presentation and the importance of all its spectacle are a constant characteristic of the company.

Arquivo WP- Cedoc/ Fumarte

B

ELEZA, arte e bom gosto estão sempre reunidos, para que o público possa aplaudir magníficas criações artísticas.

Belleza, arte y gusto siempre presentes para que el público pueda mirar magníficas creaciones artísticas.

Beauty, art, and good taste, are always united so that the public can applaud the magnificent artistical creations.



i14 Programa da Companhia Walter Pinto, 2. ed., 1953, [p.21]



As cantinas das revistas levadas à cena em suas
fios paines, as de Walter Pinto além de divertir
tessam sempre um fundo nutricional, cívico
ou patriótico. Tudo feito de forma suave e
sólida, dentro da mais moderna técnica teatral.

Comedy in most words, entered in other countries,
Walter Pinto's revue came from the masses to divert
the public here in exuberant and general background.

As figuras mais famosas do teatro estrangeiro que
passaram pelo Rio foram unânimes em reconhecer
o estilo de Walter Pinto nos montagens dos seus
espetáculos, e a maioria afirma que o produtor
brasileiro nada tem a dever aos mestres do mundo.

The most famous figures of the foreign theatre passing
through Rio were unanimous in praising the quality of
Walter Pinto in the mounting of his spectacles and
the majority affirmed that the Brazilian producer can
hold his own among the best of the world.



Segunda sequência: apoteose do 1º ato – “Bolo real” (3ª fase)

i15 José, eletricista (ajoelhado), Juca (maquinista, atrás dele)



i16 Cenotécnicos e girl



Arquivo WP- Cedoc/Funarte

i17 Helena Martins



Arquivo WP- Cedoc/Funarte

i18 Virgínia Lane, Raquel Borghi, Joana D'Arc, Carlisse, Lita, Getúlia Aguiar, Marina Marcel, Tita Celestino, Valentim de Souza Reis, Olga Polanskaia



Arquivo WP- Cedoc/Funarte

i19



Arquivo WP- Cedoc/Funarte

i20 Virginia Lane e girls



Arquivo WP- Cedoc/Funarte

i21 Virginia Lane, Marina Marcel, Raquel Borghi, Nelida Videla, Carlisse, Joana D'Arc, Tita Celestino



Arquivo WP- Cedoc/Funarte

i22 Virginia Lane, Valentim de Souza Reis, Carlos Magalhães e girls



Arquivo WP- Cedoc/Funarte

i23 Virginia Lane, Tita Celestino, Joana D'Arc, Alicia Marques, Mariazinha



Arquivo WP- Cedoc/Funarte

i24 Marina Marcel, Raquel Borghi, Nelida Videla, Carlisse, Walter Jardim, Mariazinha, Zulmira Miranda



Arquivo WP- Cedoc/Funarte

i25 Mariazinha, Zulmira Miranda, Alicia Marques



Foto Carlos. Arquivo WP- Cedoc/Funarte

i26 Mariazinha (à esquerda)



Foto Carlos. Arquivo WP- Cedoc/Funarte

i27 Girls



Arquivo WP- Cedoc/Funarte

i28 Virginia Lane, Marina Marcel, Alicia Marques, Joana D'Arc, Raquel Borghi, Clarisse, Nelida Videla, Mariazinha



Arquivo WP- Cedoc/Funarte

i29 Programa da Companhia Walter Pinto, 1. ed., 1951, ampliada, [p.15]



Arquivo WP- Cedoc/Funarte



ATO II

“A ESTONTEANTE REALIZAÇÃO QUE O FOGO NÃO CONSEGUIU DETER”

Há muitas semanas que Oscarito não dorme bem. Acorda duas, três vezes por noite, rolando na cama de um lado pro outro, bocejando, abraçando o travesseiro. Naquela sexta-feira, bem cedo, telefonou para um famoso médico de sistema nervoso:

- Dr. Xavier de Oliveira?
- Sim, ele mesmo.
- Aqui fala o Oscarito.
- O do teatro?
- Exatamente Oscarito Brennier. Quero marcar uma consulta.

O grande médico disse que abriria um precedente, “em se tratando de um rapaz tão popular”.

(...)

- Afinal, Oscarito, o que é que você sente?
- Coisas estranhas me fazem perder o sono.

(...)

Horas passadas, Oscarito, já reconfortado com a palavra da ciência, entrou em seu camarim. (...)

– Delfi [o coreógrafo], você já leu Nietzsche?
– E daí?
– Ele diz que o mundo vive em nossa cabeça. Eu, por exemplo, ando sonhando com um incêndio neste teatro. (Três pancadinhas na madeira) Seria horrível.
(*Continua na página 149*)¹²¹

Um incêndio na Rua do Lavradio na noite de 10 de novembro de 1950 consumiu várias casas comerciais e alcançou prédios de ruas vizinhas, como os fundos do Teatro Recreio, localizado na Rua Pedro I. O fogo só atingiu o escritório do empresário Walter Pinto e um depósito de roupas, mas a *soirée* daquela sexta-feira teve que ser cancelada; o público, entretanto, poderia voltar em qualquer dia da semana e assistir ao espetáculo com o ingresso do dia 10. Já no sábado a programação estava normalizada, com suas duas sessões noturnas e mais a vespéral, às 16 horas. No dia 17 de novembro os jornais exibiam novo anúncio de *Muié macho sim sinhô*, ilustrado com o desenho de uma *girl* de maiô e chapéu de cangaceiro que segurava mangueira da qual esguichava água emoldurando a frase: “a estonteante realização que o fogo não conseguiu deter”.

A fotografia é recorte do tempo, interrupção de um fluxo. A revista ilustrada constrói um tempo próprio de leitura, cria uma “prática de leitura particular: o leitor lê de forma entrecortada”, de acordo com Marialva Barbosa.¹²² Essa foi prática editorial comum à época do lançamento da revista *O Cruzeiro*. A noção de linearidade só vai aparecer algumas décadas depois; ali o “texto é feito para ser seccionado (...) para ser, em certo aspecto, memorizado...”. De fato, o texto acaba não passando de mancha visual a ser encaixada em meio às muitas imagens, e seus cortes obedeciam ao espaço aberto na diagramação para as fotografias, o verdadeiro “texto” das revistas ilustradas.

Esse tipo de publicação imprimiu ritmo próprio a sua leitura. Por exemplo, a fotorreportagem sobre o incêndio no Teatro Recreio começa na página 18, só com fotos e legendas, passa à 19 com os primeiros parágrafos da matéria; nas páginas 20 e 21, novas imagens com legendas; o texto reaparece nas páginas 22 e 23, mas só é finalizado na 54.

O ato de folhear a revista, o tempo do ler e ver, a continuidade só contemplada páginas e páginas à frente, a crença de que o leitor não se desviará e memorizará a última frase para tê-la complementada adiante, tudo isso justifica a questão de Barbosa: “não seria justo pensar que este leitor capaz de percorrer um caminho sinuoso para a leitura teria também uma leitura sinuosa?”

Talvez, sim, o leitor de *O Cruzeiro* exercitasse leitura sinuosa, e sua maneira de apreensão tenha sido bem distinta da que é própria do leitor atual. A percepção de como esse caminho se fez na época e de como podemos apreendê-lo agora é um desafio. Aqui a tentativa será obter por caminhos sinuosos leitura linear. Ler as fotografias e visualizar o texto. O fogo continua páginas e páginas adiante, mas seu vestígio, a fumaça, logo se avista...

A FOTOGRAFIA COMO FONTE E OBJETO

O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê.
É preciso transver o mundo...

Manoel de Barros

A opção por empreender esse estudo *através* de um acervo fotográfico “como meio de conhecimento visual da cena passada e, portanto”, observa Kossoy, “como uma possibilidade de descoberta”¹²³ parece atender não só aos propósitos metodológicos de investigação, mas se mostra determinante diante dos sinais deixados pela atuação da Companhia Walter Pinto. Embora entendendo que fazer história *através* da fotografia é diferente de uma história *da* fotografia, em que “interessam fundamentalmente os artefatos representativos dos diferentes períodos para que possam servir de exemplificação das etapas sucessivas da tecnologia fotográfica, dos estilos e das tendências de representação vigentes de um determinado país”,¹²⁴ essas duas “histórias” têm idêntico núcleo central: os próprios documentos fotográficos. Estarão, portanto, sendo articuladas ao longo da análise das imagens, que não deve descartar a significação das fotografias como artefatos, objetos, pois, como sugere Meneses, não podemos esquecer de “tomar as coisas visuais antes de mais nada como *coisas*, que podem prestar-se a diversíssimos usos – entre os quais os documentais, conforme as situações e não por essência ou programa original”.¹²⁵

Algumas dificuldades se apresentam quando se constata que muito pouco foi estudado sobre fotografia e fotógrafos de cena no Brasil e também em Portugal.¹²⁶ Ao iniciar o estudo do universo particular das fotografias de teatro não há como se furta a determinadas questões: quem foi o autor da fotografia? Qual a origem das imagens? Que técnicas foram utilizadas? Com que finalidade foram produzidas? O que significa a constituição de um acervo fotográfico por uma empresa teatral?

As perguntas não devem concorrer para que se privilegie “o registro visual da experiência teatral em detrimento de outros tipos de documentos, mas [para] pensar formas produtivas de relações entre todos eles”,¹²⁷ propõe Saadi. Mas se nos concentrarmos conscientemente na fotografia, devemos estar alertas para as inúmeras “interferências ao nível da expressão” que se instalam entre o assunto retratado e sua materialização. Deve-se ter em conta que uma fotografia ou um conjunto de fotografias não reconstitui os fatos passados senão em conexão com outras diferentes e variadas fontes que possam ajudar a compreender a “atitude dos personagens estáticos e mudos e dos cenários passados no tempo”. Buscar indícios da atuação e intenção do fotógrafo ao registrar seus temas e relacionar essas informações com o conhecimento do contexto social, político e econômico que acaba refletido nas diversas manifestações

artísticas de uma época possibilitam a recuperação de “micro-histórias implícitas nos conteúdos das imagens e, assim, *reviver o assunto registrado no plano do imaginário*”.¹²⁸

Quando essas “micro-histórias” se referem ao campo teatral, cuidados adicionais são necessários, pois se trata de representações de representações, e a foto de teatro não é mais teatro,

é um sinal de uma obra de arte (...) que permite reviver, supor e por vezes recriar no futuro obras de outra natureza. Entretanto o sinal [a foto] (...) conserva em estado latente uma informação histórica e uma experiência estética. Podemos ver aí como a cena se organiza, como cada ator expressa diferentemente as emoções humanas e, por fim, como em um momento datado a representação cênica se posiciona diante do mundo e opina sobre a construção da sociedade e das instituições (...). Há em cada fotograma, além da criação individual do ator, do cenógrafo e do diretor, a impressão causada sobre o fotógrafo.¹²⁹

Se as fotografias se apresentam como sinais visuais, sua informação, no entanto, só é revelada pela palavra. De forma bastante polêmica, Pierre Sorlin afirma que a “imagem não fala”. Sem nossos comentários sobre essas impressões e informações latentes, a imagem em si nunca informa; a palavra, sim, o faz. Segundo o historiador “a imagem pode impressionar, interessar, comover, apaixonar, mas (...) nunca informa”.¹³⁰ E ele não está aí especulando sobre legendas (que são interpretações, como observa Sontag¹³¹), mas destacando a importância da identificação das imagens, fato mencionado também por Molinari, pois documentos visuais sem data, sem autoria, sem menção a local, procedência etc. podem tornar-se imagens inutilizáveis. Assim, para entrarmos no que Sorlin chama de “inteligência da imagem” precisamos compreender o que aconteceu naquele instante, e essa compreensão decorre necessariamente da observação de que toda imagem é feita por um homem, em geral um homem que ganha a vida fazendo imagens e “que *obedece a certo número de regras*”. As intermediações, portanto, são fatores importantes ao analisarmos as fotografias.

Estimular a imaginação para “transver” o mundo do teatro parece ser o caminho a trilhar nos arquivos de fotografias. Na prática de analisar fotografias do universo do espetáculo, é preciso considerar: a especificidade da fotografia como fonte historiográfica e objeto de estudo; as características que envolvem a fotografia de teatro; e, em se tratando de fotografias de cena, o papel dos fotógrafos e do fotojornalismo como mediadores para a construção da história além da “dinâmica da imobilidade”, como no caso dos retratos de atores.

Antes de adentrar o campo das artes cênicas há que refletir sobre a fotografia em geral e os diversos olhares sobre sua natureza. Como técnica de registro ou como

meio artístico, ela vem, desde suas experiências iniciais, estimulando a produção de conhecimento, e, sem dúvida, sendo passível de diferentes abordagens.

FRAGMENTOS DO OLHAR: A FOTOGRAFIA E O FOTOGRÁFICO

O fragmento é parte essencial da definição da fotografia. Rosalind Krauss sugere que “se a fotografia reproduz bem o mundo, ela só o faz em fragmentos” e acrescenta especialíssima citação de Stanley Cavell para ampliar alertas de outros autores, como Kossoy e Burke: “Feito o recorte da fotografia, ele elimina o resto do mundo. A presença implícita do restante do mundo e a sua explícita expulsão são aspectos tão fundamentais da prática do fotógrafo quanto o que ele mostra explicitamente.”¹³²

Então, não é apenas o fragmento de um campo infinito que a fotografia deve mostrar, esse fragmento contém implicitamente aquilo que ficou fora, ou seja, não é recomendável que o fotógrafo camufle esse recorte. Uma fotografia deve, então, elucidar aquilo que não foi captado da mesma forma que conter elementos que explicitem seu referente.

Autores como Walter Benjamin, Roland Barthes, Philippe Dubois, Pierre Bourdieu, Susan Sontag, Rosalind Krauss, Joan Fontcuberta, John Tagg, Antonio Arcari, Henri Cartier-Bresson e muitos outros já conquistaram lugar cativo nos estudos que abordam a fotografia em variadas vertentes. Resiste-se aqui à tentação de apresentar de forma panorâmica as ricas contribuições de tantos mestres a respeito desta invenção revolucionária – a fotografia. Assim, são selecionados fragmentos que possam colaborar de forma pontual para o encadeamento de reflexões acerca da produção fotográfica voltada para a cena teatral.

Ao tirar partido simultaneamente “do prestígio da arte e da magia do real” as fotografias são como “nuvens de fantasia e pílulas de informação”. Essa é uma das inúmeras metáforas usadas por Susan Sontag para expor sua compreensão das especificidades da fotografia, ou melhor, para relatar de que modo o estatuto próprio da fotografia a fez compreender a sociedade industrial e consumista, revelada em uma “nova ética da visão”. A dinâmica estabelecida nas relações sociais, políticas, históricas, filosóficas e artísticas mediadas pela fotografia, desde sua invenção, são reveladas por Sontag de forma original.

“Nuvens de fantasia e pílulas de informação” – parecem-nos imagens adequadas quando analisamos as fotografias de cena; nelas se refletem questões importantes, como a oposição entre realidade e documentação, verdadeiro e belo, arte e fantasia. Esses elementos que ora se mesclam, ora se ausentam nos apresentam a dupla face da fotografia. O efeito estetizante da fotografia apontado por Sontag merece reflexão

mais detida: se ele provoca consequências em questões políticas, por exemplo, o faria também no campo das artes cênicas.

Teoricamente, um espetáculo teatral – sobretudo do gênero teatro de revista, que se inscreve na categoria dos espetáculos musicados e cômicos, de grande apelo sensorial – busca criar cenas e quadros artisticamente belos. Sontag afirma que “a tendência estetizadora da fotografia é tamanha que o veículo que transmite sofrimento termina por neutralizá-lo” e que “as câmeras miniaturizam¹³³ a experiência, transformam a história em espetáculo”.¹³⁴ Se a fotografia faz da história um espetáculo, miniaturizando sua experiência, o que se pode depreender então do registro fotográfico de um evento teatral, que cabe considerar forma abreviada, miniaturizada talvez, de uma aventura de vida imaginada? Essa coincidência de apreensão do vivido tanto pela fotografia como pelo teatro aproxima as duas linguagens, fortalecendo-as? Ou uma sobrepuja a outra? Ou, ainda, como afirma Benjamin,¹³⁵ serve como ajuda, ferramenta para a compreensão da obra, no caso, teatral? E pode a “tendência estetizadora” da fotografia refletir nas fotos de cena beleza não necessariamente partilhada pelos espectadores daqueles espetáculos? Se as fotografias ampliam a estética de seu referente, como avaliar a estética do espetáculo através da fotografia? Se a fotografia “redunda na descoberta de beleza”, como olhar aquelas que despertam em nós um sentimento de constrangimento por apresentar algo tão tosco e mal-acabado? Na opinião de Sontag não existe esse tipo de fotografia, pois o mais “feio” acaba por revelar alguma beleza, sobrepujando seu próprio tema. “Mesmo as fotos que falam de modo tão pungente sobre um momento histórico específico nos dão, também, uma posse vicária de seus temas, sob o aspecto de uma espécie de eternidade: o belo (...) a capacidade que a câmera tem de transformar a realidade em algo belo decorre de sua relativa fraqueza como meio de comunicar a verdade.”¹³⁶

Deve-se, pois, observar essa característica, inerente à fotografia, no conjunto de fotos de cena, especialmente na análise das séries dos quadros de apoteoses e de fantasia, cenas que primam pelo aspecto plástico de suas montagens, em comparação àquelas cuja plasticidade muitas vezes se reduz à caracterização do ator em um tipo cômico, como nos quadros de comédia. Será possível descobrir o belo em todas essas fotografias? E como enxergar o teatro por trás de uma beleza duplamente construída, por encenação e fotografia? São questões incluídas na análise das séries fotográficas.

No conjunto de características relevantes para o artefato fotografia apontado por Sontag,¹³⁷ é importante destacar também o que diz respeito ao contexto de criação e aos usos. O objeto fotográfico tem seu uso moldado em determinado contexto, mas seu significado original tende a se esvaziar, “ou seja, o contexto que molda qualquer uso imediato da fotografia (...) é imediatamente seguido por contextos em que tais usos

são enfraquecidos e se tornam cada vez menos relevantes”. A fotografia se caracteriza então pelo processo de modificação de seu emprego original, suplantado “por usos subsequentes – de modo mais notável, pelo discurso da arte, no qual qualquer foto pode ser absorvida”.

Talvez seja ilusão querer recuperar para a história do teatro os usos originais desses arquivos fotográficos; talvez alguns indícios remetam a usos posteriores aos primeiros, mas não é possível deixar de formular essas hipóteses, ainda que nem todas sejam passíveis de comprovação. Fato é que a manipulação dessas fotografias estará criando um novo contexto no percurso de sua existência e, conseqüentemente, novos usos se apresentarão. Ainda que se consiga traçar de maneira satisfatória uma hipótese de percurso original, não se deve esquecer a observação de Sontag de que “uma foto muda de acordo com o contexto em que é vista”. Assim, a visualização das mesmas fotografias em cópias por contato, em negativos, em uma galeria, no saguão de um teatro, numa revista ou jornal, num livro ou num arquivo as tornará diferentes, pois “cada uma dessas situações sugere um uso diferente para as fotos, mas nenhuma delas pode assegurar seu significado”,¹³⁸ ou seja, o significado é o uso atribuído a cada foto.

Roland Barthes talvez seja o teórico que mais sistematizou o pensamento sobre a natureza da fotografia, em diversos períodos e sob diferentes perspectivas. Nos ensaios específicos sobre a fotografia como mensagem e a retórica da imagem fotográfica, Barthes redimensiona o “sentido” da imagem. Foi, porém, em outros ensaios, anteriores e posteriores aos mencionados, e em sua última obra, *A câmara clara*, que paulatinamente ele configurou uma de suas maiores contribuições ao campo do estudo da imagem, a introdução da subjetividade como elemento propulsor e constituinte da elaboração de um discurso crítico imagético.

Etienne Samain confessa o forte incômodo que *A câmara clara* lhe causou ao ler pela primeira vez, tentando em vão encontrar no texto “uma reflexão – nos moldes da racionalidade e objetividade – sobre a natureza e a essência da fotografia (...) Deparava-me, ao contrário, com uma maneira “delirante” – por assim dizer – de tratar a mensagem fotográfica”.¹³⁹ Bem ilustrando a experiência de ser surpreendido por abordagem totalmente nova e inesperada sobre a fotografia, oferece atenta e sensível (re)leitura de Barthes, visando mostrar o autor e sua estreita ligação com o que hoje se identifica como antropologia visual. Revela também a potencialidade da última reflexão de Barthes acerca da fotografia, objeto que sempre o fascinou.

Ao empreender *A câmara clara*, sua descida no *imaginário* do signo fotográfico, Barthes queria, assim, deixar de lado todo esse legado e mergulhar na selvageria, na indistinção dos signos e das imagens, redescobri-los na sua fulgurância originária (...) Despedia-se e despia-se do semiólogo que era, para colocar-se

novamente na situação e na postura de um homem ingê(nu)o, “não cultural, um tanto selvagem”.¹⁴⁰

Barthes apresenta na obra em questão quatro elementos – *Spectator*, *Operator*, *Studium* e *Punctum* – que devem

formular, a partir de alguns movimentos pessoais, o traço fundamental, o universal sem o qual não haveria fotografia (...) Eis-me assim, eu próprio, como medida do “saber” fotográfico. O que meu corpo sabe da Fotografia? Observei que uma foto pode ser objeto de três práticas (ou de três emoções ou de três intenções): fazer, suportar, olhar. O *Operator* é o Fotógrafo. O *Spectator* somos todos nós, que compulsamos, nos jornais, nos livros, nos álbuns, nos arquivos, coleções de fotos.¹⁴¹

Usando os termos do próprio Barthes, relaciona-se a *studium* o “óbvio”, a “significação”, enquanto o *punctum* trata do “obtusos”, da “significância”. O *studium* da fotografia corresponde aos dados inscritos em sua superfície que se oferecem ao olhar e ao intelecto, “é a fotografia como um campo de estudo (...) terreno de um saber e de uma cultura que posso compreender, desvendar e enunciar nos moldes da ciência”. Já “com o *punctum*”, pondera Samain, “não é mais o intelecto que fala, é o corpo que age e que reage (...) é o que a imagem cala, o indizível da imagem, o inesgotável da imagem”. Sem dúvida o *punctum* da fotografia para Barthes é o elemento revelador da imaginação, da subjetividade, do detalhe – continua Samain, “é esse campo cego da fotografia que cativa aquele que não está apenas à procura de uma evidência e de um saber, e sim de um labor humano. Ele é essa ‘ciência impossível’”.¹⁴²

O *studium* apresenta-se em todas as fotos selecionadas; cada uma totalizada em seu conjunto nos informa sobre aquela cena passada. Estará ali inscrita na imagem bidimensional a construção de diversas maneiras de representar a cena teatral. E o *punctum*? Ele será a seleção que distingue nosso trabalho de qualquer outro, pois só ele pode revelar nossa escolha, ou melhor, uma escolha que também independe racionalmente de nós. De certa forma, somos nós os escolhidos. Não sabemos por que esta e não aquela imagem nos tocou de forma diferente, e a ideia do *punctum* é uma tentativa de revelar esse movimento.

Barthes aponta uma das fotos de Roger Pic, em que o personagem Mãe Coragem e seu grito são expostos em primeiro plano, só permitido pelas costas do capelão que já saía de cena,¹⁴³ e chama a atenção exatamente para as costas curvadas do capelão, o detalhe que revela sua impotência diante da morte do filho de Mãe Coragem, retirando a força da dor materna. Barthes revela de forma impecável cada movimento da encenação brechtiana a partir dos momentos congelados pelas fotos de Pic, mas isso será discutido

adiante; basta-nos agora exemplificar o tipo de força diferente que as fotos são capazes de exercer sobre nós. Quando observamos essa mesma foto, o ponto que nos toca, chegando até a doer, é exatamente aquele grito ‘mudo’ da Mãe, a explosão contida pela imobilidade do gesto/grito que faz contrair a garganta de quem vê aquela dor exposta e ampliada pela indiferença das costas daquele que se vira e vai embora. Barthes considera as costas o elemento marginal, o perturbador ou o detalhe que dá significância àquela foto. Não podemos deixar de acompanhar e concordar com seus argumentos, mas o que nos perturba e nos encanta na foto não são as costas, mas a mudez do grito, porque, embora foto não tenha som, o silêncio e a imobilidade agigantam aquele gesto e fazem nossos olhos pararem ali, naquela boca aberta pela terrível dor. Então, ainda que o conceito de *punctum* estivesse muito longe de ser elaborado por Barthes naquele momento, pode-se perceber o valor e as diferentes possibilidades de leitura desse elemento na fotografia.

A análise das fotografias na perspectiva barthesiana do *punctum* apresenta para o pesquisador um desafio, mas lhe oferece a oportunidade de reflexão diferenciada, cujo sentido investido necessariamente passa por uma percepção particular. Esse foi excepcional legado e, nos parece, fundamental para uma aproximação orgânica, ou melhor, analógica, da fotografia.

FOTOGRAFIA DE TEATRO

A dinâmica da “imobilidade”: os retratos

A primeira aproximação entre a fotografia e o teatro encontra-se nas imagens de atores captadas em meados do século XIX e início do XX. Laurence Senelick discute a teatralidade desses retratos e oferece interessantes informações históricas sobre sua produção e circulação; a estreita relação entre fotógrafos e atores em seu aspecto comercial e os efeitos dessa produção fotográfica na sociedade da época. Analisa as produções fotográficas além de seu valor documental, de memória, examinando-as também como trabalhos de arte. Curiosamente Senelick não comenta a relação da fotografia com a pintura no uso do princípio da câmera obscura (ou escura) renascentista,¹⁴⁴ invento largamente utilizado pelos pintores e cujo funcionamento é bastante similar ao da câmera fotográfica, com a diferença de esta última abrigar base química que, sensibilizada pela luz, registra a imagem, em vez de apenas refleti-la.

A fotografia teve raízes no teatro desde sua origem, pois seu consagrado inventor, Louis Daguerre,¹⁴⁵ era cenógrafo e empresário teatral, e vários fotógrafos, aponta Senelick, iniciaram carreira de ator, como Disdéri, John Clark e Atget. Embora a

popularidade da fotografia se deva ao desejo de se ter em casa retratos de familiares, desde 1840 a conversão da fotografia em litogravuras e gravuras, possibilitando a ampliação de suas tiragens, levou-a a atingir maior público e a ser lugar-comum em capas de partituras, por exemplo.

Os atores passaram a levar para os estúdios seus figurinos e objetos de cena, e já na década de 1850 começam a surgir publicações ilustradas com gravuras de atores. Senelick informa que, uma vez usados como modelo para as gravuras, os daguerreótipos¹⁴⁶ eram descartados – daí haver poucos exemplares sobreviventes até hoje. Os fotógrafos geravam uma série de imagens, e os gravadores escolhiam as poses que consideravam mais eficientes para os propósitos da gravura.

Nas edições de peças teatrais viam-se ilustrações com gravuras de atores a que o público talvez tivesse assistido representando aquele papel, mas também acontecia de haver gravuras de atores caracterizados como personagens que jamais representaram. Essa profusão de imagens de atores renomados em poses de figuras da literatura dramática gerou comentários desfavoráveis por parte dos críticos neoclássicos e românticos. Via-se na proliferação de retratos a perda do elemento de ideal atribuído aos personagens shakespearianos, pois os traços pessoais dos atores caracterizados se sobrepõem às criaturas ficcionais – desaparece Otelo, o Mouro e permanece o ator Mr. Macready com o rosto preto. O fenômeno da progressão da abstração para a particularidade, que tornou o personagem dramático mero tema para valorizar o ator como intérprete, ainda segundo Senelick, “foi estimulado pela produção e distribuição em massa de retratos fotográficos de atores”.¹⁴⁷

A dessacralização do personagem dramático acaba, assim, gerando a sacralização do ator/artista. Quando os retratos de atores se tornam a “galinha dos ovos de ouro” dos fotógrafos, forma-se o embrião do futuro *star system* consagrado pelo cinema de Hollywood. Os consumidores de retratos de artistas não se restringiam àqueles em busca de simples recordação de alguma representação teatral assistida, mas todos que queriam conhecer as celebridades, mesmo sem nunca tê-las visto ao vivo. O alto consumo de imagens de atores favorecia tanto os retratados quanto quem os retratava, dando visibilidade aos estúdios fotográficos em que elas tinham sido produzidas. Vários fotógrafos então instalaram seus estúdios nas proximidades das casas de espetáculos, facilitando a mobilidade de objetos de cena, de figurinos e de partes de cenário. Nos estúdios até cortinas de fundo podiam ser especialmente pintadas para compor as fotografias, com base naquelas originais apresentadas nos espetáculos.

Os fotógrafos também convocavam os atores para eventos promocionais em seus estúdios, criando modos de entretenimento além dos espetáculos. Atores e fotografias estavam ligados de tal forma, que o sucesso do profissional se relacionava a sua habilidade

de contratar os notáveis do dia, sobretudo atrizes. Em consequência, o teatro cada vez mais usava a fotografia para propaganda. Naturalmente foram criadas obras às pressas, semipornográficas, com exclusivo intuito comercial. Várias publicações, entretanto, indicavam “não só a maneira como o teatro se poderia infiltrar na imaginação – mesmo daqueles que não tinham assistido às peças –, mas também como a fotografia habilitava o *demi-monde* a tornar-se mais distinto e colocá-lo em uma sociedade respeitável”.¹⁴⁸ A presença “virtual” da classe teatral entre a classe dominante, consumidora de suas imagens, estabeleceu, portanto, novo *status* para os artistas, segundo a observação de Senelick. Se de fato a imagem fotográfica alcança tal poder, essa observação corrobora uma das possíveis hipóteses quanto à finalidade de uma companhia teatral de gênero ligeiro produzir acervo fotográfico tão significativo: haveria busca de equiparação às companhias dramáticas, comprovando através das fotografias exigências similares de construção de cena de qualidade, de maneira a torná-la também “distinta”.

Se pensarmos em considerar as fotografias de teatro a partir dos princípios estéticos em que esses retratos se basearam, como deveríamos analisá-las? Os observadores posteriores dessas imagens muitas vezes apresentam reações negativas, causadas pela estranheza que a distância no tempo impõe, enfatizando maneiras, trejeitos, roupas etc. deslocadas da realidade presente. Olham as fotos como objetos “fossilizados” que também “fossilizaram” convenções teatrais e acentuaram seu maneirismo. Senelick propõe olhar diferente, que considere tanto as dificuldades técnicas que restringiam as primeiras imagens de atores aos estúdios fotográficos quanto a penosa tarefa de posar.

As dificuldades técnicas não se relacionavam apenas aos equipamentos e suas respectivas exigências, o que restringia a produção fotográfica aos estúdios, por exemplo. Havia dificuldade também por parte dos atores em apresentar seus personagens fora do ambiente do palco, além da desconfiança e, muitas vezes, do desconforto, em relação à manipulação feita pelo operador da câmera. A atriz americana Clara Fisher recusou-se a ter a maquiagem retocada pelo fotógrafo Saroni, justificando que em cena costumava usar o mínimo necessário. Nessa época o pó de arroz tornou-se cosmético comum, cujo uso criava “estatuificação” da modelo – o que tanto poderia ter resultado positivo quanto arruinar a matéria do fotógrafo – refletindo a técnica neoclássica de palco, para a qual os manuais de atuação do século XVIII aconselhavam os atores a basear-se na estatuária grega e procurar poses graciosas nas galerias de arte, como observa Senelick.

Annateresa Fabris observa que em *L'art de la photographie*, publicado em 1862, Disdéri utiliza para a ação do fotógrafo, “linguagem de derivação teatral”, condensada na “ideia de encenação”, preferindo “representar seus clientes de corpo inteiro para poder

ênfatisar a *teatralização da pose* (...) e em nome da unidade só fotografa o modelo sorrindo com os olhos”.¹⁴⁹ Segundo a autora, o modelo de retrato burguês criado por Disdéri com o cartão de visita¹⁵⁰ permitiu o ingresso da fotografia na fase da industrialização e sua disseminação junto ao proletariado. Em geral, na composição dos retratos de Disdéri o modelo, em suas melhores roupas, fica de pé diante de um cenário, aparato que, no estúdio de Disdéri, era bastante ostensivo; ali, afinal, o modelo irá desempenhar um papel predeterminado por uma pose teatral. E é nesse contexto que Fabris chama atenção para essa “construção de uma identidade social [em que] acessórios e cenários não devem ser analisados em termos de ilusão realista e nem mesmo de busca de efeitos plásticos. Seu verdadeiro âmbito é a simbologia social”. E, citando Gisèle Freund, conclui: “O ateliê do fotógrafo torna-se, deste modo, o depósito de acessórios de um teatro, no qual são preparadas máscaras de personagens para todos os papéis sociais.”¹⁵¹

Fabris analisa o retrato sob a perspectiva de construção de identidade social, mas nos interessa observar o uso da metáfora do teatro para a compreensão desse fenômeno fotográfico que foi o retrato, incentivado pela criação do cartão de visita. Cabe lembrar que a autora desenha um percurso de influências e modelos entre os retratos pictórico e fotográfico, não havendo dúvidas quanto a sua estreita relação. Ao contrário, Senelick opta pela concepção barthesiana da fotografia originária dos *tableaux vivants* teatrais. O confronto desses estudos – em que o retrato ganha papéis diferentes, mas ambos reclamam sua teatralidade – suscita as questões: terá o estúdio fotográfico se transformado nesse ‘palco’ devido à estreita relação comercial (a “galinha dos ovos de ouro”) entre fotógrafo e celebridades, especialmente atrizes, e a partir daí esses procedimentos seriam estendidos ao resto da clientela? Ou essa concepção foi estabelecida independentemente da proximidade que mantinham com os artistas? Interessa-nos apontar que tanto o historiador da iconografia teatral quanto o historiador social pode ser levado a conclusões equivocadas se não houver clareza sobre a relação entre fotógrafo e modelo.

O trabalho de Disdéri revela sua preocupação em obter resultado mais próximo do ideal da época, ou seja, revelar o indivíduo em toda a sua integridade e, no caso do ator, traduzir, através da escolha de pose característica, o momento que exprimisse “todos os momentos” do personagem que ele estivesse representando.

Nem sempre esse processo de síntese resulta bem. Como observa Senelick, a experiência de Disdéri com retratos de Adelaide Ristori em *Mary Stuart* rendeu-lhe confessada frustração. Apesar da experiência da atriz em identificar seu papel e de cuidadosa escolha de gestos, mímica, figurino e iluminação feita por Disdéri, “o resultado não era uma cena histórica – nem mesmo um quadro de gênero – mas simplesmente um retrato de madame Ristori em uma fantasia”.¹⁵² A partir dessa experiência o fotógrafo

indaga por que não conseguia registrar na fotografia eficiência e convencimento iguais aos que a atriz apresentava ao interpretar seu papel no palco? E conclui que nem mesmo o melhor ator se identifica cem por cento com seu papel de modo a retratar paixões como se fossem suas: “um vestígio de artificialidade permanece, e isso é detectado e exposto pela câmera”, ainda mais porque “as lentes são antipáticas e não vertem lágrimas”. Senelick observa que Disdéri não menciona a forte contribuição da falta de iluminação apropriada para esse resultado insatisfatório.

O fotógrafo Félix Nadar (Gaspard-Félix Tournachon, 1820-1910) adotava atitude diferente perante seus modelos, já que em seu estúdio os atores eram autorizados a sorrir, ficar de perfil, ou seja, assumir posturas mais informais. Mantinha, porém, busca equivalente de empatia total com eles. Nas palavras de Fabris, “essa capacidade de penetrar na interioridade do ser humano transforma-o rapidamente no retratista predileto da Paris intelectual”.¹⁵³ Estabelecendo distinções entre seu método de fotografar e o retrato comum, banal, acreditava que, além do aspecto técnico ao captar a relação entre rosto e luz, era fundamental buscar o entendimento e a compreensão dos aspectos morais do sujeito-modelo, de maneira a perceber seus hábitos, ideias e caráter, possibilitando a produção de um “retrato íntimo”.

Nadar, então, estabelece tal relação com o cliente, que o torna colaborador ativo na construção de seu retrato, concentrando no rosto a expressão do caráter do indivíduo, criando uma imagem direta e espontânea, apesar do recurso da pose. Produzia “roupas” extravagantes para seus modelos, enrolando-os em veludos e acrescentando-lhes diferentes adereços, de modo a enfatizar que se tratava de pessoas especiais. Assim, obtinha imagens com determinada atmosfera, sem se ressentir, como Disdéri, da perda atmosfera teatral.

Senelick traz para o campo da fotografia de teatro a leitura barthesiana da concepção de Diderot do “instante perfeito”. O momento crucial de que o artista dispõe para contar sua história, aludido por Diderot, é retomado por Barthes para evidenciar como função mais importante do artista a seleção *do* momento significativo, do “instante pleno”.

O artista terá que saber escolher esse instante, assegurando previamente seu potencial de sentido e prazer: necessariamente total, esse instante será artificial (irreal: não se trata de uma arte realista), será um hieróglifo onde se lerá com um único olhar (com uma única percepção, se passamos ao teatro ou ao cinema) o presente, o passado e o futuro, isto é, o sentido histórico do gesto representado.¹⁵⁴

Com esse instrumental Barthes avalia que o teatro de Brecht e o cinema de Eisenstein “são sequências de instantes plenos”.

Tendo em vista que a fotografia é tecnologia analítica que impõe limites de escolhas e que esses limites podem ser interpretados não como desvantagem, mas como vantagem para a possibilidade de análise da *performance* teatral, Senelick conclui que “a fotografia trabalha como o ideal da produção épica brechtiana: em vez de ser carregado para uma conclusão previamente determinada, o espectador faz uma pausa a cada distinto episódio [ou quadro] para perguntar o como e o porquê da ação”.¹⁵⁵

Isso, acredita o autor, é grande virtude para o historiador do teatro, pois é essa forte *imobilidade que fixa* nossa atenção para o que está sendo registrado.

Alguns aspectos da primeira produção fotográfica que envolveu o teatro – o retrato de ator – poderão ser identificados nas fotos de cena, como, por exemplo, a pose. Trata-se de concepção fotográfica cujo objetivo perseguia revelar a alma de um personagem, a força concentrada num gesto ou num olhar, que remetesse o espectador à atmosfera daquele espetáculo; o que, entretanto, nem sempre era atingido, como nos revelou Disdéri.

Dois fatores levam a fotografia de teatro a buscar outras formas de registro: o avanço tecnológico dos equipamentos fotográficos, permitindo o deslocamento do fotógrafo do estúdio para a casa de espetáculo, e as mudanças operadas na maneira de se colocar em cena um espetáculo, quando o interesse se desloca para o *ensemble*, e o ator passa a ser peça da engrenagem, tão importante quanto os demais elementos que compõem a cena. Outra perspectiva foi criada para a fotografia de teatro, com novos objetivos, e para dar conta dessa nova cena o retrato de ator seria insuficiente. Se os propósitos não são tão distantes daqueles dos retratos, não há dúvida de que os resultados são diferentes. É possível identificar vestígios de padrões usados para os retratos em fotos de cena, assim como verificar para os retratos de atores perspectivas presentes nas fotografias de cena. Não se pode esquecer que os retratos de atores continuam a desempenhar importante papel na circulação de imagens de teatro. Assim, o retrato de ator e a foto de cena fixam imobilidade que ao historiador pode propiciar visualização da dinâmica teatral de uma cena passada.

Fotografia de cena

No universo da iconografia teatral privilegiamos as fotografias de teatro, e no campo da fotografia de teatro¹⁵⁶ nosso olhar se concentrará no que chamamos de “fotografia de cena”, em oposição aos retratos de atores. A presença de verbetes específicos nas enciclopédias e/ou obras técnicas de fotografia para a expressão “fotografia de teatro” indica a existência de procedimentos próprios para a execução dessas imagens, orientando os fotógrafos não só quanto aos equipamentos necessários

e indicados para esse tipo de fotos (câmeras, filmes, iluminação etc.), como também quanto aos aspectos mais subjetivos, que dizem respeito à relação do fotógrafo com o diretor do espetáculo e com o elenco, à escolha das cenas a fotografar, às técnicas adequadas aos diversos ângulos de tomada, de acordo com o objetivo pretendido etc. Nesse sentido, no *photo guide All about photographing shows*, de Angus Wilson, há exemplo interessante. O livro/guia foi editado na mesma época da produção das fotografias dos arquivos que aqui analisamos. Alguns aspectos apontados pelo autor merecem ser ressaltados, pois traçam possíveis trajetos empreendidos pelos fotógrafos que registraram os espetáculos ora estudados.

O autor começa tratando da questão dos direitos de imagem e autoria, ou seja, o *copyright* e a necessidade de obter permissão da direção do espetáculo para fotografar. Essa preocupação demonstra a postura de uma classe profissional que busca seus direitos de autoria e, ao mesmo tempo, reconhece a propriedade intelectual dos artistas envolvidos na produção teatral. No acervo da Companhia de Eugénio Salvador encontramos produção fotográfica autoral em sua quase totalidade – a maioria das fotos mostra no verso o carimbo do fotógrafo responsável. No conjunto de Walter Pinto, entretanto, essa autoria muitas vezes não é explicitada, sendo poucos os exemplares carimbados/assinados. A abordagem desse tema por Wilson indica que a questão dos direitos autorais já era disseminada na época, ainda que os jornais (diferente das revistas ilustradas), tanto no Brasil como em Portugal, não atribuíssem crédito às fotos publicadas. Segundo Wilson, a permissão para fotografar um espetáculo não é facilitada pelos produtores, a menos que eles conheçam a capacidade do fotógrafo em fazer algo realmente bom, com valor publicitário – o que, aliás, sugere o objetivo e a intenção que orientam a produção de fotos de teatro, ou seja, gerar material para divulgação do espetáculo. Outra informação que revela simultaneamente a função dada à fotografia e a técnica para obtê-la está na orientação ao fotógrafo de que só poderá tirar fotos no palco se for contratado pela companhia para fazer *stills*.¹⁵⁷ A produção de *stills* – denominação usada até hoje para designar as fotografias colocadas no saguão de entrada dos cinemas e teatros – era especialmente determinada pela produção do espetáculo, que, então, previamente concedia permissão para tomadas a serem feitas no palco, com maior proximidade entre artistas e fotógrafo.

Visando criar boas fotos para publicidade, o fotógrafo deve seguir percurso que inclui ler antecipadamente o texto/roteiro do espetáculo, agendar com a produção visitas ao teatro para assistir aos ensaios corridos, de modo a poder acompanhar com o texto a encenação, a fim de marcar momentos que considera bons para as tomadas fotográficas. Essa preparação o capacitará a discutir com o diretor do espetáculo a seleção das cenas, podendo até sugerir alguns momentos, se lhe for concedida essa autonomia. Evidencia-se, então, que a decisão primeira quanto ao que se quer registrar

é dos produtores dos espetáculos e que a liberdade do fotógrafo em fazer suas próprias escolhas estará condicionada a essa decisão. Não se pode esquecer, porém, que, ainda assim, prevalece a interpretação do fotógrafo para os ângulos propostos e as soluções técnicas adotadas.

Outro aspecto mencionado no *photo guide* se refere à ocasião apropriada para a tomada das fotos: os ensaios gerais. As imagens que temos já indicavam essa característica predominante na documentação dos espetáculos. Essa escolha está vinculada a variadas circunstâncias, sendo a mais evidente, reiteramos, a destinação da fotografia de teatro para publicidade, exigindo imagens para a mídia antes da estreia do espetáculo. Os demais aspectos são de ordem técnica, por facilidades e/ou limitações dos equipamentos. Durante um ensaio o fotógrafo tem a liberdade de circular pela sala de espetáculos vazia, assim como de se posicionar no palco, sem incomodar o público. Além disso, ele pode eventualmente solicitar a intensificação da luz para melhor iluminar uma cena e “congelar” a ação em poses, seja em tomadas no palco ou de outros ângulos – cabe lembrar que não havia ainda filmes sensíveis o suficiente para captar a imagem com a luz original de cena.

O guia é bem detalhado nas instruções para os fotógrafos, incluindo, além das fotos, desenhos que exemplificam alguns resultados finais. O autor fornece subsídios para o fotógrafo enfrentar as mais diferentes situações, mostrando características singulares pertinentes a cada tipo de espetáculo. A escolha do posicionamento da câmera e os diferentes efeitos obtidos com cada posição, os apoios para os equipamentos, a iluminação (um dos pontos mais complicados tecnicamente), os contrastes, focos, *closes*, tempo de exposição (estamos falando, é bom lembrar, a respeito de equipamentos analógicos da década de 1950), fotos de grupo, diferentes *backgrounds*, fotos posadas etc. Enfim, complexa gama de detalhes que deve ser observada antes, durante e na hora de disparar o obturador.

Dos verbetes de enciclopédias¹⁵⁸ também constam informações didáticas de como fazer fotos de teatro e que complementam o guia com algumas observações. Tratando-se de fotos comerciais, dois fatores devem ser considerados: rapidez, porque cada hora gasta dentro do teatro significa muito dinheiro envolvido, além do fato de se estar lidando com as idiossincrasias dos artistas, às vezes intolerantes para longas esperas, e controle, porque é preciso contemplar desde o bom relacionamento com todos da equipe, fundamental para que o trabalho seja produtivo, até o domínio técnico geral, com todas as opções de equipamentos, iluminação, posicionamentos e cenas definidas com antecedência. O fotógrafo profissional G.R. Thomas, de Nova York, tem clareza do *business* que envolve as fotografias de teatro no circuito da Broadway, e suas instruções a respeito se diferenciam um pouco daquelas que são normalmente

estabelecidas. Um aspecto curioso de seu verbete menciona os motivos da opção por câmeras maiores, de negativos grandes. A justificativa não se reduz à qualidade que oferecem, apesar de menos ágeis; inclui o fato de os negativos menores não permitirem retoque – ele nem ousa pensar no que poderia acontecer a seus negócios se mostrasse a algumas damas e alguns galãs para quem trabalha como realmente são.

Retoques faziam parte da rotina dos profissionais daquele período. A habilidade em realizá-los contava em prestígio para o fotógrafo, que era avaliado também por suas boas qualidades como retocador. Na verdade isso não se alterou com o passar do tempo, embora tenham mudado as técnicas pertinentes. Na avaliação das fotografias devemos observar esses aspectos. Nem sempre os retoques são evidentes, e só especialistas conseguem detectar essas pequenas alterações.

O “discurso próprio” e o “discurso ao serviço”

Pavis usa em seu dicionário a nomenclatura “retratos do gênero fotoacontecimento/fotoação” ou “fotografia de teatro” para indicar o que estamos chamando de foto de cena, opção devida ao fato de quisermos distingui-la dos retratos e do aspecto geral e abrangente de fotografia de teatro, ainda que mantenham o espírito de “fotoacontecimento/fotoação” que Pavis refere: quase sempre realizadas em cena, capturam um momento fugaz, revelando fragmentos de ação teatral. As fotos de cena, mesmo que em determinadas ocasiões se concentrem em algum ator específico, não intencionam abstrair o restante da representação.

Na opção adotada, amplia-se o enquadramento e formam-se conjuntos de situações de cena, o que reforça a escolha da expressão, levando em conta que essas fotografias podem apresentar aspectos diversos da ação teatral, que não é necessariamente o resultado acabado do espetáculo. Além das fotos tiradas ao vivo durante uma representação, incluem-se também nessa categoria imagens de ensaios e ensaio geral. Mais do que a nomenclatura que se julga mais adequada para o material analisado, importa lembrar que a fotografia de teatro é, antes de tudo, fotografia e, assim, deve ser avaliada de acordo com sua especificidade como forma e objeto estético, “independentemente do objeto teatral que quis abarcar”, como indica Pavis.

E esse objeto é a colocação em papel de uma encenação teatral, que tanto poderá optar por complementá-la ou explicitá-la, como, “ao contrário, por afastar-se dela e comentá-la, desconstruindo-a”.¹⁵⁹

É fundamental ter em mente o aspecto enfatizado por Pavis de que a fotografia é artefato que se constrói na articulação do aspecto estético/artístico com o documental; a oposição entre “fotografia documental e objetiva e fotografia artística, autônoma em

relação ao seu objeto”¹⁶⁰ é, aliás, debate falso. Interessa não só perceber a fotografia de teatro além da função meramente documental, mas também destacá-la como artefato que representa construções e desconstruções de uma cena teatral com diferentes pontos de vista. Deve-se lembrar, portanto, que, assim como a semiologia “organiza um processo de constituição de sentido (...), a fotografia é um sentido possível e não o sentido definitivo do objeto teatral”.¹⁶¹

A percepção da fotografia de teatro como discurso construído é apresentada pelo diretor Jorge Silva Melo¹⁶² por meio de inúmeras indagações.

Mas o que é fotografar teatro, que necessidade foi esta, mal surgiu o brometo de prata, de fixar, de registrar, de guardar o que, por definição, dura uma noite, se esvai ou se guarda em caixinha de joias da memória? (...) Não foi a arte do fotógrafo submetida sempre ao critério do encenador – que as foi escolhendo? Não foi o editor de jornal quem fez a História, deixando para trás o nervo, o impreciso, o grão, a vida do tremido que agora nos surpreende? (...) Quem são os fotógrafos, os que se especializam nesta coisa da cena (...)? *Não pode ser um discurso próprio, a fotografia de cena? Ou é um discurso ao serviço?*¹⁶³

Buscar o “discurso próprio” da fotografia de cena seria, em outras palavras, buscar uma leitura autônoma da imagem em que se apoiam outros instrumentos, textuais ou não, como Erenstein apontou em sua introdução ao tema da iconografia teatral. Ao iconógrafo teatral caberá olhar essas imagens não mais como simples referências/ilustrações de uma realidade teatral, mas sim “como criações individuais que figuram uma cultura teatral”.¹⁶⁴ Se as fotografias configuram um “discurso ao serviço”, podem, então, nos dizer sobre seus usos e funções, revelando aspecto fundamental para sua análise.

A investigação no campo da iconografia teatral, contudo, ainda não produziu muitos estudos em que a fotografia de cena seja o objeto central; ela ainda aparece timidamente, e as pesquisas que envolvem a fotografia de teatro, em geral, abordam as primeiras fotografias de atores do século XIX e início do XX. Trata-se, então, muito mais de retratos de estúdio, sendo poucas as imagens de cena no teatro. Questões referentes à interpretação de um personagem pelo ator, à pose, à relação comercial e de prestígio entre fotógrafos e divas, à divulgação dos retratos dos atores, alimentando coleções entre os fãs, por exemplo, foram aspectos abordados em estudos como os de Senelick e Balk. Claudia Balk comenta que não se pode falar em produção de fotografia de cena dentro do espaço fechado do teatro, na Alemanha, antes de 1890. E o que disso mais se aproxima é a documentação feita por Joseph Albert em 1871, de atores em um palco ao ar livre, representando a *Oberammergau Passion Play*.

A diferença entre o “discurso próprio” e o “discurso ao serviço” poderia ser exemplificada na exposição intitulada *O palco e as sombras*, que apresentou uma seleção de fotos de cena produzidas pelo fotógrafo português Jorge Gonçalves, registrando as atividades da companhia portuguesa *Artistas Unidos* entre 1995 e 2005. A própria realização da mostra evidencia a autonomia dessas fotos em relação ao objeto fotografado, fato confirmado em texto introdutório do catálogo:

Registrar o Teatro em imagens fixas é privá-lo daquilo que de imediato a ele se associa: o som, o movimento, as variações de luz, o cenário, o sentir dos outros. Daí decorre que as fotografias de cena sejam registros que, forçosa e rapidamente, se autonomizam do objecto fotografado, ganhando vida própria. Instaure-se então uma quase dupla ficção, já que a partir delas se podem construir diferentes lógicas discursivas, mais ou menos distantes daquelas que estão na sua origem.¹⁶⁵

Pelo fato de estar trabalhando junto à companhia *Artistas Unidos* por longo período, não teria o fotógrafo construído, em paralelo ou em justaposição, um “discurso ao serviço”? Então a escrita dessa “dupla ficção” pode ter mais de uma autoria. A cena, instaurada pelo encenador e seus diversos elementos, serve à arte do fotógrafo, que constrói um duplo discurso ficcional: o de seu modo de olhar e o de dar a ver os elementos teatrais construídos pela encenação. A força da foto de cena, segundo esse texto de introdução está exatamente “nesta duplicidade (...) na forma como nos são dadas a ver cenas isoladas de um todo, o que resulta do modo como Jorge Gonçalves se posiciona perante o objeto a captar”.¹⁶⁶ Até que ponto, porém, esse posicionamento não teve interferência do encenador? E, mesmo, do grupo? As questões levantadas por Jorge Silva Melo estarão continuamente nos provocando neste estudo; na realidade, elas descrevem um tipo diferenciado de relação entre encenador e fotógrafo, apontando para uma corrente nova de criação e reflexão, estabelecida a partir da década de 1980 na França.

Novas práticas fotográficas no teatro: inspiração e documentação

Ao questionar num título de comunicação¹⁶⁷ se a foto de teatro é reportagem ou criação, Nicole Leclerq apresenta novas possibilidades para a prática da fotografia de teatro, que, em função do uso intensivo do vídeo para documentar os espetáculos, perde sua função de memória e testemunha fiel do fenômeno teatral (que o vídeo realiza) e parece ter ficado restrita à única função de fornecer à imprensa os clichês para divulgação do espetáculo. “A realização de reportagens fotográficas, a constituição

de um *Modellbuch*, esses documentos – preciosos para nossos arquivos –, cujo instigador foi o fotógrafo Pic na França após a Segunda Guerra Mundial, parecem ter sido suplantados pela captação em vídeo.”¹⁶⁸

A autora lembra um dos mais importantes exemplos de documentação fotográfica no âmbito teatral, que foi o *Modellbuch*, criado por Bertold Brecht com base na ideia já usada por Max Reinhardt de um livro de encenação (*Regie-buch*), como um diário, com anotações do diretor sobre o percurso da montagem. Brecht foi além das anotações e passou a fotografar a criação de seus espetáculos (de 600 a 800 fotos por espetáculo), elaborando esses “livros-modelo”. Como uma partitura que indica como tocar determinada música, o *Modellbuch* indicava como colocar em cena os textos de Brecht, dentro da visão do próprio autor e encenador.¹⁶⁹

A relação entre a fotografia e o encenador, que no exemplo do *Modellbuch* se mostra vital para Bertold Brecht, vai ganhar, porém, outras feições a partir da introdução do vídeo para cumprir essa função. Assim, novos olhares fotográficos passaram a ser colocados em cena, e novas relações entre diretores e fotógrafos foram sendo estabelecidas e das quais Leclerq cita dois exemplos: Nicolas Treatt e Jean-Pierre Vincent, na França, e Marc Trivier e Marc Liebens, na Bélgica.

A nova relação entre as duas artes redimensiona e intensifica o papel do fotógrafo na criação do espetáculo. Pode-se observar no relato do diretor Jean-Pierre Vincent que a participação do fotógrafo Nicolas Treatt na montagem de seus espetáculos recompõe a arquitetura cênica criada por ele, que tem uma visão central. Sob novo ângulo, a arquitetura cênica ganha outra forma. Por um lado, a visão fotográfica de Treatt pode revelar ou mesmo confirmar movimentos secretos do trabalho; por outro, suas imagens permitiriam objetivar o trabalho cênico “não por serem objetivas, mas justamente por sua alta subjetividade”. A produtividade desse encontro está relacionada à sensibilidade do fotógrafo na descoberta da forma estética que melhor convenha ao espetáculo. De acordo com Leclerq, essa descoberta é “eventualmente instintiva e espontânea; ela resulta, algumas vezes, da presença atenta do fotógrafo em numerosos ensaios ou, ainda, da cumplicidade intelectual de ambos os criadores”.¹⁷⁰

A vertente da foto de reportagem, cabe lembrar, não desapareceu; há fotógrafos que se dedicam parcial ou exclusivamente à criação teatral, ligados ou não a instituições, companhias ou diretores. Suas fotos frequentemente ilustram cartazes, programas, catálogos etc. Leclerq, entretanto, quer mostrar que algo singular também ocorre no campo da fotografia de teatro a partir dessas parcerias entre fotógrafos e diretores. A experiência de Marc Liebens torna-se exemplar nesse sentido, pois o diretor utiliza dois fotógrafos na criação de seus espetáculos, Marie-Françoise Plissart e Marc Trivier.

A Marie-Françoise Plissart ele pede fotos do tipo “reportagem”, que ela realiza tendo em mente sua utilização na imprensa e seu impacto junto ao público (...) Seu percurso [de Plissart], após discussão com o diretor e visões do espetáculo, consiste em tentar inteirar-se do espetáculo numa quantidade limitada de clichês (...) ela tenta apreender o momento que, a seus olhos, oferece a essência do espetáculo (...) busca a fidelidade ao diretor adaptando-o ao suporte: cartazes, programas, jornais. A partir dessa perspectiva, não hesita em recolocar em cena momentos externos ao espetáculo. Isso significa que, após ter visto e discutido o espetáculo com o diretor, pode acontecer de, através de sua visão de fotógrafa, ela mesma compor o “quadro” que lhe parece dar conta do espetáculo mais fielmente.¹⁷¹

Nesse sentido, portanto, a fotógrafa traduz a visão do encenador para o suporte fotográfico conforme sua própria sensibilidade; às fotos tomadas das cenas reais de palco são mescladas outras, em que não há essa cobrança. Mesmo assim, ainda são essas fotografias que mais se aproximam do que será visto pelos espectadores, daí serem utilizadas para a divulgação do espetáculo. Com o fotógrafo Marc Trivier a relação é diferente – percebemos que há uma obra criada de forma autônoma ao que se passa no palco, mas intimamente ligada àquela cena. Trivier, Leclerq esclarece, “apodera-se do espetáculo e fotografa em função daquilo que outrora se chamaria ‘inspiração’ e que é, na realidade, fruto de longo processo de diálogo com o diretor”.¹⁷² Ele não fotografa o desenrolar do espetáculo; seleciona antes elementos da cenografia, momentos de ensaio, expressões de atores no camarim e até mesmo algum espaço totalmente estranho ao espetáculo. Suas escolhas “reproduzem e produzem, nos limites do suporte que é o seu, aquilo que se criou em contexto de corpo, de volume e de tempo totalmente diferentes”.¹⁷³

Então, a aparente distância daquilo que se passa no espetáculo evidencia, na verdade, o “universo mental de Liebens”. As fotos de Trivier certamente não carregam a memória daqueles espetáculos; são obras separadas do teatro após dele se alimentar, mas revelam “a vida e o sentido profundo daquele espetáculo inicial”.

Certamente a relação entre o diretor Marc Liebens e o fotógrafo Marc Trivier é especialíssima no universo das relações entre teatro e fotografia. Os trabalhos de Trivier revelam simultaneamente a independência e a total integração com o espetáculo de Liebens. São duas formas de expressão de um universo comum, e não há nenhuma concessão feita de um ou outro meio artístico. Ambos se alimentam ao longo do percurso criativo e apresentam nova abordagem para o que chamamos de fotografia de teatro. Não há limite a ser imposto à relação entre teatro e fotografia, tornando falsa a divergência entre foto documental e foto artística, ou, como registra Leclerq, entre a fotografia de reportagem e a fotocriação.

Detalhe relevante que se mostra nessa comunicação de Nicole Leclerq é o fato de ela trabalhar no Archives et Musée de la Littérature, em Bruxelas, instituição que abriga diversificada documentação sobre o teatro da comunidade francesa da Bélgica, incluindo coleções fotográficas. No 21º Congresso Internacional do Sibmas o tema central tratava de novas tecnologias para arquivamento, e a autora optou por tecer uma reflexão sobre a própria natureza do suporte fotográfico como objeto que documenta a trajetória do teatro, de forma a pensar seus modos de aquisição, suas diversas formas de apresentação e sua complementaridade. Apesar da aparente autonomia, por exemplo, que as fotos de Marc Trivier apresentam em relação ao espetáculo teatral deflagrador de suas imagens, elas ainda assim testemunham um fazer teatral, uma relação estreita entre dois criadores. Acreditamos que a preocupação da autora em revelar essa nova categoria de fotografia de teatro estava diretamente relacionada com o tratamento técnico que esse tipo de clichê solicitaria no contexto de um centro de documentação. É preciso compreender os caminhos percorridos até a produção final de cada fotografia para poder avaliá-la como parte da história do teatro, ainda que não deixe também de ilustrar a história da própria fotografia e de seus fotógrafos. É especialmente interessante verificar que houve espaço para discussões desse nível em ambiente dominado tradicionalmente por técnicos de documentação, o que demonstra a importância atribuída à reflexão teórica em torno das ações empíricas no tratamento de coleções documentais.

Os “registadores fiéis”

Importante fonte sobre fotografia de teatro, mas em especial sobre fotógrafos de teatro, tese de doutorado e posteriormente livro, o estudo de Chantal Meyer-Plantureux estabelece como marco 1945, quando o fotógrafo Roger Pic “inaugura” o que ela chama de *photographie de mise en scène*. Antes disso, ela observa, não era considerado o advento da encenação, e a maior parte das fotografias de teatro produzidas na França consistia em retrato de atores. Evidenciam-se aqui pensamento muito particular e recorte muito preciso na forma de olhar essas fotografias, pois a autora considera fotografias de cena aquelas que revelam duas realidades próximas, embora distintas: o olhar do encenador e o olhar do fotógrafo sobre essa encenação, exatamente a dupla ficção apontada por Ana Isabel Ribeiro e o início da nova relação que depois seria estabelecida em parcerias, como a de Marc Liebens e Marc Trivier.

Roger Pic também trabalhou com determinados diretores, mas seus resultados mais se aproximavam do que Leclerq denominou “reportagens fotográficas”, sendo um dos “registadores fiéis” como Meyer-Plantureux classificou os fotógrafos do pós-guerra, que impulsionaram a fotografia de *mise en scène* na França.

As fotos de cena tratadas por Meyer-Plantureux são, portanto, fotos de autor. Ela estudou a obra fotográfica de importantes fotógrafos de teatro que atuaram na França: Agnès Varda, Martine Franck, Ito Josué, Nicolas Treatt, Guy Delahaye, Birgit, Tristan Valès, Pierre-Olivier Deschamps e especialmente Roger Pic e Claude Bricage. Sua fonte principal de informação consistiu de entrevistas e depoimentos sobre suas realizações e colaborações com diretores e companhias. Sua tese oferece, portanto, rico e amplo panorama das diferentes maneiras de realizar fotos de cena e das inúmeras relações entre fotógrafos e companhias teatrais na França entre 1945 e 1986.

Os dois nomes mais emblemáticos, Pic e Bricage, representam correntes opostas de registro fotográfico do espetáculo teatral. Se, como já mencionado, Roger Pic está na categoria “registrador fiel”, preocupado com a documentação do espetáculo, o caminho de Bricage levou-o a outros experimentos, cujo resultado não necessariamente apresenta um espetáculo “reconhecível” para o espectador, muitas vezes nem mesmo para o diretor, mais próximo do que viria a fazer na Bélgica, posteriormente, o fotógrafo Marc Trivier.

Tarefa difícil é resumir tese de três volumes cujo conteúdo nos apresenta tantas informações interessantes. É, contudo, importante objetivarmos esse conteúdo de forma que ele nos elucide sobre possíveis pontos de encontro entre trajetórias de fotógrafos de teatro da França, do Brasil e de Portugal. As informações sobre técnicas, equipamentos, relações entre fotógrafo e diretores/companhias, entre fotógrafo e público, e a metodologia adotada pela autora para analisar essas fotografias podem ser úteis ao percurso de reflexão sobre os arquivos de fotos de cena que investigamos, já que seu trabalho também abrange a década de 1950.

Até 1945 na França, quando Pic inicia suas atividades, a “fotografia de teatro se contentava em obedecer às leis do mercado comercial e servia essencialmente para divulgar o espetáculo ou o ator junto à imprensa”.¹⁷⁴ Foi com Pic que essa relação começou a modificar-se, aproximando o fotógrafo muito mais da produção do espetáculo do que de seu consumo. Lembra Meyer-Plantureux que, “a partir de 1945, o fotógrafo de teatro vai escolher um novo parceiro, totalmente ignorado até Roger Pic: o encenador.”¹⁷⁵ Não era possível, até então, constituir uma memória fotográfica precisa do espetáculo sem esbarrar em problemas técnicos, como, por exemplo, o uso do *flash*. Por isso, em geral, as fotos eram realizadas em sessões fotográficas específicas (que os franceses chamavam de *séances de pose* ou *séances-photos montées*), marcadas pelos produtores do espetáculo, de maneira que os fotógrafos pudessem usar o *flash* e criar as poses para os atores. Assim, o material obtido não refletia em nada a encenação, ao contrário, podia mesmo criar situações que jamais se passaram no palco, como colocar lado a lado personagens que não contracenavam.

Pic, porém, abandona o *flash* e escolhe o instantâneo – *Je voulais prendre les acteurs “en situation”* (“Eu queria pegar os atores em cena”). Ele quer que as fotos revelem a luz determinada pelo diretor, mostrem seus cenários e figurinos, deseja trabalhar como repórter, sendo fiel ao desenho do encenador, sem recompor suas fotos e realizá-las durante as representações públicas. Essa opção exige adaptação da técnica às condições oferecidas no interior de uma sala de espetáculos. Pic revelava suas fotografias para poder atenuar os inconvenientes decorrentes das tomadas feitas durante o espetáculo, já que os filmes ainda não garantiam fotos de boa qualidade em condições de pouca iluminação e com movimento. Além disso, o trabalho em público demanda discrição e silêncio.

Nas duas entrevistas concedidas à autora, Pic informa que iniciou sua carreira com uma Rolleiflex, única máquina que lhe permitia tirar fotos sem *flash*, e porque o formato 6x6 era o que se exigia na imprensa. Com a Rolleiflex de objetiva única ele era obrigado a pegar a cena como um todo. Em 1957, pôde adquirir uma 24x36, uma Leica com lentes intercambiáveis, entre elas grande-angular e teleobjetiva. A Leica era mais silenciosa, e ele acabou trabalhando com as duas máquinas, aproveitando as vantagens que uma e outra lhe ofereciam.

“Rejeitando a composição, o retoque, a pose, Pic abre caminho a uma nova corrente da fotografia de teatro. Esse olhar desembaraçado das desgastadas convenções em vigor no final dos anos 40 terá dificuldade de ser aceito, apesar do interesse de pessoas de teatro por esse trabalho.”¹⁷⁶ Foi com as tomadas em representação pública e sua determinação em documentar o espetáculo, registrando fielmente a composição criada pelo diretor, que Roger Pic mudou a história da fotografia de teatro na França.

A fotografia de cena e o discurso crítico do teatro

Não é por acaso que sua série de fotos de *Mãe Coragem e seus filhos* por ocasião de duas visitas do Berlinder Ensemble¹⁷⁷ a Paris (1957 e 1960) acaba por ter “valor de manifesto”, como assinala Bernard Dort. Essas fotos nos falam do teatro; mais ainda, nos ajudam a decifrá-lo e a compreendê-lo. A série foi responsável por nova e inédita “participação da fotografia no discurso crítico que se elabora em torno do teatro”, observa Meyer-Plantureux, tendo sido analisada por Roland Barthes.¹⁷⁸ A importância do acontecimento e o fato de ter motivado essas reflexões são as justificativas de Meyer-Plantureux para selecionar esse conjunto de fotos de Pic e estudá-lo em sua tese.

Nessa reavaliação da série ela pôde, aliás, analisar a reprodução das fotografias utilizadas na edição do texto de Barthes, cuja impressão interferiu no enquadramento original de Pic. Munida dos originais e das fotos publicadas, Meyer-Plantureux teve um bom exemplo dos problemas suscitados pela reprodução de fotografias e pelas intervenções feitas para sua adequação à página do livro. A necessidade do formato retangular é a justificativa para o reenquadramento, mas, além disso, ela observa outro propósito, o de reforçar o ponto de vista apresentado por Barthes em seu texto-comentário. “Se a fotografia é reconhecida como documento insubstituível (e Barthes é um dos primeiros a ter compreendido sua importância), para a análise de um espetáculo ela ainda não é considerada obra de arte”,¹⁷⁹ sugere.

A falta de escrúpulos para a reprodução da fotografia, alterando seu enquadramento original, demonstra, argumenta a autora, que nessa época a fotografia é mero testemunho e não há interesse por seu valor estético; não existe por si, mas pelo que representa. “Pouco importa que o fotógrafo tenha composto muito precisamente sua foto; a reprodução pode destruir esse equilíbrio sem que isso choque o leitor.” O corte também pode suprimir informações e modificar a interpretação e o sentido da imagem. É evidente que, se a foto original da cena enquadrava três personagens e em sua reprodução só aparecem dois, haverá compreensões diferentes dos campos de força revelados pela imagem.

Pic fotografou *Mãe Coragem e seus filhos* com a Rolleiflex e com a Leica. As tomadas feitas com a Rolleiflex apresentam grandes campos de enquadramento, fornecendo ideia precisa do espaço da representação. A Leica com lentes intercambiáveis – que Pic estreou nesse espetáculo – lhe permitiu escolher os detalhes das cenas que queria destacar, usando a teleobjetiva. Assim o fotógrafo “pôde compor sua foto em torno de um gesto, de um objeto ou de um personagem”.¹⁸⁰ A Leica lhe proporcionou campo mais amplo de possibilidades técnicas, e, com o surgimento dos filmes ASA 400, suas fotos realizadas no interior do teatro, sem *flash*, ganharam mais qualidade. Pic utilizava variados pontos de vista e se posicionava nos balcões (*en plongée* – visão de cima para baixo) ou nos primeiros lugares da orquestra (*en contre-plongée* – visão de baixo para cima), tanto do lado esquerdo quanto do direito. A regra da frontalidade, porém, ainda era norma válida, e seus enquadramentos muitas vezes davam a ilusão, pretendida, diga-se, de um ponto de vista frontal.

Ao exemplificar como os diferentes pontos de vista adotados pelo fotógrafo alimentam diferentes maneiras de sua aproximação de uma cena, Meyer-Plantureux destaca a importância da identificação do ângulo adotado pelo fotógrafo, essencial para a análise de suas fotos, pois uma paisagem ou um objeto não têm igual significação vistos em *plongée*, *contre-plongée*, lateralmente à direita ou à esquerda. O estudo dos enquadramentos adotados por Pic, identificando o campo focal e o que está fora dele,

permitiu à autora detectar recorrências em suas fotografias, ou seja, identificar alguns padrões, que ela reúne em quatro aspectos:

- Ele não fotografa o espaço cênico pleno; o espaço fotografado é o delimitado pelos atores, pela posição e movimentação de seus personagens e pelas relações que estabelecem uns com os outros.
- Ele evita o espaço vazio.
- Os objetos são enquadrados de acordo com sua relação com os atores, não sendo jamais tomados sozinhos.
- Suas fotos dizem respeito ao grupo de personagens, cujas relações internas ele se esforça por traduzir; fotos de um só personagem são excepcionais.

Essa delimitação do campo focal em torno dos atores/personagens faz com que as fotos de Pic sejam consideradas “reveladoras das relações espaciais entre os personagens”, e, ao compreender o jogo estabelecido por essas relações espaciais apresentadas pelas fotografias, Meyer-Plantureux faz uma leitura da imagem em que relaciona a espacialidade com o que ela pode estabelecer de relação humana entre os personagens. Assim, identifica nas fotos de Pic três tipos de relações espaciais/humanas principais: a aproximação ou as relações harmoniosas; o personagem de costas ou a incomunicabilidade; o gesto violento e o gesto calmo.

Constata-se então o estudo da fotografia com metodologia das artes plásticas.¹⁸¹ Meyer-Plantureux analisa a composição da foto como analisaria uma pintura, citando, aliás, obras de arte conhecidas a fim de comparar eventuais semelhanças estruturais entre as duas imagens e então avaliar o sentido, o que aquela estrutura revela sobre a relação entre os personagens. Na foto em que aparecem apenas Mãe Coragem e sua filha Catarina, a estrutura circular que as envolve e a predominância de linhas curvas (pelo desenho estabelecido na postura das atrizes e dos figurinos) ressaltam a ideia de carinhosa relação maternal, momento singular no espetáculo. Essa composição espacial é a que identifica as relações harmoniosas, de aproximação. É, porém, no exemplo da composição que traduz incomunicabilidade, em que os personagens aparecem de costas, que se evidencia a participação efetiva do fotógrafo, cujas opções de pontos de vista e enquadramentos criam diferentes “dramaticidades” para o espetáculo. A série analisada por Meyer-Plantureux nos dá exata noção do “espetáculo ficção”, o que aparece nas fotografias, e da importância de refletir sobre o uso da fotografia no campo da história ou, reiterando, da real imbricação das noções de história, narrativa e ficção.

De acordo com a autora, as fotos de Pic com personagens de costas se distinguem segundo dois critérios: o personagem vira-se de costas ou para outro personagem em cena, ou para o observador da foto, mantendo-se, contudo, de frente para outro personagem na cena. No primeiro caso, o fotógrafo se contenta em enquadrar situação dada na cena; no outro, “Pic ‘dramatiza’ uma sequência, que adquire sua verdadeira força”. O fotógrafo criou imagens nas quais determinados personagens, no caso soldados, aparecem completamente de costas para o leitor das fotos, tomadas de um balcão lateral do teatro; a mesma cena, enquadrada de outro ângulo, revela os perfis; e, num terceiro, os rostos desses soldados. O confronto gera este comentário:

O interesse e a beleza dessa foto [a que mostra todos os soldados de costas] tornam-se significativos pela comparação com outras fotos da mesma cena em 1960, sob outro ângulo de visão. Ver os soldados de frente retira da foto seu poder de evocação: os militares tornam-se humanos, com rosto sério ou fazendo careta, mas não têm mais aquele assustador anonimato.¹⁸²

O que a autora observa é que a foto de Pic pode dar ao espetáculo outra dimensão, uma relação de força diferente daquela que se apresentou durante a encenação para pelo menos boa parte dos espectadores – aquela que não teve acesso a esse ponto de vista e, portanto, nunca viu os soldados totalmente de costas, naquele “assustador anonimato”.

Roland Barthes assistiu ao espetáculo e usou as fotos de Pic justamente para apreender aquilo que não lhe foi possível apreender no desenrolar da encenação, para entender melhor, através dos detalhes congelados nas fotos de Pic, as verdadeiras tensões expressas por Brecht no desenho de sua cena. É isto que encontramos nas observações tanto de Barthes como de Meyer-Plantureux, aprofundamento e alargamento da compreensão do que foi aquele espetáculo. As análises contêm pontos comuns e às vezes divergem ou apresentam aspectos diferentes. Através das fotografias de cena, pode-se “reviver o assunto registrado no plano do imaginário”.¹⁸³

Outro dado bastante relevante e que nos interessa particularmente destacar é que essa compreensão estabelecida por Meyer-Plantureux só foi possível por confrontação de diversas fotos relativas ao espetáculo e reunidas pela pesquisadora, tendo em conta, aliás, também as que foram publicadas e as de autoria de outros fotógrafos, como os do próprio Berlinder Ensemble.¹⁸⁴ Reitera-se, portanto, a proposta de Jérôme Baschet da iconografia serial, ao enfatizar a importância da elaboração de um *corpus* iconográfico para o estudo de determinado tema da história. Os exemplos apresentados por Meyer-Plantureux nos confirmam a iconografia serial como

caminho relevante para o estudo de fotos de cena presentes em arquivos criados por companhias teatrais.

Na análise da série de *Mãe Coragem e seus filhos* essa autora privilegiou as fotos tomadas com a Leica (as mesmas escolhidas por Barthes), que destacam o detalhe e, por não enquadrar o espaço total da cena, não revelam as placas-cartazes localizadas no alto do quadro cênico, responsáveis pela indicação do local em que se passa a ação – elemento visual frequentemente empregado no teatro de Brecht com a intenção objetiva de eliminar a ilusão naturalista. Ao contrário, nas fotos realizadas com a Rolleiflex (cujas tomadas enquadram todo o espaço cênico), as placas-cartazes estão sempre visíveis no campo da foto. Essa observação levou Meyer-Plantureux a afirmar que as fotos de Pic realizadas com a Leica não permitem distinguir cena épica e cena naturalista, relevante observação para o estudo do teatro através de suas fotografias e que, curiosamente, não é mencionada por Barthes em sua análise daquela série de fotos, que enfatiza justamente o aspecto do detalhe que nelas sobressaía,

pois essas fotografias são fiéis, mas não são servis; revelam o espetáculo, ou seja, mostram nele detalhes que não aparecem necessariamente no movimento da representação, contribuem, entretanto, para sua verdade, e é nisso que elas são verdadeiramente críticas: não ilustram, ajudam a descobrir a intenção profunda da criação (...) Em suma, essas fotografias isolam para revelar melhor; por mais literais que sejam (pois recusam sempre interpretar o fato esteticamente), elas tomam partido, escolhem significações, ajudam a passar de uma ordem factual para uma ordem intelectual (...).¹⁸⁵

Barthes observa que as fotos de Pic captam e destacam o significado do “*gestus* social” do teatro épico, esse gesto que “é uma citação, é construído para romper uma coerência, um [empastamento], para causar admiração, para distanciar”. E, assim, reitera a sensibilidade e a afinidade do fotógrafo com o espetáculo de Brecht. Então, a afirmação de Meyer-Plantureux, ainda que bastante pertinente, não desestrutura o olhar de Barthes, cujo discurso sobre o teatro brechtiano levou em consideração, sobretudo, o elemento mais evidente das fotos de Pic e que também foi sublinhado por Meyer-Plantureux – o gesto, captado pela teleobjetiva, e todas as relações que ele realça entre os personagens.

Quando afirma “Pic faz frequentemente do objeto seu ponto focal. E com isso, não faz senão acompanhar a imagem cênica composta por Brecht”,¹⁸⁶ Meyer-Plantureux indica a dupla autoria da foto de teatro; ela não é obra única do fotógrafo e nem expressa plenamente a criação de um encenador. É híbrida, mistura de olhares sobre a cena, especialmente no caso de fotógrafos como Pic, que buscam o “registro fiel” da concepção do espetáculo feita pelo encenador. Essa narrativa fotográfica jamais será

neutra, e mesmo os fotógrafos que não se ocupam de fazer pesquisas fotográficas – que é o caso de Pic e dos fotógrafos brasileiros e portugueses cujo trabalho analisamos – não podem deixar de imprimir em suas fotos suas escolhas, e cada escolha significa uma assinatura, que se cola imediatamente a outra, a do encenador que levantou aquele espetáculo e o oferece ao público, em meio ao qual está o fotógrafo.

Meyer-Plantureux assinala na conclusão sobre Pic que, além de ter aberto o caminho para a fotodocumento, a reportagem fotográfica dos espetáculos, ele criou a “necessidade” para alguns encenadores de constituir arquivos muito ricos sobre seus espetáculos. Pic trabalhou com diversos encenadores, e sua produção é testemunho único da vida teatral francesa entre 1945-1970, permitindo traçar a evolução da cena durante esse período.

“A reportagem torna-se ensaio”

Depois dele, vários outros fotógrafos importantes ajudaram a alimentar a história da fotografia de teatro na França, muitos dedicados exclusivamente a um diretor. Será, entretanto, Claude Bricage (1939-1992), a partir de 1966, que sucederá Pic no sentido de pioneirismo, pois sua compreensão da foto de teatro trouxe novas e diferentes perspectivas para essas imagens. Bricage não estará preocupado em registrar fielmente uma representação. “Como Pic, ele escolhe, mas sua escolha vai colocar em questão o espetáculo.”¹⁸⁷ Fará então a fotografia do fragmento, da variação. Ele não se liga à cena somente; olha e restitui seu entorno; fragmenta a representação para depois a recompor a seu modo. Na verdade, para Bricage, “é o teatro que alimenta a fotografia. E a reportagem torna-se ensaio”.¹⁸⁸ Citamos o importante trabalho de Bricage visando ilustrar as diferentes dimensões que foram sendo criadas em torno da fotografia de teatro. Foi, sem dúvida, a partir desse trabalho que surgiram profissionais como os já mencionados Nicolas Treatt e Marc Trivier. Bricage, ao contrário da maioria dos fotógrafos, fala a respeito de sua produção, de suas escolhas, de suas opções. Ainda que sendo necessário adaptar-se ao espetáculo para fotografá-lo, jamais faz um registro sequenciado da encenação; sua concepção está, informa por intermédio de Meyer-Plantureux, “em conciliar a produção de belas fotos com a necessidade de narrar a maneira pela qual percebe o espetáculo. Assim, recompõe as imagens, privilegia tal gesto ou tal iluminação, mostra coisas que não podem ser vistas pelos espectadores”.¹⁸⁹

Bricage deseja que suas fotos transmitam suas emoções de “espectador privilegiado”.¹⁹⁰ Inicia outra “corrente” de fotógrafos de teatro que, em oposição aos “registradores fiéis”, são aqueles cuja subjetividade ganha espaço. Jamais fotografa dois

espetáculos da mesma maneira e também usa duas máquinas, como Pic: a Rolleiflex para fotos do espaço e a Leica para retratos. Seus enquadramentos e pontos de vista são os mais diversos possíveis, mas não deixa de acompanhar os ensaios ativamente a fim de compreender as intenções do encenador e familiarizar-se com o espetáculo. A partir da apreensão do sentido e da estética da encenação pode então criar seu “ponto de vista fotográfico sobre aquele espetáculo”. Seu trabalho “se faz na percepção da duração e não apenas sobre um espetáculo, mas sobre diversos” (...) “Ele gosta de acompanhar um criador, espetáculo a espetáculo, fotografar sua evolução, seu percurso intelectual e estético”.¹⁹¹ Todas as fases da fotografia de teatro podem, entretanto, ser percebidas na produção de Bricage, como resume Meyer-Plantureux:

- a fase da informação (Bricage gosta de acompanhar a carreira do encenador, da mesma maneira que se dedica a testemunhar a elaboração de um espetáculo ao longo de seus ensaios);
- a fase da reflexão (como produzir o espetáculo? que ponto de vista adotar?);
- a fase do registro (Bricage constitui seu acervo de imagens);
- a fase da escolha (por meio da revelação, da ampliação, da montagem, Bricage imprime seu ponto de vista estético pessoal sobre o espetáculo).¹⁹²

Bricage considera que “a fotografia de teatro não é mera questão de técnicas, de receitas. É também uma aventura pessoal (...) A fotografia de teatro é aquela que ousa encenar o próprio teatro”.¹⁹³

A interessante perspectiva de diálogo entre passado e presente – desenvolvido sobretudo através de entrevistas e de conjuntos de fotos de cena mais recentes – adotada por Meyer-Plantureux é inspiradora. Apesar da impossibilidade de reunirmos depoimentos dos reais produtores das fotos com que iremos trabalhar, encontramos em outros depoimentos luz necessária para não olhar essas fotografias de forma ingênua, tendo o cuidado de percebê-las sempre como a produção de alguém que imprimiu ali sua visão daquele espetáculo. E, mesmo conscientes de que são quase anônimos os fotógrafos que abordaremos e de que não podem ser caracterizados pela produção de uma “obra” fotográfica facilmente identificável, como a que criou, junto ao TBC, nosso exemplar Fredi Kleemann,¹⁹⁴ julgamos ser importante “ouvir” os fotógrafos que ainda têm voz e podem nos revelar seus modos de produção e suas ideias sobre o que realizam; um sentido possível, que é capturado por determinado ponto de vista: o do fotógrafo. Então, pensar essas fotografias levando em conta sua maneira de produção e o que pensam seus produtores é imprescindível. Estaremos dialogando com os “espectadores privilegiados” e, acima de tudo, com sua condição de “espectador ativo”.¹⁹⁵

OS PRODUTORES DA IMAGEM: “INTÉRPRETES DO PASSADO”¹⁹⁶ E “MEDIADORES CULTURAIS PRIVILEGIADOS”¹⁹⁷

Um(a) fotógrafo(a) não tem necessidade de persuadir um espectador a adotar o seu ponto de vista, porque o leitor não tem escolha; na fotografia vemos o mundo pelo ângulo de visão parcial da câmera, da posição em que ela estava no momento em que o dispositivo para bater a chapa foi acionado.

