

QUANDO MENOS É MAIS: FIGURINOS NO TEATRO DE REVISTA

When less is more: revue theater costumes

Cardoso, Renata; Doutoranda em artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes-USP; renatacs@gmail.com¹

Resumo

O presente artigo trata de questões relacionadas ao desnudamento do corpo feminino, em contraponto à tomada de espaço em cena pela mulher no teatro de revista. Considerando as transformações sofridas pelo gênero entre as décadas de 1920 e 1960, são abordados os trajes de cena usados por coristas e vedetes como norteadores desta investigação.

Palavras-chave: teatro de revista; traje de cena; figurino; desnudamento feminino

Abstract

The present work is about female denuding related to increasing valorization of actress in revue theater. Considering the transformations occurred in this theatrical genre between 1920 and 1960, the costumes of girls and starlets are pointed like guide lines for this research.

Keywords: revue theater; costume design; costumes; female denuding

Introdução

O teatro foi a grande diversão da sociedade brasileira até o início do século XX. De acordo com Neyde Veneziano, mesmo não tendo sido levado a sério pela elite intelectual brasileira, o teatro de revista foi “o mais expressivo e

¹ Doutoranda em Artes Cênicas no PPGAC-USP; Mestre em Artes Cênicas pelo PPGAC-UFBA; Docente da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia - UFBA.

fervilhante gênero nas primeiras décadas desse nosso ruidoso século XX” (VENEZIANO, 1991, p. 15). No Centro do Rio de Janeiro, as casas de espetáculo ficavam lotadas com apresentações de revistas em até três sessões diárias.

Espaço de construção do ideário urbano, era alimentada pelo cotidiano, ao mesmo tempo em que era capaz de ditar modas e influenciar fortemente o dia a dia dos espetadores. Guardando uma relação muito íntima com os anseios e desejos de sua época, a revista evolui em paralelo aos eventos citadinos, tornando-se uma espécie de projeção dos assuntos em voga no momento de sua apresentação. Embora o foco de produção revisteira se desse no Rio de Janeiro a atividade se alastrou por todo país, em capitais e interiores.

Gênero marcado por alto grau de improvisação, a revista se apoiava no jogo estabelecido entre a plateia e os atores, com destaque para os cômicos e vedetes. Entre as décadas de 1920 e 1960, a cena revisteira sofre diversas transformações, produzidas por diferentes empresários, e influenciadas por espetáculos, gêneros e companhias estrangeiros. Nesse período, é possível observar uma crescente tomada de espaço em cena pelas mulheres, seja na figura das vedetes ou mesmo das coristas, ao passo em que percebe-se um gradual desnudamento do corpo feminino nos espetáculos. Esta relação estabelecida entre o crescente valor atribuído às mulheres e o crescente desnudamento de seus corpos se configura como o ponto central de interesse deste artigo.

O teatro de revista no Brasil

O teatro de revista surge no século XVIII, nos teatros de feira de Paris: é a Revista de Fim de Ano, e recebe este nome por “passar em revista” os acontecimentos políticos, econômicos e culturais mais relevantes ocorridos ao longo do ano. Da França segue para outros países da Europa, sendo rapidamente adotado e difundido em Portugal, e daí chega ao Brasil. Mesmo chegando em terras brasileiras trazido pelos portugueses, o gênero mantém ainda por várias décadas a estrutura francesa. Aos poucos vai conquistando o

público e ganhando mais e mais espaço nos palcos brasileiros, e tomando contornos próprios. O teatro de revista foi diferenciando-se dos outros sistemas dramaturgicos, e firmando sua estrutura e convenções enquanto gênero de teatro musicado específico, através das linhas mestras indicadas pela dramaturgia. Era um gênero teatral que problematizava o cotidiano, expondo as questões sociais e políticas de forma caricata e paródica, com personagens-tipo, números de dança e canto, esquetes e apoteoses.

