

## NOTAS SOBRE O TRAJE DE CENA DE GUERRA AO MOSQUITO! (1929)

*Notes about Guerra ao mosquito! (1929) costumes*

Cardoso, Renata; Doutoranda; Universidade de São Paulo;  
renatacs@gmail.com<sup>1</sup>  
Núcleo de Traje de Cena, Indumentária e Tecnologia

**Resumo:** Este trabalho trata dos trajes de cena do teatro de revista. A partir da coleta de imagens referentes ao espetáculo *Guerra ao mosquito!* (1929), da Companhia Margarida Max, buscou-se identificar os tipos de figurinos usados levando-se em conta as diferentes categorias de quadros e personagens encontrados na revista.

**Palavras-chave:** Traje de cena; Teatro de revista; Companhia Margarida Max

**Abstract:** This work is about revue theater costumes. From the Companhia Margarida Max's *Guerra ao mosquito!* (1929) spectacle images, it was tried to identify the types of costumes, considering the different categories of scenes and characters found at revue theater.

**Keywords:** Theater costumes; Revue theater; Companhia Margarida Max

### Introdução

O teatro de revista marcou presença de forma expressiva na vida cultural brasileira no século XIX e ainda na primeira metade do século XX. A produção e o consumo de revistas eram abundantes, sobretudo nas cidades de São Paulo e do Rio de Janeiro. O gênero, de origens europeias, em terras brasileiras ganhou contornos cada vez mais nacionais, e foi se construindo com características próprias. A partir da primeira guerra mundial essa nacionalização pode ser observada de maneira mais contundente. A trajetória do teatro de

---

<sup>1</sup> Professora de Indumentária e Maquiagem da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia. É graduada em Artes Cênicas pela Universidade do Rio de Janeiro, concluiu o mestrado em Artes Cênicas na Universidade Federal da Bahia, e atualmente cursa o doutorado em Artes Cênicas na Universidade de São Paulo.



APOIO



REALIZAÇÃO



revista no Brasil é permeada de música, dança, comicidade, sátira política, tipos cômicos, belas atrizes e aparato cênico-visual requintado.

Esta história também pode ser contada através de seus personagens: vedetes e cômicos famosos, grandes empresários, companhias teatrais que angariavam o carinho e a lealdade do público – este, sempre desempenhando o papel de controle de qualidade: se a peça era boa, a plateia estava cheia; caso não comparecesse, era hora de mudar o cartaz...

O presente artigo se debruça sobre uma importante companhia brasileira de teatro de revista – a Companhia Margarida Max – para investigar os trajes da cena revisteira. Tendo seu período áureo de atuação entre os anos de 1925 e 1931, foi escolhida a montagem de *Guerra ao mosquito!*, de 1929, como ponto de partida para a investigação. A partir de imagens de divulgação e de cena do espetáculo, as principais estruturas e convenções do gênero são remontadas e revisitadas.

Este trabalho tem como base as pesquisas desenvolvidas por duas autoras brasileiras: Neyde Veneziano e Leila Bastos Sette. Veneziano, ao longo dos anos, organizou e sistematizou os estudos sobre teatro de revista. É da autora a definição da estrutura da dramaturgia revisteira que utilizaremos aqui. Veneziano (2013) observa que a revista clássica era composta por dois atos, dentro dos quais se inseriam um prólogo, seguido de alternados quadros de cortina, fantasia e comédia, e contando com uma apoteose ao final de cada ato.

Sette (2005), ao investigar a construção e a linguagem cênica do figurino revisteiro do início do século XX, identificou 5 principais grupos, de acordo com suas funções e identificações: o figurino-tipo social; o figurino-personalidade; o figurino-alegoria; o figurino-fantasia (que se subdivide em outros) e o figurino do ator cômico. A partir desta contribuição, este artigo se deterá sobre a revista *Guerra ao mosquito!*, buscando identificar, dentre as imagens do espetáculo, as categorias definidas pelas autoras.