Alan Trachtenberg¹⁹⁸

O fotógrafo de cena: primeiro espectador

O dossiê “Fotografar teatro”, organizado por Jorge Silva Melo, abriu-nos interessante perspectiva para pensar sobre a produção e os produtores das fotografias de cena. Além do artigo introdutório do próprio Jorge Silva Melo, já citado, há nove depoimentos de fotógrafos portugueses, recolhidos por António Simão, entre eles J. Marques, bem mais velho do que os demais, que registrou espetáculos do Parque Mayer. Jorge Silva Melo faz indagações que são as nossas; levanta questões cujas respostas perseguimos, como, por exemplo: em que medida o diretor e/ou empresário determinava essa produção fotográfica, elencando cenas, personagens, cenários etc.? Quem são esses fotógrafos? Que relação mantinham com as companhias? Qual era o papel do repórter fotográfico e dos editores da imprensa na produção e escolha desse repertório de imagens? E quanto à autonomia do fotógrafo? Será seu olhar sempre conduzido pelo olhar do encenador?

A necessidade de fixar esse momento efêmero da cena teatral já se fazia sentir antes mesmo da fotografia – como indicam desenhos, pinturas, gravuras – que, entretanto, nos trouxe a incrível capacidade de reprodução, gerando múltiplas cópias e difusão em massa, havendo que considerar também, naturalmente, a agilidade de sua realização, como mostra o tão conhecido artigo de Walter Benjamin A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica, escrito em 1935-1936. Esses depoimentos revelam a extrema diversidade e complexidade envolvidas na produção de uma foto de cena. Os diferentes olhares, pontos de vista, posturas e reflexões acerca da própria realização são considerações fundamentais para a análise desse tipo de material. Esse breve panorama nos instiga a olhar cada foto de forma diversa, atentos a cada possibilidade propiciada por diferentes maneiras de clicar.

No teatro julgo haver duas aproximações: ou aquela fotografia puramente documental e/ou o tentar interpretar uma cena, escolhê-la e ao enquadramento,

à luz, e muitas vezes há fotografias onde o próprio encenador não reconhece o seu próprio espetáculo. O objectivo do fotojornalista é o público do jornal, não é o público do teatro, não é o encenador nem o ator, é quem lê o jornal (...) Quando me dizem que não posso sair de um determinado local é o pior que me podem fazer, porque acho fundamental para um fotógrafo de cena poder circular. Muitas vezes pisando o próprio palco, que é onde acho que se conseguem as melhores fotografias (...) O ideal para fotografar é um pré-ensaio geral para fotógrafos.¹⁹⁹

Antonio Ferreira revela a prática correspondente ao discurso teórico apresentado por Pavis em seu verbete, quando se refere àquelas fotografias de teatro cuja “função estética recalca totalmente sua função comunicativa”, a que interpreta a cena, segundo Antonio Ferreira, que acrescenta: “A partir daquilo que existe podemos dar nossa interpretação do ponto de vista estético, na escolha da emoção ou da expressão, do momento para nós mais interpretativo. Prefiro dar minha interpretação das coisas do que fazer fotografia de registro.”

O interessante em seu depoimento é que o fato de ser fotojornalista o isenta da função de documentar o espetáculo, permitindo a criação “estética” da foto. É, sem dúvida, postura diferenciada e que nos faz refletir sobre um tipo de olhar jornalístico fora dos padrões mais correntes. O trabalho do fotojornalista é considerado, de forma geral, limitador da criação, como aponta, por exemplo, Luísa Ferreira no mesmo dossiê: “Acho mais interessante trabalhar com uma companhia do que como fotojornalista, porque há mais envolvimento em tudo, sentes que estás a participar e no resultado do teu trabalho podes tirar mais partido do ponto de vista estético da imagem porque conheces melhor o que está a passar.”²⁰⁰

Nem sempre, entretanto, a busca do “ponto de vista estético” da imagem é considerada prioritária para a foto de cena. João Tuna, que iniciou sua carreira como fotógrafo de cena de cinema e depois passou também ao teatro, segue alguns princípios que julga fundamentais para a criação de uma fotografia de cena:

Em teatro, há um pequeno problema para que se possa definir com a mesma clareza que no cinema o que é a fotografia de cena. Não existe referente. Não há uma imagem com a qual a fotografia de cena se deva parecer, como o fotograma no cinema. No entanto, há alguns princípios: a fotografia de cena em teatro deve representar o espetáculo, deve traduzir o espaço cênico, a cenografia, a iluminação, os figurinos, as personagens. Deve, quando surge na imprensa, representar uma forma semelhante à que o espectador vê na sala. Mas o espetáculo pode ser interpretado de várias formas, então precisamos de especificar o nosso olhar e devemos fazê-lo sob o olhar do encenador que representa agora a nossa câmara de cinema. A sua *ideia* de espetáculo deve ser reproduzida nas fotografias (...) Jamais interfiro no que se passa no palco, não faço pedidos aos atores nem ao técnico de luz, o objetivo é fotografar o espetáculo como ele é, sem alterações

para a fotografia (...) Funciona *apenas* [a fotografia de cena] como memória e como mediador entre o teatro e o público.²⁰¹

João Tuna acaba definindo sua fotografia de cena como documento: memória e registro fiel do acontecimento teatral. E acrescenta: “a utilização de minhas fotografias de cena é feita na constituição de arquivos fotográficos.” Elenca, então, alguns princípios fundamentais para ele. Dispensa a determinação do encenador sobre o que fotografar, pois, em sua opinião, isso se define em sua própria concepção do que seja a fotografia de cena, ou seja, ela deve expressar a *ideia* de espetáculo pretendida pelo encenador. “O local onde o encenador se senta durante os ensaios é uma boa pista para a colocação da câmera fotográfica, bem como da escala fundamental em que o espetáculo deve ser fotografado. O espaço não deve ser violado.” Acrescenta ainda que essas diretrizes não devem ser levadas em conta como um “colete-de-forças”, mas sim como “guias do olhar”. As fotografias que não representam a *forma* do espetáculo, mesmo que através de um detalhe, não são, segundo seu ponto de vista, fotografias de cena; “são imagens construídas para além do espetáculo, imagens (...) que lhe acrescentam novas formas, que inventam uma nova dimensão.”

Certamente isso não significa que suas fotos sejam meras tomadas frontais, como qualquer espectador sentado na plateia poderia fazê-lo. A busca da maior semelhança possível com a realidade da cena não deixa de exigir do fotógrafo sensibilidade pessoal, a escolha, a cada cena, de o que, quando e como fotografar. Relembrando Pavis, a foto de teatro é antes de tudo uma fotografia, como forma e objeto estético, e não vale a pena discutir oposições entre fotos ditas “artística” e “documental”, pois elas estão, quase sempre, justapostas. Uma foto de João Tuna inserida no dossiê nos dá a medida dessa justaposição. Como se pode perceber, tanto os fotógrafos portugueses de agora quanto os franceses estudados por Meyer-Plantureux divergem quanto ao conceito do que a fotografia de teatro deve representar – se o ponto de vista do encenador ou se a criação pessoal do fotógrafo. Enfim, as correntes apontadas por Meyer-Plantureux subsistem fora da França, e devemos estar atentos para essas diferentes posturas na produção da fotografia de cena.

Os fotógrafos da Companhia Eugénio Salvador

Em relação ao grupo de fotógrafos portugueses que trabalharam com Eugénio Salvador, infelizmente, pouco ainda se pode resgatar. No entanto, já é animador descobrir que pelo menos dois deles estão com seus espólios preservados em instituições públicas, embora ainda não tratados e, portanto, não acessíveis. Um deles,

o de Claudino da Costa Madeira (1926-1976) – C. Madeira – como assinava em seu carimbo, foi adquirido em 1978 pelo Arquivo Nacional de Fotografia, hoje incorporado ao Centro Português de Fotografia – CPF, integrado ao Arquivo Nacional da Torre do Tombo em Lisboa.²⁰²

C. Madeira era repórter fotográfico, tendo trabalhado em diversos periódicos, destacando-se o *Diário Popular e Flama*, jornal e revista que publicavam críticas e reportagens sobre a Companhia de Eugénio Salvador, e participado da I Exposição de Repórteres Fotográficos,²⁰³ em 1956. Seu espólio guarda cerca de 40 mil documentos fotográficos, tendo em 1987 sido incorporada outra parte do espólio, adquirida de Júlia Mendonça Madeira [sem referência de parentesco], justamente o conjunto documental referente aos espetáculos de teatro musicado produzidos entre 1940 e 1960, no total de 2.933 documentos. A descrição desse espólio feita pelo CPF indica que C. Madeira tinha no teatro uma de suas atividades, que provavelmente não seria a principal. Não é possível saber ao certo o número de fotos de teatro no conjunto geral de documentos, pois o acervo ainda não foi tratado, e a aparente desproporcionalidade entre a quantidade de fotos de outros temas e de teatro pode não ser confirmada. Certamente, no entanto, as 2.933 fotos de teatro musicado incluem sua produção, ou parte dela, para a Companhia de Eugénio Salvador. Outros trabalhos seus diziam respeito, segundo essa descrição, a reportagens do cotidiano português, como vida social e política, personalidades, esportes, passatempos e máquinas. O espólio ainda apresenta um Livro de Registro: 1943-1968, do qual constam número do pedido, descrição do serviço, tema fotografado, quantidade de negativos, data e preço do serviço, o que sugere ter parte de seu trabalho sido realizada como *free-lancer*, já que está registrada também a informação de preço por serviço. Não há menção a contratos firmados entre o fotógrafo e algum órgão de imprensa ou companhias teatrais. Pelas informações quanto ao tamanho dos negativos encontrados, 35mm e 6x6cm, podemos supor que usasse equipamentos semelhantes à Leica e à Rolleiflex, embora só possamos supor, posto que não há indicação explícita sobre suas câmeras.

Suas fotos fazem parte dos dossiês de quatro espetáculos, presentes no acervo fotográfico da Companhia de Eugénio Salvador: *Saias curtas* (1953); *Cala o bico* (1954); *Como é o tempero* (1954) e *Por causa delas* (1958). Só no de *Cala o bico*, que é o segundo dossiê mais numeroso de todo o acervo, com 98 fotografias, ele aparece como único fotógrafo. Nos referentes aos demais espetáculos divide os créditos com Corrêa dos Santos; A. Póvoa; Octávio Teixeira; Victor Aires e Sampaio Teixeira, que é o segundo fotógrafo cujo espólio foi doado ao Arquivo Municipal de Lisboa e encontra-se em seu Arquivo Fotográfico.

Como o de C. Madeira, o acervo de Sampaio Teixeira (António Artur Sampaio Teixeira) também não foi tratado, apesar de ser possível encontrar no *site* do Arquivo Fotográfico²⁰⁴ referências ao espólio, através de indicações gerais de conteúdo distribuídas por pastas. Não há, porém, visualização de nenhuma fotografia. Sampaio Teixeira foi fotógrafo importante para a Companhia de Eugénio Salvador, pois, de suas 22 produções de 1953 a 1961, cobriu 14, a partir de 1955. As informações sobre suas atividades também são escassas, e as únicas pistas estão num “pré-inventário”²⁰⁵ de seu espólio, feito pelo Arquivo Fotográfico, na ocasião da aquisição do material que se encontrava no estúdio do fotógrafo. Infelizmente não havia no conjunto adquirido nenhum documento que pudesse fornecer mais informações sobre a biografia do fotógrafo; apenas sua extensa produção fotográfica e seus variados equipamentos.

O “Relato dos Conjuntos Encontrados” divide-se em duas grandes descrições: a da produção, que inclui fotografias, negativos e diapositivos, com maioria em preto e branco e algumas coloridas; e a dos equipamentos do estúdio. A primeira aponta sete grupos temáticos predominantes, de acordo com os inventariantes:

- retratos de senhoras e moças realizados em estúdio, praias ou piscinas, em poses e atitudes provocantes ou eróticas, sendo o grupo predominante na coleção;
- fotografias de cena de teatro de revista, sobretudo no Teatro Maria Vitória, Variedades e ABC, no Parque Meyer, espetáculos no Coliseu dos Recreios, no Teatro Nacional S. Carlos e espetáculos em clubes noturnos de Lisboa, incluindo provas e negativos de 35mm;
- fotografias de viagens a países do Leste Europeu, extensas reportagens de monumentos, arquitetura, exposições e espetáculos com caráter político ou oficial, comícios e outras manifestações políticas dos regimes em vigor naqueles países;
- retratos de familiares e do próprio fotógrafo;
- pequeno conjunto de fotografias de atividades políticas em Portugal após 25 de abril, como comícios do Partido Comunista e outras organizações simpatizantes;
- fotografias documentais de cartas, mapas, manuscritos históricos e algumas vistas aéreas;
- provas de formato 50x60cm, de autoria de Carlos C. Goetz, datadas de 1948, com paisagens de diversos lugares dos Estados Unidos.²⁰⁶

Essa descrição sugere que quantitativamente o teatro ocupe lugar de destaque na carreira do fotógrafo, sendo o segundo grupo mais numeroso de sua produção fotográfica. E, nessa área, o Teatro Maria Vitória também se destacou, o que confirma a presença constante de Sampaio Teixeira como fotógrafo nas produções de Eugénio Salvador. Na descrição sumária das pastas de Sampaio Teixeira no *site* do Arquivo Fotográfico, no número de registro SAM 149, são citados os nomes de dois espetáculos de Eugénio Salvador: *Curvas perigosas* e *Pernas à vela*. Curiosamente, entretanto, também há a indicação do espetáculo *Deus lhe pague*, com Procópio Ferreira, em sua temporada portuguesa, realizada no Teatro Variedades, em dezembro de 1957 e janeiro de 1958, época em que estava em cartaz o espetáculo *Curvas perigosas*, tendo Bibi Ferreira como vedete de destaque. As propagandas em jornal dos dois espetáculos eram feitas lado a lado, em interessante estratégia publicitária, que unia pai e filha, embora em gêneros absolutamente diversos, como, aliás, fazia o Parque Meyer.

Outros espetáculos da Companhia Eugénio Salvador são citados no inventário: *Toca a música* (1957); *Abaixo as saias* (1958); *Arraial de Lisboa* (1959); *O reboliço* (1960);²⁰⁷ *Chá-chá-chá* (1960) e *Sopas e descanso* (1961). Em geral, as fotos de Sampaio Teixeira têm no verso seu carimbo, que foge ao padrão dos demais carimbos de fotógrafos, pois não indica nem endereço, nem telefone, constando apenas a informação “Oferta de Sampaio Teixeira”. Habitualmente a produção fotográfica da Companhia Eugénio Salvador tem no verso de cada foto o carimbo do fotógrafo, mas também há fotos sem carimbo nem qualquer outra indicação de autoria. Isso aconteceu nas 33 fotografias que documentam o espetáculo *O reboliço*. O pré-inventário, porém, trouxe dado novo ao incluir o nome desse espetáculo no material de Sampaio Teixeira. Ainda que não tenha sido localizada a caixa do espólio que deveria conter as fotos de *O reboliço*, o que impede o confronto com aquelas presentes no Museu do Teatro, foi encontrado manuscrito de Sampaio Teixeira relacionando títulos dos espetáculos do Teatro Maria Vitória com números de caixas organizadas por ele. Nessa listagem consta *O reboliço*, o que o confirma como fotógrafo do espetáculo e, portanto, lhe atribui a autoria de pelo menos algumas das fotos do dossiê desse espetáculo no acervo da Companhia de Eugénio Salvador.

A descrição dos equipamentos insinua estúdio bem equipado, com diversos ampliadores, tripés, sistema de suportes de fundos fotográficos, projetores de luz, acessórios de câmera escura etc. A única câmera encontrada foi uma Polaroid Portrait Land Camara; entretanto, as referências a diversos acessórios e dezenas de lentes e objetivas permitem supor que ele tenha trabalhado com uma Leica e com alguma câmera 9x12. Os objetos encontrados na coleção de Sampaio Teixeira informam que ele deve ter usado também uma câmera Asahi Pentax Spotmatic,²⁰⁸ lançada no

mercado por volta de 1964, não sendo, portanto, a que utilizou para documentar os espetáculos de Eugénio Salvador – muito provavelmente ele o fez com uma Leica, já que os negativos correspondentes às fotografias de espetáculos eram de 35mm e que havia no espólio uma caixa dessa câmara contendo apenas suas objetivas.

Também trabalhou com Eugénio Salvador, ainda que em menor escala do que Sampaio Teixeira, outro fotógrafo português: Corrêa dos Santos. De acordo com a identificação das fotos presentes no arquivo da Companhia sob a guarda do Museu Nacional do Teatro, ele fotografou quatro espetáculos, dois em 1953 e dois em 1959. Por intermédio da Associação de Fotógrafos Profissionais de Portugal – AFP, com sede em Lisboa, entramos em contato com ele, que nos informou trabalhar na época da Companhia de Eugénio Salvador com uma Voigtlander Bessa II (6x9), com *flash* de lâmpada, pois ainda não havia o eletrônico. Como cada foto gastava uma lâmpada, era obrigado a carregar meia centena de lâmpadas para poder fotografar. Ainda nesse período passou a utilizar uma Rolleiflex, cujos filmes eram de 12 poses (os da Bessa II eram de apenas oito, o que tornava o trabalho muito dispendioso. Além disso, a Bessa II era máquina de fole, mais sensível e que exigia mais cuidado no manuseio; “as Rolleis eram câmeras mais indicadas para a ‘pancada’, quero dizer, para os encontrões, por serem mais sólidas e mais compactas”.²⁰⁹ Só muito mais tarde, informou, passou a usar filmes 35mm, com uma Nikon F.

A maior parte de suas fotos nesses espetáculos é de retratos dos atores caracterizados em seus personagens, muitos nos bastidores. Quando enquadrados em cena aparecem com destaque, sozinhos ou em pequenos grupos, mas nunca em plano aberto, revelando todo o palco, do qual ele se aproxima bastante, ou dos atores, recortando-os do plano geral da cena.

Não havia contrato com a Companhia de Eugénio Salvador, nem com qualquer outra da época. Os trabalhos eram como *free-lancer* e, segundo seu relato, os pagamentos eram feitos “aos pouquinhos”, em geral com a arrecadação da bilheteria dos espetáculos dos finais de semana, quando tinham sempre “casa cheia”, permitindo então a retirada da verba necessária para seu pagamento, já que ele não “os escaldava” com preços exorbitantes. Na Companhia, era amigo de Rui Martins, cenógrafo, dramaturgo e sócio de Eugénio Salvador. Entre os atrativos do trabalho, além, é claro, da remuneração, sempre bem-vinda, “estava também o ambiente deveras interessante dos bastidores, com aquele corrupio e correrias de atores e coristas, nas mudanças de cada cena”. Esse relato indica que o fotógrafo se instalava nos bastidores durante parte do espetáculo ou ensaio, acompanhando sua movimentação, e que havia certo encantamento por parte do jovem profissional por aquele ambiente.

Os fotógrafos brasileiros

A respeito do grupo de fotógrafos brasileiros não encontramos dossiê como o reunido por Jorge Silva Melo, mas foi possível entrevistar um importante repórter fotográfico que atuou na década de 1950 no Rio de Janeiro; observar mais atentamente a obra de um dos primeiros fotógrafos de teatro no Brasil, assim reconhecido e talvez o único que tenha sido efetivamente contratado por uma companhia teatral naquele período, Fredi Kleemann; e resgatar um pouco da trajetória de um dos diversos profissionais que trabalharam para Walter Pinto – Luis Mafra –, graças a seu filho, o também fotógrafo, Fernando Mafra.

Flávio Damm, fotojornalista que atuou na revista *O Cruzeiro* de 1949 a 1959²¹⁰ e que vivenciou as técnicas desse período para a execução de fotos de cena, embora não tenha fotografado especificamente a Companhia Walter Pinto, guarda em suas memórias, mesmo que em muitos momentos temperadas com o sabor das referências atuais, testemunho de período importante de solidificação do fotojornalismo no Brasil.²¹¹ E os dados de ordem técnica que ele pôde nos fornecer são importantes para a compreensão das circunstâncias de produção dessas imagens.

As primeiras informações obtidas, então, dizem respeito ao equipamento utilizado na época. Segundo Damm todos os fotojornalistas de *O Cruzeiro* usavam o mesmo tipo de equipamento: uma Rolleiflex com lente fixa e cujo *flash* era uma lâmpada separada da máquina que deveria ser substituída depois de utilizada, manobra que exigia intervalo entre uma foto e outra. Ele cita o exemplo de uma “sequência” de fotos de dança flamenca executada pela bailarina espanhola Carmem Amaya em espetáculo no Rio de Janeiro em 1950.²¹² Carmem precisou dançar repetidas vezes até que ele conseguisse fazer grande quantidade de fotos. Após a revelação, com a ajuda da bailarina – ou seria impossível refazer a coreografia –, ele conseguiu ordená-las e publicá-las na sequência real. O filme, cabe lembrar, limitava a agilidade do fotógrafo, pois só permitia 12 poses, o que o obrigava a pausa ainda maior do que as recorrentes para troca das lâmpadas do *flash*, a fim de trocar regularmente o rolo. Com relação a essa sequência de Carmem Amaya foram feitas cerca de 150 fotos para selecionar as 36 publicadas em *O Cruzeiro*. Naquela época, segundo Damm, havia muita perda de fotografias, por diversos motivos, mas quase sempre de ordem técnica: relativa ao equipamento (câmeras, *flash*, filmes, lentes etc.) ou ao laboratório, no momento da revelação. Contando com essas inevitáveis perdas, os fotógrafos desenvolveram o costume de fazer grande quantidade de fotos.

Outra informação relevante foi sobre as lentes então disponíveis, que permitiam distância de, no máximo, cinco metros do objeto a ser fotografado. As

teleobjetivas só apareceriam em meados da década de 1950 e, mesmo assim, não eram para o modelo da Rolleiflex, cuja característica era ter lente fixa. Então, para *close* ou imagens de detalhes, era exigida a proximidade física do fotógrafo, muitas vezes no espaço do palco.

A escolha de matérias com fotos era estabelecida em pauta junto ao editor-chefe da revista. *In loco*, porém, quem resolvia questões da produção daquelas fotos era o fotógrafo. No caso de espetáculos, assistia antes a um ensaio para ter ideia de sua totalidade. No dia marcado para um dos ensaios gerais ele faria seu trabalho, e a escolha do que fotografar ficava condicionada à “passada”, em sintonia com o que o diretor julgava ser importante, como lembra Damm:

(...) o próprio Carlos Machado ou Zilco Ribeiro diziam se aquela era ou não uma parte importante. O critério e a escolha do que fotografar não era propriamente do fotógrafo, era do diretor que sabia o que queria mostrar, mas nós tínhamos também liberdade de escolher (...) Eu nunca fotografei uma peça durante a estreia ou durante os espetáculos, porque atrapalhava, nós tínhamos limitação devido ao nosso equipamento, que era muito restrito, pois *O Cruzeiro* não tinha laboratório que operasse para câmeras de 35mm que ofereciam uma gama de lentes; esse recurso não havia na Rolleiflex, que exigia nossa aproximação (...) Durante essa “passada” [o ensaio] nós nos movimentávamos à vontade no teatro, de cima, de baixo, nas coxias, em cima do palco (...) E a luz era a luz do espetáculo mesmo, pois os filmes já permitiam isso (...) Na verdade nós fazíamos umas 80, 90 fotos, para a revista escolher seis, oito para publicar, de acordo com a censura própria da revista *O Cruzeiro*.²¹³

A partir desse conjunto de informações podemos imaginar melhor a produção dessas fotografias e supor que a presença de um fotógrafo durante a representação ao vivo não passaria despercebida. Essa observação nos provocou algumas indagações: como terá sido a experiência do público nas tomadas realizadas durante os espetáculos, tendo em vista que a plateia era enquadrada, fazendo, portanto, parte da composição da foto? Há nos dois acervos exemplares fotográficos com essa característica. Estaria esse público habituado a esse tipo de interferência? Seriam essas sessões com a presença do fotógrafo promovidas de maneira diferente das demais, em que o fotógrafo não estava presente? Haveria algum aviso à plateia sobre a presença do fotógrafo? Essas fotos foram realizadas com equipamento diferente desse descrito por Damm? Talvez não haja resposta para todas as indagações; alguns indícios, porém, nos permitem formular algumas hipóteses. E com esse objetivo propusemos novo encontro com Flávio Damm.

Essa segunda conversa foi realizada no Centro de Documentação da Funarte (Cedoc/Funarte), para que ele tivesse acesso a uma amostra das fotografias do arquivo

de Walter Pinto e tentasse avaliar os aspectos técnicos daquelas imagens: o formato e a possibilidade de cada máquina, observar uso do *flash*, analisar os diapositivos coloridos ou colorizados, a proximidade do fotógrafo.

A análise de Damm de uma parte das fotos, todas de espetáculos, levou-o a concluir que mais ou menos 90% das tomadas eram de fotos posadas durante as cenas, ou seja, as tais “passadas” (ou ensaios) dos espetáculos feitas exclusivamente para uma sessão de fotos. A menor percentagem era de tomadas de fato ao vivo, durante alguma representação pública. Pelo formato das fotografias, Damm descreve três possibilidades de tipos de equipamento: a Rolleiflex 6x6, a Speed Graphic 6x9 e a Speed Graphic 4x5 ou 9x12, câmeras usuais naquele período. Apesar de já existirem na época câmeras de 35mm, como a Leica, Damm afirma que não eram usadas para aquele tipo de trabalho. De acordo com o formato das fotos, ele nos assegura que os três equipamentos usados eram certamente do tipo que ele mencionou (6x6, 6x9, 4x5 ou 9x12), todos com *flash* separado da câmera, que era, aliás, imprescindível e acionado apesar da luz do palco, que ele complementava. O fotógrafo, entretanto, tem o cuidado de observar que determinar o formato vendo apenas a cópia, sem o negativo, é muito relativo, pois “um negativo pode ter sido produzido em 6x6, e o fotógrafo, por conveniência sua ou da redação, ou do cliente, “cortado” na ampliação, na hora de editar, ou vice-versa, operar câmera de negativo retangular (4x5) e fazer cópia quadrada”. Não há muitos negativos no arquivo de Walter Pinto, mas foram encontrados nos formatos 6x6 e 4x5, confirmando então as suspeitas de Damm.

A experiência de Fredi Kleemann

Outro importante fotógrafo do período foi Fredi Kleemann. Uma pequena seleção de fotos suas, feitas para o Teatro Brasileiro de Comédia – TBC e o Teatro Cacilda Becker, é apresentada no livro *Fredi Kleemann: foto em cena*, exemplificando produção de fotos de cena muito diferente da referente aos conjuntos que estamos analisando. Havia, portanto, diferentes padrões para fotos de cena no mesmo período e em lugares tão próximos e com intenso intercâmbio, como Rio de Janeiro e São Paulo.

Os dois textos introdutórios do livro (escritos por Décio Almeida Prado e Maria Lúcia Pereira) informam que a peça era encenada especialmente para Fredi fotografar, com a luz de cena (recomendação de Ziembinski, enfatizando que a foto de teatro deve reproduzir a cena, com a luz original). E ele ia interrompendo a ação, se movimentando ao longo do palco, próximo aos atores, para captar, de acordo com seu julgamento e sensibilidade, os ângulos e tomadas que refletissem melhor o clima

da peça e/ou personagem, suas intenções e seus sentimentos. Usava uma Rolleiflex com tripé. Algumas vezes afastava-se do palco, para obter visão do cenário, mas sua ação maior era bem próxima dos atores, explorando com maestria a iluminação do espetáculo para criar novos e inesperados efeitos. “Deslocando-se pelo palco, mudando o ponto de vista, objetos de cena adquirem, através de seu olhar, dimensões e possibilidades insuspeitadas”, observa Maria Lúcia Pereira. “Fredri Kleemann retratou, sobretudo, personagens e não pessoas físicas”, acrescenta Décio de Almeida Prado, que faz interessante comentário sobre a contemplação das fotos em si, descoladas de seu referente:

As fotos de teatro tiradas por Fredri Kleemann têm sido muito utilizadas como documentos, testemunhos de um período e de um modo de representar que já desapareceram, deixando poucos vestígios tão preciosos como esses. Agora, por um dever elementar de justiça – e de justiça poética –, pretende-se o contrário: que essas fotografias sejam contempladas em si mesmas e por si mesmas, pelo que são e não pelo que significam como reflexos de outras realidades, humanas ou artísticas. Pede-se ao leitor, em outras palavras, que veja o que está diante de seus olhos, sem buscar por trás o Teatro Brasileiro de Comédia ou Teatro Cacilda Becker (...) Confesso que para mim é difícil semelhante operação, apesar de compreendê-la e aprová-la.²¹⁴

Conclui, então, afirmando que, sem o “treino visual dos especialistas”, ainda que se esforce, não consegue abstrair-se ou desligar-se “afetivamente” daqueles rostos conhecidos. A dificuldade de Décio, parece-nos, certamente não se deve à falta de treino visual; difícil é não enxergar ali sua própria presença, refletida na cuidadosa produção daqueles espetáculos, desde a criação acurada de cada personagem até as palavras de repertório que ajudou a estabelecer.

Essa observação nos faz refletir sobre a real capacidade de ver além ou aquém do que as fotos de cena podem mostrar. Encarar a fotografia apenas como “evento para o olhar”, como sugeriu Dubois. Se, entretanto, elas não detêm possibilidade concreta de nos levar de volta a um palco passado, por que nos interessariam? Então, ainda acrescenta Décio: “a série desses instantâneos (no sentido de que toda fotografia capta um só instante), quando somados, restitui-nos, se não o desempenho dos atores, ao menos a atmosfera artística que os cercava, evocando sugestivamente uma parcela do que foi vivido por uma geração inteira (...)”.²¹⁵

Então, a série nos possibilita a soma, e só a visão de um conjunto de fotografias de teatro terá a capacidade de nos restituir essa “atmosfera”. Uma foto isolada deverá apenas nos inspirar como elemento visual com determinadas características e que muito pode dizer de sua composição plástica, mas pouco do teatro.

A influência de modelos de imagens hollywoodianos também é lembrada e, de certa forma, se justifica por uma produção que teve seu apogeu, tanto quantitativa quanto qualitativamente, nos anos 50, período em que essa influência se fazia notar por toda parte – e as fotos de Fredi, repletas de *closes*, nitidamente inspiradas pelo cinema, não eram exceção à regra.

A importância do acervo de Fredi Kleemann e a metodologia que estamos estabelecendo para tentar compreender a extensão do alcance das fotos de cena nos levaram a São Paulo, ao Arquivo Multimeios, no Centro Cultural São Paulo – CCSP, onde se encontra parte da produção de Kleemann. Lá pudemos manusear as pastas com os contatos do acervo de Fredi e encontramos o depoimento de Marcos Jourdan, ator e fotógrafo, que trabalhou ao lado de Fredi por longo período. Trata-se de entrevista realizada por Maria Thereza Vargas em 1985 com o claro objetivo de mapear melhor a trajetória de Fredi Kleemann como fotógrafo, posto que o Arquivo comprara o acervo mas lhe faltavam informações complementares.

Esse conjunto cobre o período de 1949 a 1968 e inclui, além de fotos de espetáculos e ensaios, retratos de personalidades da época e algumas fotos artísticas²¹⁶ de Fredi Kleemann. Segundo informação de Maria Theresa Vargas, uma das pesquisadoras do antigo Idart (hoje Arquivo Multimeios) e que participou do tratamento técnico de parte dessa documentação, a produção exclusiva para o TBC deve reunir cerca de 2.500 imagens. No total, o conjunto adquirido pelo Arquivo soma 12 mil, mas a produção completa de Fredi Kleemann totalizaria mais ou menos 16 mil imagens, de acordo com as informações dos profissionais do CCSP. Essa outra parte de sua produção estaria espalhada em centros de documentação, assim como em coleções particulares.

Interessava-nos observar nesse acervo exatamente sua oposição quase completa a nosso conjunto e o que isso pode significar na realização/composição das fotos de cena. Nele temos a produção de um só profissional, que registrou o chamado “teatro sério”, contratado como fotógrafo oficial de uma das mais importantes companhias da história de nosso teatro.

As poucas semelhanças encontradas com o conjunto que estudamos referem-se ao fato de terem sido realizadas no mesmo período e, portanto, com disponibilidade técnica de equipamentos equivalente, além de produção voltada para uma companhia teatral. Talvez, ao observar mais atentamente os modos de produção fotográfica usados por Fredi e identificar seu discurso, seja possível avaliar que diferenças e/ou semelhanças existem nas fotos produzidas para o chamado teatro sério e o musicado. Seria o discurso fotográfico isento das questões de gênero? Os manuais já citados, que orientam a tarefa de fotografar teatro, dedicam parte de suas instruções a observar

detalhes que os fotógrafos devem levar em conta na hora de fotografar diferentes gêneros teatrais.²¹⁷

Fredi Kleemann só fotografava nos ensaios, nunca durante uma apresentação para público. As fotos de reportagem ou de divulgação, como denominamos hoje, eram produzidas em ensaios. Ele parava a ação diversas vezes para fazer a foto. Segundo Marcos Jourdan as fotos posadas não tinham a intenção de criar um clima de beleza, elas refletiam exatamente o que se passava lá. Ele jamais usou iluminação suplementar e fazia o melhor aproveitamento possível da luz determinada para a cena. Essa metodologia é praticamente igual à que Agnès Varda (1928-) usava para fotografar os espetáculos de Jean Vilar de 1948 até 1963, com exceção apenas da luz, que ela trabalhava, não usando apenas a da cena. Segundo Meyer-Plantureux ela não traía o sentido do espetáculo mesmo quando parava a ação e fazia os atores posarem; seu objetivo era recriar a atmosfera do espetáculo em qualquer tomada, “sua ambição não era a leitura de um espetáculo pela justaposição de fotografias que o retratassem instante após instante (como fazia Pic), mas sim uma leitura resumida naquelas imagens-símbolos.”²¹⁸ Fredi Kleemann estava afinado, portanto, com um modo de fotografar a cena teatral experimentado por outros fotógrafos importantes e atuantes no teatro francês da época. Observando suas fotografias percebe-se intenção de resultado muito semelhante à de Agnès Varda, em criar “imagens-símbolos” da atmosfera do espetáculo. Diríamos, entretanto, que, além da diferença técnica do uso da luz de cena em que, ao contrário de Varda, ele não interferia, Kleemann se concentrava mais na busca da atmosfera dos personagens do que do espetáculo como um todo.

“O corte para ele era tudo”, Jourdan enfatiza outra importante característica particular de Kleemann. Segundo Fredi, “para ser fotógrafo é preciso saber cortar o negativo”.²¹⁹ Essa atitude do fotógrafo pode ser observada nas provas-contatos consultadas no CCSP, pois várias delas estão marcadas com lápis, desenhando novo enquadramento para a imagem original e indicando os cortes que deveriam ser feitos no negativo para a realização da ampliação final, definida pelo fotógrafo.

Então, não é de estranhar sua preferência por fotos próximas – o *close* – captando a expressão do rosto dos atores. Fazendo poucas fotos de conjunto, seu espaço preferido era o palco, tanto as laterais como a frente e os fundos. Muitas vezes se colocava em meio aos atores, literalmente. Era raro ir até a plateia para tomadas de planos mais gerais, o que reitera o caráter não documental de seu trabalho. Para ele o importante era documentar a expressão do ator e não o ator na peça. Jourdan cita o exemplo do espetáculo *A dama das camélias*, no TBC, cujas fotos não incluem a de Cacilda Becker no segundo ato. Lamenta que Fredi, por não ter essa preocupação com o caráter documental de seu trabalho, tenha deixado muitos cenários e figurinos sem registro.

Fredi estabeleceu certo esquema de tomadas para todos os espetáculos, que nem sempre, entretanto, seguia na íntegra. Sem ser, portanto, rígido, consistia em fazer fotos individuais muito próximas; fotos de plano médio individuais e em grupo; e planos gerais, com grupo ou apenas o palco com o cenário (essas em menor quantidade). Nesse esquema, a frontalidade não era o padrão que prevalecia, utilizando diversas possibilidades de pontos de vista: laterais, diagonais, de cima para baixo ou de baixo para cima, ainda que posicionado no palco, o que demonstra a agilidade física do fotógrafo, pois certamente ele se agachava, utilizava escada etc. Para os planos gerais, contudo, em que a intenção era ter todo o palco enquadrado, a tomada frontal era a escolhida. Com relação aos primeiros espetáculos fotografados para o TBC, de 1949 a 1950, prevalecem as fotos fechadas nos atores, com pouquíssimos planos médios. A partir de 1950 (e até 1957), inicia-se então o esquema que amplia os tipos de tomada, mostrando maior preocupação em documentar o espetáculo. No Teatro das Segundas-Feiras – espetáculos fora do repertório comum da companhia TBC, com peças mais “experimentais” –, porém, a opção volta a ser por fotos próximas, *closes*, só de atores, individualmente ou em grupo, sem nenhum plano médio ou geral. Nota-se também, a partir de 1951, a presença de fotos diferentes das que até então eram produzidas no âmbito de um espetáculo. Nelas revelam-se a informalidade dos bastidores, as comemorações do elenco, os camarins, os atores caracterizados posando para Kleemann, mas fora da cena, em outros espaços do teatro. De certa forma essas imagens dessacralizam a figura do personagem, tão enfatizada por suas fotos. Percebe-se nesse conjunto mais cumplicidade entre fotógrafo e fotografado, deixando transparecer maior intimidade entre o grupo.

Usando com maestria o claro-escuro, Fredi Kleemann construiu, através de suas fotografias, uma leitura particular da obra teatral empreendida por essas duas importantes companhias, bem como parte de sua história, para quem não assistiu a seus espetáculos. O que se imagina conhecer sobre essas companhias passa necessariamente por suas fotos. Quem esteve presente àqueles espetáculos, por sua vez, pode ter nova experiência, que ultrapassa certamente a simples recordação, pois que as imagens produzidas por Fredi Kleemann evocam diferentes e inesperadas relações entre a cena passada e seu atual espectador. A observação do conjunto de suas fotos no CCSP, mesmo que em provas-contatos (que comprometem em parte a visualização) foi interessante exercício para a percepção de características singulares de um fotógrafo que realmente imprimiu assinatura em fotos de teatro no Brasil.

Os fotógrafos da Companhia Walter Pinto

Infelizmente, para esse período, não existem estudos sobre outros fotógrafos de teatro no Brasil. Encontrar qualquer informação a seu respeito é tarefa detetivesca. Diversos fotógrafos registraram os espetáculos da Companhia Walter Pinto, mas a maioria deles é praticamente desconhecida para a história tanto do teatro quanto da fotografia. Na década de 1940 a produção da Companhia foi registrada predominantemente por P. Botelho, do qual não conseguimos saber sequer o nome velado pela letra “P”. Aparecem outros, um pouco mais conhecidos devido ao destaque obtido como retratistas, Arno Kikoler e Halfeld, por exemplo. Arno Kikoler, cujo carimbo no verso de suas fotos o indicava como “fotógrafo comercial”, fotografou cenas posadas do espetáculo *Ali Babá*, de 1947, além de ter feito retratos dos artistas; Halfeld produziu mais retratos, que apareciam sempre nos programas da Companhia.

Na década de 1950 o número de profissionais envolvidos no registro dos espetáculos e dos artistas aumenta, alguns mais conhecidos por sua atividade como repórteres fotográficos, caso de De los Rios e Aymoré Marella;²²⁰ outros, como Cabral, Carlos Moskovics e Luis Mafra, eram profissionais de estúdio. De todos, o que mais realizou registros de espetáculos nesse período foi Luis Mafra (1922-1984). Seu filho, o também fotógrafo Fernando Mafra (1953-), herdeiro do Studio Mafra e dos negativos originais que ainda permanecem imunes à ação do tempo (muitos já se perderam), foi quem nos possibilitou resgatar parte da trajetória desse importante fotógrafo no âmbito do arquivo da Companhia Walter Pinto.

Mafra foi o responsável pelos deslumbrantes diapositivos colorizados, que deixaram Flávio Damm (e todos que puderam observá-los) encantado e surpreso, pois não se lembrava de ter visto reproduções semelhantes. Esse material, no entanto, nos provocou muitas dúvidas por ocasião da visita de Damm ao Cedoc/Funarte. A perfeição das cores fez com que pensássemos, por um momento, tratar-se de negativos originais coloridos revelados naquele papel translúcido; algumas bochechas muito rosadas de *girls*, porém, nos levaram a questionar a existência ou não de colorização. A textura dos diapositivos coloridos é diferente da dos preto e branco, mas o mais curioso foi que, ao argumentar que não haveria ‘mão’ que fizesse aquela perfeição de cores, Flávio Damm, apontando para uma das *girls*, observou que ela era mulata. Não seria possível pintar com tamanha exatidão a cor do corpo. Foi então que percebemos que a tal mulata era Regina Nacer, a vedete francesa dos nus artísticos de Walter Pinto, uma loira de olhos azuis e nada mulata, o que confirmava a ação de colorização daqueles diapositivos. O que, contudo, ficou evidente naquele momento foi a característica especial e exclusiva daquele material, pois não se conhece registro de trabalhos semelhantes para outras companhias teatrais.

Esses diapositivos funcionavam como *stills*, no saguão do teatro, em vitrina com *backlight* (luz por trás) que os iluminava e criava efeito visual de deslumbramento e vivacidade. Não temos dúvida de que, do extenso material fotográfico gerado pela Companhia Walter Pinto, esses são os de maior impacto visual, ainda que, em termos de composição, enquadramento e recurso de luz, não tenham inovado, seguindo o padrão das demais fotos posadas de grupo. Seu diferencial está no material e na técnica empregados para obtenção das imagens, no efeito produzido pelo jogo de cores e pela transparência do papel.

Em dois encontros realizados com o filho de Luis Mafra confirmou-se a declaração de Walter Pinto sobre essas imagens em entrevista realizada em 1992 (dois anos antes de seu falecimento), recordando-se de que um turista americano o abordara no saguão do teatro dizendo-se impressionado com aquelas fotografias e declarando nunca ter visto nada semelhante nos Estados Unidos. Logo a seguir, Walter Pinto cita o trabalho de Mafra e informa que era ele quem colorizava aquelas fotografias em um papel “que parecia plástico, brilhante aquilo, em cor”. Nessa mesma entrevista, o empresário também comenta que Mafra era retocador de conhecido fotógrafo-retratista da época, Ávila: “E o Mafra, que eu fiz ele fotógrafo porque ele era retocador do Avilla [sic]. Fiz ele fotógrafo e depois ele fez (até) uma exposição no MAM [1984]”.²²¹ Fernando Mafra, que trabalhou com o pai desde os 16 anos, não se recorda de vínculo de trabalho entre Ávila e Mafra. Recorda-se, sim, da admiração do pai pelo trabalho de Ávila e que o estúdio de ambos era no Centro do Rio de Janeiro. Talvez Mafra tenha passado algum tempo com Ávila para observar e aprender com ele a técnica do retoque. Naquela época era comum os estúdios fotográficos terem vitrina em que expunham seus retratos, e Fernando lembra que o pai comparava os retratos que fazia com aqueles de Ávila, e, muitas vezes, comentava que ainda não estavam bons e que ainda precisava melhorar.

Luis Mafra iniciou sua carreira na fotografia aprendendo técnicas de laboratório, trabalhou em três estúdios diferentes na Cinelândia, Centro do Rio, até conseguir comprar sua própria câmera e se sentir seguro para arriscar carreira-solo. A julgar pelo depoimento de Walter Pinto, o empresário o conheceu por intermédio do estúdio de Ávila que, tudo indica, o chamou para trabalhar. Joaquim Ferreira dos Santos, em reportagem no *Jornal do Brasil* sobre a exposição realizada no MAM, de fotografias de vedetes feitas por Mafra, relata que, de 1949 a 1962, Luis Mafra fotografava com exclusividade para a Companhia Walter Pinto, improvisando um estúdio no salão de espera do próprio Teatro Recreio. De acordo com a entrevista de Walter Pinto esse “estúdio” improvisado existiu mesmo, mas não no salão de espera do teatro e sim no sótão, quase no telhado: “Montei um estúdio de fotografia dentro daquele troço que eu

fiz em cima do teatro para pintar cenário ali e fiz um estúdio fotográfico com aquelas lentes assim, aquelas máquinas antigas, não?”²²²

Mafra ficou conhecido como o “fotógrafo das vedetes”, pois sua especialidade era o retrato – das vedetes e das coristas, sozinhas ou em grupo, todas meticulosamente arranjadas pelo fotógrafo, que procurava sempre aperfeiçoar suas composições: “As fotos de Mafra são sempre rigorosas composições. Tanto para fotografar uma vedete, como grupo de figurantes, ele se mostrava extremamente severo no enquadramento e na pose que exigia de suas fotografadas”,²²³ enfatiza Antonio José Mendes em reportagem na revista *Veja* sobre a mesma exposição do MAM.

A exclusividade de Mafra em relação à Companhia é certamente relativa, pois durante esse período outros fotógrafos também realizaram registros dos espetáculos de Walter Pinto, mas sem dúvida há predominância de seu trabalho. Paralelamente à atividade no teatro, Mafra continuava a fotografar casamentos, aniversários, formaturas e crianças, bem como cantores e músicos, para inúmeras capas de disco das gravadoras Copacabana e Odeon.

Seu perfeccionismo com relação às poses para as fotos, ajeitando a posição de mãos, pés, cabeça – tudo tinha que ficar perfeito, e todos deveriam ficar imóveis, como “estátuas”, para que as fotos saíssem boas –, se justifica também pelo equipamento que usava: câmera Linhof Tecnika, de negativos 4x5. Trata-se de máquina de fole grande, pesada e que opera filme vendido em folhas, ou seja, ela processa cada chapa (folha) individualmente, o que significa que a cada tomada uma nova chapa deveria ser inserida. Essa câmera exige operação lenta, “contemplativa de certa forma”, mas também garante ao fotógrafo a “máxima reprodução de detalhes e nuances da cena original”.²²⁴ É apropriada para fotografia de arquitetura, pois a movimentação do fole permite posições independentes entre os planos da lente e do filme, o que propicia a correção de perspectiva. Marcos Sá Corrêa, ao comentar o trabalho do fotógrafo Thomas Pakenham, cita o uso da Linhof Tecnika: “[...] câmera de fole grande, complexa e pesada, dotada de um corpo capaz de qualquer contorcionismo para achar a perspectiva certa até nos ângulos errados. É o instrumento ideal para retratados que só se deixam enquadrar de baixo para cima e se espalham por vastos espaços mesmo quando crescem em lugares apertados.”²²⁵

A relevância desse detalhe sobre o equipamento usado por Mafra está em remeter aos objetivos que o fotógrafo procurava alcançar nas fotografias de cena e/ou retratos. A maioria de suas fotos para a Companhia Walter Pinto foi feita com essa máquina, mas também encontramos algumas realizadas com a Rolleiflex (6x6). Cabe chamar a atenção para o fato de que, de todos os fotógrafos desse período pesquisados no âmbito das duas companhias teatrais, Mafra foi o único que usou esse tipo de equipamento, o que atribui a suas fotos características peculiares.

As fotografias de Mafra eram quase sempre assinadas, no canto inferior direito da imagem, mas muitas delas, no arquivo da Companhia Walter Pinto, estão sem assinatura. A oportunidade de ver os negativos originais do fotógrafo, que estão com seu filho, nos permitiu identificar no acervo fotográfico de Walter Pinto várias imagens que estavam sem autoria como sendo de Luis Mafra. Essa ausência de assinatura, de acordo com depoimento de Fernando Mafra, pode ter ocorrido por distração e pressa em entregar as ampliações ao cliente, pois poderia estar assinando as fotografias e ser interrompido por qualquer motivo, não retomando a tarefa; outra possibilidade é ter sido um tipo de seleção: muitas vezes a assinatura significava a aprovação do fotógrafo para aquela imagem; de várias fotografias sobre um tema, algumas eram assinadas e outras não – talvez as assinadas fossem as escolhidas como as melhores daquele lote temático.

Além das fotografias para a Companhia, Mafra também foi responsável pela montagem, com fotos recortadas, dos anúncios dos espetáculos que iriam para os jornais e muitas vezes dos cartazes, em tamanhos maiores, para a porta do teatro; mas certamente sob a supervisão de Walter Pinto, que se colocava como “diretor de publicidade”. “A publicidade toda era feita por mim, toda a publicidade, tudo isso que você está vendo aqui escrito, fotografado.”²²⁶

Com o encerramento das atividades da Companhia Walter Pinto, no início da década de 1960, Luis Mafra encaminhou sua carreira para a publicidade, fato coerente com sua trajetória até então, pois seu estilo já apontava para determinadas características que balizam o trabalho do fotógrafo publicitário, ou seja, ter o controle total de suas fotos, “interferindo não só nos gestos e pose do fotografado, como na composição e iluminação da fotografia”.²²⁷

A diversidade da produção fotográfica para o teatro condiz com os diferentes profissionais envolvidos, merecendo mais atenção o repórter fotográfico.

Repórteres fotográficos – O fotojornalismo

Prosseguir na reflexão sobre o “discurso ao serviço” da fotografia de cena é pensar que ela pode, algumas vezes, fazer parte de categoria de imagem mais abrangente, a das fotografias jornalísticas. O *corpus* iconográfico que se está analisando registra vários repórteres fotográficos como autores dessas imagens, e algumas delas foram identificadas na mídia impressa. Essa categoria suscita outras instigantes questões que se colocam frente a esse uso/função, como, por exemplo, teriam essas fotos um padrão específico? A delimitação de seu espaço e ambiente – a mídia – poderia estabelecer para a produção fotojornalística uma estética singular em relação a outras imagens técnicas?

De acordo com Ana Maria Mauad,²²⁸ a publicação mensal do Fotoclube Brasileiro, *Photograma*, em 1930 diferenciava a fotografia em anedótica, documental e artística ou pictorial, de acordo com a prática fotográfica adotada. A fotografia anedótica associava-se às pessoas comuns, sem nenhum vínculo ou preocupação com a atividade fotográfica propriamente dita, seguindo a máxima da Kodak em suas propagandas: “você aperta o botão e nós fazemos o resto”. A fotografia documental era praticada pelos fotógrafos profissionais, ligados às agências da imprensa; e a artística, atribuída aos amadores da fotografia, aqueles que “fotografavam por amor à arte”. Segundo Mauad “a diferenciação do ato fotográfico pelas categorias de fotógrafos já evidenciava mudança no regime de visualidade e nos usos e funções da fotografia”²²⁹ para o século XX.

A análise do poder de convencimento das fotografias de imprensa que povoaram o imaginário urbano, ao longo de boa parte do século XX, revelou uma estratégia de educação do olhar, cuja função didática seria a naturalização das diferenças sociais. Neste sentido, a fotografia veiculada pela imprensa ilustrada contribuiu, de maneira decisiva, para a veiculação de novos comportamentos e representações de classe do poder.²³⁰

Percebe-se, então, que os repórteres fotográficos produziram novos olhares para o cotidiano e que o teatro era, sem dúvida, um dos espaços de aprendizado para essa nova imagem fotográfica que se delineava a partir da efetivação, pela imprensa ilustrada, das chamadas fotorreportagens.²³¹

Importante nessa trajetória do fotojornalismo e, portanto, na veiculação pela mídia de uma série de imagens que ganham a categoria de notícia, em detrimento de outras, que são descartadas e assim, “somem” da história que está sendo construída, é justamente observar quais fotografias de cena ou de teatro participaram dessa construção e quantas foram alijadas desse processo. O confronto entre as fotos publicadas na imprensa e outras só veiculadas no saguão do teatro ou nos programas dos espetáculos, e ainda aquelas que permaneceram apenas no arquivo das empresas teatrais pode dimensionar como e em que medida as imagens fotográficas ajudaram na construção da história dessas companhias teatrais e talvez, de forma mais abrangente, como as imagens teatrais participaram dessa nova ordenação de visualidade que estava sendo forjada pelas revistas ilustradas.

Apresentam-se, então, novas perspectivas de observar essa produção, segundo Ana Farache:

O território de tensões que surge entre um fotojornalismo que já nasce esteticamente delimitado, aquele que é definido pelos padrões do meio e um

terceiro que é capaz de produzir sentidos no espectador nos leva a propor os seguintes questionamentos: Qual – se é que existe – a estética da fotografia jornalística e quais parâmetros a determinam?²³²

A autora parte do princípio de que em determinadas circunstâncias as fotos veiculadas na imprensa podem produzir sentidos que vão além daqueles predeterminados para sua função, que são “descrição de fatos, veiculação de conteúdos, construção de um conhecimento inteligível”. Elas poderiam provocar no espectador um novo olhar, uma nova emoção, “um desequilíbrio, uma perturbação” e, assim, “ultrapassar aquilo que está diretamente representado nela”.²³³ Dessa forma essas imagens poderiam ser analisadas sob outra perspectiva, revelando operação diferente de construção de sentido dentro do fotojornalismo. Farache sugere que essas imagens propiciam àqueles que as contemplam “experiência estética”, resultado de percepção visual capaz de gerar um estado complexo de emoções, e que essa experiência ocorre no âmbito das coisas cotidianas, não daquilo especificamente artístico, ou seja, de uma obra de arte.

Do conjunto produzido até a escolha do que seria veiculado, estaríamos aptos a reconhecer nessa “contemplação” alguma foto que nos provocasse essa “experiência estética”? Lembremos que a autora se refere ao fotojornalismo contemporâneo, cujas imagens “podem se diferenciar pelo estilo, sutileza e enquadramentos, ora impostos pelo olhar do fotógrafo, ora determinados pela linha editorial de seu veículo de propagação”.²³⁴ E seu questionamento relativo à possibilidade ou não de uma experiência estética está condicionado a seu estudo de uma obra específica – a produção de um determinado fotógrafo: o francês Luc Delahaye.²³⁵

Os dois acervos aqui estudados indicam nomes de repórteres fotográficos, mas poucos deles tiveram destaque, até o momento, na história da fotografia jornalística de seus respectivos países. Essa carência de estudos sobre a trajetória desses fotógrafos se deve muito mais ao pouco interesse despertado até então por esse campo da fotografia do que por algum demérito dos profissionais envolvidos.²³⁶ Aymoré Marella, fotógrafo da *Manchete*, destaca-se dentre os repórteres fotográficos presentes no conjunto fotográfico de Walter Pinto, cuja maioria era composta por profissionais ditos comerciais,²³⁷ não necessariamente vinculados à implantação ainda recente do uso da fotografia na imprensa. Nos primórdios do fotojornalismo o único objetivo estético a perseguir era “nitidez para a imagem apresentada”, sugere Farache, e não é novidade o fato de que “as fotografias publicadas em jornais não eram assinadas e, durante quase 50 anos, esse fotógrafo era tido apenas como um cumpridor de tarefas, sem nenhuma criatividade ou iniciativa”.²³⁸ No Brasil, informa Maria Beatriz Coelho, só em 1962, em atitude pioneira, o *Jornal do Brasil* passou a identificar os autores

das fotos que publicava,²³⁹ o que já ocorria nas revistas ilustradas, desde a década de 1940, especialmente após a chegada do fotógrafo francês Jean Manzon, contratado por *O Cruzeiro*, em 1943.²⁴⁰ Certamente, porém, essa não era a tendência geral nos órgãos de imprensa até finais da década de 1950.

Segundo Farache, não se pode falar em autonomia estética da fotografia em geral, muito menos do fotojornalismo em particular, pois evidencia-se que as “diversas expressões visuais se interpenetram continuamente, apagando as fronteiras entre a pintura, o desenho, a fotografia”.²⁴¹ Esse é terreno bastante polêmico no campo da fotografia, e muitos defendem essa autonomia enquanto outros concordam com Farache. A abordagem pretendida não analisa o mérito da polêmica, pois busca muito mais desvendar as fotografias de cena como mecanismos de uma narrativa histórica construída por diversos agentes, entre eles o fotógrafo de imprensa, no papel de mediador dessas realidades. Entende-se que “a linguagem fotojornalística foi se definindo no regime visual contemporâneo a partir das relações de analogia e de experimentação formal com o referente, *organizando em diferentes espaços de sociabilidade os locais de seu aprendizado*”;²⁴² assim, acredita-se que o espaço teatral foi integrado nessa aprendizagem, como se poderá verificar nos exemplos de fotorreportagens realizadas com a Companhia Walter Pinto.

EXERCÍCIO 2: AS FOTOGRAFIAS DE CENA NAS REVISTAS ILUSTRADAS

*O Cruzeiro*²⁴³ marca, no Brasil, uma nova era para os periódicos ilustrados. Lançada em 1928, a revista patrocinada pelos Diários Associados, empresa de Assis Chateaubriand, irá reformular, como aponta Mauad, “o padrão técnico e estético das revistas ilustradas” a partir da década de 1940.²⁴⁴

A revista *O Cruzeiro* (...) teve um importante papel na conformação de um imaginário sobre o Brasil nas décadas de 1940 e 50 através de suas fotorreportagens. O modo de abordar os diferentes temas, muitas vezes nunca antes apresentados para um público de massa, era através de imagens, que além da intenção documental, colocavam-se como veículo de certas ideias. Nesse sentido podemos afirmar que o conjunto dessas imagens formou um verdadeiro patrimônio simbólico do país.²⁴⁵

A partir de então ficará estabelecida distinção entre a ‘fotografia de imprensa’, que é a transposição da imagem fotográfica para os periódicos, ou seja, sua inserção pura e simples como ilustração, e o ‘fotojornalismo’, termo daí em diante indicador de um tipo de fotografia que obedece às demandas da imprensa ilustrada, especialmente

na produção de um novo modelo editorial com as fotorreportagens.²⁴⁶ Segundo diretrizes apresentadas pela revista americana *Life*,²⁴⁷ a fórmula a ser seguida para a criação de uma fotorreportagem exige, primeiramente, a organização de certo número de imagens sobre um tema, de maneira a oferecer a visão mais completa possível a seu respeito, do que uma imagem isolada não daria conta. Qualquer assunto pode ser abordado, e a organização obedecer tanto a critérios cronológicos quanto temáticos, pois seu formato é flexível; fundamental é a articulação entre o conjunto de imagens e o texto, pois sobre ela será construída a notícia. “Para que uma fotorreportagem tenha êxito, o todo tem que ser mais importante do que a soma de suas partes.”²⁴⁸ Como princípio, pode-se afirmar:

*La ilustración no va del texto a la imagen, va de las imágenes al texto... El pensamiento visual precede al pensamiento literario... Es la doctrina subyacente a un gran número de revistas ilustradas en las que la elección de las fotos determina el texto, eventualmente proporcionado por un escritor de talento.*²⁴⁹

Os avanços tecnológicos dos equipamentos fotográficos e a implantação de agências fotográficas e de notícias, que deveriam, entre outros serviços, garantir os direitos autorais dos fotógrafos e agilizar a circulação das fotografias, foram alguns dos fatores que contribuíram para a consolidação da fotorreportagem como grande canal de comunicação imposto pela mídia impressa. “O *Cruzeiro* criou uma escola que tinha entre seus princípios básicos a concepção do papel do fotógrafo como ‘testemunha ocular’ associada à ideia de que a imagem fotográfica podia elaborar uma narrativa sobre os fatos. No entanto, quando os acontecimentos não ajudavam, *encenava-se* a história.”²⁵⁰

O fotógrafo de publicação periódica deveria obedecer a uma pauta estabelecida pelo editor, estando, portanto, sua liberdade de escolha limitada à linha editorial do periódico. Além disso, todo fotógrafo fazia dupla com um repórter, que também poderia interferir nessa suposta autonomia do ato fotográfico. Fotógrafos associados às agências, por sua vez, tinham um pouco mais de liberdade; ainda assim, para que suas fotos fossem compradas pelos meios de comunicação, também deveriam estar dentro dos padrões adotados individualmente pelos órgãos de imprensa. O caminho foi árduo desde a implantação do conceito de fotojornalismo e a valorização profissional do fotógrafo; nada foi imediato, e até meados da década de 1960 havia reivindicações de equiparação salarial entre repórteres e fotógrafos e inclusão de créditos nas fotos publicadas, especialmente na imprensa diária, pois, lembramos, as revistas ilustradas desde meados da década de 1940 adotavam essa postura.

Não há dúvida quanto à importância desses periódicos na construção de uma narrativa visual histórica do país nem de que “o controle dos meios técnicos de

produção da imagem técnica pela imprensa [garantiu] a possibilidade de se criar um *padrão de representação* que se estenderia para o conjunto da sociedade”.²⁵¹ Nesse sentido, verificar a presença da Companhia Walter Pinto nas páginas das duas mais célebres revistas ilustradas do período, *O Cruzeiro* e *Manchete*,²⁵² é resgatar um registro visual que por si evidencia a importância da Companhia no contexto social e teatral da época. E, como “as imagens não existem sem as práticas que as produzem, não são coisas em si, mas resultados de processos que envolvem os sujeitos e suas disputas sociais”,²⁵³ essas reportagens estarão nos informando também sobre as práticas da companhia teatral em relação aos instrumentos disponíveis para sua inserção tanto nas mídias como na troca de influências estabelecidas no meio do entretenimento artístico da época, já que ainda não poderíamos falar de uma “indústria cultural”. Portanto, a existência de fotorreportagens tendo a Companhia de Walter Pinto como tema revela muito mais do que a divulgação de um espetáculo; determina também o grau de prestígio alcançado por aquelas produções teatrais, sem esquecer que eram revistas de grande circulação, que chegavam a diversas partes do país e se propunham a atingir todas as classes sociais.

O fogo continua em *O Cruzeiro*

[Assim, Oscarito continua seu diálogo:]

- Horrível, concordou Delfi.
 - Além da amizade que tenho ao Walter...
 - Os seus cem mil cruzeiros mensais iriam por água abaixo.
 - Nem gosto de pensar. Perco o sono.
 - Foi a um médico?
 - Esta tarde. E ele me provou por a mais b que se trata de uma obsessão. O que não está de acordo.
 - De acordo com o quê?
 - Há duas semanas estive num terreiro de pai de santo. O caboclo baixou no Benjamin.
- Delfi quase saltou da cadeira:
- No Caetetu?
 - Pois foi ele o eleito. Baixou-lhe o índio e disse que eu, Oscarito Brennier, brasileiro naturalizado, morreria carbonizado numa sexta-feira.
 - Bobagens das grossas.
 - Também acho, mas em todas as sextas-feiras a insônia me ataca ferozmente (...)

– Ora, Oscarito, uma sólida cultura anula qualquer superstição.
– É, anula. Mas acontece que não tenho uma sólida cultura. E continuo supersticioso (...)
– Oscarito, entrar em cena!
– Já vou! Já vou!
(...)
Disse o que tinha que dizer lá no palco e voltou para mudar a maquiagem. Foi então que alguém gritou:
– O teatro está pegando fogo!
(...)²⁵⁴

As revistas *O Cruzeiro* e *Manchete* publicaram fotorreportagens sobre a Companhia Walter Pinto. Analisaremos mais detalhadamente apenas duas delas, a primeira em *O Cruzeiro* de 2 de dezembro de 1950, cujo tema foi o incêndio no Teatro Recreio em plena temporada do espetáculo *Muié macho sim sinhô*. A reportagem – com texto de David Nasser e fotos de Luciano Carneiro e João Martins, fotógrafos que não constam no acervo da Companhia, o que sinaliza produção fotográfica fora do âmbito da empresa teatral – ocupa oito páginas da revista (sete sequenciadas e uma 20 páginas à frente), com 25 fotografias, todas em preto e branco, de tamanhos variados: cinco grandes, quatro ocupando quase metade ou mais da página, uma delas, a página inteira, sangrada;²⁵⁵ há uma de tamanho médio, e as demais são pequenas. O incêndio foi apenas o mote da reportagem, pois só uma das fotos mostra-o propriamente, e quatro (nas páginas 18 e 19) são de cenas a ele relacionadas. Nas duas páginas de abertura da matéria observam-se uma foto de cena e outra da fachada do teatro que teoricamente seriam pós-incêndio. A primeira referência textual ao incêndio está no título da matéria – Depois do fogo O ESPETÁCULO CONTINUA –, cujo tamanho da fonte e o destaque em maiúsculas enfatizam a continuação do espetáculo em detrimento do fogo. Outra referência está nas legendas de cinco fotos, que comentam a ameaça das chamas e o esforço dos artistas para salvar o que fosse possível. Cabe observar um comentário malicioso, para não dizer preconceituoso, na legenda da foto de um bailarino salvando do fogo material do teatro: “Os bailarinos, embora pareça impossível, portaram-se maravilhosamente, como verdadeiros homens, enfrentando o fogo brabo como autênticos bombeiros”.

O texto de David Nasser não narra, de imediato, o incêndio e não é apresentado por completo no corpo da reportagem, pois na página 23 ele é interrompido e há a indicação de continuação na 54. Há, portanto, quebra da narrativa, o que não ocorre com as imagens. Na página 54 encontramos duas colunas de texto, sem foto. A descontinuidade do texto ressalta a importância das legendas, que narram em paralelo, junto às imagens, outra história. Além do comentário sobre os bailarinos,

percebe-se que o tom cômico do texto (e de algumas legendas) disfarça a seriedade de determinadas informações para o leitor; como o valor do salário de Oscarito, seguido da afirmação de que o cômico não tem sólida cultura. Uma leitura atenta poderia sugerir certa ironia velada por parte do repórter, reforçando preconceitos arraigados na burguesia, segmento ao qual a revista se dirigia e do qual o jornalista fazia parte, ou mesmo o estabelecimento de novos padrões de valores, como afirma Mauad: “as revistas ilustradas compuseram um catálogo de valores, emblemas, comportamentos e representações sociais pela qual a burguesia se imaginou e se fez reconhecer”.²⁵⁶

Percebem-se dois discursos, o visual e o textual, que se conectam em determinados momentos, mas que apresentam sequência narrativa oposta. O texto da reportagem é bastante curioso e reflete exemplarmente o tom sensacionalista e fantástico das fotorreportagens, pois parece criar uma narrativa ‘ficcional’ para o relato dos acontecimentos. David Nasser vai tecendo uma história em que se misturam movimentos de bastidores do teatro, conversas paralelas, até chegar à notícia do incêndio. Ele tenta refazer os momentos daquela noite, como se acompanhasse as conversas dos artistas no camarim, até alguém sinalizar o incêndio. Assim, a cada trecho do texto é contada uma história diferente; depois de Oscarito, entra em “cena” Grande Otelo, em meio a comentários sobre seu temperamento difícil e as mudanças que lhe ocorreram depois da morte da mulher; seguem-se, então, os quatro últimos parágrafos, nos quais o diálogo é substituído por narrativa jornalística, que conta a história de Walter Pinto como empresário. Só nos dois últimos parágrafos da reportagem é abordado o incêndio propriamente dito. Temos, então, a notícia: o fogo principiou numa loja encostada nos fundos do teatro, atingindo as paredes laterais também. Várias casas vizinhas foram totalmente destruídas, e o pior não aconteceu ao teatro porque o vento começou a soprar em direção contrária e, com a chegada da água, os bombeiros conseguiram controlar as chamas. Poucas dependências do teatro foram atingidas – o guarda-roupa e o escritório de Walter Pinto –, e o fogo não chegou à caixa cênica nem à sala de espetáculos. Essa fotorreportagem ilustra a encenação da história mencionada por Mauad.

Nas quatro páginas seguintes vemos fotos dos artistas caracterizados em seus personagens e legendas que dão notícia do espetáculo em cartaz – sem nenhum comentário a mais sobre o incêndio. O tom da reportagem é anunciado pelo lide: “Do pesadelo horrível de Oscarito Brennier à loura realidade de Grande Otelo – Walter Pinto ia perdendo tudo numa cartada – Virgínia Lane quase fica sem o milhão em joias e Joana D’Arc assistiu, em silêncio, à luta contra as chamas – A boa estrela.”

Assim, cada frase foi sendo pouco a pouco desenvolvida no texto, funcionando o lide como um *trailer*, com *flashes* do que seria apresentado ao leitor, tanto no texto escrito quanto nas imagens ao longo da reportagem.

A sequência fotográfica selecionada e montada pelo editor fez caminho inverso ao do texto. Enquanto David Nasser deixou para os dois últimos parágrafos a menção à fatalidade, fotos sobre o incêndio abrem a reportagem. A narração fotográfica começa com imagens relacionadas ao fogo que atingiu parcialmente o teatro, sendo a maior foto da primeira página a que retrata o incêndio. Cabe aqui observar que essa foto é de um casarão totalmente tomado pelo fogo, o que não ocorreu ao teatro. Não há menção ao imóvel ali mostrado, mas basta observação minimamente mais atenta para se deduzir que não se trata do teatro, haja vista a foto pequena sobreposta à do incêndio, no seu canto inferior direito, exibindo sua fachada intacta, sem vestígio de destruição pelo fogo. Muito provavelmente a foto é de alguma das casas vizinhas atingidas pelo incêndio, como informaram diversos jornais da época.²⁵⁷

O esquema das fotos por página permite analisar a disposição das fotografias e seus diversos tamanhos e o que isso pode significar para a narrativa visual elaborada pelo editor. As revistas ilustradas determinavam o tamanho das fotos “de acordo com sua importância nos termos da ênfase da notícia. Era comum que fotos de impacto para a opinião pública tivessem tamanho grande, geralmente uma página dupla”.²⁵⁸ Percebe-se, então, nessa reportagem, que houve destaque para o artista e não para a cena, pois a única foto que ocupa página inteira, sangrada, é a de Oscarito. Nem a imagem do incêndio, que seria a foto de impacto da notícia, mereceu essa proporção.

Analisando especialmente as fotos de cena, verifica-se que elas se apresentam em tamanho grande apenas duas vezes, mas aparecem seis vezes no tamanho pequeno. Então, do total de 25 fotografias, oito são de cena. A primeira delas, na página 19 – cuja legenda anuncia “O espetáculo recomeçou. As *girls*, os bailarinos, os comediantes, regressaram à luta diária de agradar à massa de espectadores que afluí sempre ao teatro” –, oferece tomada inusitada, tirada dos fundos do palco, da lateral esquerda para direita, desenhando uma diagonal. Posicionado atrás dos artistas, o fotógrafo criou imagem em que os elementos centrais são as costas do bailarino e da vedete, e o brilho das luzes da ribalta, que enfatizam o escuro da plateia à frente. Não se veem os rostos dos artistas tampouco se identifica o público presente. A sombra da vedete ajuda a acentuar a linha diagonal, inclinada para a esquerda, indicando o aproveitamento da iluminação cênica, sem uso de *flash*. As luzes da ribalta ofuscam a continuação do plano da foto, impedindo a visualização da plateia. Além desses indícios, os corpos em movimento também contribuem para a suposição de que seja de tomada instantânea e não posada.

Esse tipo de posicionamento do fotógrafo não é recorrente nas fotos de cena; trata-se de ponto de vista excepcional. No dossiê de *Muié macho...* não há nenhuma fotografia tirada desse ângulo, mas duas localizadas no dossiê de *É fogo na jaca*

(1953) reproduzem parcialmente essa ideia. Trata-se de fotos de ensaio da dupla de bailarinos Marina Marcel e Léo Lauer, cuja tomada o fotógrafo (não indicado) faz dos fundos do palco. Em uma delas (i30) a bailarina está de perfil e não de costas. As luzes da ribalta não estão acesas, e é possível ver algumas *girls* na plateia; a luz foi projetada da lateral esquerda do palco, iluminando toda a frente da bailarina, voltada para aquele lado. Na outra (i31) o casal se projeta em linha diagonal, e a iluminação vem dos fundos do palco, da lateral direita. Ele está de frente para o fotógrafo, e ela, de lado, mas ambos bem iluminados, tendo como pano de fundo a visão da plateia, nítida. As fotos de cena publicadas em *O Cruzeiro* nos fazem, portanto, pensar que fotografias vinculadas ao fotojornalismo podem apresentar padrões diferenciados, como colocado por Farache.

Também na página 19 encontramos exemplo do que se pode chamar de foto forjada ou encenada, para usar termo mais próximo da real situação. Trata-se do retrato em *close* de Virgínia Lane com expressão de desespero tão flagrantemente montada, que a intenção de acentuar um drama poderia causar o efeito contrário e se transformar em comédia.

As fotos seguintes, nas páginas 20 e 21, apresentam padrão mais comum àquelas que pertencem ao dossiê da empresa. Na página 20 temos uma das fotos de tamanho grande, posada, do ator Pedro Dias caracterizado como Getúlio Vargas, vestido com as roupas típicas de gaúcho e charuto na mão; sua legenda coloca entre aspas uma fala do personagem: “Vou mostrar a vocês como se ganha uma eleição”. Foto e legenda, que se destacam na página, são indícios de que os espetáculos de Walter Pinto apresentavam também quadros cômicos de caricaturas políticas, em diálogo estreito com o momento de campanha eleitoral que atravessava o país. Os cabos elétricos no chão, à esquerda do ator, nos fazem pensar que a foto foi tirada nos bastidores do teatro, fato também corriqueiro na produção no âmbito da empresa. Ao lado dessa foto de Pedro Dias, que ocupa dois terços da página, alinham-se verticalmente quatro pequenas fotografias de *girls*, vedetes e bailarinas – todas certamente posadas, mas querendo dar a impressão de flagrantes de momentos informais, de descanso nos intervalos dos ensaios, pois estão posicionadas ou em uma escada, ou junto à plateia, à exceção daquela que mostra a bailarina Juliana Yanakiewa sustentada no ar por três bailarinos.

A página 21 é completamente ocupada pela imagem de Oscarito caracterizado como toureiro e emoldurado por *girls*. Uma foto sangrada, com curta legenda que reproduz trecho da música que ele cantava nesse número. Essa também não é composição muito comum no acervo, nem para os retratos de atores, pois coloca de forma muito próxima o cômico das *girls*, além da evidente aproximação do fotógrafo. Oscarito é o objeto central da foto, e as *girls* que o emolduram são elementos periféricos, que

ajudam a destacar a figura do cômico. Uma tomada de cima para baixo,²⁵⁹ enquadrando os artistas da cintura para cima, em plano médio, e sem possibilidade de identificação do local, pois as margens da foto são desenhadas pelas cabeças, corpos, braços das *girls*. Uma bela foto, que foge ao padrão das fotografias do conjunto, evidenciando mais uma vez a abordagem diferenciada do repórter fotográfico.

O discurso fotográfico apresentado nas páginas 20 e 21 e condensado em bloco de fotos e legendas, sem nenhum apoio do texto jornalístico de David Nasser, evidencia a presença destacada de alguns atores da Companhia, como Pedro Dias e Oscarito, que mereceram as maiores fotos do conjunto, especialmente Oscarito, o único com foto sangrada. Aqui texto e imagem narram em uníssono, pois ambos destacam a figura de Oscarito. As fotos menores trazem uma ideia de momentos mais informais, simulando instantâneos, tentando encenar certa intimidade entre artistas e espectadores, que puderam ter acesso a momentos de descanso da equipe. Esse é também o espírito da narração fictícia de David Nasser, quando projeta para o leitor diálogos supostamente acontecidos nos bastidores do teatro e até mesmo fora dele, na vida privada de Oscarito, em sua consulta ao médico.

Na página seguinte (22), dois terços são ocupados por oito pequenas fotos, dispostas em duas colunas. Na primeira da coluna da esquerda vemos o rosto de Grande Otelo com sorriso largo, e na última da coluna da direita, o de Oscarito, caracterizado como Cabo. Entre os dois *closes* dos principais cômicos do espetáculo, que criam linha diagonal e delimitam as demais fotografias, fixam-se vários recortes de quadros de *Muié macho...*, como um *pot-pourri* do espetáculo que *O Cruzeiro* oferece a seu leitor. Na página 23 a outra foto de cena em tamanho grande, que invade o espaço da página anterior, é também uma tomada de cima para baixo, na lateral esquerda do teatro. Bailarinas em movimento, rodando suas saias de baiana, tendo ao fundo, sobre uma plataforma, as modelos seminuas. Não há muita nitidez no primeiro plano da foto, que corresponde ao proscênio, devido ao movimento das bailarinas, o que denota foto instantânea, não posada e realizada durante a representação – só não se pode afirmar se em representação pública ou ensaio. Ainda nessa página, no canto superior direito, uma pequena foto de Virgínia Lane, sentada, ao que parece no camarim, admirando suas joias, que poderiam ter sido perdidas no incêndio. A última página ilustrada (24) da reportagem abriga foto de Grande Otelo carregando no colo, com uma careta pelo esforço, a bailarina Clarita, loura e com o dobro de seu tamanho. Uma foto posada, feita nos bastidores, mas com o cuidado para que os atores não olhassem para o fotógrafo. Ocupa a metade direita da página, tendo à esquerda dois anúncios comerciais, sob o título “A loura realidade de Othelo”, legendada com o comentário: “Grande Othelo tenta raptar sua Desdêmona, que chora, grita e puxa os cabelos.”

Essas fotos finais da reportagem narram o espetáculo propriamente dito, o que dispensou David Nasser de fazê-lo. Ele não precisava comentar os diversos quadros da revista *Muié macho sim sinhô* nem as *girls* seminuas etc., pois o discurso fotográfico disso se encarregara, reforçando nas legendas algumas informações.

Não identificamos no acervo nenhuma foto da reportagem, o que reitera tratar-se de produção exclusiva de *O Cruzeiro*, realizada especialmente para essa matéria, complementando assim o universo visual daquele espetáculo. Algumas oferecem novo ângulo ou outro momento de cenas que foram registradas, mas nenhuma das fotografias da reportagem pertence ao acervo criado pela Companhia.

A reportagem criou em torno do incêndio do Teatro Recreio o chamariz para sua manchete, mas na verdade acaba por fazer o “reclame”, para usar vocabulário da época, do espetáculo de Walter Pinto, pois as imagens chamam o leitor para o universo, quadro a quadro, da revista em cartaz. Não há, entretanto, nenhum comentário sobre, por exemplo, tratar-se do espetáculo comemorativo do jubileu da Companhia, fato anunciado por quase toda a imprensa por ocasião da estreia de *Muié macho sim sinhô*.

É também curioso não haver destaque – além da pequena foto na página 19 – para retratos do empresário, já que a estratégia da empresa era sempre relacionar sua imagem ao nome da Companhia e ao espetáculo.

A narrativa visual construída por *O Cruzeiro* naquele momento enfatizava uma companhia com grandes estrelas, sendo a maior delas Oscarito – objeto central da melhor e maior foto (a do toureiro emoldurado por belas *girls*), também foi colocado como narrador de parte do texto/reportagem criado por David Nasser. *O Cruzeiro* não imprime na fotorreportagem a ideia da imagem de Walter Pinto atrelada ao espetáculo, e mesmo o texto só se refere à história do empresário nos últimos parágrafos. Isso indica a autonomia da revista ilustrada na construção de interpretação própria para apresentar essa companhia teatral. De acordo com a estratégia de “educação do olhar” empreendida pelas fotografias de imprensa na busca da “naturalização das diferenças sociais”,²⁶⁰ sugere-se paralelo entre as manifestações artísticas que poderiam ser representadas de forma homogênea, ou seja, para a revista ilustrada não parecia haver distinção entre a Companhia Walter Pinto e as outras companhias de primeiros atores, cujo foco se concentrava no grande ator, e tudo deveria girar em sua órbita. Walter Pinto, no entanto, quando questionado sobre a prática de ter sempre seu retrato anunciando seus espetáculos, com o “Walter Pinto apresenta...”, declarou em entrevista a Brício de Abreu:

No Brasil não se pode fazer muito reclame dos artistas. Ficam na empresa apenas uma temporada e, na seguinte, passam para outra, que, como é lógico, se aproveita do enorme reclame já feito. Assim, faço reclame da minha

Empresa, faço o público criar confiança nos meus espetáculos. Não é o artista que faz o meu espetáculo, mas minha Empresa. Claro que tenho que contar com o valor dos artistas que contrato, mas assim o público já sabe que quando a Empresa Walter Pinto monta um espetáculo ele é bom. E essa confiança ganhei-a a custo de reclame continuada sobre espetáculos bons.²⁶¹

Walter Pinto não era um ator-empresário com uma companhia (diferente de Eugénio Salvador), como as de Procópio Ferreira, Jaime Costa, Dulcina-Odilon, Eva Tudor, por exemplo. Duas hipóteses se colocam para o tipo de companhia que Walter Pinto quis estabelecer: reproduzir o padrão do ator-empresário, apesar de não estar no palco, atuando, mas colocar-se em todas as instâncias de construção daquela cena, impondo, indiretamente, sua presença; ou dar mais destaque às atuações em conjunto, em que todos os elementos tinham iguais valor e importância, visando ao resultado final do espetáculo. Equilibrando-se entre essas duas concepções, Walter Pinto buscou tornar seu nome e sua imagem sinônimos de espetáculo de qualidade, independentemente de ter ou não em seu elenco artistas como Oscarito ou Virgínia Lane. O discurso apresentado por *O Cruzeiro*, entretanto, enfatizou as estrelas que naquele momento faziam parte do elenco da Companhia, sem qualquer destaque para a figura de Walter Pinto, a não ser no texto que narrava a trajetória do jovem empresário – ainda assim, em seu final é mencionada a presença de grandes artistas, que tornavam pesada a folha de pagamento, embora “compensadora”, ou seja, valorizou mais uma vez a presença de grandes vedetes e comédicos.

Os cinco milhões na *Manchete*

A revista *Manchete* em fotorreportagem publicada três anos depois daquela de *O Cruzeiro* apresentou de forma um pouco diferente a companhia teatral de Walter Pinto. Apesar do pouco tempo transcorrido entre uma e outra, percebe-se a diferença de abordagens das revistas. A começar pelo texto, que não tinha a assinatura de David Nasser nem seu particular estilo jornalístico. Na *Manchete* encontramos texto mais sóbrio, concentrado numa página, com conteúdo mais histórico do que factual.

A capa do número de 18 de julho de 1953 estampava o retrato sorridente da bailarina Marina Marcel, mas sem a identificar para o leitor,²⁶² com a chamada “5 milhões por um ‘show’”. A reportagem de Nicolau Drei e Aymoré Marella ocupou cinco páginas (28-32), o texto concentrado na primeira, e as seguintes preenchidas exclusivamente com fotografias e legendas – fotorreportagem específica sobre espetáculo de Walter Pinto, cujo custo de cinco milhões era o destaque da matéria. O texto, porém, cuidou mais de fazer retrospectiva histórica do gênero revista no Brasil, sobretudo de companhias,

artistas e empresários que atuaram na Praça Tiradentes. Só nos dois últimos parágrafos opina: “Hoje a revista é o mais importante gênero teatral brasileiro. Pelo menos, importante quanto ao seu poderio, porque não está sujeito aos grandes fracassos e às dificuldades do drama e da comédia. É o que melhor paga e o que mais cobra, o que tem mais público e o que inverte [sic] mais o dinheiro.”