Aqui no Brasil, foram necessárias algumas décadas para que o gênero ganhasse força. As primeiras tentativas não foram bem recebidas pelo público. A primeira Revista apresentada no Brasil foi “As Surpresas do Sr. José da Piedade”, de Justiniano de Figueiredo Novaes, em 1859. Porém, considera-se como o marco inicial do teatro de revista brasileiro o espetáculo “O Mandarim”, de Arthur Azevedo, apresentada em 1884. O próprio Arthur Azevedo já havia feito algumas tentativas fracassadas com o gênero no Rio de Janeiro, e foi somente após viajar para a Europa e assistir às Revistas de Ano francesas originais que o autor conseguiu atingir o público brasileiro, se tornando um dos mais importantes comediógrafos de sua época.

Em um primeiro momento, a revista era estruturada através da figura do compadre e da comadre, que eram articuladores do enredo, inter-relacionando os quadros, as cenas, e respeitando um fio condutor. Dividia-se geralmente em três atos, um prólogo e apoteoses no final de cada ato, entremeado por inúmeros quadros. As apoteoses eram autônomas em relação ao enredo, e geralmente a primeira apoteose era a mais importante. Esse ainda era um modelo bem francês. Aos poucos, a revista vai perdendo essa estrutura e adquirindo novos formatos. O compromisso com um fio condutor, mesmo que tênue, foi sendo abandonado, e foram desaparecendo as figuras do compadre e da comadre. As figuras femininas de vedetes e coristas ganham projeção na cena. Com a primeira guerra mundial, a Revista tende a se nacionalizar, estreitando os laços com a música popular. Tania Brandão avalia que com essa aproximação - que levou aos palcos compositores, instrumentistas, intérpretes e passistas – torna-se “notável o papel da revista no universo ideológico-sentimental da cidade” (BRANDÃO, 2006, p. 3).

Uma das principais características do teatro de revista era sua relação com a atualidade. De acordo com Collaço (2008b) esse “presentismo” é o que torna o gênero tão peculiar, mas ao mesmo tempo se torna um obstáculo ao seu entendimento nos dias atuais. As novidades, os eventos da atualidade, os grandes eventos sociais eram a matéria-prima da revista. O sucesso dos espetáculos se dava em parte pelo grande poder de comunicação com a plateia que os atores e as atrizes exerciam. As situações do dia a dia eram apresentadas em linguagem popular, fortalecendo o vínculo com a plateia.

Outra característica importante é a forte codificação da cena, começando pela demarcação de palco, e chegando aos atores, organizados nas companhias a partir da hierarquia artística² respeitada à época. Angela Reis afirma que “além de ser voltada pra cena, a dramaturgia baseava-se na especialização dos atores: cada companhia possuía um naipe de atores que, a partir de características físicas e psicológicas, especializavam-se em determinados papéis. (REIS, 1999, p. 82)” e apresenta os papéis descritos por Visconti Coaraci, em 1884:

O galã - sua simpatia e honestidade venciam tudo, mesmo quando ameaçado pela mulher perigosa, vítima do próprio coração largo (...);

O galã-cômico – ligeira variação do galã romântico. Apesar de fazer rir, conquista a plateia e a heroína;

O pai-nobre - típico chefe de família incorruptível e respeitador (...);

O tirano ou cínico - falsos amigos ou intrigantes que muitas vezes precipitam a ação da peça (...);

A ingênua - personagem sem maldade nem astúcia. No século XX, muitas vezes eram as primeiras atrizes da companhia (...);

A dama galã - mulher fatal, não necessariamente má, mas acostumada ao mundo e aos homens (...);

A dama central - equivalente do pai-nobre, cheia de ternura, dignidade ou dureza (...);

A caricata – (...) faz rir pelo comportamento ridículo e sem compostura;

A lacaia - descende da serva e da colombina do século XVI. (REIS, 1999, p.82)

Em comparação à descrição acima, referente ao século XIX, vejamos as definições apresentadas por José da Silva Aranha, em 1949:

² Classificação ou posto que o artista ocupa numa companhia de acordo com o gênero do papel que vai representar (ARANHA, 1949)

Estrela – é a 1ª figura feminina. Desempenha o papel principal na peça;

Astro – é a 1ª figura masculina. É o personagem que contracena com a estrela;

Galã – artista que desempenha papéis jovens. Pode ser dramático, cômico, cínico ou amoroso (...);