De maneira geral, é preciso considerar que embora o gênero seja muito codificado, as categorias não são estanques. Isso significa que todos os grupos



APOIO



REALIZAÇÃO



de figurinos relacionados por Sette podem ser encontrados em qualquer um dos quadros apresentados por Veneziano; o que quero dizer é que um figurino-fantasia, por exemplo, não está restrito ao aparecimento no quadro de fantasia. Ao mesmo tempo, nem todos os grupos de figurinos serão encontrados em todas as revistas.

Outro ponto importante é o uso de imagens. Ao tratarmos da materialidade da cena, neste caso do traje de cena, é de profunda importância que se consiga visualizar o que está sendo estudado. Infelizmente os registros fotográficos das revistas da companhia Margarida Max disponíveis hoje não são abundantes. Foram consultados o Acervo da Funarte, livros, e jornais e periódicos da época. As imagens com melhor resolução são aquelas encontradas em livros e revistas, porém nem sempre vêm acompanhadas de informações completas. As imagens recolhidas em jornais não têm boa resolução, mas muitas vezes trazem informações valiosas. Neste contexto, na tentativa de aproveitar ao máximo as imagens coletadas, foi necessário um cruzamento de fontes, em que uma complementa a outra.

### **A Companhia de Revistas Margarida Max**

Margarida D’Alexandre Tocatelli nasceu em São Paulo, em 1902. Ainda adolescente iniciou sua carreira no teatro. Percorreu diversas cidades do interior participando de espetáculos como atriz. Adotou o nome artístico Margarida Max, com o qual ficaria famosa e seria reconhecida até o fim da vida. Do interior partiu para a capital, e em breve estaria se apresentando nos palcos do Rio de Janeiro – principal polo de criação revisteira da época.

Oriunda da comédia, rapidamente encontrou seu lugar como vedete no teatro musicado. Em 1924 estreava *À la garçonne*, revista que seria um dos maiores sucessos do ano e que alavancaria a carreira da atriz. O espetáculo lhe rendeu a atenção do público e logo Margarida seria a primeira atriz de uma companhia que levava seu nome.



APOIO



REALIZAÇÃO



A Companhia de Revistas Margarida Max teve idas e vindas, sendo dissolvida várias vezes, para em seguida ser novamente remontada. Embora a atriz tenha atuado com sua companhia até a década de 1950, foi no início da carreira que obteve maior reconhecimento. O período que se concentra entre 1925 e 1931 equivale à época em que era financiada por Manuel Pinto, um dos principais empresários teatrais do Rio de Janeiro. Dentre vários espetáculos de sucesso, *Guerra ao mosquito!* foi escolhido para este trabalho em função da disponibilidade de imagens arrecadadas.

Na companhia que levava seu nome, Margarida Max atuava como primeira atriz, empresária, e muitas vezes como figurinista. A trupe estava sempre em voga nos jornais, as estreias eram aguardadas e concorridas, e havia uma natural competição com outras companhias do mesmo gênero, o que tornava as produções ágeis e gerava uma grande rotatividade entre os elementos dos elencos. Manoel Pinto era um empresário presente, dedicado, e eficiente, que não media esforços (ou recursos) para ter em sua equipe bons profissionais. Buscava sempre mostrar ao público espetáculos modernos, conectados com o que havia de mais atual em quesitos de luz, cenários e trajes. Os itens não encontrados no Brasil eram trazidos da Europa, especialmente da França – berço da revista.

As montagens da companhia sempre primavam pela excelência nos aspectos visuais da cena. Eram peças feéricas, cheias de luz, cor e brilho, para encher os olhos da plateia. Tudo isso dentro de convenções e estruturas bastante codificadas, como veremos a seguir.