Acrescentando que o espetáculo de Walter Pinto em cartaz no Teatro Recreio teve custo de cinco milhões e emprega mais de uma centena de artistas e técnicos, enfatiza: “É um espetáculo Walter Pinto, o verdadeiro renovador do teatro musicado brasileiro (...) Inverteu [sic] milhões, deu novas roupagens ao musicado e garantiu um nome que hoje vale milhões”. O texto, portanto, não revela detalhes da montagem, a não ser o custo. Evidencia, entretanto, a audácia do investimento do empresário e a importância do gênero no panorama teatral daquela época.

As fotografias, elas sim, narraram um pouco mais sobre o espetáculo, sobre o funcionamento da Companhia e o envolvimento do empresário nas produções. A fotorreportagem apresentou 16 fotos, quantidade menor do que a de *O Cruzeiro*, sendo 12 coloridas de autoria de Nicolau Grei. As fotos coloridas marcavam o diferencial da *Manchete*. Intriga-nos, porém, a menção a Nicolau Grei como autor dessas imagens, porque o nome de Aymoré Marella aparece no arquivo da Companhia, e uma de suas ampliações (identificada por seu carimbo no verso), ainda que em preto e branco, é justamente uma das imagens coloridas, em tamanho grande, sangrada na página 29 da revista. E o nome de Nicolau Grei não consta em nenhuma das fotos do dossiê de *É fogo na jaca*. Das 16 fotos publicadas (17 se contarmos com a da capa), sete se repetem no acervo, mas a maioria em preto e branco (apenas uma apresenta-se em cor e p&b), e, delas, só duas estão identificadas como de autoria de Aymoré Marella. Esses fatos suscitam algumas dúvidas: teria a revista aproveitado alguma imagem do acervo da Companhia? Ou teria a Companhia recebido cópias de algumas das fotografias realizadas para a fotorreportagem? Não temos como afirmar nenhuma das hipóteses, mas podemos supor a viabilidade das duas situações, pois não havia regra rígida para uso de imagens pelas revistas ilustradas, que tanto poderiam produzir como comprar, estando em geral a compra vinculada às agências internacionais. Para as imagens nacionais o mais comum era os próprios fotógrafos da casa se encarregarem do serviço.

Percebemos na *Manchete* disposição também diferenciada. Além do já comentado texto que ocupa página única, a mistura de fotos do empresário, de *girls*, ensaios, cômicos em caricatura política, e cena, com suas respectivas legendas, permitiria ao leitor decifrar a engrenagem por trás de uma produção de Walter Pinto. Não há ênfase em vedetes ou cômicos famosos; dessa vez era a Companhia como um todo que se destacava sob a batuta do empresário, mestre em reunir os “ingredientes” para um

bom espetáculo, como indicam legenda abaixo da foto de quatro *girls* – “4 amostras de um ingrediente indispensável à revista...” – ou a que acompanha a foto de cena, com bailarinas em rodopios – “para o ballet se exige classe e beleza (de pernas)” – e ainda a que coroa Walter Pinto – “Walter Pinto, o rei da revista e fabricante de estrelas”.²⁶³ Assim a *Manchete* apresentava o espetáculo, a Companhia e o empresário.

O esquema da distribuição das fotos nas páginas mostra padrão diferente do adotado por *O Cruzeiro*. São vários tamanhos de fotos que não seguem alinhamento padronizado. Em cada página surge uma disposição diferente. As fotos menores só estão alinhadas na primeira página, funcionando como lide da reportagem. Nas demais formam desenhos de justaposições (p. 30) ou estão recortadas, como as das *girls* (p. 32). Há duas grandes fotos sangradas, e outras duas ocupam metade da página. Só as quatro fotos da primeira página são em preto e branco; todas as demais, em cor. Essa profusão de cores sinaliza a exuberância do espetáculo, principalmente nas fotos de cena. À exceção das duas que mostram o quadro com bailarinas rodopiando, todas as outras são posadas, seguindo o padrão daquelas encontradas no acervo da Companhia. Ao contrário do observado com relação às fotos de *O Cruzeiro*, as da *Manchete* não apresentam tantos pontos de vista diferentes daquele encontrado no acervo da Companhia, mas é importante ressaltar que a não identificação da autoria de diversas fotografias do dossiê pode limitar a compreensão do conjunto. Se algumas das fotos forem provenientes dos repórteres fotográficos da *Manchete*, como as duas de Aymoré Marella, podemos dizer que em ambas as revistas as fotografias fugiram do padrão das fotografias do arquivo.

Nos dois exemplos de fotorreportagens apresentados percebem-se escolhas diferentes, embora pertencentes a igual padrão de composição editorial. Se considerarmos “a fotografia como uma determinada escolha realizada num conjunto de escolhas possíveis, guardando nessa atitude uma relação estreita com a visão de mundo daquele que aperta o botão e faz clique”,²⁶⁴ é possível perceber a construção de sentido realizada por uma e outra.

A revista *O Cruzeiro* se revela mais audaciosa na construção de texto jornalístico mais próximo de ficção, elaborando diálogos que remetem o leitor ao local e às pessoas envolvidas na notícia. O texto de David Nasser transforma o leitor em espectador, estratégia apropriada a matéria sobre teatro. Ao mesmo tempo, porém, “o controle rígido da correlação entre texto/imagem”²⁶⁵ para a linguagem fotojornalística não se revela exemplarmente nessa reportagem. Há uma narração visual nas duas primeiras páginas que correspondem à chamada da notícia do incêndio, mas que não estabelece ligação com o texto da reportagem. E nas páginas seguintes a série de fotografias apresentada se relaciona mais com as legendas e pouco com o texto, que continua a reproduzir muito

mais os bastidores e seus atores fora do ambiente da cena, ao contrário das imagens, que destacam o elenco em seus tipos e personagens e em cena. Vale assinalar também entre as escolhas feitas pela revista *O Cruzeiro* o fato de não haver imagem colorida, talvez indicando o caráter secundário da matéria no todo da revista.

Outra escolha que chama a atenção diz respeito a uma das fotos de destaque da reportagem, pois em grande formato, que apresenta cena instantânea com *girls* seminuas ao fundo (p. 23), certamente uma audácia editorial que pode ser lida como sinal de modernidade da revista, que viu os nus de Walter Pinto exatamente como o empresário gostaria que fossem interpretados, ou seja, como nus artísticos, sem nenhum caráter sensual ou pornográfico. A foto, tomada a certa distância do palco, do balcão superior à esquerda, com abundância de sombras, indicando o aproveitamento da luz da cena, não destaca as *girls*, deixa-as em segundo plano; mas também não as oculta – elas aparecem exatamente como as vê quem assiste ao espetáculo. Na *Manchete*, três anos depois, a escolha editorial difere: não há seios à mostra, apesar da predominância de fotos de *girls* e bailarinas.

O Cruzeiro se pautava então por linha mais cosmopolita, predominando em suas páginas os assuntos internacionais; conectava o Brasil ao mundo moderno e intencionava claramente educar seu leitor para o novo país que se formava.

A *Manchete* tornou-se a partir de 1952 a principal concorrente de *O Cruzeiro* e, para superá-la, foi paulatinamente investindo no aprimoramento técnico, adquirindo equipamentos gráficos e apostando em inovações editoriais.²⁶⁶ Já a partir de 1956 boa parte da revista era ilustrada com fotos em cores, e o elemento visual ganhou ainda mais espaço, haja vista o exemplo analisado, que concentra o texto em uma só página.

A observação das duas revistas indica que a produção fotorreportagem imprime estética diferenciada para algumas fotos de cena, mas também mantém padrão semelhante ao dos fotógrafos de estúdio, quando lança mão de composição posada para determinadas fotos. Mesmo que uma das bandeiras da fotorreportagem seja a da tomada em flagrante, do instantâneo e da espontaneidade para as fotografias, é notório que muitos fotógrafos “encenam” esse flagrante. Verifica-se essa manobra em algumas fotos das duas reportagens, quando os atores não olham diretamente para a câmera, como se ignorassem a presença do fotógrafo, mas em sua postura fica denunciada a pose, ainda que com a tentativa de disfarçá-la.

Sem dúvida a maioria das fotos escolhidas para as fotorreportagens cumpre sua função, segundo Farache, de “descrição de fatos, veiculação de conteúdos e (...) construção de um conhecimento inteligível”²⁶⁷ para o tema abordado, com a ressalva já assinalada para *O Cruzeiro* em relação ao incêndio. De qualquer forma a série fotográfica mostrada e articulada entre texto e legendas não apresenta incoerência, foi muito bem

urdida, mesmo quando se percebe o uso da chamada dramática e sensacionalista para um incêndio que não chegou a ser uma ocorrência trágica.

A avaliação de duas importantes veiculações de imagens da Companhia Walter Pinto nos mostra a existência de registro fotográfico paralelo àquele produzido por sua própria iniciativa (ainda que nem sempre preservado em seu acervo), misturando fotos realizadas sob encomenda direta da empresa e outras originárias da mídia impressa; sinaliza também que fotógrafos vinculados à atividade jornalística buscavam novas maneiras de fotografar o espetáculo e seus artistas; e, fundamentalmente, que elas construíram um modo de olhar essa cena. *O Cruzeiro* enaltecendo os astros contratados pela empresa teatral e nisso concentrando o valor daquele empreendimento artístico. *A Manchete* ressaltando o histórico do gênero teatral, o belo anonimato das bailarinas e *girls*, a presença próxima do empresário com sua equipe e a ousadia de seus investimentos. Resta saber se essa construção de sentido corresponde à verdade histórica da Companhia. O trabalho histórico, contudo, não lida mais com uma única verdade; portanto, perceber essa modulação em que a Companhia foi colocada pode ajudar a compreender os propósitos da produção de um acervo fotográfico que se relaciona com diferente ou semelhante construção de sentido, e, agora, de nossa perspectiva, também de memória.

ATO II

EXERCÍCIO 2: AS FOTOGRAFIAS DE CENA NAS REVISTAS ILUSTRADAS

i30 *É fogo na jaca* (ensaio), 1953
(Marina Marcel)



Arquivo WP- Cedoc/ Funarte

i31 *É fogo na jaca* (ensaio), 1953 (Marina Marcel e Léo Lauer)



Arquivo WP- Cedoc/ Funarte



DURANTE HORAS O FOGO ameaçou ferozmente o Teatro Recreio. Era toda uma tradição das revistas brasileiras que lá se acabando. Os prêmios virão na voragem das chamas, enquanto nos bastidores se salvava tudo a que podia, roupas, móveis, cunários. No instante em que as esperanças desmoronaram...



GRANDE OTHELO mudou bastante dezo a sua tragédia conjugal. E foi um dos que maior combate deram ao incêndio, de estalar a carapinha em pé

O CRUZEIRO

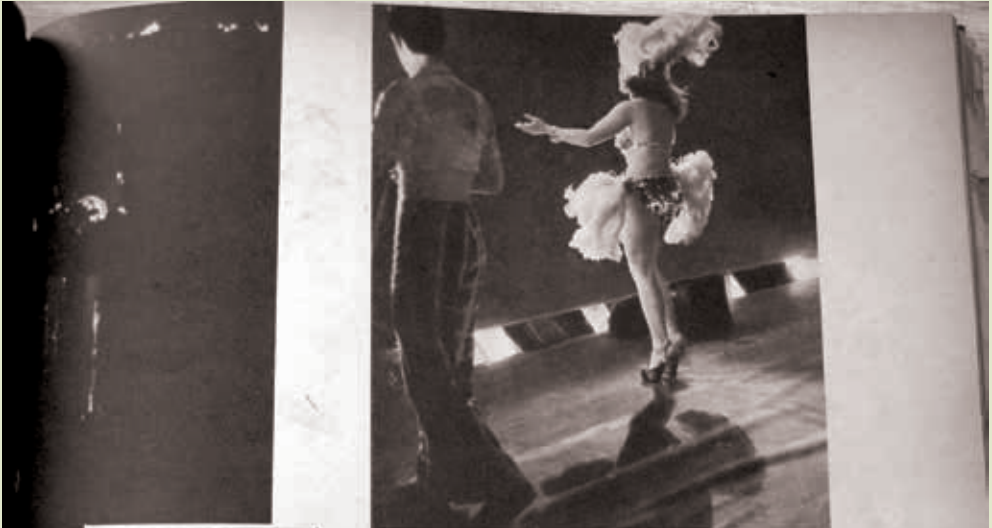


OS BAILARINOS, embora pareça impossível, portaram-se maravilhosamente, como verdadeiros homens, enfrentando o fogo brabo como autênticos bombeiros.



AS "GIRLS", separadas pelo cenário de um recusaram-se a partir, enquanto dançavam. E tudo isto serviu para torná-las ainda mais...

2 de Dezembro de 1950



O espetáculo recomeça. As "girls", os bailarinos, os comediantes, regressaram à luta diária de agradar à massa de espectadores que afliu sempre ao teatro.



... o inesperado: salvou-se o Recife, voltaram as luzes a brilhar.

DEPOIS DO FOGO

O ESPETÁCULO CONTINUA

Do paralelo horrível de Oscarito Brenner à louca realidade de Grande Otelo — Walter Pinto já perdendo tudo numa cartada — Virginia Lane quase fica sem o milhão em jóias e Joana d'Arc assistiu, em silêncio, à luta contra as chamas — A boa estrela.

Texto de DAVID NASSER

Fotos de LUCIANO CARNEIRO e JOÃO MARTINS



WALTER PINTO não perdeu a esperança um minuto sequer. Ele, calmo, tomando as providências, comandando aos fundos de artistas.

HA muitas madrugadas que Oscarito não dorme bem. Acorda duas, três vezes por noite, soluçando ou zangado de um lado para outro, buscando alcançar o telefone. Naquela sexta-feira, bem cedo, telefonou para um famoso médico de sistema aéreo:

- Dr. Xavier de Oliveira!
- Ele mesmo.
- Aqui fala o Oscarito.
- O do teatro!
- Exatamente, Oscarito Brenner. Quero marcar uma consulta.

O grande médico exclamou que abria um precedente, "em se tratando de um rapaz tão popular". Duas horas mais tarde, tremido, acamado, distrajado e nervosismo, o mais famoso clínico brasileiro consultou ao consultório.

- Ahnã, Oscarito, o que é que você tem?
- Coisas estranhas me fazem perder o sono.
- Dê um exemplo.

Procurando falar com seriedade, fora do palco, Oscarito começou a descrever o que lhe trazia nervos inquietos.

— Esta noite, antes de ir para a cama, assenti que havia chegado de teatro, disse ao Cachetu.

- Quem é o Cachetu? — interrompe o médico.
- O Cachetu é o Benjamin.
- Sim, mas quem é o Benjamin?
- Meu secretário.
- Cachetu, por quê?



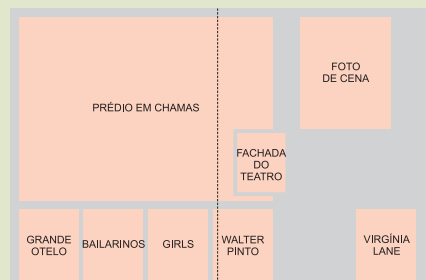
VIRGINIA LANE, a bela vedeta do Recife, ficou nervosíssima. Pelo teatro, pela peça e por suas jóias. Cada ruína criou que custou muito a passar.

2 de Dezembro de 1950

— 19 —

O CRUZEIRO

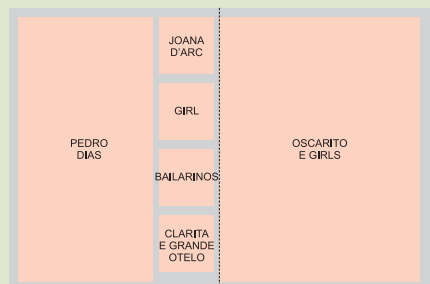
Acervo Biblioteca Bastos Tigre - ABI












Acervo Biblioteca Bastos Tigre - ABI



		<p>O rapaz é um outro bocado de bolero-baque. Não tem mais nada de depois castro. — Proroga. — Para antes de se para o bicho lavrá a fama. — O senhor dorme de boca? — E' um velho hábito que eu tenho. — Adiante. — Eu gostaria de Casar-me com mido de não dormir, com medo de deito. — Dormir! — Um pouco. — E então? Oscarito: Desejo sempre. — Logo é o assunto de minha vida. das as coisas que se fazem está grande depois. Hora, passaria, Oscarito, se me palavra de estância, entre um coloca a história carnavalesca de causas</p> 
OTHELO VOLTA A RIR	BOLERO DE JULIANA	
		
BANQUETE REAL	OUTRA FASE DO BOLERO	
		
JOANA D'ARC E A PAZ	MARINA, ESTRELA QUE SURGE	
		
O JOGO DE AZAR	OSCARITO, O CABO	

...mas um momento
 esquecido,
 um instantâneo de Casablanca,
 ou a lembrança
 dos instantâneos
 e estas coisas, mas não mais...

...E se não conseguirmos, inevitável, repetir o an-
 tigo papel?

...Tudo, tudo, tudo,
 só no garçom de apartamento,
 Tereza, tudo, tudo,
 só na hora da barbeia...

Dell, o sempre tão interrompido:
 — Memórias, para a vida!
 As garças saíram, apressadas. Ocairino encostou
 a mão na fronte:
 — Dell, você já viu Niritiviche?
 — E daí?
 — Ele diz que o mundo vive em nossa calçada.
 Eu, por exemplo, ainda acordado com um licorido
 neste outro. (Tudo penetrando na realidade.) Seria
 melhor.

— Diferença, comediante Dell!
 — Não dá vontade que todos os Walter...
 — Já não está nos espetáculos teatrais com
 tanta liberdade?
 — Não gosto de pensar. Faltou o amor.
 — Não é um homem?
 — Não, não. É só um homem, por a mais, a
 que se trata de uma obra-prima. O que vale está de
 acordo.

— De acordo com o quê?
 — Há duas situações: voltar para o terreno de pa-
 deamento. O taboleiro batista ou Dancante.

Dell, quase salto da cadeira:
 — Não, Carlos!
 — Pois lá, não o chamo. Há um filme a ser feito e
 isso que eu, Ocairino Dancante, brasileiro naturaliza-
 do, deveria trabalhar nessa sexta-feira.

— Trabalho das graças.
 — Também acho, mas em julho de sexta-feira
 e mesmo em julho fevereiro, já há de fazer
 em casa não se trabalha as sextas-feiras, sábado e
 domingo fecho. Trabalho de domingo também. Ninguém antes
 preocupação é o teatro.



AS JOIAS DE VIRGINIA



SAMBA, RITMO DO
 E QUENTE

Acervo Biblioteca Bastos Tigre - ABI

GRANDE OTELO	BOLERO		VIRGINIA LANE
BANQUETE REAL	BOLERO		
A PAZ - JOANA D'ARC	MARINA MARCEL		FOTO DE CENA
JOGO DE AZAR	OSCARITO		

**DE CABEÇA EM CABEÇA
CORRE A FAMA DOS PRODUTOS
Pindorama**



LOÇÃO PINDORAMA, suavemente perfumada, devolve aos cabelos brancos a vida natural.

PETROLEO QUINADO, evita a queda e embranquecimento precoce dos cabelos.

PRODUTOS DA MAIS ALTA CONFIANÇA

... E os seus Bordados parecerão Pinturas...



Tão delicadas, macias e de colorido tão límpido como as lindas françasas C. B. — que os seus trabalhos de agulha parecerão primorosas pinturas. As lãs para bordas C. B. são fabricadas desde 1870 e são as mais brilhantes e de cores mais firmes.

Em meadas, novelos e carretéis



A venda em lojas de casas do ramo

MARCA  **"CRUZ"** **R. JAQUET & CIA. LTDA.**
DISTRIBUIDORES EXCLUSIVOS NO BRASIL

A LOURA REALIDADE DE OTELO



Grande Othelo tenta captar a sua Dordimons, que chora, grita e põe os olhos

2 de Dezembro de 1950

Acervo Biblioteca Bastos Tigre - ABI



Capa Manchete 18 jul. 1953.



Manchete



A montagem é bem ingenuidade indispensável à revista...

Walter Pires, a rei da revista e fabricante de estrelas

Para o ballet se exige classe e beleza das pessoas

CINCO MILHÕES POR UM "SHOW"

"E Fogo na Jaca" tem muita perna de fora, muita mulher bonita, sátira política e montagem luxuosa — O teatro de revistas no Brasil vem do laço e é hoje o setor mais sólido do teatro nacional — Os Fatos (Manoel, Alvaro e Waldemar), renovadores do musical — Peps Ruiz,

Araci Côrtes, Margarida Max, Abigail Maia, Otília Amorim fizeram no passado o sucesso que fazem hoje Virginia Lane, Mara Rúbia e Nélia Paula — Brandão, Mesquitinha, Procópio, Oscarito, Colé, Ankló, Spina, a constelação de cômicos, que rivaliza com a constelação de peras

Reportagem de NICOLAU DREI (a câmera) e AYMORÉ MARELLA

A história do teatro de revistas, no Brasil, vem do fim do Império e começo da República. Inicialmente eram as companhias portuguesas, com vedetas famosas que se exibiam no Lázaro, depois Varadades, no edifício Apelo (à rua de Lauro de Souza Lima), no São José (na Praça Tiradentes), no Sarraceni ou ainda no Eldorado, exclusivamente ao ar livre que ficava no lado do Império, hoje rua Teófilo Rodrigues, 41 na Lapa.

Peps Ruiz, Celia Pollesio e Galvina Montani apostaram-se no frenteador da época, formando grupos realistas em distúrbios que se valem terminavam em paródias grossas. Era um teatro grego privilegiado por figuras como Machado de Assis, Queiroz Buzayra, Joaquim Nabuco e Olavo Bilac, que nunca deixavam de apoiar e criticar os espetáculos. O nascimento do movimento brasileiro realmente veio depois, com Artur de Azevedo autorando a primeira revista nacional: "A Capital Federal". Peps Ruiz e o grande Brandão (pai do primo polca, atual Brandão Filho) aperfeiçoaram a criação de Artur de Azevedo, no Rio de Janeiro, em 9 de fevereiro de 1917. Foi em direção ao sucesso não pararam mais, até as fabulosas "shows" de hoje.



A REPÚBLICA E O CARNAVAL — A república, com a mudança de regime, deu novo impulso ao musical: "O Godal" (1 ano e cinco quadros), reprisada 18 anos depois no Carlos Gomes. A vedeta foi Otília Amorim e o cômico, o hoje famoso Procópio Ferreira. Em 1911 surge Passal Segreto com a Companhia Nacional, no Teatro São José.

Começou a partir daí a verdadeira profusão de revisteiros, sem dar mais rendimentos nos dias atuais. Manqueiro Pinto foi seu verdadeiro iniciador, com as sátiras as graças fúreas inclusive de Ferriz Jr., hoje dono do gênero, uma de mais de trezentas produções e quase-milhões de vendas. O musical logo teve grandes nomes e ganhou cada vez mais prestigio: Mesquitinha surgiu pela mão de Margarida Max em "Pe de Anjo". Em 1922 começa a brilhar a maior vedeta brasileira de todos os tempos, Araci Côrtes: José de Jovelino se inicia vitoriosamente em "Tribula", revista de Humberto de Campos. Depois no entanto, o gênero ganhou, mais interesse para ser o que é hoje uma maravilha para os olhos, uma indústria de milhões.

PERNAS E CÍRQUEO — As revistas sempre encaneceram. Mesmo no seu auge, quando as bailarinas só se exibiam com malha, graças as pernas só conseguem a ser apreciadas no público depois que aqui esteve uma revista francesa — Barata, o público gostava, os empresários também e hoje não há revista sem pernas de lata. O mesmo que o público exige é o biquê. Também a política é parte integrante do bom êxito do musical. Sem realidade, sem boas perspectivas e sem sites políticos não há sucesso. Vide, para comprovação, o Estado Novo dipinto, quando não surgia nenhuma grande revista teatral.

LUZAS E ROUPAS — Hoje a revista é o mais importante gênero teatral hoje vivo. Pelo menos, importante quanto ao seu gênero, porque não está sujeita ao grande fracasso e à dificuldade do drama, da comédia. É o que melhor paga, o que mais cobra, o que tem mais público e o que reverte mais dinheiro. Vejamos, por exemplo, a nova revista que está em exibição no Rio de Janeiro: "E Fogo na Jaca". Seu custo é de cinco milhões e nela tomam parte mais de uma centena de artistas, alguns de "cartaz" nacional. É um espetáculo Walter Pires, o verdadeiro renascido do teatro musical brasileiro. Descobridor de artistas, o homem de grande visão, Walter faz toda uma história arrejada de família. Seu pai, Manoel Tomazinho Pinto, criador de galãs em Vila Isabel, quando estivesse para o teatro foi para dar nova feição. Associado a Antônio Neves (dono da Revista) fez as primeiras grandes montagens do musical nacional. Estreou com "Comida, meu amor" com Margarida Max. Seguiu com Neves, em 26, deixou o Rio de Janeiro, levou Margarida e Mesquitinha (que foi lanço) e reapareceu com "Sal Novecento", três anos depois volta ao Rio de Janeiro com Vicente Celestino, Gilde de Alvaro e Apelo Corrêa. Para não sair mais.

Com a morte do velho Manoel surgiu seu filho Alvaro. Mesmo com um decaimento de artistas chegava a vez de Walter. Mesmo ainda, o filho não negou do velho Pires não deixou nunca aquilo que já se tornara uma tradição de família. Mesmo assim, inventou milhões, deu novas roupagens ao musical e ganhou o grande sucesso que hoje vale milhões: "Mais Macho, sem Sibilo", "Assaricando", foram as últimas.

A última delas custou dois milhões. Agora Walter Pires, voltou a fazer a sua primeira nova exibição de francesas famosas e musicas "E Fogo na Jaca".

Cinco milhões, muita montagem fabulosa, a mais fabulosa que se tem assistido na história do teatro musical brasileiro. 5 milhões que voltam para Walter Pires.

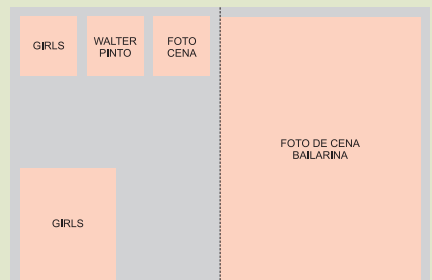
Em outras, a espera da vez pode durar meses. É política fazer ou não algo...

18 de julho de 1953

Acervo Biblioteca Bastos Tigre - ABI



Acervo Biblioteca Bastos Tigre - ABI





Plenária e manifestação solenidade servem para marcar os cultos das que procuram felicidade.

Dentro desse que sempre avança, há um espírito português, com feições, gestos...



Crustão - mais
mas crítico de
sua vida. Ele
é o senhor
e o senhor



Adorno de
Buenos Aires
fazem material
com sua po-
pularidade, cinema

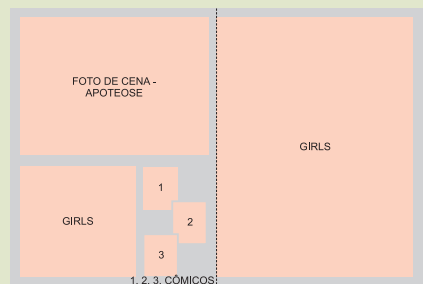


Tenório - Ca-
ralhada - Já
passou - pela
revista. Apon-
ta - Já no
de no mundo

É um dos mais
diferentes, para dar

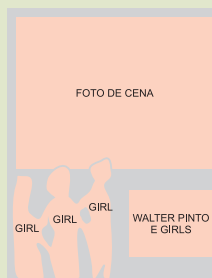


Acervo Biblioteca Bastos Tigre - ABI





Acervo Biblioteca Bastos Tigre - ABI





ATO III

NO ESCURINHO DO CINEMA

O argumento da chanchada²⁶⁸ *Mulheres à vista*²⁶⁹ serve ao propósito de mostrar o histrionismo característico de Zé Trindade e apresentar 14 números musicais, sendo quase metade de músicas carnavalescas. João Flores (Zé Trindade), empresário em busca de financiamento para montar uma revista, se vale de mil e uma artimanhas e mentiras para alcançar seu objetivo, entre elas conquistar a viúva, dona do teatro. A história se desenrola entre os bastidores e o palco do teatro, a cidade e a casa da viúva. Sua estratégia para conseguir o dinheiro com que pretende pagar o aluguel do teatro e montar o espetáculo é comprar mercadorias a prazo e vendê-las à vista. Além de tentar se livrar dos vários credores, o personagem tem de driblar o rival, um empresário que precedera João Flores na ocupação do teatro, tentando de todo jeito descobrir uma maneira de derrubá-lo. Em meio a vários quiproquós, jogos de esconde-esconde, dissimulações etc. o empresário inicia os ensaios. Apesar da grande confusão na noite de estreia, o espetáculo é um sucesso, e tudo acaba bem.

O filme começa com cenas na praia, mostrando garotas de maiô na areia, passeando no calçadão, e Zé Trindade, no alto de um prédio, de binóculos, as observa; de repente, vira-se para a câmera e diz: mulheres à vista! Imediatamente corta para o letreiro luminoso da porta de um teatro, que anuncia: “Vicente Paiva apresenta *Boa é apelido*”. Os créditos começam a rolar sobre imagens do interior do teatro, mostrando os bastidores com as *girls* entrando nos camarins e se arrumando para o próximo quadro, maquilando-se, trocando de roupa, colocando plumas etc. Nos

créditos inclui-se a observação “por especial deferência da Rádio Nacional” depois dos nomes de Consuelo Leandro e Bill Farr. E na relação das canções apresentadas, “Mulheres à vista”, composição de Grande Otelo e B. Beto, que dá título ao filme, como tradicionalmente ocorria nas revistas, segundo depoimento de Walter Pinto, e que por isso também será o título da revista fictícia a ser montada por João Flores.

O filme oferece alguns diálogos interessantes para o contexto do teatro de revista da época. Dois deles se referem explicitamente ao nome de Walter Pinto. O primeiro acontece na sala do gerente do teatro, quando João Flores quer negociar seu aluguel. O empresário Galileu (Renato Restier) cuja companhia trabalha no momento naquele teatro, indaga-lhe, em tom de brincadeira, se ele é o seu rival. O gerente responde, enfatizando que é dos rivais mais sérios, ao que o empresário retruca imediatamente: “Walter Pinto?” Um pouco adiante, quando João Flores quer convencer a viúva de ser sua sócia na companhia de revistas, ela lhe pergunta: “Financiar uma revista não será uma aventura?” Ao que João diz: “Eu sou o maior empresário de revistas que o Brasil já produziu!” E a viúva: “Maior que Walter Pinto?” O diálogo termina com a piada: “Levando para esse lado galináceo, eu sou o próprio Walter Galo.”

Resolvidos os impedimentos, iniciam-se os ensaios, mas João Flores não está satisfeito com as *girls* – são muito “mixurucas”. Em seu elenco só quer mulher bonita e, por isso, as irá selecionar pessoalmente. Essa é uma atividade que certamente desperta o interesse dos empresários; difícil talvez seja encontrar algum que tenha rejeitado tal função. Certamente a brincadeira do filme tem a intenção de explorar a comicidade de Zé Trindade em relação às mulheres, seu maior filão, mas também pode revelar prática muito próxima da realidade. A beleza como pré-requisito para *girls* e vedetes parece ser comum em qualquer lugar do mundo. Os gêneros populares musicados, que necessitam de corpo de baile e coristas, exigem moças e rapazes com boa forma física, graciosidade e simpatia. O depoimento de Mara Rúbia sobre seu primeiro encontro com Walter Pinto tentando conseguir um emprego de *girl*, que viu anunciado em jornal, exemplifica as qualidades requeridas para a função:

Aí encontrei o Walter Pinto: custou, mas encontrei! Ele perguntou: “Você sabe dançar?” (...) Não sabia que tinha que saber *ballet*, essas coisas, não sabia nada, nada, nada. Eu falei: “Se o senhor me tirar para dançar, eu danço.” “Você sabe cantar?” “Ah!, eu sei cantar uma música bonita.” Ele me fez cantar a música cinquenta vezes (...) Ele chegou à conclusão: “Você nunca trabalhou em teatro?” “Não, senhor.” “Então o que é que você veio fazer aqui?” “Eu quero esse ordenado.” Ele disse: “Então, levanta a saia que eu quero ver as suas pernas.” Eu levei uma bofetada por dentro tão grande (...) Me envergonhei toda. Levantar a saia, que coisa horrível! Aí falei: “Se eu mandar o senhor descer as suas calças, o senhor desce?” Aí caiu o cachimbo da mão dele (...) Ele disse: “Mas, por quê?” “Porque é

muito feio uma mulher levantar a saia para mostrar as pernas. Se o senhor me pagar um maiô, eu boto o maiô e o senhor vê minhas pernas, mas não levanto a saia.” Conclusão: ele me deu quinhentos mil réis e eu comprei um maiô de oitenta e seis cruzeiros, botei uns vestidinhos muito bacaninhas, cheguei e disse: “Olha, seu Walter, comprei um maiô. Custou oitenta e seis cruzeiros, o troco eu não vou lhe dar porque estou dura. Se o senhor me contratar, eu lhe pago; se não me contratar, quando puder eu lhe pago.”²⁷⁰

Sua presença de espírito lhe valeu a contratação, mas até alcançar o estrelato teve que estudar muito, fazer aulas de canto, dança e postura; era uma pedra bruta que precisava ser lapidada, e Walter Pinto investiu nessa lapidação. Assim como no caso de Mara Rúbia, as *girls* dependiam da aprovação do empresário; era ele quem avaliava os dotes artísticos e físicos das candidatas. E como havia candidatas!

Elas estão em todas as fotografias de cena de Walter Pinto – mulheres à vista e cômicos a prazo!

OS ACERVOS FOTOGRÁFICOS

OS ACERVOS: PRIMEIRAS IMPRESSÕES

Ao usar a sugestão do historiador holandês Gustaaf Renier de substituir a ideia de fontes pela de indícios do passado no presente, Burke lembra aos historiadores que o uso das imagens não “deve ser limitado à ‘evidência’ no sentido estrito do termo” e que se deve deixar espaço para o que Francis Haskell denominou “o impacto da imagem na imaginação histórica”. Dessa forma, “as imagens nos permitem ‘imaginar’ o passado de forma mais vívida”.²⁷¹ É exatamente essa a sensação experimentada nos primeiros contatos com as fotografias dos arquivos que ora estudamos. Imaginar o passado através dessas imagens é fascinante.

A produção fotográfica da Companhia Walter Pinto na década de 1940 apresenta conjunto quantitativamente maior de fotos de cena posadas, com vários artistas, ora em quadros de fantasia, ora em apoteoses. As fotos de cenas “em movimento” ou “fotoação”, por exemplo, são em menor número. As fotografias em pose são aquelas que, por posturas e/ou gestos, “configuram signos indiciais de algum tipo de reação [dos] indivíduos à presença física do fotógrafo e da câmera diante deles, no momento da tomada”.²⁷² Então, para as fotos de cena posadas fica mais evidente a intervenção do fotógrafo e o propósito de realçar a grandiosidade do conjunto cenográfico e do grupo de atores em figurinos luxuosos e bem elaborados, formando um desenho simétrico e frontal, com plano geral do palco. Identifica-se, assim, na Companhia Walter Pinto, na década de 1940, uma produção cênica de luxo, com grande aparato cenográfico, que se traduz em telões de grande impacto.

O conjunto referente à década seguinte mostra variação. Das fotos de cena diminuem as posadas e aumentam aquelas “em ação”, bem como surgem novos movimentos do fotógrafo ao registrá-las. A cena é captada em diagonal e tanto de cima para baixo como de baixo para cima (*plongée* e *contre-plongée*). Não há predominância do equilíbrio anterior, dado por poses preestabelecidas, o que ressalta, portanto, o acaso da cena em ato, ainda que em ensaios. Na década de 1950 algumas fotos podem ser chamadas de “instantâneos”.

Essa mudança de perspectiva acentua-se mais quando vemos fotos em *zoom*, que aproximam do olhar detalhes que estariam imperceptíveis para o público e que são produzidas em diversas posições. O fotógrafo através de suas lentes produz novas imagens de uma cena. O movimento circular do fotógrafo em torno do espaço cênico se completa quando são produzidas as fotos dos bastidores, que revelam o outro lado da cena.

As fotos de bastidores traçam o *making of* do espetáculo, em que os ajustes técnicos são como ‘protagonistas’. Não revelam, porém, prazer estético como em fotos

de cena; antes nos oferecem o prazer “histórico”, posto que despertam o interesse do como fazer, da técnica cênica revelada.

A frontalidade das fotos da década de 1940 é acrescida da circularidade, que se reflete em diferentes tomadas do espaço da caixa cênica. Agora o interesse se estende para além do palco e do espetáculo acabado. O fotógrafo circula por todo o teatro, e somam-se aos registros de cena, os de bastidores, oficinas, ensaios, plateia, porão, sótão, enfim, variedade rara nos anos 40. Percebe-se que o fotógrafo está mais próximo da preparação e da *performance* cênica. Outras hipóteses podem ser levantadas: a que se devia, então, essa proximidade? Emprego de nova tecnologia? Ou nova compreensão estética do espetáculo? Ou, ainda, autorização menos restritiva de acesso do fotógrafo em todo o ambiente teatral?

Quando o interesse é estudar arquivos fotográficos a preferência é pelo cotejo de conjuntos significativos de fotos, já que a própria construção de um acervo de imagens no seio de uma empresa teatral é uma das questões que merece ser investigada. E quando o exercício de comparação se impõe, a Companhia de Eugénio Salvador (1953-1961) preenche de forma muito satisfatória os requisitos da década de 1950. Tanto Walter Pinto quanto Eugénio Salvador mantiveram companhia estável, por longo período de tempo, em um só gênero teatral. Ambos constituíram acervo sobre sua empresa, com fotografias, programas, textos das peças, desenhos de cenários e figurinos, cartazes etc.

No entanto, a ausência quase total de fotos de cena posadas constitui um dos aspectos interessantes do acervo da Companhia de Eugénio Salvador, demonstrando, talvez, o desejo de produtores de captar a dinâmica dos quadros da revista, o que é realçado pela proximidade do fotógrafo em relação ao palco e aos artistas, decorrente, por certo, da própria estrutura do palco do Teatro Maria Vitória, que facilita essa situação.

Num voo panorâmico sobre os acervos destacam-se na Companhia Eugénio Salvador as fotos de quadros de comédia, que contrastam com menor produção de fotos de quadros de fantasia, em que todo o palco e todo o elenco estariam contemplados na imagem. Assim, a Companhia privilegia o aspecto histriônico de seu elenco, destacado na figura do próprio Eugénio Salvador, que acumula as funções de diretor, coreógrafo e, sobretudo, ator. Variação significativa em relação ao conjunto das fotos da companhia brasileira é o fato de haver mais equilíbrio entre a quantidade e a qualidade das fotos em cada dossiê de espetáculo, que no acervo de Walter Pinto se apresentam muito heterogêneos, às vezes com 30, outras com apenas três fotografias; a qualidade de imagem também é muito variável. Em relação à Companhia de Eugénio Salvador o equilíbrio também se manifesta em qualidade na produção de fotos para

cada quadro. Contrastando com as fotos do acervo de Walter Pinto, observa-se a pouca frontalidade e maior proporção de lateralidade nos enquadramentos, talvez também pela facilidade/funcionalidade viabilizada pelo Teatro Maria Vitória, com suas frisas laterais quase sobre o palco. Há, entretanto, pouca produção de fotos de bastidores que, na verdade, são usados para ‘fundo’ das raras fotos posadas, aliás, retratos dos atores caracterizados.

Também marcante nos espetáculos da Companhia Eugénio Salvador é a presença, em plena década de 1950, da figura do *compère*, função desempenhada pelo próprio Eugénio Salvador. Essa convenção do teatro de revista foi abolida dos palcos brasileiros em meados da década de 1920, quando os textos das revistas sofreram diversas alterações para acompanhar o novo ritmo solicitado à cena pelo teatro por sessões, procedimento que não aconteceu em Portugal. Assim, a permanência da figura do *compère* na Companhia Eugénio Salvador indica que a ‘revista à portuguesa’ não sofreu transformações em sua estrutura dramática como no Brasil, que, sem um *compère*, se abriu à extrema fragmentação, como nos espetáculos de Walter Pinto.

Segundo Susan Sontag, “através da fotografia, cada família constrói uma crônica – retrato de si mesma – uma coleção portátil de imagens que testemunha sua coesão”.²⁷³ Poderia também ser esse um dos propósitos de as companhias teatrais terem produzido essas coleções fotográficas? Não seria importante mostrar ao público essa “família” irmanada no intuito de obter os melhores resultados artísticos? A ideia da “coleção que testemunha uma coesão” pode também nos ajudar a compreender a existência desses conjuntos fotográficos além do mero propósito comercial e empresarial, encaminhando nosso olhar para a identificação, talvez, de outros ideais.

ICONOGRAFIA SERIAL

A importância das séries para a análise iconográfica, endossada por Molinari no âmbito da iconografia teatral, também é abordada na história da arte. O historiador da arte medieval Jérôme Baschet apresenta o conceito de iconografia serial,²⁷⁴ defendendo que “a análise iconográfica não se deve fundar sobre imagens isoladas. Se for verdade que as imagens pensam, deve-se acrescentar que ‘elas pensam entre si’”.²⁷⁵ “*O estudo das séries é por consequência uma necessidade, ela é a condição da aprendizagem de ver.*”²⁷⁶

A proposta de uma “iconografia serial” feita por Baschet é importante ferramenta teórico-metodológica nesta pesquisa. Estamos lidando com arquivos quantitativamente significativos, que exigem, também, a construção de um *corpus* iconográfico. Ao propor uma análise serial que “pode ao mesmo tempo tratar de produções massivas e restituir a cada obra sua singularidade”, e que “o estudo

iconográfico que não se baseia na consideração de todas as obras pertinentes acessíveis será não só ilegítimo, mas também frágil”,²⁷⁷ Baschet lança as bases de uma nova abordagem para o estudo das imagens.

Baschet elabora o conceito de iconografia serial ao enfrentar dificuldades com as metodologias tradicionais da história da arte²⁷⁸ para comprovar sua hipótese sobre a grande inventividade presente na produção das imagens medievais. Observa a necessidade de metodologia que lhe possibilitasse lidar com grandes massas de imagens e gerar hábeis recursos estatísticos, mas que também, “apoiando-se sobre uma análise da natureza e do modo de funcionamento das imagens medievais [inserir] no centro da reflexão a articulação do tratamento quantitativo e da análise qualitativa”.²⁷⁹

Essa premissa de Baschet fornece elementos para a discussão de princípios visando ao desenvolvimento de base de dados, tão necessária a esse tipo de investigação que lida com temporalidades extensas e grande quantidade de objetos. Suas agudas reflexões, entretanto, apontam para campos que fogem do lugar-comum, como, por exemplo, os efeitos das bases de dados nas pesquisas científicas. Não lhe interessa reduzir a ação das bases de dados ao mero ganho de tempo ou às facilidades que elas permitem ao armazenar imagens para investigações específicas ou ainda pelo aumento significativo da capacidade de disponibilizar obras. Suas observações vão além:

da mesma forma que a fotografia modificou a prática tradicional da história da arte, facilitando e multiplicando as comparações possíveis, sustenta-se hoje a possibilidade de acessar e de manipular estoques de imagens consideráveis (a ponto de incluir a totalidade das obras conservadas) que deverão *influir na prática da pesquisa*, provocando modificações não apenas quantitativas, mas também qualitativas. São precisamente as *transformações de métodos de análise* das obras induzidas pelas novas técnicas que nos parecem chamar à reflexão e à discussão.²⁸⁰

A iconografia serial é, portanto, uma proposta concreta para atuação junto às novas possibilidades tecnológicas oferecidas pelas bases de dados. Uma ferramenta capaz de articular, na análise das imagens, o geral e o particular, o individual e o coletivo. Além disso, as bases de dados, observa o autor, “permitem rápida visualização das imagens, favorecendo as comparações, as confrontações e os cruzamentos entre os fios que constituem a produção visual medieval”.²⁸¹ O método comparativo ganha novo fôlego, na compreensão de que “parte importante da significação de uma obra se encontra em sua relação com outras ou, para dizer com Hubert Damisch, ‘o que importa é menos o que uma obra de arte representa do que aquilo que ela transforma’”.²⁸²

Assim, a abordagem serial distingue três diferentes tipos de séries: o conjunto de imagens produzido pela própria obra; o *corpus* temático construído

pelo pesquisador; os hipertemas, que compreendem feixes complexos igualmente elaborados pelo pesquisador.²⁸³

É importante assinalar que a intenção não é reproduzir neste estudo a complexidade que envolve a abordagem serial apresentada por Baschet, até porque não estamos considerando as fotografias de cena objetos de arte. Sua estrutura de análise implica inúmeros movimentos decorrentes da imensa variedade de suportes e contextos temáticos das obras medievais, cujo paralelo é difícil alcançar. Além disso, tal abordagem exige a competência de uma equipe e uma potente base de dados. Independentemente dessas variáveis, há sinalizações metodológicas que podem ser importantes e adequadas para o estudo do universo imagético selecionado.

Outro aspecto relevante para a abordagem serial é estar atento para a descrição do processo de transformação, pois, destaca o autor, a “pesquisa das similitudes faz geralmente negligenciar as diferenças entre obras e seus antecedentes, ainda que essas diferenças sejam tão importantes quanto os pontos comuns”.²⁸⁴ Ao gesto de reunir um *corpus* o mais exaustivo possível acrescenta-se em seguida e em consequência a necessidade de dissociar, de fragmentar o conjunto documental obtido, posto que ele reúne elementos “fortemente heterogêneos, que não se deixam tratar em meio a um conjunto unificado”.²⁸⁵ Assim se impõem algumas distinções elencadas por Baschet: do suporte; dos contextos temáticos; dos temas e motivos; e do tempo e local. Isso indica que

abordagem estrutural e estudo serial estão total e intimamente entremeados. Cada imagem deve ser situada no cruzamento de múltiplas séries (série na obra, o contexto da obra, séries temáticas, tradições formais). Cada série, sendo em si complexa e não linear, é um tipo de esfera de relações que é preciso estabelecer em torno de cada imagem singular. A prática e a dificuldade do estudo iconográfico consistem em conjugar a abordagem serial e o estudo estrutural de obras singulares; ele deve praticar incessantemente o ir e voltar entre essas duas condutas.²⁸⁶

O conceito de ‘objeto teórico’²⁸⁷ elaborado por Hubert Damish, outro importante historiador da arte, complementa ou se soma à ideia da iconografia serial e ao método comparativo, ambos ligados à análise estrutural:

Para nos aproximarmos dele [objeto teórico] é necessário referir outros objetos. É aí que a análise estrutural começa: o que nos faz escolher os outros objetos que permitirão abordá-lo? Chegamos então ao que se pode designar como um método comparativo. Não há história da arte senão nessa perspectiva. Diria por isso que, mais do que estrutural, tudo é comparação. Como funciona isso? Questionando as diferentes maneiras de uma paisagem ser uma paisagem, as

diferentes maneiras de um retrato ser um retrato (...) etc. É a partir daqui que podemos perguntar o que se transforma.²⁸⁸

Essa compreensão indicou a inclusão em nosso *corpus* iconográfico de outro arquivo fotográfico que mantivesse características semelhantes às daquelas da Companhia Walter Pinto. A soma do conjunto fotográfico da Companhia Eugénio Salvador ampliou as possibilidades de compreensão de nosso objeto. A melhor aproximação do objeto em estudo deve ser orientada de maneira a permitir confrontações e formulação de questionamentos que garantam o entendimento do sistema que envolveu produção, circulação e consumo dessas imagens fotográficas, e o que isso pôde revelar para a história do teatro. Essa indicação, até aqui apresentada no âmbito da história da arte, também encontra eco na história da cultura e especialmente no tratamento de coleções fotográficas, como se verifica em diversos trabalhos de Ana Maria Mauad.

Mauad enfatiza que os estudos historiográficos que conjugam seu labor com as formas de “fazer, saber e sentir, próprias do ato fotográfico, com o contexto de sua produção”, suscitam questões recorrentes cujo enfrentamento a fez discernir três premissas básicas para o tratamento crítico das fotografias no âmbito de uma problemática histórica, sendo a primeira delas justamente a noção de série e/ou coleção. Essa premissa reforça o discurso já colocado pelos historiadores da arte, ao afirmar que

a fotografia, para ser trabalhada de maneira crítica, não pode ficar limitada a um simples exemplar. A noção de exemplo foi superada pela dinâmica da série, que estabelece contatos diferenciados com distintos suportes da cultura material. Dessa forma, a ideia de série extensa e homogênea foi complexificada pela noção de coleção. Esta rompe com a homogeneidade, demandando do pesquisador uma metodologia que dê conta do seu caráter polifônico, resultado de um circuito social de produção, circulação e consumo de imagens.²⁸⁹

As outras duas premissas reforçam aspectos aqui já comentados (em capítulos anteriores) em relação a outros autores. O “princípio da intertextualidade” e o “trabalho transdisciplinar” são aportes fundamentais para o trabalho crítico com as imagens. É preciso considerar que a fotografia pode ser interpretada como texto e requer, portanto, o conhecimento de outros textos, anteriores ou que com ela “concorrem para a produção da textualidade de uma época”. Também é preciso perceber que a fotografia reitera o diálogo da história com outras disciplinas das ciências sociais quando a compreendemos como uma “mensagem significativa que se processa através do tempo”,²⁹⁰ exigindo do pesquisador novo instrumental teórico-metodológico que o aproxima, então, de novos saberes, como observa a autora.

Ela não usa a expressão “iconografia serial” nem referencia os estudos de Baschet ou Damish, mas a abordagem empregada em suas diversas pesquisas demonstra forte afinidade com os princípios daquela metodologia. Na verdade Mauad estabeleceu metodologia própria a partir da pesquisa de doutoramento *Sob o signo da imagem*,²⁹¹ tendo como eixos teóricos norteadores as perspectivas apresentadas por Umberto Eco e Louis Hjelmslev.²⁹² Considerando as imagens “textos icônicos relativos a um contexto” e entendendo que eles abrigam em si “forma de expressão” e “forma de conteúdo” que compreendem um “sistema de unidades culturais”, a autora estabeleceu a base para o que chamou de “categorias espaciais”, que estruturaram um modelo de análise de coleção fotográfica. Assim, as “duas grandezas” que englobam os textos icônicos (expressão e conteúdo) foram identificadas para a imagem fotográfica da seguinte forma: para o plano da forma de expressão se relacionam as opções técnicas na construção da imagem: tamanho, formato, suporte, tipo, sentido, direção, distribuição de planos, arranjo, foco, iluminação e produtor; e para o plano da forma de conteúdo, as opções temáticas: agência, local retratado, tema, as pessoas, os objetos, os atributos das pessoas, da paisagem e do tempo.

Então, a partir da compreensão das opções técnicas e temáticas que envolvem o ato fotográfico, considerado como sistema de unidades culturais, a autora desenvolve cinco categorias espaciais a partir das quais criará suas séries – os espaços: fotográfico; geográfico; de objeto; de figuração; e de vivência. Todas as categorias mesclam ou enfatizam determinados itens (ou unidades culturais) tanto do plano da expressão como do plano do conteúdo. Por exemplo, na categoria espaço fotográfico os itens considerados são os de expressão, ou seja, as opções técnicas que delimitam o recorte processado pela fotografia. Já a categoria espaço da figuração, que diz respeito às pessoas retratadas, deve incluir itens tanto de conteúdo, como os atributos das pessoas, local e tema, quanto de expressão, como a distribuição dos planos. Assim as fotografias da coleção foram sendo analisadas de acordo com sua distribuição pelos diversos itens ou unidades culturais, elementos que compreendem as opções técnicas e temáticas, e que delineiam a característica de cada categoria estabelecida pela autora.

Essa manobra, na verdade, permitiu a construção de diversas séries que lhe informaram relevantes dados estatísticos e que fundamentam, com outros termos e outro percurso teórico, iguais objetivo e objeto, ou seja, a análise da natureza e do modo de funcionamento das imagens deve refletir articulação de tratamento quantitativo e análise qualitativa. O objeto dessa análise será constituído, como observa Baschet, pelas “gamas de variações” que incluem tanto as “regularidades massivas” como as “combinatórias de variantes”. Então, a abordagem histórico-semiótica apresentada por Mauad traz, diríamos, com outro vocabulário, metodologia muito similar em alguns

aspectos àquela que nos foi apresentada como iconografia serial. Ambas partem da criação de um *corpus* iconográfico pertinente e da criação de séries, e objetivam observar de forma mais complexa as variações contidas em um conjunto de imagens mediante a identificação de suas regularidades ou padrões e de suas singularidades ou variantes.

A abordagem de Mauad foi, portanto, gratificante descoberta e utilíssimo complemento para a afinação das séries que elaboramos, além, evidentemente, de significar a confirmação de que se delineava caminho coerente, pois havia semelhanças entre as escolhas. Essa constatação nos deu segurança na continuidade da opção pela iconografia serial, guardadas todas as distâncias e pertinências decorrentes do fato de estarmos lidando com metodologia desenvolvida para o tratamento de obras de arte medievais.

Evidenciou-se nos trabalhos de Mauad a formulação de metodologia basilar que, com algumas adaptações, poderá auxiliar na análise de qualquer conjunto fotográfico, fato concretamente exposto em seus diversos estudos, sobre variadas coleções fotográficas. Seus modelos, portanto, puderam ser confrontados com aquele que estava sendo criado para nosso conjunto específico, e notaram-se alguns pontos comuns na apresentação da estrutura serial criada para analisar os arquivos fotográficos das duas companhias teatrais.

A “APRENDIZAGEM DE VER”: AS SÉRIES ICONOGRÁFICAS

A complexidade da produção fotográfica para o teatro nos forneceu diretrizes para a constituição de determinadas séries iconográficas em que possam ser destacados esses diversos elementos. Pensar a quantidade como fator propiciador da análise qualitativa também significa perceber na quantidade, muitas vezes, importantes indícios, e lembramos Burke: “(...) na era da fotografia (...) a reprodução de uma imagem pode realmente aumentar sua aura, da mesma forma que séries de fotografias aumentam o encanto de um astro de cinema em vez de diminuí-lo.”²⁹³

A partir dos estudos sobre fotografia e em especial sobre fotografia de cena, imaginamos três grandes séries para análise de nossas imagens: Artefato; Produção e Composição; e Estrutura Dramática.

As duas primeiras englobam elementos presentes em quatro categorias apresentadas por Mauad, ou seja, os espaços fotográfico, geográfico, de objeto e de figuração. Na Série Estrutura Dramática apresentam-se elementos do espaço da vivência, que na verdade traduzem a especificidade de cada conjunto fotográfico.

Essas grandes séries se subdividem em subséries, de modo a nos informar os elementos que compõem cada grupo. Assim a Série Artefato nos informa cor, suporte, tamanho etc. A Série Produção e Composição indica o autor, o tipo de tomada (se posada, em ação etc.), a iluminação, o arranjo dos atores (se em grandes ou pequenos grupos) e o enquadramento da foto, se frontal, lateral etc. Todos os campos criados partiram da identificação de constantes observadas no conjunto geral dos dois arquivos fotográficos manipulados durante a investigação, não tendo havido determinação *a priori* do que deveria constituir as séries e subséries.

A tentativa de extrair significado dessa produção fotográfica está no entendimento da afirmação de Sontag de que “fotografar é atribuir importância (...) e não há como suprimir a tendência, inerente a todas as fotos, de conferir valor a seus temas”.²⁹⁴ Então, a identificação dos grupamentos que tiveram maior ou menor número de ‘cliques’ dentro de cada dossiê de espetáculo, inseridos nessas subséries, permitiu perceber determinadas características das fotografias, verificando se elas seguem padrões preestabelecidos ou se são muito heterogêneas. Também se questionou se é possível determinar qual o olhar “autoral” dessas fotografias. Quem estaria à frente dessa criação? o encenador? o empresário? o fotógrafo? Elas mostram qual era ou quais eram seus usos e funções? O gênero teatral determina atuação diferente na produção da fotografia, como nos mostram alguns compêndios de fotografia? E estariam esses fotógrafos seguindo esses padrões?

Para esse experimento de comparação e a geração de dados estatísticos necessários a esse tipo de abordagem foi criada uma base de dados, muito simples, no sistema Access, em que foi possível totalizar os resultados obtidos pela sistematização das imagens por séries. As informações disponibilizadas por esse procedimento nortearam o aprofundamento da análise dos conjuntos criados a partir das séries, contribuindo, assim, para o encaminhamento de nossas hipóteses e conclusões sobre esse *corpus* iconográfico. Com essa finalidade, foram elaborados os seguintes campos/séries:

1ª Série: Características do artefato

Quanto à cor

P&B

Cor

Quanto ao suporte

Papel fotográfico

Contato

Negativo

Diapositivo

Impresso (fotogravura)

Quanto à dimensão (mais ou menos entre as medidas indicadas – A x L)

P (6x10 a 10x15)

M (12x18 a 18x24)

G (19x29 a 27x33)

GG (50x40 ou mais)

Quanto ao formato

Retangular/horizontal

Retangular/vertical

Quadrada

Oval

Recortada

Observações do verso

Carimbos

Da Companhia

Do fotógrafo

De doação

Anotações de época

Anotações posteriores

2ª Série: Produção e Composição

Quanto ao produtor/fotógrafo (indicação de autoria)

Fotógrafo

Fotojornalista

Estúdio

Sem indicação de autoria

Quanto à posição do fotógrafo

Primeira fila (de baixo para cima)

Plateia

Coxia

No palco

Balcão (de cima para baixo)

Quanto às condições de tomada

Posada

Em ensaio

Em estúdio

“Fotoação”

Em ensaio

Em representação pública

Quanto à iluminação

Luz de cena

Luz de serviço

Não identificada

Quanto aos cenários

Telão
Estruturas tridimensionais
Telão e estruturas
Cortina
N/A

Quanto ao uso/função (a foto pode ter mais de um tipo de uso/função)

Publicada
Com indicação de publicação
Sem indicação de publicação
Como *stills*
Para programa
Para censura
Com dedicatória
Para arquivo da Companhia e/ou atores

Quanto ao arranjo dos atores

Pequenos grupos
Grandes grupos
Individuais
Associados aos tipos de arranjo
(com *compère*)
Vedetes
Bailarinas
Caricaturas vivas
Tipos
Alegorias

Quanto ao enquadramento do espaço do palco

Proscênio
 Com plateia
 Com fosso
 Com ponto

Todo o palco
 Com plateia
 Com fosso
 Com ponto

Parte do palco
 Com plateia
 Com fosso
 Com ponto

Frontal
 Com plateia
 Com fosso
 Com ponto

Laterais baixas e/ou altas

Com plateia

Com fosso

Com ponto

3ª Série: Estrutura Dramática

Conteúdos relativos aos tipos de quadros

Prólogos/aberturas

Apoteoses

Quadros de comédia

Quadros de fantasia

Números de cortina

Números de rua

Monólogos/cançonetas

Números de plateia

Sem indicação

Contextos temáticos

Caricaturas políticas

Sensualidade/erotismo

Motivos de fantasia

Motivos dramáticos

Motivos urbanos

Motivos regionais

Motivos religiosos

Sem indicação

Não foi objetivo da pesquisa debruçar-se sobre todos os itens apontados como passíveis de análise. Foram priorizados aqueles que melhor indicaram as 'regularidades massivas' e suas variantes. Assim, o trabalho de análise considerou os resultados de maior e menor quantidade para cada item. E exploramos de maneira diferenciada os resultados obtidos para a Série Estrutura Dramática, por ser a série em que se destacam as especificidades da cena teatral, notadamente a estrutura da cena revisteira.

O "RECORTE" NOS ACERVOS FOTOGRÁFICOS PARA A ANÁLISE POR SÉRIES

Apesar de a opção metodológica adotada estar vinculada à grande quantidade de imagens disponíveis nos dois arquivos, não é possível, em investigação individual, dar conta de todo o universo produzido pelas duas companhias. Foi preciso, então, estabelecer um recorte na totalidade de cada conjunto de acordo com alguns critérios norteadores dessas escolhas.

Antes mesmo de explicar a escolha dos espetáculos, cabe lembrar que o Arquivo da Companhia Walter Pinto cobre o período de 1941 a 1961, e o da Companhia Eugénio Salvador, de 1953 a 1961. A década de 1940 da Companhia Walter Pinto, portanto, não foi incluída em nossa análise por série, embora seja eventualmente abordada, quando esclarece procedimentos que persistiram ou que foram modificados na década seguinte. Assim, em meio aos critérios adotados para a escolha dos dossiês de espetáculos a serem analisados em profundidade está o ano de encenação desses espetáculos, necessariamente entre 1950 e 1961.

No estudo das fotografias partiu-se, então, de alguns pressupostos: quanto mais imagens disponíveis para observação, melhor se desenvolverá a análise; a criação de um *corpus* iconográfico possibilita a investida por comparações, permitindo a verificação de padrões e de singularidades nos arquivos fotográficos. Foram então selecionados para a Companhia Walter Pinto os espetáculos *É fogo na jaca* (1953), com 116 fotografias, e *Eu quero sassaricá* (1951), com 71; e para a Companhia Eugénio Salvador, *Chá-chá-chá* (1960), com 127, e *Cala o Bico* (1954), com 98. A análise iconográfica, no entanto, não se restringiu a esses quatro conjuntos, que receberam tratamentos de diferentes intensidades. Os dois espetáculos com maior número de fotografias tiveram prioridade para a análise mais pormenorizada, abordando-se os outros sempre que serviram para complementar ou acrescentar elementos relevantes à compreensão do conjunto como um todo; foram eles, entretanto, os enquadrados nas séries, como exemplos da experimentação analítica para o conjunto.

No âmbito da Companhia Walter Pinto, matriz propulsora de toda a investigação, os demais espetáculos do período,²⁹⁵ em número de nove, estarão sendo mencionados de acordo com os resultados apresentados na análise dos dois maiores dossiês, de maneira a ajudar o entendimento geral do acervo fotográfico. Como observa Sandra Pesavento a respeito do método de “descrição densa”, o que está em jogo é muito mais do que, como o nome sugere, descrever minuciosamente um objeto. Para que se explorem todas as possibilidades interpretativas do objeto é preciso, recomenda a autora, realizar “intenso cruzamento com outros elementos, observáveis no contexto ou mesmo fora dele”. Então, esse método “permite fazer da história uma ficção controlada”; o mais interessante, no entanto, é que tal “ficção controlada” possibilita, “hipoteticamente, ao leitor refazer o caminho do historiador nos arquivos e (...) seguir suas deduções”.²⁹⁶ Daí a menção aos demais espetáculos para complementar a compreensão do conjunto analisado.

Ao longo de sua existência a Companhia Eugénio Salvador produziu o registro fotográfico de 22 espetáculos de teatro de revista, perfazendo mais de 1.400 fotografias de cena – expressiva quantidade que inviabiliza a agilidade de visionamento necessária

para acessar a totalidade do acervo enquanto se analisam as séries selecionadas. De qualquer forma, outros espetáculos são eventualmente acionados. Cabe, no entanto, destacar três deles, montados fora do Teatro Maria Vitória (“teatro-sede” da empresa de Eugénio Salvador) que, se por um lado podem parecer descaracterizar a identidade da companhia portuguesa, por outro assinalam nítidos pontos de encontro com as produções de Walter Pinto: *Cidade maravilhosa* (1955), *Fonte luminosa* (1956) e *Mulheres de sonho* (1960), apresentados no Coliseu dos Recreios.²⁹⁷ Com propósitos explícitos de realizar grandes produções, *Cidade maravilhosa* e *Fonte luminosa* foram montadas em conjunto com a Companhia Giuseppe Bastos, reunindo então elenco com mais de 100 figuras, única forma de obter número de atores, *girls* e bailarinas suficiente para preencher aquele palco, de dimensões muito superiores às do Teatro Maria Vitória. A produção de *Mulheres de sonho* foi da Companhia Eugénio Salvador, mas teve colaboração de outros dois empresários, Giuseppe Bastos e Vasco Morgado,²⁹⁸ de forma a possibilitar a contratação de grande elenco artístico. Essas produções são referidas em função de seu contraste com as de Walter Pinto.

A COMPANHIA WALTER PINTO – “PARA O BRASIL E PARA O MUNDO”

Manoel Pinto iniciou suas atividades teatrais na década de 1920. Com a criação da Companhia Margarida Max, no Teatro Recreio, logo teve seus esforços reconhecidos, como ressalta Mário Nunes, em comentário relativo a 1926:

M. Pinto é, em teatro, um triunfador (...) não limitou sua atividade a fornecer capital, contratar artistas [etc.], meteu-se na *caixa* (...) estabeleceu seu direito de opinar acerca do mérito dos originais que declarava aceitos, propondo modificações, cortes [etc.] sempre que, do seu ponto de vista de espectador, os julgava convenientes (...) de tal modo exaltou os elementos artísticos de que dispunha e lhes explorou, inteligentemente, as possibilidades que lhes aumentou o mérito e lhes proporcionou situações de evidente prestígio. Sua obra tem sido esta.²⁹⁹

Ao morrer, em 1938, a Empresa de Teatro Pinto Ltda. ficou sob a direção de Álvaro Pinto, seu filho mais velho, que, logo depois, também veio a falecer, o que obrigou o caçula, Walter, a assumi-la, estreando seu primeiro espetáculo em dezembro de 1940,³⁰⁰ com a revista *Disso é que eu gosto*, de autoria de Miguel Orrico, Oscarito Brenier e Vicente Marchelli.

O espírito tradicional do “velho” [Manoel Pinto], no Teatro Recreio, seria alterado quando o ousado, pernóstico, empreendedor, deslumbrado e deslembado

Walter Pinto assumiu a responsabilidade de fazer um teatro de revista à imagem e semelhança de Florenz Ziegfeld, Shubert, Earl Carrol, George White, e os manipuladores do Lido de Paris, antecipando, mesmo inconscientemente, os superespetáculos ofuscantes e fugazes de Las Vegas.³⁰¹

Walter Pinto não só manteve por mais de 20 anos as atividades da empresa herdada de seu pai como também tornou-a referência para o teatro de revista das décadas de 1940 e 1950, fundando uma companhia com seu nome – a Companhia Walter Pinto. Assim como seu pai, o novo empresário não se satisfaz com a mera administração do empreendimento e logo começou a assinar textos em parceria com autores já consagrados no gênero, Luiz Peixoto, Freire Júnior, Luiz Iglésias, Max Nunes, por exemplo. E foi além, não impondo limites a sua participação ativa nos espetáculos: “Walter ainda quis provar sapiência assinando, como autor de libretos, responsável pela iluminação e a chefia do maquinário, da mobilidade coreográfica, bem como pela direção artística e direção geral. Mágico, multisciente ou megalômano? (...) fato é que, historicamente, Walter Pinto, sem se dar conta, comandou o terceiro e último período de fastígio da revista brasileira.”³⁰²

Para alguns historiadores a Companhia Walter Pinto representa não só a última fase desse gênero de teatro musicado em nossos palcos, como sua derrocada, uma vez que se teria desviado, percorrendo outros caminhos, que não mais representariam o gênero revista.

Ainda sob a hipótese de que o Teatro de Revista no Brasil tem uma fórmula que o caracteriza e diferencia dos outros gêneros afins, observou-se que, no Brasil, o Teatro de Revista, a partir de 1940 *desvia-se*, definitivamente, para o *music-hall*. Na época de Walter Pinto, que estreia em 1940, o que se convencionou chamar *revista* apodera-se de todos os recursos visuais e sensoriais para chegar ao público. O luxo abafa o texto que vai, aos poucos, se *desviando* para o *teatro de variedades*. Este teatro chamado revista vai tendo enfraquecida a sua linfa, a sua mais autêntica razão de ser, que é a sátira e o contato com a atualidade, com a sociedade a que pertence. Perdendo esses ingredientes, o Teatro de Revista perde o sistema nervoso central, sua vitalidade (...) O gênero havia se *desviado* para o puro entretenimento, ainda que, aqui e ali, surgissem críticas e anedotas políticas. Era a revista espetacular, considerada um outro filão do Teatro de Revista, mas que, para nós, não define nem caracteriza a revista brasileira.³⁰³

Esses comentários atestam, simultaneamente, a importância de Walter Pinto e sua companhia no contexto do teatro popular musicado no Brasil, e certa “condenação” dessa mesma companhia, por ter levado o gênero revista por outros caminhos, julgados, de alguma forma, desprovidos de conteúdo, porque já não mais pautados na ênfase do texto, ainda considerado o único depositário de valores para o espetáculo.

Como também enfatiza Antunes,

A revista [até final da década de 1930] ainda não se encontrava dependente de grandes aparatos técnicos e efeitos suntuosos, como se tornaria depois, a partir da obra de Walter Pinto, quando o gênero se desenvolveu por caminhos que o levariam à sua decadência, até ser exterminado de nossos palcos. A partir da década de 40, com a imposição absoluta do estilo feérico, a revista brasileira penetrou por caminhos que a descaracterizariam, afastando-a completamente de suas origens ao assumir um processo de valorização dos efeitos cênicos, em detrimento do conteúdo.³⁰⁴

Fica evidente que a Companhia Walter Pinto, se propriamente não inaugurou, teria estabelecido, de forma definitiva, um modelo de encenação diferente daquele que até então era corrente para as produções de teatro musicado. Um modelo fortemente pautado na visualidade, no maravilhoso, traduzido na palavra *féerie*.

Féerie, music-hall, teatro de variedades, revista – não será essa, entretanto, nossa discussão principal, já que operamos o conceito de “modo de produção teatral”. Como apropriadamente coloca Rabetti,

a realidade material de produção de obras teatrais populares impõe ao pesquisador afastar-se de propósitos unicamente catalogadores ou classificatórios – tais como os que se bastam em estilos e gêneros – solicitando-lhe investigar modos concretos de produção artística ou inquirir sobre a própria cultura da produção teatral, que necessariamente articula sempre processos históricos e estruturas artísticas formais.³⁰⁵

As fronteiras em relação a esses gêneros cômicos populares são móveis, assim como seus textos. Seria possível até pensar em formas híbridas, como sugere Brandão: “[...] O modelo que inspirou a mudança [nos espetáculos de Walter Pinto] era híbrido – tanto se recorria aos ares de Hollywood e às *folies* francesas e norte-americanas quanto aos truques do *music-hall* e do *show* de cabaré”.³⁰⁶ Segundo o próprio empresário – interrogado sobre a possível influência dos filmes de Hollywood em seus espetáculos – ele fazia exatamente o contrário do que se via no cinema.

Porque o espetáculo musical americano... como é que eu ia fazer a mesma coisa no Brasil, copiar (...) Então o sujeito ia no cinema e não ia para o teatro. Então eu fazia justamente o contrário: aquilo que eles não viam no cinema. E quando eu fui a Paris e voltei, que foram meus grandes sucessos... (...) Porque eu fazia espetáculo para o brasileiro (...) Tinha que fazer ao sabor do público brasileiro: crítica política, era a anedota de rua e por isso o público quando saía do Folies Bergère – era espetáculo bonito – saía elogiando o Walter Pinto. Aqui no Rio (o Folies) foi um fracasso no João Caetano.³⁰⁷

Bem apropriadamente, Brandão refere “ares” de Hollywood, pois que o auge da produção cinematográfica dos filmes musicais americanos aconteceu exatamente nas décadas de 1930, 1940 e 1950, afirma João Bénard Costa. Não temos dúvida, entretanto, de que a inspiração de Walter Pinto, como, aliás, ele declara, esteve mais próxima do teatro musicado europeu, especialmente o modelo francês. Essa ‘inspiração’ nas *folies* e *féeries* pode ser comprovada por meio de algumas fotografias de cena de seus espetáculos em confronto com outras publicadas em programas internacionais, sobretudo de companhias francesas. Também há documentação, como notas fiscais, por exemplo, relativa a compras de figurinos e adereços realizadas em lojas especializadas de Paris e até mesmo diretamente com a empresa do Lido, além das contratações de vedetes francesas.

Não se pode esquecer, no entanto, que a proximidade de teatro e cinema acontece desde a criação da nova arte, ou seja, desde o chamado “primeiro cinema”. Para os filmes dos tempos inaugurais, os modelos seguidos eram o do “*music-hall*, o *vaudeville*, a história em quadrinhos, os espetáculos de lanterna mágica, de circo, de teatro popular”³⁰⁸ e revistas, óperas e operetas foram adaptadas para a linguagem cinematográfica. Então, apesar de declarar que os musicais americanos “chatearam [porque] no meio da cena o sujeito começava a cantar e o público brasileiro não aguentava aquilo”, Walter também informa que assistia aos filmes – “só podia ir à sessão da meia-noite no Metro”³⁰⁹ – e, portanto, conhecia os modelos apresentados nos musicais americanos, mesmo que fosse para “contrariá-los”, conforme afirmava.

A atuação da Companhia Walter Pinto não deixa dúvidas sobre sua potencialidade para o estudo de diversos aspectos da cena do teatro musicado brasileiro, com a configuração de um espetáculo que acionou diferentes mecanismos técnicos e artísticos, impulsionados por um empresário que atuou como autor, iluminador, cenotécnico, diretor etc. além de excelente publicitário, que não só soube “vender” os espetáculos de sua companhia, como sua própria imagem. O *slogan* “Walter Pinto apresenta...” seguido sempre do retrato do empresário, tornou-se, como já mencionado, marca registrada propositadamente defendida pelo empresário.

Evidencia-se via de mão dupla em sua atuação quando se observa que seus espetáculos conjugam procedimentos tradicionais aliados a novos empreendimentos tecnológicos, como bem ressalta Freitas:

Walter Pinto percebe o rumo que a sociedade está tomando e os mecanismos modernizadores que passam a dirigir a produção cultural, empreendendo uma reestruturação empresarial e a criação de um produto consumível por amplas faixas de público. Uma análise dos registros documentais dos espetáculos de sua companhia (textos e roteiros das revistas, fotografias

de cena e depoimentos diversos) aponta para um paradoxo curioso: apesar de localizar-se na contramão do conceito de modernidade teatral, que despontava nos anos 1940, a revista de Walter Pinto inovaria alguns aspectos da prática teatral corrente, utilizando recursos tecnológicos de palco e modelos avançados dentro da realidade teatral da época.³¹⁰

Talvez esse seja um aparente “paradoxo” ou contradição não tão particular, pois pode-se indagar: estariam aqueles empreendimentos teatrais enquadrados no conceito de modernidade teatral totalmente comprometidos com ele? Ou ainda não trariam as novas produções alguns traços daquilo que se buscava romper?³¹¹

Estudos mais recentes, embora não se desvinculem do olhar textocentrista, apontam para a inovação do modelo de teatro de revista empreendido pela Companhia Walter Pinto, articulada com a modernização do país, nos primórdios de uma indústria cultural, e suas novas linguagens midiáticas, e para o vínculo dessas produções teatrais com o contexto social e político, principalmente da Era Vargas. Assim, vislumbra-se em artigo de Victor Hugo Pereira a importância desse modelo de teatro de revista das décadas de 1940 e 1950, representando elemento “de continuidade com manifestações artísticas e culturais das mais expressivas e influentes no Brasil contemporâneo”,³¹² quando o associa aos desfiles de escolas de samba. Para o autor o melhor entendimento da trajetória do teatro de revista brasileiro pode ser articulado com a obra de Walter Benjamin, redimensionando, então, “alguns dos problemas” que acompanham essa trajetória:

O processo gradativo de transformações dos espetáculos, transitando da estrutura próxima à da ‘revista de ano’ até o ‘espetáculo de variedades’, nesse gênero tão próximo da imprensa, parece corresponder ao que Benjamin aponta como uma característica inerente a esta, o comprometimento com um processo gradativo de substituição da ‘informação pela sensação’.³¹³

Acrescenta ainda que “a desagregação do enredo acompanhou o processo de aperfeiçoamento técnico das montagens, que se destacavam pela criação de efeitos visuais”.³¹⁴ Todo esse processo, sem dúvida, assinala novos ritmos e novas posturas para o gênero teatral, que de certa forma se embriagava com aquilo que poderia ser chamado de “espetacularidade”.³¹⁵ Esses movimentos, porém, não garantiram a essas produções caráter de contemporaneidade ou “modernidade”, apenas as colocando em outro patamar. Talvez outros instrumentos de análise, diferentes dos empregados até então, sejam necessários para nova perspectiva analítica, ideia endossada por Veneziano quando assinala a necessidade de se “reinventar uma metodologia”.³¹⁶

O desequilíbrio de elementos provocado pela predominância de um fator sobre outro (a visualidade sobreposta à textualidade) pode criar certo “ruído” na comunicação. Ruídos, entretanto, trazem novos conteúdos, e seus significados exigem nova atenção, fora de qualquer juízo de valor. A apreensão de novos conteúdos supõe também novos treinamento e percepção, que passam necessariamente pela compreensão de que a ativação de aspectos sensoriais não prescinde de informação ou de significação, que podem não ser da ordem do pensamento ou do raciocínio, sem ser por isso menos importantes, mas apenas de outra categoria.

Certamente a perspectiva aqui empreendida não visou incluir ou excluir a Companhia Walter Pinto em relação a algum tipo de movimento teatral peculiar ao período de sua atuação; buscou-se antes entender o próprio processo de constituição de acervo fotográfico por uma companhia teatral e desenvolver a análise desse acervo a partir de algumas hipóteses capazes de explicar essa farta produção de documentação fotográfica: a equiparação da companhia de revista às companhias dramáticas, comprovando exigências similares de construção de uma cena de qualidade; o propósito de filiar-se aos padrões de marketing do período e registrar a elaboração de espetáculo, evidenciando o trabalho e as exigências técnicas singulares, peculiares à cena revisteira; a exigência de criação de identidade própria e inconfundível para a Companhia, gravando “sua marca” na memória dos espectadores.

Então, além dos referenciais de um projeto documental e de construção de imaginário teatral/artístico, o arquivo também revela determinados modos de produção teatral empreendidos pela Companhia Walter Pinto, entendendo essa produção vinculada a um gênero dramaturgicamente de teatro popular musicado – o teatro de revista –, em que o fazer teatral está diretamente ligado a sua cena e aos aspectos de sua veiculação e recepção, como verificado em *A companhia de revistas e burletas do Teatro São José: a menina dos olhos de Paschoal Segreto*.³¹⁷ A análise dessa produção pode fornecer indícios capazes de examinar a existência dessa companhia teatral no âmbito de uma “*dimensão visual* da sociedade”, estabelecendo “relação dialética permanente entre documentos e problemática histórica”.³¹⁸

Não há, portanto, intenção de defender ou acusar Walter Pinto de ter “descaracterizado” o modelo de revista brasileira que Neyde Veneziano afirma existir; importa antes buscar nos documentos de seu arquivo, em especial os fotográficos, os percursos tanto de construção de sua cena quanto de recepção de seus espetáculos e entender por que, na historiografia do teatro de revista brasileiro, seu nome só se associa à ideia de superficialidade, no sentido de que só importava para sua cena a aparência, aquilo que é visível, como se o visível prescindisse de conteúdo, de pensamento e, por conseguinte, de sentido. Pelo exposto até agora não é preciso dizer (embora seja

recomendável lembrar) que essa ideia parece equivocada e que podem ser praticadas novas maneiras para compreensão da cena da revista.

Antes de focalizar cada série, entretanto, vale ainda esclarecer que as informações obtidas sobre cada uma na verdade refletem o manuseio da totalidade das fotos de cada dossiê, posto que só a visão do *corpus* iconográfico criado em torno dos dois arquivos nos autoriza a análise de cada foto como representante de um grupo e nos sinaliza algumas de suas significações. Nenhuma dessas fotos foi criação isolada; elas foram elaboradas já com a intenção de conjunto, de registro de variados momentos de um espetáculo. Dessa forma, entendemos que essas imagens nos permitem “desvendar a natureza do sistema que enquadrou o artefato visual e a representação teatral”.³¹⁹ Além disso, as fontes textuais e seu conteúdo inerente de ambiguidades, às vezes tão polifônicas quanto as imagens, complementam nossas informações sobre esses espetáculos. Todos esses condicionantes mesclam-se no desenvolvimento da análise das séries.

AS SÉRIES ICONOGRÁFICAS: *É FOGO NA JACA* – “O ESPETÁCULO DE 5 MILHÕES”

Jornais e programas: circulação e consumo de imagens

A produção fotográfica envolve diversos aspectos, como circulação e consumo, por exemplo, pelos jornais e periódicos da época.³²⁰ Como alertado por Meneses, cada processo por que passa a imagem e suas interações sociais propicia a produção de sentidos, aos quais o historiador deve estar atento. “É necessário tomar a imagem como um *enunciado*, que só se apreende na fala, em situação.”³²¹

É fogo na jaca estreou no Teatro Recreio em 15 de maio de 1953, com muitos reclames sobre o custo de sua produção, o maior até então verificado em nossos palcos. Uma das chamadas, na antevéspera da estreia, apresentava foto (**i32**) com o rosto dos principais comediantes da revista, seguida da legenda “Aqui estão os cômicos que Walter Pinto vai apresentar em *É fogo na jaca* – Mesquitinha, Pedro Dias, Manoel Vieira, Ankito e Paulo Celestino, uma turma que vai fazer o diabo no Recreio”.³²²

Essa fotografia, não muito nítida não só devido à má conservação do jornal, mas também por limitação tecnológica das rotativas de impressão – nem todos os jornais da época tinham condições de fazer investimentos em maquinário mais moderno –, é reveladora de muitos aspectos interessantes para reflexão sobre o comportamento da construção histórica da Companhia Walter Pinto e, evidentemente, sobre a própria composição fotográfica apresentada.

A imagem não está presente no dossiê do espetáculo *É fogo na jaca*, mas pertence ao Arquivo Walter Pinto, localizada em pasta de imagens não identificadas,

ainda a tratar (i33). O jornal não indica a autoria da foto, e as duas ampliações localizadas no arquivo também não fazem menção explícita ao fotógrafo, embora uma delas tenha o verso carimbado com numeração, marca algumas vezes associada à produção de Luis Mafra. Ainda assim, não é possível afirmar se a foto foi produzida no âmbito da empresa teatral ou por fotojornalista do *Diário da Noite*.³²³ Fato é que ela apresenta composição inusitada para o conjunto de fotos produzidas no arquivo da Companhia, com o fotógrafo no centro da roda e captando a imagem de baixo para cima. Apesar de imagem posada fora do contexto de uma cena, esse tipo de tomada remete a algumas fotos de Fredi Kleemann, que também se posicionava em meio aos atores, pedindo-lhes que congelassem a representação para a tomada, perseguindo o melhor ângulo que pudesse captar até a ‘respiração’ do ator na interpretação de um personagem. Aqui os atores não estão representando, e a atmosfera perseguida é outra, mas não deixa de ser curiosa a possibilidade de produção fotográfica que tentasse colocar-se no patamar da produção feita para os espetáculos dramáticos.