Centro – é o ator que se encarrega dos tipos de idade um pouco avançada. Há o “centro” dramático, cínico e cômico;

Genérico – é o artista que se distingue por um só tipo de representação, mas que tem apetições (sic) para desempenhar qualquer gênero de papel;

Utilidade – são atores que embora possuindo pouco valor, se incumbem de qualquer papel, sem desmanchar o conjunto. (ARANHA, 1949, p. 30)

Tal distribuição era fundamental para o sucesso das companhias, que seguiam à risca a convenção, como podemos observar na fala de Rangel : “ainda no que concerne à distribuição dos papéis, tendo em vista as convenções intransigentes da Arte, não pode o ensaiador alheiar-se à exata concordância do físico exigido pela personagem, com o do artista a ser designado para interpretá-la” (RANGEL, 1954, p. 29).

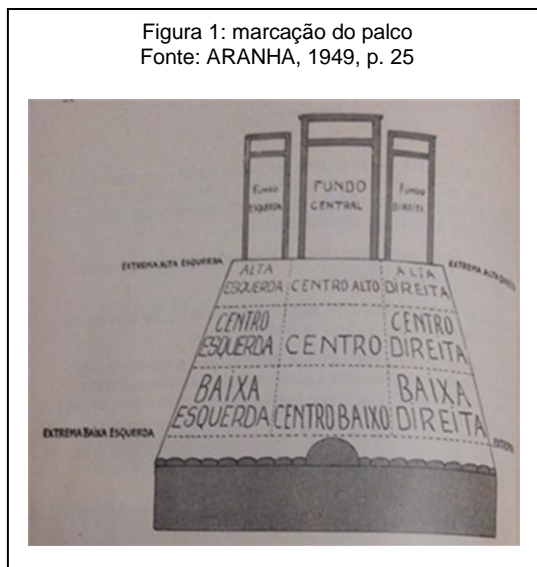
Portanto, cada ator ou atriz de uma companhia desempenhava um papel, que não variava³, relacionado com sua idade e físico, e dessa maneira, seguia um modo de interpretar, um repertório de gestualidades condizentes com o papel desempenhado. A cada papel correspondiam uma série de personagens tipo, esses sim, variáveis. Neyde Veneziano esclarece:

Diferente de outras modalidades, revista é um gênero teatral fragmentado que se adapta ao país no qual se aloja. É francesa se feita na França, portuguesa se for em Portugal, e assim por diante. Isto porque o arcabouço textual revisteiro se apresenta totalmente elástico, com espaços para os fatos do cotidiano local, para o desenvolvimento de personagens-tipo de cada país e para a inclusão de músicas nacionais.

Dessa forma, a estrutura da *revue du fin d'année*, cujo enredo simples facilitava a inclusão dos assuntos locais, chegou ao Brasil e foi, imediatamente, povoada de malandros, mulatas, caipiras, portugueses. Juntaram-se a estes tipos acontecimentos sociais e políticos e, sobretudo, nossa música popular. A receita funcionava sempre e o gênio criativo do autor determinava a qualidade e a aceitação do espetáculo (VENEZIANO, 2010, p. 55).

³ O papel desempenhado por um ator ou uma atriz podia mudar por causa de sua idade. Uma ingênua, por exemplo, podia eventualmente ocupar a posição de dama galã, e aí se manteria então.

A escrita cênica era pensada e construída a partir desses preceitos. Quando uma companhia escolhia um novo texto para ser montado, automaticamente cada ator já sabia que personagem desempenharia, de acordo com seu papel, sua posição ocupada na companhia. Como não havia dúvidas a respeito da distribuição dos personagens entre os artistas, a função do ensaiador era em grande parte apenas organizar entradas e saídas de atores, também respeitando a codificação do espaço físico do palco, como vemos a seguir:



Essa divisão precisa do palco serviria para distribuir os atores em cena em locais mais ou menos privilegiados, também considerando a hierarquia estabelecida pela posição que cada artista ocupa dentro da companhia. Desse modo, garantia-se que os primeiros atores de uma companhia sempre estivessem em posição privilegiada em comparação àqueles que desempenhavam papéis de menor importância. Esta composição espacial era pensada de modo a favorecer a comunicação entre os comediantes e a plateia, sendo tal interação característica fundamental deste gênero.