### ***Guerra ao mosquito! (1929)***

A revista *Guerra ao mosquito!* ficou em cartaz no teatro Carlos Gomes de 31 de maio a 29 de julho 1929, tempo suficiente pra que fosse considerada, na época, uma temporada de sucesso, ultrapassando com folga um centenário de apresentações. De autoria de Marques Porto e Luís Peixoto, o espetáculo contou

com a direção de cena de Antonio Macedo. Havia um time de bons profissionais responsáveis pela revista: os cenários foram criados por H. Colomb, Jayme Silva, Angelo Lazary e Raul de Castro, que estavam entre os mais famosos cenógrafos da época; a maquinaria, de importância fundamental nesse gênero teatral, era executada por Antonio Novelino, mestre em seu ofício; a iluminação estava a cargo de Guilherme Louzada, mais conhecido como “Cadete”; a parte musical foi contemplada com contribuições de grandes nomes como Martinez Grau, J. Thomaz, Sá Pereira, J. Cristóbal e Pixinguinha; e, finalmente, assinavam a criação de figurinos Luís Peixoto e a própria Margarida Max.

No elenco, além de Margarida Max, figuravam comédicos e atrizes famosos por suas atuações em revistas: Edith Falcão, Elza Gomes, Grijó Sobrinho, Gui Martinelli, Luiz Calazans (Jararaca), Pedro Dias, Pinto Filho, e ainda os bailarinos Lou e Janot, que haviam feito parte da companhia espanhola de revistas Velasques.

O mosquito que dá nome à peça é o transmissor da febre amarela; havia um surto da doença no Rio de Janeiro desde 1928, e as autoridades de saúde empreendiam uma cruzada contra o inseto. A frase “guerra ao mosquito!” era dita pelas telefonistas em todas as chamadas realizadas, e logo caiu em uso pelos cidadãos. Marques Porto e Luís Peixoto, atendendo a uma das principais características da revista – o diálogo constante com os assuntos da atualidade – aproveitaram a popularidade da frase para batizar o texto teatral.

Mário Nunes – um dos mais atuantes críticos teatrais do período - escreveu longa crítica sobre a peça no dia posterior à estreia. Publicada no *Jornal do Brasil* de primeiro de junho 1929<sup>2</sup>, a análise confirmava o esmero da companhia em produzir espetáculos deslumbrantes, sobretudo no tocante a cenários e figurinos. Não faltaram elogios aos atores e atrizes, embora o escritor afirmasse que alguns quadros mereceriam retoques e até mesmo supressão de cenas.

<sup>2</sup> Disponível em <[http://memoria.bn.br/docreader/030015\\_04/75641](http://memoria.bn.br/docreader/030015_04/75641)>. Acesso em 31 mai 2017.

Como a estrutura das revistas era sempre muito parecida, bastante demarcada e codificada, restava aos autores e ensaiadores descobrir maneiras de inserir novidades no gênero respeitando suas convenções. Em *Guerra ao mosquito!*, tal façanha foi conquistada graças à adoção de uma passarela rasa junto ao palco, o que possibilitava o contato mais próximo dos artistas com o público. Além disso, a tradicional orquestra foi substituída pela Orquestra Brunswick, montada no formato das *jazz bands* que haviam estourado no Brasil no início da década de 1920. A Orquestra Brunswick foi organizada em 1929 por J. Thomaz, para acompanhar as gravações na gravadora de mesmo nome, que havia se instalado no Brasil naquele mesmo ano (e que permaneceu aqui até 1931).