Além disso, essa foto publicada (o que lhe confere diferente grau de importância frente àquelas que nunca foram publicadas) expõe o leque de comediantes que estarão em cena na revista *É fogo na jaca* – e aqui a palavra ‘leque’ se mostra duplamente conotada, pois a composição da foto remete à figura de um leque aberto. A imagem não expõe as vedetes, os nus artísticos, a cenografia e o figurino exuberantes; enfatiza, ao contrário, a veia cômica do espetáculo, feita essencialmente de gesto e palavra, sem o aparato de *féerie*. Dez dias depois, nova imagem é apresentada no *Diário da Noite*, dessa vez o retrato de Ankito (i34), seguido da legenda “Ankito faz parte dos cinco atacantes do riso da equipe de Walter Pinto e tem, em “É fogo na jaca”, em cena no Teatro Recreio, ótima atuação”. O fato de as imagens escolhidas pelo jornal para anunciar a estreia e depois divulgar a nova produção de Walter Pinto em cartaz serem retratos de comediantes tem certamente algum significado, que nos parece ter sido negligenciado ao longo do tempo, pois não há menção a esse tipo de “chamada” para os espetáculos do empresário.

O retrato de Ankito tem a assinatura de “Lucena”,³²⁴ fotógrafo que não consta no dossiê do espetáculo. A foto pode ter sido cedida por Brício de Abreu, responsável pela coluna de Teatro do *Diário da Noite*, ou pela produção do espetáculo. A consulta a programas dos espetáculos e o manuseio do acervo fotográfico pertencente ao Arquivo Walter Pinto informam a existência de diversos retratos de atores, atrizes, vedetes, *girls*, bailarinas etc. realizados por variados fotógrafos da época em seus estúdios. Sabemos ser prática comum desde o século XIX os artistas encomendarem esse tipo de retrato. O de Ankito não o apresenta em atuação ou caracterizado em algum tipo cômico, como seria esperado para a divulgação de um espetáculo – segue nitidamente

os padrões dos retratos dos galãs de Hollywood, com lenço no pescoço, bem ao gosto da moda da época. É a imagem de um artista composta de acordo com os modelos estabelecidos, pautados por traços de sofisticação e elegância, ao contrário da imagem de decadência com que eram referidos os gêneros musicados e cômicos por vários críticos da época.

No programa de *É fogo na jaca* aparecem retratos da autoria de Halfeld, Ávila, Aymoré, Lucena e Mafra. Na ficha técnica do programa, no tópico “elenco técnico”, só estão assinalados os nomes de Ávila, Mafra e Dacio Cabral, apesar de terem sido utilizadas fotos de outros profissionais. Esse dado, porém, que não aparece em todos os programas,³²⁵ é revelador da presença de fotógrafos contratados pela empresa para aquela produção, fato que comprova o vínculo de alguns deles com a Companhia, ainda que em toda a documentação do Arquivo não tenham sido encontrados nem documentos contratuais nem recibos de pagamento em nome deles. O dado também indica a possibilidade de ser a empresa a responsável pelo envio do retrato aos jornais, já que fazia uso desse tipo de imagem em seus programas.

A última imagem localizada em jornal, antes da estreia do espetáculo, é fotografia feita em ensaio, com os primeiros bailarinos Marina Marcel e Léo Lauer, e que ilustra nota de estreia, pois o texto-legenda informa: “‘É fogo na jaca’ – Estreia amanhã, no Teatro Recreio, a revista de Freire Júnior, Luiz Iglésias e Walter Pinto – ‘É fogo na jaca’. Em recente ensaio, colhemos o flagrante acima: Marina Marcel e Léo Lauer, primeiros bailarinos, exercitando-se num de seus números. O espetáculo contará, ainda, com a participação de doze bailarinos clássicos, dez manequins e dez modelos.”³²⁶

Essa foto (**i35**) revela que as de ensaios comuns – não os de junção ou geral (com figurinos, cenários etc.) – tinham outro valor além daquele de memória do *making of* da produção teatral, pois eram utilizadas na divulgação do espetáculo. Nesse caso parece que a foto foi realizada por fotojornalista, pois parte da legenda (“em recente ensaio, colhemos o flagrante acima”) informa a ida do fotógrafo do jornal ao teatro para cobertura do espetáculo. E mais uma vez não é o aparato cênico da montagem o objeto focalizado, mas o número de balé clássico apresentado na revista, diluindo o aspecto de espetáculo popular e mostrando a convivência no palco de gêneros ditos eruditos e populares.

Não encontramos no dossiê de *É fogo na jaca* exatamente essa imagem publicada, mas uma pequena série de fotografias de ensaios de balé repete esse padrão. Essa breve introdução abordando as imagens veiculadas pela imprensa da época por ocasião da estreia do espetáculo, imagens que não fazem parte do dossiê do espetáculo, dá ensejo a uma das questões que tentamos responder a respeito do uso e da função desse conjunto fotográfico. Essa amostra com o espetáculo *É fogo na jaca* indica que a maior quantidade produzida para determinado tipo de composição fotográfica não

significa que fosse esse necessariamente o padrão mais utilizado para a divulgação do espetáculo,³²⁷ bem como que nem sempre o trabalho da mídia se afinava com o desejo da empresa e vice-versa.

Séries Artefato e Produção e Composição

Foram preservados no Arquivo Walter Pinto 116 fotografias para o espetáculo *É fogo na jaca* como produção feita pela empresa. Acrescentam-se a essas imagens mais 17 fotografias do espetáculo, que foram publicadas, mas não estão no dossiê da empresa. Assim foi possível reunir 133 imagens relacionadas ao espetáculo.

Esse conjunto apresentou as seguintes características gerais, quanto à Série Artefato: o suporte da maior parte das fotos é papel (79%), no formato retangular vertical (51%), prevalecendo o tamanho médio (78%) e as fotos em preto e branco (94%). Na Série Produção e Composição predominaram os arranjos de grandes grupos (38%), seguidos de perto pelos de pequenos grupos (37%), e as tomadas posadas, quase sempre nos ensaios, somaram 72% do total produzido, contra 22% da categoria fotoação, das quais só quatro foram realizadas em representação pública. Quanto ao cenário, predominou a combinação de telões e estruturas cenográficas (40%), e a luz de cena foi usada em 48% das fotos, com acréscimos de *flash* em várias delas. Grande parte (75%) não tem indicação de autoria; do percentual (19%) cuja autoria foi possível determinar, Luis Mafra foi o fotógrafo principal. Encontramos indícios, aliás, de que Mafra teria feito a quase totalidade das fotos: um tipo de numeração no verso que já foi encontrado em fotos suas; portanto, apesar de não ser possível afirmar categoricamente essa autoria, podemos indicar grande probabilidade para o fato. O fotógrafo se posicionou 40% das vezes no palco, sobressaindo o enquadramento frontal em 49%, e o lateral em 46%.

Esses dados estatísticos possibilitam a análise do conjunto fora de sua função meramente denotativa, ou seja, podemos sugerir que as fotos produzidas para *É fogo na jaca*, cuja maior parte está em posição vertical, por exemplo, estabelecem visualidade de ascensão, hierarquização e que o enquadramento frontal, que centraliza a imagem, propõe mensagem de concentração, união, harmonia e confluência.³²⁸ Além disso, segundo Arcari, o ponto de vista central e da frontalidade obedece, desde a arte bizantina, a um significado de solenidade, de veneração ao espectador, pois que ele está no lugar do “Príncipe”; assim, a opção por esse ponto de observação acaba adquirindo “caráter oficial”.³²⁹ Faz sentido, portanto, a predominância desse ponto de vista (49%) se considerarmos que essas fotografias cumprem, entre outros papéis, o de representar a Companhia para seu

público. A frontalidade é, sobretudo, uma maneira de atuar muito característica para os atores do teatro de revista, como observa Graça dos Santos em relação aos atores portugueses que usam “o ‘jogo frontal’, em diálogo constante com o público”,³³⁰ fato também lembrado por Brandão, quando observa que a cena revisteira é frequentemente frontal, objetivando a relação com o espectador – “olha-se a plateia”.³³¹ Além de ser, como sinaliza Banu, a “primeira regra do decoro”, a frontalidade foi o modelo de visualidade imposto pelo palco à italiana, conjugando necessidades técnicas (de audição e visibilidade) e de troca social, de “fruição e vigilância”.³³²

Todos esses elementos, portanto, não só sublinham uma convenção (em outros momentos, irão rompê-la) como também emprestam subliminarmente ao espetáculo compreensão construída pelas opções e escolhas feitas nas tomadas fotográficas. Não é improvável o desejo de Walter Pinto de ter associado a sua produção as ideias suscitadas para esse tipo de composição fotográfica, já que podiam expressar movimentos positivos para o espetáculo.

O dossiê de *É fogo na jaca* mostra curiosa estatística: é que grande número de fotos não tem indicação de quadro, isto é, 39% das fotografias não estão relacionadas diretamente com um quadro específico, por tratar-se de provas fotográficas com vedetes e *girls*, em grupo ou sozinhas, e fotos de ensaios ou momentos de intervalo durante os ensaios. Na Série Estrutura Dramática, por sua vez, nos tipos de quadros fotografados predominam os de fantasia (22%) e as apoteoses (13%), também se destacando os motivos de fantasia (29%), seguidos dos de sensualidade (18%).

Foi possível identificar 15% de fotos publicadas, 5% utilizadas como *stills*, 3% veiculadas em programas e 3% enviadas à Censura; 33% delas, no entanto, não têm nenhuma indicação de publicação, o que nos coloca duas hipóteses: ou havia outro propósito além da divulgação dos espetáculos para a produção dessas fotografias, ou não foram encontrados canais suficientes para o escoamento dessa produção, o que equivale a dizer que não houve espaço disponível na mídia para fotografias desse tipo de espetáculo ou para as produções de Walter Pinto. É fato, contudo, que há desproporcionalidade entre a quantidade produzida e a quantidade veiculada, tendo restado 70% das fotos para o arquivo da Companhia. Cabe lembrar que aqui estamos considerando apenas as fotos relacionadas a um espetáculo, pois, se fôssemos somar ao conteúdo dos dossiês de espetáculos a produção de retratos dos artistas, que no conjunto do Arquivo totaliza mais de dois terços do total, a desproporção seria muitíssimo maior.

De cada um dos dois atos da revista foram fotografados quatro quadros. Essa proporcionalidade não ocorre com relação ao número de fotos produzidas por quadro.

Do primeiro ato foram identificadas 34 fotografias: seis para o prólogo, oito para um quadro de fantasia, seis para um quadro de comédia e 14 para a apoteose. Do segundo ato encontramos cinco para um quadro de cançoneta, quatro para outro, totalizando, portanto, nove fotos para esse tipo de quadro; há 17 fotos para quadro de fantasia e apenas uma para a apoteose. É possível verificar com esses números que o quadro de comédia e o prólogo mereceram a menor documentação fotográfica, sendo os quadros de fantasia (incluindo aí as apoteoses, do primeiro e segundo atos) os mais fartamente documentados. O conjunto de fotografias desses três tipos de quadros foi, portanto, explorado no dossiê de *É fogo na jaca*, pelo fato de representar a regularidade e a variação na totalidade do dossiê.

Série Estrutura Dramática – tipos de quadro

O prólogo

O prólogo de *É fogo na jaca* divide-se em três fases, procedimento pouco comum para a estrutura dos prólogos, ocupando 13 páginas do texto da revista. Bem argumentou Brício de Abreu que “o prólogo apresentado pelo Sr. Walter Pinto vale por uma revista”,³³³ com extraordinário desfile de mulheres, “ricamente despidas”, com faustoso guarda-roupa e um pano de fundo negro com milhares de lâmpadas que criou um “belíssimo efeito e excelente imaginação”.³³⁴ Nos dois primeiros textos de Brício de Abreu, os comentários mesclam opiniões sobre a nova produção de Walter Pinto com sua trajetória como empresário de revista, enfatizando o fato de suas produções se pautarem no gênero *music-hall*, “que é feito mais para encantar a vista, resultando disso que, mesmo quando seu texto é fraco, o sucesso é garantido pela montagem que com ele [Walter Pinto] é sempre deslumbrante e admirável”.³³⁵ Também informam que a grande expectativa em torno de *É fogo na jaca* deve-se ao fato de não ter havido nenhuma produção de espetáculo pela Companhia no ano anterior – segundo Brício de Abreu, o ganho de milhões em 1951³³⁶ permitiu a Walter Pinto descansar em 1952.

O tema do prólogo também difere do padrão habitual para as aberturas de revistas, pois mistura momentos de crítica política e econômica (a segunda fase do quadro se passa no Ministério da Fazenda, sendo Ministro um personagem), apresentando as consequências da política monetária do governo, com piadas de duplo sentido e personagens alegóricos, como as Moedas Estrangeiras (Libra, Rublo, Escudo), o Câmbio Livre, o Câmbio Negro, a Bolsa, a Gaita e o Cruzeiro, o famigerado Cruzeiro, interpretado pelo elogiado cômico Mesquitinha, uma das unanimidades entre os críticos do espetáculo. Trata-se, então, de prólogo longo, com mais diálogos do que

música, e cujo tema mostra afinidade com a situação econômica da época. A referência ao texto, porém, nos interessa como complemento para melhor compreender o que esse conjunto de fotos do prólogo revela além dele e dos comentários críticos.

Essas seis fotografias (**i36 a i41**) foram identificadas como pertencentes ao prólogo porque no arquivo do jornal *O Estado de S. Paulo* em uma delas (**i38**) havia a legenda “Million Dollars”, refrão da música final do quadro. As seis mostram as *girls* representando os Dólares, a moeda mais cobiçada e desejada do momento, a de mais valor e poder, a que pode fazer o Cruzeiro ‘levantar’. Foi, então, determinado pelo empresário, ao solicitar essas imagens, que a figura de destaque do prólogo fosse o conjunto que interpretava a moeda americana, com suas *girls* seminuas, figurinos³³⁷ bem elaborados, brilhosos, dourados com plumas e capas vermelhas,³³⁸ visando atrair a atenção e fomentar o desejo, assim como a trajetória do próprio dólar no contexto do quadro.

O que se destaca para esse conjunto é justamente a ausência, a falta, aquilo que não foi fotografado, já que os Dólares encerram o prólogo e representam 2% do quadro todo. Onde estão os outros personagens que percorrem quase todo o quadro, como o Câmbio Negro (Ankito), a Bolsa (Jane Grey), o Ministro (Manoel Vieira) e, especialmente o Cruzeiro (Mesquitinha)?

Como aponta Brício de Abreu, as belas mulheres do prólogo servem “como pretexto à apresentação de Mesquitinha que, na sua magreza e pequena estatura, bem nos deu tom irônico e verídico ‘cruzeiro’. O conhecido cômico soube tirar grande partido do personagem. Continua a ser um dos 1^{as} da fila da comicidade teatral”.³³⁹ Não foi produzida, no entanto, nenhuma imagem do cômico nesse quadro. Optou-se pela memória do luxo, da sensualidade, do conjunto anônimo, sem nenhuma estrela ou vedete principal em destaque e sem registrar, assim, a representação do factual, a alusão, talvez porque o que importava era ter imagens não datadas, compreensíveis para qualquer um, de qualquer lugar, em qualquer tempo.

Outra hipótese para tal ausência é tratar-se de estratégia de Walter Pinto, que já havia assinalado em entrevista a Brício de Abreu, em 1950, a questão de investir em publicidade de determinados atores e vedetes que, logo depois, com a fama feita, faziam contratos com outras empresas. Pode haver inúmeros motivos para que não se tenham produzido imagens da parte cômica do prólogo; fato, porém, é que essa ausência tem importante significado, tanto, aliás, quanto a presença em massa de imagens de *girls*, bailarinas e vedetes. Essa ação deliberada certamente imprime visualidade não só ao espetáculo em questão, mas à produção da Companhia. E são esses indícios observados através das fotografias que perseguimos no correr da análise das séries.

Mafra assina quatro dessas fotos (**i36, i37, i40 e i41**), mas é provável, lembramos, que todas sejam de sua autoria. Identifica-se (**i36, i37 e i38**) um padrão já assimilado

pelo fotógrafo, com poses bem marcadas e desenhadas,³⁴⁰ à exceção daquela em que há “flagrante” da interferência de Walter Pinto na arrumação, exatamente, da posição do braço de uma das *girls* (i40). Essa foto remete à discussão, já apontada, sobre a possibilidade de dupla autoria para a composição das fotos, tendo em vista a interferência do diretor, ensaiador ou encenador na elaboração da movimentação e posicionamento de cada elemento na cena. Sabe-se que Mafra primava pela busca da melhor pose para suas modelos, ajeitando pernas, braços, mãos, cabeça etc. e vemos Walter Pinto ajeitando a posição de um braço de uma das *girls*, o que demonstra a preocupação do empresário na criação de pose harmoniosa para o conjunto, equivalente à do fotógrafo. Imagina-se, então, que assim como o empresário não descuidava dos detalhes na produção de sua cena, também poderia interferir na composição para a produção fotográfica que, não podemos esquecer, era, em sua maior parte, encomendada. Cabe aqui, aliás, pequena digressão para assinalar o nível de controle do empresário ao comentar como acompanhava os espetáculos, no Teatro Recreio:

No meu escritório eu tinha um periscópio que eu via [o palco] (...) Não podia instalar televisão na ocasião. Não tinha ainda. Você via através do periscópio, tinha o som que eu ouvia. Um cenário desses que estivesse levantado, meio centímetro daqui, era já uma bronca. Quando eu ensaiava a luz, eu tinha uma memória fotográfica, e que a luz que eu tinha posto azul aqui, amarelo, quando eu via (e não estava certo) eu telefonava do meu escritório para o electricista: “Seu desgraçado, essa luz!” “Não senhor! É que estou mudando a lâmpada!” Tinham sempre uma desculpa, mas eu dava bronca. Eu não admitia uma cortina... porque o público pagava para ver um espetáculo correto, não é para ver essas palhaçadas, essas coisas que entram de qualquer maneira, passa na frente. Não. Tinha que ser uma coisa correta, limpa, bem feita. E todo dia tem que ser bem feito aquilo e isso... eu era exigente nesse ponto. E não arredava o pé.³⁴¹

Então, esse tipo de interferência (i40) era corriqueiro na vida da Companhia, cujo empresário assumia diversas funções, uma delas de direção geral do espetáculo e iluminação, como o comentário não deixa dúvida, e outras tantas que ainda serão destacadas.

A observação do conjunto de fotos do prólogo faz identificar o estilo Mafra especialmente nas fotografias em que utiliza o plano geral que destaca o numeroso grupo de *girls* e vedetes, dispostas de maneira a compor um grande quadro, mostrando tanto a beleza das mulheres quanto o capricho e a riqueza dos figurinos (i36 e i37). Nota-se claramente a indicação da pose que cada uma deve adotar, pois não se trata de posturas naturais. Tanto as mãos posicionadas logo abaixo dos quadris, mais atrás, com os cotovelos ligeiramente para trás, de forma a arquear um pouco as costas e realçar os

seios, quanto o segurar a saia aberta foram certamente indicações estabelecidas *a priori* para o grupo. Para esse conjunto, só essas duas fotos têm enquadramento horizontal, sentido privilegiado para a pintura, que traduz a ideia de estabilidade, manutenção, permanência, mas também de monotonia, de igualdade, como indica Mauad³⁴² para as inter-relações de sentido e direção nas composições das fotografias.

Algumas fotos possuem cópias em diapositivo (papel com efeito de transparência, como *slide*), o que indica a possibilidade de terem sido expostas em vitrinas com *backlight* no saguão do teatro, como *stills* (**i36** e **i37**). Além disso, são as fotos cujo ponto de vista é frontal e centraliza o conjunto; portanto, são as imagens que projetam a ideia de “caráter oficial”, ou seja, são representativas do desejo de visualidade criado para a Companhia, sendo certamente objetos de exposição. É possível destacar fotografias que foram publicadas no suplemento especial de *O Mundo Ilustrado*, em 1955 (**i40** e **i41**) e outra com indicação de publicação no jornal *O Estado de S. Paulo* (**i38**). Do conjunto das seis imagens relacionadas ao prólogo, só uma não tem indicação de publicação ou exposição, nem na mídia, nem no saguão do teatro. Então, temos um registro do padrão de escolha da empresa quanto ao que deve ser veiculado: uma composição que enfatiza a bela plástica do conjunto de *girls* e vedetes e seu precioso figurino. Apesar dessa escolha, porém, observamos que nem sempre o padrão é seguido pelos veículos de comunicação, pois alguns jornais optavam pelos retratos dos comediantes, ainda que não os mostrassem na cena em ação.

Algumas também fogem do padrão de centralidade e frontalidade, composição mais frequente nas fotos de Mafra, e também não se apresentam tão rigidamente posadas, tendo o fotógrafo optado pelo enquadramento vertical e pela tomada de baixo para cima (**i39**, **i40** e **i41**). Em todo o conjunto só uma das imagens se assemelha a um instantâneo (**i40**). As três últimas fotos revelam grupos menores do que os das duas primeiras, mas também colocam em evidência a proximidade maior do fotógrafo – e conseqüentemente das modelos – com os leitores das fotografias. E, mais do que isso, a tomada em *contre-plongé* pode atribuir sentido diferenciado, pois “o olho posicionado abaixo ou acima do fotografado pode criar significados hierárquicos de superioridade/inferioridade, dominador/dominado”.³⁴³ A intenção do fotógrafo quanto a essas escolhas nesse caso específico está reforçando o sentido atribuído ao tipo alegórico encarnado pelas *girls*, que é o Dólar, ou seja, a moeda superior, a que domina o mercado financeiro. O que de certa forma pode justificar a opção pelo registro dessa parte do prólogo e não outras. Então, esse tipo de tomada revela algo além da mensagem puramente denotada da fotografia, evidenciando seu potencial conotativo. Ainda é possível, entretanto, observar que esse padrão, a escolha que se diferencia do habitualmente praticado, pode revelar inclinação do fotógrafo para as técnicas do

fotojornalismo ou publicitárias, na convivência com as mudanças que vinham sendo estabelecidas pela imprensa ilustrada, como, por exemplo, em *O Cruzeiro* e *Manchete*.

A iluminação desse conjunto de fotos do prólogo mostra mistura de luz de cena e uso de *flash*. Algumas apresentam iluminação mais homogênea, com pouca nuança de claro-escuro, mas, ainda assim, nota-se que as laterais ficam menos iluminadas do que a parte central, exatamente porque é nesta que o *flash* se projeta. Algumas evidenciam maior contraste (i39, i40 e i41) e revelam o espocar do *flash* no corpo das *girls*. Também se observa o uso de luzes menos diretas (i38); apesar de imagem mais desfocada, acusa a presença de luz lateral, que tanto pode ser dos refletores laterais do palco, como daqueles usados também por fotógrafos. Não há nesse conjunto nenhum trabalho especial de iluminação no sentido de obtenção de efeitos maiores de contrastes ou realces diferenciados, que poderiam conferir certa dramaticidade à foto. O que se verifica é o uso da iluminação comum, cujo objetivo é fazer com que todo o conjunto apareça de forma nítida e sem destaques, seja o grupo de modelos, seja o espaço do palco. Na verdade a iluminação não favorece os elementos cenográficos, e o telão de fundo parece um simples papel celofane (i36, i37 e i38); em apenas duas fotos é possível notar um pequeno pedaço da tal cortina mencionada por Brício de Abreu, com pequenas lâmpadas aplicadas (i39 e i40), o que nos indica possível relação dessa movimentação com a cena em ato, ao contrário do que mostram as outras, montadas e posadas para a visualização de todo o grupo envolvido no quadro, sem preocupação de registro da ação cênica.

Quadro de comédia – “Acho-te uma graça”

Misto de crítica de espetáculo e reportagem, os cinco textos de Brício de Abreu entremeiam ao comentário sobre cada quadro e os artistas envolvidos outros temas relacionados, como a conversa do jornalista com Walter Pinto durante o intervalo, na qual o empresário lhe relatou a luta travada com os censores, que queriam cortar “Acho-te uma graça”, um dos quadros cômicos da revista. O fato teve certa repercussão, pois o título da crítica de Paschoal Carlos Magno no *Correio da Manhã* denuncia esse triste episódio: “O chefe da polícia, trinta censores e a honra da República: *É fogo na jaca*, no Recreio”.

Mas senhoras e senhores, o chefe da polícia e seus trinta censores foram ao ensaio do Recreio com um único objetivo: acabar com essa história de liberdade de pensamento que está na Constituição. Não deram nenhuma importância ao monólogo dito pela sra. Violeta Ferraz, “A pomba da paz”, que é de graça pesada. Mas estavam todos de tesouras afiadas para cortar tudo quanto se referisse à atual situação política (...) Quando começou o melhor quadro da peça “Acho-

te uma graça” os trinta e um nem respiravam. Aquelas coisas cantadas eram verdadeiras, mas não deviam ser ditas alto (...) Embora amplamente mutilado, o quadro saiu. O público o conheceu assim mesmo. E dele gostou como sendo a melhor coisa da noite. Porque através das queixas do “Carioca” falaram cinquenta milhões de brasileiros.³⁴⁴

Houve alterações de algumas frases, mas o sentido geral permaneceu. No exemplar da censura, foi possível localizar os versos originais e os que foram substituídos, pelo próprio autor, segundo anotação do censor:

GAÚCHO: Faço logo um discurso no Vasco e embrulho esta gente!
(“embrulho” substituído por “convenço”)
DEMOCRACIA: Desta vez vai ser duro, entretanto, ao povo embromar!
(“embromar” substituído por “convencer”)
GAÚCHO: O Presidente perpétuo sou eu!
PAULISTA: Serei eu...
HOMEM DO CONTRA: Serei eu...
GAÚCHO: Sempre eu, ou ninguém!
CARIOCA (entrando):
Você pensa que o povo é trouxa
(“é trouxa” substituído por “esquece”)
O povo não é trouxa não!
(“é trouxa” substituído por “esquece”)
O povo agüenta quinze anos
(“agüenta quinze anos” substituído por “não quer mais promessas”)
Mais trinta anos não agüenta não!
(substituído por “O povo agora quer ação”)
GAÚCHO: Trabalhadores do Brasil!
CARIOCA: Você prometeu tudo pro povo
Arroz, feijão e pão
Mas promessa não se come
O que se come é alimentação!
GAÚCHO: Brasileiros!...
TODOS:
Ele diz que ficará, ah, ah, ah
Note até acho graça...
Quinze anos não foi sopa
Trinta anos, que desgraça!
(Tudo substituído por:
Ele só me dá me dá, ah, ah, ah
Isso é coisa que se faça?
Você tira e não dá nada
Isso é vida, acho-te uma desgraça!)

Esses eram os últimos versos do quadro, e os cortes feitos tentaram minimizar a rejeição direta e explícita no tocante à continuidade da presidência de Getúlio Vargas. O quadro também teve unanimidade dos críticos quanto a sua comicidade e ao bom desempenho de Mesquitinha como o Carioca. Na verdade os personagens eram caricaturas políticas, como se pode ver nas fotos do quadro (**i42 a i47**), pela caracterização dos atores. Pedro Dias, o Gaúcho, encarnava Getúlio Vargas; Paulo Celestino, o Homem do Contra, era Jânio Quadros, e Manoel Vieira, o Paulista, interpretava Ademar de Barros. Um quadro de comédia realizado como número de cortina, pois que antecedia a apoteose do primeiro ato, cujos preparativos cenográficos era necessário esconder (**i42**). E essa mesma cortina serviu de fundo nas fotos das *girls* do prólogo (**i39 e i40**).

Essa primeira foto mostra a cena, supostamente em ação; mas a atitude de Paulo Celestino, no personagem Homem do Contra (caricatura de Jânio Quadros), com a moldura no pescoço, o único a olhar para o fotógrafo e nitidamente sorrir para ele, fora completamente da interpretação de seu papel, nos faz imaginar que essa foto tenha sido feita durante algum ensaio e não em representação pública. O ator destoa dos demais e dispersa a possibilidade de uma visão da cena em seu movimento real de comicidade, apresentando-lhe outra fruição. Para usar a linguagem “barthesiana”, Paulo Celestino aqui é o elemento que nos lembra o sentido obtuso da imagem, aquilo que Barthes denominou o terceiro sentido, o contrário do sentido óbvio, “aquele que é ‘demais’, que se apresenta como um suplemento que minha inteligência não consegue absorver bem, simultaneamente teimoso e fugidio”.³⁴⁵ Então a figura de Paulo Celestino nos remete a esse sentido em que não se pode ter certeza da intencionalidade, daquilo que é descontínuo, que não é estruturado e que não conseguimos descrever, pois, como indaga Barthes, o sentido obtuso “não copia nada: como descrever o que não representa nada?”.³⁴⁶ Conseguimos, porém, ao olhar a imagem, identificá-lo. O que esse elemento coloca é a dúvida sobre a instantaneidade da tomada fotográfica, e ficamos sem ter certeza de que seja fotoação, ou posada, pois um dos atores denuncia com seu olhar e sorriso a presença física do fotógrafo, desequilibrando, portanto, a tensão da cena em ato.

Uma foto desse conjunto apresenta tomada de cima para baixo das caricaturas dos políticos em atitude “séria”, tendo ao centro o Carioca (**i43**). O *plongé* realça ainda mais sua baixa estatura e sua condição de oprimido em meio aos políticos, que desempenham a atitude dominadora, à revelia das mãos em figa do Homem do Contra. A proximidade do fotógrafo evidencia a caracterização dos personagens, não tendo como esconder os traços da maquilagem nem os narizes, perucas e bigodes postiços. Esse olhar ‘perverso’ da fotografia era resolvido, na maioria das vezes, pelos retoques dos fotógrafos. Observa-se, contudo, nas fotos do Arquivo Walter Pinto que nem todas

foram retocadas, especialmente retratos, que costumam demandar com mais ênfase esse recurso. Cabe esclarecer, no entanto, que não temos treino nem experiência de visualização que nos permita perceber com agilidade seu uso. Podemos, entretanto, apontar quando ele não é usado ou quando é, talvez, mal executado, a ponto de nos permitir identificá-lo.³⁴⁷

A lente impiedosa da câmera revela os truques toscos da maquiagem da época, que para nós, hoje, espectadores dessas imagens, podem causar tanto estranheza quanto fascínio. Os retratos que acentuam a caracterização dos cômicos ou, por extensão, as fotografias de cena que ressaltam o anti-ilusionismo, que evidenciam na imagem toda a rudeza do palco, com seus pregos mal alinhados e suas linhas disformes, essa fotografia revela o teatro “tal qual é: pinho, linhagem e tintas”, como o fez Martins Pena em seus *Folhetins* para o teatro do século XIX.³⁴⁸

Não era o tipo de fotografia que o empresário gostaria de divulgar, visto que destoa daquelas em que se quer destacar o teatro *féerie*. Esse olhar indiscreto capta imagens que jamais seriam vistas a olho nu pelo espectador da época. Assim, pondera Sontag, “a câmera (...) é um instrumento que captura tudo, que induz os temas a revelar seus segredos, que amplia a experiência”.³⁴⁹ E quando afirmamos que essas imagens podem causar estranheza, mas também fascinam, nos aproximamos, mais uma vez, do pensamento dessa autora – guardadas as devidas proporções, distâncias e pertinência dos objetos analisados –, quando comenta, sobre a geração mais recente de fotógrafos, que, ao reavaliar a fotografia do passado, reage de forma violenta contra o belo, mas “a despeito dos objetivos declarados da fotografia indiscreta, sem pose, não raro tosca, de revelar a verdade e não a beleza, a fotografia ainda embeleza. De fato, o triunfo mais duradouro da fotografia foi sua aptidão para descobrir a beleza no humilde, no inane, no decrépito. De um modo ou de outro, o real tem um *páthos*. E esse *páthos* é – beleza”.³⁵⁰

Então, vale destacar que os parâmetros do olhar mudam com o passar do tempo, e que a existência de fotografias que na avaliação de hoje estariam desprovidas de beleza – como o relato de Senelick (2002) sobre o estranhamento observado em algumas pessoas em relação aos retratos de atores do século XIX – não é uma avaliação significativa para seus produtores e consumidores no período em que circularam. O fato de termos encontrado fotos que não foram retocadas, ou que não favorecem o lado feérico e ilusionista do palco revisteiro, não as caracteriza como acidente, erro do fotógrafo, que as impeça de servir a seus propósitos.

Além de toda a maquiagem e os postigos, Paulo Celestino carregava mais um objeto, enfatizando a caricatura de seu personagem Homem do Contra (Jânio Quadros). O ator usava moldura em volta do pescoço, o que lhe permitia criar “quadros” com seu

rosto já emoldurado. Será este, aliás, o tema das duas fotos seguintes (i44 e i45), o retrato duplamente enquadrado do personagem de Paulo Celestino. O ator não olha o fotógrafo, (como na (i42), destacando-se sua concentração no caricato personagem. Os dois retratos valorizaram a boa interpretação do ator para tão conhecido político da época, confirmada em comentário de Paschoal Carlos Magno: “Aí está um ator [Paulo Celestino] que dia a dia mais se firma. Sua caracterização adiante como ‘Homem do contra’ é muito boa.”³⁵¹

E as duas últimas fotografias/contatos (i46 e i47) parecem fazer parte de uma pequena sequência de retratos dos quatro comediantes, quase exatamente como na ampliação do mesmo grupo (i43), com diferença no ângulo da tomada; nelas o fotógrafo ficou no mesmo plano dos atores, criando situação mais descontraída, com Gaúcho (Getúlio Vargas) sorrindo, e os outros três em poses bem desenhadas e cômicas. Essas fotos foram tomadas nos bastidores do teatro, visando prioritariamente documentar a caracterização dos atores no desempenho de caricaturas políticas, embora procurando trazer para a imagem um pouco da história desenvolvida no quadro, ou o clima da cena, como insinuam a risada de Gaúcho, confiante; o olhar desconfiado e intrigante do Homem do Contra; e a postura de vítima (i46) esboçando reação (i47) do Carioca.

Não se pode ignorar o fato de que das seis fotos produzidas para esse quadro apenas uma (i42) apresenta o personagem de Jane Grey (a Democracia), que, de acordo com o texto da revista, permanece em cena durante todo o quadro. Isso explicita e reforça a importância dos comediantes, já evidenciada nas críticas do espetáculo e na foto publicada no jornal.

Novas circulações: publicações e arquivos

Não é possível determinar o que provocou a escolha da fotografia de cena do quadro cômico “Acho-te uma graça” (i42) para fazer parte das ilustrações do livro de Jota Efegê *Meninos, eu vi*. Editado pela Funarte em 1985, o livro reúne uma seleção de crônicas do jornalista/memorialista publicadas em periódicos entre 1968 e 1978, todas evocativas do passado cultural da cidade do Rio de Janeiro e cujos temas eram retirados de notícias veiculadas em jornais antigos, motivando o autor a pesquisar sobre sua veracidade e, então, reelaborá-las em suas crônicas. Fato, entretanto, é que essa escolha fixa a imagem dessa cena como memória de um teatro passado e lhe atribui certa importância, destacando o espetáculo dentre tantos outros que poderiam ter sido ali mencionados. Fica o indício do prestígio de Walter Pinto e de sua Companhia, já que no caderno de ilustrações de *Meninos, eu vi*, além dessa imagem há também um retrato do empresário.

Curiosamente, no entanto, o retrato em questão é de Walter Pinto aos 12 anos de idade, o que não era usual em seu notório hábito de divulgar a própria imagem. Apesar de não ser possível saber o que determinou a escolha das imagens por Jota Efege, nem sequer, aliás, se elas foram escolhidas por ele ou pelo editor – lembrando que o Inacen era instituto da Funarte e, portanto, a doação de Walter Pinto já fazia parte de seu acervo –, o acesso ao retrato de Walter Pinto menino, ou seja, uma foto de família, também pode informar certo grau de intimidade entre o jornalista e o empresário ou relações com amigos comuns. A foto do quadro de comédia, por sua vez, pode ser justificada pela crônica sobre o ator Pedro Dias³⁵² e suas memoráveis caracterizações de Getúlio Vargas. Parece-nos interessante refletir sobre a escolha – em meio a tantos retratos de Pedro Dias caracterizado como Getúlio – de uma foto de cena para ilustrar o livro com a seguinte legenda: “Teatro Recreio: instantâneo de um dos quadros da revista *É fogo na jaca*. Da esquerda para direita: Manoel Vieira, Mesquitinha, Paulo Celestino e Pedro Dias – na esplêndida caracterização do Presidente Getúlio Vargas.”³⁵³

O uso da palavra “instantâneo” para se referir à foto não atesta que a tomada tenha sido feita em ação, pois empregava-se “instantâneo” como sinônimo de fotografia que, afinal, significa exatamente a captura de um instante; a confirmação desse dado demanda outros indícios, não verificados, permanecendo, então, essa interrogação. A publicação de Jota Efege, no entanto, não deixa dúvida sobre a reverberação desse universo imagético criado por Walter Pinto, assinalando para os leitores de suas crônicas a importância da Companhia e seu empresário no contexto das décadas de 1940 e 1950.³⁵⁴

Exatamente essa fotografia (**i42**) também foi encaminhada para o *Diário da Noite*, já que encontramos outra ampliação da foto nos dossiês de espetáculos do Cedoc/Funarte, fora do arquivo privado de Walter Pinto. Além do carimbo “Arquivo Brício de Abreu”,³⁵⁵ no verso da cópia encaminhada ao jornalista encontramos algumas informações preciosas. Primeiro o carimbo “Agradeço o favor da publicação” e logo a seguir a assinatura de Elza Campos, indicando claramente o serviço de uma produtora de divulgação, que encaminhava as fotografias da Companhia para a imprensa.

Com o intuito de pesquisar exatamente esse tipo de frequência do uso das fotos do acervo da Companhia, foi consultada a coleção de fotografias do *Correio da Manhã*, sob a guarda do Arquivo Nacional.³⁵⁶ Foram localizadas algumas fotografias da Companhia Walter Pinto, com o carimbo da Empresa de Teatro Pinto Ltda. no verso ou em relevo na frente, e os carimbos referentes ao pedido de publicação, como o já citado ou este: “A Empresa de Teatro Pinto Ltda. agradece o favor da publicação”. Outro tipo de carimbo, esse muito interessante, informava: “Empresa de Teatro Pinto Ltda. – A reprodução desta fotografia está sujeita a penalidades quando não constar

na legenda a menção Companhia Walter Pinto (Foto Mafra)". Além de confirmar a produção de fotografias pela empresa para distribuição à imprensa, este último revela a preocupação com o crédito da fotografia, sempre negligenciado pelos jornais; de forma extremamente profissional, a Companhia dá exemplo de correção no que diz respeito aos direitos autorais, mostrando-se em sintonia com o que era divulgado no período, como visto no *Photo Guide*, de Wilson. Infelizmente, o que se verificou na maioria dos jornais consultados foi a não observância desse preceito.

No conjunto pesquisado no Arquivo Nacional, no acervo do *Correio da Manhã*, foram encontradas três fotografias relativas a *É fogo na jaca*. Uma delas, o retrato (assinado por Halfeld) de Pedro Dias caracterizado como Getúlio Vargas, tem indicação de publicação em 20/05/1953 e a possível legenda, manuscrita no verso, "Pedro Dias é um dos melhores atores na composição e tem se destacado na caricatura". Esse retrato não foi localizado no dossiê da Companhia, assim como a outra foto, em que não havia registros da empresa, apenas o carimbo "Propriedade do Correio da Manhã" e a legenda "Léo Lauer, Marina Marcel, Walter Pinto, Mesquitinha e Ivan depois do espetáculo *É fogo na jaca*". A terceira foto encontrada é, mais uma vez, a do quadro "Acho-te uma graça" (i42), publicada, segundo indicação no verso da fotografia, em 27/08/1953, ou seja, três meses depois da estreia do espetáculo, com a seguinte legenda datilografada também no verso: "O melhor quadro de *É fogo na jaca* (Recreio) é o político, que serve de documentário humorístico de uma época. Habilmente representado por Jane Grey, Pedro Dias, Mesquitinha, Manoel Vieira e Paulo Celestino."

Mais uma vez a imprensa lança mão de uma imagem que não faz parte do padrão criado pela empresa para o registro de seus espetáculos, o que torna as seis fotos encontradas no dossiê uma aposta diferente. Ao mesmo tempo que no acervo da empresa só restaram essas seis fotos, observa-se que o quadro de comédia foi fotografado, o que não era comum. Então, pode-se avaliar que apesar da pouca quantidade, foi significativo o fato de se ter registro desse quadro, o que nos faz pensar em sua real importância no contexto do espetáculo, a ponto de criar uma variação na linha habitual de produção fotográfica das revistas encenadas.

Nenhuma delas, lamentavelmente, tem indicação de autoria. Há indícios de que podem ter sido feitas pelo fotógrafo da revista *Manchete* Aymoré Marella, pois foram publicadas três fotos desse quadro na reportagem que tratava da montagem de *É fogo na jaca*, ainda que nenhuma das três publicadas esteja presente no dossiê da empresa e que sejam coloridas, ao contrário das do dossiê, todas em p&b. As fotos publicadas, entretanto, são retratos posados dos personagens caracterizados, com fundo igual ao das que estão no dossiê, além de haver dois contatos desse quadro, também nessa situação. Como os contatos não são comuns no conjunto do acervo, pode-se sugerir

que tenham sido fornecidos pela revista à empresa, para algum tipo de avaliação ou escolha do material que foi produzido por ocasião da reportagem, mas não há como confirmar essa hipótese nem, por conseguinte, a autoria.

Esses dois quadros tratados até aqui são os que se destacaram do conjunto em função de sua variação e de não estar representando um padrão, uma regularidade na produção das fotografias dos espetáculos. Abertura de revista com tal pompa e quadro de comédia com seis registros fotográficos configuram fatos singulares na regra geral que encontramos no dossiê.

O que realmente sobressai na produção fotográfica do espetáculo corresponde aos quadros de fantasia, incluídas aí as apoteoses, cujos motivos são, em geral, também de fantasia. *É fogo na jaca* apresentou um quadro de fantasia por ato, e as duas apoteoses, uma para cada ato. Curiosamente, da apoteose final da revista – “Rendas do Brasil” – só restou uma foto. Em compensação, a apoteose do primeiro ato – “A lenda da vitória-régia”, realizada em três fases, somou 12 fotos mais dois contatos, e os quadros de fantasia “As aventuras de D. Juan”, no primeiro ato, e “Sonho de Cinderela”, no segundo, têm sete e 17 fotos, respectivamente. Paschoal Carlos Magno, sempre muito crítico em relação aos quadros de fantasia, em especial a seus temas, de modo geral distantes da cultura brasileira, não esconde seu encantamento com esses de *É fogo na jaca*: “Para meu gosto, beleza e originalidade existem em ‘Aventuras de D. Juan’, ‘Casa Portuguesa’ e, especialmente, no ‘Sonho de Cinderela’.”³⁵⁷

Os temas dos quadros de fantasia e apoteose eram criados por Walter Pinto, em colaboração com os autores da peça, segundo declaração do empresário: “A estrutura mais ou menos dos finais, aquilo tudo quem idealizava era eu.”³⁵⁸ Portanto, pode ser um bom exercício pensar essas imagens como produção de sua imaginação, como se pudéssemos penetrar uma área mais íntima, secreta, o elemento que gera os sonhos e que poucos têm o privilégio de materializar. Ao visualizarmos fragmentos dos quadros de fantasia desses espetáculos estamos conhecendo um pouco além da história da Companhia, nos aproximando de uma parcela da criatividade de Walter Pinto em mais uma das funções que exercia, a de “autor”.³⁵⁹

Quadros de fantasia – 1º Ato

“As aventuras de D. Juan”

A descrição do quadro de fantasia “As aventuras de D. Juan” (i48 a i55) ocupa uma página do texto da revista, no qual são indicados os elementos cenográficos, ou seja, a ambientação em que se deve passar o quadro e a movimentação do elenco, com

breve resumo do tema. A história a ser contada, através de música, dança e gestos (pois não há nenhuma indicação de texto e/ou diálogo), é simples: um grupo de colegiais na hora do recreio resolve 'ler' o romance *As aventuras de D. Juan*, que logo em seguida, na mutação, se materializa no palco – tentativa de construir em cena um procedimento cinematográfico, quando um personagem inicia uma narração que se materializa na sequência seguinte. No teatro há o pequeno *gap* da mutação, para que se passe para a cena em que D. Juan e Fidalga mostram, através do bailado, sua paixão. Depois, nova mutação, para retornar ao pátio do colégio com o toque da campainha indicando o final do intervalo e término da leitura, encerrando o quadro com um “alegre e ritmado *swing*” das alunas.

O quadro de fantasia representa perfeito diálogo entre o balé clássico e a dança popular americana, o que, aliás, é habitual nesses quadros das revistas de Walter Pinto a partir de finais da década de 1940, quando introduziu bailarinos clássicos em suas produções.³⁶⁰ A primeira revista que encontramos com essa indicação é de 1948, *Trem da Central*, em cujo programa aparecem como primeiros bailarinos os nomes de Raul Dubois, Leida Novelino e Eugenia Berno. Será, entretanto, a partir de 1950, com *Muié macho sim sinhô* e a contratação da bailarina clássica Marina Marcel, que surgem os quadros que têm o balé clássico como uma das atrações principais. No conjunto de fotografias desse quadro há dois momentos da dança de Marina Marcel: como colegial, sendo a única a usar sapatilhas de bailarina, pois logo a seguir, na mutação, será a Fidalga e, ao lado de Léo Lauer, desenvolverá a coreografia de balé clássico, com figurino compatível.

As fotos revelam a primeira e a última parte do quadro, que se passa no pátio do colégio com seus alunos. A segunda fase do quadro, que mostra a história de D. Juan, com os dois bailarinos clássicos, só foi contemplada com uma fotografia. Algumas imagens parecem ter sido posadas, como insinua os olhares de parte do elenco para o fotógrafo e a atitude daqueles que estão no segundo plano da foto, posicionados no fundo da cena, portando objetos e parados em pose, como o rapaz com a bola, o outro com a raquete e a moça com a bicicleta, atitudes que descartam a possibilidade de foto instantânea.

As que flagram o rodopio das bailarinas são sem dúvida do tipo fotoação, e entre elas está a mais interessante do conjunto, na verdade duas, quase idênticas: uma com carimbo de Aymoré Marella (**i53**), e a outra publicada na reportagem da *Manchete*, encontrada no dossiê no suporte negativo colorido (**i54**). Esse tipo de tomada, bem próxima, que recorta a cena focalizando apenas uma bailarina, Marina Marcel, de costas, em ângulo de baixo para cima, fazendo sobressaírem na imagem suas pernas e seu bumbum, e captando toda a dimensão do movimento, revela real momento de ação,³⁶¹ fato raro no conjunto das fotografias de espetáculos da Companhia Walter

Pinto, e agrega à imagem valor sinestésico, fornecendo a percepção do movimento para seu receptor, segundo Pavis.³⁶²

A composição dessas duas fotos espelha um olhar diferenciado, que busca impactar seu espectador, e não apenas registrar a memória de uma cena teatral. Realizadas por fotógrafo, demonstram as novas perspectivas que se desenhavam então para as fotos de reportagem. Não revelam o luxo do figurino ou a sofisticação dos aparatos cenográficos. Apesar da simplicidade, há beleza plástica na visualização do movimento, como se pudéssemos receber o vento daquela saia plissada rodopiando e perceber o trabalho da bailarina. O impacto está no realce da execução do movimento e do movimento em si, criando desenho harmonioso entre a saia, as pernas e o braço da bailarina. Aqui não só os olhos são convocados na percepção da imagem, pois “a percepção autêntica do movimento não é de ordem visual, ela é de ordem muscular”.³⁶³ Imaginando a fotografia como um instante daquele espetáculo, pode-se evocar os outros sentidos investidos na encenação. Não é casual sua escolha para publicação, e no corpo da reportagem teve especial destaque, sangrada na página.

Essa imagem também exemplifica o que Farache denominou “experiência estética” para fotografias de imprensa, capazes de produzir novos sentidos ou emoções que vão além daqueles predeterminados para sua função, ou seja, possibilitam percepção visual capaz de propiciar diferentes emoções, que estão no âmbito das coisas cotidianas e não de uma obra de arte. Assim, o rodopio da bailarina pode nos levar para uma lembrança prazerosa dos movimentos de um tempo de criança ou para a ideia de liberdade que o domínio do corpo pode revelar, entre tantas outras sensações.

Sobre “As aventuras de D. Juan” comenta Brício de Abreu que o quadro “vale como um dos pontos mais altos da revista”. E ainda acrescenta comentários positivos para a bela concepção, os belos cenários e a “melhor interpretação”, destacando os dois bailarinos, que “atingiram em cheio a vista e a sensibilidade do espectador”, conjugando a fantasia e a dança de “forma admirável”.³⁶⁴ Outro crítico destaca que o corpo de baile não decepcionou e fez jus aos figurinos e cenários, mas ressalta que as coreografias estão “dentro das limitadas ambições artísticas do baile em teatro de revista”.³⁶⁵

As fotos identificam alguns elementos de construção dessa cena, mas não mostram tantos detalhes da evolução coreográfica a ponto de permitir avaliação sobre suas limitações ou não. Observa-se no conjunto de bailarinas retratado que não se trata de grupo especialmente homogêneo, o que pode determinar a criação de coreografias mais simples, que todos possam acompanhar. Talvez sejam essas as limitações a que o crítico se referia, mas não as relacionaríamos a “ambições artísticas” e sim ao apuro técnico mais limitado do corpo de baile do teatro de revista. A ambição

artística poderia existir, mas sua realização ficava à mercê da capacidade técnica e dos elementos disponíveis para desenvolvê-la.

Em relação à cenografia, o conjunto de fotos mostra o uso de telões, e a lateralidade de uma das tomadas acaba por revelar parte de uma cortina (i51), que indica o limite entre palco e coxia, evidenciando um plano apenas parcial da cena, e não geral. E quanto aos figurinos, não ostentam luxo ou complexidade de elaboração como os dos quadros de fantasia, mas são funcionais para o tema que servem. Verifica-se que um adereço diferencia o figurino de Marina Marcel: as demais colegiais usam cinto que a primeira bailarina não tem.

No encontro de D. Juan e Fidalga, a mutação é radical, tanto no cenário como no figurino, que passa a ser a roupa clássica de balé, sem inovação. De acordo com a rubrica do texto, no cenário dessa passagem há algum mecanismo para o efeito de subir e descer Fidalga. A única foto desse momento faz imaginar que o mecanismo do elevador esteja oculto pelos adereços que fazem o trono, em que Fidalga está sentada. Nota-se que a bailarina ainda está alta em relação ao chão do palco, evidenciando, talvez, o momento da descida do trono. E o cenário retrata uma torre, que teoricamente estaria no alto de um castelo, ilusão que se quer proporcionar colocando no palco “nuvens” como adereços cenográficos em torno da torre. Essa manobra cenográfica só pode ser observada graças à fixação do momento da cena pela fotografia, que, sem ter captado os possíveis efeitos de luz e por ser posada, fora da cena em ato, acaba por enfatizar o efeito bizarro de tal objeto ao lado do bailarino, contrastando, então, com a intenção pretendida de um balé nas nuvens.

Busca-se nessa fase do quadro uma atmosfera de sonho, como a própria rubrica enfatiza: “Os dois avançam ao proscênio e dançam. É um baile de sonho, amor e fantasia entre os dois corações jovens e apaixonados.” A foto está no formato retangular vertical, e o fotógrafo, ao que parece, estava sobre o palco, mas fazendo ângulo de tomada ligeiramente de baixo para cima, de modo a poder enquadrar toda a torre – procedimento que monumentaliza a cena, bem de acordo com a intenção do quadro nesse momento.

A Série Estrutura Dramática – tipos de quadros / quadro de fantasia “As aventuras de D. Juan” proporciona a visualização de uma sequência coreográfica, não exata cronologicamente, pois não é possível resgatá-la nem com o apoio do texto. A complexidade de montar a sequência aumenta quando se tem fotos em pose, que determinam a quebra de qualquer andamento coreográfico ou cênico. Mesmo assim, pode-se imaginar que a ordem atribuída às imagens esteja próxima da ideia do quadro, que começava com a leitura do romance, passando ao encontro de D. Juan e Fidalga, para retornar ao pátio e finalizar com o *swing* das alunas. Construiu-se, assim, mesmo que hipoteticamente, uma narrativa possível para o quadro através das fotografias de cena.

Apoteoses – 1º Ato

“A lenda da vitória-régia” (1ª fase): imaginando as cascatas

As fotos (i56 a i64) da apoteose do primeiro ato – “A lenda da vitória-régia” – correspondem a sua primeira fase. Infelizmente não há no arquivo imagens da segunda fase, que registraria a cascata de águas, tão famosa nas produções de Walter Pinto e responsável por uma visão, na concepção do próprio empresário, estreita de suas produções. O alcance desse tipo de memória sobre seus espetáculos pode ser verificado no título dado à entrevista realizada com o empresário, em 1972, por José Ramos Tinhorão: “O inventor das cascatas: no tempo em que as senhoras pagavam para ver mulher nua no Recreio e que o teatro de revista era família”. Indagado se teria sido o inventor das cascatas no teatro de revista, Walter Pinto não perde a oportunidade:

Isso, como ironia, é uma cascata daqueles cretinos, em que se incluía o Sérgio Porto, e que ironizavam as revistas chamando os espetáculos de teatro rebolado e de teatro de cascatas. Ora, o que é que você tem que procurar no teatro para causar efeito? Fazer uma coisa espetacular, uma coisa bonita. Então eu montei de fato cascatas no palco, mas fiz também truques maravilhosos. Fiz afundamentos de navios. Fiz transformações em cena. É que os idiotas se pegaram nessas cascatas e plumas, como se isso fosse uma coisa pejorativa. Por que é que eles não fazem hoje as cascatas?³⁶⁶

Não podemos deixar de mencionar, para o gênero teatral revista, a permanência de maquinismos cênicos já usados em nossos palcos desde o século XIX, tão bem descritos e sobejamente criticados, pela talentosa pena do comediógrafo Martins Pena, em seus *Folhetins*. Os repuxos d’água, jogos hidráulicos simples ou mais complexos, aparecem nos circos e palcos brasileiros por volta de 1838. E, mesmo criticando o erro do cenógrafo na interpretação das rubricas de texto de Scribe, Martins Pena se rende aos encantos proporcionados pela fonte reproduzida no centro do palco: “No meio do jardim um repuxo dágua verdadeira como a da Carioca, ornado com luzes, alegre a cena e dá-lhe certo ar de veracidade.”³⁶⁷

O que significa a ausência de imagens de cascatas dos espetáculos de Walter Pinto na década de 1950? Em todo o arquivo há apenas um exemplo, de 1946, no espetáculo *Não sou de briga*, em que se indica para a apoteose do primeiro ato uma “cascata de espuma”. Na verdade o que a fotografia revela é uma escadaria cujos degraus são cobertos por uma espuma, em nada semelhante à cascata de águas descrita no texto dessa apoteose em *É fogo na jaca*. Não só não há esse tipo de registro nos dossiês da Companhia, como também não o encontramos em imagens publicadas na imprensa.

Essa lacuna é forte indício do poder de ingerência do empresário na construção de memória de seu legado artístico; indício proporcionado, vale destacar, pelo estudo das fotografias de cena de sua companhia teatral.

Walter Pinto intuiu um modo de cuidar da posteridade e o fez em sintonia e diálogo, mesmo que às avessas, com os críticos, pois que sua ação respondia às críticas recebidas. Não registrar as cascatas criou narrativa diferenciada daquela realizada no palco. Walter Pinto fez uso do discurso visual na construção de uma narrativa própria de suas realizações. A ação de ‘censura’ que determinou a falta de registros fotográficos das inúmeras cascatas realizadas no Teatro Recreio – de água, fogos de artifício, fumaça e o que mais sua imaginação permitisse – teve intenção certa: descartar para a história futura a visão pejorativa difundida entre os críticos sobre essas manobras cenotécnicas. A estratégia de Walter Pinto coloca-o como empresário consciente de seu papel para a história do teatro de revista no Brasil. E demonstra seu tino comercial, pois as cascatas se mantiveram em cena sempre, garantindo a presença curiosa do público, mas só se fixaram na memória daqueles que as viram.

Outras hipóteses podem ainda ser associadas a essa artimanha do empresário frente àqueles que desdenhavam de seus truques de cascatas. A falta de registro também preserva a técnica: não há documentação para revelar o ‘como se faz’. E o efeito surpresa também é dado importante para chamar público. Sem saber como é, ao espectador só resta a opção de ir ao teatro e ver ‘ao vivo e em cores’ as tão afamadas cascatas de Walter Pinto.

Então, para a segunda fase da apoteose, a da cascata, não há fotografia. Quatro fotos, entretanto, registram a fase final do quadro, chamado de “Espumas coloridas”.

Uma das questões que se apresenta para o conjunto da primeira fase diz respeito à autoria das fotos. Mais uma vez surge a dúvida já suscitada no quadro “As aventuras de D. Juan”, em relação ao nome de Aymoré Marella.³⁶⁸ O retrato de Marina Marcel apresenta carimbo do fotojornalista no verso (i62) e faz parte do conjunto de fotografias que ele realizou para a revista *Manchete* – na capa, o retrato da bailarina, e no corpo da reportagem uma foto em tomada geral do quadro corresponde à encontrada no dossiê (i58). A partir desses indícios deduz-se que as fotos da primeira fase dessa apoteose podem ter sido realizadas por Aymoré Marella. Outra indicação que poderia confirmar essa hipótese está na observação dos tipos de tomada realizados em que predominam a ênfase na lateralidade em plano geral da cena e a tomada de cima para baixo, fato muito raro no arquivo para as tomadas de plano geral, em que prevalecem os enquadramentos frontais.

Para esse conjunto há composições posadas, e observa-se o retorno à frontalidade (i59), padrão conhecido e bem executado por Mafra, o que poderia indicá-lo tam-

bém como autor da imagem, tamanho é o detalhamento na composição da pose de cada ator e atriz.³⁶⁹ Assim, fica o impasse sobre a autoria das fotos.

A Série Estrutura Dramática – tipos de quadros / Apoteose “A lenda da vitória-régia” (1ª Fase) mostra a complexidade que envolve a montagem de uma apoteose, em que além da divisão por fases, quando ocorrem mutações cenográficas, há também subdivisões no interior de cada fase, que, se não solicitam mudança radical de cenário/telão, implicam ao menos troca de figurinos para o protagonista. A observação das fotos indica uma troca de figurino de Marina Marcel – e só dela; os demais se mantêm –, apesar de a ação aparentemente permanecer a mesma: seu transporte em um trono, por dois homens. Deduz-se que essa primeira fase da apoteose apresenta dois momentos distintos para a atuação da bailarina na interpretação de seu personagem, a deusa Jaçanã, e o texto nos ajuda a identificá-los: a Festa da Tribo, em que a Virgem recebe oferendas, e o Baile do Idílio, momento em que Jaçanã se confronta com o Guerreiro e é revelada a paixão entre eles. É possível que as (i59) e (i60) correspondam à segunda parte dessa primeira fase, já que temos a cena da dança citada no texto na (i60).

O momento flagrado do bailarino em pleno salto e a bailarina no impulso do movimento, revelando o “movimento em potência”, também não é tomada muito usual, com o fotógrafo posicionado provavelmente no fosso da orquestra e, portanto, obrigado a enquadrar o palco de baixo para cima, criando efeito de superioridade para o gesto da bailarina, especialmente desenhado por seu olhar. Essa é a única fotoação do conjunto que procurou realçar a atitude da bailarina, em primeiro plano e quase no centro da fotografia. As outras duas fotos são belos retratos de Marina Marcel, posados, sem muitas novidades para o gênero.

Merece menção o fato de a bailarina ter um papagaio vivo pousado em sua mão (i61), trazendo para o espaço da floresta cenográfica um verdadeiro habitante das matas. Não é novidade a presença de animais em cena no teatro de revista: há registro de um burrico em dois espetáculos de Eugénio Salvador,³⁷⁰ (i65 e i66) e, no arquivo de Walter Pinto, de uma mulher seminua montando um cavalo branco no palco do Teatro Recreio (i67) na revista *É do xurupito*, de 1957.

A presença de contatos no dossiê (i63 e i64) é mais um indício da possibilidade de o repórter fotográfico da *Manchete* ser o responsável pela autoria de algumas dessas fotografias. Elas têm composição e tomada completamente opostas. Enquanto a primeira faz um plano total da boca de cena, mostrando até os detalhes arquitetônicos que envolviam a caixa cênica, o outro compôs um recorte da cena maior, trazendo para o primeiro plano o personagem que em todas as fotos do grupo estava no fundo do palco. O primeiro contato tem tomada igual à apresentada na (i58), mas sem cortes.

Quanto ao segundo contato não foi encontrada nenhuma ampliação no dossiê, mas essa fotografia foi publicada no Suplemento teatral da revista *Mundo Ilustrado*, permitindo melhor visualização da imagem, que fica muito prejudicada no suporte contato. A foto na verdade forja o recorte aparentemente tirado da imagem do grupo, em que o Pagé está ao fundo, em cima da pequena escada. Nela, porém, diferentemente da imagem do contato, ele não está ladeado por duas bailarinas e duas *girls*, mas por dois guerreiros. Essa composição dá destaque ao Pagé, ainda que posicionado no primeiro degrau, além de apresentar, mais uma vez, o elemento feminino emoldurando a cena.

Reaparece o elemento obtuso, aquilo que deixa ver além da intenção primeira do referente. O detalhe obtuso é o bigodinho do ator, que traz para a imagem muito mais a presença de um ator representando um índio do que um índio representado por um ator, criando contraste entre a postura solene e séria adotada e o efeito quase cômico do bigode. Nessa fotografia, longe da tomada geral em que a boca de cena emoldura o quadro, atestando-lhe certa grandiosidade e admiração, predomina a aproximação, o detalhe, como se fosse *zoom*. Esse movimento revela de forma mais contundente os elementos teatrais detentores de plena artificialidade: as perucas das bailarinas e suas sapatilhas de ponta em figurino estilizado de habitante da selva ou o sapato de salto nas *girls*, a escada não disfarçada e o telão. Evidencia-se, enfim, a teatralidade da cena do teatro de revista. Finalmente, na terceira fase da apoteose, as vedetes encontram sua rival: a maquinaria teatral.

Maquinaria teatral – “princípio do maravilhoso”:³⁷¹ apoteose (3ª fase)

A terceira fase da apoteose se inicia com versos:

Jacy, a lua dos céus
Tudo viu! Tremeu de dor!
Então a alma da Virgem
Que morreu por mal de amor,
Colheu das brancas espumas
E transformou numa flor! Abriu-se sobre o lençol
Das águas do Rio-Mar!
Hoje, em noites de luar!
A Deusa envolve-a! Protege-a!
E assim, floriu, no Amazonas,
a nossa Vitória Regia!
(MUTAÇÃO para o final das “Espumas coloridas”. Surge no 1º plano a Vitória-Régia)

Brício de Abreu, na quarta crítica ao espetáculo, comenta essa apoteose:

E chegamos ao final do primeiro ato da revista com uma evocação a “Lenda da Vitória-Régia”, de grande efeito e melhor realização onde voltamos a assistir a grande aparelhagem técnica e mecânica de Walter Pinto, com as cachoeiras, os elevadores, praticáveis e marcações de grande efeito para os bailados. Um belo final de ato que vale como um poema bem teatralizado.

A primeira imagem (**i68**) da sequência que criamos para essa fase revela o momento do aparecimento da Vitória-Régia em cena, cercada de todas as “espumas coloridas”, com Jacy, a deusa lua (Regina Nacer), no último degrau do praticável fazendo seu número de nu artístico, e a Vitória-Régia (Marina Marcel) subindo por um dos elevadores do palco e surgindo por dentro das pétalas da flor cenográfica. O enquadramento permite visualizar ainda parte do fosso da orquestra, com o maestro de costas para nós. Trata-se de foto tomada provavelmente em ensaio e com minuciosa composição posada. Reúne de tal maneira os elementos da apoteose, que não seria exagero imaginar que, pudesse a foto ser sonora, ouviríamos um “Oba!”, o famoso bordão associado aos finais de quadros com vedetes, em pose de braços para cima. Ao convocar outros sentidos além do visual, induzindo a sensação sonora de um grandioso “Oba!”, a análise da imagem vai além de seu referente. Esse transbordar, entretanto, talvez só tenha sido possível porque a fotografia evoca a “gramática histórica” operada pela pose, um dos processos de conotação apontados por Barthes.³⁷² Assim, a composição da foto evidencia todos os pré-requisitos das apoteoses: muitas plumas e paetês, escadaria, mulheres bem-vestidas ou bem despidas, atmosfera de luxo e beleza, a saturação de tudo isso revelando, então, os elementos de significação que se apresentam nas poses em atitudes estereotipadas. É quadro-padrão de apoteose e como tal foi concebido. O fotógrafo dessa terceira fase é Luis Mafra, que deixa mais uma vez registrado seu preciosismo na composição da pose.

Na (**i69**) não aparece Marina Marcel como Vitória-Régia, o que nos faz imaginar que esse momento talvez não tenha existido nessa fase da apoteose e que a foto tenha sido realizada como registro dos ricos figurinos bordados, levando para o segundo plano o nu da francesa Regina Nacer. Interessa, porém, explorar outro aspecto: a foto revela sem disfarces o pistão do elevador no palco do Teatro Recreio. O mecanismo dos elevadores (**i72**) era motivo de orgulho do empresário Walter Pinto, fato que ele detalhou em página e meia na entrevista realizada em 1992. A instalação de tais elevadores, após consulta às firmas especializadas Schindler e Otis, que se declararam incapazes de realizar tal obra, foi invenção do empresário com orientação de um técnico alemão cujo nome ele não conseguiu lembrar, mas que muito o ajudou em todos os equipamentos de efeitos para o

palco. Conseguiu arrumar elevadores de posto de gasolina, fez um mecanismo de cabos de aço como um monta-cargas e adaptou motor com caixa de marchas de um caminhão, para que o elevador não trepidasse na subida e descida. “Inventei aquilo com esse alemão e fiz. Você vê aquelas coisas (e faz: Oh!) e as mulheres saindo de cima. Quando (o elevador) chegava aqui, as mulheres aqui em cima e, aqui debaixo, saía uma bruta escada e elas já desciam na apoteose. E tudo automático, apertava um botão e tinha primeira, segunda e terceira parada. Tudo eu fazia dentro do Teatro Recreio.”³⁷³

É possível visualizar bem o que ele relata pela (i69); por que, entretanto, não foi criado algum adereço cenográfico que pudesse disfarçar o pistão? Verdade seja dita que não reparamos esse mecanismo na primeira vez que olhamos a foto, só o notamos tempos depois. Também se pode levar em consideração que na cena em ato há movimento, jogo de luzes e som, enfim, muitos elementos que dispersam a atenção, além do fato, já observado, de que não é possível afirmar que o quadro tenha sido fixado pela fotografia no decorrer da cena. Mesmo assim, a foto foi realizada sem nenhuma preocupação em disfarçar o pistão, e o fato de haver cópia em suporte diapositivo, o papel translúcido, indica a possibilidade de sua exposição nas vitrinas do saguão do teatro, com *backlight*. Deduz-se, portanto, a intencionalidade de mostrar o elevador como um dos elementos valorizadores do quadro, tal como destacado na crítica de Brício de Abreu.

Apesar de a imagem revelar um aspecto do truque de cena, não o revelava em sua totalidade, ficando sempre o mistério de como foi possível instalar e fazer funcionar tal mecanismo no palco. Esse clima agradava o empresário, que procurava instigar a curiosidade do público no sentido de saber como a cena fora materialmente realizada, levando-o a assistir ao espetáculo mais de uma vez, no intuito de descobrir o segredo dos efeitos.

O registro fotográfico da última fase da apoteose do primeiro ato destaca o mecanismo dos elevadores, como enfatizou Brício de Abreu: “voltamos a assistir a grande aparelhagem técnica e mecânica de Walter Pinto, com as cachoeiras, os elevadores, praticáveis (...)”. Destaca também a exuberância dos figurinos, em duas fotografias semelhantes, mas com cortes diferentes (i70 e i71), em especial aquela em suporte diapositivo colorizado (i71), certamente de grande efeito para a divulgação do espetáculo no saguão do teatro e depois publicada no Suplemento do *Mundo Ilustrado*, embora em preto e branco, e com a seguinte legenda: “O luxo e a riqueza, dentro da criação de figurinos extraordinários, caracterizam as grandes revistas do Teatro Recreio do Rio.”³⁷⁴

O mais significativo nesse conjunto é a introdução do próprio mecanismo dos elevadores, como vedete, fora do aparato espetacular (i72). Tão vedete, que a imagem foi publicada no programa da Companhia em 1951, em página (i73) cujo centro abrigava a figura recortada de Virgínia Lane, emoldurada por quatro fotografias: uma

dos elevadores, outra do palco e parte da plateia, e duas do saguão do Teatro Recreio decorado com inúmeras fotografias, tanto nas paredes como em cavaletes, vitrinas, quadros etc. O texto que acompanha essas imagens fornece preciosas informações: “No *hall* do Recreio veem-se artisticamente dispostos, fotos coloridos [sic] e luminosos, dos artistas e girls. É importante salientar que, todos os anos, esse conjunto apresenta um aspecto diferente. A gravura fixa o *hall* em 1949./Um aspecto do palco do Teatro Recreio, com seus elevadores, completa instalação elétrica e disco giratório. A lotação do teatro é de 1.400 lugares entre poltronas, camarotes, balcões e galerias.”³⁷⁵

Em uma só página do programa da Companhia pode-se verificar o tratamento especial dado às fotografias, que eram “artisticamente dispostas” no saguão, depois de renovadas pelo menos a cada temporada/ano. Também se enfatizavam o maquinário disponível no palco e a dimensão do teatro, mostrando a importância não só do espetáculo, mas também de todo o seu entorno. Podemos associar a esse tipo de produção fotográfica a interessante ideia de Pavis, mesmo que para contexto bem diverso do que aqui apresentamos, ao discorrer sobre a materialização dos ‘quadros’ para o encontro entre o espectador e a ficção moderna:

O teatro “cerca-se”, então, de “precauções”, de quadros cada vez mais restritos que nos fazem penetrar passo a passo ao cerne da ficção. Entre os quadros materializados de maneira tão diversa, é necessário levar em conta: o bairro onde está instalado o lugar teatral, a vizinhança mais próxima do teatro, o *hall* de entrada com sua exposição de documentos, sua ambientação, a plateia arrumada de acordo com a cenografia da peça, o programa que introduz o universo representado, as personagens “narradoras” que anunciam o início do jogo, as que apresentam a si mesmas, etc. Todos esses quadros inauguram a história a ser contada; servem de transição entre o mundo exterior e a peça a ser relatada (...)³⁷⁶

Organizar esse percurso que leva o espectador ao encontro da ficção parece ser uma das motivações do empresário para a realização da produção fotográfica de sua Companhia. Imagens de uma arqueologia prévia da cena passaram a ser elaboradas na empresa de Walter Pinto em meados dos anos 40, mas já nas décadas anteriores, em revistas e programas internacionais, não eram incomuns tomadas de bastidores, aparatos cenográficos, enfim, a revelação da tecnologia envolvida nos espetáculos teatrais. Um exemplo pode ser dado por uma das imagens analisadas no projeto Opsi³⁷⁷ pela pesquisadora Paula Gomes Magalhães:

Esta imagem [i74] faz parte de um conjunto de dez que compõem uma reportagem fotográfica do periódico *Notícias Ilustrado* que pretende evidenciar “a soma enorme de energias”, como refere o jornal, que é necessária para

colocar em cena uma revista, como os ensaios musicais e de interpretação ou o trabalho de cenografia. Ao apresentar atividades que normalmente não são mostradas ao público e todo o esforço empreendido por diferentes profissionais nos bastidores, esta imagem, juntamente com todas as outras que compõem a reportagem, é um documento inestimável que permite ao público ter uma visão diferente da revista. Neste caso, reconhecemos que não apenas os atores e as suas personagens, mas também os trabalhadores e toda a maquinaria, permitem que a peça seja apresentada. Esta imagem é também um exemplo do interesse de revistas e jornais em mostrar aos seus leitores os bastidores do teatro, numa altura em que o cinema estava no top das preferências do público.³⁷⁸

A pesquisadora destacou, dentre as dez imagens, exatamente a do maquinário que estava sendo criado para o espetáculo teatral – no caso, uma revista – e cuja legenda informava: “A maquinaria, o esqueleto das apoteoses e das grandes decorações da revista *Terra de cantigas*, representada no Éden-Teatro.” A cenografia deveria ser criada para efeitos plásticos de grande destaque, parte fundamental para a montagem de uma revista, especialmente nos quadros de apoteoses. Outras imagens (i75 a i79) da reportagem também destacavam diferentes aspectos do aparato técnico envolvido na montagem teatral, como coreografia, pintura de telões, figurinos, iluminação e adereços.

O nome do fotógrafo foi mencionado na reportagem, o que demonstra tratar-se realmente de fotorreportagem, modelo que começava a ganhar força nos periódicos ilustrados na década de 1920.³⁷⁹ Ferreira da Cunha foi o responsável pelas fotos da fotorreportagem intitulada *Como se monta uma revista*.³⁸⁰ Na análise da imagem indica-se a possibilidade de as fotos de bastidores terem sido criadas como contraponto ao cinema, de forma a informar que o teatro também tinha elementos tecnológicos que transformavam o espetáculo em algo tão fascinante quanto os filmes, preferência de entretenimento do público das primeiras décadas do século XX.

Se esse tipo de imagem já estava sendo veiculado em 1928 na Europa, percebe-se que as fotos de bastidores no Brasil, especialmente o conjunto fotográfico da Companhia Walter Pinto, só em finais da década de 1940 ganharam expressão, intensificando-se na seguinte. Então, sabendo-se que o cinema nacional teve nas chanchadas sua expressão mais popular, cujo auge se deu exatamente na década de 1950, verifica-se que a hipótese lançada sobre a relação entre esse tipo de produção de imagens e sua divulgação pelas empresas teatrais e o *boom* cinematográfico como fator motivador dessa criação é não só justa, como comprovada. Outra página do programa da Companhia Walter Pinto (i80), em fotomontagem de diversas tomadas de bastidor e oficinas, evidencia a necessidade de expor a tecnologia da cena. O texto que legenda as imagens explicita a intenção da empresa teatral: “Das oficinas da Empresa

de Teatro Pinto Ltda. surgem maravilhosas criações em matéria de luz e cenografia. Ali, fabrica-se, como nos estúdios cinematográficos, todo um mundo de fantasia e deslumbramento.”³⁸¹

Nessa perspectiva, podemos mencionar o programa da revista *Mulheres de sonho* (1960), da Companhia Eugénio Salvador, que apresenta fotografias semelhantes (**i81** e **i82**). Fato interessante, esse exemplar do programa foi localizado no acervo do Arquivo Walter Pinto e não no de Eugénio Salvador, o que pode indicar a ida do empresário brasileiro ao espetáculo; não há, entretanto, outro indício na documentação da empresa teatral de Walter Pinto que possa confirmar essa hipótese. Além de *Mulheres de sonho*, o espetáculo *Fonte luminosa* (1956) apresenta em seu dossiê fotográfico imagens dos mecanismos da fonte colocada em cena e de oficinas de costura e carpintaria (**i83** a **i85**).³⁸² Apresenta-se, assim, para esse tipo de produção fotográfica, sintonia entre as companhias carioca e lisboeta, evidenciando a generalização de padrões de visualidade na época.

Quadros de fantasia e Apoteose Final – 2º Ato

“Sonho de Cinderela” e “Rendas do Brasil”

O quadro de fantasia “Sonho de Cinderela” foi o que apresentou maior número de fotografias no dossiê de *É fogo na jaca* presente no Arquivo Walter Pinto. Não é difícil imaginar por quê. As fotografias revelam quadro luxuosamente elaborado em termos de figurinos e cenografia, com destaque para a coreografia de balé clássico apresentada pelos primeiros bailarinos Marina Marcel e Léo Lauer com o corpo de baile, além do “truque surpresa”, realizado com jogo de espelhos. Não foi a primeira vez que Walter Pinto o utilizou em seus espetáculos. Foto publicada no Programa da Companhia Walter Pinto de 1951 registra cena de espetáculo em que aparece o recurso, infelizmente sem identificação do espetáculo em questão; tampouco essa imagem foi localizada em outro dossiê do Arquivo. Fato é, contudo, que o jogo de espelhos já tinha sido empregado em outra ocasião, ainda que com temática bem diferente.

No texto da peça o quadro é descrito em três páginas, e o enredo é passado para o público pela fala de um personagem, a contramestra do ateliê de costura. O quadro se inicia no ateliê de costura encarregado de preparar a roupa da Condessa e de sua filha, Condessinha, para o baile em que dançará com o Noivo. A contramestra é antipática e maltrata as costureiras, especialmente a segunda costureira, responsável pela saia da Condessinha e que será a Cinderela. Quando os personagens da ‘nobreza’ entram no ateliê, devem-se perceber a impaciência da Condessa e o interesse do Noivo pela segunda

costureira. A primeira fase termina no momento em que a contramestra deixa a segunda costureira sozinha no ateliê para terminar a roupa da Condessinha. Faz-se escuro o cenário, e inicia-se a segunda fase do quadro. Surge do alto a Fada, usando a varinha de condão, transforma a segunda costureira na Cinderela-bailarina e o ateliê num rico salão de baile, no fundo do qual o Noivo espera Cinderela para ser seu par na dança. Essa fase mereceu o maior número de registros fotográficos de toda a revista (**i87 a i102**).

Ainda uma vez o quadro não foi registrado na totalidade, o que merece alguma reflexão. Sua primeira fase, a que mostra um ateliê de costura, é a parte em que há diálogo, apesar de uma só voz, pois as respostas ficam subentendidas pelos gestos e atitudes dos demais personagens, “figuras puramente de ballet”. Não há coreografia, e o cenário é simples, com indicação de alguns manequins, um espelho, fazendas e as costureiras cosendo à mão. A ausência de imagens dessa parte do quadro pode indicar tanto o desinteresse em relação ao registro de partes mais dramáticas do texto, que ficariam a dever em plasticidade cênica, quanto limitação técnica para obtenção de fotografias com a qualidade almejada em momento de grande movimentação e nenhuma marcação coreográfica que pudesse ser ‘suspensa’ em uma pose, de forma a criar um ‘quadro’, como aconteceu para a segunda fase. Essa hipótese é plausível tendo em vista o equipamento usado por Mafra, uma Linhof Technika, câmera muito sensível que, embora exija a imobilidade do objeto a ser fotografado, tem sobre as outras máquinas grande vantagem, pois é capaz de corrigir a perspectiva da cena devido à possibilidade de movimentação independente no plano da objetiva e no plano do filme.

As câmeras técnicas exigem grande habilidade do fotógrafo, com operação lenta, “quase contemplativa”, mas resultam em excelente qualidade de imagem. Esse tipo de equipamento ainda hoje é usado para fotos de arquitetura, exatamente por essa correção de perspectiva, como indica Aigner: “O uso mais comum dessa virtude é a manutenção das linhas verticais em paralelismo, evitando a convergência destas em um ponto de fuga acima ou abaixo da imagem. Igualmente é possível efetuar correções das linhas horizontais da fotografia.”³⁸³

O uso desse tipo de câmera por Mafra pode explicar a manutenção do padrão de fotos posadas e frontais, em que se visualizavam com perfeição todos os planos da fotografia e se tinha noção da profundidade do palco, trazendo para o espectador imagem próxima ou até melhor do que a avistada da plateia.

Desse conjunto algumas fotos estão identificadas como sendo de Mafra (**i87, i89, i90, i91 e i92**); outras não têm identificação, mas é possível que também sejam dele. Toda a série apresenta belos e harmoniosos quadros pictóricos da cena, com poses bem definidas, formas distribuídas com equilíbrio, composição tradicional como pede o ponto de vista frontal, favorecido pelo equipamento usado. Foram feitos alguns

recortes da cena, como nas fotografias da Fada com sua varinha, focalizando só a atriz sobre o praticável, sem visualização de seu entorno (i96 a i99).

O salão de baile é enquadrado em dois momentos (i87 a i92), com os Fidalgos (i87, i89 e i90) e com os Bailarinos (i88, i91 e i92). Outro recorte interessante de parte do salão de baile (i88) mostra uma tomada de baixo para cima, na lateral, com efeito de visualização contrário, pois que o espelho estava inclinado, e vemos a cena como que do alto; todas as outras tomadas foram frontais, de plano geral e posadas. Uma das fotografias (i87) mostra a cena com o efeito do espelho ao fundo, e a seguinte (i88), seu detalhe. Nas imagens posteriores o fundo do cenário ainda não foi mudado, pois o efeito do espelho só era acionado no final do quadro, para criar a ilusão de um grande salão de baile, reproduzido ao infinito pelo espelho inclinado. Essas imagens podem dar ideia da intenção pretendida para o final do quadro, ensejando uma questão interessante sobre o uso dos telões nos quadros de fantasia.

Tanto ao longo do espetáculo quanto em suas versões apoteóticas, os quadros de fantasia têm características peculiares, pois devem mesclar um bom tema, ou seja, ter certo enredo, com boas soluções plásticas para cenários e figurinos, além de música e coreografia marcantes, que lhes garantam dinamismo. Como se sabe, as montagens de revistas incorporaram a tradição cenográfica dos telões pintados,³⁸⁴ e até a década de 1950 essa característica ainda era mantida, ignorando-se as inúmeras alterações ocorridas desde o início do século XX nos conceitos de ocupação do espaço da caixa cênica, alinhadas com as novas propostas de encenação. Fato, contudo, é que o telão é elemento estático, e a cena exigia movimento. Assim, o espelho que fez a vez de telão, ao fundo, trouxe para a cenografia o movimento da cena, pois que seu efeito era refletir ao infinito a movimentação coreográfica em execução. Não só o espelho, no entanto, buscou essa inserção de movimento na criação cenográfica das revistas de Walter Pinto. Além dos já comentados mecanismos de elevadores, há o elemento vivo nos detalhes cenográficos, como os flagrados nas fotografias das *girls*-candelabro (i94 e i95).

As *girls* (i94 e i95), seminuas, faziam o ‘ornamento’ do pedestal das grandes luminárias do salão e ficavam em cena, ao que parece, durante toda a segunda fase do quadro, que se passava nesse salão de baile. Na maior parte das fotografias elas aparecem com os braços erguidos; só em uma (i92) seus braços pendem ao longo do corpo, em pose certamente mais confortável, embora menos proveitosa para modular silhueta mais esguia e com seios empinados, que os braços para cima proporcionam.

Aqui são parte do cenário, um cenário “vivo” e libidinoso. Essa ideia de ‘mulher-candelabro’ foi verificada em cena de filme musical americano de 1951 (i103), o que pode nos remeter – guardadas as devidas proporções, as distâncias pertinentes e as diferentes relações culturais envolvidas – ao conceito de “iconosfera”, “(o conjunto

de imagens que, num dado contexto, está socialmente acessível), principalmente por via da reprodução fotográfica”, retomado por Meneses³⁸⁵ a partir do historiador da arte Ivan Gaskell, que traz para a crítica de arte a relevância de também considerar a obra artefato, e, em decorrência, “examinar as consequências de sua entrada na ‘íconosfera’”.

O uso da figura feminina como parte ‘viva’ do cenário também ocorreu no quadro “Bolo real” da revista *Muié macho sim sinhô*, no qual, porém, o próprio bolo era um dinâmico elemento cenográfico, que se abria durante a cena, e as *girls* em cima dele e em seu interior davam continuidade a essa movimentação. Naquela fase do quadro não havia telões; o bolo era o elemento principal da cenografia.