A revista traçava um panorama do que havia acontecido no ano anterior em várias áreas, destacando os principais fatos “relativos ao dia a dia, à moda, à política, à economia, ao transporte, aos grandes inventos, aos pequenos crimes, às desgraças, à imprensa, ao teatro, à cidade, ao país” (VENEZIANO, 2013, p. 128). Tratava dos assuntos cotidianos em linguagem popular,

teatralizada. A crítica política era feita de maneira cômica, criando sátiras e paródias que envolviam o espectador. Assim sendo, a força do gênero estava “nas mãos do dramaturgo, no desempenho do cômico brasileiro e, principalmente, nas construções de efeito paródico” (VENEZIANO, 2010, p. 55).

O traje de cena de vedetes e coristas

Collaço (2008b) afirma que até o início do século XX,

o trocadilho e a possível alusão ao sensual e ao sexual estava colocado na palavra e não no gesto, portanto, não estava no corpo, e muito menos no corpo feminino. (...) a força do palco estava centrada na figura masculina, especialmente nos atores cômicos” (COLLAÇO, 2008b, p. 04).

Ao analisar o traje de cena das coristas nesta época, Collaço (2008a) afirma que o corpo das mulheres estava bastante protegido pelo uso de meias grossas, decotes discretos e poucos adornos apelativos. O corpo das mulheres já era considerado exposto para o período, porém caberia ao potencial espectador ampliar através do imaginário a nudez que, em cena, era restrita aos braços e tornozelos despidos.

Grupo de coristas do Teatro São José, 1915.
Fonte: CASCAES, 2009, p. 36



Veneziano (2011) e Collaço (2008a,b) apontam a década de 1920 como o início de mudanças significativas em relação à posição da mulher no palco revisteiro. Destaca-se a valorização da participação feminina nos espetáculos. As vedetes e coristas ganham espaço em cena, mas em contraponto, perdem a roupa...

As autoras avaliam que a visita da companhia francesa *Ba-ta-clan*, em 1922, seria responsável por significativa transformação nos rumos do gênero teatral. Dirigida por Madame Rasimi, a trupe francesa lançou “a revista brasileira na rota, até então não experimentada, da *féerie*⁴, onde o luxo e a fantasia tornavam-se primordiais” (VENEZIANO, 1991, p.43). Segundo Veneziano, “bem mais que uma companhia, a *Ba-ta-clan* foi um marco que determinou uma guinada na história do nosso Teatro de Revista” (*Idem*, p.44). A trupe fez história, e deixou rastros que culminaram na criação de outras companhias com moldes semelhantes no Rio de Janeiro: a *Tro-lo-ló*, de Patrocínio Filho e Jardel Jércolis (recém-chegado da Europa) e a *Ra-ta-plan*, dirigida por Luiz de Barros (*Ibidem*, p.44).

Dentre as inovações trazidas pela trupe francesa, as mais impactantes dizem respeito às mudanças referentes aos aspectos visuais da cena, sobretudo o figurino das vedetes e coristas. Ou à ausência de figurinos, em alguns casos. Revolucionando o nu artístico ao mostrar as pernas no palco, as *girls*⁵ da *Ba-ta-clan* obrigaram as coristas brasileiras a tirar as grossas meias que usavam. Além disso, as coristas francesas eram mais magras, exibiam figurinos padronizados e luxuosos, o que significava uma maior organização plástica do espetáculo. Este foi um aspecto importante de mudança na produção revisteira, que nas décadas seguintes passou a se preocupar cada vez mais com o acabamento e a qualidade dos cenários e figurinos, com a beleza das mulheres, e em manter uma unidade plástica no espetáculo. Tal unidade se revelava também no corpo das mulheres. Com a maior exposição

⁴ “Termo francês que vem de *fée* que quer dizer ‘fada’. O termo passou a designar um gênero de espetáculos mágicos e deslumbrantes” (FARIA, 2012, p. 442)