Com um total de 39 quadros divididos entre dois atos, *Guerra ao mosquito!* mantinha a estrutura das revistas clássicas, como define Veneziano: dois atos, duas apoteoses, texto declamado em equilíbrio com números musicais, e um tema que funcionava como fio condutor, e geralmente estava ligado a um acontecimento da época (2013, p. 134). Em relação aos quadros, a organização da revista podia ser resumida, de maneira geral, da seguinte forma:

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

2º ato: sem o prólogo, é repetida a fórmula do primeiro ato, porém, de maneira mais ligeira. (VENEZIANO, 2013, p. 135)

A função do prólogo era iniciar o fio condutor que desencadearia a cena, e/ou apresentar toda a companhia ao público. Na sequência vinham os quadros, que se alternavam entre cortina, fantasia e comédia. Mário Nunes (Op. cit.) considerou que o encanto maior de *Guerra ao mosquito!* estava nas cortinas e nos quadros de fantasia. O quadro de cortina funcionava, principalmente, para entreter o público enquanto mudanças de cenário e figurinos eram feitas. Essas cortinas subiam e desciam, ou abriam e fechavam durante o espetáculo, possibilitando a movimentação (invisível à plateia) dos atores e técnicos no palco. Cabia ao maquinista a precisão na execução desta tarefa, pois tal ato



APOIO



REALIZAÇÃO



ditaria o ritmo da revista, demarcando o início e o fim de cada quadro. Collaço esclarece: “as cenas de cortina podiam ser constituídas de números musicais, pequenos esquetes cômicos, piadas, duos, enfim pequenos números que podiam ganhar vida própria e serem muito desejados pelos espectadores” (COLLAÇO *apud* MENDES, 2011, p. 233).

Neste contexto, é natural que as cortinas ganhassem atenção especial também dos cenógrafos; muito embora elas pudessem ser apenas pretas, frequentemente elas eram especialmente pintadas e ornadas. Os artistas responsáveis pela confecção recebiam o devido crédito, de tal modo que os números de cortina podiam se configurar como um dos chamarizes cenográficos do espetáculo. *Guerra ao mosquito!* contava com diversos números de cortina; abaixo podemos conferir uma fotografia do quadro “Charleston”, em que figuravam Gui Martinelli e as *girls*<sup>3</sup> da companhia:

Figura 1: Charleston, quadro de cortina



Charleston, lindu numero de cortina da revista "Guerra ao Mosquito", grande exito no Carlos Gomes, da Companhia Margarida Max

Fonte: Jornal do Brasil, 26/07/1929, p. 14

Assim como acontece com a dramaturgia e a estrutura do gênero, o figurino revisteiro também tem seus códigos e convenções. Eram comuns as

<sup>3</sup> Na década de 1920 as companhias de revista passaram a chamar as coristas de *girls*, copiando o termo utilizado por companhias estrangeiras.

cenar em que uma vedete, bailarina ou cantora chefiava um grupo de coristas. Nesse caso, geralmente os figurinos de todas eram iguais, formando um conjunto homogêneo, e o destaque para atriz principal se dava na movimentação, na interação com as coristas e mesmo com o público – é o que vemos na imagem acima, retrato da cortina “Charleston”. Podia acontecer ainda da primeira atriz ter um diferencial em seu figurino, para destacá-la do conjunto de *girls*. A imagem acima conta com pouca definição, uma vez que foi retirada de um jornal da década de 1920. Este exemplar, como muitos outros, está digitalizado e se encontra disponível para consulta no sítio eletrônico da Biblioteca Nacional<sup>4</sup>. Mas o fato é que no momento da digitalização, o jornal já era antigo, o que ocasiona perda irreparável da qualidade da imagem. Ainda assim, consideramos que os periódicos são fontes fundamentais de pesquisa, inclusive para compreender os mecanismos de divulgação dos espetáculos, e as relações entre a imprensa e as companhias teatrais. Dessa maneira, consideramos válido analisar uma fotografia que vem acompanhada de contexto e informações textuais, ainda que a imagem apresente baixa resolução.