A despeito do grande uso de telões é possível identificar em alguns espetáculos de Walter Pinto proposta cenográfica alternativa, como os objetos-cenário e construções cuja estrutura incorporava elementos “vivos”. Além de *Muié macho sim sinhô* (1950), com o bolo, e de *É fogo na jaca* (1953), com espelhos e *girls*-candelabro, podemos ainda citar dois quadros de *Está com tudo e não está prosa* (1949): “O leque”, formado inteiramente por *girls* e seus leques de plumas (i104 e i105), e a apoteose “Lenda do mar” (i106), com imenso carrossel de cavalos-marinhos. E ainda outro carrossel (i107), na apoteose de *Botando pra jambrar* (1956).

Apesar de “Sonho de Cinderela” ter sido o quadro com maior número de fotografias, não constituiu narrativa visual porque não houve preocupação em documentar fotograficamente o desenrolar do enredo. Produziram-se retratos do casal de bailarinos e da bailarina sozinha, com o figurino da cena, mas fora de seu contexto e, talvez, reproduzindo algum momento da coreografia desenvolvida para a segunda fase (i100 a i102). Eram retratos realizados no próprio teatro, em geral no palco, com a luz de cena e, às vezes, outro ponto de luz preparado pelo fotógrafo. Procurava-se colocar os atores e bailarinos caracterizados e aludindo a algum momento da cena do espetáculo. Os retratos desse tipo eram normalmente usados nos programas da Companhia ou na divulgação na imprensa. Na década de 1950 a bailarina Marina Marcel aparece em inúmeras imagens publicadas nos programas da Companhia.

Apoteose final: a plateia, outro circuito do feminino

A única imagem da apoteose “Rendas do Brasil” (i108) é também uma das raras imagens na categoria denominada ‘fotoação’. Flagra-se a cena em ato, sem pose ou preparo prévio e, teoricamente, não se explicita a relação entre o fotografado e a presença física do fotógrafo. No caso da fotografia em questão houve o enquadramento da plateia do teatro e de parte do fosso da orquestra, assinalando o local da tomada:

o corredor da plateia. A presença do fotógrafo está definida: posicionado no corredor, não pôde fazer um enquadramento frontal, apesar da distância ter permitido um plano geral da cena.

É possível que a foto seja de Mafra, devido ao número registrado no verso, mas não há como afirmar essa autoria. Sem dúvida trata-se de momento bem próximo do final do espetáculo, pois já estava em cena grande parte do elenco, sendo a presença do travesti Ivaná, na lateral esquerda da foto, o maior indicativo do preparo do elenco para os agradecimentos finais, pois Ivaná não participava da apoteose. É possível também tratar-se de sessão de estreia ou comemorativa, o que sugerem as flores que adornam o proscênio e a presença do fotógrafo na plateia. O *flash* certamente foi usado, dada a iluminação espocada na cabeça dos espectadores, mas nota-se luz de cena generosa, com pouco contraste, estando todo o palco iluminado quase uniformemente, o que reitera a suposição de final do espetáculo.

Apesar do predomínio masculino, notam-se na plateia várias cabeças femininas; Walter Pinto, aliás, fazia questão de conquistar esse segmento do público, como declarou para José Ramos Tinhorão, em 1972:

Eu percebi que o negócio não era fazer teatro de gênero livre, como outros faziam, para atrair o público. Aquele tipo de espetáculo só chamava homem, e os homens não tinham força nenhuma em casa para levar a família ao teatro. Eu passei a fazer espetáculo para a mulher. Atingindo uma mulher, eu trazia o marido, trazia o irmão, o cunhado e a cunhada. Se eu atingisse só o marido, ele iria escondido, como ia antigamente aos teatros de “moinho”.* (*Referência ao teatro gênero “moulin”, com espetáculos picantes, inspirados no “vaudeville” parisiense e que teve sua voga no Rio de Janeiro no início da década de 1930)³⁸⁶

Indagado sobre o fato de despir as mulheres, ele argumentava que suas artistas de nu ficavam mais bem vestidas do que as outras, por suas plumas e joias, “que eram empregadas para compor uma beleza que não era sensual, uma beleza de quadro”. E categoricamente afirmava nunca ter feito um nu erótico: “Meu nu era visto por famílias. Aliás, quem se interessava mais pelos nus femininos das minhas revistas eram as senhoras.”³⁸⁷

Não é difícil perceber que, na maior parte das imagens em que aparecem mulheres com o “busto de fora”, como descreve Walter Pinto, elas se situam mais ao fundo do palco, geralmente sobre praticáveis, como estão nessa fotografia da apoteose “Rendas do Brasil” e em outras já mencionadas, a respeito das quais o fotógrafo, espectador privilegiado, pode tanto nos aproximar da cena como recortá-la e mostrar seus detalhes. Se retomamos esse tema é para enfatizar o perigo das imagens isoladas na análise de um espetáculo. Se só fosse possível ter acesso àquelas imagens aproximadas, que recortam

a cena e evidenciam o nu, poderíamos entender que os espetáculos de Walter Pinto primavam por essa única vertente, e não haveria como visualizar o posicionamento dessas *girls* no plano geral da cena, que faz mudar completamente a perspectiva em relação ao destaque para o nu, fato sempre polemizado pela crítica da época.

O JOGO DAS “BOLAÇÕES” E DOS CRÍTICOS

José Ramos Tinhorão também indaga ao empresário se ele atribuía a esse tipo de “bolações” (os truques cenográficos) o fascínio do público pelo teatro de revista naquela época, ao que Walter Pinto responde:

Não. Essa era apenas a minha parte naquele trio que eu compunha com Luiz Iglézias e o Freire Júnior. Era apenas uma parte do choque para a plateia. Para arrancar o aplauso. E tanto é que, no final das peças eu sempre procurava jogar em cima do público um, dois, três truques, um em cima do outro. E não dava bis. Todos ficavam com vontade de tornar a ver para tentar adivinhar como era o truque, como era aquilo.³⁸⁸

Essa resposta parece, na verdade, contradizer o registro imagético de suas produções. Ele sabia que o espetáculo não era só isso, mas pouco registrou sobre a outra parte. Certamente explica-se que essas “bolações” eram o seu diferencial em relação aos demais espetáculos de revistas em cartaz, que, aliás, não eram poucos.³⁸⁹ Criar um ponto de atração em relação à concorrência era fundamental para um teatro comercial, que vivia exclusivamente de sua bilheteria. Nesse aspecto, o empresário lançava mão de todos os recursos disponíveis para atrair seu público, incluída a “boa vontade” dos representantes da “velha geração” de críticos, sócios da Associação Brasileira de Críticos Teatrais – ABCT,³⁹⁰ cujos comentários “não apuravam quase nada sobre as peças em cartaz, pois suas descrições subjetivas não permitiam uma análise substancial”, como informa Junqueira, mas se poderiam prestar a comentários elogiosos ou mesmo curiosos sobre as produções. Depoimento de Henrique Oscar (da nova geração de críticos) assinala a tentativa de interferência mais direta de empresários, em especial Walter Pinto, na classe de críticos teatrais: “Consta, segundo Jota Efege, que depois das estreias, sobretudo no Teatro Recreio, o empresário [Walter Pinto] convidava os críticos para uma ceia, o que, naturalmente, influenciava a crítica. Dado o fato de que os poucos críticos eram amigos dos empresários, a atividade de crítico funcionava como uma troca de favores.”³⁹¹

Logo após essa declaração, o crítico Yan Michalski, um dos entrevistadores de Henrique Oscar nessa ocasião, observa que “o crítico preenchia a função que hoje pertence ao divulgador”. Certamente isso não era privilégio de Walter Pinto, nem mesmo

artimanha exclusiva ou original de sua empresa, mas prática corrente no meio teatral observada desde o século XIX; e era exatamente esse tipo de comportamento que a nova geração de críticos queria ver banido do meio teatral. A nova crítica vai aos poucos dominando os espaços dos periódicos, e já em meados da década de 1960 havia poucos vestígios da velha geração. O que observamos em relação às produções de Walter Pinto, entretanto, é que nem todas as ceias alimentavam completamente as palavras elogiosas dos críticos. Havia também pontuações sobre aspectos negativos, quase sempre relacionados aos textos, muitas vezes carregado de piadas consideradas grosseiras, destoando do conjunto do espetáculo, segundo a crítica, além da consideração sobre o excesso de nus. Verifica-se, porém, e com frequência, a exaltação dos efeitos plásticos do espetáculo, exatamente os quadros que obtiveram, ao longo da história da Companhia, maior número de registros fotográficos.

Walter Pinto declarou que as “bolações”, como nomeou Tinhorão os quadros de fantasia, eram apenas um dos aspectos de seus espetáculos, utilizando como argumento o trabalho de dramaturgia para cenas de comédia de autoria de Luiz Iglésias e Freire Júnior. Tanto os programas das peças, com a relação dos diversos quadros encenados, quanto seus respectivos textos comprovam essa afirmação. No entanto, no acervo de fotografias dos espetáculos, constata-se a ausência de imagens dos quadros que não são de fantasia.

O gesto de selecionar e excluir imagens tem especial significado para a visualização da trajetória da Companhia, demonstrando a interferência direta do empresário na construção da memória de suas realizações. Ao indicar o que deveria ou não ser registrado em seus espetáculos ou o que deveria permanecer copiado no acervo fotográfico, Walter Pinto elegeu o discurso visual como gramática para a fixação de sua história. Deixou, dessa forma, impresso um ponto de vista sobre seus espetáculos, atitude impulsionada não só pela necessidade de defesa contra aqueles que desdenhavam do teatro de revista, mas também por pragmatismo empresarial. Walter Pinto optava, assim, pela construção de imagem predominante, que refletisse o ideal de uma produção de caráter cosmopolita. Essa estratégia tinha como consequência eliminar os elementos locais, que pudessem ressaltar alguma personalidade ou evento só reconhecível por espectadores ou leitores coetâneos. Assim, a predominância de fotografias dos quadros de fantasia traduz exemplarmente a escrita visual concebida pelo empresário para alcançar seu ideal artístico: produzir um espetáculo sem fronteiras geográficas ou linguísticas. E, extrema astúcia, portador de legibilidade que atravessa o tempo.

“O ÂNGULO DA MEMÓRIA”

O mergulho nas imagens de *É fogo na jaca* possibilitou o desvelamento de modos de produção teatral de uma companhia de teatro de revista e, conseqüentemente, da atuação de seu empresário. Tornou perceptível, também, o modo de produção fotográfico da cena teatral, seus propósitos, suas intencionalidades e sua utilização para investigação historiográfica sobre dois campos distintos, que aqui se encontram: a fotografia e a cena teatral.

O acervo fotográfico permitiu refletir sobre os usos intencionais dos registros imagéticos não só para divulgação de espetáculos, mas também para fixação de um padrão de ‘qualidade’ baseado em prática cênica de exuberância plástica, que se traduzia em luxuosos figurinos, elaborados cenários e eficientes mecanismos cenográficos.

A comparação com outro significativo acervo de fotos de espetáculos de teatro de revista, do mesmo período, nos capacitou e instrumentalizou para reflexões além do que é percebido à primeira vista. Assim, poder também mergulhar, mesmo que com fôlego menor, no universo fotográfico da Companhia Eugénio Salvador, foi, antes do imenso prazer que traz sempre a investigação do desconhecido, a oportunidade de ampliar significativamente o potencial de observação de fotos de cena.

Se a partir das imagens produzidas no âmbito dos espetáculos de Walter Pinto pudemos refletir sobre o significado da predominância de imagens frontais e estáticas, o estilo, assim combinado, pode ser interpretado muito além do aspecto que leva em conta apenas uma tradição, como aponta Win Wenders sobre sua atração pelas fotografias de Walker Evans (1903-1976), fotógrafo americano cuja produção expressa “realidade frontal e estática, que marcou profundamente a fotografia contemporânea”.³⁹²

Win Wenders reproduz em certa medida esse aspecto nas fotos que realizou ao buscar locações para seu filme *Paris, Texas*, em 1983, no Oeste dos Estados Unidos. E sobre esse ponto de vista o cineasta reflete:

(...) diante das casas, das paisagens, o olhar frontal é também o olhar onde estou mais ausente e ao mesmo tempo mais junto com o que há ali (...) Se o eixo não é frontal, se o ângulo é outro, o objeto está separado de seu horizonte, e isto faz mal aos olhos e aos objetos. Além disso, no Oeste americano, *tudo que é construído pelo homem é extremamente teatral*. Uma vez em uma paisagem aberta, a visão frontal é, de certa maneira, a única possível, porque qualquer outra forma de olhar – de lado, do alto, ou de baixo – separa um objeto de seu ambiente. *Com a visão frontal, as coisas guardam sua identidade, mas através de outros ângulos, elas a perdem, pois o ângulo identifica o fotógrafo.*³⁹³

As observações de Wenders abrem novas perspectivas para a análise das fotografias de cena que apresentam tomadas frontais e estáticas. Na verdade, seu comentário reforça a visão, já citada, de Arcari, que sugere para esse tipo de imagem caráter oficial. Ao enfatizar que a visão frontal fortalece a identidade daquilo que é representado e estabelecer paralelo com o aspecto teatral inerente às intervenções humanas que não devem ser separadas de seu ambiente, tendo na tomada frontal sua melhor forma de registro, Wenders redimensiona esse olhar e lhe injeta força extra. Assim, a predominância desse tipo de ponto de vista para as fotografias da Companhia Walter Pinto pode revelar a intenção, ainda que não tão clara e objetiva quanto a expressa pelo cineasta, de guardar identidade que marque a força de apresentação e de comprovação de beleza da cena, tornando as imagens o símbolo de um ideal estético.

O estudo das fotografias da Companhia de Eugénio Salvador trará novas balizas para continuarmos a reflexão sobre os caminhos que as fotografias de cena percorreram e podem ainda percorrer na construção de uma história do teatro.

ATO III

É FOGO NA JACA, 1953

SÉRIES ICONOGRÁFICAS

Jornais e programas: circulação e consumo de imagens

i32 *Diário da Noite*, 13 maio 1953, p.7 (Mesquitinha, Paulo Celestino, Pedro Dias, Manoel Vieira e Ankito) detalhe e página inteira



Arquivo BN - Setor de microfímes.

i33 Mesquitinha, Paulo Celestino, Pedro Dias, Manoel Vieira e Ankito



Arquivo WP - Cedoc/Funarte



Arquivo WP - Cedoc/Funarte

i34 *Diário da Noite*, 23 maio 1953, p.7 (Ankito) detalhe e página inteira



ANKITO faz parte dos cinco atocantes do riso da equipe de Walter Pinto e Iem, em "É fogo na jacá", em cena no Teatro Recreio, última atuação.



Acervo BN – Setor de microfilmes

i35 *Diário de Notícias*, 14 maio 1953, p.6 (Marina Marcel e Léo Lauer) detalhe e página inteira



"É FOGO NA JACA" — Estréia amanhã, no Teatro Recreio, a revista de Frate Jr., Luis Jolema e W. Pinto — "É fogo no juru". Em terceira e única, calçados o flagrantemente crias; Marina Marcel e Léo Lauer, primeiros beijos, exercitando-se numa de suas músicas. O espetáculo costará, ainda, com a participação de dez bailarinas clássicas, dez musiquins e dez modelos



Acervo BN – Setor de microfilmes

É FOGO NA JACA, 1953

Série Estrutura Dramática – tipos de quadros – Prólogo

i36 Corpo de baile



Foto Mafra. Arquivo WP - Cedoc/Funarte

i37



Foto Mafra. Arquivo WP - Cedoc/Funarte

i38



Arquivo WP - Cedoc/Funarte

i39



Arquivo WP - Cedoc/Funarte

i40 Com Walter Pinto



Foto Mafra. Arquivo WP - Cedoc/Funarte

i41



Foto Mafra. Arquivo WP - Cedoc/Funarte

É FOGO NA JACA, 1953

Série Estrutura Dramática – tipos de quadros – Quadro de Comédia

Acho-te uma graça

i42 Pedro Dias, Mesquitinha, Paulo Celestino, Jane Grey e Manoel Vieira



Arquivo WP - Cedoc/Funarte

i43 Manoel Vieira, Paulo Celestino, Mesquitinha e Pedro Dias



Arquivo WP - Cedoc/Funarte

i44 Paulo Celestino



Arquivo WP - Cedoc/Funarte

i45



Arquivo WP - Cedoc/Funarte

i46 Manoel Vieira, Paulo Celestino, Mesquitinha e Pedro Dias



Arquivo WP - Cedoc/Funarte

i47



Arquivo WP - Cedoc/Funarte

É FOGO NA JACA, 1953

Série Estrutura Dramática – tipos de quadros – Quadro de Fantasia

As aventuras de D. Juan

i48 Marina Marcel e bailarinos



Arquivo WP - Cedoc/Funarte

i49



Arquivo WP - Cedoc/Funarte



i51 Marina Marcel e bailarinos



Arquivo WP - Cedoc/Funarte

i52 Corpo de baile



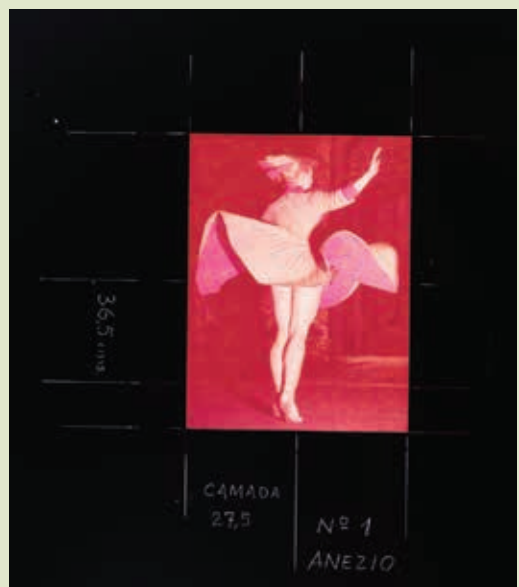
Arquivo WP - Cedoc/Funarte

i53 Marina Marcel



Arquivo WP - Cedoc/Funarte

i54



Arquivo WP - Cedoc/Funarte

i55 Marina Marcel e bailarinos



Arquivo WP - Cedoc/Funarte

É FOGO NA JACA, 1953

Série Estrutura Dramática – tipos de quadros – Apoteose 1º ato

A lenda da vitória régia

i56 Marina Marcel e corpo de baile



Arquivo WP - Cedoc/Funarte

i57



Arquivo WP - Cedoc/Funarte



Arquivo WP - Cedoc/Funarte



Arquivo WP - Cedoc/Funarte

i60 Marina Marcel



Arquivo WP - Cedoc/Funarte

i61



Arquivo WP - Cedoc/Funarte

i62 Marina Marcel



Foto Aymoré Marella. Arquivo WP - Cedoc/Funarte

i63 Marina Marcel e corpo de baile



Arquivo WP - Cedoc/Funarte

i64 O Mundo Ilustrado, Suplemento teatral, ago.1955, p. 26 detalhe e página inteira



Um maestro de baile: VICENTE PAIVA

Alcides de Almeida Paiva, mestre de um grupo de dança, é o responsável por um espetáculo de dança que se apresenta no teatro de São Paulo. O espetáculo é considerado um dos melhores do Brasil. O espetáculo é considerado um dos melhores do Brasil. O espetáculo é considerado um dos melhores do Brasil.

Arquivo WP - Cedoc/Funarte

i65 O Reboiço, 1956, quadro "A saloia e o burro" (Eugénio Salvador, Beatriz Costa e Humberto Madeira)



Espólio Eugénio Salvador/ Museu Nacional do Teatro, Lisboa. IMC, IP/DDF

i66 Por causa delas, 1958, quadro "A divisão do burro" Carlos Alberto, Lucinda Amaral, Humberto Madeira, Barroso Lopes, Antonio Silva e Eugénio Salvador



Foto Sampaio Teixeira. Espólio Eugénio Salvador/ Museu Nacional do Teatro, Lisboa. IMC, IP/DDF

i67 É do xurupito, 1957 (Ema)



Foto Mafra. Arquivo WP - Cedoc/ Funarte

É FOGO NA JACA, 1953

Série Estrutura Dramática – tipos de quadros – Apoteose 1º ato

A lenda da vitória-régia (3ª fase)

i68 Marina Marcel (no centro, sobre vitória-régia)



Foto Mafra. Arquivo WP - Cedoc/Funarte

i69



Foto Mafra. Arquivo WP - Cedoc/Funarte

i70



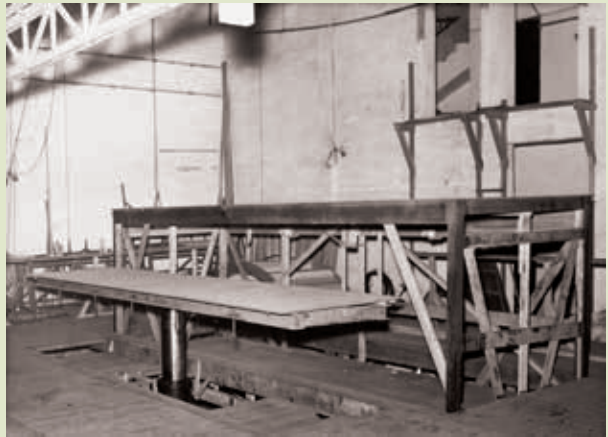
Foto Mafra. Arquivo WP - Cedoc/Funarte

i71



Foto Mafra. Arquivo WP - Cedoc/Funarte

i72 Elevador do palco do Teatro Recreio



Arquivo WP - Cedoc/Funarte

i73 Programa da Companhia Walter Pinto, 1. ed., 1951, [p.10]

Na "hall" do Recreio, vêem-se artisticamente dispostos, fotos coloridas e luminárias. São artistas e girls. É importante salientar que, todos os anos, este conjunto apresenta um aspecto diferente. A gravura fixa o "hall" em 1949.

Um aspecto do palco do Teatro Recreio, com seus elevadores, completa instalação elétrica e disco giratório. A lotação do Teatro é de 1.400 lugares, entre poltronas, camarotes, balcões e galerias.

En el "hall" se ven, artísticamente dispuestas, fotografías coloridas y luminarias de los artistas y "girls". Es importante destacar que todos los años este conjunto presenta un aspecto distinto. El grabado muestra al "hall" en el año 1949. Un aspecto del escenario del Teatro Recreio, con sus ascensores, una completa instalación eléctrica y disco giratorio. La capacidad del Teatro Recreio es de 1.400 personas, entre platas, palcos altos y bajos, tertulias y galerías.

Some luminaires and colored photos showing actors and stage girls artistically displayed are seen in the middle of the hall. A view of Teatro Recreio showing the lifts, lighting system and turning stage. Theatre total capacity being 1,400 seats including chairs, boxes, balcony and gallery.

Arquivo WP - Cedoc/Funarte

Fotorreportagem Como se monta uma revista

i74 Cliché Ferreira da Costa in *Notícias Ilustrado*,
Lisboa, n.21, II Série de 1928 Página 21



i75 Página 20



i76 Página 20



i77 Página 21



i78 Página 21



i79 Página 21



Maquinaria teatral – “princípio do maravilhoso”

i80 Programa da Companhia Walter Pinto, 1. ed., 1951, [p.25]

● Das oficinas da Empresa de Teatro Pinto Ltda. surgem maravilhosas criações em matéria de luz e cenografia. Ali, fabrica-se, como nos estúdios cinematográficos, todo um mundo de fantasia e deslumbramento.



● Empresa Teatro Pinto Ltda.'s studio produce the finest arrangements for light and scenery.

● En los talleres de la Empresa de Teatro Pinto Ltda. surgen maravillosas creaciones en materia de luz y escenografía. Allí se fabrican, como en los estudios cinematográficos, todo un mundo de fantasía y deslumbramiento.



i81 Programa da revista *Mulheres de Sonho*, Coliseu dos Recreios, 1960



SALÃO DE BELEZA
Reis
DIREÇÃO TÉCNICA DE
CÂNDIDO REIS

TRATAMENTOS DE BELEZA POR
M. ME GENNY
ESPECIALIZADA EM PARIS
MANUCURE — PEDICURE
TRAVESSA DO SALITE, 18.1.1 — LISBOA
TELEFONO 28892



MAIS



LI. ROMA



BIRMA



MAIS BREVES



SAPATARIA
Smarta
Sapatarias de primeira qualidade

GRANDES STOCES EM MALAS, LUZAS
MEÇAS ESPECIALIZADA EM COMPOZICÃO DE SENHORA
OS MAIS FINOS MODELOS DE CAÇADO
PARA HOMENS, SENHORA E CRIANÇA,
FABRICO PRÓPRIO
A SAPATARIA SMARTA FORNECEU TODA O
CAÇADO PARA A REVISTA MULHERES DE SONHO
Rua do Sapataria, 24, A - 111 - LISBOA - T. 241 - 3411 - A. H. C. 28 Lisboa



No salão de recreios não são apenas a dança e o teatro
mas também a música e a arte. Assim, o Coliseu dos Recreios
é um verdadeiro templo da cultura portuguesa.



No salão de recreios não são apenas a dança e o teatro,
mas também a música e a arte. Assim, o Coliseu dos Recreios
é um verdadeiro templo da cultura portuguesa.

Arquivo WP- Cedoc/Funarte

i82 Programa da revista *Mulheres de Sonho*, Coliseu dos Recreios, 1960



**ANTES DA ESTREIA
DA REVISTA**

UMA LÍCIA DE REQUINTADA SLEIÁNCIA
DE
GRANDE OUBIVESARIA DA MODA
E uma estreia, nada de justiça portuguesa
SARDOSA ESTEVES & C.
SAPATAS OUBIVESARIAS
LISBOA, LISBOA EM 1960
Rua do Sapataria, 24, A - 111 - LISBOA - T. 241 - 3411 - A. H. C. 28 Lisboa



Um espetáculo de dança e música, com uma coreografia de
lucidez e beleza, que se realizou no Coliseu dos Recreios, em
Lisboa, em 1960.



Um espetáculo de dança e música, com uma coreografia de
lucidez e beleza, que se realizou no Coliseu dos Recreios, em
Lisboa, em 1960.



JOSÉ CARLOS



JOSÉ CARLOS



JOSÉ CARLOS



JOSÉ CARLOS



Um espetáculo de dança e música, com uma coreografia de
lucidez e beleza, que se realizou no Coliseu dos Recreios, em
Lisboa, em 1960.



Um espetáculo de dança e música, com uma coreografia de
lucidez e beleza, que se realizou no Coliseu dos Recreios, em
Lisboa, em 1960.

Arquivo WP- Cedoc/Funarte

i83 *Fonte luminosa*, Coliseu dos Recreios, 1956



Espólio Eugénio Salvador/ Museu Nacional do Teatro, Lisboa. IMC, IP/DDF

i84 *Oficinas no Coliseu dos Recreios, Fonte luminosa*, 1956



Espólio Eugénio Salvador/ Museu Nacional do Teatro, Lisboa. IMC, IP/DDF



Espólio Eugénio Salvador/ Museu Nacional do Teatro, Lisboa. IMC, IP/DDF

i86 Álbum de recortes de *Fonte luminosa*, 1956



Espólio Eugénio Salvador/ Museu Nacional do Teatro, Lisboa

É FOGO NA JACA, 1953

Série Estrutura Dramática – tipos de quadros – Quadro de Fantasia

Sonho de Cinderela

i87 Corpo de baile



Foto Mafra. Arquivo WP - Cedoc/Funarte

i88 Marina Marcel e Léo Lauer (no centro)



Arquivo WP - Cedoc/Funarte

i89



Foto Mafra. Arquivo WP - Cedoc/Funarte

i90



Foto Mafra. Arquivo WP - Cedoc/Funarte

i91



Foto Mafra. Arquivo WP - Cedoc/Funarte

i92



Foto Mafra. Arquivo WP - Cedoc/Funarte

i93 Emilia



Arquivo WP - Cedoc/Funarte

i94



Arquivo WP - Cedoc/Funarte

i95



Arquivo WP - Cedoc/Funarte

i96 Lia Mara



Arquivo WP - Cedoc/Funarte

i97



Arquivo WP - Cedoc/Funarte

i98



Arquivo WP - Cedoc/Funarte





i101 Marina Marcel e Léo Lauer



Arquivo WP - Cedoc/Funarte

i102



Arquivo WP - Cedoc/Funarte

i103 Fotograma do filme *An American in Paris* (Minnelli, 1951)



Georges Guétary no famoso bailado «I'll Build a Stairway to Paradise» de An American in Paris (Minnelli, 1951).

Im: COSTA, 1986.

i104 *Está com tudo e não está prosa*, quadro "Os leques", 1949



Arquivo WP - Cedoc/Funarte

i105



Arquivo WP - Cedoc/Funarte

i106 *Está com tudo e não está prosa*, quadro "Lendas do mar" (apoteose do 1º ato), 1949



Arquivo WP - Cedoc/Funarte

i107 *Botando pra jambrar*, quadro "Carrosel das quatro estações" (apoteose 2º ato), 1956



Foto Mafra. Arquivo WP - Cedoc/Funarte

É FOGO NA JACA, 1953

Série Estrutura Dramática – tipos de quadros – Apoteose 2º ato

Rendas do Brasil

i108 Toda a companhia



Arquivo WP - Cedoc/Funarte



ATO IV

FOTOGRAFANDO AS PALAVRAS

“ALFAMA EMBANDEIRADA”

ALFAMA EMBANDEIRADA (veste uma fantasia adequada ao número “Alfama embandeirada”, que vai interpretar. Fala com muita vivacidade e exuberância): Ah, meus amigos! Estava louca por que chegasse o momento da minha actuação nesta simpática festa a favor dos pobrezinhos!

BARÃO DAS ALMÔNDEGAS: Em nome da corporação, muito obrigada!

ALFAMA EMBANDEIRADA: E esta minha impaciência em dar minha colaboração a esta festa elegante, estava, em duas coisas: por um lado, no meu bom coração e, por outro lado, no meu amor à Arte!

BARÃO DE RANHOLAS (a Barão das Almôndegas): Ponha-se a pau, seu Almôndegas, que ela tem uma coisa de cada lado!

VISCONDESSA: Creia, minha boa amiga, que lhe ficam muito bem esses sentimentos...e que lhe fica muito bem esse vestido!

ALFAMA EMBANDEIRADA: Oh! Muito obrigada no que diz respeito aos meus sentimentos! Mas, bem vê: o vestido é próprio para o número que vou interpretar...Oh! Mas que cabeça a minha! Eu ainda não lhes disse o que é o meu número! Foi escrito, propositadamente, para a festa de hoje!

BARÃO DE RANHOLAS: Que pena não se ter lembrado aqui do meu amigo, o barão das Almôndegas, que, aqui pra nós, também é um grande número...

ALFAMA EMBANDEIRADA: Ao princípio, pensei em ensaiar um samba brasileiro; mas desisti! Está muito corriqueiro, não acham?

BARÃO DAS ALMÔNDEGAS: Muito co...quê?

BARÃO DE RANHOLAS: Muito corriqueiro, seu palerma! Não vê você que nos sambas brasileiros, antes de mais nada, o que é preciso é dar ao corriqueiro?

ALFAMA EMBANDEIRADA: E depois, eu queria apresentar uma canção popular, bem “alfacinha”!³⁹⁴

VISCONDESSA: Oh! São lindas as canções lisboetas!

BARÃO DAS ALMÔNDEGAS: Ah! Se são (a Ranholas) Mas, afinal, quando é que começa a sessão?

ALFAMA EMBANDEIRADA (continuando): Eu queria interpretar qualquer coisa de Lisboa, daquelas que os turistas tanto apreciam!

BARÃO DE RANHOLAS: Pronto! Lá vem o fado!

ALFAMA EMBANDEIRADA: Oh! Não! O meu sonho era oferecer-lhes uma canção que evocasse um bairro típico de Lisboa! E lembrei-me, então, do velho bairro de Alfama!

VISCONDESSA: Oh! Minha amiga! Dou-lhe os meus parabéns, porque escolheu deliciosamente bem...

ALFAMA EMBANDEIRADA: Alfama, é, toda ela, uma formosíssima aguarela!

BARÃO DAS ALMÔNDEGAS: Até rimou! V. Exa. é poetisa nata, tal como eu sou um poeta nato!

ALFAMA EMBANDEIRADA: Nesse caso, vou apresentar-lhes um número, sobre nossa Alfama toda embandeirada!

BARÃO DAS ALMÔNDEGAS: O quê! Toda cheia de bandeirinhas?

ALFAMA EMBANDEIRADA: Melhor: quando a roupa estendida pelas janelas é como um festival de neve a enfeitar a noite do meu bem...

VISCONDESSA: Que bem que esta rapariga fala!

ALFAMA EMBANDEIRADA: Enfim! Vou contar-lhes como Alfama é linda com seus paus da roupa fora das janelas! Que o meu noivo não queria... Embirra solenemente com os paus de fora.

BARÃO DAS ALMÔNDEGAS: Gostava mais que os metesse pra dentro?

ALFAMA EMBANDEIRADA: Manias... Ah! Mas eu convenci-o porque Alfama, assim, é que é lindíssima, com a roupa, toda pendurada, a secar!

BARÃO DE RANHOLAS: Principalmente, quando se pendura, é uma maravilha ver a roupa a pingar!... É tal a pingadeira, que até dá a impressão de que a roupa está constipada!

VISCONDESSA (a Almôndegas): Bonita imagem, não é?

BARÃO DAS ALMÔNDEGAS: Um assombro!

ALFAMA EMBANDEIRADA: Além disso, a roupa estendida nas janelas tem muita poesia!

BARÃO DE RANHOLAS: Se tem! Ainda há dias vi um “soutien”, pendurado numa trapeira, que valia um poema: eram duas autênticas redondilhas maiores!

BARÃO DAS ALMÔNDEGAS: Agora pergunto eu: como é que você mediu?

BARÃO DE RANHOLAS: A olho!...

ALFAMA EMBANDEIRADA (romântica): Oh! A poesia das fraldinhas!

BARÃO DAS ALMÔNDEGAS: Que mimo!

(...)

VISCONDESSA: Oh! A poesia dos paus da roupa!

ALFAMA EMBANDEIRADA: E a alegria da roupa pendurada nos paus!...³⁹⁵

O teatro de revista talvez seja um dos melhores exemplos da ideia de teatro – ideia de teatro “como conjunto de imagens produzidas ao vivo”,³⁹⁶ segundo Maria João Brilhante – quando nos oferece de sobejo os dois elementos constitutivos da cena teatral: as imagens produzidas materialmente por seus cenários, figurinos, jogos de luz e efeitos cênicos, movimentos coreográficos etc., e as imagens produzidas pelos jocosos diálogos de seus textos.

Só restaram fotografias do final do quadro “Alfama embandeirada” (**i109 a i112**), que apresenta número de canto e dança. Não vemos ali as fachadas típicas do consagrado bairro lisboeta, mas, sim, barraquinhas e bandeirinhas a serem montadas, como acontece em suas ruas estreitas e nos largos das igrejas, na época das festas juninas. E seria preciso mostrar no cenário as fachadas e suas roupas penduradas? Não estaria toda a plateia com essa imagem já projetada? Não seria essa imaginação tão eficiente quanto o cenário? As gradações de cores, cheiros, texturas, seus embaraços para uns e poesia para outros, cada cenário particular era criado na imaginação do espectador enquanto os personagens teciam seus comentários e descreviam comicamente as situações típicas do velho bairro de Lisboa. Essas seriam as fotografias de cena que não foram reveladas, as imagens das lembranças, da memória do espectador, que certamente se mesclam àquelas vistas no teatro e com elas se confundem. E, tal como o espectador do passado, o pesquisador também deve recorrer às múltiplas possibilidades da memória e não confiar apenas naquele fragmento do efêmero captado pela fotografia de cena. Deve estar atento àquelas imagens ocultas por disfarces variados, de outros discursos que, ditos textuais, seriam destituídos de imagens, de sensações. Então, para a visualidade da revista à portuguesa, com seus volumes de textos com média de 200 páginas, repletas de quadros cômicos, em que rábulas fizeram a fama de tantos atores, é preciso estar atento também à exuberância de sua verborragia.

Deve-se perceber, portanto, a interdependência entre o modo de produção teatral e o modo de produção fotográfica, pois há pouca autonomia entre eles. Nos espetáculos de Eugénio Salvador, no palco do teatro Maria Vitória, o fotógrafo devia correr atrás das palavras.

EUGÉNIO SALVADOR E SUA COMPANHIA

Foi o melhor *compère* do teatro de revista. Jogador de futebol do Benfica, deixou esta profissão para se dedicar inteiramente ao teatro, arte onde fez de tudo um pouco: foi bailarino, coreógrafo, ator, encenador, autor, diretor e empresário.

Jorge Trigo

Eugénio Salvador (Marques da Silva)³⁹⁷ nasceu em Lisboa em 31 de março de 1908, falecendo na mesma cidade em 1º de novembro de 1992. Talvez não tenha sido o “melhor *compère*” do teatro de revista português (há sempre opiniões divergentes sobre o assunto), mas não há dúvida sobre o destaque de sua carreira para a história do teatro de revista em Portugal. No teatro, ainda como amador, começou em 1925, originário de uma família de artistas: o bisavô Luís Salvador era pintor e cenógrafo; o avô Salvador Marques da Silva, escritor, empresário e ensaiador; e o pai, Luís Salvador Marques da Silva, cenógrafo.

No dossiê do ator na Biblioteca do Teatro Nacional D. Maria II, há documento escrito de próprio punho em 29 de abril de 1932 do qual pudemos recolher algumas informações interessantes e curiosas sobre os primeiros anos de trabalho de Salvador. Trata-se de um tipo de formulário para currículo cujos campos incluem dados pessoais e sobre a carreira artística. Algumas respostas apresentam a avaliação do ator a respeito do que realizara até então, mas também informações sobre o que era considerado importante saber em relação à carreira artística, na visão de quem projetou o formulário. Na resposta dada à questão “Qual foi a peça e o papel em que alcançou o maior êxito?” revela-se que sua passagem pelo Conservatório Nacional de Teatro³⁹⁸ no curso Arte de Representar deixou muito boas impressões, pois que seu exame final, na peça *Lei-San*,³⁹⁹ interpretando o papel do chinês Kin-Tsé, foi apontado como seu maior êxito até então. De acordo com Amâncio Daryo os jornais da época elogiaram sua interpretação, considerando-o o melhor do elenco, o que lhe deu segurança e incentivo para seguir carreira na profissão.

No item “Notas biográficas e fatos interessantes de sua vida artística” o ator continua assinalando o Conservatório como lembrança principal, informando ter terminado o curso com “19 valores”, ou seja, recebeu o primeiro prêmio. E no campo do formulário que solicitava “Anedotas de sua vida teatral”⁴⁰⁰ mais uma vez sua formação lhe deu a resposta: “Cursei o Conservatório, estudei a arte do teatro-declamação, mas como tenho muita ginástica por causa do *sport*, fizeram-me dançarino à força.” Esses pequenos indícios revelados pelo próprio ator esclarecem sobre uma trajetória que, como se verá, refletiu os anos de sua formação.

Ainda como aluno do Curso de Arte de Representar do Conservatório Nacional de Lisboa faz sua estreia profissional no Teatro Maria Vitória em 1927, no espetáculo *O grão-de-bico*, pela Companhia Hortense Luz. Deveria ter-se formado em 1927, mas seu pai achou por bem que ficasse mais um ano, posto que era muito novo. Sua formatura, portanto, foi adiada para 1928, quando já exercia paralelamente a profissão de jogador de futebol, tendo entrado para o time lisboeta Benfica em 1925; daí seu bom desempenho físico, que o fez bailarino “à força”.

Levou a função a sério e, no início da carreira, como bailarino e coreógrafo, fez dupla com sua mulher, Lina Duval (Lina & Salvador). Atuaram em diversos espetáculos de revista e nos chamados “complementos vivos”, que eram os quadros que intercalavam as projeções de filmes nos cineteatros. Em 1930 veio pela primeira vez ao Brasil com a Companhia Satanela-Amarante e segundo anotações em seu currículo, trabalhou nos teatros República e Cassino Antártica.⁴⁰¹ Em 1934 regressa ao Brasil em turnê com o grupo Embaixada do Fado, então já como a dupla Lina & Salvador, cujo repertório de danças típicas foi saudado com entusiasmo pelo grande público de patricios aqui residentes; não encontrou, todavia, igual entusiasmo na Argentina e no Uruguai, tendo o grupo necessitado de ajuda da Embaixada de Portugal em Buenos Aires para retornar a Lisboa, em 1935, quando Salvador decide abandonar o futebol, por incompatibilidade de horários, como recorda: “Joguei durante oito anos. Ao mesmo tempo fazia teatro, mas tive que desistir da bola, porque nessa altura começaram a realizar-se *matineés* na revista, às três da tarde, e eu deixei de ter possibilidade de fazer as duas coisas. Optei pela atividade que me dava dinheiro para viver. Nesse tempo, o futebol não era pago. Se fosse hoje [1988], claro que optava pelo futebol.”⁴⁰²

Dadas a trajetória do ator e sua presença ininterrupta nos palcos, tendo completado, em 1988, 60 anos de carreira e 80 de idade, é difícil acreditar que não teria optado pelo teatro. Em 1940 deixa de dançar para se dedicar inteiramente à carreira de ator, ganhando notoriedade nas atuações como *compère* e nos quadros de comédia e rua, em que suas rábulas se tornaram referência no gênero. “Encenador, diretor de cena, bailarino, coreógrafo, empresário e principalmente um grande ator do nosso teatro musicado, foi, também um grande inovador do seu espetáculo de eleição, tanto no pequeno espaço do ‘Maria Vitória’, como na ‘imensidão’ dum ‘Coliseu dos Recreios’”.⁴⁰³

Associado ao cenógrafo Rui Martins, Salvador lança-se como empresário no Teatro Maria Vitória, em 1953. Esse novo empreendimento, segundo Sottomayor, “terá sido a mais célebre e duradoura companhia de revistas dos tempos modernos”. Então, entre 1953 e 1961, viveu-se “sob a batuta de Salvador, uma época de ouro da revista à portuguesa”.⁴⁰⁴ Tornar-se empresário, porém, não foi caso pensado pelo ator; uma circunstância levou-o a esse caminho.

Havia colaborado como autor em várias peças, nomeadamente *Lisboa Nova* e *Ó Rosa arredonda a saia*. Nestas, as minhas criações, os tipos e as caricaturas que compus nasceram de ideias minhas. Ora, terminada a carreira da revista que foi no *Avenida*, a mesma equipa que a concebeu, uma equipa que se entende à maravilha (deixa-me dizer-lhe), concebeu um novo espetáculo e sugeriu a Vasco Morgado o apresentar. Fraudada essa possibilidade, eu e meus companheiros não desistimos do intento. E para darmos realidade faltava-nos apenas um capitalista. Quando, porém, uma tentativa é honesta e uma ideia tem essência, há sempre quem se interesse por aqueles que pretendem fazer coisas. Assim...⁴⁰⁵

É importante assinalar que as décadas de 1950 e 1960 em Portugal não foram nada favoráveis aos autores de revistas, submetidos ao endurecer da censura, que tivera na década anterior leve e breve abrandamento, como aponta Rebello:

Em vão os autores, mal grado a sua longa experiência, davam voltas à imaginação para contornar imposições da censura, que implacavelmente eliminava toda e qualquer referência, ainda que tímida e velada, aos acontecimentos políticos do país. Quisesse ou não quisesse, a revista contribuía assim para fixar a imagem de uma nação afortunada, onde a vida corria tranquila e sem incidentes, em contraste com a desordem e a inquietação que lavravam nos outros países (...) Encerrado o curto parênteses de (relativa) liberdade que o fim da guerra possibilitou, a revista viu-se obrigada a repetir mecanicamente fórmulas que haviam feito o seu tempo, aplicando-as a fatos anódinos do dia a dia – as obras do metropolitano, os programas da televisão, o futebol. Por vezes escapavam, através das malhas apertadas da censura, algumas observações mais contundentes às caixas da previdência, aos grêmios, ao aumento dos impostos e do custo de vida (...) Assim, todas as tentativas de renovação que se esboçaram até ao fim do consulado salazarista esbarraram nessa dupla limitação – a atuação repressiva da censura e a repetição dos processos –, e se durante este quarto de século a revista evoluiu, foi unicamente no que toca a seus elementos exteriores.⁴⁰⁶

É importante sublinhar a observação de Rebello quanto ao papel atribuído à revista que, acuada pela censura, parecia colaborar na manutenção do *status quo*. Uma visão desfavorável do gênero, *a posteriori*, ocasionou seu banimento dos estudos na área teatral. Poucas obras se dedicaram exclusivamente à revista à portuguesa, que não recebeu estudos críticos ou históricos de maior fôlego, apesar de sua surpreendente sobrevida, pois ainda são montados espetáculos do gênero em Portugal⁴⁰⁷ e mesmo por sua real importância na história do teatro português, como vem sendo repensado mais recentemente: “A revista à portuguesa ou teatro de revista, pelo entusiasmo que provocou, mas também por sua origem e pela polémica que pode provocar nos seus comentadores (...) é uma forma de teatro incontornável para uma reflexão sobre o teatro português bem como sobre a evolução dos atores durante o século XX.”⁴⁰⁸

Outra obra dedicada ao tema foi realizada pelo francês Simon Berjeaut, que editou o livro *Le théâtre de revista: un phénomène culturel portugais (1851-2005)*. Como o título aponta, o estudo enfatizou mais os aspectos da vida social, econômica e política de Portugal por seu reflexo no palco revisteiro do que procedimentos cênicos propriamente ditos, o que em absoluto não retira o mérito do estudo, pois, como indica Rebello no prefácio do livro “a revista começa a ser um objeto de interesse e de análise para os especialistas, que viram nela um documentário vivo sobre a evolução da sociedade portuguesa, revelada nas suas contradições e seus limites”.

Berjeau observou que o fato de a revista à portuguesa e o Parque Meyer terem conhecido tantos sucessos durante a ditadura salazarista gerou, com a democracia, o desinteresse na manutenção do gênero e do próprio Parque, que paulatinamente foi fechando teatros e estabelecimentos comerciais, estando hoje quase completamente abandonado, com apenas o Teatro Maria Vitória em funcionamento. Cabe, contudo, acrescentar que a revista à portuguesa, mesmo antes de Salazar, assim como o teatro de revista no Brasil, sempre foi alvo de crítica, representantes uma e outro do teatro considerado comercial e digestivo, do puro entretenimento, e, portanto, desprovidos de “arte” e incapazes de elevar o espírito de seu público. Havia mesmo, nos dois países, verdadeiras ‘campanhas’ contra os gêneros teatrais do chamado teatro ligeiro.⁴⁰⁹

Rebello lembra comentário “raro, embora não único” do professor universitário Antonio Saraiva sobre o desinteresse provocado em “especialistas que estão sempre mais dispostos e preparados para falar de uma peça extremamente culta e irrepresentável que quase ninguém leu e quase ninguém viu do que de um texto ou um espetáculo lido ou visto por milhares de pessoas”.⁴¹⁰ E o artigo Quase elogio à revista, publicado em 1946 por António Pedro, quando explicitamente tomou a defesa do gênero ao afirmar que “a coisa mais parecida com o teatro em Portugal são os espetáculos de revista”.⁴¹¹

A revista à portuguesa⁴¹² guarda características um pouco diferentes do gênero no Brasil. Mesmo que sua estrutura tenha sido alterada ao longo do tempo e que prevaleça o caráter de uma obra “aberta, rapsódica, polifônica”, vê-se a configuração de um modelo tradicional, que só nas décadas de 1970 e 1980 sofreu algumas alterações em suas convenções, como, por exemplo, a diluição da figura do *compère* em vários personagens.

Não nos cabe aqui traçar a trajetória do teatro de revista em Portugal, suas complexas implicações com o contexto político vigente e os embates travados com os intelectuais envolvidos nas questões teatrais do país. Vale a pena, porém, destacar a ausência de um debruçar mais demorado e dentro de perspectivas acadêmicas,⁴¹³ do estudo desses empreendimentos artísticos que, como no Brasil, foram responsáveis pela formação de inúmeros profissionais no campo da arte cênica; pelo incremento

de produções que, especializadas nos gêneros ligeiros, garantiram a constituição e a qualificação de repertórios técnicos (cênicos e dramatúrgicos); além de oferecer oportunidade de sobrevivência em meio frequentemente instável, até abrindo espaço para iniciantes na carreira teatral. Foi exatamente com a perspectiva de não deixar parados aqueles cujas “ideias têm essência” e que “pretendem fazer coisas” que Eugénio Salvador decidiu tornar-se também empresário, apesar do contexto de dificuldades para as artes da época. Sua experiência anterior como autor, em *Lisboa Nova* e *Ó Rosa arredonda a saia* nos informa sobre os caminhos que iria imprimir em companhia própria.

Segundo Rebello⁴¹⁴ a revista *Lisboa Nova* “fixou uma fórmula que seria repetida até a exaustão nos espetáculos seguintes no Monumental: uma espécie de compromisso entre a *féerie* francesa, o *music-hall* americano e a revista à portuguesa”. Será a semelhança mera coincidência? Salvador e Walter Pinto se irmanavam nas expectativas de realização teatral. Se em Portugal a ditadura salazarista poderia até justificar a opção pelo espetáculo mais feérico, no Brasil essa censura era mais velada, ainda que atuante, como no caso relatado do quadro de comédia de *É fogo na jaca* em 1953. Teria sido a censura, porém, o motivo principal da opção por tal caminho estético? É certo que ela contribuiu para o enfraquecimento dos textos da revista, tornando-os muitas vezes repetitivos, mas também proporcionou a criação de relação especial entre palco e plateia, fomentando novas técnicas para sua escrita e encenação: “A censura salazarista vigiou o teatro de revista e como se foram criando códigos de escrita e comportamento em cena, que permitiam fazer passar mensagens ocultas. Assim, foi possível criar uma cumplicidade entre o palco e a sala, um diálogo que apenas o espectador tornava possível e de que Salazar tanto desconfiava.”⁴¹⁵

Então, mesmo “sem ser um estilo ‘revolucionário’ ou diretamente reivindicativo, a revista tomou ousadias impensáveis em outros palcos”.⁴¹⁶ Sua imensa popularidade e o fato de estar circunscrita a uma região pequena (Lisboa e, eventualmente, o Porto) salvaguardaram-na da proibição completa, o que permite verificar, hoje, sua imensa inventividade, que “podia abarcar todos os estilos, passar da licenciosidade à sátira social, do “deixa andar” à crítica política”.⁴¹⁷

Acredita-se, portanto, que não foi só o fator compensatório diante de carências de texto que motivou os empresários a seguir um caminho de encenação em que o elemento visual deveria ter destaque. Havia, ao que parece, um ideal de renovação a estimular também a opção por esse tipo de encenação. Havia sobretudo um padrão de visualidade sendo disseminado não só por companhias internacionais francesas, como o Folies Bergère e o Lido, mas também pelo poderoso cinema de Hollywood e todas as publicações criadas em torno de suas produções. Predomina a iconosfera do teatro musicado.

Salvador procurou definir um “novo estilo” para os espetáculos de revista, “conduzidos num andamento que não admitia tempos mortos, recorrendo a um tipo de humor vertiginoso à base do *non sense* e do absurdo, sem, todavia, renunciar totalmente aos processos tradicionais”, constituindo, acima de tudo, “o triunfo de uma equipa”.⁴¹⁸

A companhia dirigida por Eugénio Salvador montou 19 espetáculos⁴¹⁹ no Teatro Maria Vitória, um no Teatro Variedades e três no Coliseu dos Recreios. Os espetáculos do Coliseu reuniram duas companhias de revista, da empresa de Eugénio Salvador e de Giuseppe Bastos, para a apresentação de três “superproduções”: os espetáculos *Cidade maravilhosa*, *Fonte luminosa* e *Mulheres de sonho*. Essas foram suas produções mais inspiradas na *féerie*, com grande elenco e efeitos cenográficos, como, por exemplo, a instalação de fonte luminosa no meio da arena do Coliseu. Treze espetáculos têm sua assinatura também como autor, e de todos participa como ator, quase sempre na função de *compère* – embora também encarnando outros tipos cômicos –, função que lhe garantia permanência no palco durante quase todo o espetáculo, em fôlego e dinamismo sempre destacado pela crítica.

Assim como Walter Pinto no Brasil teve seu nome associado a espetáculos grandiosos, bem-acabados e com cuidadosa produção, atenta aos vários elementos indispensáveis à encenação de uma revista, Eugénio Salvador também primou por montagens de qualidade, contratando sempre elementos estrangeiros como atrações de destaque em cada espetáculo e mantendo elenco fixo com importantes nomes da cena portuguesa, como Antonio Silva, Humberto Madeira, Barroso Lopes, Beatriz Costa, Teresa Gomes, Irene Isidro, entre muitos outros. Os artistas brasileiros mantiveram presença permanente ao longo da existência da Companhia não só como atrações de destaque, mas também como parte do elenco. Assim, podem-se citar os nomes de Oswaldo Lousada, Juju Baptista, Almeidinha, Glória May, Salomé e Joana D’Arc (que fizeram parte do elenco de Walter Pinto), Spina e o de maior destaque e de permanência mais longa: Bibi Ferreira, que trabalhou em cinco revistas de Eugénio Salvador, de 1957 a 1960.

Como “única nota de renovação no deserto dos anos 50”, nas palavras de Vítor Pavão dos Santos, a Companhia de Eugénio Salvador conseguiu produzir regularmente durante oito anos consecutivos, apresentando de dois a três espetáculos por ano, até 1961, quando foi decidido o encerramento da empresa, que havia acumulado vários sucessos de público, mas que também começava a dar sinais de prejuízo para seus fundadores. Assim o cronista Mário Alves anunciou o fim da carreira do ator como empresário, em sua coluna Palmas e Assobios na revista *Plateia* de primeiro de julho de 1961: “Eugénio Salvador deu-se por vencido”, enfatizando o empenho do artista que lutou “bravamente para aguentar as dificuldades que se foram acumulando sobre a sua

tarefa de empresário (...) Salvador desistiu. E sua desistência é mais uma machadada no periclitante teatro de revista”.

Encerrada a carreira de empresário, Salvador não abandonou a de ator e ainda por muitos anos trabalhou em diversas companhias de teatro de revista, só parando quando sua saúde não permitiu mais a lida no teatro. Ter sido ator-empresário no teatro de revista é um dos aspectos que o distingue de Walter Pinto, que não pisou o palco de suas produções de forma literal como Salvador o fez. As funções que ambos exerceram dentro de suas companhias se refletem tanto nas diferenças como nas semelhanças entre suas produções, e, de certa forma, a produção fotográfica produzida por eles criou a narrativa dessa experiência diferenciada de se colocar no palco no contexto do gênero ligeiro. Portanto, a abordagem pretendida para as séries fotográficas dos espetáculos de Eugénio Salvador será aquela que enfatiza a visada comparativa com os espetáculos de Walter Pinto, demonstrando a importância do *corpus* iconográfico selecionado como caminho de construção da história de ambas as companhias e de descoberta da trajetória de ambos os acervos fotográficos.

OS ESPETÁCULOS DA COMPANHIA EUGÉNIO SALVADOR

Dentro do critério estabelecido para a análise das séries, o espetáculo *Chá-chá-chá*, de 1960, foi o que apresentou o maior dossiê fotográfico, reunindo 127 fotografias, seguido de *Cala o bico*, de 1954, com 98. Respeitando o procedimento adotado para a Companhia Walter Pinto, apresentaremos de maneira mais pormenorizada o dossiê de *Chá-chá-chá*, remetendo ao de *Cala o bico* e até ao de outras revistas, sempre que possam esclarecer e ampliar o estudo em curso.

Chá-chá-chá estreou numa sexta-feira, dia 23 de dezembro de 1960, às vésperas do Natal e já no dia seguinte, como de praxe na imprensa portuguesa (mesmo sendo 24 de dezembro), os jornais apresentaram seus comentários sobre o espetáculo. E o jornal *O Século* ilustrou sua crítica com uma fotografia de cena (i113), da apoteose do primeiro ato. Abordando o tipo de imagem veiculada pelos jornais lisboetas, iniciamos a comparação dos acervos fotográficos das companhias de Eugénio Salvador e Walter Pinto.

Chá-chá-chá é um dos espetáculos que não possui álbum de recortes no arquivo da Companhia, o que restringiu em certa medida o universo de periódicos a que poderíamos ter tido acesso caso esse álbum existisse.⁴²⁰ Felizmente em um dos periódicos pesquisados foi localizada a imagem da apoteose do espetáculo, foto sem duplicata no dossiê, mas muito semelhante a outras desse quadro, devendo fazer parte da sequência daquelas encontradas no dossiê do espetáculo.

De *Cala o bico*, de 1954, cujo álbum de recortes está no arquivo, foi possível localizar quatro fotografias veiculadas nos jornais da época da estreia do espetáculo (i114 a i117) e ainda uma fotorreportagem sobre Nantília de Oliveira (i118), com seis fotos da atriz durante sua atuação na revista. Os álbuns de recortes de outros espetáculos da Companhia permitem, então, verificar que pelo menos uma fotografia de cena (mas às vezes mais) servia de ilustração para os comentários críticos sobre as revistas em cartaz, assim como para outros tipos de reportagem, como entrevistas com os atores principais, artistas estrangeiros convidados, o próprio Salvador etc. Cabe observar, no entanto, que o conjunto de fotografias publicadas de *Cala o bico* não se reproduz no dossiê, com exceção de duas imagens da reportagem sobre Nantília de Oliveira, em que se fez corte em duas fotos que estão no dossiê do espetáculo. Em relação às demais imagens, apresentam-se duas situações: para as fotos da apoteose do 1º ato (i115) e o quadro de cançoneta (i116) existem no dossiê imagens semelhantes, mas não exatamente as que foram publicadas, enquanto o retrato dos cômicos (i114) e de outro quadro (i117) nem sequer fazem parte do dossiê.

As hipóteses quanto ao uso e função das fotografias pela Companhia são semelhantes às aquelas apresentadas quanto a essa situação no Brasil, ou seja, tanto a empresa fornecia imagens para os periódicos como estes poderiam produzir seus próprios registros para publicação. Quando se observa que a imagem publicada pertence a um conjunto localizado no dossiê pode-se considerar maior a probabilidade de a cópia fotográfica ter sido fornecida pela Companhia. Aquelas de que não há nenhum registro semelhante no acervo da empresa sugerem produção executada pela mídia, independentemente da Companhia. Essa não é regra absoluta, sobretudo nos dossiês da Companhia Eugénio Salvador, em que se identificam repórteres fotográficos como autores de parte significativa do acervo, exemplo de *Cala o bico*, que tem C. Madeira como fotógrafo. Para essa situação aumenta a dificuldade em estabelecer o trajeto da fotografia, pois a foto tanto pode ter sido produzida no âmbito da Companhia, que a forneceu à imprensa e não se preocupou em ter outra ampliação em seu arquivo, quanto ser produção do periódico.

Outra situação se destaca quanto ao tipo de imagem escolhida para publicação. Ao contrário do que foi verificado para a Companhia Walter Pinto no Brasil, os jornais de Lisboa publicavam fotos do espetáculo (fotos de cena). Eram, em geral, fotos de grandes grupos, compactados não por imposição da composição fotográfica, mas pelo pouco espaço do palco do Teatro Maria Vitória. Essa compactação condizia, em parte, com as regras estabelecidas em manuais de fotografia, no verbete específico de fotografia de teatro para imagens produzidas com intenção de publicidade em jornais.

Os fotógrafos de teatro devem observar três preceitos básicos para a produção de fotos de cena destinadas à mídia impressa: priorizar fotos compactas, pois os jornais não gostam de desperdiçar bom espaço 'branco', provocado quando seus elementos estão distantes um do outro; não enquadrar grandes grupos, limitando-os a duas ou três pessoas; iluminar ao máximo possível o fundo do palco, para que as pessoas não fiquem como borrões negros quando a foto for impressa nos jornais, pois a "clareza e definição de formas também são muito importantes para esse trabalho".⁴²¹

Pode-se verificar, a partir desses elementos, que na maior parte das vezes a produção feita por ambas as companhias não seguiu esse padrão, tampouco os jornais ficavam condicionados a esse tipo de tomada para publicar a fotografia, não sendo levadas em consideração, por conseguinte, a nitidez e a qualidade da imagem no momento de sua publicação. Esse padrão, anunciado especialmente para jornais americanos, demonstra a existência de um mercado voltado para a fotografia de cena e que produções teatrais inseridas no circuito comercial americano (tipo Broadway) estariam mais condicionadas a gerar fotografias dentro desses padrões, para não correr o risco de ficar ausentes das páginas dos jornais de grande circulação, fato que certamente comprometeria a receita de suas bilheterias. Esse contexto não se reproduz com igual intensidade nem em Lisboa, nem no Rio de Janeiro, embora se possa lembrar que as duas companhias tratadas aqui têm o perfil do teatro comercial, portanto, dependente de bilheteria. Nos periódicos consultados observou-se que não houve equivalência entre a quantidade produzida pela Companhia e seu escoamento, o que pode indicar dificuldade de penetração das fotografias de cena na mídia impressa da época em ambos os países, levando-nos a refletir sobre outros sentidos para a constituição desses acervos fotográficos.

Outro contraste interessante entre os dois arquivos: na Companhia Eugénio Salvador a produção fotográfica concentrou-se quantitativamente nos quadros de comédia; na Companhia Walter Pinto, nos quadros de fantasia e apoteoses, mas, para a veiculação de imagens dos espetáculos de Eugénio Salvador foram selecionadas, na maioria das vezes, fotos de apoteoses ou quadros de fantasia e não dos quadros cômicos, como se poderia esperar.⁴²² Esse descompasso, lembramos, ocorreu também na Companhia Walter Pinto.

A diferença entre as narrativas derivadas dos acervos fotográficos e as veiculadas na imprensa reforça a ideia de discursos independentes e nem sempre coincidentes com os propósitos de construção de imagem predominante para cada companhia. Enquanto os jornais cariocas selecionaram imagens de cômicos para divulgar *É fogo na jaca*, os lisboetas preferiram a imagem da apoteose para ilustrar a crítica de *Chá-chá-chá*. Esse contraste em relação à produção empreendida por uma e outra companhia pode

derivar da especificidade do contexto teatral de cada país. No Brasil ecoam fortemente as demandas da crítica teatral que exige, em prol da renovação da cena, novas posturas, que crescem na década de 1950 na palavra de críticos jovens como Sábato Magaldi e Décio de Almeida Prado. Essa nova atitude da crítica atinge o teatro de revista, de que se espera mais do que a proliferação da estética da *féerie*, como era o caso a Companhia Walter Pinto. Em Portugal também se faziam ouvir debates a respeito da distinção entre teatro de arte e teatro popular. Uma vez, porém, que o contexto político repressor se reflete diretamente na criação dramaturgica, o discurso da crítica cobra do gênero revista a manutenção da qualidade visual dos espetáculos. Assim, torna-se coerente o fato de a imprensa tentar fixar para a Companhia Eugénio Salvador a imagem de grandes espetáculos, pautados em estilo feérico.

Dessa forma, em Lisboa esperava-se produção bem-acabada, com maior aparato cênico, na tentativa de construção de discurso mais cosmopolita e menos datado, já que a censura não permitia voo dramaturgico mais contundente, sendo a revista “gênero impossível” na opinião do crítico M.S., do jornal *O Século*. A crítica do espetáculo *Como é o tempero*, ainda em 1954, segundo ano de atuação da Companhia de Eugénio Salvador, afirmava: “há que fugir para o “music-hall”, para a fantasia e para um museu de variedades”. De modo mais explícito, o crítico de *Saias curtas*, segundo espetáculo da Companhia em 1953, reafirmando o caráter social da revista em tempos de censura, observava:

As próprias circunstâncias delimitadoras da liberdade e da fantasia dos autores do texto (...) obrigam a trazer a primeiro plano nestes espetáculos, outros elementos que é injusto manterem-se no sopé dos cartazes e programas: os cenaristas, os figurinistas e até o realizador do conjunto (...). O Teatro Português, dizem, precisa de quem o salve. Não será ainda este o grande salvador ambicionado. Mas o certo é que ele será o pequeno Salvador... do desemprego de vários artistas; para o público, também, ele o salvará do espectáculo desolador de não ter para apresentar aos “congressistas” que nos visitam, o nosso modesto e típico espectáculo de revistas. *Saias curtas*, chega para isso.⁴²³

A eficiência do gênero na sustentação efetiva da classe artística era inegável, tanto em Lisboa quanto no Rio de Janeiro, razão talvez suficiente para o apoio incondicional do público, que a beneficiava com excelentes bilheteiras.

Complementando os comentários, Redondo Júnior introduz novas observações para o estilo de espetáculo da Companhia portuguesa:

Só por nos ter poupado a longa, palavrosa e idiota tirada “patrioteira”, que é uso encaixar nos espetáculos de revista, Eugénio Salvador merece o nosso profundo reconhecimento, como inspirador e realizador de *Saias curtas* (...) E não se diga

que não obteve êxito absoluto, total, na afirmação eloquente de que é possível a constante renovação dos quadros deste gênero de teatro, que parecia, de há uns tempos a esta parte, em evidente decadência.⁴²⁴

A tentativa de aparente ‘neutralidade’ para o ambiente político talvez tenha sido a melhor estratégia empregada por Salvador para manter a continuidade de suas produções. Tomar algum partido, naquele momento, poderia ser uma sentença de morte para a Companhia, ou mesmo para o gênero. Era preciso lançar mão da “cumplicidade entre produtores de revistas e censura, observado certos limites de parte a parte”, e instituir um “código de sinais verbais e gestuais” que viabilizasse a comunicação do autor com o público, como já assinalado por Santos e reiterado na observação de Rebello:

É certo que a sobrevivência conseguida por esse processo [instituição de códigos entre palco e plateia] obrigou a muitas concessões e transigências; mas não é menos certo que, nesse período obscuro, a revista foi dos raros gêneros de teatro em que a crítica ao regime, velada embora, pôde fazer-se entre nós, e muitas vezes com uma incisividade que os outros gêneros não conheceram, ou não lhes foi consentido que tivessem.⁴²⁵

Certamente ainda cabe investigação profunda dos textos do teatro de revista português, de suas encenações (já que para o gênero o texto é apenas roteiro e não guia fiel do que foi realmente encenado) e dos arquivos da Censura para avaliação mais correta sobre o papel que possa ter desempenhado na ‘manutenção’ de um regime ou na sobrevivência de válvula de escape crítica a esse mesmo regime.

As opiniões oscilavam sempre, até o último dia de funcionamento da Companhia, entre a bem-sucedida tentativa de Salvador de imprimir novo ritmo e plasticidade aos espetáculos de revista, trazendo-os de volta para o circuito teatral da cidade, e a compreensão de que, apesar de toda a inovação, o máximo que se obtém é dar “jeito novo aos pratos da ementa tradicional”.⁴²⁶

AS SÉRIES ICONOGRÁFICAS

Com a finalidade de ajudar a visualização desses contrastes e semelhanças entre as duas empresas teatrais através do exercício das séries iconográficas nos dois espetáculos com maior número de fotos de cada uma, dispusemos em percentuais os resultados obtidos em processamento descritivo, explicitando o método de análise, que parte “das especificidades da imagem, mas que [deve] alcançar sempre

uma perspectiva plural, quer dizer, relacionado-a com outras".⁴²⁷ Evita-se, assim, a insuficiência da percepção de ações isoladas de construção de discurso (textual ou imagético), tendo em vista a "abertura à existência de diferentes ideias de teatro em cada momento histórico, em cada cultura, em cada circunstância de criação e produção que nos permitirá ver mais claro e não cair na armadilha da verdade absoluta das imagens, da sua transparência figural mesmo tratando-se de uma fotografia tirada ontem a um espetáculo ainda em cena."⁴²⁸

Imaginamos, então, que esses resultados, dispostos no quadro "Frequência das fotos por série iconográfica", além de espelhar semelhanças e contrastes, possam revelar ideias diferentes ou novas formas de olhar um gênero teatral que cumpriu, acredita-se, para o bem e/ou para o mal, seu papel nas sociedades em que foi tanto ovacionado quanto escarnecido.

Frequência das fotos por série iconográfica (%)

SÉRIES ICONOGRÁFICAS	WALTER PINTO		EUGÊNIO SALVADOR	
	<i>É fogo na jaca</i>	<i>Eu quero sassaricá</i>	<i>Chá-chá-chá</i>	<i>Cala o bico</i>
1ª Série: Características do Artefato				
<i>Quanto à cor</i>				
P&B	94	79	92	100
Cor	7	21	7	-
<i>Quanto ao suporte</i>				
Papel fotográfico	79	75	100	100
Contato	13	-	-	-
Negativo	0,86	14	-	-
Diapositivo	5	11	-	-
Impresso (fotogravura)	-	-	-	-
<i>Quanto à dimensão</i>				
P (6x10 a 10x15)	21	20	0,78	4
M (12x18 a 18x24)	78	80	91	96
G (19x29 a 27x33)	-	-	7	-
GG (50x40 ou mais)	-	-	-	-
<i>Quanto ao formato</i>				
Retangular/Horizontal	34	61	94	79
Retangular/Vertical	51	35	6	21
Quadrada	14	1	-	-
Oval	-	-	-	-
Recortada	-	-	-	-
<i>Observações do verso</i>				
Carimbo da Companhia	3	85	-	-
Carimbo do fotógrafo	3	1	88	93
Carimbo de doação	86	75	-	-
Anotações de época	41	20	-	-
Anotações posteriores	89	65	100	100
2ª Série: Produção e Composição				
<i>Quanto ao produtor/fotógrafo (Indicação de autoria)</i>				
Fotógrafo	19	1	88	-
Fotojornalista	2	-	-	93
Estúdio	-	-	-	-
Sem indicação autoria	75	99	11	7

Quanto à posição do fotógrafo				
Primeira fila	4	4	18	13
Plateia	14	32	17	-
Bastidor	4	-	0,78	24
Palco	40	52	2	2
Balcão	16	8	61	60
Quanto às condições de tomada				
Posada em ensaio	58	82	2	-
Posada em estúdio	16	-	-	24
Fotoação em ensaio	19	4	82	58
Fotoação em representação pública	3	3	7	17
Total Posada	72	90	2	24
Total Fotoação	22	10	98	76
Quanto à iluminação				
Luz de cena	48	4	95	76
Luz de serviço	32	38	4	24
Não identificada	16	58	1	-
Cenários				
Telão	16	23	51	40
Estruturas tridimensionais	8	3	23	12
Telão e estruturas	40	44	20	20
Cortina	7	13	4	3
N/A	28	11	1	24
Quanto ao uso/função				
Publicada	15	-	-	2
Com indicação de publicação	4	4	-	7
Sem indicação de publicação	33	96	100	91
Como <i>stills</i>	5	4	40	-
Para programa	3	38	-	-
Para Censura	3	8	41	57
Com dedicatória	-	-	-	-
Para arquivo da companhia e/ou atores	70	45	19	34

Quanto ao arranjo dos atores

Pequenos grupos	37	21	47	47
Grandes grupos	38	48	49	24
Individuais	23	28	6	30

Associados aos tipos de arranjo

com <i>compère</i>	-	-	33	34
Vedetes	47	15	12	-
Bailarinas	26	34	10	7
Caricaturas vivas	5	-	-	-
Tipos	-	13	4	48
Alegorias	-	-	-	-

Quanto ao enquadramento do espaço do palco

Proscênio	-	1	15	46
(com ponto)	-	-	13	43
(com fosso)	-	-	0,78	-
(com plateia)	-	-	-	-
Todo o palco	2	18	0,78	4
(com ponto)		4	-	-
(com fosso)	0,86	8	-	1
(com plateia)	0,86	3	0,78	-
Parte do palco	3	15	4	-
(com ponto)	-	-	2	-
(com fosso)	0,86	3	0,78	-
(com plateia)	-	-	-	-
Frontal	49	54	16	28
(com ponto)	-	3	7	1
(com fosso)	4	3	2	2
(com plateia)	0,86	-	-	-
Laterais altas e/ou baixas	46	10	64	72
(com ponto)	0,86	-	24	9
(com fosso)	2	-	8	1
(com plateia)	0,86	-	-	-

3ª Série: Estrutura Dramática**Tipos de quadros**

Prólogos/Aberturas	5	18	7	1
Apoteoses	13	37	12	14
Quadros de comédia	6	-	33	29
Quadros de fantasia	22	24	15	2

Números de cortina	3	-	-	-
Números de rua	-	-	18	21
Monólogos/canções	6	3	13	8
Números de plateia	-	-	-	-
Sem indicação	39	17	0,78	24

Contextos temáticos

Caricaturas políticas	7	-	-	-
Sensualidade/Erotismo	18	39	-	-
Motivos de fantasia	29	34	17	16
Motivos dramáticos	-	-	-	2
Motivos urbanos	-	-	44	44
Motivos regionais	13	-	25	10
Motivos religiosos	-	-	5	-
Sem indicação	32	27	0,78	28

Série Artefato

A Série Artefato, para as fotografias da Companhia Eugénio Salvador, não apresenta muita diferença em relação às de Walter Pinto. Quanto ao suporte, é 100% em papel fotográfico, não apresentando nenhum negativo ou diapositivo. O fato de só encontrarmos ampliações em papel indica produção fotográfica quase toda de autoria identificada, realizada por fotógrafos autônomos, contratados para cada trabalho específico e, portanto, detentores dos negativos.

Com relação à Companhia Walter Pinto, as declarações do empresário informam o uso de espaços do teatro como estúdio fotográfico e o fato de Mafra ter sido – embora sem evidências documentais, como um contrato, por exemplo – o fotógrafo ‘oficial’ da companhia na década de 1950, o que pode explicar a presença de negativos no conjunto, ainda que em quantidade quase insignificante.

Outra pequena diferença diz respeito à cor, que no acervo de Eugénio Salvador é predominantemente p&b. Na verdade, só no dossiê de *Chá-chá-chá* (1960) há fotos coloridas, não havendo justificativa documentada para o fato, a não ser, talvez, o custo da produção. Quanto à dimensão, a predominância do tamanho médio (91% em *Chá-chá-chá*, e 96% em *Cala o bico*) indica o padrão para esse tipo de fotografia na época estudada, pois que aparece também no conjunto fotográfico da companhia brasileira.

O formato predominante foi retangular/horizontal (94%), que, em relação ao dossiê de *É fogo na jaca* indica variação – 51% das fotografias do espetáculo brasileiro apresentaram o formato retangular/vertical. Essa variação na composição não é aleatória. Vimos que a verticalização, por exemplo, sugere ascensão, hierarquização, enquanto o enquadramento horizontal pode ser interpretado como estabilidade, manutenção, permanência e até monotonia.

Ubersfeld identifica dois eixos em que se dispõe o espetáculo no palco à italiana: o vertical e o horizontal. A relação “receptor/público” com o palco italiano exige que ele recomponha a totalidade da representação em seus dois eixos. Cabe ao eixo horizontal a história, a fábula, ou seja, a narrativa verbal; enquanto o vertical acumula, como um “empilhamento vertical” todos os outros “signos que cooperam na representação”, isto é, os elementos não verbais. Então, para os espetáculos de Eugénio Salvador e Walter Pinto, todos em palco à italiana, cabe pensar nessa relação de eixos, traduzida aqui por sentido e direção das fotografias de cena. Portanto, para as revistas portuguesas o sentido horizontal pode traduzir a intenção de captar a fábula, um dos aspectos importantes a revelar. O que não significa descartar outras interpretações para essa escolha.

Pode-se assinalar que o acervo de Walter Pinto é mais heterogêneo quanto às dimensões das fotografias e que existem alguns exemplares (raros, aliás) de grande dimensão, com 40x60cm e até maiores, que deveriam ser utilizados nas exposições do saguão do teatro. Foi possível identificar num desses exemplares a autoria de Mafra, e, segundo informação de seu filho, Fernando Mafra, era de fato seu pai que processava esse tipo de ampliação, só possível tecnicamente pelo tipo de máquina que ele utilizava, de grande negativo (4x5).

Essas diferenças de suportes e tamanhos, mais diversas na produção fotográfica de Walter Pinto, só reafirmam o interesse do empresário quanto a esse tipo de registro. Havia clara intenção de uso para as fotografias, atestada até pela montagem de estúdio no prédio do teatro, de modo a facilitar a intervenção do próprio empresário na produção dessas imagens.

A Companhia Eugénio Salvador, no entanto, manteve produção muito homogênea para cada espetáculo não só nos aspectos relacionados às características do artefato, mas também quanto à produção e composição das fotografias e à quantidade produzida, que apesar de variar de um espetáculo para outro, apresenta muito mais equilíbrio entre eles do que no acervo de Walter Pinto, em que, em meio aos dossiês substanciais, há alguns com apenas três fotografias e até sem nenhuma. Isso não ocorreu na produção de Eugénio Salvador; todos os seus espetáculos foram registrados fotograficamente, sem exceção. Interessante observar a pequeníssima quantidade de duplicatas encontradas no acervo de Eugénio Salvador, contraste significativo em relação ao arquivo de Walter Pinto. A existência de duplicatas revela nítida intenção na distribuição e, portanto, caracteriza produção teatral e fotográfica voltada para o mercado. Evidentemente as duas companhias tinham interesse comercial, mas a ausência desse indício de forma mais contundente no acervo de Eugénio Salvador, aliada a uma produção fotográfica focada na documentação do passo a passo de cada quadro da revista, configura, a nosso ver, outra intenção além da fundamental divulgação dos espetáculos: a perspectiva de construção de memória da Companhia.

Série Produção e Composição

Diferença muito marcante entre a produção fotográfica das duas companhias pode ser verificada em relação às condições de tomada, ou seja, entre foto posada e fotoação. Nas fotografias da Companhia de Eugénio Salvador não existem registros de cena posada; todas foram realizadas com a cena em ato. Só os retratos dos atores, na maior parte das vezes nos bastidores, o são, tanto os individuais como em pequenos grupos.

Fotografar sempre a cena em ação estabelece maior detalhamento dos registros que tentam indicar o passo a passo de cada quadro das revistas. Todavia, a perspectiva de construção de sequências da cena é quase sempre frustrada pela pouca informação de rubricas encontradas nos textos em relação à movimentação dos atores ou seu posicionamento no espaço cênico, o que impossibilita ordenação cronológica do desenvolvimento do quadro.

O recurso utilizado no primeiro capítulo para a montagem de uma possível sequência da apoteose de *Muié macho sim sinhô* (1950), isto é, a movimentação de um objeto-cenário (bolo cenográfico), não encontra similar nos espetáculos de Eugénio Salvador, haja vista que 51% das imagens de cena apresentam apenas telões como cenário, com apenas 23% para estruturas tridimensionais, quase sempre representadas por escadas ou praticáveis. Além disso, vários dossiês de espetáculos do arquivo de Walter Pinto têm exemplares de textos pertencentes ao ponto, com anotações de saídas e entradas de personagens/atores, o que facilita, muitas vezes, a ordenação sequencial das imagens dos quadros. Os exemplares do ponto da Companhia Eugénio Salvador, em menor quantidade, não propiciam estratégia semelhante. Outro fator dificultador é o fato de o espetáculo ser pautado, como já observamos, em muitos diálogos e rúbicas, com textos longos. A ausência de elementos cenográficos que, através de seus deslocamentos, permitisse a compreensão de uma cronologia de ações, como o abrir do bolo de aniversário de *Muié Macho sim sinhô* criou a impossibilidade de exemplo equivalente para os quadros das revistas de Eugénio Salvador.

A despeito da precariedade na reconstrução de sequências narrativas visuais para os quadros dos espetáculos de Eugénio Salvador, a tomada em ação fornece rico panorama sobre a cena de sua Companhia. O resultado de 82% para tomadas de fotoação em ensaio deve-se ao fato de poucas fotografias enquadrarem a plateia, impossibilitando afirmação categórica de que a foto tenha sido feita em representação pública. Nota-se que no item Iluminação 95% das fotos corresponderam à luz de cena, que pode ser também utilizada em passagem de ensaio geral, além das representações públicas. Por outro lado, a luz de cena indica a presença de contraste mais forte de claro e escuro, e, em geral, quando o ensaio prevê a produção fotográfica, essa luz é mais neutra, de modo a fornecer iluminação para todo o palco, facilitando o trabalho do fotógrafo. É nítida a diferença quando nos deparamos com fotos em que se identifica jogo de iluminação para a cena, com fortes contrastes, e com aquelas em que a luz tem igual intensidade em toda a cena. Essa observação aponta para alta probabilidade de as fotografias de *Chá-chá-chá* terem sido realizadas em representação pública, pois seu conjunto apresenta essa nuance de claro-escuro para quase todas as fotografias do espetáculo.

Outro aspecto importante na composição das fotografias de cena diz respeito à posição do fotógrafo. No conjunto de Eugénio Salvador percebe-se posicionamento bem próximo do palco, muito mais do que se observa no de Walter Pinto. Sem dúvida a casa de espetáculo, nesse caso o Teatro Maria Vitória, propicia essa proximidade, como sugere sua planta baixa (i119), cujas frisas ficam quase sobre o palco, e a passarela junto da primeira fila, sobrando pouco espaço para as pernas dos espectadores. O fosso da orquestra é bem estreito, e mesmo o balcão superior (camarotes) está bem perto do palco.

Algumas fotografias dão ideia dos possíveis locais de posicionamento dos fotógrafos (i120 a i125), quando o enquadramento permitiu a visualização do público das frisas e dos camarotes, assim como da primeira fila. Os atores utilizavam a divisão entre o fosso da orquestra e a primeira fila da plateia como uma passarela, e também usavam a escada que liga o palco ao fosso, ampliando, de certa forma, o proscênio (i120 e i121). A situação de camarotes e frisas (i122 a i124), se por um lado possibilitava tomadas que destacavam o desempenho dos atores, por outro limitava o enquadramento a ponto de vista sempre lateral. Há poucas tomadas frontais e de plano geral do palco, certamente pela facilidade proporcionada por esses locais, que não perturbavam o público na plateia quando a sessão estava em curso. A frisa facilitava a proximidade do fotógrafo sem o incômodo de tê-lo sobre o palco. O estreito fosso da orquestra dava à primeira fila excepcional proximidade do palco e mais ainda da passarela (i123). E o balcão superior (camarotes) proporcionava visualização de cima para baixo (i125) com maior ou menor distância do palco, dependendo do lugar escolhido, pois que ele se estendia até a fila Q da plateia, como mostra a planta baixa. O balcão na plateia e a geral, que permitiriam tomadas frontais e de plano geral, foram pouco utilizados pelos fotógrafos que registraram os espetáculos de Eugénio Salvador, tendo prevalecido (61% das fotos) o posicionamento nos balcões (frisas e camarotes superiores), com apenas 18% na primeira fila. A lateralidade do ponto de vista para o conjunto de Eugénio Salvador se contrapõe à frontalidade predominante no de Walter Pinto.

A escolha do ponto de vista deve refletir uma opinião, uma informação que se quer construir sobre aquele objeto, não sendo meramente aleatória, sugere Arcari. O dado sobre a facilidade proporcionada pela frisa não deve ser descartado, mas a ele devemos acrescentar outras hipóteses. Por que a escolha da proximidade do palco e, conseqüentemente, dos atores? Que efeito se queria obter? Por que não buscar o ponto de vista do espectador em relação ao palco, posicionando-se na plateia? Por que não se afastar ainda mais do palco para uma visão panorâmica de toda a boca de cena? Por que a reduzida quantidade de imagens que caracterizariam, como visto para o regime de frontalidade, uma visão 'oficial' e de fixação de identidade?