⁵ A *Ba-ta-clan* chamava as coristas de *girls*, e logo as companhias brasileiras, como a *Tro-lo-ló*, adotaram o termo: “Entre *girls* e coristas havia diferenças profissionais de postura e de técnicas. A função revisteira também era outra, pois de uma *girl* se esperava mais sensualidade que a simples brejeirice da corista” (FARIA, 2012, p. 442).

do corpo, as coristas que antes podiam ser “gorduchinhas e desengonçadas” (COLLAÇO, 2008a, p. 237) perdem espaço para mulheres com corpos esculturais, numa beleza padronizada. As mulheres ganham mais espaço na cena, na medida em que o apelo erótico mais explícito ganha força.

As mulheres tiravam as meias, exibiam pernas e seios, e o nu feminino deixava de ser estático para ganhar novas dimensões e proporções na cena. Vera Collaço identifica nessa época um “recuo do pudor⁶” relacionado ao corpo feminino revisteiro, e aborda “como o afrouxamento das coerções e o fortalecimento da visibilidade, exposição e do prazer proporcionado pelo corpo sexuado e sensual, foram apropriados e retrabalhados no palco revisteiro através de suas vedetes e *girls*”(COLLAÇO, 2008b, p. 02). A autora avalia ainda que “a apropriação, por parte destas artistas, de seu próprio corpo para o prazer e a sensualidade, servia de reverberação máxima ao que se percebia no corpo social” (COLLAÇO, 2008b, p. 02). Em relação a essa dicotomia entre o corpo teatral e o corpo social, considera que estando no palco, expondo-se à visibilidade, as vedetes e *girls* fazem avançar a fronteira do pudor mais rapidamente que no social, ganhando, dessa maneira,

espaço e autonomia para tomar conta de seu corpo, para mostrar seu corpo, para achar uma brecha dentro da sociedade encabeçada por homens que a circundava, brecha essa ao se assumir como “objeto de desejo” (...) Ela se assume como uma mulher irresistível e encantadora, além do desenvolvimento do seu papel como atriz, e toma conta da revista de maneira arrebatadora, não apenas lado-a-lado com os grandes atores cômicos, mas indo além, ocupando mais e mais espaços no palco. (COLLAÇO, 2009, p. 07)

A partir de 1940, com a Cia. Walter Pinto, a presença feminina ganha maior destaque nos palcos do que a alusão política. O empresário exerceu importantíssimo papel na cena revisteira da época, ao imprimir visão atualizada no modelo *féerie*, dando-lhe novo fôlego mediante constantes investimentos, seja em aparatos tecnológicos, seja em formação de equipe especializada. Seus espetáculos contavam com o que havia “de melhor no campo do teatro musicado da época, tanto em termos de aparatos cenográficos, de efeitos

⁶ Expressão cunhada por Anne-Marie Sohn (COLLAÇO, 2008b, p.02)

especiais de luz, som, etc. quanto de equipes técnicas e artísticas conceituadas” (CHIARADIA, 2011, p. 63).

Em sua companhia, as vedetes tinham posição de destaque. Ele as treinava para que cantassem, improvisassem, se dirigissem com desembaraço à plateia, contassem piadas e fossem sensuais. Veneziano (2011) destaca que Walter Pinto se tornou uma lenda, e também uma estética, ao transformar o teatro de revista em algo espetacular e deslumbrante - antes dele, o que os empresários buscavam em uma vedete era o sex appeal, lançando-as nos espetáculos com pouco preparo, e apostando em sua beleza física e talento natural. Já o empresário valorizou as vedetes de tal maneira em cena, que “elas conquistaram o público superando, em popularidade, os comicos” (VENEZIANO, 2011, p. 66).



A autora nos lembra que o sucesso de uma vedete não dependia apenas da beleza, era preciso saber cantar, ter empatia com o público, desembaraço ao contar piadas, e que era necessário desempenhar várias funções, subindo degrau por degrau na carreira, até chegar ao posto de vedete. Porém, ter atributos físicos como beleza e gingado era fundamental, assim como malícia e sensualidade.