Voltando à imagem de “Charleston”, é possível verificar que entre as principais características dos trajes estão o volume e o movimento. Tais características eram comumente encontradas nos quadros de fantasia. A julgar pelo nome do quadro, podemos supor que provavelmente havia cenas de danças e bailados, e nesse sentido o traje é pensado para que o movimento do tecido (ou do material com o qual o traje seja confeccionado) amplie e valorize a movimentação dos corpos. A imagem não nos permite identificar de que materiais eram confeccionados os figurinos, mas as descrições encontradas em críticas e matérias sobre os espetáculos sempre mencionam muitas cores e muito brilho. Os figurinos podiam apresentar outras tantas qualidades: ser divertidos, engraçados, exagerados; certamente deviam ser chamativos. Nos quadros de cortina e de fantasia não havia, necessariamente, a preocupação com aspectos realistas ou naturalistas.

---

<sup>4</sup> <<http://memoria.bn.br>>



APOIO



REALIZAÇÃO



Um outro ponto a se considerar é a quantidade de pele exposta pelas atrizes. A década de 1920 foi bem peculiar e marcante para o teatro de revista. Nesse momento as atrizes passam a expor mais seus corpos, e as cenas de nudez ou seminudez passam a integrar os espetáculos, servindo inclusive como chamariz para o público. Vemos a crescente valorização da presença da mulher em cena, e essa presença está notadamente associada a duas situações aparentemente opostas: ou a mulher faz uso da nudez, seja ela parcial ou total, ou ostenta um figurino exuberante, rico, grandioso, trabalhado. Em ambos os casos, no entanto, percebemos a valorização da mulher como um objeto estético na cena. Atrizes cômicas, ou cantoras, ou bailarinas, eram também valorizadas por esses atributos e talentos. Mas o essencial, a função principal, era embelezar a cena. E isso era também o que mais vendia ingressos, claro.

Ao fim do número, a cortina se abria revelando o cenário do próximo quadro. Se fosse um quadro de fantasia, “o luxo, a iluminação, os figurinos e a cenografia imperavam” (VENEZIANO, 2013, p. 149). Na foto seguinte podemos ver a atriz Edith Falcão com as *girls*. Apesar de não ter mais nenhuma informação sobre a foto (apenas o nome do espetáculo e da atriz), cotejando as imagens disponíveis com o cartaz de estreia da peça, em que constam informações sobre os quadros, acredito que se trate do quadro “A rumba”, do 2º ato.

Figura 2: A rumba, quadro de fantasia.



Fonte: ANTUNES, 2004, p. 264

Este era um quadro de fantasia, onde vemos o traje da primeira atriz um pouco diferente do grupo de coristas. A parte superior de seu corpo aparece de maneira mais exposta, ao mesmo tempo em que sua saia parece apresentar maior concentração de franjas – recurso que confere à vestimenta volume e movimento, dando destaque maior à atriz do que às *girls*. Nesta foto podemos observar também o uso de materiais brilhosos, que refletem bastante a luz – solução bastante utilizada para tornar os trajes exuberantes e vistosos aos olhos do público. Amplos chapéus complementam as vestimentas. O objetivo deste tipo de figurino era encantar o público por meio da beleza, do requinte, da exuberância. Este seria um exemplo do que Sette (2005) chamou de figurino-fantasia, categoria que conta ainda com uma subdivisão para abarcar especificamente os figurinos de vedetes e *girls*.

Na imagem acima vemos uma cortina cobrindo uma estrutura, provavelmente um cenário. Este não era um quadro de cortina, então podemos supor que o emprego do tecido escuro atrás das artistas teve como objetivo destacar o objeto central da fotografia, que eram as atrizes. Portanto, percebe-se que esta não era uma fotografia tirada durante a cena, e sim uma fotografia posada, que tinha por objetivo divulgar posteriormente o espetáculo. Como explica Chiaradia (2011, p. 112), geralmente essas imagens eram feitas durante o ensaio geral, quando já havia figurinos e cenários prontos, e o fotógrafo tinha liberdade para se movimentar pela plateia e pelo palco, e solicitar que as cenas fossem congeladas ou a luz intensificada, para que pudesse fazer o registro de maneira apropriada.