A observação do *corpus* iconográfico relativo à Companhia Eugénio Salvador incluiu inúmeras propagandas em jornais que não só apresentavam retratos dos artistas, mas, fundamentalmente, trabalhavam com um tipo muito específico de ilustração: a caricatura,⁴²⁹ embora mais como desenho humorístico dos personagens de cada revista, sem os propósitos críticos demolidores e mordazes que em geral a constituem, como assinala Lopes:

o traço caricatural não significa forçosamente agressividade, ofensa ou difamação. Ao invés, pode ser laudatório, podendo, por exemplo, elogiar uma personalidade e, nesse caso, perder a sua carga virulenta. A acentuação das linhas torna-se bem-humorada e coloca-se ao serviço de um jogo lúdico e lisonjeiro (...) Sendo a deformação do visado, a característica-chave do desenho caricatural, parece poder considerar-se ser ela também o traço que permite distinguir desenho de humor e caricatura, não obstante, por vezes, eles se mesclam.⁴³⁰

Aqui a caricatura brinca com os traços individuais de cada tipo cômico interpretado pelos atores e acentua os elementos humorísticos dessas caracterizações. Rabetti identifica esse tipo de desenho de humor como “a caricatura fora da cena: a *charge* como propaganda”⁴³¹ ao analisar as relações da *charge* com a comédia ligeira, e, a despeito de seu propósito propagandístico, vê nessa categoria “indicadores importantes para o estudo da *performance*”.⁴³² Trata-se, então, de desenho que procura valorizar o elenco e atrair o público para a comicidade de cada tipo apresentado pela revista através do potencial de cumplicidade gerado pela caricatura (**i126 a i128**).⁴³³

O tipo de ilustração utilizado nas propagandas da Companhia ressalta, portanto, a fixação no ator e seu personagem e reforça a hipótese de investimento no registro da *performance* atorial e no apelo determinante dos atores sobre o público. A produção fotográfica decorre desse ponto de vista, e no acervo da empresa há predominância de imagens cujo enquadramento focaliza a figura do ator em planos médios, em detrimento dos planos gerais do quadro, o que determina, então, maior proximidade do fotógrafo. A isso cabe acrescentar o fato de um empresário que é ator e atua como *compère*, figura quase onipresente no decorrer dos espetáculos.

A limitação do palco do Teatro Maria Vitória, com pouca profundidade, certamente era fator determinante para as poucas escolhas de tomadas frontais, que imediatamente identificariam sua exiguidade. Optava-se pela lateral da primeira fila, ao lado do fosso, com tomada de baixo para cima, quando se desejava registro que mostrasse parte mais generosa do palco.

Essa característica não se modifica nem nos espetáculos de grande fantasia que foram encenados no Coliseu dos Recreios⁴³⁴ cuja planta (**i129**) revela teatro totalmente

diferente do Maria Vitória, maior e com possibilidades de tomadas frontais e de plano geral sem prejudicar a perspectiva do palco. Apesar, contudo, da clara intenção de se produzir uma revista de superfantasia, a opção para as tomadas fotográficas manteve a perspectiva anterior, e, mesmo com fotógrafos diferentes, o padrão de lateralidade e proximidade do palco prevaleceu.

Em *Cidade maravilhosa*, de 1954, primeira revista a ser produzida no Coliseu, das 60 fotografias realizadas por Jorge Garcia, em apenas 12 a tomada é frontal, só uma delas com total enquadramento do palco e seu cenário gigante (i130). No dossiê de *Fonte luminosa*, a segunda revista apresentada no Coliseu em 1956, há 32 fotografias, todas de autoria de Freijota, apenas cinco frontais e só duas com enquadramento total da boca de cena (i131 e i132). Uma delas focaliza a própria fonte luminosa (i131), destacando o dispositivo técnico empregado no espetáculo, assim como Walter Pinto destacava seus elevadores. A outra mostra o quadro intitulado “Madeirence” (i132) e tem forte semelhança com o quadro “Casa portuguesa” (i133), de *É fogo na jaca* (1953), cujo cenário reproduzia conhecida tela do pintor português José Malhoa (1855-1933), *O fado* (1910), verdadeiro “quadro vivo” em cena, assim como o que aparece em *Fonte luminosa*.⁴³⁵

E, por fim, *Mulheres de sonho* (1960), a última produção da Companhia nesse modelo de grande espetáculo, com 41 fotos de Sampaio Teixeira, apresenta o maior número de tomadas frontais (19), embora nenhuma enquadrando toda a boca de cena (i134 e i135).

A lateralidade contradiz característica bastante identificável, segundo Graça dos Santos, quanto à maneira de atuar dos atores portugueses na cena revisteira: “o ‘jogo frontal’, em diálogo constante com o público”. As produções de Eugénio Salvador, contudo, representavam uma perspectiva de mudança para a revista à portuguesa, como ressaltado nos comentários críticos sobre seus espetáculos. Não que o diálogo frontal com o público estivesse ausente – afinal, é característico do gênero revista –, mas já dividia espaço com outros tipos de contracenação, com novas maneiras de interação entre público e plateia, em ritmo mais acelerado e com mais apuro para os aspectos plásticos da encenação.

A perspectiva empreendida para renovação do espetáculo e seu respectivo registro fotográfico nos permitiu identificar pontos de encontro e contrastes entre as duas produções: fotográfica e da encenação do gênero revista. Tanto para a cena teatral à italiana como para a produção fotográfica em teatro, a frontalidade é considerada tradição, enquanto a lateralidade evidencia renovação na captação dessa cena teatral. No entanto, a tentativa de renovação empreendida pela Companhia Eugénio Salvador, que buscava um amálgama dos elementos não verbais da encenação, que se pode

traduzir em ação mais feérica para o espetáculo, não fica evidenciada por uma tomada lateral. Ressente-se da falta de imagens através das quais se possa ter visão geral do palco, reunindo num único quadro os elementos investidos para esse tipo de cena de 'superfantasia', como o próprio empresário classificou seus espetáculos apresentados no Coliseu dos Recreios. Sem imagens de plano geral não é possível identificar os esforços para maior apuro cenográfico e coreográfico, uso de ricos figurinos, enfim, toda a materialidade cênica investida nesse tipo de quadro.

A tomada lateral como ponto de vista preferencial para os registros dos espetáculos de Salvador coloca os atores em primeiro plano, mesmo que em grupos, e, portanto, evidencia muito mais as atuações individuais⁴³⁶ em detrimento dos grandes conjuntos, marcando então a tradição da revista à portuguesa, quando, de maneira metafórica, 'fotografa as palavras' e menos a teatralidade, quando esta última quer significar "tudo que não obedece à expressão pela fala".⁴³⁷ Apesar de as fotografias de cena produzidas no âmbito da Companhia Eugénio Salvador estarem de acordo com perspectiva mais renovada para o registro de espetáculos teatrais, elas não fornecem de forma plena o enunciado de renovação proposto pelo empresário para seus espetáculos.

As contradições expostas nas fotografias de cena apresentam-se seja no âmbito da veiculação das imagens nos jornais e a conseqüente criação de discursos aparentemente antagônicos, seja na revelação de desacordo entre as propostas estabelecidas pelos empresários e a cena registrada, como as evidências expostas pela frontalidade e a lateralidade das tomadas. Nesse sentido, o historiador precisa redobrar o cuidado para com as fontes visuais. É importante rever a relação entre documento visual e história, apropriadamente destacado por Meneses ao alertar para a visão ingênua das leituras empíricas dos documentos (especialmente a fotografia) quando o historiador "[procede] como se acreditasse que seus acervos documentais (principalmente fotográficos) desempenham os mesmos papéis que as coisas e eventos registrados".⁴³⁸ Da fotografia de teatro "não se deve esperar um valor documental insubstituível", sendo "um dos testemunhos sobre o teatro".⁴³⁹

A fotografia jamais recuperará aquele espetáculo como ele de fato foi no passado, mas resgata para a história do teatro no presente a possibilidade de reflexão sobre a eficácia ou não das ações geradas pela fotografia de cena ao longo de sua trajetória dentro e fora do circuito original de sua criação. Dessa maneira, busca-se o exercício de desvincular a cena real, ou seja, o referente, de seu registro fotográfico, sua representação. A matéria em foco consiste muito mais nas relações estabelecidas entre os produtores do referente, suas respectivas representações e a trajetória de consumo dessas representações.

Essa tem sido a perspectiva de compreensão para os conjuntos fotográficos aqui analisados, cujas séries iconográficas possibilitam recortes sobre as regularidades e variações dessa produção.

Série Estrutura Dramática – tipos de quadros

Prólogo

Mais uma revista. Mais uma tentativa de acertar no doseamento, na forma, na confecção, no agrado desse difícil gênero teatral. De todas as vezes, autores e empresários se interrogam, decerto, quase angustiosamente..., segundo a moda existencial..., para ver se descobrem o caminho e se entram aplausos e dinheiro. O próprio Salvador já tem se perguntado no texto da revista o que é que será melhor.⁴⁴⁰

De acordo com o critério de análise estabelecido, devemos observar mais detidamente aquelas séries que tiveram maior e menor número de registros na totalidade de fotografias do dossiê. No caso de *Chá-chá-chá*, o tipo de quadro que teve menor incidência de registros, com apenas 7%, foi o prólogo (**i136 a i145**).

Cabe assinalar que a revista *Chá-chá-chá*, de acordo com o programa, apresentou 26⁴⁴¹ quadros, 17 no primeiro ato e nove no segundo, dos quais 20 foram fotografados, ou seja, 77% do espetáculo.

O prólogo do primeiro ato, intitulado “As cinco fases da revista”, traça breve panorama do gênero, das revistas de 1860 até as de 1960. Prática tradicional do teatro de revista, que remonta às revistas de ano, revela ao público seus procedimentos, nesse caso, as mudanças de fases do gênero, entremeadas por intervenções cômicas do *compère* (Eugénio Salvador) que conduz as passagens de uma fase à outra, em diálogo com um público “invisível” que lhe dá ordens, ouvidas através de alto-falantes com gravações em *off* que incluem ruídos de pateadas, protestos e a voz do público indicando o que está ultrapassado e o número que querem ver representado. As fotografias do prólogo do 1º ato não registram, porém, todas as fases do quadro, apresentando, das cinco fases da revista, apenas duas: a primeira, A valsa da Primavera (**i136 a i138**), e a terceira, Charleston, correspondente à fase do ano de 1925, (**i139 a i141**), e só duas imagens reproduzem a intervenção do *compère* (**i140 e i141**).

Em *Chá-chá-chá* o prólogo também era longo, composto de cinco fases, que exigiam mutações de telões e presença de grupos de *girls*. Em cada fase a estrutura narrativa se repetia: iniciava-se um número musical correspondente a uma fase da revista, uma interrupção do ‘público’ em *off* dialogava com o *compère* exigindo a

mudança do número para outro mais moderno, até finalizar o percurso com a revista de 1960, contemporânea ao espectador. Nesses breves diálogos, sutis comentários sobre a situação política misturavam-se a ligeiras apreciações do gênero teatral em Portugal, em passagens como essas:

OUTRA VOZ (Alto-falante) – Demais a mais, com boatos de que está pra rebentar outra revolução!...

COMPADRE ZÉ – E que culpa tem a empresa de que em Lisboa haja uma revolução de oito em oito dias?

VOZES (Alto-falante) – Nem nós!

COMPADRE ZÉ – Mas, afinal, o que é que V. Exas. querem?

VOZ DE SENHORA (Alto-falante) – Queremos revistas modernas, com *shows* à inglesa e canções francesas à Chevalier!

VOZES (Alto-falante) – Muito bem!

COMPADRE ZÉ – Ah, bom! Querem espetáculos com montagens caríssimas, que não custam menos de 5 ou 6 contos??? Pois muito bem! Vamos para as “fantasias” de 1930 – já que em Portugal, de 30 pra cá, são tudo fantasias! (Desaparece)

(...)

VOZ DE SENHORA (Alto-falante) – Nós queremos canções de hoje, ritmos novos: “Congas”, “Rocks” e “Chá-chá-chás”!

VOZ DE HOMEM (Alto-falante) – Brejeirices, plumas e “bikinis”!

COMPADRE ZÉ – Já percebi. V. Exas. o que querem é um espetáculo para maiores de 17 anos com piadas frescas e mulheres quase nuas?...

VOZES (Alto-falante) – Isso mesmo é que nós queremos!

COMPADRE ZÉ – Nesse caso, vamos para a *féerie* de 1960! Mas já os previno: até os 17 anos toda a gente fica em casa... que a imoralidade do nu é pra se apreciar nas praias, não é pra se ver no teatro!

O prólogo de *Chá-chá-chá* contém parte das interrogações de Salvador, como indicado pelo crítico Goulart Nogueira (no trecho da crítica citada) e revela a perspectiva da Companhia para as mudanças no gênero, nem sempre bem-vindas, ora por tornarem as produções insustentáveis, obrigando alta no preço dos ingressos, ora por não poderem apresentar a real situação do país, indicando ao mesmo tempo a relativa subserviência do gênero ao gosto do público, imposta pela moral, pois que o nu não fará parte daquele espetáculo. A revista de 1960, essa sim, terá outro ar, como anuncia a música que finaliza o prólogo:

A revista
Que nasceu pra rir e cantar
Turururu

A revista
Tem, agora, outro ar!
Turururu
É elegante,
Perturba os sentidos a qualquer!
Turururu
Provocante,
Como qualquer mulher!
Pernas lindas pra mostrar,
Olhos belos pra sorrir,
Uma boca pra cantar!
Turururu
E a revista
Se for alegre e sensual,
Turururu
Já conquista
Seu trono triunfal!

Posto não haver registro fotográfico da fase final do prólogo, é impossível avaliar visualmente o ‘novo ar’ anunciado nesse início de espetáculo. Talvez os demais quadros indiquem essa nova atmosfera.

O prólogo do 2º ato ocupa apenas meia folha do texto da revista, em que está indicada apenas uma música: “Milionários”. Nada mais é dito sobre a abertura do ato, não há rubricas nem outra fala a não ser a letra da música. As duas primeiras fotos (**i142** e **i143**) mostram coreografia que talvez possa corresponder à música “Milionários” indicada no texto. As seguintes (**i144** e **i145**), porém, revelam outro momento do prólogo, sem indicação no texto. Sabemos que o quarteto masculino retratado nas duas fotos é o grupo Conjunto sem Nome, uma atração portuguesa do espetáculo. Cotejando texto e foto, no entanto, fica a dúvida a respeito do momento em que a música foi interpretada: se no momento coreográfico ou se pelo Conjunto sem Nome, fato que também não foi esclarecido nas apreciações críticas do espetáculo a que tivemos acesso. Nota-se que o telão de fundo do quadro se modifica na última fotografia (**i145**), e aparecem placas com indicação de “Banco” em substituição às anteriores de “Frutaria”, “Talho” e “Peixaria”. A indicação de “Banco” está de acordo com o tema do prólogo – Milionários –, e o Conjunto sem Nome é indicado como tendo participado do quadro. Hipótese que pode ser aventada é a de que o quadro tenha mais de uma fase, como o prólogo do 1º ato e, assim, apresente mutação de cenário, embora não muito significativa, pois o ambiente permanece quase igual, mas suficiente para indicar outra atmosfera no desenrolar do quadro. E é o que parece acontecer, pois

em seguida ao prólogo há um diálogo entre o *compère* e os personagens alegóricos Sonho e Realidade, pequeno entremez que faz a transição entre o prólogo e o próximo quadro, em que se comenta a transformação das casas comerciais em bancos, pois as sucursais dos bancos invadiram a cidade. Esse entremez confirma, então, que o prólogo do 2º ato também realizou mutação de cenário.

Os detalhes do funcionamento dos prólogos, na verdade, provocam movimentação e imprimem ritmo mais dinâmico à cena. Esse tipo de manobra, no entanto, não funciona para todos os quadros das revistas. Os de fantasia, bem como as apoteoses e os prólogos, terreno propício para a aclamada revista feérica, em *Chá-chá-chá* não se apresentam como objeto privilegiado para os registros fotográficos, já que os quadros de fantasia representaram apenas 15% das fotografias da revista; as apoteoses, 12%, e os quadros de comédia, 33%. Prevaleceram aparentemente, portanto, os velhos ares, sem nenhum demérito, da revista à portuguesa.

Apoteoses

Como o segundo menor número de registros correspondeu às apoteoses, vale a pena comentá-las para observar o contraste entre as duas coleções. Os registros fotográficos das apoteoses dos espetáculos de Eugénio Salvador guardam característica curiosa que, em *Chá-chá-chá*, pode ser verificada no primeiro ato, que repete o título da revista (**i146 a i151**). Nota-se que o momento escolhido pelo fotógrafo para as tomadas é o do final do quadro, e o registro fotográfico inclui todo o elenco em diferentes figurinos, mesmo aqueles que não teriam participado da apoteose. Nesse momento não aparece mais a coreografia ou a marcação do quadro, estando os artistas livres para desenvolver sua movimentação, sem compromisso com qualquer tipo de estrutura preestabelecida (**i146 a i150**). Além disso, esses flagrantes sempre registraram a entrada de autores, cenógrafos e figurinistas no palco, para receber, junto ao elenco, os aplausos da assistência (**i151**). Essa ocorrência é mais frequente nas apoteoses do 1º ato do que nas apoteoses finais da revista, o que pode ser explicado por característica da revista à portuguesa, cujas apoteoses do 2º ato eram mais breves e não se dividiam em fases, como as do 1º ato.⁴⁴²

Não se pode deixar de apontar a descontração registrada nessas imagens. A alegria dos artistas é flagrante e contagiante, dando a perceber o entrosamento da equipe, que aproveita esse momento de relaxamento das regras do espetáculo para extravasar a brincadeira entre eles e com o público, chamado, de certa maneira, a participar dessa alegria. Essas fotografias foram feitas em representação pública, pois há registro de parte da plateia (**i148 e i150**).

Apesar da intenção de obter plano geral do palco, manteve-se sempre no registro fotográfico aproximação suficiente para a visualização dos artistas, e não se verifica tomada frontal, apesar de o fotógrafo ter-se posicionado a maior parte do tempo na plateia, exceção, talvez, para duas fotos, em que se constata ainda maior proximidade do palco (i146 e i147). O elenco principal da revista, independentemente da participação ou não na apoteose, se posicionava no proscênio, evidenciando a hierarquia do grupo, outra característica importante da revista à portuguesa, cujos intérpretes obedeciam sempre à ordem hierárquica crescente para entrada em cena, como informa Rebello (i148, i149 e i150). Imagem produzida nesse contexto, muito semelhante a uma dessas fotos (i150) foi a escolhida, como vimos, para publicação no jornal *O Século*.

A apoteose do segundo ato, intitulada “A grande marcha”, teve parte de sua coreografia registrada, sendo possível verificar a marcação estabelecida para o quadro (i152 a i156). E aqui não se registrou o momento final do quadro, pois que o elenco não aparece completo, estando em cena apenas as *girls* e a vedete principal (i154 a i156), Xiomara Alfaro (a atração internacional da revista), com figurino diferente das *girls*, posicionada no centro da cena, conduzindo o quadro.

Nos espetáculos de Walter Pinto a apoteose deveria traduzir um momento pictórico em que o conjunto dos elementos empregados estaria disposto de maneira a fornecer um belo quadro. Se ele não se fixasse na memória dos espectadores, a fotografia se encarregaria de alimentar sua lembrança, ao imprimir a imagem de composição posada e cuidadosamente arranjada para traduzir a ideia da apoteose. Em relação às apoteoses de Eugénio Salvador parece não ter havido essa preocupação de fixar uma imagem picturalmente perfeita. Uma tomada de “A grande marcha” congela uma ação em uníssono do grupo (i155), esboçando a possibilidade de desenho mais pictórico do quadro, cuja incidência, no entanto, traduz mais um fato isolado e casual do que um propósito para a produção fotográfica.

Deve-se salientar que a concepção plástica das duas apoteoses era muito simples, tanto em relação aos cenários – que se reduzem a uma escada e algumas árvores cenográficas com frutos iluminados, no 1º ato, e telões no segundo – quanto aos figurinos, também em nada excepcionais. Assim, ainda que houvesse o propósito de salientar o aspecto *féerie*, permitido nas apoteoses, com composições mais sofisticadas e luxuosas, a própria produção da cena não favoreceria essa abordagem.

As fotografias do dossiê de *Chá-chá-chá* foram realizadas por dois fotógrafos: Sampaio Teixeira e F. Pinto, predominando o primeiro. Na verdade, é quase imperceptível a diferença de cliques entre os dois, havendo, aliás, fotos praticamente

iguais, com identificações no verso diferentes, uma para cada fotógrafo. Essa semelhança entre o tipo de tomada de cada fotógrafo pode indicar a existência de padrão, estabelecido por eles ou pela empresa, quanto ao que fotografar dos espetáculos e como fazê-lo. Ou, talvez, trabalho de comum acordo, já que muitas vezes o mesmo momento é flagrado pelos dois, caracterizando a presença simultânea de ambos no teatro.

Verifica-se, assim, diferente mediação entre os fotógrafos brasileiros e portugueses na abordagem da cena do teatro de revista de cada país. Os profissionais portugueses mantiveram quase sempre um ponto de vista para todo o espetáculo (o lateral), sem alterações de acordo com os diversos tipos de quadros, lembrando-nos, ainda que em sentido restrito, o conceito de “registradores fiéis” que Meyer-Plantureux apontou para a geração de Roger Pic.⁴⁴³

A característica de fotoação para o conjunto fotográfico da Companhia é dado mais do que relevante, pois “fotografando-se a representação – com as dificuldades, riscos e imperfeições que isso implica – pretende-se ter acesso à situação real da enunciação”,⁴⁴⁴ ou seja, não se buscava uma reconstituição dessa cena, de maneira a realçar sua maior fotogenia, não se usava a composição posada. Nesse acervo fotográfico evidencia-se, sobretudo, o caráter de registro documental de um espetáculo. Tentativa de compor a trajetória de cada quadro, criando uma memória do espetáculo pela própria quantidade de quadros fotografados, sem subterfúgios, mostrando o que se passava no palco de acordo com o ponto de vista escolhido pelo fotógrafo.

Os registros, contudo, não caracterizam a identidade de determinado fotógrafo, cujo trabalho pudesse refletir a apropriação do espetáculo como pretexto para sua própria criação. Assim, entende-se nesse contexto o espírito de “registrador fiel” na acepção daquele que quer registrar o espetáculo tal como de fato se apresenta, sem intervenções. O reflexo dessa postura apresenta-se no resultado mais ou menos homogêneo encontrado para a totalidade dos registros do espetáculo, aproximando esse trabalho mais de documentação do que de revelador da arte da fotografia, ou melhor, muito mais um “discurso ao serviço” do que um “discurso próprio”.

Os quadros de apoteoses, por sua fantasia, poderiam ser campo estimulante para voos mais audaciosos por parte dos fotógrafos ou, mesmo, servir para a intervenção do empresário quanto a um tipo de composição pretendida e, então, encomendada. Os dossiês fotográficos dos espetáculos de Eugénio Salvador, entretanto, não têm esse perfil, e suas fotografias de cena oferecem antes proposta de testemunho, que terá seu melhor exemplo naqueles quadros que mereceram maior número de registros: os de comédia.

Quadros de comédia

Com este título estrepitoso e saracoleante se anuncia a revista remexida que o pequeno palco do Maria Vitória alberga desde ontem (...) No entanto este *Chá-chá-chá* nacional não se recomenda especialmente pelo poema, que sendo gracioso, não sai muito fora dos chistes já um pouco embaciados pelo uso a que nos têm habituado Amadeu do Vale, Aníbal Nazaré e Paulo da Fonseca, exceptuando da rotina um ou outro numero mais urdido e imaginoso como, por exemplo, o da Ponte sobre o Tejo (...) Tão-pouco a realização plástica chega a impressionar verdadeiramente, enquanto a cenários, luzes, guarda-roupa (...) ⁴⁴⁵

A crítica induz o leitor a uma percepção sensorial do espetáculo, como de fato deveria ser a compreensão primeira desse gênero, que solicita implacavelmente a audição e a visão de seu espectador. É no mínimo curioso, senão revelador, o envolvimento que se estabelece entre os críticos portugueses e o público de teatro. A discordância nunca cede lugar a um massacre. Poderiam entender como condescendência, mas não nos parece ser a compreensão correta, pois não se nega o comentário discordante ou juízos negativos, apenas eles são enunciados de maneira respeitosa pelo gosto do outro, esse outro que lota, em qualquer circunstância, as plateias do Parque Meyer. E com respeito também àqueles que ganham a vida no teatro, e, indiretamente, lhes sustentam o emprego.

Esse foi nosso entendimento na leitura de diversas críticas dos espetáculos da Companhia Eugénio Salvador. Mesmo levando em conta nosso estranhamento com a língua e, por isso mesmo, o maior realce dado ao sabor das palavras, não se pode tirar o mérito de uma crítica que escreve com prazer e através da escrita revela outro espetáculo, cheio de humor e graça, ajudando o espectador a penetrar esse universo cômico e satírico das revistas.

A produção fotográfica de *Chá-chá-chá* registrou 11 quadros de comédia apresentados na revista, totalizando 44 fotografias. Não houve igualdade no número de tomadas para cada um deles: há quadros com seis fotografias, e outro com apenas uma. Segundo o critério norteador da análise das séries, que privilegia o maior número de imagens, estaremos visualizando, no 1º ato, Entre a revista e o *music-hall* [“Rancheiras”] ⁴⁴⁶ e “Aqui é que elas se pagam”, e, no 2º ato, “Os três amortalhados” e “A favor dos pobres”.

A produção fotográfica dos quadros de comédia (**i157 a i180**) revela o tipo de trabalho empreendido pelos fotógrafos de teatro em Portugal, nesse período e para esse gênero teatral. O foco principal recai sobre os atores, e são raras as tomadas de planos gerais capazes de fornecer o quadro total da cena. Muitas vezes se tem

a impressão de estar diante de uma “metralhada” de cliques, já que os instantes registrados parecem estar muito próximos um do outro, pois a modificação do conjunto atuante é mínima (i157 a i159; i169 a i174). Isso significa que não há registro de variados momentos ao longo do quadro. Não foi possível identificar que critérios nortearam as escolhas dos momentos registrados de um mesmo quadro, pois não houve regularidade quanto às opções de tomadas. Tanto se fotografava o início, como o meio ou o fim do quadro.

Fato é que os quadros de comédia são aqueles em que prevalece o elemento narrativo do texto e, portanto, mais se evidencia nessas imagens o ‘fotografar as palavras’.

Porque a palavra, no teatro de revista (...) tinha um impacto muito forte sobre o ouvido do espectador [embora não fosse só a audição o sentido desperto], os atores construíam imagens também com as palavras, de um modo popular, usando assobios, onomatopeias, cortando palavras, gaguejando, buscando sons e usando, com eles, o corpo, porque a palavra, até então, não havia sido banida do corpo.⁴⁴⁷

A proximidade entre fotógrafo e atores torna possível até mesmo perceber o movimento da palavra enunciada, que a fotografia emudece, mas deixa latente. Essa série não reproduz a característica dos retratos de atores feita em estúdio, que por sua minuciosa e estudada pose cria um tipo de “retrato-explicação de texto”, segundo Pavis, como se induzisse a uma legenda unívoca; apesar, entretanto, de constituírem fotoação, em que imprevisto e surpresa estão em jogo, essas pequenas séries parecem solicitar legendas, como se fosse possível animá-las se as acompanhassem suas respectivas piadas. Nesse sentido, a melhor produção fotográfica de flagrantes de quadros de comédia potencializa o interesse pelo texto, como se nos dissesse: agora que vocês viram, venham ouvir e rir mais ainda. Porque é isto que ela focaliza: a piada, o humor, a comicidade do texto, representados ali pelos elementos não verbais que a complementam.

A revista, gênero preferido pela maior parte do público que frequenta os teatros, está a exigir, como é natural, pela sua preexistência nos palcos, um constante ar de novidade e do imprevisto que a torna um problema difícil para autores e colaboradores. *A revista portuguesa tem de ser de sátira e de crítica e viver destes dois elementos construtivos. A féerie ou o espetáculo music-hall pede dispêndios incompatíveis com a lotação dos teatros e com a falta de expensão. Entre estas duas dificuldades toda a revista de agora vive em tremendas oscilações. De um lado o peso do dinheiro, do outro o peso das limitações que lhe impõem. Chá-chá-chá ontem estreada no Maria Vitória não podia, pois, deixar de pôr em evidência esta situação.*⁴⁴⁸

Eugénio Salvador optou por discutir o “discutível” gosto do público pela *féerie* no prólogo, como vimos, e em outras passagens do texto, quando fazia encontrar o compadre Zé com os personagens alegóricos Revista Portuguesa e Music-hall, levando então para a palavra o que poderia ser visualidade. E o crítico, assim como os autores da revista, partilham das mesmas crenças. Não fosse assim, os textos das revistas de Eugénio Salvador não teriam em média 200 páginas nem seus espetáculos durariam de três a quatro horas. Portanto, a produção fotográfica empreendida pela companhia reflete a importância atribuída ao texto dramaturgico.

Os quatro quadros de comédia selecionados mostram a atuação de Eugénio Salvador como ator, desempenhando o papel de *compère* em “Rancheiras” e “Os três amortalhados”, e tipos cômicos, como O Chefe, em “Aqui é que elas se pagam”, e o Barão das Almôndegas,⁴⁴⁹ em “A favor dos pobres”. Dos outros seis quadros, cujas fotos não apresentamos, ele só não participa de dois. Sem dúvida o que de mais frenético existia nos espetáculos da Companhia era a atuação de Eugénio Salvador. Em pouquíssimos momentos ele se afastava da cena. E não se pode esquecer sua onipresença como fator decisivo em relação à produção fotográfica do espetáculo.

Outra observação diz respeito a uma convenção do gênero de teatro de revista – trata-se da figura feminina que aparece em apenas uma das fotos desse conjunto de quadros de comédia (i157), mas que pode ser identificada em diversas outras fotografias em que está presente o *compère*, que é a chamada “chefe de quadro”. Esses personagens, em geral em dupla, vestem-se sempre de maneira elegante, mas seus figurinos sempre destoam do resto da cena. Sua tarefa é dividir com o *compère* a ligação entre os quadros, e propiciar o intercâmbio entre o *compère* e os outros personagens-tipos, quando necessário. Essa figura captada na cena, porém, mais parece um elemento intruso, fora de contexto (de novo o ‘obtusos’ de Barthes), pois que mantém uma postura de pose, com as mãos na cintura e fora da ação, plantada sempre nas laterais do palco, sem aparente função. As fotografias acentuam de tal maneira essa estranheza, que fica difícil acreditar que no correr do espetáculo não suscitasse no público o mesmo incômodo. Não se pode esquecer, porém, que a fotografia nos oferece uma figura estática, em um só instante da cena. Portanto, o estranhamento é muito mais do leitor da foto do que do espectador, pois, assim como o *compère*, as chefes de quadro deviam cumprir sua função ao longo do espetáculo.

Deve-se chamar a atenção para a ausência de retratos de Eugénio Salvador como empresário, ou seja, fora de qualquer caracterização de personagem e fora da cena. Nem os retratos dos tipos cômicos que interpretou, aliás, são em grande número. Esse retrato, contudo, existiu, pois o encontramos em alguns programas de

espetáculos ilustrando a frase “Eugénio Salvador apresenta...”, mas não permaneceu no acervo. Produção que talvez tenha sido bem limitada, não deixando margem de sobra, ou que não foi considerada quando da doação do acervo para o Museu Nacional do Teatro. Dessa maneira, o que o acervo nos sugere é que a imagem vinculada a sua atuação como empresário é a mesma que registra sua *performance* como ator, nos espetáculos que produziu.

Podem-se, aqui, retomar algumas perguntas quanto à escolha dos pontos de vista feita pelos fotógrafos que privilegiaram a proximidade do palco e, conseqüentemente, dos atores. Não é possível afirmar se a opção faz parte de um modelo estabelecido entre a classe de fotógrafos ou determinado pela empresa. Fato é que se identifica um padrão de tomadas em todos os dossiês e que a produção fotográfica foi realizada por diferentes fotógrafos. É possível argumentar que a própria opção por fotoação tenha determinado o emprego de equipamentos e técnicas específicas, impondo limites às escolhas possíveis para as tomadas, o que é certo. E produzir fotos instantâneas sempre acarreta algum prejuízo, pois não há como aproveitar a totalidade da produção. Então, criar códigos de conduta através dos quais as escolhas de pontos de vista possam minimizar ao máximo a margem de erro pode ser estratégia acertada para um trabalho que deve acompanhar o ritmo frenético da encenação.

Independente, porém, para nosso estudo, saber exatamente quem determinou este ou aquele ponto de vista; interessa-nos, sim, perceber que há um padrão ou variações sobre ele. E, sobretudo, saber que foi a empresa a responsável pela constituição desse acervo fotográfico e, portanto, concordava com a estética adotada para o registro dos espetáculos. Pensar sobre o que essas opções significaram como registro de uma produção teatral e que relações estabeleceram entre seus agentes e seus receptores são os pontos que tentamos esclarecer na observação das séries criadas.

A produção teatral da Companhia Eugénio Salvador se confunde com sua produção fotográfica especialmente nos quadros de comédia, que mostram espetáculo regido pela tradição do gênero. As dinâmicas estabelecidas pelas opções por fotoação, lateralidade e outros enquadramentos que não o frontal traduzem uma estética fotográfica comprometida com a atualidade, afinada com a modernidade da técnica do período. O emprego de ferramentas e estratégias mais avançadas, contudo, não consegue dar à cena retratada igual caráter modernizante. Revela-se, desse modo, um paradoxo entre as estéticas fotográfica e de cena, que conserva os elementos tradicionais do gênero, exemplarmente marcado pela permanência, nos palcos revisteiros portugueses, da figura do *compère*.

O acervo fotográfico não fixou os ‘ares’ de renovação e sim a tradição, que tem no ator seu elemento propulsor. Os cômicos eram a chave do espetáculo, enquanto

as boas cenas de fantasia e música davam frescor aos olhos e aos ouvidos, a pausa necessária à recuperação do fôlego para a nova piada que trazia à tona inúmeros temas. Para ressaltar a figura do ator o melhor ponto de vista era o que proporcionasse mais proximidade do palco. O pouco uso da frontalidade, que atribuiria identidade à companhia – a imagem ‘oficial’ –, é explicado por uma equipe que privilegiava e enaltecia as identidades múltiplas, representadas nos diversos talentos que reunia.

Não há nada semelhante entre as fotografias de cena das Séries Quadros de Comédia no acervo fotográfico de Walter Pinto e Eugénio Salvador, como se pode verificar. Assim como há pouca semelhança na Série Apoteose de uma e outra. A diferença entre as produções fotográficas das duas companhias nos capacitou para a percepção das lacunas, das ausências em ambas as coleções e o que isso significa para a compreensão da trajetória dessas companhias.

Se tivéssemos restringido nosso universo às fotografias de Walter Pinto não teríamos compreendido as sutilezas estabelecidas por diferentes pontos de vista e, sobretudo, não teríamos capacidade para avaliar a dimensão das diferentes relações que cada conjunto pôde estabelecer no contexto social e artístico em que foi gerado. Assim, cada acervo fotográfico, naquilo que mostrou de mais característico, ou seja, em sua maior regularidade, estabeleceu com o outro uma relação de “positivo” e “negativo”, como na fotografia. Os quadros de comédia de Eugénio Salvador fazem o papel de negativo das apoteoses de Walter Pinto, enquanto as apoteoses de Walter Pinto revelam o negativo dos quadros de comédia de Eugénio Salvador.

ATO IV

CHÁ-CHÁ-CHÁ, 1960

Séries Iconográficas – Companhia Eugénio Salvador

Série Estrutura Dramática – tipos de quadros – Quadro de Comédia

Alfama embandeirada

i109 Maria Domingas



Foto Sampaio Teixeira. Espólio Eugénio Salvador/ Museu Nacional do Teatro, Lisboa. IMC, IP/DDF

i110



Foto Sampaio Teixeira. Espólio Eugénio Salvador/ Museu Nacional do Teatro, Lisboa. IMC, IP/DDF

i111



Foto F. Pinto. Espólio Eugénio Salvador/ Museu Nacional do Teatro, Lisboa. IMC, IP/DDF

i112 Antonio Silva



Espólio Eugénio Salvador/ Museu Nacional do Teatro, Lisboa. IMC, IP/DDF

COMPANHIA EUGÉNIO SALVADOR

Jornais: circulação de fotografias de cena

i113 O Século, 24 de dezembro de 1960, detalhe e página inteira



Acervo microfilme da Biblioteca Nacional de Lisboa

i114 Álbum de recortes de Cala o bico, Diário de Lisboa, 18 de março de 1954



Espólio Eugénio Salvador/ Museu Nacional do Teatro, Lisboa

i117 Álbum de recortes de *Cala o bico, Flama*, 2 de abril de 1954 (foto de quadro que não consta no dossiê)

TEATRO

POR ANTAS TEIXEIRA

APONTAMENTO CRÍTICO

A Revista "Cala o Bico"

NOVO ÊXITO DE SALVADOR

Eugénio Salvador revolucionou por completo o teatro de revista em Portugal, dando-lhe um ritmo diferente, fantásticamente rápido, cheio de vida, de dinamismo e de cor.

A velha revista, gizada à base de rábulas pessoais, de niadas políticas, de frases grosseiras e de aspectos populares, foi substituída por Eugénio Salvador que, servindo-se do seu valor de artista, de cómico, de organizador e de encenador moderno e com garra, transformou o espectáculo obrigando-se os artistas do seu elenco a um trabalho de conjunto notável em que todos se entreejudam sem nenhum se sentir prejudicado.

Os seus vastos conhecimentos de coreógrafo ajudaram também o popular actor a tirar dos números musicados o melhor êxito, dando às revistas que nos apresenta um encanto especial, e justificar o êxito notável que vai sendo hábito alcançar.

Foi assim em «Salas Curtas» — cinco meses de cartaz e um sucesso financeiro que bateu todos os «records» dos últimos tempos — será assim com «Cala o bico», que actualmente apresenta no Maria Vitória e se pode classificar melhor ainda do que a sua antecessora.

Ele próprio, Amadeu do Vale, Anibal Nazaré e Carlos Lopes escre-





NANTÍLIA
A VEDETA QUE SURGE

Por ANTAS TEIXEIRA

NANTÍLIA DE OLIVEIRA, a vedeta amadora de Setúbal que passando ao profissionalismo acaba de se estreiar no Teatro Maria Vitória na revista «Cala o bico», com um facto que toda a crítica assinalou, venceu com a maior facilidade uma cartada sempre difícil. Pode dizer-se que a sua estreia foi auspiciosa porque o público recebeu a seu trabalho com evidente simpatia, reconhecendo o valor da jovem artista que já não é uma simples promessa e que amanhã será uma conselheira certeira.

Julgamos curioso registar nesta página algumas opiniões de autores e artistas sobre Nantília, a



Fernanda Baptista e Nantília de Oliveira, colegas que se entusiasma e não hesitam de admirar.



Nantília de Oliveira orgulha-se não só do desempenho de «Valer de Anão» mas também de «destruindo» a zona das tribunas do teatro.



Esplacada expressão da Nantília de Oliveira.

tica de palco e possuidor do segredo do modo moderno e dinâmico teatro de revista. disse-
— Nantília tem todas as qualidades exigidas para o Teatro Musicado. Possui belíssima voz, extraordinário à vontade e condições de simpatia para o público que são logo 50% de vantagem na carreira de uma artista. A única coisa que lhe falta é a prática no profissionalismo que, uma vez conseguida, lhe dará bem futuro.

O maestro Tavares Belo — nome que dispensa adjetivos — respondendo à nossa pergunta sobre a que pensava da jovem actriz, confidenciou-nos por sua voz:

— É uma rapariga que estreia com o pé direito e que tem qualidades para poder vir a ser uma belíssima artista de teatro ligeiro.

Escolhemos Teresa Gomes e Fernanda Baptista para se pronunciarem sobre a nova colega, a primeira, por ser dá mais antiga, sendo a mais antiga artista do género; a segunda, por ter assegurado com a seu valor um importante lugar na revista moderna.

A popular Teresinha declarou-nos:

— A Nantília é boa pequena, boa cantada e com muito jeito. Acho que com o tempo e se tiver gosto se faz uma verdadeira artista. Tem valor, alegria e voz muito agradável. Como o tempo é a grande mestre eis se antecipará de conseguir o que a Nantília deseja.

Fernanda Baptista, sempre amável e sempre simpática, afirmou:

— Jágo que foi uma boa aquisição que a Empresa fez. Boa voz para o Teatro e arte para representar. Se lhe derem o papão que ela merece poderá vir a ser outra Beatriz Costa. Na passagem de palcos amadores para os profissionais Nantília fez bem a sua obra.

(Continua na página 8)

artista que surge alorçada por longa prática nos palcos de modicos e auxiliada pela vontade firme de vencer convencido — vencer pelas suas próprias meios, pelas suas qualidades.

Recolhemos algumas opiniões e elas ditos as below o que Nantília de Oliveira, deixando transparecer todas elas a sua Nantília poderá vir a ser num futuro não distante.

Espírito Salvador, o seu empresário, sator com larga pol-



Antes foi a sua estreia a genial revista de Setúbal, no bico de Espirito Salvador e no momento última imagem.



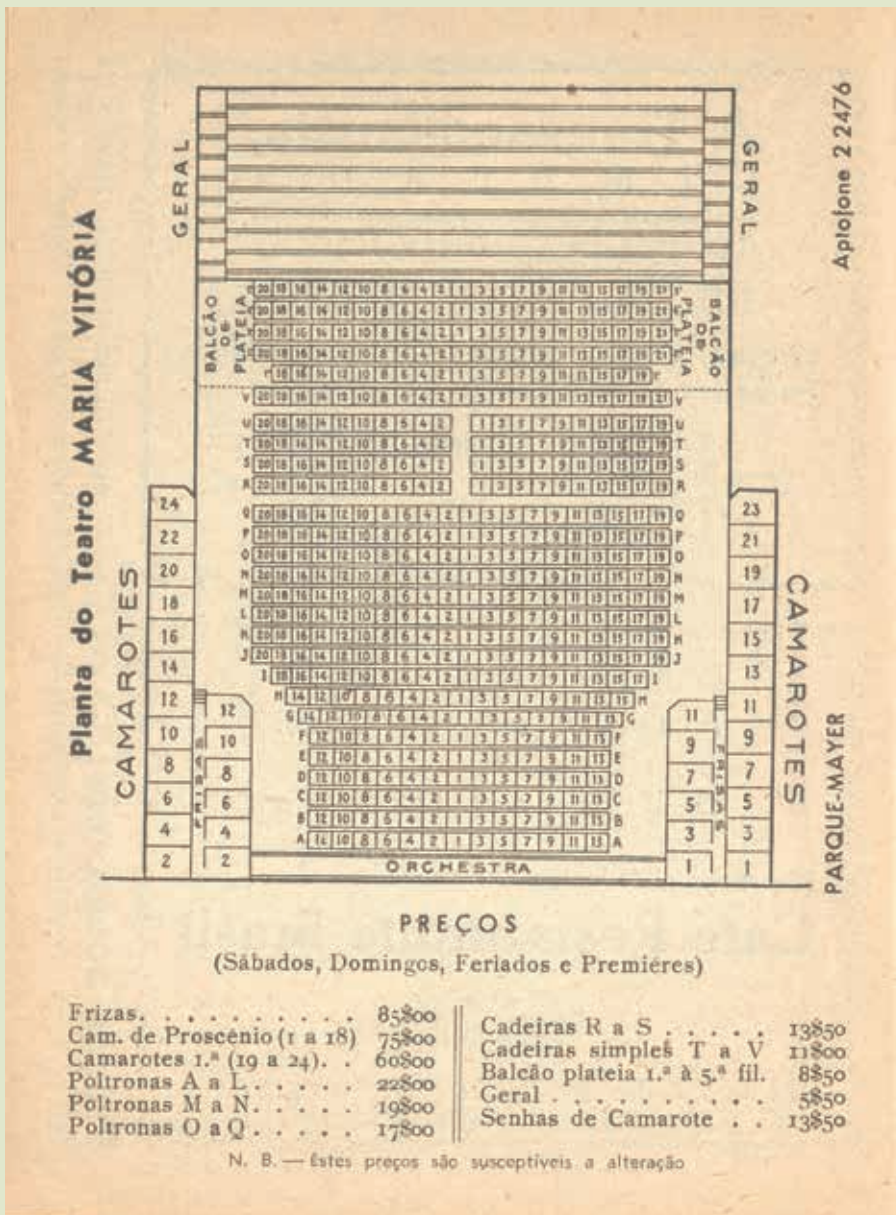
Nantília e Humberto Medeiros em «Cala o bico».

SÉRIES ICONOGRÁFICAS – COMPANHIA EUGÉNIO SALVADOR

Série Produção e Composição – Quanto à posição do fotógrafo

Teatro Maria Vitória

1119 Planta do Teatro Maria Vitória. In: "Agenda das plantas e tabelas de preços de Cinemas e Teatros e calendário para 1945", em 23 de dezembro de 1944



i120 *Abaixo as saias*, Teatro Maria Vitória, 1958



Foto Sampaio Teixeira. Espólio Eugénio Salvador/ Museu Nacional do Teatro, Lisboa. IMC, IP/DDF

i121 *Como é o tempo*, Teatro Maria Vitória, 1954



Foto C. Madeira. Espólio Eugénio Salvador/ Museu Nacional do Teatro, Lisboa. IMC, IP/DDF

i122 Como é o tempero, Teatro Maria Vitória, 1954



Foto Victor Aires. Espólio Eugénio Salvador/ Museu Nacional do Teatro, Lisboa.
IMC, IP/DDF

i123 Curvas perigosas, Teatro Maria Vitória, 1957



Espólio Eugénio Salvador/ Museu Nacional do Teatro, Lisboa. IMC, IP/DDF

i124 *Curvas perigosas*, Teatro Maria Vitória, 1957



Espólio Eugénio Salvador/ Museu Nacional do Teatro, Lisboa.
IMC, IP/DDF

i125 *Saias curtas*, Teatro Maria Vitória, 1953



Espólio Eugénio Salvador/ Museu Nacional do Teatro, Lisboa. IMC, IP/DDF

SÉRIES ICONOGRÁFICAS – COMPANHIA EUGÉNIO SALVADOR

Série Produção e Composição – Caricaturas

1126 Álbum de recortes de *Cala o bico*, *Diário de Lisboa*, 26-3-1954; *Diário de Notícias*, 27 e 28-3-1954

Diário de Lisboa 26-3-1954

Maria Vitória **E' AINDA MELHOR** "SAIAS CURTAS!"
A NOVA GRANDE REVISTA POPULAR APRESENTADA POR

SALVADOR em que obtive um ru-
doso sucesso a grande
vedeta internacional **ANNE NICOLAS**

CALA O BICO!
UM VERDADEIRO TRIUNFO DO SEU NOVO ELENCO
com a gentilíssima estrela espanhola
MARY VICENT

Teresa Gomes – Humberto Madeira
Fernanda Baptista
Nantília de Oliveira «A vedeta de Sangalhos»
Camilo de Oliveira **MAX**

2 Sessões - às 20,30 e 22,45 h. Para adultos



Um grupo hilariantes de «Cala o Bico» com Salvador, Humberto Madeira, Max, Emílio Correia e Camilo de Oliveira

Diário de Notícias 27-3-1954

MARIA VITÓRIA em 2 sessões, às 20,30 e 22,45 h.
SALVADOR
apresenta como grande atracção a
vedeta internacional **ANNE NICOLAS**

GRANDE REVISTA POPULAR

CALA O BICO!
A grande revista apresenta um estado de espírito com a gentilíssima estrela
MARY VICENT
TERESA GOMES, HUMBERTO MADEIRA, EMÍLIO CORREIA, NANTÍLIA DE OLIVEIRA a vedeta de Sangalhos, **CAMILO DE OLIVEIRA** e o irresistível **MAX**

AMANHÃ, "MATINÉE!" AS 16 H. ESP. PARA ADULTOS



Salvador num momento hilariantes de «Cala o Bico» com a gentilíssima vedeta Mary Vicent

Diário de Notícias 28-3-1954

Maria Vitória **HOJE, "MATINÉE"** em 1 s. A noite, em 2 sessões, às 20,30 e 22,45

SALVADOR APRESENTA A GRANDE VEDETA INTERNACIONAL **ANNE NICOLAS**

NA GRANDE E ALEGRE REVISTA POPULAR

CALA O BICO!
EM QUE OBTÉM GRANDE ÊXITO A GENTILÍSSIMA ESTRELA
MARY VICENT
TERESA GOMES, HUMBERTO MADEIRA, FERNANDA BAPTISTA, EMÍLIO CORREIA, NANTÍLIA DE OLIVEIRA «A vedeta de Sangalhos», **CAMILO DE OLIVEIRA** e o irresistível **MAX**

ESPECTÁCULO PARA ADULTOS



Max, Salvador e Humberto Madeira nos 3 hilariantes momentos de «Cala o Bico»

Espólio Eugénio Salvador/ Museu Nacional do Teatro, Lisboa

i127 Álbum de recortes de Como é o tempero, Diário Popular, 31-10-1954

Popular 31-10-54

SALVADOR APRESENTA NO MARIA VITÓRIA
A REVISTA POPULAR **COMO É O TEMPERO?**

COM
ELSA MARVAL
TERESA GOMES
HUMBERTO MADEIRA
FERNANDA BAPTISTA

★
DIRECÇÃO MUSICAL DE TAVARES BELO



2 SESSÕES ÀS 20,30 E 22,45

★
AMANHÃ
«MATINÉE»
ÀS 16 HORAS

★
ESPECTACULO PARA ADULTOS

«O HILARIANTE QUADRO DOS DUCHES»

Espólio Eugénio Salvador/ Museu Nacional do Teatro, Lisboa

i128 Álbum de recortes de Cidade maravilhosa, Diário de Lisboa, 18-05-1955

Lisboa 18-5-55



«COMBATE DE LUTA LIVRE... DO AMOR!»
Um dos quadros de grande hilaridade desempenhada por IRENE ZIDRO, SALVADOU, JOANA D'ARQ e HUMBERTO MADEIRA DA JA CELEBRE SUPER-REVISTA-FANTASIA

CIDADE MARAVILHOSA
O ESPECTACULO QUE MARAVILHOU LISBOA EM CENA NO

COLISEU

UM HINO EM HONRA DA NOSSA CAPITAL
UM CANTICO DE HOMENAGEM A NOSSA CIDADE!

LISBOETAS:
AS FESTAS DA CIDADE
COMEÇAM NO ATHLON DO COLISEU
Felicemente engalanado para assinalar a primeira etapa, para o grande espectáculo que é a revista

CIDADE MARAVILHOSA
BRILHANTEMENTE DESEMPENHADA POR
2 COMPANHIAS DE REVISTA
NUM TOTAL DE 100 FIGURAS

Dois sessões às 22.30 e 22.45. (PARA ADULTOS)

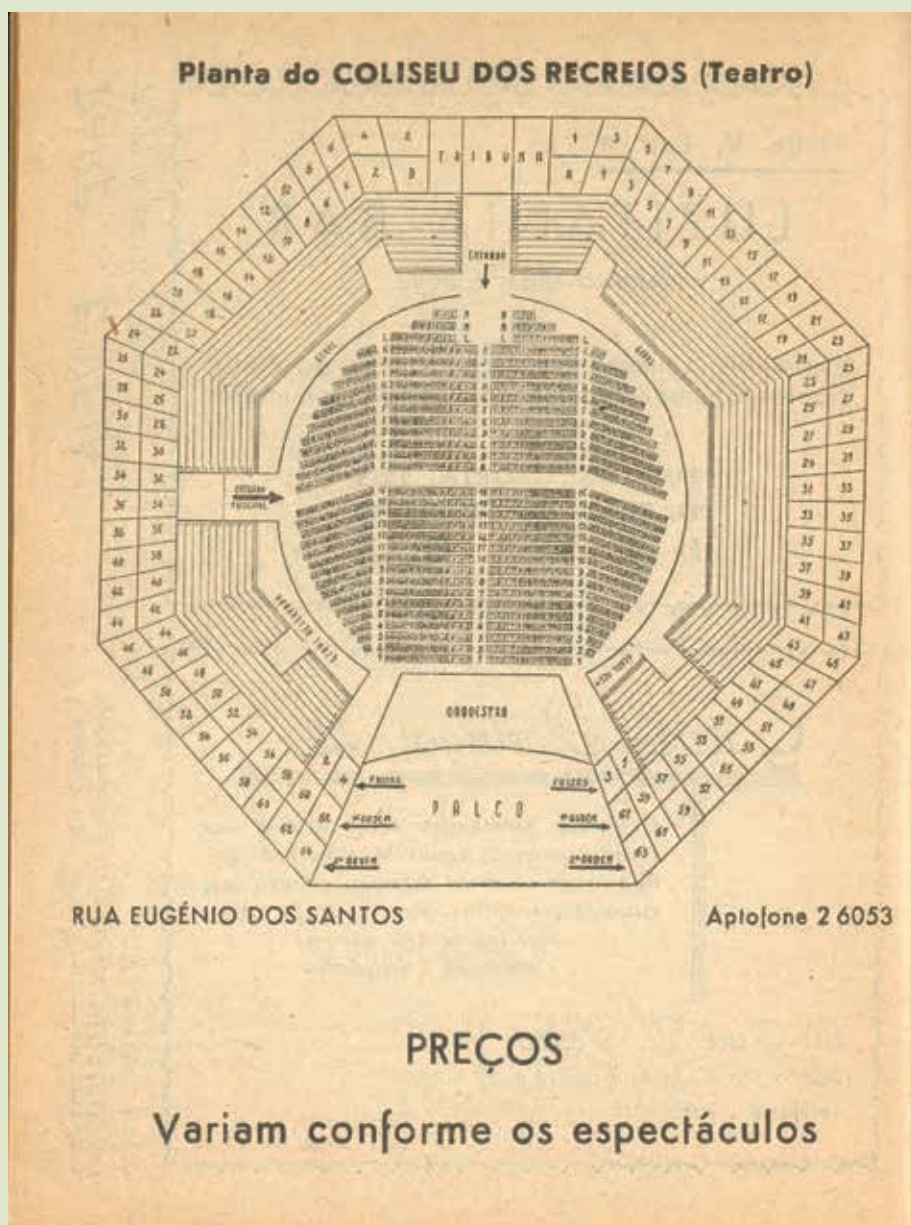
Espólio Eugénio Salvador/ Museu Nacional do Teatro, Lisboa

SÉRIES ICONOGRÁFICAS – COMPANHIA EUGÉNIO SALVADOR

Série Produção e Composição – Quanto à posição do fotógrafo

Teatro Coliseu dos Recreios

i129 Planta do Teatro Coliseu dos Recreios. In: "Agenda das plantas e tabelas de preços de Cinemas e Teatros e calendário para 1945", em 23 de dezembro de 1944



i130 *Cidade maravilhosa*, 1954



Foto Jorge Garcia. Espólio Eugénio Salvador/ Museu Nacional do Teatro, Lisboa. IMC, IP/DDF

i131 *Fonte luminosa*, 1956



Foto Freijota. Espólio Eugénio Salvador/ Museu Nacional do Teatro, Lisboa. IMC, IP/DDF

i132 *Fonte luminosa*, 1956



Espólio Eugénio Salvador / Museu Nacional do Teatro, Lisboa. IMC, IP/DDF

i133 *É fogo na jaca*, 1953



Manchete, p. 32, 18 jul. 1953.

i134 *Mulheres de sonho*, 1960



Foto Sampaio Teixeira. Espólio Eugénio Salvador/ Museu Nacional do Teatro, Lisboa. IMC, IP/DDF

i135 *Mulheres de sonho*, 1960



Foto Sampaio Teixeira. Espólio Eugénio Salvador/ Museu Nacional do Teatro, Lisboa. IMC, IP/DDF

CHÁ-CHÁ-CHÁ, 1960

SÉRIES ICONOGRÁFICAS

Série Estrutura Dramática – tipos de quadros

Prólogo 1º ato

i136 Lucinda Amaral e corpo de baile



Foto Sampaio Teixeira. Espólio Eugénio Salvador/ Museu Nacional do Teatro, Lisboa. IMC, IP/DDF

i137



Foto Sampaio Teixeira. Espólio Eugénio Salvador/ Museu Nacional do Teatro, Lisboa. IMC, IP/DDF

i138



Foto F. Pinto. Espólio Eugénio Salvador/ Museu Nacional do Teatro, Lisboa. IMC, IP/DDF

i139



Foto Sampaio Teixeira. Espólio Eugénio Salvador/ Museu Nacional do Teatro, Lisboa. IMC, IP/DDF

i140 Eugénio Salvador e corpo de baile



Foto Sampaio Teixeira. Espólio Eugénio Salvador/ Museu Nacional do Teatro, Lisboa.
IMC, IP/DDF

i141



Foto F. Pinto. Espólio Eugénio Salvador/ Museu Nacional do Teatro, Lisboa. IMC, IP/DDF

Prólogo 2º ato

i142 Corpo de baile



Foto Sampaio Teixeira. Espólio Eugénio Salvador/ Museu Nacional do Teatro, Lisboa.
IMC, IP/DDF

i143



Foto Sampaio Teixeira. Espólio Eugénio Salvador/ Museu Nacional do Teatro, Lisboa.
IMC, IP/DDF

i144 Conjunto Sem Nome



Foto F. Pinto. Espólio Eugénio Salvador/ Museu Nacional do Teatro, Lisboa. IMC, IP/DDF

i145



Foto Sampaio Teixeira. Espólio Eugénio Salvador/ Museu Nacional do Teatro, Lisboa. IMC, IP/DDF

CHÁ-CHÁ-CHÁ, 1960

SÉRIES ICONOGRÁFICAS

Série Estrutura Dramática – tipos de quadros – Apoteose 1º ato

Chá-chá-chá

i146 Corpo de baile



Foto Sampaio Teixeira. Espólio Eugénio Salvador/ Museu Nacional do Teatro, Lisboa. IMC, IP/DDF

i147



Foto Sampaio Teixeira. Espólio Eugénio Salvador/ Museu Nacional do Teatro, Lisboa. IMC, IP/DDF

i148



Foto F. Pinto. Espólio Eugénio Salvador/ Museu Nacional do Teatro, Lisboa. IMC, IP/DDF

i149



Espólio Eugénio Salvador/ Museu Nacional do Teatro, Lisboa. IMC, IP/DDF

i150



Espólio Eugénio Salvador/ Museu Nacional do Teatro, Lisboa. IMC, IP/DDF

i151



Foto Sampato Teixeira. Espólio Eugénio Salvador/ Museu Nacional do Teatro, Lisboa. IMC, IP/DDF

CHÁ-CHÁ-CHÁ, 1960

SÉRIES ICONOGRÁFICAS

Série Estrutura Dramática – tipos de quadros – Apoteose 2º ato

A grande marcha

i152 Corpo de baile



Foto Sampaio Teixeira. Espólio Eugénio Salvador/ Museu Nacional do Teatro, Lisboa. IMC, IP/DDF

i153



Foto Sampaio Teixeira. Espólio Eugénio Salvador/ Museu Nacional do Teatro, Lisboa. IMC, IP/DDF

i154 Xiomara Alfaro e corpo de baile



Foto Sampaio Teixeira. Espólio Eugénio Salvador/
Museu Nacional do Teatro, Lisboa. IMC, IP/DDF

i155



Foto Sampaio Teixeira. Espólio Eugénio Salvador/ Museu Nacional do
Teatro, Lisboa. IMC, IP/DDF

i156



Foto Sampaio Teixeira. Espólio Eugénio Salvador/
Museu Nacional do Teatro, Lisboa. IMC, IP/DDF

CHÁ-CHÁ-CHÁ, 1960

SÉRIES ICONOGRÁFICAS

Série Estrutura Dramática – tipos de quadros – Quadro de Comédia

1º ato – *Rancheiras*

i157 Chefe de quadro, Eugénio Salvador, Leónia Mendes, Barroso Lopes, Luísa Durão



Foto Sampaio Teixeira. Espólio Eugénio Salvador/ Museu Nacional do Teatro, Lisboa. IMC, IP/DDF

i158



Foto Sampaio Teixeira. Espólio Eugénio Salvador/ Museu Nacional do Teatro, Lisboa. IMC, IP/DDF

i159



Foto José M. Ferrami. Espólio Eugénio Salvador/ Museu Nacional do Teatro, Lisboa. IMC, IP/DDF

i160



Espólio Eugénio Salvador/ Museu Nacional do Teatro, Lisboa. IMC, IP/DDF

i161



Foto Sampaio Teixeira. Espólio Eugénio Salvador/ Museu Nacional do Teatro, Lisboa.
IMC, IP/DDF

i162



Foto Sampaio Teixeira. Espólio Eugénio Salvador/ Museu Nacional do Teatro, Lisboa.
IMC, IP/DDF

CHÁ-CHÁ-CHÁ, 1960

SÉRIES ICONOGRÁFICAS

Série Estrutura Dramática – tipos de quadros – Quadro de Comédia

1º ato – *Aqui é que elas se pagam*

i163 Eugénio Salvador, ator não identificado, Costinha, Leônia Mendes



Foto F. Pinto. Espólio Eugénio Salvador/ Museu Nacional do Teatro, Lisboa.
IMC, IP/DDF

i164



Foto Sampaio Teixeira. Espólio Eugénio Salvador/ Museu Nacional do Teatro, Lisboa. IMC, IP/DDF

i165



Foto Sampaio Teixeira. Espólio Eugénio Salvador/ Museu Nacional do Teatro, Lisboa. IMC, IP/DDF

i166



Foto Sampaio Teixeira. Espólio Eugénio Salvador/ Museu Nacional do Teatro, Lisboa. IMC, IP/DDF

i167



Foto Sampaio Teixeira. Espólio Eugénio Salvador/ Museu Nacional do Teatro, Lisboa.
IMC, IP/DDF

i168



Foto Sampaio Teixeira. Espólio Eugénio Salvador/ Museu Nacional do Teatro,
Lisboa. IMC, IP/DDF

CHÁ-CHÁ-CHÁ, 1960

SÉRIES ICONOGRÁFICAS

Série Estrutura Dramática – tipos de quadros – Quadro de Comédia

2º ato – *Os três amortalhados*

i169 Eugénio Salvador, Costinha, Barroso Lopes e Antonio Silva



Foto F. Pinto. Espólio Eugénio Salvador/ Museu Nacional do Teatro, Lisboa. IMC, IP/DDF

i170



Foto Sampato Teixeira. Espólio Eugénio Salvador/ Museu Nacional do Teatro, Lisboa. IMC, IP/DDF

i171



Foto Sampaio Teixeira. Espólio Eugénio Salvador/ Museu Nacional do Teatro, Lisboa.
IMC, IP/DDF

i172



Foto José M. Ferrani. Espólio Eugénio Salvador/ Museu Nacional do Teatro, Lisboa.
IMC, IP/DDF

i173



Foto Sampaio Teixeira. Espólio Eugénio Salvador/ Museu Nacional do Teatro, Lisboa.
IMC, IP/DDF

i174



Foto Sampaio Teixeira. Espólio Eugénio Salvador/ Museu Nacional do Teatro, Lisboa.
IMC, IP/DDF

CHÁ-CHÁ-CHÁ, 1960

SÉRIES ICONOGRÁFICAS

Série Estrutura Dramática – tipos de quadros – Quadro de Comédia

2º ato – *A favor dos pobres*

i175 Leônia Mendes e discípulas



Foto F. Pinto. Espólio Eugénio Salvador/ Museu Nacional do Teatro, Lisboa.
IMC, IP/DDF

i176 Eugénio Salvador



Foto Sampaio Teixeira. Espólio Eugénio Salvador/ Museu Nacional do Teatro, Lisboa. IMC, IP/DDF

i177 Barroso Lopes, Luísa Durão, Rita Truzi, Eugénio Salvador



Foto Sampaio Teixeira. Espólio Eugénio Salvador/ Museu Nacional do Teatro, Lisboa.
IMC, IP/DDF

i178



Foto F. Pinto. Espólio Eugénio Salvador/ Museu Nacional do Teatro, Lisboa. IMC, IP/DDF

i179



Foto José M. Ferrani. Espólio Eugénio Salvador/ Museu Nacional do Teatro, Lisboa.
IMC, IP/DDF

i180 Eugénio Salvador, Leônia Mendes, Maria Domingas e Barroso Lopes



Foto Sampaio Teixeira. Espólio Eugénio Salvador/ Museu Nacional do Teatro,
Lisboa. IMC, IP/DDF



EPÍLOGO

IMAGENS FOTOGRÁFICAS DO PASSADO NA CONSTRUÇÃO DE NOVOS “MODOS DE VER”⁴⁵⁰ O TEATRO NO PRESENTE

Ao nos lançarmos no processo de pesquisa que deu origem a este livro não fazíamos ideia das inúmeras possibilidades que se abririam como caminhos a trilhar. Jamais havíamos trabalhado com imagens de teatro, e este, certamente, foi o grande desafio: tentar a construção de uma narrativa histórica problematizando o uso das fontes visuais como deflagrador de um “ato interpretativo”. A busca de instrumentos teóricos e metodológicos para enfrentar tal desafio, em meio a universo interdisciplinar tão vasto, é o que define este trabalho como o início de uma trajetória e não sua conclusão. Aqui se apresentam algumas escolhas e opções, entre tantas outras possíveis.

Nossa formação em artes cênicas nos indicou o objeto: as companhias de revistas de Walter Pinto e Eugénio Salvador. O teatro de revista era tema caro e familiar, que vínhamos paulatinamente dominando desde nossa dissertação de mestrado. Esse, porém, não deveria ser o foco principal da investigação. Queríamos, sim, entender as motivações e os efeitos da produção fotográfica empreendida por duas companhias de revistas, partindo do princípio de que o teatro entra numa rede de produção e de circulação de imagens e que as convenções imagéticas migram de uma arte para outra.

As ações artísticas dos empresários, responsáveis pela constituição, manutenção e preservação de acervos com os quais trabalhamos, se deveriam refletir na própria produção fotográfica e indicar a construção da memória dessas companhias,

contribuindo para que se escreva parcela de suas histórias. Assim, entendemos que este não é apenas um estudo de fotografias de cena, mas uma análise dos modos de produção e circulação de imagens agenciados pelas companhias teatrais representadas nas figuras de seus empresários e dos fotógrafos contratados para realizá-las. Na verdade, escolhemos “a visualidade como plataforma estratégica de observação”, nas palavras de Meneses, a fim de compreender o funcionamento, a organização, a transformação operada por essas companhias teatrais e as relações estabelecidas com aqueles de seu próprio meio e seu público.

Percebemos, ao longo do estudo, que o esforço de uma investigação solitária não atinge adequadamente seu propósito quando se opera com suportes quantitativos. Tentamos, por isso, dentro dos recortes necessários para a efetivação da análise, apresentar percurso metodológico e teórico que fosse capaz de fornecer diretrizes para investigações de maior fôlego, em equipe, que possam ampliar o escopo e identificar para a atividade teatral sua real inserção na “dimensão visual” da sociedade. Optamos pela circunscrição aos efeitos das imagens de teatro refletidos em esfera social delimitada: o meio artístico e seus principais receptores (público e imprensa, especializada ou não) com os quais essas companhias dialogavam mais diretamente.

Diversas perguntas foram formuladas ao longo deste livro. Algumas foram respondidas e outras, talvez, se devam manter como interrogações, estímulo para futuras investigações, já que a fotografia pode tornar-se múltiplos objetos, de acordo com o contexto, que, curiosamente, não depende de seu conteúdo, mas do modo de apropriação da imagem como artefato: “Objeto que troca de mãos, é reproduzido em revistas de grande circulação, integra álbuns, deixa o arquivo de uma agência para ilustrar uma matéria jornalística, transforma-se em cartão-postal, em obra de arte nas paredes de galerias e museus, fica para sempre guardado em armários mofados até a sua deterioração, é redescoberto por curadores, é restaurado etc.”⁴⁵¹

As fotografias de cena do Arquivo Walter Pinto trilharam diversos caminhos. Ainda nos arquivos da Empresa de Teatro Pinto Ltda. eram manuseadas pelos fotógrafos, pelos artistas, pelo empresário e por profissionais de imprensa e autores que buscavam a ilustração de suas matérias e/ou livros. Eram, também, recebidas e desfrutadas pelo público, no saguão do teatro, nos programas da Companhia, nas revistas ilustradas e nos jornais. Encerradas as atividades da empresa teatral, o conjunto documental ganhou abrigo na casa do empresário e ali certamente recebeu outras manipulações: dos familiares, dos amigos, de “gente de teatro” que a frequentasse e ainda da imprensa, porventura interessada na figura do empresário e em seus empreendimentos.

Doado a uma instituição pública federal, o arquivo passou pelas diversas mudanças políticas e administrativas das instituições que o abrigaram (SNT, Inacen,

Fundacen, Ibac, Funarte), mas, com poucos períodos de exceção, esteve sempre aberto à consulta dos interessados. Assim, o uso da documentação durante esse período nos dá exata noção de sua importância e singularidade no contexto de arquivos de companhias teatrais do gênero revista preservados e acessíveis para o estudo do teatro no Brasil. Seria impossível dar conta de todos os percursos que essa vasta documentação conheceu, mas cabe notar o papel do acervo fotográfico no âmbito da historiografia do teatro brasileiro, notadamente de seu teatro de revista.⁴⁵²

Hoje, sugere Neyde Veneziano, “para que possamos definir os contornos do quadro *histórico* de nosso teatro, já não nos desgastamos tentando explicar a importância do teatro considerado popular”.⁴⁵³ Não é preciso mais argumentar sobre a relevância do circo, do teatro de revista, das burletas, comédias ligeiras e outros gêneros populares na configuração do teatro brasileiro. Uma história das artes cênicas já está sendo reelaborada. Das primeiras publicações sobre a história do gênero revista no país, em que prevaleciam os relatos mais panorâmicos, até a primeira obra de cunho acadêmico, cujo conteúdo criava uma “poética” para o gênero, indicando os elementos constitutivos de sua dramaturgia e convenções, foram sempre acrescidas imagens ao texto. E muitas dessas imagens eram oriundas do Arquivo Walter Pinto.

Assim, através de inúmeras “migrações”, as fotografias, do circuito original de produção teatral passaram a integrar o da produção editorial de obras históricas e acadêmicas sobre o gênero teatral. No entanto, nesse circuito editorial o papel das imagens se limita a “ilustrar, corroborar, completar ou, eventualmente, matizar enunciados que puderam ser obtidos independentemente por outras vias.” Nesse sentido, entendia-se que o passado se poderia transfigurar na imagem, “e, portanto, a fotografia *daria a ver* a história ‘como aconteceu’”, observa Meneses.⁴⁵⁴

As fotografias de cena, como de resto qualquer outra imagem, não nos poderiam contar a história daquele teatro “como aconteceu”. Aqui a imagem não ilustra a história do gênero; ela baliza a compreensão dos propósitos de criação de um acervo fotográfico e os efeitos da circulação dessas imagens, em trajetórias contemporâneas ou posteriores a sua origem.

O ponto de partida para o desenvolvimento da pesquisa foi constatar a existência de uma escrita histórica que, vinculada ao textocentrismo, não conseguiu fazer a crítica aos discursos visuais que a envolviam e que reiteravam, confortavelmente, a ideia defendida. A Companhia de Revistas Walter Pinto foi responsável, sim, como a historiografia corrente atesta, por um investimento artístico nos aspectos plásticos de seus espetáculos, de forma distinta de todas as demais a ela coetâneas. Foi possível verificar também que suas produções não se pautavam exclusivamente nesses elementos, fato explicitado mais por fontes textuais, como os textos/roteiros de seus espetáculos⁴⁵⁵

e as apreciações críticas, por exemplo, de Augusto Maurício, substituto de Mário Nunes no *Jornal do Brasil*, afirmando reiteradamente que o gênero revista ganhava, a cada produção de Walter Pinto, inovações que se apresentavam desde “a pilhéria mais cômica à mais esplendorosa férias”.⁴⁵⁶

Na pista para desvendar aquilo que nos intrigava percebemos que o trajeto empreendido na migração das fotografias de cena para as publicações historiográficas sobre o teatro de revista poderia ser compreendido no âmbito das três coordenadas que a história deveria considerar para o entendimento da “dimensão visual presente no todo social” ao lidar com fontes visuais: o visual, o visível (e o “invisível”) e a visão, de acordo com Meneses.⁴⁵⁷

Assim, associada à fixação de fórmula única para explicitar a atuação da Companhia encontrávamos o reforço de imagens que sublinhavam essa perspectiva, ou seja, fotografias de quadros de fantasia e apoteoses. Apesar do fato de os editores e autores de tais obras terem poucas opções para fotografias de cena fora desse tipo de quadro no universo produzido pela empresa, o que se efetivou foi a escolha do “visível”, então aceito como verdade, sem questionamentos e, principalmente, sem observar a constituição de uma “invisibilidade” para parte de sua produção teatral. A partir daí o que era apenas “visível” tornou-se imagem de referência, emblemática e passou a integrar uma “rede de imagens”, originando o conceito de iconosfera e estabelecendo um sistema “visual” de compreensão dessas produções teatrais.

Verificou-se a ingerência direta do empresário na constituição desse imaginário visual de sua companhia e que lhe foi extremamente útil. O discurso visual criado por Walter Pinto atingiu, nos parece, os objetivos de seu autor: garantiu a manutenção de sua empresa teatral e a produção de seus espetáculos, além de configurar seu ideal artístico cosmopolita, inserindo sua companhia em circuito de entretenimento de qualidade. No entanto, essa produção imagética também lhe custou, por parte da historiografia teatral, a configuração de uma visão monolítica sobre seus espetáculos. Não é possível afirmar se ele ficaria ou não satisfeito com esse resultado e com o papel que lhe foi atribuído na história do teatro de revista no Brasil até aqui. Na verdade, compreendemos sua trajetória como empresário teatral e as ações geradas por sua função, coerentes com a expectativa e ambição artística que anunciava.

Nossa intenção aqui, entretanto, não foi determinar se essa situação é justa ou injusta, o que pressuporia tomada de partido ou algum juízo de valor. Acreditamos antes que Walter Pinto cumpriu seu papel de produtor de espetáculos do gênero popular de teatro musicado, com propostas de atualização, ainda que se mantendo fiel às convenções do teatro de revista, pois, afinal, “conhecer o teatro de revista significa abdicar um pouco deste desejo de visão unificada, que reduz à pobre mesmice uma

longa história de eventos bastante diversificados”.⁴⁵⁸ Essa percepção só pôde aflorar porque nos cercamos de referentes teóricos e metodológicos capazes de indicar, na constituição de um *corpus* iconográfico e na abordagem por séries, novos “modos de ver” o teatro e apreender os “modos de fazer ver” que ele utilizou.

Com relação à Companhia Eugénio Salvador a percepção deu-se por outra ordem, aquela em que se priorizou a visada comparativa com o conjunto brasileiro, sem a qual não seria possível observar detalhes de ambas as trajetórias empresariais, cujos registros, vistos de forma isolada, não explicitariam.

Dessa maneira se cumpre um objetivo da iconografia teatral ao propor abordar o conjunto documental além de seu potencial de memória, ou seja, de mera descrição do evento teatral, pois que agimos na perspectiva do “coleccionar discursante” de Benjamin, cujo prazer de falar sobre seus objetos é superado pelo prazer de, como sugere Werneck, fazê-los falarem. E, tendo-se em conta que a “visão é uma construção histórica e que não há universalidade e estabilidade na experiência de ver”,⁴⁵⁹ já que essa experiência não pode ser dissociada de nosso “equipamento mental” (*mental set*), apontado tanto por Gombrich como por Baxandall, reafirma-se a subjetividade no trabalho de análise das fotografias, defendido exemplarmente por Barthes com o conceito de *punctum*.

Assim, a história não linear e fragmentada que construímos para as companhias de Walter Pinto e Eugénio Salvador espelha nossa visão, particular e única, mostra aquilo que nos punge e se afina com as características dos objetos abordados: a fotografia e a cena revisteira, ambas não lineares, fragmentos de ações, num pulsante ir e vir.

BIBLIOGRAFIA

A

ABREU, Brício de. *Esses populares tão desconhecidos*. Rio de Janeiro: E. Raposo Carneiro, 1963.

_____. As grandes revistas: o teatro musicado, de Paschoal Segreto a Walter Pinto. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, p. 36-40, 18 ago. 1956.

_____. Fogo na jaca (1). *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, 21 mai. 1953a, p. 11.

_____. Fogo na jaca (2). *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, 23 mai. 1953b, p. 7.

_____. Fogo na jaca (3). *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, 25 mai. 1953c, p. 9.

_____. Fogo na jaca (4). *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, 26 mai. 1953d, p. 7.

_____. Fogo na jaca (final). *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, 27 mai. 1953e, p. 9.

_____. Mulheres bonitas, corpos e pernas nuas para comemorar um jubileu. *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, 17 out.1950, p. 12.

ACHUTI, Luiz Eduardo Robinson. *Fotoetnografia: um estudo de antropologia visual sobre cotidiano, lixo e trabalho*. Porto Alegre: Tomo: Palmarinca, 1997.

ALMEIDA, Bernardo Pinto. *O plano da imagem: espaço da representação e lugar do espectador*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1996.

ALVES, Mário. Eugénio Salvador deu-se por vencido. *Plateia*, 85. Lisboa, 1º jul. 1961.

ANDRADE, Ana Maria Ribeiro de; CARDOSO, José Leandro Rocha. Aconteceu, virou manchete. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 21, n. 41, 2001. Disponível em: <<http://www.scielo.br/scielo>>. Acesso em: 03 set. 2009.

ANDRADE, Rosane de. *Fotografia e antropologia: olhares fora-dentro*. São Paulo: Estação Liberdade: Educ, 2002.

ANTUNES, Delson. *O homem do tro-lo-ló: Jardel Jércolis e o teatro de revista brasileiro, 1925-1944*. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1996.

_____. *Fora do sério: um panorama do teatro de revista no Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

ARCARI, Antonio. *A fotografia: as formas, os objetos, o homem*. Lisboa: Edições 70, 2001.

ARÊAS, Vilma Sant'Anna. *Na tapera de Santa Cruz: uma leitura de Martins Pena*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

ASSAF, Alice Gonzaga; SABOYA, Ernesto. Moacyr Fenelon e a chanchada. *Film Cultura*, Rio de Janeiro, n. 34, p. 12-16, jan./mar. 1980.

AUGUSTO, Sérgio. Crônica da imagem. *Tabu*, Rio de Janeiro, n. 42, p. 8-9, out. 1989.

_____. *Esse mundo é um pandeiro*. São Paulo: Companhia das Letras: Cinemateca Brasileira, 1989.

_____. Watson Macedo, o rei da chanchada detestava rir. *Film Cultura*, Rio de Janeiro, n. 41/42, p. 31-36, mai. 1983.

B

BALDWIN, Michael; HARRISON, Charles; RAMSDEN, Mel. Art history, art criticism and explanation. In: FERNIE, Eric. *Art history and its methods: a critical anthology*. London: Phaidon, 1995, p. 262-280.

BALK, Claudia. 'Theatricality' and photography: iconographic similarities in nineteenth-century role portraits: postures, costumes and spatial situations. In: BALME, Christopher; ERENSTEIN, Robert; MOLINARI, Cesare (Eds.). *European theatre iconography: proceedings of the European Science Foundation Network (Mainz, 22-26 July 1998; Wassenaar, 21-25 July 1999; Poggio a Caiano, 20-23 July 2000)*. Compiled by Maria Chiara Barbieri and Sandra Pietrini. Roma: Bulzoni, c2002. p. 339-350.

BALME, Christopher B. Interpreting the pictorial record: theatre iconography and the referential dilemma. *Theatre Research International*, Cambridge, v. 22, n. 3, p. 190-201, 1997.

_____; ERENSTEIN, Robert; MOLINARI, Cesare (Eds.). *European theatre iconography: proceedings of the European Science Foundation Network (Mainz, 22-26 July 1998; Wassenaar, 21-25 July 1999; Poggio a Caiano, 20-23 July 2000)*. Compiled by Maria Chiara Barbieri and Sandra Pietrini. Roma: Bulzoni, c2002.

BANU, Georges. *L'homme de dos: peinture, theatre*. Paris: Adam Bero, 2001.

BARATA, José Oliveira; FERREIRA, José Alberto. Imagens da história, história(s) sem imagens. In: BRILHANTE, Maria João; MORÃO, Paula; AMADO, Teresa (Orgs.). *Letras, sinais para David Mourão-Ferreira, Osório Mateus, Margarida Vieira Mendes*. Lisboa: Cosmos, 1999, p. 317-333.

BARBOSA, Marialva. O Cruzeiro: uma revista síntese de uma época da história da imprensa brasileira. *Ciberlegenda*, Rio de Janeiro, n. 7, 2002. Disponível em: <<http://www.uff.br/mestcii/marial6.htm>>. Acesso em: 03 dez. 2007.

_____. Recuperando um leitor do passado: apontamentos metodológicos. *Ciberlegenda*, Rio de Janeiro, n. 3, 2000. Disponível em: <<http://www.uff.br/mestcii/marial5.htm>>. Acesso em: 04 dez. 2007.

BARROS, Manoel de. *Ensaaios fotográficos*. São Paulo: Record, 2007.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. Diderot, Brecht, Eisenstein. In: _____. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990a, p. 85-93.

_____. *Escritos sobre teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

_____. A mensagem fotográfica. In: _____. *O óbvio e o obtuso*. Porto: Edições 70, 1982, p. 11-26.

_____. A retórica da imagem. In: _____. *O óbvio e o obtuso*. Porto: Edições 70, 1982a, p. 27-44.

_____. O terceiro sentido. In: _____. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p. 45-61.

BASCHET, Jérôme. Fécondité et limites d'une approche systématique de l'iconographie médiévale. *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, v. 46, n. 2, p. 375-380, 1991. Disponível em: <<http://www.persee.fr>>. Acesso em: set. 2009.

_____. Inventivité et sérialité des images médiévales: pour une approche iconographique élargie. *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, v. 51, n. 1, p. 93-133, 1996. Disponível em: <<http://www.persee.fr>>. Acesso em: set. 2009.

_____. Pourquoi élaborer des bases de données d'image? Propositions pour une iconographie sérielle. In: BOLVIG, Alex; LINDLEY, Phillip (Ed.). *History and images: towards a new iconology*. Thurnhout, Belgium: Brepols, 2003, p. 59-106.

BAZIN, André. Ontologia da imagem fotográfica. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal: Embrafilme, 1983, p. 121-128.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica: primeira versão. In: _____. *Obras escolhidas, 1: magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história de cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 165-196.

_____. A pequena história da fotografia. In: _____. *Obras escolhidas, 1: magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história de cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985a, p. 91-107.

BENTES, Ivana. Chanchada e a falsificação do nacional. *Tabu*, Rio de Janeiro, n. 42, p. 20-21, out. 1989.