Após a transformação produzida na cena por Walter Pinto, o teatro de revista progressivamente foi se tornando show de boate, voltado principalmente para o desempenho da vedete:

Nestes shows de boate, a vedete ganhou novo significado. Se no teatro de revista esta figura dividia as atenções com cômicos, filas de bailarinos, efeitos especiais e bons textos revisteiros, nos *shows* de boate, ela estará quase só, em primeiríssimo plano, em um espaço muito menor. Neste caso, portanto, o corpo escultural tornou-se o atributo primordial. Em seguida, vinham a malícia, a sensualidade, a postura, a comunicação com o público. Já não era mais necessária a bela voz, qualidade que acrescentaria, somente, uma vantagem (VENEZIANO, 2011, p. 68).

A partir da década de 1960, a revista perde força como gênero específico, sofrendo fragmentações e se dividindo em várias vertentes: uma parte se transformou em programas humorísticos na televisão; outra parte se bifurcou entre shows tipo exportação e teatro de bolso, desaparecendo em seu formato mais exuberante (VENEZIANO, 2013).

Considerações finais

O corpo feminino, vestido ou não, torna-se o elemento fundamental do espetáculo. Acredito que a valorização da mulher na cena revisteira a partir do início do século XX se dá a partir do olhar masculino. Vera Collaço associa a crescente exposição do corpo feminino a uma “coisificação, com um corpo explorado apenas como um produto barato, tal como é perceptível na história deste gênero teatral no Brasil” (COLLAÇO, 2008b, p. 02). Eu discordo. Me parece que o corpo feminino no teatro de revista é produto caro – na realidade, chega a ser talvez o maior valor que uma atriz possa ter. Nesse sentido, as vedetes e *girls* se apropriam do seu próprio corpo para o prazer e sensualidade (situação anteriormente reprimida) apoderando-se de seus espaços de atuação e representação, ao usar a exposição de seus corpos como moeda de valor, como capital simbólico - manifestando uma tentativa de apropriação e domínio do próprio corpo, como forma de garantir novos espaços sociais e autonomia.

Referências

ARANHA, José da Silva. **Teatrologia**. Editora O Construtor S/A, 1949.

BRANDÃO, Tania. A cidade do teatro e o teatro da cidade: imagens do Rio de Janeiro no teatro de revista dos anos 1920. *In: Usos do Passado* – XII Encontro Regional de História – ANPUH-RJ, 2006.

CASCAES, Laura Silvana Ribeiro. **Queria bordar teu nome: a Dança no Teatro de Revista**. Florianópolis, 2009. Dissertação de Mestrado – UDESC.

CHIARADIA, Filomena. **Iconografia teatral** : Acervos fotográficos de Walter Pinto e Eugênio Salvador. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2011.

COLLAÇO, Vera Regina Martins. As aparências mutantes de um corpo que se desnuda. *In: Urdimento* - Revista de Estudos em Artes Cênicas /Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Teatro. - Vol 1, n.11 (2008a) - Florianópolis: UDESC/CEART. Pp. 231-241.

_____. O desnudar do corpo feminino. *In: DA Pesquisa – Revista de Investigação em Artes/* Universidade do Estado de Santa Catarina. Vol.1, nº03 (2008b) – Florianópolis.

_____ & SANTOLIN, Rosane Faraco. As vedetes, As Coristas e As Revistas! *In: Anais do XIX seminário de Iniciação Científica – V Jornada de Iniciação Científica*. Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis, 2009

FARIA, João Roberto (org.) **História do teatro brasileiro**, volume I: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2012.

RANGEL, Otávio. **Escola Teatral de Ensaiares (da arte de ensaiar)**. Rio de Janeiro: Editora Talmagráfica, 1954, p. 29.

REIS, Angela de Castro. **Cinira Polonio, a divette carioca**: estudo da imagem pública e do trabalho de uma atriz no teatro brasileiro da virada do século XIX. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1999

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

_____. **O teatro de revista no Brasil**: dramaturgia e convenções. São Paulo: Sesi SP Editora, 2013.

_____. O sistema vedete. *In: Repertório*, Salvador, nº 17, p.58-70, 2011.2.

_____. É brasileiro, já passou de americano. *In: Revista Poiésis*, Niterói, n 16, p. 52-61, dezembro de 2010.