Interessante notar o contraponto que este quadro, chamado “A rumba”, fazia com o quadro imediatamente anterior, chamado de “Rumba”. Rumba, assim sem o artigo definido “a”, era um quadro de comédia, onde tomavam parte Danilo de Oliveira, Grijó Sobrinho, João Martins, Pinto Filho e Sarah Nobre. Os quadros de comédia, também chamados de esquetes, eram geralmente curtos, tendo como ponto alto o desfecho, a resolução da intriga. Nesse caso, o traje tinha o mesmo objetivo dos atores: fazer rir. Claro, deveria identificar o



APOIO



REALIZAÇÃO



personagem, mas sempre de maneira cômica, caricata, tipificada, como pode ser visto na imagem seguinte:

Figura 3: Rumba, quadro cômico



Fonte: ANTUNES, 2004, p. 240

Os atores estão vestidos de maneira caricata. Os trajes mantêm as características de volume e movimento, mas os materiais usados são menos nobres, mais rústicos, e não há brilho ou requinte. O importante aqui não é encantar, e sim identificar, de maneira cômica, o personagem. Este também seria um bom exemplo de figurino-fantasia, inserido na subdivisão de personagens cômicos. Como podemos notar, o figurino fantasia não aparecia apenas em quadros de fantasia; podia aparecer em números de cortina, ou mesmo quadros cômicos. E certamente estaria presente de maneira intensificada nas duas apoteoses.

Figura 4: Apoteose do 1º ato



Fonte: Jornal do Brasil, 15/06/1929, p. 14

Na imagem acima, correspondente à apoteose do primeiro ato, podemos ver (a despeito da má qualidade da imagem, por motivos já referidos) os cômicos nas extremidades da cena, e as atrizes e coristas, no centro. O traje das atrizes e coristas mantém as características de volume, movimento, e provavelmente cor e brilho dos figurino-fantasia, já tratados anteriormente. Os trajes dos atores se encaixam no que Sette (2005) convencionou chamar de “figurino do ator cômico”. Segundo a autora, este traje funcionaria como suporte para outros elementos, instrumentos e construções do intérprete. A especificidade da natureza de trabalho desse ator determina seu traje; é como se o figurino do ator cômico fosse sua segunda-pele e, sobreposta a essa, o intérprete pudesse então criar novos personagens e diferentes caracterizações – que poderiam envolver outros trajes, adereços ou apenas sua atuação.

Muitas vezes os personagens cômicos se configuram com personagens-tipo, e lançam mão do que Sette chamou de O “figurino-tipo social”. De acordo com Veneziano (2013), essa classe de personagens sempre esteve presente na comédia. Em oposição aos indivíduos, que podem possuir nomes, um passado, conflitos e desejos, os tipos se apresentam como “quantidades fixas, construídos

sobre atitudes externas (...) Do tipo tem-se uma imagem projetada, vícios, trejeitos, atitudes, deformações” (VENEZIANO, 2013, p. 172).

No teatro de revista, tiveram grande importância tipos populares como o malandro, a mulata, o português, a baiana e o caipira, entre outros. Tais figuras se relacionavam com o panorama político e social do país, refletindo a vida cosmopolita e as mudanças de sua época. Nesse sentido, a caracterização de um personagem-tipo era eficiente na medida em que identificava, de imediato, o personagem que entrava em cena. Neste caso, a criação do personagem se dá a partir do seu exterior, calcada nos trajes, adereços, maquiagens e atitudes, proporcionando ao público a leitura da cena de maneira direta e sem obstáculos. Temos mais um exemplo deste tipo de construção visual na imagem abaixo, que acreditamos ser referente ao quadro “Os turunas da zona” (mais uma vez não há mais informações sobre a foto).