BERGALA, Alain. Win Wenders: o ângulo da memória [entrevista]. *Correio da UNESCO*, Brasil, Rio de Janeiro, v. 16, n. 6, p. 4-7, jun. 1988. Título do fascículo: Memórias da fotografia.

BERJEAUT, Simon. *Le théâtre de revista: um phénomène culturel portugais*. Paris: L'Harmattan, 2005.

BEVILAQUA, Ana. *Apoteoses corporais: a presença do corpo na cena revisteira da década de 20*. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001.

BLOCH, Marc. *Apologia da história ou o ofício de historiador*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2001.

BOCCATO, Vera Regina Casari; FUJITA, Mariângela Spotti Lopes. Discutindo a análise documental de fotografia: uma síntese bibliográfica. *Cadernos BAD*, Lisboa, n. 2, p. 84-101, 2006.

BOURDIEU, Pierre. *Un arte medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

BRANDÃO, Tânia. É da pontinha! In: RUIZ, Roberto. *O teatro de revistas no Brasil: das origens à primeira guerra mundial*. Rio de Janeiro: Inacen, 1988.

_____. *Uma empresa e seus segredos: Companhia Maria Della Costa*. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Petrobras, 2009.

_____. *A máquina de repetir e a fábrica de estrelas: Teatro dos Sete*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2002.

_____. O teatro brasileiro do século 20. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 29, p. 301-335, 2001.

_____. Um teatro se improvisa: a cena carioca de 1943 a 1968. In: KAZ, Leonel (Org.). *Brasil, palco e paixão: um século de teatro*. Rio de Janeiro: Aprazível, 2005.

_____. Vassouras e purpurinas: breves notas sobre a cenografia no teatro de revista. *O Percevejo*, Rio de Janeiro, v. 12, n. 13, p. 5-29, 2004.

BRESSON, Henri-Cartier. *O imaginário segundo a natureza*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.

BRICAGE, Claude. Photographier le théâtre. In: ROEGIERS, Patrick (Ed.). *L'écart constant*. Bruxelles: Didascalies, 1986, p. 46-51.

_____. Raconter les spectacles. *Théâtre/Public*, Gennevilliers, France, n. 32, p. 34, mars-avril 1980. Título do fascículo: Théâtre, image, photographie.

BRILHANTE, Maria João. Apontamentos sobre iconografia teatral: os esboços cenográficos de Inácio de Oliveira Bernardes. In: ____; MORÃO, Paula; AMADO, Teresa (Orgs.). *Letras, sinais para David Mourão-Ferreira, Osório Mateus, Margarida Vieira Mendes*. Lisboa: Cosmos, 1999, p. 503-509.

____. Cultura visual e representação imagética do ator: Luisa Todi, um caso ímpar em Portugal e na Europa. In: WERNECK, Maria Helena; BRILHANTE, Maria João (Orgs.). *Texto e imagem: estudos de teatro*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009, p. 187-205.

____. *Opsis: do descrédito de Aristóteles aos desafios da historiografia*. Palestra proferida na UNIRIO, no âmbito de missão de trabalho do Projeto de Cooperação Internacional Capes-FCT, em 22 de outubro de 2008. Texto inédito.

BURKE, Peter. *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: Ed. da Unesp, 1992.

____. *O que é história cultural?* Rio de Janeiro: J. Zahar, 2005.

____. *Testemunha ocular: história e imagem*. Bauru: Edusc, 2004.

C

CAMARGO, Mônica Junqueira; MENDES, Ricardo. *Fotografia: cultura e fotografia paulistana no século XX*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

CARMODY, Jim. Reading scenic writing: Barthes, Brecht, and theatre photography. *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, v. 5, n. 1, p. 25-38, fall 1990. Disponível em: <<https://journals.ku.edu>>. Acesso em: 20 set. 2009.

CARNEIRO, Ana Maria Pacheco. Fotografias como documentos textuais: um exercício interpretativo sobre fotos do acervo documental do Grupo de Teatro Tá na Rua. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 2., 2001, Salvador. *Anais...* Salvador: Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2001, p. 297-303. (Memória Abrace, 5).

____. Fotografias como documentos “textuais”: pontuações sobre as encenações de Romeu e Julieta e Um Molière imaginário (Grupo Galpão, 1992/1998). In: CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 3, 2003, Florianópolis. *Anais...* Florianópolis: Associação Brasileira de Pesquisa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2003, p. 19-21. (Memória Abrace, 8).

CARVALHO, Marcelo Dias. *Por um patrimônio do teatro brasileiro: algumas reflexões*. Trabalho de conclusão de curso (Graduação) – Departamento de Biblioteconomia e Documentação, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

CARVALHO, Marcelo Dias; ALMEIDA, Maria Christina Barbosa de. Patrimônio do efêmero: algumas reflexões para a construção de um patrimônio das artes cênicas no Brasil. *Em Questão*, Porto Alegre, v. 11, n. 1, p. 167-188, jan./jun. 2005.

CARVALHO, Vânia Carneiro de; LIMA, Solange Ferraz de. Fotografias como objeto de coleção e de conhecimento: por uma relação solidária entre pesquisa e sistema documental. *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 32, p. 15-34, 2000.

CATANI, Afrânio M.; SOUZA, José Ignácio de Melo. *A chanchada no cinema brasileiro*. São Paulo: Brasiliense, 1983. (Tudo é história, n. 76).

CATANZARO, Wladimir. O arquiteto e o caçador. In: LUISI, Emidio. *O palco de Antunes*. Textos de Wladimir Catanzaro e Mariangela Alves de Lima. São Paulo: Caixa Econômica Federal, 1999.

CHARTIER, Roger. A história hoje: dúvidas, desafios, propostas. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 13, p. 97-113, 1994.

CHIARADIA, Filomena. Acervo iconográfico da Companhia Walter Pinto do Cedoc/Funarte como fonte primária de investigação historiográfica. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 4, 2006, Rio de Janeiro. *Anais...*: “os trabalhos e os dias” das artes cênicas. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006. p. 96-97. (Memória Abrace, 10).

____. Cardoso de Menezes e Carlos Bittencourt no Teatro São José: autores-ensaiadores do teatro ligeiro. *Folhetim*, Rio de Janeiro, n. 4, p. 41-51, maio 1999.

____. A coleção fotográfica da Companhia Walter Pinto como fonte primária de investigação historiográfica. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA CULTURAL, 3, 2006, Florianópolis. *Anais...*: mundos da imagem: do texto ao visual. Florianópolis: ANPUH-SC, 2006. 1 CD-Rom. GT História Cultural – Núcleo Santa Catarina.

____. *A Companhia de Revistas e Burletas do Teatro São José: a menina-dos-olhos de Paschoal Segreto*. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1997.

____. Em revista o teatro ligeiro: os “autores-ensaiadores” e o “teatro por sessões” na Companhia do Teatro São José. *Sala Preta*, São Paulo, v. 3, p. 153-163, 2003.

____. A produção fotográfica dos quadros de comédia nos espetáculos de teatro de revista: narração historiográfica contraditória. In: Rabetti, Maria de Lourdes. (Org.). *Teatro e comichades 3: facécias, faceirices e divertimento*. 1 ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010, v. 1, p. 46-57.

____. *Reverendo os bastardos de outrora: comentários e documentos para a história do teatro musicado brasileiro*. Monografia final (Curso de Pós-Graduação *Lato Sensu*), Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1990.

_____. Teatro de revista no Brasil e em Portugal: a criação de um *corpus* iconográfico. In: WERNECK, Maria Helena; BRILHANTE, Maria João (Orgs.). *Texto e imagem: estudos de teatro*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009, p. 221-244.

COELHO, Maria Beatriz R. de V. O campo da fotografia profissional no Brasil. *Varia História*, Belo Horizonte, v. 22, n. 35, p. 79-99, jan./jun. 2006.

COELHO, Rui Pina. *Casa da Comédia (1946-1975): um palco para uma ideia de teatro*. Lisboa: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 2009.

COLLA, Ana Cristina; FERRACINI, Renato. Ator: um olhar poético para a imagem. *Revista Studio 21*, inverno 2005. Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br>>. Acesso em: nov. 2009.

CORRÊA, Marcos Sá. O retratista de árvores milenares, 14/07/2006. Disponível em: <http://www.oeco.com.br/todos-os-colunistas/34-marcos-sa-correa/16120-oeco_17706>. Acesso em ago. 2009.

CORREIA, Alexandra. Parque Mayer: a última revista. *Visão*, Lisboa, n. 505, p. 168-170, 07 nov. 2002.

CORREIA, Fernando; BAPTISTA, Carla. O *Diário Ilustrado* nasceu há 50 anos. Disponível em: <<http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/RecursosInformativos/Colaboracoes/Diariollustrado.pdf>>. Acesso em: ago. 2008.

COSTA, Beatriz. *Sem papas na língua: memórias*. Lisboa: Europa-América, 1975.

COSTA, Flávia Cesarino. *O primeiro cinema*. São Paulo: Scritta, 1995.

COSTA, Helouise; SILVA, Renato Rodrigues da. *A fotografia moderna no Brasil*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

COSTA, Helouise. Palco de uma história desejada: o retrato do Brasil por Jean Manzon. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 27, p. 139-159, 1998.

_____. Da fotografia de imprensa ao fotojornalismo. *Acervo*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 1-2, p. 75-86, jan./dez. 1993.

COSTA, João Bénard da. Abertura em forma de fuga: Op. 47. In: ____ (Coord.). *O musical*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987-1989. 4v. v.1, p. 13-66. Catálogo do Ciclo de cinema O Musical, apresentado por Cinemateca Portuguesa e Fundação Calouste Gulbenkian com patrocínio da Embaixada dos Estados Unidos da América. Lisboa, dezembro de 1985 a março de 1986.

COSTA, Maria Helena Braga e Vaz da. Imagens e narrativas contemporâneas: a questão da espetacularidade no cinema. *Cultura Visual*, Salvador: UFBA, EBA, v. 1, n. 6, p. 98-114, 2. sem. 2005.

D

D'ABRONZO, Thais Helena; SOUZA, Maria Irene Pellegrino de Oliveira. Para salvar do esquecimento: da fotografia ao teatro da morte de Tadeusz Kantor. *Discursos Fotográficos*, Londrina, v. 2, n. 2, p. 237-253, 2006.

DAMISCH, Hubert. Entrevista com Hubert Damisch, conduzida por Joana Cunha Leal. *Revista de História da Arte*, Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, n. 3, p. 7-18, 2007.

DARBON, Sébastien. O etnólogo e suas imagens. In: SAMAIN, Etienne (Org.). *O fotográfico*. 2. ed. São Paulo: Hucitec: Senac São Paulo, 2005, p. 95-105.

DARYO, Amâncio. Apontamentos biográficos do genial artista. In: VIDA de um ídolo... Eugénio Salvador. Lisboa: A.M. da Silva Telles, out. 1954. Nº único. p. 1-6.

DE MARINIS, Marco. *Comprender el teatro*: lineamentos de una nueva teatrologia. Buenos Aires: Galerna, 1997.

DEMASI, Domingos. *Chanchadas e dramalhões*. Rio de Janeiro: Funarte, 2001. (História Visual, 8).

DEPOIMENTOS II: Alfredo Mesquita, Décio de Almeida Prado, Henrique Oscar, Luiza Barreto Leite, Miroel Silveira, Paschoal Carlos Magno, Van Jafa. Rio de Janeiro: SNT, 1977.

DEPOIMENTOS III: Araci Cortes, Carlos Machado, Dercy Gonçalves, Grande Otelo, Mara Rúbia, Walter Pinto, Zilco Ribeiro. Rio de Janeiro: SNT, 1977. Walter Pinto, p. 115-157.

DE VRIES, Lyckle. Theatre iconography: is it possible? In: BALME, Christopher; ERENSTEIN, Robert; MOLINARI, Cesare (Eds.). *European theatre iconography*: proceedings of the European Science Foundation Network (Mainz, 22-26 July 1998; Wassenaar, 21-25 July 1999; Poggio a Caiano, 20-23 July 2000). Compiled by Maria Chiara Barbieri and Sandra Pietrini. Roma: Bulzoni, c2002, p. 65-83.

DIAS, Marina Tavares. Maria Vitória. In: _____. *Lisboa desaparecida*. [Lisboa]: Quimera, 1994, p. 41-42.

DIAS, Rosângela de Oliveira. *O mundo como chanchada*: cinema e imaginário das classes populares na década de 50. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1993.

DORT, Bernard. Préface. In: MEYER-PLANTUREUX, Chantal. *La photographie de théâtre, ou La mémoire de l'éphémère*. Paris: Audiovisual, 1992.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. São Paulo: Papyrus, 1994.

_____. A linha geral: as máquinas de imagens. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, Rio de Janeiro, v. 9, n. 2, p. 65-85, 1999.

_____. Philippe Dubois. Entrevista concedida a Marieta de Moraes Ferreira e Mônica Almeida Kornis em 2 de setembro de 2003. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 34, p. 139-156, jul./dez. 2004.

E

EFEGÊ, Jota. *Meninos, eu vi*. Rio de Janeiro: Funarte, 1985.

ENCICLOPEDIA focal de fotografia. Barcelona: Omega, 1975.

ENIO, Lysias; VIEIRA, Luís Fernando. *Luiz Peixoto pelo buraco da fechadura: uma biografia em dois atos*. Rio de Janeiro: Vieira e Lent, 2002.

ERENSTEIN, Robert L. Theatre iconography: an introduction. *Theatre Research International*, Cambridge, v. 22, n. 3, p.185-189, 1997.

F

FABRIS, Annateresa. *Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2004.

_____. Redefinindo o conceito de imagem. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 18, n. 35, p. 217-224, 1998.

FARACHE, Ana. Estética do fragmento no fotojornalismo contemporâneo: corpo, morte e temporalidade nas imagens de Luc Delahaye. *Revista Studio 27*, inverno 2008. Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/27/05.html>>. Acesso em: nov. 2009.

FARINA, Mauricius Martins. Da fotografia para a imagem. *Revista Studio 28*, 2009. Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br>>. Acesso em: nov. 2009.

FELIPE, Paulo Duque Estrada. *A imagem do espetáculo: aspectos da fotografia de teatro*. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharel em Comunicação) – Departamento de Comunicação, Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 1992.

FERNANDES JÚNIOR, Rubens. *Labirinto e identidades: panorama da fotografia no Brasil, 1946-98*. São Paulo: Cosac Naify: USP, Centro Universitário Maria Antonia, 2003.

FERNÁNDEZ, Silvia Pérez. Quarenta anos de *Un Art Moyen*. *Revista Studio 20*, outono 2005. Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br>>. Acesso em: out. 2009.

FERNIE, Eric. *Art history and its methods: a critical anthology*. London: Phaidon, 1995.

FERREIRA, Suzana Cristina de Souza. *Cinema carioca nos anos 30 e 40: os filmes musicais nas telas da cidade*. São Paulo: Annablume; Belo Horizonte: UFMG, PPGH, 2003.

FILIPPI, Patrícia; LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia Carneiro de. *Como tratar coleções fotográficas*. São Paulo: Arquivo do Estado: Imprensa Oficial, 2002.

FOLHETIM: cadernos monográficos, n. 1/3. Projeto integrado: um estudo sobre o cômico. Rio de Janeiro, 2004/2006.

FONTCUBERTA, Joan. *Fotografía: conceptos y procedimientos, una propuesta metodológica*. Barcelona: Gustavo Gili, 1990.

_____. Fotografia, tempo e história: uma certa cor sépia. *Artes e Leilões*, Lisboa, v. 1, n. 3, p. 67-72, fev./mar. 1990.

_____. (Org.) *Estética fotográfica*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

FOTOGRAFAR teatro. *Revista Artistas Unidos*, Lisboa, n. 9, p. 98-133, nov. 2003.

FREHSE, Fraya. Antropologia do encontro e do desencontro: fotógrafos e fotografados nas ruas de São Paulo (1880-1910). In: MARTINS, José de Souza; ECKERT, Cornélia; NOVAES, Sylvia Caiuby. (Orgs.) *O imaginário e o poético nas ciências sociais*. Bauru: Edusc, 2005, p. 185-224.

FREITAS, Márcio. Recortes pessoais de um teatro. *Folhetim*, Rio de Janeiro, n. 28, p. 89-95, 2009.

FREITAS, Nanci. *O Bonde da Leite*: revista de Walter Pinto na contramão da modernidade. *O Percevejo*, Rio de Janeiro, n. 10/11, p. 23-54, 2001/2002.

FURTADO, José Afonso; BARATA, Ana. *Mundos da fotografia: orientações para a constituição de uma biblioteca básica*. Porto: Centro Português de Fotografia, 2006.

G

GAMBARATO, Renira Rampazzo. Signo, significação, representação: um percurso semiótico. *Semiosfera*: revista de comunicação e cultura, v. 5, n. 8, out. 2005. Disponível em: <www.eco.ufrj.br/semiosfera>. Acesso em: ago. 2007.

GASKELL, Ivan. História das imagens. In: BURKE, Peter. *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: Ed. da Unesp, 1992, p. 237-271.

GERVEREAU, Laurent. *Ver, compreender, analisar as imagens*. Lisboa: Edições 70, 2007.

GIANNELLA, Maria de Lourdes Rabetti. *Contribuição para o estudo do moderno teatro brasileiro: a presença italiana*. Tese (Doutorado em História) – Departamento

de História, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1988.

GIL, José; CRUZ, Maria Teresa. (Orgs.) *Revista de comunicação e linguagens: imagem e vida*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens, 2003.

GINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de (Orgs.). *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva: Sesc-SP, 2006.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GODOLPHIM, Nuno. A fotografia como recurso narrativo: problemas sobre a apropriação da imagem enquanto mensagem antropológica. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, v. 1, n. 2, p. 161-185, jul./set. 1995.

GOMBRICH, E. H. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1986.

GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GONÇALVES, Jorge. *O palco e as sombras*. Textos de Ana Isabel Ribeiro, José Maria Vieira Mendes, Letizia Russo. Almada: Câmara Municipal, 2005. Obra publicada por ocasião da exposição patente na Galeria Municipal de Arte, Almada, 19 de maio a 30 de julho de 2005.

GOVEIA, Fábio. Materialidade e imaterialidade: memória e fotografia. *Revista Studio 28*, 2009. Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br>>. Acesso em: dez. 2009.

GUARDENTI, Renzo; MOLINARI, Cesare. *L'iconografia come fonte della storia del teatro*. In: DIONYSOS. Firenze: Università degli Studi di Firenze, Dipartimento di Storia della Arti e dello Spettacolo, Servizio Audiovisivo "Centro Didattico-Televisivo" Videoteca di Ateneo, 1999. 1 CD-ROM.

GUIA de fundos e coleções fotográficos. Lisboa: DGRQ, 2007.

GURAN, Milton. Fotografar para descobrir, fotografar para contar. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, Rio de Janeiro, v. 10, n. 1, p. 155-165, 2000.

_____. *Linguagem fotográfica e informação*. Rio de Janeiro: Rio Fundo, 1992.

H

HALL, Stuart (Org.) *Representation: cultural representations and signifying practices*. London: Sage: The Open University, 1997.

HARRISON, Charles. *Modernismo*. São Paulo: Cosac Naify, 2000.

HECK, Thomas F. *Picturing performance: the iconography of the performing arts in concept and practice*. Rochester: University of Rochester Press, 1999.

HEYMANN, Luciana. *De "arquivo pessoal" a "patrimônio nacional": reflexões acerca da produção de "legados"*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, CPDOC, 2005. Trabalho apresentado no I Seminário PRONEX Direitos e Cidadania, CPDOC/FGV. Rio de Janeiro, 2-4 ago. 2005.

_____. *Velhos problemas, novos atores: desafios à preservação dos arquivos privados*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, CPDOC, 2005. Trabalho apresentado no Seminário "Preservação do patrimônio cultural e universidade": 25 anos de CEDIC/PUC-SP. São Paulo, 13 set. 2005.

HISTÓRIA da fotografia no Brasil: panorama geral e referências básicas. Texto de Rubens Fernandes Júnior. São Paulo: IMS, 1998.

HUMBERTO, Luís. *Fotografia, a poética do banal*. Brasília: Ed. da UnB; São Paulo: Imprensa Oficial, 2000.

HUNT, Lynn. *A nova história cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

J

JACQUES, Mário; HEITOR, Silva. *Os actores na toponímia de Lisboa*. Lisboa: Câmara Municipal, 2001.

JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. São Paulo: Papyrus, 1996.

JUNQUEIRA, Christine. CICT versus ABCT: as polêmicas da crítica teatral carioca do final da década de 1950. *O Percevejo*, Rio de Janeiro, v. 12, n. 13, p. 189-204, 2004.

K

KATRITZKY, M. A. Performing-arts iconography: traditions, techniques, and trends. In: HECK, Thomas F. *Picturing performance: the iconography of the performing arts in concept and practice*. Rochester: University of Rochester Press, 1999, p. 68-90.

KERNODLE, George R. *From art to theatre: form and convention in the renaissance*. Chicago: University of Chicago Press, [1944].

KLEEMANN, Fredi. *Fredi Kleemann: foto em cena*. Coordenação geral de Tânia Marcondes e Maria Theresa Vargas. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1991.

KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer história com imagens: arte e cultura visual. *ArtCultura*, Uberlândia, v.8, n. 12, p. 97-115, jan./jun. 2006.

KOSSOY, Boris. Estética, memória e ideologia fotográficas: decifrando a realidade interior das imagens do passado. *Acervo*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 1-2, p. 13-24, jan./dez. 1993.

_____. *Fotografia e história*. São Paulo: Ática, 1989.

_____. Fotografia e memória: reconstituição por meio da fotografia. In: SAMAIN, Etienne (Org.). *O fotográfico*. 2. ed. São Paulo: Hucitec; Senac-SP, 2005. p. 40-45.

_____. *Hercule Florence: a descoberta isolada da fotografia*. 3. ed. São Paulo: Edusp, 2006. Primeira edição publicada em 1977.

_____. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. São Paulo: Ateliê, 2002.

_____. *Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo*. São Paulo: Ateliê, 2007.

KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

L

L., R. É fogo na jaca. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 17 mai. 1953, p. 8.

LACERDA, Aline Lopes de. A “obra getuliana” ou como as imagens comemoram o regime. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 14, p. 241-263, 1994.

_____. Os sentidos da imagem: fotografias em arquivos pessoais. *Acervo*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 1-2, p. 41-54, jan./dez. 1993.

LAVARDA, Marcus Túlio; MARINHO, Marcelo. A construção da ficção na fotografia documental: o fotojornalismo de Robert Capa. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, Rio de Janeiro, v. 14, n. 1, p. 63-72, 2002.

LECLERQ, Nicole. La photo de théâtre: reportage? création? In: SIBMAS INTERNATIONAL CONGRESS, 21., 1996, Helsink. *Anais eletrônicos...* Helsink: SIBMAS. Disponível em: <<http://www.theatrelibrary.org/sibmas/congresses/sibmas96/hels06.html>>. Acesso em: nov. 2007.

LE GOFF, Jacques. Documento/monumento. In: _____. *História e memória*. Campinas: Unicamp, 2003, p. 525-541.

_____. Prefácio. In: BLOCH, Marc. *Apologia da história ou o ofício de historiador*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2001, p. 15-34.

LEITÃO, Vera Nobre. Para uma estética da iconografia teatral? *Sinais de Cena*, Lisboa, n. 9, p. 106-108, jun. 2008.

LEITE, Miriam Lifchitz Moreira. Retratos de família: imagem paradigmática no passado e no presente. In: SAMAIN, Etienne (Org.). *O fotográfico*. 2. ed. São Paulo: Hucitec; Senac-SP, 2005, p. 33-38.

LIEPE, Lena. On the epistemology of images. In: BOLVIG, Alex; LINDLEY, Phillip (Eds.). *History and images: towards a new iconology*. Thurnhout, Belgium: Brepols, 2003, p. 415-430.

LIMA, Evelyn Furquim Werneck. Estudos do espetáculo: uma metodologia de análise. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 3, 2003, Florianópolis. *Anais...* Florianópolis: Associação Brasileira de Pesquisa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2003, p. 37-38. (Memória Abrace, 8).

LIMA, Mariângela Alves de. Teatro brasileiro moderno: uma reflexão. *Dionysos*, Rio de Janeiro, n. 25, p. 21-29, set. 1980.

_____. (Org.). *Imagens do teatro paulista*. São Paulo: Imprensa Oficial: Centro Cultural São Paulo, 1985.

LIMA, Rosa Pedroso. Os resistentes do Parque Mayer. *Única*, Lisboa, n. 807, p. 34-42, 16 jun. 2007.

LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia Carneiro de. Cultura visual e curadoria em museus de história. *Estudos Ibero-Americanos*, Porto Alegre: PUC-RS, v. 31, n. 2, p. 53-77, dez. 2005.

_____. *Fotografia e cidade: da razão urbana à lógica de consumo: álbuns da cidade de São Paulo, 1887-1954*. Campinas: Mercado das Letras; São Paulo: Fapesp, 1997. (Fotografia: texto e imagem).

_____. Fotografias: usos sociais e historiográficos. In: PINSKY, Carla Bassanezi; LUCA, Tânia Regina de (Orgs.). *O historiador e suas fontes*. São Paulo: Contexto, 2009.

_____. Vistas urbanas, doces lembranças: o “antigo” e o “moderno” nos álbuns fotográficos comparativos. In: PIRES, Francisco Murati (Org.). *Antigos e modernos: diálogos sobre a (escrita da) história*. São Paulo: Alameda, 2009a. Colóquio realizado na Semana da Pátria de 2007 junto ao Departamento de História da USP.

LISBOA. Câmara Municipal. *Eugénio Salvador: o homem e o artista*. Textos de Appio Sottomayor. Lisboa: Comissão Municipal de Toponímia, 1993.

LOPES, Gérard Castello. Fotografia e representação. *Arte e Teoria*, Lisboa, n. 1, p. 70-81, 2000.

LOPES, Maria Virgílio Cambraia. *Rafael Bordalo Pinheiro: imagens e memórias de teatro: um estudo sobre a teatralidade na iconografia bordaliana*. Tese (Doutorado em Estudos Artísticos, ramo Estudos de Teatro) – Centro de Estudos de Teatro, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2009a. Texto policopiado.

_____. Sobre a crítica imagética de teatro. In: WERNECK, Maria Helena; BRILHANTE, Maria João (Orgs.). *Texto e imagem: estudos de teatro*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009, p. 206-220.

_____. *O teatro n'A Paródia de Rafael Bordalo Pinheiro*. Lisboa: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 2005. (Artes e Artistas).

LOPES, Sara. Assim falou a revista. *O Percevejo*, Rio de Janeiro, v. 12, n. 13, p. 42-53, 2004.

LUCAS, Meize Regina de Lucena. Ver, ler e escrever: a imprensa e a construção da imagem no cinema brasileiro na década de 1950. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 28, n. 55, p. 19-40, 2008.

LYRA, Bernardete. Visibilidade e invisibilidade nas chanchadas. In: CATANI, Afrânio Mendes et al. *Estudos SOCINE de Cinema: ano IV*. São Paulo: Panorama, 2003, p. 297-303.

M

MACEDO, Ana Gabriela; GROSSEGESSE, Orlando (Orgs.). *Poéticas interartes interart poetics: do texto à imagem, ao palco, ao écran; texto to image, stage, screen and beyond*. Braga: Universidade do Minho, Centro de Estudos Humanísticos, 2006.

MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular: introdução à fotografia*. São Paulo: Brasiliense; Rio de Janeiro: Funarte, 1984.

MACHADO, João Nuno Sales. *A imagem do teatro: iconografia do teatro de Gil Vicente*. Lisboa: Caleidoscópio, 2005.

MAGALHÃES, Angela. *Fotografia no Brasil: um olhar das origens ao contemporâneo*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004. (História visual, 12).

MAGNO, Paschoal Carlos. O chefe, a polícia, trinta censores e a honra da República: “É fogo na jaca”, no Recreio. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 19 mai. 1953, p. 11.

MANINI, Miriam. Imagem, imagem, imagem... o fotográfico no fotorromance. In: SAMAIN, Etienne (Org.). *O fotográfico*. 2. ed. São Paulo: Hucitec: Senac-SP, 2005. p. 235-250.

MARTINS, José de Souza; ECKERT, Cornélia; NOVAES, Sylvia Caiuby. (Orgs.) *O imaginário e o poético nas ciências sociais*. Bauru: Edusc, 2005.

MAUAD, Ana Maria. Apresentação (Fotografia). *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 32, p.11-14, 2000.

____. Flávio Damm, profissão fotógrafo de imprensa: o fotojornalismo e a escrita da história contemporânea. *História*, São Paulo, v. 24, n. 2, p. 41-78, 2005a. Disponível em: <<http://www.scielo.br>>. Acesso em: mai. 2007.

____. Memórias do contemporâneo, a trajetória de Erno Schneider em foco. *Revista Studio 27*, inverno 2008a. Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/27/07.html>>. Acesso em: ago. 2009.

____. Milton Guran, a fotografia em três tempos. *Revista Studio 28*, 2009. Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br>>. Acesso em: nov. 2009.

____. Na mira do olhar: um exercício de análise da fotografia das revistas ilustradas cariocas, na primeira metade do século XX. *Anais do Museu Paulista*, nova série, São Paulo, v. 13, p. 133-174, jan./jun. 2005.

____. No ritmo da invenção do Brasil moderno. *História, Ciências, Saúde-Manguinhos*, Rio de Janeiro, v. 14, n. 3, p. 1057-1061, jul./set. 2007. Disponível em: <<http://www.scielo.br>>. Acesso em: jan. 2008.

____. O olho da história: fotojornalismo e história contemporânea. *Com ciência*, Rio de Janeiro, n. 52, mar. 2004. Disponível em: <<http://www.comciencia.br/reportagens/memoria/12.shtml>>. Acesso em: nov. 2007.

____. *Poses e flagrantes*: ensaios sobre história e fotografias. Niterói: Eduff, 2008.

____. *Sob o signo da imagem*: a produção da fotografia e o controle dos códigos de representação social da classe dominante, no Rio de Janeiro, na primeira metade do século XX. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Centro de Estudos Gerais, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 1990.

____; GRINBERG, Lúcia. “O século faz cinquenta anos”: fotografia e cultura política em 1950. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 14, n. 27, p. 129-148, 1994.

MAURÍCIO, Augusto. Botando pra jambrar: crítica. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 07 set. 1956, p. 10.

____. É de Xurupito! Inauguração da temporada Valter Pinto: luxo, riqueza, esplendor. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18 ago. 1957, p. 5.

____. É xiquexique no pixoxó. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 10 set. 1960, p. 3.

____. Festa no Recreio. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14 mai. 1959, p. 10.

____. Recreio: eu quero me badalar. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 01 dez. 1954, p. 11.

MEDEIROS, Margarida. *Fotografia e narcisismo: o autorretrato contemporâneo*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2000.

MELO, Daniel. Os 80 anos da Broadway portuguesa. *História*, Lisboa, n. 54, p. 44-50, mar. 2003.

MELO, Jorge Silva. Fotografia de cena: notas, conversas. *Revista Artistas Unidos*, Lisboa, n. 9, p. 98-99, nov. 2003. Dossiê: Fotografar Teatro.

MENCARELLI, Fernando Antônio. Teatro musicado: um capítulo em revisão. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 2., 2001, Salvador. *Anais...* Salvador: Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2001, p. 341-348. (Memória Abrace, 5).

MENDES, Antônio José. Pernas e plumas: a arte de Luís Mafra, o fotógrafo das vedetes. *Veja*, São Paulo, p. 98, 08 fev. 1984.

MENDES, Ricardo. *Fotografia moderna e historiografia brasileira: divergência e convergência*. Comunicação apresentada no evento "Brasil Portugal: uma ponte para o futuro", em 17 de setembro de 2004, durante o encontro Imagens para uma representação contemporânea (Espaço Sesc-RJ). Disponível em: <<http://www.fotoplus.com/download/divergencia.doc>>. Acesso em: jan. 2010.

_____. *Once upon a time: uma história da história da fotografia brasileira*. *Anais do Museu Paulista*, nova série, São Paulo, v. 6/7, p. 183-205, 2003.

MENDONÇA, Helena. Se fosse hoje... escolhia o futebol: entrevista com Eugénio Salvador. *DN Magazine*, Lisboa, p. 19-20, 15 mai. 1988.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 23, n. 45, 2003. Disponível em: <<http://www.scielo.br>>. Acesso em: 22 set. 2006.

_____. A fotografia como documento: Robert Capa e o miliciano abatido na Espanha: sugestões para um estudo histórico. *Tempo*, Rio de Janeiro, n. 14, p. 131-151, 2002.

_____. Rumo a uma "história visual". In: MARTINS, José de Souza; ECKERT, Cornélia; NOVAES, Sylvia Caiuby. (Orgs.) *O imaginário e o poético nas ciências sociais*. Bauru: EDUSC, 2005, p. 33-56.

METZLER, Marta. O registro do futuro e as potências do impossível: da divulgação ao documento, a fotografia no estudo da atriz Alda Garrido. In: WERNECK, Maria Helena; BRILHANTE, Maria João (org.). *Texto e imagem: estudos de teatro*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009, p. 245-263.

MEYER-PLANTUREUX, Chantal. *La photographie de theatre ou la mémoire de l'éphémère*. Paris: Audiovisual, 1992.

____. *La photographie de théâtre em France depuis 1945*. Tese (Doutorado) – Université Paris III, Sorbonne, Paris, 1989. 3 v.

MICELI, Sérgio. A política cultural. In: PANDOLFI, Dulce (Org.). *Repensando o Estado Novo*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1999, p. 191-196.

MICHALSKI, Yan. O musical dignificado. *Theatro Musical Brasileiro: 1914/45*. Rio de Janeiro, 1987. Programa do espetáculo.

MIDÕES, Fernando. La revista a la portuguesa. In: PÉREZ COTERILLO, Moisés (Org.). *Escenarios de dos mundos: inventario teatral de Iberoamérica*. Madrid: Centro de Documentación Teatral, 1989, v. 4, p. 63-64.

MIRZOEFF, Nicholas. *An introduction to visual culture*. London: Routledge, 2004.

MOLINARI, Cesare. Notes about series in theatre iconography. In: BALME, Christopher; ERENSTEIN, Robert; MOLINARI, Cesare (Eds.). *European theatre iconography: proceedings of the European Science Foundation Network (Mainz, 22-26 July 1998; Wassenaar, 21-25 July 1999; Poggio a Caiano, 20-23 July 2000)*. Compiled by Maria Chiara Barbieri and Sandra Pietrini. Roma: Bulzoni, c2002. p.85-92.

____. Preface. In: BALME, Christopher; ERENSTEIN, Robert; MOLINARI, Cesare (Eds.). *European theatre iconography: proceedings of the European Science Foundation Network (Mainz, 22-26 July 1998; Wassenaar, 21-25 July 1999; Poggio a Caiano, 20-23 July 2000)*. Compiled by Maria Chiara Barbieri and Sandra Pietrini. Roma: Bulzoni, c2002. p.11-20.

____. Sull'iconografia como fonte della storia del teatro. In: _____. *Biblioteca teatrale: immagini di teatro*, n. 37/38. Roma: Bulzoni, 1996, p. 19-40.

MONTEIRO, Charles. Imagens sedutoras da modernidade urbana: reflexões sobre a construção de um novo padrão de visualidade urbana nas revistas ilustradas da década de 1950. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 27, n. 53, p.159-176, 2007.

MOREAU, Mário. *Coliseu dos Recreios: um século de história*. Lisboa: Quetzal, 1994.

MORGAN, Willard. *A complete photographer*. New York: National Educational Alliance, 1943.

O MUNDO ILUSTRADO: suplemento teatral. Rio de Janeiro: O Mundo, ago. 1955. 32p.

MUSEU NACIONAL DO TEATRO (Portugal). *Roteiro*. Lisboa: Instituto Português de Museus, 2005.

N

NATKIN, Marcel. *Lumière artificielle*. Paris: Tiranty, 1934.

NEGRÃO, Albano Zink. *O Parque Mayer: 50 anos de vida*. Lisboa: Tip. Nuário Comercial de Portugal, [19--].

NUNES, Mário. *40 anos de teatro*. Rio de Janeiro: SNT, 1956. 4 v.

O

OLIVEIRA, Gil Vicente Vaz. Pequena história do fotojornalismo: do testemunho visual à configuração da memória. *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 32, p. 219-231, 2000.

OSÓRIO, Antonio. Mitologia da revista. *Seara Nova*, Lisboa, n. 1436, p. 170-173, jun. 1965.

P

PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. *História ilustrada dos filmes brasileiros (1929-1988)*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.

_____. *Viva o rebolado!:* vida e morte do teatro de revista brasileiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

PANOFSKY, Erwin. Estilo e meio do filme. In: ADORNO et al. *Teoria da cultura de massa*. Comentários e seleção de Luiz Costa Lima. São Paulo: Paz e Terra, 2000, p. 341-364.

_____. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

_____. Sobre o problema da descrição e interpretação do conteúdo das obras das artes plásticas. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). *A pintura, v. 8: descrição e interpretação*. São Paulo: Ed. 34, 2005, p. 83-109.

PARQUE Mayer. *Diário de Notícias*, Lisboa, p. 12-17, 03 nov. 2002.

PAULO, Heloísa; RAMIRES, Alexandre. A imagem como discurso: o “povo” no documentarismo do Estado Novo. In: PITA, António Pedro (Coord.) *Estudos do Século XX, 1: estéticas do século*. Coimbra: Quarto, 2001, p. 203-214.

PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PEDRO, Antonio. Quase elogio a revista. In: _____. *Escritos sobre teatro*. Lisboa: Cotovia; Porto: Ângelus Novus, 2001, p. 88-89.

PERALTA, Patrícia Pereira. *As narrativas de Marcel Gautherot: estudo visual do guerreiro alagoano e do bumba meu boi maranhense*. Tese (Doutorado em Artes Visuais) –

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2006.

O PERCEVEJO: Revista de Teatro, Crítica e Estética. Rio de Janeiro: UNIRIO, Departamento de Teoria e Programa de Pós-Graduação em Teatro, v. 12, n. 13, 2004. Número temático: *O Teatro de Revista no Brasil*.

PEREIRA, Maria Lúcia. Da arte à memória. In: KLEEMANN, Fredi. *Fredi Kleemann: foto em cena*. [Coordenação geral de Tânia Marcondes e Maria Theresa Vargas]. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1991, [p.5-7].

PEREIRA, Victor Hugo Adler. Modernidade à brasileira; revisitando o teatro de Walter Pinto e Jardel Jércolis. *Brasilis: revista de história sem fronteiras*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 63-72, jul./ago. 2003.

PERRECHIL, Leca; CODOGNOTTO, Juliene; ALCÂNTARA, Maurício. *Claudinei Nakasone, fotógrafo: um encantado de Mogi das Cruzes que usava cuequinha vermelha*. 21 mai. 2007. Disponível em: <<http://www.bacante.com.br/revista/entrevista/claudinei-nakasone-fotografo>>. Acesso em: 30 jul. 2009.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História e história cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

PINHEIRO, Lenise. *Fotografia de palco*. São Paulo: Senac-SP: Sesc-SP, 2008.

PIRES, Jorge Barros. Vida e obra de Charles Sanders Peirce e as bases para o estudo da linguagem fotográfica. *Discursos Fotográficos*, Londrina, v. 4, n. 4, p. 145-160, 2008.

PLISSART, Marie-Françoise. Photographe de spectacle: intrus ou complice? Marc Liebens-Marc Trivier: une récréation du rapport entre théâtre et photographie. *W + B: Wallonie/Bruxelles: revue bimestrielle internationale*, Bruxelles: Communauté Française de Belgique et la Région Wallone, n. 51, p. 15-17, avril 1995.

PRADO, Décio de Almeida. Fredi Kleemann, ator e fotógrafo. In: KLEEMANN, Fredi. *Fredi Kleemann: foto em cena*. [Coordenação geral de Tânia Marcondes e Maria Theresa Vargas]. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1991, [p. 1-4].

_____. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva: Ed. da Universidade de São Paulo, 1988. (Debates, 211).

PRIORE, Mary Del. *Corpo a corpo com a mulher: pequena história das transformações do corpo feminino no Brasil*. São Paulo: Senac-SP, 2000.

Q

QUAGBEBEUR, Marc. La photo pour aller à la focale du sens: Marc Trivier et l'ETM. *Alternatives Théâtrales 90-91*: Marc Liebens. Bruxelles, p. 27-29, 4 trim. 2006.

R

RABETTI, Beti. Breves considerações sobre a pesquisa da história do ator. *Folhetim: cadernos monográficos*. Projeto integrado: um estudo sobre o cômico. Rio de Janeiro, n. 3, p. 7-11, 2006.

_____. Pontuações sobre a comediografia carioca ligeira. *Folhetim: cadernos monográficos*. Projeto integrado: um estudo sobre o cômico. Rio de Janeiro, n. 1, p. 7-11, 2004.

_____. Pontuações sobre o lugar da comédia em meio a noções de fundação, formação e tradição no teatro brasileiro. *Folhetim: cadernos monográficos*. Projeto integrado: um estudo sobre o cômico, Rio de Janeiro, n. 2, p. 7-13, 2005a.

_____. *Teatro e comichidades: estudos sobre Ariano Suassuna e outros ensaios*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

_____. *Teatro e comichidades 2: modos de produção do teatro ligeiro carioca*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

RAMOS, Fernão Pessoa; MIRANDA, Luiz Felipe A. de (Orgs.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Senac-SP, 2000.

RAMOS, Jorge Leitão. Salvador, Eugénio [verbete]. In: DICIONÁRIO do cinema português (1962-1988). Lisboa: Caminho, 1989.

RAMOS, Menandro. Um breve ensaio sobre a fotografia e a leitura crítica do discurso fotográfico. *Revista Studio 23*, verão 2005/2006. Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/23/03.html>>. Acesso em: set. 2006.

RANGEL, Otávio. *Escola teatral de ensaiadores: da arte de ensaiar*. Rio de Janeiro: Talmagrafica, 1954.

REBELLO, Luiz Francisco. *História do teatro de revista em Portugal, v. 1*. Lisboa: Dom Quixote, 1984.

_____. *História do teatro de revista em Portugal, v. 2*. Lisboa: Dom Quixote, 1985.

_____. *O palco virtual*. Porto: Asa, 2003.

REIS, Ângela; MARQUES, Daniel. Eu sou meio perigoso nesta história de cacôs: apontamentos sobre a atuação no teatro de revista brasileiro. *O Percevejo*, Rio de Janeiro, v. 12, n. 13, p. 179-188, 2004.

REYNAUD, Ana Teresa Jardim. A espetacularidade no teatro e no cinema. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 4, 2006, Rio de Janeiro. *Anais...: "os trabalhos e os dias" das artes cênicas*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006, p. 241-243. (Memória Abrace, 10).

RIBEIRO, Ana Isabel. Do palco à fotografia, in GONÇALVES, Jorge. *O palco e as sombras*/ Jorge Gonçalves; textos Ana Isabel Ribeiro, José Maria Vieira Mendes, Letizia Russo. Almada: Câmara Municipal, D.L. 2005. (Obra publicada por ocasião da exposição patente na Galeria Municipal de Arte, Almada, 19 de maio a 30 de julho de 2005).

RIBEIRO, Ana Paula Goulart. Clientelismo, corrupção e publicidade: como sobreviviam as empresas jornalísticas no Rio de Janeiro dos anos 1950? *Ciberlegenda*, Rio de Janeiro, n. 8, 2002. Disponível em: <<http://www.uff.br/mestcii/ana1.htm>>. Acesso em: 04 dez. 2007.

RODRIGUES, José Maria. Vasco Morgado – o ditador de espetáculos em Portugal tem apenas 30 anos. *Teatro: revista de arte e cultura*, Rio de Janeiro, n.2 e 3, p. 7, set./out. 1955.

ROLO, Duarte. Subsídio para o “Processo” de Eugénio Salvador. *Flama*, Lisboa, n. 205, 8 fev. 1952.

ROUGEMONT, Martine de. La théâtralité releve-t-elle du visible? Questions sur l’illustration théâtrale. In: BALME, Christopher; ERENSTEIN, Robert; MOLINARI, Cesare (Eds.). *European theatre iconography: proceedings of the European Science Foundation Network* (Mainz, 22-26 July 1998; Wassenaar, 21-25 July 1999; Poggio a Caiano, 20-23 July 2000). Compiled by Maria Chiara Barbieri and Sandra Pietrini. Roma: Bulzoni, c2002, p. 121-139.

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

S

SAADI, Fátima. *Fotografia e teatro*. Rio de Janeiro, jul. 2003. Roteiro de palestra proferida no ciclo “Fotografia e Documentação em Arte: Módulo Teatro”, organizado pela Divisão de Pesquisas-Idart, no Centro Cultural de São Paulo, em julho de 2003.

SAMAIN, Etienne. Um retorno à *Câmara Clara*: Roland Barthes e a antropologia visual. In: ____ (Org.). *O fotográfico*. 2. ed. São Paulo: Hucitec: Senac-SP, 2005. p. 115-128.

____ (Org.) *O fotográfico*. 2. ed. São Paulo: Hucitec: Senac-SP, 2005.

____; FELIZARDO, Adair. A fotografia como objeto e recurso de memória. *Discursos Fotográficos*, Londrina, v. 3, n. 3, p. 205-220, 2007.

SANTOS, Graça dos. *O espetáculo desvirtuado: o teatro português sob o reinado de Salazar (1933-1968)*. Lisboa: Caminho, 2004.

____. Teatro possível e impossível durante o salazarismo. *Estudos do Século XX*, Coimbra, n. 1, p. 99-115, 2001.

SANTOS, Joaquim Ferreira dos. As vedetes de Luis Mafra: uma viagem fotográfica ao reino de Valter Pinto. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22 jan. 1984. Cad. B, p. 1.

SANTOS, Vítor Pavão dos. *A revista à portuguesa: uma história breve do teatro de revista*. Lisboa: O Jornal, 1978.

_____. *A revista modernista*. Lisboa: Instituto Português de Museus: Museu Nacional do Teatro, 2000. Catálogo de exposição.

SÃO PAULO (Estado). Centro Cultural São Paulo. Divisão de Pesquisas. *Entrevista com Walter Pinto*. São Paulo, 19 de maio de 1992.

SÃO PAULO (Estado). Centro Cultural São Paulo. Divisão de Pesquisas. *Entrevista com Marcos Jourdan* (sobre o fotógrafo Fredi Kleemann). São Paulo, 12 de setembro de 1985.

SCHERER, Joanna. Documento fotográfico: fotografias como dado primário na pesquisa antropológica. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, Rio de Janeiro, v. 3, p. 69-83, 1996.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Por uma historiografia da reflexão: apresentação à edição brasileira. In: BLOCH, Marc. *Apologia da história ou o ofício de historiador*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2001. p. 7-12.

SEGALA, Lygia. A coleção fotográfica de Marcel Gautherot. *Anais do Museu Paulista*, nova série, São Paulo, v. 13, n. 2, p. 73-133, jul./dez. 2005.

SENA, António. *História da imagem fotográfica em Portugal: 1839-1997*. Porto: Porto Ed., 1998.

SENELICK, Laurence. Early photography attempts to record performance sequence. *Theatre Research International*, Cambridge, v. 22, n. 3, p. 255-264, 1997.

_____. Theatricality before the camera: the earliest photographs of actors. In: BALME, Christopher; ERENSTEIN, Robert; MOLINARI, Cesare (Eds.). *European theatre iconography: proceedings of the European Science Foundation Network* (Mainz, 22-26 July 1998; Wassenaar, 21-25 July 1999; Poggio a Caiano, 20-23 July 2000). Compiled by Maria Chiara Barbieri and Sandra Pietrini. Roma: Bulzoni, c2002, p. 317-330.

SOARES, Selda. Actor Taborda: O homem, o ator e a imagem. *Sinais de cena*, Lisboa, n. 1, p. 121-127, jun. 2004.

SOBRINHO, Vanessa. Crítica fotográfica no Boletim do Foto-Cine Clube Bandeirante, 1948-1953. *Revista Studio 21*, inverno 2005. Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br>>. Acesso em: jul. 2009.

SONTAG, Susan. *Ensaio sobre a fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SORLIN, Pierre. Indispensáveis e enganosas, as imagens, testemunhas da história. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 13, p. 81-95, 1994.

T

TACCA, Fernando de. *O Cruzeiro versus Paris Match e Life Magazine: um jogo especular. Líbero*, São Paulo, v. 9, n. 17, p. 63-71, jun. 2006. Disponível em: <<http://revcom2.portcom.intercom.org.br>>. Acesso em: mai. 2009.

____. Entre a arma e a câmera: reflexões sobre uma imagem-ato. *Revista Studio 28*, 2009. Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br>>. Acesso em: dez. 2009.

____. O retorno ao realismo na candidez da fotografia endógena. *Com Ciência*, n. 78, mar. 2006. Disponível em: <<http://www.comciencia.br/comciencia/handler.php?section=8&edicao=11>>. Acesso em: out. 2006.

TAGG, John. *El peso de la representación: ensayos sobre fotografías e historias*. Barcelona: Gustavo Gilli, 2005.

TAVARES, Emília. Fotografias e vanguarda. In: SEMINÁRIOS de Estudos de Arte: estados da forma I. Évora: Eu é que sei: Universidade de Évora, Centro de História da Arte e Investigação Artística, 2007. p. 47-58.

____ (Org.) *Batalha de sombras: coleção de fotografia portuguesa dos anos 50*. Vila Franca de Xira: Câmara Municipal, Museu do Neorrealismo, mar. 2009.

TEATRO Capitólio, no Parque Mayer, um dos cem monumentos mais ameaçados do mundo. *Pedra e Cal*, Lisboa, n. 27, p. 38, jul./set. 2005.

THOMAS, G. R. Stage Photography. In: MORGAN, Willard. *The complete photographer*. New York: National Educational Alliance, v.9, 1943, p.3303-3307.

TIBAJI, Alberto. O objeto de pesquisa da história das artes do espetáculo: do efêmero ao disperso. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 2, 2001, Salvador. *Anais...* Salvador: Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2001, p. 319-324. (Memória Abrace, 5).

TINHORÃO, José Ramos. O inventor das cascatas: no tempo em que as senhoras pagavam para ver mulher nua no Recreio e que o teatro de revista era família. Entrevista com Walter Pinto. *Veja*, São Paulo, p. 3-5, 03 mai. 1972.

____. *Música popular: teatro e cinema*. Petrópolis: Vozes, 1972.

TRIGO, Jorge; REIS, Luciano. *Eugénio Salvador: o homem-espetáculo*. Lisboa: Planoplint, 2004.

____. *Parque Mayer, v. 1: 1922-1952*. Lisboa: Setecaminhos, 2005.

____. *Parque Mayer, v. 2: 1953-1973*. Lisboa: Setecaminhos, 2005.

U

UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

V

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas: Papyrus, 1994.

VENEZIANO, Neyde. *De pernas pro ar: o teatro de revista em São Paulo*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006. (Aplauso. Teatro Brasil).

_____. *Não adianta chorar: teatro de revista brasileiro... Oba!* Campinas: Unicamp, 1996. (Viagens da voz).

_____. Revistando o baú revisteiro. *O Percevejo*, Rio de Janeiro, v. 12, n. 13, p. 30-41, 2004.

_____. *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. São Paulo: Pontes; Campinas: Unicamp, 1991.

VIDA de um ídolo... Eugénio Salvador. Lisboa: A.M. da Silva Telles, out. 1954. Nº único.

VIEIRA, João Luiz. A chanchada e o cinema carioca (1930-1955). In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Arte, 1987, p. 129-187.

_____. O corpo popular: a chanchada revisitada, ou a comédia carioca por excelência. *Acervo*, Rio de Janeiro, v. 16, n. 1, p. 45-62, jan./jun. 2003.

_____. Este é meu, é seu, é nosso: introdução à paródia no cinema brasileiro. *Film Cultura*, Rio de Janeiro, n. 41/42, p. 22-30, mai. 1983.

_____. *Foto de cena e chanchada: a eficácia do "star-system" no Brasil*. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1977.

W

WERNECK, Maria Helena. Arquivos e operações críticas: o colecionador e o curador. *O Percevejo*, Rio de Janeiro, n. 14, p. 301-311, 2004.

_____; BRILHANTE, Maria João (Org.). *Texto e imagem: estudos de teatro*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

WILSON, Angus. *All about photographing shows with your camera*. London: The Focal Press, 1953.

WOODFIELD, Richard. Some reflections on theatre iconography In: BALME, Christopher; ERENSTEIN, Robert; MOLINARI, Cesare (Eds.). *European theatre iconography: proceedings of the European Science Foundation Network* (Mainz, 22-26 July 1998; Wassenaar, 21-25 July 1999; Poggio a Caiano, 20-23 July 2000). Compiled by Maria Chiara Barbieri and Sandra Pietrini. Roma: Bulzoni, c2002. p. 49-64.

X

XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, cinema novo*, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

XAVIER, Leonor. *Raul Solnado: a vida não se perdeu*. Lisboa: Oficina do Livro, 2003.

Z

ZERNER, Henri. A arte. In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre. *História: novas abordagens*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995, p. 144-159.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a "literatura" medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

NOTAS

PRÓLOGO

¹ O Arquivo de Walter Pinto foi doado no âmbito do Projeto Memória criado pelo Serviço Nacional do Teatro – SNT na década de 1970. O Projeto Memória “visou, sobretudo, estabelecer uma nova linha de política cultural do SNT dentro da área documental (...) cujas atividades convergem para um sistema de divulgação, pela qual a informação documental coletada, selecionada e analisada chega ao público”. (Documento administrativo, que acompanha ofício de Orlando Miranda, presidente do SNT, ao secretário de Assuntos Culturais do MEC, sr. Márcio Tavares D’Amaral, em 7 de fevereiro de 1980). A área responsável pela coleta de documentação foi coordenada por Janine Resnikoff Diamante, que desempenhou papel fundamental no estabelecimento de relações de entendimento entre doadores e instituição receptora. Deve-se a seu empenho o quase “resgate” do acervo de Walter Pinto, guardado precariamente pelo empresário na piscina vazia de sua cobertura em Ipanema, segundo relato de antigos funcionários do setor.

² A Biblioteca Jenny Klabin Segall (SP) forneceu cópias de alguns programas da Companhia, especialmente das temporadas paulistas. O Arquivo do jornal *O Estado de São Paulo* também cedeu cópias de fotografias de alguns espetáculos.

³ Podemos citar o Fundo Zilco Ribeiro (1921-1993) depositado no Arquivo Edgard Leuenroth, na Unicamp, que, entre outros documentos, possui 1.320 fotografias e 1.149 negativos (não há informação se os negativos se referem a essas ampliações). Informações sobre o Fundo podem ser acessadas em http://www.ifch.unicamp.br/ael/website-ael_zr. Outro acervo fotográfico significativo de que temos conhecimento é o de Jardel Jércolis (1894-1944), mas não há informação disponível sobre seu conteúdo, pois se encontra sob a guarda de sua neta, Tânia Bôscoli, sem acesso público.

⁴ A iconografia é ramo da história da arte em que os temas ou mensagens das obras de arte são tratados em contraposição a suas formas, segundo Panofsky (1991:47). A expressão iconografia teatral começa a ser utilizada de forma mais sistematizada em meados do século XX, constituindo matéria de base interdisciplinar, agregando conceitos teóricos e metodologias já desenvolvidos pelos historiadores da arte, em várias vertentes. Os artigos publicados em 1997 na *Theatre Research Internacional*, em edição especial sobre o tema iconografia teatral, orientaram a primeira aproximação da disciplina.

⁵ Erenstein, 1997.

⁶ Baschet, 2003:61.

⁷ Local no Centro da cidade de Lisboa, ao lado da Av. da Liberdade, em que se concentram teatros que mantiveram variada produção no gênero de teatro de revista. Hoje apenas o Teatro Maria Vitória ainda funciona, estando fechados o Capitólio, o Variedades e o ABC. Poderíamos dizer que o Parque Meyer equivale a nossa Praça Tiradentes do início do século XX, que também concentrava os teatros que se dedicavam ao teatro musicado, entre eles o Teatro Recreio, outrora sede da Companhia Walter Pinto.

⁸ Baschet, 2003:84.

⁹ Kossoy, 1989:49.

¹⁰ Nesse sentido a obra de referência fundamental é *A fotografia moderna no Brasil*, de Helouise Costa e Renato Rodrigues da Silva, desenvolvida em 1986, no âmbito do concurso nacional de bolsas de pesquisa promovido pela Funarte com o tema “Cultura e arte no Brasil: tradição e ruptura”.

¹¹ Mendes, 2003:192-193

¹² *Batalha das sombras*: coleção de fotografia portuguesa dos anos 50 do Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado. Catálogo de exposição realizada no Museu do Neorrealismo, Vila Nova de Xira. Textos de Emília Tavares, edição março de 2009.

¹³ Tavares, 2009:20.

¹⁴ “A fotografia com fins de propaganda cristalizara-se no manancial de produção, por via da fotoreportagem e das encomendas oficiais, até o final da década de 30, e que o arquivo fotográfico do Secretariado de Propaganda Nacional geria de forma criteriosa. Com o afastamento de Antonio Ferro em 1949, a linha editorial do SPN sofria também um desaceleramento (...) A Ditadura Militar, instaurada em 1926, assim como a criação do Estado Novo (1933) que a secundarizou, transferindo a ditadura para o domínio civil, tiveram uma relação de proximidade e instrumentalização da fotografia como veículo de propaganda (...) A imagem fotográfica e os contextos da sua produção, sob a égide da “política do espírito” do SPN de Antonio Ferro e da ideologia do Estado Novo, constituem mais um capítulo, por divulgar, da história da fotografia portuguesa” (Tavares, 2009:29, 32).

¹⁵ Tavares, 2009:26.

¹⁶ Na revista *Chá-chá-chá* (1960), apresentada pela Companhia Eugénio Salvador, havia um quadro intitulado “Alegria no trabalho”. O texto joga com imagem ambígua, pois mostra a protagonista exaltando o trabalho ao mesmo tempo em que recebe críticas por esse comportamento. Evidencia-se um impasse que não se define: nem ela é capaz de compreender aqueles que não gostam de trabalhar, nem os outros entendem seu gosto exacerbado pelo trabalho.

¹⁷ Mauad, 1994:129, 130.

¹⁸ Prado, 1988:37.

¹⁹ Mauad, 1994:134.

²⁰ Lima, 1980:22.

²¹ São Paulo (Estado), 1992:16. Entrevista realizada por Tânia Marcondes e Maria Thereza Vargas, na ocasião pesquisadoras da Equipe de Artes Cênicas da Divisão de Pesquisa do Centro Cultural São Paulo. A entrevista aconteceu na casa do empresário, no Rio de Janeiro, em 19 de maio de 1992.

²² São Paulo (Estado), 1992:26.

²³ Coelho, 2009:17.

²⁴ Coelho, 2009:21.

²⁵ Andrade, Eugénio de. *Os sulcos da sede* 5.ed. Lisboa: edições quasi, 2007.

ATO I

²⁶ Optou-se por manter as citações de obras dramáticas em sua ortografia original, sem atualização pelo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa, de 1990.

²⁷ A letra original da marchinha, que foi sucesso no Carnaval de 1952: Sassassaricando/Todo mundo leva a vida no arame/Sassassaricando/A viúva o brotinho e a madame/O velho na porta da Colombo/É um assombro/ Sassaricando/Quem não tem seu sassarico/Sassarica mesmo só/ Porque sem sassaricar/Essa vida é um nó.

²⁸ Em 1928 Marc Bloch e Lucien Febvre editam a revista histórica *Annales d'Histoire Économique et Sociale*, cuja repercussão deu origem a um movimento de renovação na historiografia francesa, criando a base para o que hoje se chama de 'nova história'. Tal foi a influência de seus seguidores, que a publicação se tornou sinônimo de 'escola', cunhando a expressão 'Escola dos *Annales*'. Suas ideias foram fundamentais para a constituição de um novo modelo para os estudos históricos, com discípulos renovados ao longo de quatro gerações, que por meio de suas investigações tanto demonstraram o alcance dessa nova perspectiva para a historiografia como a consolidaram no âmbito dos estudos científicos. Dentre eles destaca-se o nome de Jacques Le Goff, autor do prefácio da edição francesa do livro de Marc Bloch *Apologia da história*.

²⁹ A coleção de ensaios organizada por Jacques Le Goff e Pierre Nora em 1974, *Faire de l'histoire*, foi editada em três volumes tratando de "novos problemas", "novas abordagens" e "novos objetos" para o fazer da história. Le Goff também organizou outra coletânea, publicada em 1978, *La nouvelle histoire*, em que se difundiu a expressão "a nova história" (Burke, 1992:9).

³⁰ Le Goff, in Bloch, 2001:19.

³¹ Le Goff, in Bloch, 2001:26.

³² "Há três ou quatro gerações os historiadores associados à revista *Annales* vêm fazendo uma série notável de contribuições importantes nesse campo: para a história das mentalidades, sensibilidades ou "representações coletivas" na época de Marc Bloch e Lucien Febvre; para a história da cultura material (*civilisation matérielle*), na época de Fernand Braudel; e para a história das mentalidades (de novo) e da imaginação social, na época de Jacques Le Goff, Emmanuel Le Roy Ladurie e Alain Corbin. A permanente criatividade de uma escola de historiadores durante três ou quatro gerações é tão notável que requer uma explicação histórica. Minha hipótese, se é que ela tem importância, é que os líderes eram suficientemente carismáticos para atrair seguidores talentosos, mas também abertos o bastante para deixá-los se desenvolver a seu modo" (Burke, 2005:11).

³³ Ginzburg, 1989:64.

³⁴ Ginzburg, 1989:71

³⁵ O *mental set*, segundo definição de Gombrich, constitui-se uma das "atitudes e expectativas que influenciaram as nossas percepções e vão nos dispor a ver ou ouvir uma coisa em vez da outra" (apud Ginzburg, 1989:90-91).

³⁶ Guinzburg, 1989:150.

³⁷ Guinzburg, 1989:156-157.

³⁸ Em arquivologia distinguem-se os termos coleção e arquivo. Aquela pressupõe ação deliberada de consumo, o colecionismo, em que o colecionador faz escolhas e reúne de forma artificial os objetos; este é "fruto de uma atividade produtora" (Carvalho, 2000:21), "conjunto de documentos que, independentemente da natureza ou suporte, são reunidos por acumulação ao longo das atividades de pessoas físicas ou jurídicas, públicas ou privadas" (Camargo, 1996, apud Ferraz, 2000:31). Interessa-nos aqui a noção de colecionador como metáfora para nossa própria manipulação desses acervos.

³⁹ Werneck, 2004:303.

⁴⁰ Conceito criado com base no texto de Walter Benjamin “Desempacotando minha biblioteca”, em que o autor narra seu próprio ato de colecionador (Werneck, 2004:303).

⁴¹ “Alguns historiadores têm proporcionado valiosas contribuições à nossa visão do passado – e do local em que nele está inserido o material visual – usando imagens de uma forma sofisticada e especificamente histórica. Não obstante, é raro que a opinião do historiador seja levada em conta (...). Essa carência não continuaria a existir se os historiadores fossem informados de algumas das preocupações que dominam os pensamentos e a prática daqueles que lidam com material visual” (Gaskell, 1992:237-238). O artigo de Gaskell é um dos capítulos da coletânea de Peter Burke *A escrita da história: novas perspectivas*.

⁴² Gaskell denomina “material visual” não só a arte, mas também “aqueles [elementos] constituintes do ambiente visual, feito pelo homem, que são ou foram avaliados por outras razões, além de seu propósito prático ostensivo (...) e aqueles (...) que são primariamente comunicativos, incluindo o desenho gráfico e a fotografia” (1992:238).

⁴³ Werneck, 2004:304.

⁴⁴ Gaskell cita a definição de John Gere para a concepção tradicional de “connoisseurismo”, enumerando os critérios técnicos que o especialista (o *connoisseur*) deve observar: 1- memória visual para as composições e os detalhes das composições, 2- conhecimento exaustivo da escola ou do período em questão, 3- consciência de todas as respostas possíveis, 4- percepção da qualidade artística, 5- capacidade para estabelecer evidência, 6- poder de empatia com o processo criativo de cada artista individualmente e 7- concepção positiva do artista como personalidade artística individual (Gaskell, 1992:246).

⁴⁵ Giulio Mancini era médico-mor de Urbano VIII, em Siena, e ficou célebre por sua extrema habilidade em diagnosticar doenças olhando brevemente o doente. Também apreciador de pintura e dileitante, escreveu o livro *Algumas considerações referentes à pintura como deleite de um gentil-homem nobre e como introdução ao que se deve dizer*, em parte dedicado ao “reconhecimento da pintura”, indicando métodos para identificar falsificações, distinguindo originais de cópias. Ginzburg reconhece em Mancini a primeira tentativa de fundar o *connoisseurship* (Ginzburg, 1989:159).

⁴⁶ Especialmente tratado em seus artigos *A retórica da imagem* e *Mensagem fotográfica*.

⁴⁷ Gaskell, 1992: 255.

⁴⁸ Werneck, 2004:305.

⁴⁹ Gaskell, 1992:257.

⁵⁰ Werneck, 2004:309.

⁵¹ Gaskell, 1992:263.

⁵² Gaskell, 1992:262.

⁵³ Werneck, 2004:309.

⁵⁴ Meneses, 2003:28.

⁵⁵ Meneses, 2003:11.

⁵⁶ Hunt, 2006:21.

⁵⁷ Meneses, 2003:16.

⁵⁸ Andrade, 2002:20, grifo nosso.

⁵⁹ Andrade, 2002:27, 31.

⁶⁰ Scherer, 1996:69.

⁶¹ Meneses, 2003:16.

⁶² Dubois, 2004:152.

⁶³ Théo Brandão apud Peralta, 2006:320; grifo nosso.

⁶⁴ Phillipe Dubois veio ao Brasil participar de evento comemorativo dos 30 anos do CPDOC, da Fundação Getulio Vargas, em que proferiu palestra. Na ocasião (2 de setembro de 2003) concedeu entrevista a Marieta de Moraes Ferreira e Mônica Almeida Kornis, posteriormente publicada no periódico *Estudos Históricos*, n. 34, 2004.

⁶⁵ Dubois, 2004:153.

⁶⁶ Dubois, 1994:15.

⁶⁷ Dubois, 2004:144, 152.

⁶⁸ Dubois, 2004:154.

⁶⁹ “No domínio da imagem há, basicamente, duas tendências (...) aqueles que dizem que a linguagem é mais forte que a imagem, porque (...) só a linguagem pode comunicar um sentido articulado (...) [e] os que consideram que a imagem tem mais poder que a linguagem, porque passa justamente por outras coisas além do sentido atualizado pelas palavras; é um pensamento que se exprime de outra forma que não a discursiva. Entre o pensamento discursivo e o pensamento visual existe um velho campo que a filosofia conhece bem e que já foi trabalhado mil vezes. Nesse debate eu me situo mais do lado do pensamento visual (...)” (Dubois, 2004:147).

⁷⁰ “1- estudo descritivo da representação visual de símbolos e imagens tal como se apresentam nos quadros, gravuras, estampas, medalhas, efígies, retratos, estátuas e monumentos de qualquer espécie, sem levar em conta o valor estético que possam ter 2- descrição de imagens, pinturas, medalhas etc. da Antiguidade, de uma determinada civilização etc. 3- repertório de imagens próprio de uma obra ou de um gênero de arte, de um artista, de um período artístico 4- material pictórico relacionado a ou que ilustra um tema 5- repertório de imagens ou símbolos tradicionalmente associados a um tema (esp. lendário ou religioso) (...)” (Houaiss, Antônio. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004:1562-1563).

⁷¹ Brillhante, 1999:503.

⁷² Conceito traduzido por Maria Beatriz de Mello e Souza para o curso História da arte e seus métodos, ministrado na Pós-Graduação em História, no IFCS/UFRJ, no segundo semestre de 2006. Fernie, 1995:345.

⁷³ Erenstein, 1997 apud Balme, c2002:351.

⁷⁴ Balme, c2002:351.

⁷⁵ De acordo com Fernie (1995:346) o texto em que E. Panofsky (1892-1968) apresenta sua teoria foi editado em 1939, *Introductory to Studies in Iconology: Humanistic themes in art of the renaissance*, New York:Oxford UP; e reimpresso em 1955 em *Meaning in the Visual Arts* cuja tradução para o português *Significado nas artes visuais* foi editada em 1991 pela Editora Perspectiva, São Paulo.

⁷⁶ E. H. Gombrich (1909-2001) tem vários textos citados pelos estudiosos da iconografia teatral, por exemplo: *Art and illusion* (1960), *In search of cultural history* (1967), *The image and the eye* (1982).

⁷⁷ CDRom “Dionysos Archivio Iconografico”, projeto realizado junto ao Dipartimento di Storia delle Arti e dello Spettacolo, Centro Didattico Televisivo, Università degli Studi de Firenze, por Renzo Guardenti e Cesare Molinari, 1999 e o texto que o acompanha intitula-se *L'Iconografia come fonte della storia del teatro*.

⁷⁸ “About Iconography as a Source for Theatre History” (unpublished paper, Istituto Internazionale per la Ricerca Teatrale, Venice, November, 1991), apud Balme, 1997:200.

⁷⁹ Le Goff, 2003:525-541. Sinteticamente, de acordo com Le Goff, ambos (monumento e documento) são “materiais da memória”. Enquanto os monumentos são “herança do passado”, construídos com intencionalidade, os documentos são a “escolha do historiador”, com caráter objetivo e sentido de “prova”. Mauad retoma a ideia de Le Goff e considera a fotografia, simultaneamente, “imagem/documento” e “imagem/monumento”. Na situação de documento, a fotografia é índice, “marca de uma materialidade passada”; como monumento, “é um símbolo, aquilo que, no passado, a sociedade estabeleceu como única imagem a ser preservada” (Mauad, 2008:37).

⁸⁰ Brilhante, 2008:5.

⁸¹ Balme, 1997:192.

⁸² Balme, Erenstein e Molinari, c2002. Traduzi livremente os artigos dessa coletânea aqui citados.

⁸³ Molinari, c2002:13.

⁸⁴ Molinari, c2002: 15.

⁸⁵ De Marinis (1997:224, nota 36) comenta a perspectiva de Gombrich em relação aos ‘textos iconográficos’ como fontes para a história: “Este último [Gombrich] mostra-se mais cético sobre a possibilidade de utilizar obras de arte e, em geral, os testemunhos figurativos como fontes históricas, e critica em várias oportunidades o risco – presente, segundo ele, sobretudo em Panofsky e Saxl – de cair em analogias genéricas e paralelismos facilitadores.”

⁸⁶ Na interpretação de Woodfield (c2002:51-52) “a experiência da representação envolve forma de apoio em que o espectador desenvolve um esquema de cognições; esse apoio é conhecido como mental set, que é a maneira de a mente excluir estímulos indesejados de sua atenção, ou seja, um dispositivo de processamento relevante: habilita a mente a sintonizar os valores criados por sistemas particulares de comunicação (...) e por uma forma particular de imagem”.

⁸⁷ Gombrich apud Woodfield, c2002:58.

⁸⁸ Woodfield, c2002:64.

⁸⁹ Burke, 2004:238.

⁹⁰ “Genre Painting is the use of common or everyday scenes in a painting. Dutch painting from the same time focused on everyday themes and items. This was a style directed at the “middle class” of 17th Century Netherlands. Unlike high Classical painting, Dutch painting used everyday people and scenes (genre painting) as subject matter” (Disponível em: <http://faculty.evansville.edu/rl29/art105/sp03/art105-i.html>. Acesso em nov. 2008).

⁹¹ De Vries, c2002:67.

⁹² De Vries, c2002:81.

⁹³ De Vries, c2002:82.

⁹⁴ Trata-se do CDRom “Dionysos Archivio Iconografico”, já referenciado na nota 77.

⁹⁵ Fontcuberta, 1990:177.

⁹⁶ Molinari, c2002:90.

⁹⁷ A expressão “modo de produção teatral” é conceito que emergiu durante as diversas pesquisas desenvolvidas no âmbito do Projeto Integrado Um estudo sobre o cômico: o teatro popular no Brasil entre ritos e festas (1995) – coordenado pela Prof^a. Dra. Beti Rabetti, na Linha de Pesquisa Teatro e Cultura Popular (1991), do curso de Pós-Graduação em Teatro da Uni-Rio. O conceito reafirma “a leitura de que o fazer teatral está sempre articulado às condições econômicas, políticas e sociais de produção. Na pesquisa de modos de produção teatral, para análise de variados elementos de composição cênica (do modo de interpretar à operação de procedimentos dramaturgicos imediatamente calcados em exigências cênicas ou de companhias teatrais, por exemplo), temos procurado não só clarear o sentido da expressão, pelo Projeto Integrado “resgatada” e ajustada, como divulgar resultados parciais das pesquisas que nele se desenvolvem a partir desse recorte teórico, que estabelece interlocução sobretudo com a vertente italiana de estudos da cena teatral, de Roberto Tessari a Marco De Marinis” (Rabetti, 2005:31-32).

⁹⁸ O diálogo entre a pesquisa acadêmica e os padrões bibliográficos e arquivísticos a implementar em centros de documentação, bibliotecas e/ou museus deve procurar refletir a experiência obtida nas investigações em consonância com as possibilidades oferecidas em sistemas de indexação e catalogação de documentos. Nem sempre há compreensão da importância desse diálogo, mas podemos citar experiências que espelham exemplarmente a ligação orgânica entre a produção acadêmica e a produção de sistemas documentais, como a realizada no Museu Paulista/USP envolvendo as coleções fotográficas e gerenciada pelas pesquisadoras e curadoras Solange Ferraz de Lima e Vânia Carneiro de Carvalho; e as desenvolvidas pelos projetos CET/base e Opsis, no Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa, sob coordenação das professoras Maria Helena Serôdio e Maria João Brilhante.

⁹⁹ “O paradoxo fotográfico seria, então, a coexistência de duas mensagens, uma sem código (seria o análogo fotográfico), e a outra com código (seria a “arte”, ou o tratamento ou a escrita, ou a retórica da fotografia)” (Barthes, 1982:16).

¹⁰⁰ [O] “movimento dito pictorialista (1890-1914), que assinala o ponto culminante desse desejo que a fotografia tinha de ‘se fazer pintura’ e sua impossibilidade teórica e prática (...)” (Dubois, 1994:254).

¹⁰¹ Barthes, 1982:18.

¹⁰² Barthes, 1982:19.

¹⁰³ Os postulados de Barthes em A retórica da imagem “se inscrevem na evolução do conceito de ampliação da retórica da linguagem verbal rumo a uma retórica geral, aplicável a todos os tipos de linguagens” (Joly, 1996:87).

¹⁰⁴ Barthes, 1982a:27.

¹⁰⁵ Relendo o texto de Barthes, Martine Joly aponta os três tipos de mensagens que constituem a mensagem visual: plástico, icônico e linguístico. Como mensagem plástica entende a análise dos signos plásticos contidos na imagem, ou seja, cores, formas, composição, textura etc., que se distinguem dos signos icônicos (da mensagem icônica), que são os elementos figurativos. A mensagem linguística não difere

da apresentada por Barthes. É na distinção entre mensagem icônica e mensagem plástica que consiste a contribuição de Joly para a análise das mensagens visuais: “a nosso ver, essa distinção fun-

damental permite detectar que uma parte da significação da mensagem visual é determinada pelas escolhas plásticas e não unicamente pelos signos icônicos analógicos, embora o funcionamento dos dois tipos de signo seja circular e complementar” (Joly, 1996:92-93).

¹⁰⁶ Barthes, 1982a: 33-34.

¹⁰⁷ Kossoy, 2002:133.

¹⁰⁸ O gênero revista determina um espetáculo ligeiro, misto de prosa e verso, música e dança, que passa em revista, por meio de inúmeros quadros, fatos inspirados na atualidade, com objetivo de fornecer crítica e alegre diversão ao público. Os quadros, de acordo com sua estrutura e tema, podem ser de comédia, de rua, de fantasia, cortina, monólogo e apoteoses, sendo estes últimos quadros de fantasia mais elaborados para fechar os atos e finalizar a revista, e cujo tema não tem necessariamente ligação com tudo o que foi apresentado até então. Os temas das apoteoses, em geral, têm caráter patriótico, de exaltação de personalidades ou fatos nacionais. Distinguem-se dos demais quadros por seu aparato plástico, elaborada cenografia, figurinos, iluminação, música e coreografia. Todo o elenco participa das apoteoses, que em muitos casos são divididas em fases, como uma narrativa em capítulos, que vai preparando o público para o grande final. Sobre a estrutura dramática e as convenções do gênero revista, ver Veneziano (1991).

¹⁰⁹ *Muié macho sim sinhô*, texto de Freire Jr. e Walter Pinto, com colaboração de Luiz Iglésias; músicas de José Maria de Abreu e outros; temporada de outubro de 1950 a janeiro de 1951, no Teatro Recreio, Rio de Janeiro e em abril de 1951 na Sala Vermelha do Teatro Odeon, em São Paulo.

¹¹⁰ *Diário da Noite*, 19/10/1950:3.

¹¹¹ Barthes, 1982:20.

¹¹² Sobre a atualmente denominada “foto de divulgação” ou os “clichês” do início do século XX, ver ensaio de Marta Metzler (2009), em estudo sobre a atriz Alda Garrido.

¹¹³ As imagens estão reunidas por ato/capítulo no final de cada um e indicadas no texto pela letra i seguida do número correspondente.

¹¹⁴ De acordo com Otávio Rangel (1954:130) as peças musicadas, como operetas, melodramas, revistas, burletas, *vaudevilles* etc. realizavam “ensaios de junção” cujos objetivos, como o nome assinala, era juntar todas as partes que haviam sido ensaiadas em separado, como as coreografias, as músicas, o coro, os quadros cômicos etc. Os ensaios gerais, destaca o autor, eram uma *avant première* do espetáculo e como tal não deveriam ser interrompidos, até porque eram assistidos pelo Departamento de Censura. Seria, portanto, nos últimos “ensaios de junção” que estariam sendo “examinadas e vestidas pelos artistas, bailarinos, coristas e comparsas as roupas de cena; armados os cenários com todos os seus pormenores; exibidos os adereços; a luz amplamente distribuída e experimentados os efeitos pretendidos; medidos os atos; ensaiada a orquestra e conjugada com a representação” (Rangel, 1954:132). Isso significa que as fotos que entendemos como tomadas em ensaios devem estar relacionadas ao que na época convencionou-se chamar de ensaio de junção. Se tomadas em ensaio geral, seriam necessariamente instantâneos, com a cena em ação e nunca interrompida para uma pose.

¹¹⁵ “Pano-telão: outra grande tela cenográfica, habitual nas revistas e operetas, usada para reproduzir um panorama, uma alegoria ou uma cena, montada no primeiro plano, logo após o Comodim; Comodim: ou cortina corredia; cortina do primeiro plano, em apanhados ou franzida, em tecido nobre; em lugar de abrir para os lados, sobe para o urdimento e é usada em mutações rápidas” (Brandão, 2004:11).

¹¹⁶ As (i2, i3 e i10) foram utilizadas no programa de 1951, a (i11), no de 1953, ambos pertencentes ao Arquivo Walter Pinto, sob a guarda do Cedoc/Funarte.

¹¹⁷ Isso quer dizer que nos dossiês dos espetáculos do Arquivo Walter Pinto encontram-se diferentes temporadas de um mesmo espetáculo sem que haja indicação precisa de suas datas e locais, como foi o caso da sequência agora selecionada.

¹¹⁸ Barthes, 1982:21.

¹¹⁹ Barthes, 1982a:33.

¹²⁰ “Rompimento: parte do cenário composta por dois bastidores ou pernas ligados a uma bambolina, numerado a partir dos reguladores e composto para construir o efeito desejado com a perspectiva” (Brandão, 2004:11).

ATO II

¹²¹ Trecho da reportagem assinada por David Nasser “Depois do fogo, o espetáculo continua...”. O Cruzeiro, Rio de Janeiro, 2/12/1950:18-22.

¹²² Barbosa, 2002:6.

¹²³ Kossoy, 1989:34.

¹²⁴ Kossoy, 1989:36.

¹²⁵ Meneses, 2003:29.

¹²⁶ Os estudos que tratam da história da fotografia e de seus fotógrafos, tanto no Brasil como em Portugal, se concentram, principalmente, no século XIX. No Brasil podem-se citar alguns títulos que investigam essa trajetória no século XX: *Fotografia no Brasil: um olhar das origens ao contemporâneo*, de Angela Magalhães; *A fotografia moderna no Brasil*, de Helouise Costa e Renato Rodrigues da Silva; *Labirinto e identidades: panorama da fotografia no Brasil, 1946-98*, de Rubens Fernandes Júnior. Em Portugal, a obra de referência mais citada é a de António Sena, *História da imagem fotográfica em Portugal – 1839-1997*.

¹²⁷ Saadi, 2003:2.

¹²⁸ Kossoy, 1989:77-78; grifo nosso.

¹²⁹ Lima, 1985:15; grifo nosso.

¹³⁰ Sorlin, 1994:5.

¹³¹ “A legenda é a voz que falta, e espera-se que ela fale a verdade. Mas mesmo uma legenda inteiramente acurada não passa de uma interpretação, necessariamente limitadora, da foto à qual está ligada” (Sontag, 2004:125).

¹³² Cavell apud Krauss, 2002:140.

¹³³ Embora Sontag não refira, Walter Benjamin (1985a:104) já havia afirmado que “os métodos de reprodução mecânica constituem uma técnica de miniaturização e ajudam o homem a assegurar sobre as obras um grau de domínio sem o qual elas não mais poderiam ser utilizadas”.

¹³⁴ Sontag, 2004: 126.

¹³⁵ Benjamin, 1985a: 104, ver nota 133.

¹³⁶ Sontag, 2004: 124, 128.

¹³⁷ Sontag, 2004:122.

¹³⁸ Sontag, 2004:122.

¹³⁹ Samain, 2005:117.

¹⁴⁰ Samain, 2005:119; grifo nosso.

¹⁴¹ Barthes, 1984:19-20.

¹⁴² Samain, 2005:124-125.

¹⁴³ Barthes, 2007:280, foto 3.

¹⁴⁴ “Câmara obscura – Expressão latina que designa um princípio que já fora descrito por Aristóteles na Antiguidade grega, e pelo cientista árabe Alhazen no século X, mas que só teve utilização prática a partir de 1558, quando Giovanni Battista della Porta (ca.1542-1597) aconselhou seu uso aos artistas, conselho seguido, entre outros, por Leonardo da Vinci (1452-1519). As primeiras câmeras obscuras eram constituídas por meras caixas dotadas de um pequeno orifício para deixar entrar a luz num dos lados, de modo a produzir uma imagem na superfície oposta, posteriormente, surgiram modelos mais complexos, dotados de objetivas e vidro despolido para facilitar o controle e a visualização da imagem. O grande aperfeiçoador deste aparato foi o matemático Johann Strumm, que criou, em 1676, o modelo portátil que iria inspirar mais tarde tanto Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833) quanto William Henry Fox Talbot (1800-1877) para a confecção das primeiras câmeras fotográficas, nas quais o material fotossensível passou a captar a imagem anteriormente decalcada pelo desenhista” (In: *Enciclopédia Itaú Cultural Artes Visuais*. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br>. Acesso em 15 out. 2007).

¹⁴⁵ Sabemos que o estudo de Boris Kossoy apresentado no livro *Hercule Florence: a descoberta isolada da fotografia resgata e comprova a realização de experimentos precursores de Hercule Florence com métodos de “impressão de luz”, que o levaram a uma descoberta independente da fotografia no interior do Brasil, a partir de 1833, ou seja, três anos antes de Louis Daguerre, na França. Kossoy demonstra que houve concretamente uma descoberta isolada da fotografia no Brasil a partir de 1833, mantida praticamente no anonimato durante cerca de 140 anos (In: *Enciclopédia Itaú Cultural Artes Visuais*, verbete Boris Kossoy. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br>. Acesso em 15 out. 2007).*

¹⁴⁶ “Daguerreótipo – Imagem produzida pelo processo positivo criado pelo francês Louis-Jacques-Mandé Daguerre (1787-1851). No daguerreótipo, a imagem era formada sobre uma fina camada de prata polida, aplicada sobre uma placa de cobre e sensibilizada em vapor de iodo, sendo apresentado em luxuosos estojos decorados (...) Divulgado em 1839, esse processo teve, na Europa, utilização praticamente restrita à década de 1840 e meados da década de 1850. Aqui no Brasil continuou sendo empregado até o início da década de 1870, enquanto nos Estados Unidos – onde a daguerreotípia conheceu popularidade maior até do que em seu país de origem – continuou sendo muito popular até a década de 1890” (In: *Enciclopédia Itaú Cultural Artes Visuais*, <http://www.itaucultural.org.br>, acessado em 15 out. 2007).

¹⁴⁷ Senelick, c2002:320.

¹⁴⁸ Senelick, c2002:321.

¹⁴⁹ Fabris, 2004:30-31, grifo nosso.

¹⁵⁰ *Carte-de-visite* – Inventado pelo francês André Adolphe-Eugène Disdéri (1819-1889) em 1854 e assim denominado em virtude de seu tamanho reduzido (fotografia de cerca de 9,5 x 6cm montada sobre cartão rígido de cerca de 10 x 6,5cm). Teve grande disseminação na década de 1860, tornando-se, aliás, um modismo. Em todo o mundo foram milhões de cópias produzidas. Seu declínio se deu na década de 1870, sendo substituído pelo cartão cabinet, que surgiu na Inglaterra em 1866. Considerado evolução do cartão de visita, o cartão cabinet dele difere pelo tamanho, um pouco maior que o de seu antecessor. Até o final do século XIX, entretanto, alguns fotógrafos ainda produziam o cartão de visita (In: *Enciclopédia Itaú Cultural Artes Visuais*. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br>. Acesso em 16 out. 2007).

¹⁵¹ Freund apud Fabris, 2004:30.

¹⁵² Senelick, c2002:328.

¹⁵³ Fabris, 2004:24.

¹⁵⁴ Barthes, 1990a:88.

¹⁵⁵ Senelick, c2002:330.

¹⁵⁶ Em geral o termo usado para esse tipo de produção fotográfica é fotografia de teatro, título não só do verbete de Patrice Pavis (1999), mas também das duas únicas referências até agora encontradas de trabalhos exclusivamente dedicados ao tema, ambos de 1989: Meyer-Plantureux, Chantal. *La photographie de théâtre en France depuis 1945*; e Balk, Claudia. *Theaterfotografie: eine Darstellung ihrer Geschichte anhand der Sammlung des Deutschen Theatermuseums*. München: Hirmer, 1989, sendo esta última referência encontrada no texto-roteiro de Fátima Saadi: *Fotografia e Teatro*. Rio de Janeiro, julho 2003. (Roteiro de palestra proferida no ciclo “Fotografia e Documentação em Arte: Módulo Teatro”, organizado pela Divisão de Pesquisas-Idart, no Centro Cultural de São Paulo, em julho de 2003). Claudia Balk, porém, publicou artigo em *European Theatre Iconography* – livro de referência para a investigação sobre a disciplina iconografia teatral (Balme, Erenstein e Molinari, c2002) –, abordando a questão dos retratos, mais especificamente o *role portrait*. A prof^a. Chantal Meyer-Plantureux cedeu-nos cópia de sua tese de doutoramento, em que usa a expressão *photographie de mise en scène* em oposição a retrato de ator, que representava até meados da década de 1940 a maior parte da produção fotográfica realizada para o teatro na França. A expressão fotografia de cena foi utilizada por Mariângela Alves de Lima (1985:15) e Jorge Silva Mello (2003).

¹⁵⁷ Termo retirado do jargão do cinema (*still* = fotograma), passou a designar as fotografias expostas nas portas dos cinemas e, por extensão, dos teatros. Em Portugal usa-se a designação fotografia “de pôr à porta” (Museu Nacional do Teatro, 2005:107).

¹⁵⁸ *Enciclopédia Focal de Fotografia* (1975); Morgan (1943); Natkin (1934).

¹⁵⁹ Pavis, 1999:176.

¹⁶⁰ Pavis, 1999:176.

¹⁶¹ Pavis, 1999:177.

¹⁶² Encenador português, estudou cinema na London Film School (1969-1970) e teatro em Berlim, com Peter Stein, e em Milão, com Giorgio Strehler – como bolsista da Fundação Calouste Gulbenkian. Fez parte do Grupo de Teatro de Letras quando estudante da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Fundou e dirigiu (1973-1979), com Luís Miguel Cintra, o Teatro da Cornucópia. Fundou em 1995 a sociedade Artistas Unidos de que é diretor artístico e em que se centra, atualmente, sua

atividade em teatro (Informações retiradas de <http://www.artistasunidos.pt/jorge_silva_melo.htm> acessado em 24 nov.2008).

¹⁶³ Jorge Silva Melo, 2003:98-99; grifos nossos.

¹⁶⁴ Brilhante, 1999:503.

¹⁶⁵ Ana Isabel Ribeiro, Do palco à fotografia, s.p., in *O palco e as sombras*: Jorge Gonçalves, 2005.

¹⁶⁶ Ribeiro, 2005:s.p.

¹⁶⁷ “La photo de théâtre: Reportage? Création? Marc Liebens-Marc Trivier: une récréation du rapport entre théâtre et photographie” apresentada no 21^o Congresso Sibmas (Société Internationale des Bibliothèques et des Musées des Arts du Spectacle), em Helsinki, de 31 de agosto a 6 de setembro de 1996. O texto da comunicação foi acessado em <<http://www.sibmas.org/congresses/sibmas96/hels06.html>> e traduzido por Rosa Zamith.

¹⁶⁸ Leclerq, 1996:1.

¹⁶⁹ “(...) The Regie-buch became a plan for the production, incorporating interpretive ideas as well as staging concepts. This concept was later utilized by Brecht and developed into the Modellbuch (“model book”), a full record of the production that could be used as a pattern for succeeding productions (...) When the company was satisfied that the staging was correct, the production was photographed and a Modellbuch was prepared with photographs set against the text to show the disposition of the stage at all times and to mark significant changes of position on the part of the actors (...) Brecht’s intention was not to limit but to provide a document as scientific evidence of an experiment that could be used in further research.” In: “theatre” *Encyclopædia Britannica Online*. <<http://www.eb.com>> acessado em 18/07/2009. Pavis ressalta o caráter positivista das fotos do Modellbuch brechtiano, “que pretendia, com boa-fé cientificista, captar a encenação ou o *gestus*, a fim de conservá-lo para uma futura reprodução em outra encenação (1999:177).

¹⁷⁰ Leclerq, 1996:2.

¹⁷¹ Leclerq, 1996:4.

¹⁷² Leclerq, 1996:4.

¹⁷³ Leclerq, 1996:5.

¹⁷⁴ Meyer-Plantureux, 1989:69.

¹⁷⁵ Meyer-Plantureux, 1989:67.

¹⁷⁶ Meyer-Plantureux, 1989:103.

¹⁷⁷ A companhia alemã Berlinder Ensemble foi fundada em 1949 pelo dramaturgo e encenador Bertold Brecht e sua mulher, a atriz Helene Weigel.

¹⁷⁸ Sobre a montagem de *A Mãe Coragem e seus filhos* pelo Berlinder Ensemble, Roland Barthes escreveu o artigo Sete fotos-modelo de *Mãe Coragem*, originalmente publicado na revista *Théâtre Populaire* em 1960. Reeditado no livro de Barthes *Escritos sobre teatro* (edição brasileira: São Paulo: Martins Fontes, 2007:239-260), é o objeto dos comentários de Meyer-Plantureux, 1989:105.

¹⁷⁹ Meyer-Plantureux, 1989:167.

¹⁸⁰ Meyer-Plantureux, 1989:128.

¹⁸¹ É importante observar que essa aplicação metodológica não acompanha todo o trabalho de Mey-

er-Plantureux e foi desenvolvida exclusivamente com as fotografias de Roger Pic para *Mãe Coragem e seus filhos*, sem que a autora justificasse explicitamente essa opção. O desenvolvimento do estudo evidencia, porém, que o conjunto de fotografias do espetáculo de B. Brecht se adequa muito bem a essa abordagem, já que a própria concepção do diretor alemão na construção de sua arquitetura cênica usa um modelo próximo do quadro vivo (*tableau vivant*), como uma pintura narrativa.

¹⁸² Meyer-Plantureux, 1989:143.

¹⁸³ Kossoy, 1989:78.

¹⁸⁴ Ao comentar as fotos dos fotógrafos do Berlinder Ensemble, Meyer-Plantureux observa que essas fotografias são bastante ruins tecnicamente, só mostrando enquadramentos amplos, de todo o espaço cênico, sem fechar em personagens, e que na opinião do próprio Brecht apresentam o espetáculo de forma imperfeita. Não se pode, porém, esquecer que o propósito da produção daquelas fotos era servir ao *Modellbuch*, cujo objetivo, por sua vez, era deixar a memória do desenho cênico do espetáculo. Tratava-se, como Meyer-Plantureux afirma adiante, de instrumento de investigação e de experimentação, interferindo no processo de criação do espetáculo, pois a fotografia era utilizada como possibilidade de avaliação do desenho que se estava projetando no palco. Então, para os fotógrafos do Berlinder Ensemble a adoção dos grandes planos era necessária, pois precisavam da visualização integral da cena. Não interessava captar detalhes que poderiam ilustrar emoções e relações entre personagens. Imaginando o *Modellbuch* como partitura, podemos entender que a execução da obra dependerá da interpretação individual do leitor dos sinais deixados a seu respeito (Meyer-Plantureux, 1986:174;178).

¹⁸⁵ Barthes, 2007:269-270.

¹⁸⁶ Meyer-Plantureux, 1989:152.

¹⁸⁷ Dort, 1992, Préface.

¹⁸⁸ Dort, 1992, Préface.

¹⁸⁹ Bricage, apud Meyer-Plantureux, 1989:304.

¹⁹⁰ Meyer-Plantureux, 1989:297.

¹⁹¹ Meyer-Plantureux, 1989:305.

¹⁹² Meyer-Plantureux, 1989:334.

¹⁹³ Bricage apud Meyer-Plantureux, 1989:336.

¹⁹⁴ Fredi Kleemann (Berlim, 1927-São Paulo, 1974) trabalhou junto ao Teatro Brasileiro de Comédia – TBC, em São Paulo, como ator e fotógrafo. Além de documentar os espetáculos do próprio TBC, também fotografou o Teatro Cacilda Becker e outras companhias. Era fotógrafo contratado pelo TBC, “pago por mês, pioneiro, creio eu, em tal inesperada profissão” (Prado, 1991:[4]), tendo sido, talvez, o “primeiro fotógrafo oficial de uma companhia” no Brasil (Pereira, 1991:[6]). Grande parte de sua produção fotográfica encontra-se depositada no Arquivo Multimeios, da Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo (ex-Idart). Todas as informações foram retiradas do livro Kleemann, Fredi. *Fredi Kleemann: foto em cena*. [Coordenação geral de Tânia Marcondes e Maria Theresa Vargas]. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1991.

¹⁹⁵ A ideia de “espectador privilegiado” apresentada por Meyer-Plantureux, a partir da experiência de Claude Bricage, e a de “espectador ativo”, relacionada ao trabalho de Roger Pic na visão de Bernard Dort no prefácio ao livro de Meyer-Plantureux, são muito importantes para a compreensão do papel do fotógrafo no registro da cena teatral.

¹⁹⁶ Burke, 2004: 196.

¹⁹⁷ “A fotografia ou as diferentes modalidades de fotografia se definem historicamente em circuitos sociais, dos quais participam como mediadores culturais privilegiados os fotógrafos” (Mauad, 2008:174).

¹⁹⁸ Apud Burke, 2004:150.

¹⁹⁹ Antonio Pedro Ferreira in *Fotografar Teatro*, 2003:100-101.

²⁰⁰ Luísa Ferreira in *Fotografar Teatro*, 2003:124.

²⁰¹ João Tuna in *Fotografar Teatro*, 2003:117.

²⁰² A obra de referência *Guia de fundos e coleções fotográficas*, editada pela Direção Geral de Arquivos/Centro Português de Fotografia, em 2007, mostra nas páginas 37-38 breve inventário do espólio de C. Madeira, única informação registrada sobre as atividades do fotógrafo.

²⁰³ Segundo António Sena, essa exposição que contou com a presença de autoridades foi realizada na Casa da Imprensa, destinada exclusivamente aos profissionais inscritos no Sindicato Nacional dos Jornalistas, incluindo também Jorge Garcia, que registrou igualmente espetáculos de Eugénio Salvador, no Coliseu dos Recreios. “Pretendia-se dar começo a exposições anuais de reportagem fotográfica que, no entanto, nunca tiveram seguimento” (Sena, 1998:279).

²⁰⁴ <http://arquivomunicipal.cm-lisboa.pt>

²⁰⁵ A cópia desse “pré-inventário” foi-me gentilmente cedida pela funcionária do Arquivo Fotográfico da Câmara Municipal de Lisboa Maria Cecília Cameira, que informou destinar-se o documento à avaliação do interesse da coleção para o Arquivo, motivo por que não se trata de inventário propriamente dito. Foi realizado pela Equipe de Conservação do Arquivo em maio de 1999, mas no corpo do documento não constam indicações de data ou autoria, sendo realmente instrumento de trabalho interno do Arquivo. Maria Cecília mostrou-se extremamente solícita a nosso pedido e não mediu esforços na tentativa de obter mais informações sobre Sampaio Teixeira. Infelizmente, porém, essas informações ainda não estão disponíveis em arquivos correntes. É possível que as encontremos na memória daqueles que viveram essa história. E foi com esse intuito que enviamos e-mails à Associação de Fotógrafos Profissionais, na tentativa de localizar algum profissional da época ainda atuante ou alguém que o conhecesse, o que nos levou ao fotógrafo Fernando Corrêa dos Santos.

²⁰⁶ Esses grupos temáticos foram listados nas duas primeiras páginas (ou últimas, posto que elas não são numeradas) do pré-inventário que me foi cedido pelo Arquivo Fotográfico e que, sob o título “Relato dos conjuntos encontrados”, reúne as descrições de conteúdo da “inspeção da sala do 1º andar contendo caixotes de fotografias, diapositivos e negativos”, em cinco páginas, e da “inspeção da sala do 2º andar, contendo equipamento fotográfico diverso”, em quatro páginas, perfazendo, portanto, o total de 11 páginas.

²⁰⁷ No texto do pré-inventário consta 1960 como data de *O reboliço*, mas na verdade o espetáculo estreou em outubro de 1956 e ficou em cartaz até janeiro de 1957, tendo Beatriz Costa como vedete principal. As datas dos demais espetáculos estão corretas.

²⁰⁸ Essa informação também nos foi passada por Maria Cecília Cameira, que a obteve junto ao sr. Luís Pavão, na época (2009) diretor do Arquivo Fotográfico Municipal de Lisboa e que já trabalhava no Arquivo por ocasião da aquisição da coleção.

²⁰⁹ Corrêa dos Santos. *Fotógrafos portugueses da década de 1950*. [mensagem pessoal] Mensagem recebida por <filo_chiaradia@hotmail.com> em 18 ago. 2009.

²¹⁰ Flávio Damm é da geração que inaugurou o fotojornalismo brasileiro, personalidade exemplar do período e que atua até hoje como fotógrafo. *O Cruzeiro*, marco das revistas ilustradas brasileiras, surgiu em 1928; mas foi a partir de 1940, quando reformula seu padrão técnico e estético, “assumindo o modelo internacional sob forte influência da revista *Life*, [que] o fotojornalismo de *O Cruzeiro* criou uma escola que tinha entre os seus princípios básicos a concepção do papel do fotógrafo como “testemunha ocular” associada à ideia de que a imagem fotográfica possui uma narratividade, ou seja, pode relatar um evento, contar uma história, ou ainda elaborar uma narrativa sobre os fatos” (Mauad, 2005:57).

²¹¹ As trajetórias de Flávio Damm e de outros fotojornalistas do período foram tema de amplo projeto de pesquisa coordenado por Ana Maria Mauad, no PPGH da UFF, com apoio do CNPq, intitulado: *Memórias do contemporâneo: narrativas e imagens do fotojornalismo brasileiro*. Parte dos resultados do projeto já está disponível na forma de artigos publicados, cujas referências podem ser encontradas no *site* do Laboratório de História Oral e Imagem – Labhoi, do Departamento de História da UFF.< <http://www.historia.uff.br/labhoi/>>

²¹² Reportagem de *O Cruzeiro*, n. 35, 17/6/1950:28. Sob o título “Carmesita quiere casarse”, com texto de Maria de Lourdes Medeiros e fotos de Flávio Damm, a matéria apresentava 36 fotos, sendo 32 da sequência de dança. ²¹³ Entrevista realizada em 14/12/2007.

²¹⁴ Prado, 1991:[1-2].

²¹⁵ Prado, 1991:[2].

²¹⁶ Fredi Kleemann fez parte do grupo de fotógrafos do Foto Cine Clube Bandeirante: “os fotógrafos bandeirantes concretizaram uma transformação que abalou a tradição pictorialista e acadêmica do movimento amador” (Costa, 2004:36). Renovação impulsionada pelo fotoclubismo cujos experimentos implementaram a fotografia moderna no Brasil. O nome de Kleemann aparece entre aqueles da chamada Escola Paulista: “O termo Escola Paulista foi criado pela crítica das revistas especializadas da época para designar a produção moderna do Foto Cine Clube Bandeirante” (Costa, 2004:49). É muito provável que o trabalho de Kleemann no teatro apresente características advindas dos princípios da Escola Paulista, mas essa seria outra investigação, tendo em vista o fato de muitos acervos de fotógrafos do Foto Cine Clube Bandeirante (Kleemann entre eles) ainda não terem sido completamente localizados e reunidos, de acordo com Costa (2004:51).

²¹⁷ Wilson (1953: 42-51) oferece orientações para serem observadas pelo fotógrafo no intuito do melhor aproveitamento de suas imagens, de acordo com cada gênero, como peças, musicais, pantomimas, circo, dança no gelo [!], ópera, balé, *shows* em casas noturnas, variedades, televisão, *shows* de rádio e cinema. Como breve exemplo, podemos citar algumas observações para os musicais. Segundo Wilson (1953:43), de todos os espetáculos são os musicais os que mais oferecem variedade de poses e, certamente, a maior variedade de problemas também. É nesse gênero, porém, que o fotógrafo poderá encontrar praticamente tudo que deseja no sentido de material para realizar fotografias: figurinos, cores, abundantes cenários, dança e comédia. O pior desse gênero para a fotografia é a iluminação, que não permite nitidez de padrões e é trocada muito rapidamente. Observa-se que a profusão de luzes coloridas é usada em geral nas cenas de conjunto (bailarinas, coristas), mas quando entra o artista principal usa-se pelo menos um *spot* ou mais, clareando a cena. E que o fotógrafo não se deve posicionar no centro, porque é dali que vem a luz, e ela acabará chapando a foto. Deve procurar ficar mais distante e mais acima, principalmente porque terá um bom ponto de vista para as coreografias. E assim, com diversas orientações, o autor vai apresentando ao fotógrafo soluções para as dificuldades que cada gênero apresenta. Esses aspectos e o que eles indicam em termos de uma “padronização” das fotos de acordo com o gênero teatral serão mais bem explorados quando estivermos analisando as fotografias dos arquivos Walter Pinto e Eugênio Salvador.

- ²¹⁸ Meyer-Plantureux, 1989:223.
- ²¹⁹ São Paulo (Estado), 1985:4.
- ²²⁰ Aymoré Marella trabalhou na revista *Manchete* e fez fotorreportagem sobre um dos grandes sucessos da Companhia, *É fogo na jaca*, de 1953.
- ²²¹ São Paulo (Estado), 1992:34.
- ²²² São Paulo (Estado), 1992:34.
- ²²³ Mendes, 1984:98.
- ²²⁴ As informações técnicas sobre esse tipo de câmera foram obtidas em texto de Eduardo Aigner, arquiteto que optou por ser fotógrafo, publicado em seu *site*: <http://www.eduardoaigner.com.br>; acessado em junho de 2009.
- ²²⁵ Marcos Sá Corrêa, O retratista de árvores milenares, 14/07/2006, acessado em <http://www.oeco.com.br/todos-os-colunistas/34-marcos-sa-correa/16120-oeco_17706>
- ²²⁶ São Paulo (Estado), 1992:6.
- ²²⁷ Coelho, 2006:87.
- ²²⁸ Mauad, 2008:175.
- ²²⁹ Mauad, 2008:175.
- ²³⁰ Mauad, 2008:143.
- ²³¹ A fotorreportagem teve sua origem na imprensa alemã no final da década de 1920, e seu conceito se define em meados da década de 1930, quando surge a figura do editor de fotografia, com a função de articular imagem e texto no espaço das publicações – novo modelo de ‘discurso jornalístico’ que concebe a fotografia como agente narrativo do acontecimento, criando outra relação entre texto e imagem, de modo a ampliar seus sentidos. Não sendo mais mera ilustração do texto, a fotografia adquire autonomia narrativa, apresentando “um ponto de vista especificamente visual sobre os acontecimentos” (Costa, 1998:139). Sobre questões da história do fotojornalismo, fotorreportagens e revista *O Cruzeiro*, ver: Costa, 1993, 1998; Mauad, 1990, 2004, 2005, 2008; Barbosa, 2002; Farache, 2008; Lavarda, 2002; Monteiro, 2007; Tacca, 2006.
- ²³² Farache, 2008:1.
- ²³³ Farache, 2008:3.
- ²³⁴ Farache, 2008:2.
- ²³⁵ Filiado à agência Magnum desde 1998, sua produção como repórter fotográfico está ligada principalmente a coberturas de guerras e conflitos. Paralelamente a essa atividade, faz trabalhos autorais, desenvolvendo carreira como artista (Farache, 2008:2).
- ²³⁶ No Brasil a carência de estudos sobre os repórteres fotográficos vem sendo sanada graças, sobretudo, a projetos desenvolvidos em universidades, como o já citado, coordenado pela profa. dra. Ana Maria Mauad, na UFF, Niterói.
- ²³⁷ Podem-se citar os nomes de Corrêa dos Santos, C. Madeira, Victor Aires e Jorge Garcia para os repórteres fotográficos portugueses. E De Los Rios e Aymoré Marella para os únicos identificados no acervo de Walter Pinto como repórteres fotográficos; os outros profissionais indicados eram fotógrafos de estúdios particulares, como P. Botelho, Carlos Moskovics, Luis Mafra, Cabral, Arno

Kikoler, Halfeld e Ávila. Vale lembrar que existem muitas fotografias sem indicação de autoria no arquivo Walter Pinto, o que pouco acontece no de Eugénio Salvador.

²³⁸ Farache, 2008:3.

²³⁹ Coelho, 2006:91.

²⁴⁰ “Tanto a revista francesa *Paris Match* quanto a norte-americana *Life Magazine* serviram de espelho para a criação do moderno fotojornalismo brasileiro, representado pela equipe de fotógrafos, comandada inicialmente por Jean Manzon” (Tacca, 2006:65). Sobre a importante trajetória de Jean Manzon na implantação das fotorreportagens no Brasil, ver também Costa (1998).

²⁴¹ Farache, 2008:3.

²⁴² Mauad, 2008:176; grifo nosso.

²⁴³ A revista *O Cruzeiro* foi criada em 1928, como a *Vu*, francesa. Nas décadas seguintes irão surgir *Life* (1936), *Look* (1937), *Picture Post* (1938), *Paris Match* (1939), *Der Spiegel* (1947) e outras, consolidando a fotorreportagem como fenômeno internacional. No Brasil *O Cruzeiro* foi seu melhor exemplo, seguido, um pouco mais tarde, pela revista *Manchete* (1952). Todos esses periódicos apresentam igual perfil de grande circulação e uso da fotografia como canal potencializador do discurso jornalístico.

²⁴⁴ Mauad, 2008:183.

²⁴⁵ Costa, 1998:139.

²⁴⁶ Costa, 1993:75.

²⁴⁷ A revista *Life* (1936) serviu de modelo e inspiração para as mudanças na linha editorial de *O Cruzeiro*, que passa a privilegiar as grandes reportagens em que o fotojornalismo ganha papel de destaque.

²⁴⁸ *Time-Life*, Photojournalism:54, apud Costa, 1993:82.

²⁴⁹ Abraham A. Moles apud Fontcuberta, 1990:173.

²⁵⁰ Mauad, 2008:184; grifo nosso.

²⁵¹ Mauad, 2008:144; grifo nosso.

²⁵² Trata-se aqui de revistas ilustradas de críticas de costumes, não especializadas e, dentre elas, destacaram-se na história da imprensa ilustrada brasileira *O Cruzeiro* e *Manchete*. A revista *O Mundo Ilustrado*, entretanto, publicou em agosto de 1955 um suplemento teatral dedicado exclusivamente à Companhia Walter Pinto. Com 32 páginas, fartamente ilustrado com fotos de espetáculos e artistas (71 imagens), não foi localizado nada semelhante ou com igual dimensão em periódico ilustrado daquela época como esse Suplemento Teatral, que será referido oportunamente, pois não se trata de uma fotorreportagem. Deve-se assinalar ainda que imagens fotográficas da Companhia Walter Pinto foram veiculadas em diversos periódicos especializados em teatro e arte, como *Comoedia*, *Anuário da Casa dos Artistas*, *Dom Casmurro*, *A Cena Muda* e ainda na imprensa: *Jornal do Brasil*, *Diário de Notícias*, *O Jornal*, *Diário da Noite* etc.

²⁵³ Mauad, 2008:143.

²⁵⁴ Continuação do texto de David Nasser que tem início na epígrafe da página 95.

²⁵⁵ Termo comumente usado para designar as fotos que ocupam completamente a página de uma publicação, sem bordas, ultrapassando suas margens.

²⁵⁶ Mauad, 2005:172.

²⁵⁷ *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 11/11/1950:s.p.; *O Jornal*, Rio de Janeiro, 11/11/1950:12.

²⁵⁸ Mauad, 2005:147.

²⁵⁹ Segundo Mauad (1990) as imagens fotográficas de *O Cruzeiro* lançaram olhar inovador para as fotografias produzidas na imprensa ilustrada, pois introduziram novas opções de enquadramento e novos ângulos na tomada, como, por exemplo, de cima para baixo e vice-versa.

²⁶⁰ Mauad, 2008:143.

²⁶¹ Abreu, 1950:12.

²⁶² Seria a bailarina já suficientemente conhecida do público leitor, a ponto de dispensar identificação, ou queria a revista mantê-la anônima, como apenas mais uma bailarina da Companhia?

²⁶³ Não podemos deixar de referir a expressão “fabricante de estrelas”, aqui usada para o empresário, e a qualificação de Tânia Brandão (2002) para a cena carioca em finais da década de 1950, espelhada na trajetória da companhia Teatro dos Sete, cuja proposta de renovação da cena acaba “por se inscrever no interior da mecânica imposta pelo capitalismo selvagem. Em lugar de institucionalização e afirmação plena, o teatro moderno difundiu-se como pulverização, perda gradual da densidade das suas questões (...) Talvez se possa afirmar que a máquina de repetir, em lugar de destruída, se transformou em fábrica de estrelas” (2002:203-204), contexto cuja configuração se reforça na atuação do empresário.

²⁶⁴ Mauad, 2005:136.

²⁶⁵ Mauad, 2005:155.

²⁶⁶ “Nahum Sirotsky, que sucedeu [em 1956] a Henrique Pongetti no cargo de editor geral, foi o responsável pelas mudanças. O sucesso ele creditou ao grupo formado por Alberto Dines, Darwin Brandão, Newton Carlos, desenhistas, técnicos e gerentes. O apogeu da *Manchete* coincidiu com o declínio de *O Cruzeiro* e com a transferência de dezessete jornalistas deste periódico para *Manchete*, em 1958, por divergirem da postura ética do proprietário” (Andrade, 2001:251).

²⁶⁷ Farache, 2008:1.

ATO III

²⁶⁸ No verbete da *Enciclopédia do Cinema Brasileiro* (2000:117) a chanchada é “gênero cinematográfico de ampla aceitação popular que melhor sintetiza e define o cinema brasileiro das décadas de 30, 40 e, principalmente, 50, produzido majoritariamente no Rio de Janeiro. Diante de um mercado cinematográfico completamente dominado pela produção estrangeira de origem norte-americana, a chanchada tornou-se, para o bem ou para o mal, a forma mais visível e contínua de presença brasileira nas telas do país (...) No cinema brasileiro, a chanchada vincula-se diretamente ao advento do cinema sonoro, uma vez que a música, característica essencial desse gênero, é em grande parte carnavalesca e foi incorporada na maioria dos filmes (...)”.

²⁶⁹ Longa-metragem/ Sonoro/ Ficção/ 35mm, BP, 100min/ Ano: 1959/ País: BR/ Cidade: Rio de Janeiro/ Estado: DF/ Companhia produtora: Produções Cinematográficas Herbert Richers S.A/ Produção: Herbert Richers; Arnaldo Zonari / Companhia distribuidora: Distribuidora de Filmes

Sino Ltda./ Argumento: Francisco Anísio; Zé Trindade / Roteirista: J. B. Tanko; Victor Lima / Direção: J. B. Tanko / Coreografia: Edmundo Carijó / Montagem: Rafael Justo Valverde / Cenografia: Alexandre Horvat / Elenco: Zé Trindade; Grande Otelo; Consuelo Leandro; Renato Restier; Aída Campos; Estelita Bell; Duarte de Moraes; Geraldo Meyer; Carlos Imperial e outros. (*Filmografia Brasileira*, base de dados da Cinemateca Brasileira, Disponível em: www.cinemateca.gov.br).

²⁷⁰ Depoimentos III, 1977:119.

²⁷¹ Burke, 2004:16-17.

²⁷² Frehse, 2005:191.

²⁷³ Sontag, 2004:19.

²⁷⁴ Esse conceito apresentado por Baschet deve relacionar-se à abordagem histórica quantitativa e a sua difusão nos anos 60 e 70 com outros tipos de história que se disseminavam na corrente da 'nova história', como, na França, a chamada 'história serial' (*histoire sérielle*), "assim denominada porque os dados são dispostos em séries através dos tempos (...)", como relata Burke (1992:29-30). Ou, como lembra Chartier (1994), a história ('nova história') tinha dois projetos: a aplicação do paradigma estruturalista e inscrevê-la no paradigma do conhecimento que Carlo Ginzburg designou como "galileano", que, "graças à quantificação dos fenômenos, à construção de séries e aos procedimentos estatísticos, [devia] formular rigorosamente as relações estruturais que eram o objeto da própria história (...). Os efeitos dessa dupla revolução da história, estruturalista e "galileana", não foram pequenos" (Chartier, 1994: 97-98). Parece-nos que a proposta de Baschet está afinada com esses dois projetos apontados por Chartier.

²⁷⁵ Damish, 1978 apud Baschet, 1996:111.

²⁷⁶ Baschet, 2003:65; grifo nosso. Esse artigo de Baschet citado ao longo deste capítulo, foi traduzido por Maria Helena Werneck.

²⁷⁷ Baschet, 2003:61, 84.

²⁷⁸ Isso não quer dizer que Baschet irá criar metodologia fora do universo teórico da história da arte; ao contrário, ele aponta para a renovação de parâmetros feita por vários historiadores da arte (H. Damish, P. Francastel, O. Pächt etc.), além da evidente aproximação dos estudos estruturalistas (especialmente no campo da antropologia estrutural de Lévi-Strauss), no sentido de ampliar as fronteiras do conceito de iconográfico. A 'iconografia serial' faz parte dessa nova visada para o estudo da arte, somando-se a tantas outras reelaborações feitas a partir da origem panofskyana de iconologia e iconografia (Baschet, 1996, 2003).

²⁷⁹ Baschet, 2003:60.

²⁸⁰ Baschet, 2003:60; grifo nosso.

²⁸¹ Baschet, 2003:84.

²⁸² Damish apud Baschet, 2003:65.

²⁸³ Não chamaremos de hipertemas as subséries formadas a partir da série temática dos espetáculos, até porque o conceito de hipertema torna-se muito mais complexo dentro do universo da história da arte. Será utilizada nomenclatura própria, de acordo com os propósitos da investigação e do material que é analisado, remetendo, quando necessário, às ideias apresentadas pela iconografia serial.

²⁸⁴ Baschet, 2003:66.

²⁸⁵ Baschet, 2003:84.

²⁸⁶ Baschet, 2003:85.

²⁸⁷ “A ideia é que não podemos fazer história se não fizermos um pouco de teoria e que não podemos fazer teoria se não fizermos um pouco de história, muita história. Creio que dissemos tudo ao afirmar isso. O objeto teórico é um objeto que provoca outros objetos. É um objeto que não pode ser estudado por si próprio” (Damish, 2007:12-13).

²⁸⁸ Damish, 2007:13.

²⁸⁹ Mauad, 2000:11.

²⁹⁰ Mauad, 2000:12.

²⁹¹ Em sua tese a professora Ana Maria Mauad assinava-se Ana Maria Mauad de Souza Andrade. De acordo com as normas da ABNT vigentes deveríamos fazer referência a esse texto como “Andrade, 1990”; ousamos, entretanto, contrariar essa norma e optamos por manter o nome adotado em todos os textos posteriores da autora, ficando, então, “Mauad, 1990”.

²⁹² De Eco a autora cita fundamentalmente *Tratado geral de semiótica* (São Paulo: Perspectiva, 1980), cuja premissa é considerar os signos icônicos textos visuais, de forma a serem analisados de acordo com seu contexto, ou seja, eles não devem ser tratados de maneira individualizada, mas sim como “um texto icônico que, antes de depender de um código, ‘é algo que instituiu um código’” (Mauad, 1990:13). De Hjelmslev destaca *Prolegômenos a uma teoria da linguagem* (São Paulo: Perspectiva, 1975), em que se define que todo sistema de signos “abriga em si uma forma de expressão e uma forma de conteúdo”, princípio de partida para a análise das imagens fotográficas consideradas ‘texto icônico’ (Mauad, 1990:13).

²⁹³ Burke, 2004:22.

²⁹⁴ Sontag, 2004:41.

²⁹⁵ Os espetáculos montados pela Companhia Walter Pinto aqui relacionados são os que possuem dossiê fotográfico no arquivo da empresa: *Muié macho sim sinhô* (1950); *Eu quero sassaricá* (1951); *É fogo na jaca* (1953); *Eu quero é me badalar* (1954); *Botando pra jambrar* (1956); *É do xurupito!* (1957); *Tem bububu no bobobó* (1959); *É xique xique no pixoxó* (1960); *O diabo que a carregue... lá pra casa* (1961).

²⁹⁶ Pesavento, 2005:66 e 67.

²⁹⁷ O Coliseu dos Recreios, situado na Rua das Portas de Santo Antão, fora do Parque Meyer, em Lisboa, foi inaugurado no dia 14 de agosto de 1890 e foi concebido para ser o “maior dos edifícios cobertos que houvesse no mundo no campo dos espetáculos, e cuja lotação ultrapassaria os 4.000 lugares”, com palco de 40m de profundidade e 18m de largura. Na época de sua inauguração a sala contava com “54 camarins todos com luz, 120 camarotes, 2.000 lugares da geral, duas galerias reservadas e 1.200 cadeiras” e “assumiu-se sempre como uma sala de espetáculos popular, estabelecendo preços baixos e apresentando espetáculos de diversos tipos, entre os quais a ópera”, espetáculos circenses, *ballets*, entre outros (Informações colhidas em <<http://www.coliseulisboa.com>> e <<http://www.fl.ul.pt/CETbase>>).

²⁹⁸ Sobre a atuação do empresário português, o periódico carioca *Teatro: revista de arte e cultura* (n. 2 e 3, set.-out. 1955:17) apresenta pequeno texto assinado por José Maria Rodrigues – cujo título deixa entrever o domínio de Vasco Morgado na cena portuguesa do período: Vasco Morgado – o ditador de espetáculos em Portugal tem apenas 30 anos –, que informa sua ocupação simultânea de três casas de espetáculos em Lisboa – os teatros Monumental, Avenida e Variedades, este último no Parque Meyer – e não perde a oportunidade de lembrar que na última temporada o Estado português, reconhecendo os esforços de Vasco Morgado, subsidiou-lhe o Teatro Monumental, livre de

qualquer taxa. Cabe acrescentar que o empresário português vinha frequentemente ao Brasil a fim de contratar artistas brasileiros para suas produções e nessa ocasião (1955) negociava com Renata Fronzi e Cesar Ladeira.

²⁹⁹ Nunes, 1956, v.3:22.

³⁰⁰ Walter Pinto, em depoimento ao SNT, afirma ter estreado em dezembro de 1939, mas Paiva (1991:460) informa que foi em dezembro de 1940. A cópia do texto de *Disso é que eu gosto*, que se encontra no Arquivo Walter Pinto, data de 1940, assim como o programa da peça, que mostra data manuscrita: 27/12/1940.

³⁰¹ Paiva, 1991:452.

³⁰² Paiva, 1991:461-462. “O processo se arrastava desde os primeiros anos 30 e precipitou-se em 1940, último ano de glória da revista de crítica de costumes, fechando um ciclo: primeiro momento do terceiro grande período, o da revista feérica absoluta que, mal ou bem, duraria, penosamente, duas décadas. Não se pense na ausência absoluta da crítica, da pilhéria, do comentário gestual ou verbal das novidades. Havia tudo isto, sim – mas sem a força criadora do decênio que findava, e não se falava de mordação política” (p.453). ³⁰³ Veneziano, 1996:15; grifos nossos.

³⁰⁴ Antunes, 1996:270-271.

³⁰⁵ Rabetti, 2005:33.

³⁰⁶ Brandão, 2005:129.

³⁰⁷ São Paulo (Estado), 1992:3. Uma das vindas do Folies Bergère ao Brasil foi em 1954, e Décio de Almeida Prado, em crítica no jornal *O Estado de S. Paulo*, comenta: “*Folies Bergère* é exatamente o que se espera; nem mais nem menos. Não surpreende, não deslumbra, e também não decepciona. Para tomar um termo de referência conhecido de todos, diríamos que é um espetáculo de Walter Pinto, não em ponto maior, mas com mais gosto e homogeneidade” (Prado apud *O Percevejo*, 2004:68).

³⁰⁸ Vanoye, 1994:25.

³⁰⁹ São Paulo (Estado), 1992:2. Nessa ocasião, indagado sobre eventual relação entre suas produções teatrais e as das chanchadas, Walter Pinto diz que não, que eram coisas muito distintas (p.17). E em outro momento até assinala sua indignação com aquelas produções cinematográficas. Pesquisamos as produções de chanchadas e sua relação com o teatro de revista, investigação muito útil para conhecer outra forma de visualidade da década de 1950. O estudo da construção e desconstrução das possibilidades de determinar o específico fílmico e teatral, entre outros aspectos, traz a percepção de que o cinema determina o “ocultamento” de seus meios de produção e suporte, enquanto o teatro apresenta a característica de “desvelar”, que deixa ver seus procedimentos de realização, determinados pelo elemento presencial, do fazer “ao vivo”. E, nas chanchadas, a tentativa de mimetizar a função teatral na tela resulta, muitas vezes, em depreciação da representação cênica, o que faz compreensível a rejeição de Walter Pinto para esse tipo de produção cinematográfica.

³¹⁰ Freitas, 2001-2002:29.

³¹¹ Para essa instigante discussão remetemos a Brandão (2002; 2009) e Giannella (1988), referências para o aprofundamento das questões que envolvem a cena moderna no Brasil, tema cujo fôlego nossa investigação não alcança.

³¹² Pereira, 2003:72.

³¹³ Pereira, 2003:65.

³¹⁴ Pereira, 2003:69.

³¹⁵ Termo usado por Reynaud (2006:242), definido como “momentos de suspensão do envolvimento do espectador com a narrativa”, transportando essa ideia do teatro para discutir aspectos do cinema contemporâneo, o que nos permite fazer o caminho de volta, adequando-o ao teatro de revista. Esses espetáculos “sintonizavam” (para não esquecer a também estreita relação com o rádio e a música) todas as possibilidades de exploração dos sentidos, característica que diversos autores consideram “problema” do gênero e, muitas vezes, causa de sua decadência, como verificado em outros exemplos.

³¹⁶ Veneziano, 2004:40.

³¹⁷ Nossa dissertação de mestrado (no prelo), orientada com essa perspectiva, buscou analisar as produções “ligeiras” da Companhia de Revistas e Burletas do Teatro São José, da Empresa de Paschoal Segreto, no período de 1911 a 1926. Naquele momento foi possível confirmar a hipótese de uma relação recíproca, identificada entre um gênero dramático que alimenta uma companhia teatral e a existência de uma companhia teatral, de longa duração, que sustenta e permite o amadurecimento desse gênero dramático, no caso, o do chamado teatro popular musicado, representado especialmente por revistas e burletas. O trabalho foi desenvolvido fundamentalmente em torno dos textos produzidos para a companhia e dos comentários críticos de suas respectivas montagens, mas consideramos esse universo textual produzido para a Companhia de Revistas e Burletas do Teatro São José repertório de testemunhos e registros de uma *performance* passada e não obras autônomas de literatura dramática. Isso significa que não examinamos os textos dramáticos segundo os padrões específicos da análise literária. Tais procedimentos não seriam suficientes para a compreensão da obra como parte de um espetáculo, cujo sentido era nossa prioridade pesquisar. Dessa forma, foi possível revelar o modo de produção teatral empreendido por aquela Companhia naquele período: um fazer teatral vinculado diretamente a sua cena e aos aspectos de sua veiculação e recepção.

³¹⁸ Meneses, 2003:28.

³¹⁹ Brilhante, 1999:503.

³²⁰ A pesquisa da fortuna crítica dos espetáculos de Walter Pinto da década de 1950 foi realizada principalmente nos seguintes periódicos: *Jornal do Brasil*, *Diário da Noite*, *Correio da Manhã*, *O Jornal*, *Diário de Notícias*, *Anuário da Casa dos Artistas*, *Boletim da SBAT*, *O Cruzeiro*, *Manchete*, *Mundo Ilustrado*, *Teatro: revista de arte e cultura*, *Ribalta*.

³²¹ Meneses, 2003:28.

³²² *Diário da Noite*, 13/05/1953:7.

³²³ Essa mesma fotografia foi publicada na revista *Ribalta*, n.1, em junho de 1953:18, com qualidade de impressão superior à do jornal, mas também sem qualquer indicação de autoria. O uso da mesma imagem pela revista indica maior probabilidade de a foto ter sido produzida no âmbito da empresa teatral, como material de divulgação, já que circulou em duas mídias impressas diferentes, embora não seja descartável a possibilidade de a revista ter obtido a imagem junto ao jornal. A matéria da revista, intitulada “Ribalta com Walter Pinto – É fogo na jaca”, apresenta quatro fotos, mas nenhuma delas de cena e nenhuma pertencente ao dossiê de *É fogo na jaca*. Além da foto dos comediantes, havia os retratos de Walter Pinto, da bailarina Marina Marcel, assinado por Ávila, e de Regina Nacer, posado em estúdio, sem assinatura de fotógrafo. ³²⁴ A matéria “Como se prepara uma revista”, publicada em *Ribalta* (ano1, n.1, jun.1953:13-15), assim credita a autoria: “Escreveu Frazão; Fotografou Lucena”. Não se esclarece, entretanto, se o fotógrafo é contratado da revista ou se realizou apenas essa reportagem.

³²⁵ Verifica-se o nome de fotógrafos no elenco técnico dos seguintes programas de espetáculos: *Botando pra jambrar* (1956): Fotografias de Mafra (nos estúdios da Empresa); *Eu quero me badalar* (1955): Fotografias de Mafra e Cabral; *Tem bububu no bobobó* (1959): Fotografias de Mafra (nos estúdios da Empresa); *O diabo que a carregue... lá pra casa* (1961): Fotografias de Mafra. Nos referentes a *Muíé macho sim sinhô* (1950), *Eu quero sassaricá* (1951) e *É xique xique no pixoxó* (1960) não se menciona o nome de nenhum fotógrafo. Já na contracapa do programa de *É do xurupito* (1957, Teatro Recreio) se evidencia com clareza o vínculo do fotógrafo com a Companhia: “Espaço reservado para Mafra, fotógrafo exclusivo da Cia. Walter Pinto” e na parte do elenco técnico, segue a informação usual: Fotografias de Mafra, nos estúdios da empresa. Ainda em *É do xurupito*, no programa para a montagem em São Paulo, no Teatro Paramount, encontramos a seguinte informação: “Todas as fotografias deste programa foram do Foto Studio Mafra”. Todos os programas fazem parte do Arquivo Walter Pinto (Cedoc/Funarte).

³²⁶ *Diário de Notícias*, 14/05/1953:6.

³²⁷ A incidência de fotos publicadas nas colunas de Teatro em diários é pequena; além disso, nos jornais consultados verifica-se a predominância para o padrão encontrado em *É fogo na jaca*, ou seja, retratos de cômicos, caracterizados ou não, e nenhuma foto de cena. Localizamos retratos de Oscarito em três jornais (*Jornal do Brasil*, 15/10/1950:6; *Diário de Notícias*, 7/9/1960:2 (retrato Mafra) e *Diário da Noite*, 10/9/1960:19) divulgando *Muíé macho sim sinhô* (1950) e *É xique xique no pixoxó* (1960); retrato de Grande Otelo com Walter Pinto e Virgínia Lane (*Diário da Noite*, 19/10/1950:3) e os retratos de Manoel Vieira e Afonso Stuart na crítica de *O Diabo que a carregue... lá pra casa* (*Diário da Noite*, 01/8/1961:14). Fora do padrão de retratos de comediantes, cabe citar o retrato da atriz de comédia Solange França, que iria estrear no gênero revista em *Muíé macho sim sinhô* (*Jornal do Brasil*, 8/10/1950:4); e de Dalva de Oliveira ensaiando com o diretor musical da Companhia, José Maria de Abreu, também para estrear em *Muíé macho...* (*Diário de Notícias*, 17/10/1950:6), que reproduzem a mensagem proposta pelas fotos dos cômicos, ou seja, de um teatro afinado com outros elementos que não só os da revista feérica. E, exceções à projeção dessa ideia, a foto (de Mafra) de três vedetes argentinas contratadas para a revista *É do xurupito* (*Diário da Noite*, 20/8/1957:6) e de Nélia Paula para o mesmo espetáculo (*Diário de Notícias*, 22/8/1957:12), além de fotos de *girls* em ensaio de *Muíé macho...* (*Diário da Noite*, 17/10/1950:1, 12) e da vedete francesa Regina Nacer, a atração internacional de *Eu quero sassaricá* (*Diário da Noite*, 30/10/1950).

³²⁸ Essas inter-relações entre sentido e direção apresentadas nas composições fotográficas foram elaboradas por Mauad (1990:107), a partir de diversas referências, como revista *Photocamera* (São Paulo, ano I, n. 8, 1980); Fayga Ostrower (A construção do olhar. In: *O Olhar*. Vários Fatores. São Paulo: Companhia das Letras, 1989:175-177); Humberto Eco (*Tratado geral de semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1980:185); *Dicionário de ideias semelhantes* (Rio de Janeiro: Ed. Ouro, s/d, v.1).

³²⁹ Arcari, 2001:57.

³³⁰ Santos, 2001:112.

³³¹ Brandão, 1988:12.

³³² Banu, 2001.

³³³ Abreu, 1953c:9.

³³⁴ É importante assinalar que Brício de Abreu não escreveu propriamente uma crítica para o espetáculo de Walter Pinto; na verdade ele produziu cinco textos para comentar o espetáculo e os publicou sob o título *Fogo na jaca* – I, II, III, IV e Final, nos dias 21, 23, 25, 26 e 27 de maio de 1953 em sua coluna no *Diário da Noite*. Até 1954 esse procedimento era comum na coluna de teatro de Brício

de Abreu, mas a partir de 1956 ele passou a fazer apenas uma crítica para cada espetáculo. Dessa forma, para os espetáculos de Walter Pinto, o jornalista produziu duas críticas para *Muié macho sim sinhô* (1950); quatro para *Eu quero sassaricá* (1951); e três para *Eu quero me badalar* (1954), sendo então *É fogo na jaca* o espetáculo que mereceu o maior número, cinco.

³³⁵ Abreu, 1953a:9.

³³⁶ Em 1951 Walter Pinto produziu o espetáculo *Eu quero sassaricá*, o segundo com maior número de fotos no dossiê.

³³⁷ Esse figurino foi inspirado, quase totalmente, em modelo usado em produção francesa, cuja foto foi encontrada no arquivo, catalogada como sendo de *É fogo na jaca*. Mas durante a pesquisa verificou-se que aquela foto não pertencia ao dossiê, tratando-se de uma foto comprada, com carimbo de estúdio fotográfico de Paris.

³³⁸ Como pode ser visto na foto em cores publicada na *Manchete* (18 julho 1953:30) no conjunto de imagens apresentado para o capítulo anterior.

³³⁹ Abreu, 1953c:9.

³⁴⁰ Esse padrão que identificamos na maior parte das fotos realizadas por Luis Mafra pode ser comparado ao das fotos dos espetáculos de Walter Pinto da década de 1940, que foram feitas, em sua maioria, por P. Botelho. As de Mafra refletem exemplarmente o ponto de vista considerado ideal para visualização da cena teatral. Ao longo da década de 1950, porém, ele não se prenderá a essa composição e investirá em outros pontos de vista.

³⁴¹ São Paulo (Estado), 1992:23.

³⁴² Mauad, 1990:107.

³⁴³ Ramos, 2005-2006:2.

³⁴⁴ Magno, 1953:11.

³⁴⁵ Barthes, 1990:47.

³⁴⁶ Barthes, 1990:54.

³⁴⁷ “(...) um fotógrafo alemão inventou a primeira técnica de retocar o negativo. Suas duas versões de um mesmo retrato – uma retocada, a outra não – espantaram a multidão na Exposition Universelle de Paris, em 1855 (a segunda feira mundial e a primeira com uma exposição de fotos). A notícia de que a câmera podia mentir tornou muito mais popular o ato de se deixar fotografar” (Sontag, 2004:102).

³⁴⁸ Arêas, 1987:12.

³⁴⁹ Sontag, 2004:54.

³⁵⁰ Sontag, 2004:118-119.

³⁵¹ Magno, 1953:11.

³⁵² Efegê, 1985:91.

³⁵³ Efegê, 1985:s.p.

³⁵⁴ Podemos citar ainda a veiculação de uma imagem da apoteose de *Eu quero sassaricá* (1951) no livro de Otávio Rangel (1954:135), como ilustração para capítulo intitulado As revistas de ontem e de hoje: marcação, interpretação, montagem (p.119-124). Nesse caso a importância da montagem

de Walter Pinto fica mais evidente, pois que a fotografia serve como ilustração de um modelo, exemplo de composição de apoteose. Tendo em vista ser o livro um manual técnico para ensaiadores e ter sido editado contemporaneamente à existência da Companhia Walter Pinto, a inserção dessa imagem fixa para as montagens da Companhia a existência de um padrão que pode ser copiado, por sua excelência.

³⁵⁵ O Centro de Documentação da Funarte possui em seu acervo a doação do Arquivo Brício de Abreu, que deu origem aos conjuntos chamados “Dossiês de Impressos” e “Dossiês Fotográficos”. Portanto, o fundo do Arquivo não foi preservado como arquivo privado e foi desmembrado entre as diversas séries dos referidos dossiês. Dessa forma é muito comum encontrarmos documentos do Arquivo Brício de Abreu em diversos tipos de dossiês, já que o jornalista reuniu ao longo de sua carreira extensa e variada coleção documental sobre teatro brasileiro.

³⁵⁶ Foram consultadas as seguintes pastas: Manoel Vieira, Pedro Dias, Oscarito, Grande Otelo, Marina Marcel, Nélia Paula, Virgínia Lane, Mara Rúbia, Walter Pinto, Teatro de Revista, Teatro-Edifícios e Companhias Teatrais em cena. Nem todas as fotos relativas à Companhia Walter Pinto tinham o carimbo da empresa, assim como a autoria da foto. Os fotógrafos identificados por carimbos no verso das fotos foram: Mafra, Ávila, Cabral, Carlos, Emérico, Halfeld, Aymoré Marella, George Gafner, Homero e De Los Rios. Havia, portanto, um grande ‘time’ de fotógrafos envolvido com a produção fotográfica teatral na época, além dos fotógrafos do próprio *Correio da Manhã*.

³⁵⁷ Magno, 1953:11.

³⁵⁸ São Paulo (Estado), 1992:6.

³⁵⁹ Na revista *Cena Muda* de 22 de agosto de 1949:34, há uma nota a respeito da divulgação oficial feita pela SBAT da lista de autores associados que mais arrecadaram direitos autorais em 1948, e o nome de Walter Pinto aparece em terceiro lugar, precedido de Freire Júnior, em primeiro e Raimundo Magalhães Júnior em segundo. Esse resultado espelha a excelente arrecadação de bilheteria obtida em suas produções de revistas e suas longas temporadas.

³⁶⁰ Não temos a informação da data precisa da introdução do balé clássico de forma séria, sem paródia, em espetáculos populares, como o teatro de revista. Há fotos de *girls* com sapatilhas de ponta em programa do Folies Bergère de 1929, pertencente ao Arquivo Walter Pinto. Também localizamos a fotografia de cena (em <http://comedie-musicale.jgana.fr/index.htm>) de um quadro da opereta francesa *Deux sous de fleurs* – texto de Paul Nivoix (*Livret*) e Saint Granier (*Lyrics*), músicas de Ralph Benatzky, que estreou em Paris, no teatro Empire, em outubro de 1933 – que registra um grupo de bailarinas clássicas executando uma coreografia. É possível, porém, que essa prática seja anterior às primeiras décadas do século XX. No Brasil, no âmbito dos espetáculos da Praça Tiradentes, desconhecemos outras produções que usem o recurso, além das de Walter Pinto.

³⁶¹ Talvez a expressão mais adequada seja de “movimento em potência”, que Arcari (2001:163) resgata do crítico de arte Matteo Marangoni (que estudava o movimento nas esculturas) para a fotografia. Distinguem-se, então, duas ideias de movimento para as figuras estáticas: o “movimento em ação” cujas formas são tão plasticamente definidas, que não conseguem captar a expressão íntima do movimento, enquanto o “movimento em potência”, de forma mais indireta, mas evidenciando o movimento rítmico em todo o corpo, consegue alcançar a expressão mais íntima do movimento.

³⁶² Pavis, 2005:301.

³⁶³ Jaques-Dalcroze apud Pavis, 2005:301.

³⁶⁴ Abreu, 1953c:9.

³⁶⁵ L., R., 1953:8.

³⁶⁶ *Veja*, 03/05/1972:5.

³⁶⁷ *Folhetins*:131 apud Arêas, 1987:16. Arêas utiliza os textos dos *Folhetins* de Martins Pena objetivando a melhor compreensão da obra dramática do autor, mas também observou no comediógrafo “o desejo exasperante de elevar o nível dos espetáculos e de corrigir suas mazelas, [fazendo] dos *Folhetins* algo como um guia prático e teórico para o teatro” (p.8).

³⁶⁸ Deve-se lembrar que no programa de *É fogo na jaca* para a temporada no Teatro Odeon de São Paulo (novembro de 1953) aparece um retrato de Angelita Martinez com o carimbo de Aymoré. No chamado “elenco técnico”, lembramos, são mencionados os nomes de Mafra, Ávila e Cabral, embora haja retratos de outros fotógrafos inseridos no corpo do programa do espetáculo, esse de Aymoré entre eles. Isso pode indicar que o fotógrafo, além do contato feito para a reportagem da *Manchete*, tenha talvez estabelecido outras parcerias com a empresa, como *freelancer*, fornecendo retratos quando necessário, o que aumenta, a nosso ver, a possibilidade de algumas fotos do dossiê serem realmente dele.

³⁶⁹ Em dois encontros com Fernando Mafra, filho de Luis Mafra e que tem sob sua guarda os negativos do pai, conseguimos determinar a autoria de diversas fotos de Mafra no Arquivo Walter Pinto. Para esse quadro de *É fogo na jaca*, porém, não localizamos nenhum negativo. Isso não significa com absoluta segurança que a foto não seja de Mafra, até porque não foi possível ver todos os negativos da coleção; diante dos outros indícios em relação à produção de Aymoré Marella, apostamos mais nessa possibilidade.

³⁷⁰ O burrico fez parte do “elenco” das revistas *O reboliço* (1956), no quadro “A salaio do burro”, com Beatriz Costa, e *Por causa delas* (1958), no quadro “A divisão do burro”, ambas encenadas no Teatro Maria Vitória.

³⁷¹ A intervenção das máquinas teatrais já era limitada desde Aristóteles, restrita a situações excepcionais e não realizáveis pelo homem. No reinado do textocentrismo, o dramaturgo não poderia ficar privado de fornecer suas explicações a todas as ações. Desde então a maquinaria teatral não é bem vista pelos “doutos e racionalistas”, mas sendo “a materialização cênica (...) do princípio do maravilhoso (voar, deslocar-se, desaparecer), um maravilhoso que faz as delícias dos espectadores crédulos”, elas nunca deixaram de ser usadas. Dos encenadores construtivistas àqueles chamados encenadores “barrocos”, a maquinaria teatral, além do tema metafísico que suscita (“do homem superado pela mecânica”), carrega o princípio da teatralidade. Assim, “a maquinaria cênica porta necessariamente a marca da *materialidade* do teatro, de seu caráter construtor ou desconstrutor e da *artificialidade* da ilusão e das fantasias que ela induz. Ambiguidade que faz os prazeres dos pequenos e dos grandes” (Pavis, 1999:232).

³⁷² Barthes, 1982:18.

³⁷³ São Paulo (Estado), 1992:15.

³⁷⁴ *Mundo Ilustrado*, 1955:11.

³⁷⁵ Programa da Companhia Walter Pinto, 1ª edição, 1951: [10].

³⁷⁶ Pavis, 1999:315.

³⁷⁷ Projeto de Investigação Científica e Desenvolvimento Tecnológico “Opsis – Base Iconográfica de Teatro” desenvolvido no Programa CETbase, pelo Centro de Estudos de Teatro/Universidade de Lisboa (CET/UL), sob a coordenação da prof^a. Maria João Brilhante, que vem reunindo e organizando imagens de iconografia teatral sobre o teatro português. Projeto financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia/MCTES (Resumo do projeto em: <http://www.fct.mctes.pt>).

³⁷⁸ Magalhães, Opsi, imagem 07PRO00009.

³⁷⁹ A revista ilustrada brasileira *O Cruzeiro* foi criada em 1928, ano da publicação da fotorreportagem Como se monta uma revista no *Notícias Ilustrado* de Lisboa.

³⁸⁰ *Notícias Ilustrado*, Lisboa, 04/11/1928:20-21. Trata-se da revista *Terra de cantigas*, de Silva Torres, Lino Ferreira e José Romano, a ser representada no Éden-Teatro, em Lisboa.

³⁸¹ Programa da Companhia Walter Pinto, 1.ed., 1951:[25].

³⁸² Não foi localizado o programa de *Fonte luminosa*, e, em jornais, apenas uma foto da fonte em execução foi publicada, em anúncio do espetáculo no *Diário de Notícias* de 22 de abril de 1956 (186).

³⁸³ Eduardo Aigner, fotógrafo e arquiteto, texto disponível em seu site: <http://www.eduardoaigner.com.br/2003/arquitetura/technika/45_low.htm>. Acesso em: julho 2009.

³⁸⁴ A esse respeito ver artigo esclarecedor de Brandão (2004) sobre os cenários no teatro de revista.

³⁸⁵ Meneses, 2003:15.

³⁸⁶ *Veja*, 3/5/1972:4.

³⁸⁷ *Veja*, 3/5/1972:4.

³⁸⁸ *Veja*, 3/5/1972:5.

³⁸⁹ Em Paiva (1991) podemos encontrar resumos (por ano) das principais produções de revistas desde o século XIX, fundamentalmente na cidade do Rio de Janeiro. As décadas de 1940, 1950 e 1960 são abordadas no terceiro capítulo do livro. Não se trata de levantamento exaustivo, mas fornece informações suficientes para se ter noção da quantidade de espetáculos em cartaz no gênero por temporada, permitindo avaliar o nível de concorrência entre as companhias. Por exemplo, só em 1950 entram em cartaz aproximadamente 30 revistas (Paiva, 1991:560).

³⁹⁰ A ABCT, fundada em 1937, sofre forte crítica em relação a suas funções e às de seus membros em 1958, tendo como resultado a cisão da classe e a criação do Círculo Independente de Críticos Teatrais – CICT. Sobre esse interessante e importante episódio na história da crítica teatral carioca, ver artigo de Christine Junqueira (2004:189-204).

³⁹¹ Depoimentos II, 1977:60.

³⁹² Bergala, 1988:6.

³⁹³ Wenders in Bergala, 1988:7; grifo nosso.

ATO IV

³⁹⁴ Alfacinha é o nome dado ao cidadão natural de Lisboa, assim como carioca é usado para se referir aos naturais da cidade do Rio de Janeiro.

³⁹⁵ Trecho do quadro “Alfama embandeirada” da revista *Chá-chá-chá*, de Amadeu do Vale, Aníbal Nazaré e Paulo da Fonseca.

³⁹⁶ Brilhante, 2009:189.

³⁹⁷ As informações biográficas de Eugénio Salvador foram retiradas de algumas publicações e re-

portagens, que foram confrontadas, pois que o único livro realmente dedicado a ele (Trigo, 2004) contém algumas incorreções. Na maior parte das vezes, porém, foi possível checar os dados com as demais fontes disponíveis.

³⁹⁸ “O ensino do Teatro tinha a mais antiga tradição no Conservatório Nacional, remontando à fundação deste em 1836 por Decreto da Rainha D. Maria II, no âmbito de um Plano para a fundação e organização de um Teatro Nacional proposto por João Baptista de Almeida Garrett, então ainda com a denominação de Conservatório Geral de Arte Dramática. Este estava então dividido numa Escola Dramática ou de Declamação, numa Escola de Música e numa Escola de Dança, Mímica e Ginástica especial. Em reformas posteriores, o nome do Conservatório foi alterado para Conservatório Real de Lisboa e o da Escola Dramática ou de Declamação para Escola de Arte de Representar, já depois da implantação da República, quando o Conservatório passou a ser designado por Conservatório Nacional.” Texto da página da Escola Superior de Teatro e Cinema de Lisboa criada em 1983 como sucessora do legado de ensino de teatro do antigo Conservatório Nacional de Lisboa. Disponível em: <http://www.estc.ipl.pt>. Acesso em nov. 2009.

³⁹⁹ *Lei-San* (1903) é uma “fantasia simbolista” em um ato do autor português Manuel Penteadó (1874-1911). Informação retirada do Dicionário de Autores Portugueses, Lisboa, 1994, v. III, pela Biblioteca Digital do Alentejo. Disponível em: <http://www.bdalentejo.net/conteudo_a.php?id=131>. Acesso em nov.2009.

⁴⁰⁰ Esse tipo de pergunta demonstra a construção de uma narrativa histórica pautada especialmente nos casos pitorescos, nas “anedotas”. Em finais do século XIX e nas primeiras décadas do XX os compêndios de história do teatro, tanto em Portugal como no Brasil, frequentemente utilizaram esse recurso. Cabe assinalar que o relato, em meio ao pitoresco, pode nos desvendar procedimentos de ordem técnica, necessários à compreensão dos sentidos e práticas da cena teatral.

⁴⁰¹ Na publicação *Vida dum ídolo... Eugénio Salvador* (Lisboa, outubro 1954:3, 5) há matéria que transcreve trechos do diário do ator quando de sua primeira visita ao Brasil: “Breve diário de Salvador durante sua viagem ao Brasil”, mas que só dá conta de alguns dias, ainda a bordo do navio, não fornecendo notícias do grupo já em terra, no Rio de Janeiro. Essa publicação, em número único dedicado a Eugénio Salvador, foi uma das fontes utilizadas por reunir várias informações biográficas do artista, escritas por Amâncio Daryo, diretor do jornal, e A. M. da Silva Telles, seu editor.

⁴⁰² Mendonça, 1988:20.

⁴⁰³ Jacques, 2001:82.

⁴⁰⁴ Lisboa, 1993:11.

⁴⁰⁵ Vinte e cinco anos volvidos... Eugénio Salvador no mesmo teatro onde representou pela primeira vez vai estrear-se como empresário... *Cartaz*, Lisboa, 23/3/1953.

⁴⁰⁶ Rebello, 1985, v.2:130.

⁴⁰⁷ Durante o estágio de doutoramento em Lisboa (2008) pudemos assistir a um espetáculo no Teatro Maria Vitória, do Parque Meyer, que tinha a atriz Marina Mota como figura central: *HIP HOP'arque*. Assisti a uma revista à portuguesa, com todos seus tradicionais elementos constitutivos, com teatro lotado e um espetáculo cuja duração foi de três horas, exatamente como há 50 anos.

⁴⁰⁸ Santos, 2001:109. A autora, em tese de doutoramento já publicada, trata da história do teatro português “sob o reinado de Salazar” (Santos, 2004) e dedica parte de seu estudo ao teatro de revista. Apontamos seus textos (Santos, 2001 e 2004) como exemplos de nova abordagem reflexiva para o gênero, dentro de perspectiva acadêmica, no complexo contexto que abarca o período salazarista, notadamente entre 1933 e 1968, para a história do teatro em Portugal.

⁴⁰⁹ A expressão teatro ligeiro (ou gêneros ligeiros) começou a ser empregada pela crítica jornalística brasileira a partir da segunda metade do século XIX quando queria referir-se aos espetáculos de revistas, burletas, *vaudevilles*, mágicas, etc.; considerados sempre em oposição ao que chamava de teatro sério. Para aqueles críticos, tais gêneros eram formas simplificadas, criações não elaboradas, realizadas rapidamente, sem propósitos artísticos mais elevados (a denominação “ligeiro” não se restringiu ao teatro, constituindo classificação que se prestava a outras áreas, como música, literatura e jornalismo). Observando o teatro ligeiro a partir dos mecanismos internos de sua produção e abandonando posições valorativas iniciais que, muitas vezes, se reduzem à oposição do “teatro ligeiro” ao “teatro sério”, tenta-se estabelecer um novo olhar, capaz de perceber outros significados para essas criações teatrais na história do teatro brasileiro. Avaliamos que a tradicional e difusa “norma de referência” a esses gêneros, geralmente, se constitui aferição preocupada apenas com a ausência dos elementos que, por lhe serem adequados, fazem parte do teatro sério e são relacionados como universais, como princípios gerais. Não se levantava ainda a hipótese de analisar esses espetáculos de acordo com suas especificidades, que envolviam procedimentos muitas vezes complexos e detentores de técnicas particulares de elaboração (Chiaradia, 1997:23). Foi sob essa perspectiva que estudamos o teatro de revista no Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século XX em nossa dissertação de mestrado. Já em Portugal, vê-se para o teatro uma dupla filiação: “a partir desta raiz original (a obra de Gil Vicente) o teatro português divide-se em dois ramos fundamentais: um teatro de divertimento popular (que leva à revista) e um teatro mais acadêmico e literalmente mais elaborado. Assim, ainda hoje, o teatro português é classificado em teatro ligeiro, em que figura a revista, aproximando-se também do teatro musicado, e em teatro declamado considerado como mais nobre e mais elaborado” (Santos, 2004:287).

⁴¹⁰ Rebello, 1984, v.1:18.

⁴¹¹ Pedro, 2001:88.

⁴¹² Rebello indica a “fórmula tradicional” da revista à portuguesa, que aqui se resume: 1º ato: Abertura de fantasia, apresentando elenco secundário e corpo de baile, que termina com a entrada do *compère*. Entre os diálogos do *compère* com as chefes de quadros, alternam-se as rábulas cômicas e os quadros de fantasia, apresentando o elenco “por ordem crescente de grandeza das figuras principais”. Um número de bailado antecede o quadro de comédia, logo a seguir a atração internacional (em geral cançonetista) e o quadro de rua, que trará o “desfile” de personagens que os autores utilizam para as críticas de atualidade, arrematados por músicas. “Uma breve cortina prepara a apoteose, que reúne toda a companhia e se desenrola em várias fases.” 2º ato: “Repete-se a fórmula do 1º ato, aligeirada, com um bailado ou a “atração” a dividirem as duas secções do ato, sendo o quadro de rua substituído por outro de recorte afim mas localizado em abstrato, a fechar com um número de conjunto em que intervêm as principais figuras. Na apoteose, mais breve que a do 1º ato, desfilam novamente todos os artistas da companhia, que entram em cena (sempre) por ordem hierárquica crescente”(Rebello, 1984, v.1:26).

⁴¹³ Esse quadro vem-se alterando, no Brasil, como apontou Mencarelli (2002:341-348), ao rever a bibliografia sobre o tema. Os diferentes enfoques possibilitados por um conjunto de mudanças nos referenciais teóricos e nos procedimentos metodológicos propiciaram o surgimento de novos objetos de estudo, notadamente no campo do teatro de revista, que teve reavaliadas sua importância histórica e sua linguagem dentro da história cultural do país. Esses estudos revelam, para além do próprio tema, as novas perspectivas de análise dos eventos teatrais, no âmbito acadêmico, devido a “novas abordagens da cultura informadas pelo diálogo entre as disciplinas (filosofia, história, antropologia), novas abordagens sobre os fenômenos de cultura de massa, a reavaliação do textocentrismo da história do teatro, os novos paradigmas para discussão de ‘alta’ e ‘baixa’ cultura, os fundamentos teóricos da nova história” que criaram as condições para essa nova leitura do teatro musicado no Brasil.

⁴¹⁴ Rebello (1985, v.2:132) não aponta o nome de Salvador entre os autores de *Lisboa Nova* (original de Fernando Santos e Almeida Amaral, música de Frederico Valério), mas apenas como integrante do elenco. O espetáculo foi empresariado por Vasco Morgado, que assumira naquele ano (1952) a direção do Teatro Monumental e logo a seguir, no mesmo ano, assumiria também o Teatro Avenida, colocando em cena a revista *Ó Rosa arredonda a saia*, cuja direção artística confiou a Eugénio Salvador.

⁴¹⁵ Santos, 2004:288.

⁴¹⁶ Santos, 2001:111.

⁴¹⁷ Santos, 2004:269.

⁴¹⁸ Rebello, 1985, v.2:132.

⁴¹⁹ Rebello (1985, v.2:132) cita apenas 17 revistas para o Teatro Maria Vitória e mais três apresentadas no Coliseu, perfazendo 20 espetáculos. No entanto, o autor apresenta na cronologia anexa (1985, v. 2:307-309) 21 títulos da Companhia Eugénio Salvador, só não citando *Ele aí está*, de 1956, e a comédia lírica *O João Valentão*, de 1957, original de Amadeu do Vale, Eugénio Salvador e Rui Martins. Na investigação no acervo da Companhia foram encontrados 23 espetáculos. Então, a Companhia Eugénio Salvador apresentou de 1953 a 1961 os seguintes espetáculos: *Cantigas ó Rosa* (março 1953); *Saias curtas* (set. 1953); *Cala o bico* (março 1954); *Como é o tempero* (out. 1954); *O Zé aperta o laço* (fev. 1955); *Cidade maravilhosa* (abr. 1955); *Festa é festa* (out. 1955); *Ele aí está* (fev. 1956); *Fonte luminosa* (março 1956); *O reboliço* (out. 1956); *Toca a música* (fev. 1957); *O João Valentão* (1957); *Curvas perigosas* (out. 1957); *Pernas à vela* (março 1958, no T. Variedades); *Abaixo as saias* (maio 1958); *Por causa delas* (set. 1958); *Encosta a cabecinha e chora* (fev. 1959); *Arraial de Lisboa* (jun. 1959); *Tudo na lua* (out. 1959); *Taco a taco* (abr. 1960); *Mulheres de sonho* (set. 1960); *Chá-chá-chá* (dez. 1960); *Sopas e des-canso* (março 1961).

⁴²⁰ Para todos os espetáculos da Companhia Eugénio Salvador que estavam nessa mesma situação, ou seja, sem álbuns de recortes de críticas de espetáculos, estabeleceu-se igual critério de busca: pesquisar em pelo menos quatro títulos de periódicos de Lisboa. Assim reuniram-se, quase sempre, quatro comentários sobre cada espetáculo. No caso de *Chá-chá-chá* os jornais pesquisados foram: *O Século*; *Diário de Lisboa*; *Diário Ilustrado* e *Diário da Manhã*.

⁴²¹ "It's almost impossible to get a picture into *New York Times* or *Herald-Tribune* of Ethel Merman on one side of the stage and Bert Lahr on the other with a painted drop of Versailles in between them. So it's up to the stage photographer to bring these two together (...) he must not use too many people in a picture. A press agent can "sell" five times as many photographs to an editor with two or three people in them (...) he must get his backgrounds as light as possible. It is very difficult to a newspapers to print black or dark scenes at the high speed of modern press (...) Clarity and sharpness of definition also are of the upmost importance in this work" (Morgan, 1943:3.305).

⁴²² No levantamento da fortuna crítica dos espetáculos de Eugénio Salvador, entre os álbuns de recortes e a pesquisa direta nos periódicos, verificou-se que para 13 espetáculos houve publicação de fotos de cena, e que desse total 38% consistia em fotos de quadros de comédia contra 50% de quadros de fantasia e apoteoses.

⁴²³ A.F., *Diário Popular*, Lisboa, 27/9/1953.

⁴²⁴ Redondo Júnior, *Século Ilustrado*, Lisboa, 03/10/1953.

⁴²⁵ Rebello, 1984, v.1:28.

⁴²⁶ F.F., *Diário de Notícias*, Lisboa, 27/9/1953.

⁴²⁷ Lima, 2009:45.

⁴²⁸ Brilhante, 2009:192.

⁴²⁹ “Jogando principalmente na amplificação das formas, a caricatura é sempre uma construção: ela reconfigura o retratado e fabrica uma visão particular dos acontecimentos, privilegiando uns aspectos em detrimento de outros, deslocando o principal e o secundário, introduzindo novos elementos, alterando ou distorcendo outros (...) Na caricatura, o riso é fundador. Em função das finalidades a que se destina, o desenho caricatural é susceptível de provocar hilaridades de naturezas muito diversas: pode ser escatológico, cáustico e grotesco, visar à agressão e provocar o escárnio, a troça e a zombaria; pode ser mordaz, apostar no irrisório e contribuir para a dessacralização dos visados; pode ser desafiante e ter em vista a transgressão e a irreverência; ou pode ficar-se pelo comentário irónico e subtil e potenciar a sua propensão para gerar cumplicidades.” (Lopes, 2009a:33 e 37) Para estudo das relações entre caricatura e teatro, remetemos a Lopes, 2005, 2009 e 2009a.

⁴³⁰ Lopes, 2009a:33-34, 40.

⁴³¹ No artigo *Caricaturas na dramaturgia e na charge: modos de escrita cênica e de crítica da cena no teatro cômico ligeiro*, Rabetti (2007:61-74) estabelece três categorias para as *charges* encontradas na imprensa carioca da década de 1920 relacionadas com a obra dramática e espetáculos de autoria de Armando Gonzaga. A “*charge-modelo*”, “aquela que, impressa no jornal, adentra o palco do teatro, apresenta traços essenciais para sua caracterização como documento que contempla indicadores de cena”; a *charge* “em quadrinhos – a cena de síntese”, em que o desenho cria uma sequência, “sintetizando o trajeto fundamental do protagonista”, e a “caricatura fora da cena: a *charge* como propaganda”, a categoria que se adequa ao exemplo dos anúncios dos espetáculos de Eugénio Salvador.

⁴³² Rabetti, 2007:68.

⁴³³ As imagens aqui apresentadas são caricaturas de Manuel Santana (1911-?), “notável caricaturista que herda de Amarelhe [Américo Amarelhe (1894-1946)] a função de cronista gráfico do mundo teatral português” (Museu Nacional do Teatro, 2005:101). O acervo do MNT de Lisboa guarda importantes coleções de caricaturas de teatro de diversos artistas, e, entre elas, algumas desenhadas por atores, como a realizada por Eugénio Salvador – *Caricatura de 8 atores* –, de 1925, publicada em *Roteiro* (Museu Nacional do Teatro, 2005:102).

⁴³⁴ Ver nota 297 sobre as dimensões da sala do Coliseu dos Recreios e sua lotação.

⁴³⁵ Observa-se maior semelhança visual entre a produção de espetáculos de Eugénio Salvador e Walter Pinto naqueles apresentados no Coliseu dos Recreios, com condições de produção mais semelhantes às que Walter Pinto mantinha no Teatro Recreio. Além disso, a temática comum que perpassa o gênero revista nos dá a oportunidade de assinalar que ambas as companhias apresentavam quadros retratando aspectos de Portugal e do Brasil. Assim como em *É fogo na jaca* havia o quadro “Casa portuguesa”, em *Mulheres de sonho* aparecia “O cangaceiro”. Outros exemplos foram detectados, demonstrando a intensa troca entre os dois países não só de artistas como de temas para os quadros de revista, sugerindo campo de estudo ainda a ser explorado.

⁴³⁶ O estudo de retratos do século XIX do Arquivo de Militão Augusto Azevedo (Museu Paulista/SP/Brasil) observou para as figuras femininas enquadradas de corpo inteiro a predominância de

poses laterais “em que se destacam as linhas do corpo como curvas da nuca e da lombar, elementos que também competem com o rosto” (Lima, 2009:54). A lateralidade, então, evidencia aspectos dos contornos do corpo mais do que a pose frontal, o que reforça a hipótese de valorização da *performance* atorial na opção encontrada para as fotografias de cena da Companhia Eugénio Salvador.

⁴³⁷ Artaud apud Pavis, 1999:372.

⁴³⁸ Meneses, 2005:43.

⁴³⁹ Pavis, 1999:178; grifo nosso.

⁴⁴⁰ Goulart Nogueira, *Chá-chá-chá* no Maria Vitória. *Diário da Manhã*, Lisboa, 29/12/1960:4.

⁴⁴¹ Há contradição no próprio programa da revista quanto ao número de quadros apresentados. Ao informar o nome dos autores menciona revista em dois atos e “37” quadros e, logo adiante, na descrição de cada quadro por ato há 17 títulos para o primeiro ato e nove para o segundo, sem que se possa identificar a razão dessa diferença de 11 quadros. Infelizmente o texto também não a esclarece, pois apresenta discrepâncias também de quantidade e titulação dos quadros.

⁴⁴² Rebello, 1984, v. 1:26.

⁴⁴³ No caso dos fotógrafos portugueses o sentido de ‘registrador fiel’ fica restrito ao propósito de documentar a representação teatral como está ocorrendo, diferentemente de Roger Pic, cuja percepção se concentrava no sentido da encenação, em diálogo mais próximo com o encenador.

⁴⁴⁴ Pavis, 1999:176.

⁴⁴⁵ U.T.R., *Chá-chá-chá*, no Maria Vitória. *Diário de Lisboa*, 24/12/1960:3.

⁴⁴⁶ Ocorrem diferenças entre o texto da revista e o programa do espetáculo não só na ordem dos quadros, como em seus nomes, fato corriqueiro para os espetáculos de revista. Assim, o texto indica como sequência ao quadro Entre a revista e o *music-hall* o quadro “Rancheiras”, que não é citado no programa. Há, no entanto, seis fotos do quadro, o que evidencia sua encenação; não foi possível, porém, identificar com que nome.

⁴⁴⁷ Veneziano, 2004:37.

⁴⁴⁸ M.S., Teatro Maria Vitória. *O Século*, Lisboa, 24/12/1960:11; grifo nosso.

⁴⁴⁹ O Barão das Almôndegas também participa do quadro “Alfama embandeirada”, em seguida ao quadro “A favor dos pobres”. Em “Alfama embandeirada”, no entanto, o conjunto de fotos (**i108 a i111**), lembramos, não mostrou a atuação do ator-empresário.

EPÍLOGO

⁴⁵⁰ Ao comentar os “dividendos” que vieram à tona no trabalho de investigação em torno dos álbuns fotográficos da cidade de São Paulo, Meneses afirma que o diferencial se encontra na inclusão da “dimensão visual” às transformações sociais operadas na cidade, componente significativo e quase sempre negligenciado na análise histórica. Portanto, o esforço empreendido foi o de “identificar e entender os “modos de ver” a cidade (...) e a “possibilidade de também compreender os “modos de fazer ver” (Meneses, Prefácio in Lima, 1997:11).

⁴⁵¹ Lima, 2009:35.

⁴⁵² Remetemos aqui a algumas das publicações na área que utilizaram fotografias do acervo: Ruiz (1988); Paiva (1991); Veneziano (1991); Antunes (2004); *O Percevejo* n.13 (2004).

⁴⁵³ Veneziano, 2004:32.

⁴⁵⁴ Meneses, Prefácio in Lima, 1997:9.

⁴⁵⁵ Os programas dos espetáculos podem informar também a variedade dos quadros apresentados.

⁴⁵⁶ Maurício, 1/12/1954:11.

⁴⁵⁷ Meneses, 2005:35.

⁴⁵⁸ Brandão, 1988:9.

⁴⁵⁹ Meneses, 2005:38.

Este livro foi produzido na cidade do Rio de Janeiro
e impresso na Walprint Gráfica e Editora no segundo
semestre de 2011, com arquivos fornecidos pela Funarte.

Um dos maiores méritos deste livro é elucidar a relevância da iconografia teatral enquanto disciplina que discute e aprofunda as questões suscitadas pelo estudo das imagens, neste caso relativas ao teatro de revista, gênero que teve seu auge na década de 1950. Filomena Chiaradia traçou dois alvos para seu trabalho: os espólios de imagens de cena de espetáculos de Walter Pinto no Brasil e de Eugénio Salvador em Portugal.

Desviando-se da vertente dos estudos iconográficos sobre ator e atuação, a autora preferiu valer-se da ideia de imagem duplicada, concebida no ato do palco e no ato fotográfico. Walter Pinto e Eugénio Salvador revelaram-se não apenas como responsáveis pela produção de espetáculos, mas também como arquitetos de acervos fotográficos. A fotografia deixa de ser mero acessório e passa a fazer parte da produção teatral, registrando momentos dentro e fora do palco e a relação da plateia com a cena.

Este livro vem no ímpeto de fazer falar as imagens, tomando-as como objeto central de análise e revelando-se como importante ferramenta de pesquisa sobre a história do teatro, ultrapassando inclusive o gênero a que se propôs analisar.

Do prefácio de Maria Helena Werneck
e Maria João Brilhante



ISBN 978-85-7507-141-0



9 788575 071410



Os três malucos
do MARIA VITORIA