Figura 5: Os turunas da zona, quadro cômico



Fonte: ANTUNES, 2004, p. 263

Turuna era uma gíria vastamente utilizada na década de 1920. Monica Velloso aponta as principais definições do termo:

Em 1922, no seu dicionário de gírias cariocas, o caricaturista Raul Pederneiras define turuna como “chefe, destemido, valente”. Aurélio

Buarque reforça esse sentido: turuna vem do tupi tur'una e quer dizer "negro poderoso", valentão. No início do século XX, a palavra serviu também para designar cordões carnavalescos como os "turunas da Monte Alegre" ou os "turunas da Cidade Nova". Rapidamente o termo turuna acabou sendo identificado à figura do tradicional malandro carioca (VELLOSO, 2015, p. 23).

Na imagem, podemos ver construções tipificadas de personagens negros, inclusive pelo uso de *black face* – personagens negros sendo representados por atores brancos com o rosto pintado de negro, de maneira caricata. A prática, que surgiu no século XIX, ainda era bastante utilizada no início do século XX, sobretudo em espetáculos cômicos. Embora o nome se atenha ao rosto do personagem, a *black face* na verdade se estende para o figurino, com a utilização de meias e luvas pretas para simular a pele negra. Apesar de ser carregada de racismo, à época tal prática era tratada como corriqueira e isenta de preconceito, já que visava a caricatura.

### Considerações finais

Foram encontradas onze fotografias do espetáculo *Guerra ao mosquito!*. Destas, apenas quatro continham informação sobre o nome do quadro retratado. Algumas fotografias continham informação sobre os artistas retratados. Outras fotografias tinham apenas o nome do espetáculo como identificação. A partir do cotejamento com as informações encontradas nos cartazes de propaganda da estreia, foi possível identificar alguns quadros, porém é preciso levar em conta a margem de erro.

Para este artigo, foram selecionadas cinco fotografias que se encaixassem em categorias diversificadas, para que fosse possível fazer uma abordagem panorâmica do assunto. Desse modo, buscou-se contemplar um quadro de cortina, um de fantasia, um cômico e uma apoteose; dentro deste espectro, foram abordados o figurino do ator cômico, o figurino-tipo social e o

figurino-fantasia, subdividido neste caso em figurino feérico, das vedetes e coristas, e figurino-fantasia, dos personagens cômicos.

Para melhor entendimento do assunto, seria necessário estabelecer comparações entre as imagens recolhidas e outras imagens da mesma época. Neste artigo, como o número de imagens permitido é limitado, optou-se por utilizar somente imagens referentes ao espetáculo mencionado, ainda que algumas fotografias apresentassem baixa resolução.

### Referências

ABREU, Brício de. **Esses populares tão desconhecidos**. 1ª edição. Rio de Janeiro: E. Raposo Carneiro, 1963.

ANTUNES, Delson. **Fora do sério**: um panorama do Teatro de Revista no Brasil. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

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

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

MENDES, Cleise Furtado (org.). **Dramaturgia, ainda**: reconfigurações e rasuras. Salvador: EDUFBA, 2011.

PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. **Viva o rebolado!**: vida e morte do teatro de revista brasileiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

SETTE, Leila Bastos. O papel do figurino no teatro de revista carioca. *In*: **Urdimento** – Revista de Estudos Pós-Graduados em Artes Cênicas / Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Teatro. – Vol 1, n.07 (Dez 2005) – Florianópolis:UDESC/CEART.

VELLOSO, Monica Pimenta. **Modernismo no Rio de Janeiro**: Turunas e Quixotes. Petrópolis: KBR, 2015.

VENEZIANO, Neyde. **O teatro de revista no Brasil**: dramaturgia e convenções. São Paulo: SESI-SP editora, 2013.

\_\_\_\_\_. **As grandes vedetes do Brasil**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.



APOIO



REALIZAÇÃO



13°

COLÓQUIO  
DE MODA

11 a 15 OUTUBRO DE 2017 - UNESP Bauru - SP

Jornais digitalizados pela **Fundação Biblioteca Nacional**. Disponível em:  
<<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em 22 mai 2017.



APOIO



REALIZAÇÃO

