



## VEDETES, CÔMICAS E EMPRESÁRIAS: AS MULHERES EM VÁRIOS DESLOCAMENTOS NO INTERIOR DO TEATRO DE REVISTA

Vera Regina Martins Collaço<sup>1</sup>

Os gêneros cômicos de uma maneira geral são percebidos, desde a *Poética*, de Aristóteles, do século IV a.C., como gêneros teatrais menores, se comparado com o primo rico denominado de drama. E nesta hierarquização o assim chamado Teatro de Revista estaria alocado abaixo de seus mais conceituados parentes como a alta comédia, a comédia e a opereta. Abaixo da Revista podem ser consideradas as pantomimas, *fêrie*, variedades, etc. Esta categorização dos gêneros teatrais implicava também em estratificar os artistas que tomam parte nestas diferentes formas da prática teatral. O dramaturgo, normalmente considerado o centro do fazer teatral pela renovação cênica da primeira metade do século XX, era visto também como um “desvirtuado”, e, se o mesmo possuía grande talento, como Arthur Azevedo (1855-1908), os “sérios” escritores brasileiros, como Coelho Neto (1864-1934), por exemplo, lamentavam o seu “desvirtuamento”. E solicitava que o dramaturgo colocasse a sua “pena” a serviço de peças com preocupações literárias, afastando-se do “caminho errado” em que estava. Dadas as constantes cobranças, Arthur Azevedo com frequência tinha de defender-se e expor as razões de seu envolvimento com o teatro musical e revisteiro, tal como o faz ao responder aos ataques de Coelho Neto:

A minha reputação, se a tenho, meu caro Coelho Neto, devo-a exclusivamente ao que tu chamas a chirinola. Todas as vezes que tento fazer bom teatro, é uma desilusão para mim e um sacrifício para o empresário'. [...] [brincando, com seriedade, Arthur Azevedo, encerra a carta com um pedido a Coelho Neto]: Faze-te empresário, e eu serei coerente, escrevendo comédias literárias, para o teu teatro. Mas vê lá: se ficares a pão e laranja, não te queixes de mim, mas de ti ... Não te metesses a redentor!<sup>2</sup>

Além de uma defesa pessoal, Arthur Azevedo argumentava que:

Se o gênero [Revista de Ano, Opereta] foi deturpado por alguns escritores bisonhos ou ineptos, não me cabe nisso a menor culpa. Em todas quanto escrevi, sozinho ou de colaboração com Moreira Sampaio, Aluízio Azevedo e Lino Assunção, há – quer queiram quer não queiram – certa preocupação de arte que as separa de algumas baboseiras que sob o título de revistas de ano se têm exibido em os nossos teatros.<sup>3</sup>

Arthur Azevedo argumentava, portanto, que o que estabelece a inferioridade das peças de teatro não é o gênero a que pertençam, mas o modo como são escritas. Embora suas posições continuassem contestadas pela intelectualidade que lhe negava acento na Academia Brasileira de Letras, o público em geral lotava os teatros para rir e se ver retratado nos textos revisteiros deste

<sup>1</sup> Dra em História Cultural. Professora do Curso de Licenciatura e Bacharelado, Mestrado e Doutorado em Teatro, do Centro de Artes, da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). [Vera.collaco@terra.com.br](mailto:Vera.collaco@terra.com.br)

<sup>2</sup> JOÃO ROBERTO FARIA. *Idéias Teatrais*: o século XIX no Brasil. 1ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 177.

<sup>3</sup> Idem, p. 174.



autor. Arthur Azevedo lutava também contra a discriminação e reivindicava “a igualdade para autores dramáticos, artistas e cenógrafos. Todos deviam estar num mesmo plano de importância”.<sup>4</sup> No período em que Arthur Azevedo desponta para a cena nacional, 1884, a figura do cenógrafo e de seus efeitos especiais ocupavam a ponta de destaque do teatro musical no Brasil. Com ele essa condição começou a mudar, e o nome do dramaturgo, do musicista e do elenco, neste primeiro momento centrado nas figuras masculinas, passou a ganhar destaque no material promocional das companhias, e com isso a ter direitos salariais mais dignos no conjunto artístico.

Porque começo meu texto abordando Arthur Azevedo e a questão da discriminação? Respondendo a primeira parte da questão: Arthur Azevedo! A ele se deve a consolidação do gênero Teatro de Revista no Brasil. O primeiro sucesso deste gênero em *terras brasílicas* foi de autoria de Arthur Azevedo e Moreira Sampaio, com a Revista de Ano – 1884 – denominada *O Mandarim*. A partir deste sucesso a dupla emplaca na cena revisteira, e juntos escrevem seis (6) revistas de sucesso. Com eles o gênero Revista de Ano passou a ser requisitado pelos empresários e apreciado pelo público, abrindo, com isso, um amplo espaço de trabalho para os artistas nacionais. Embora, no final do século XIX, os nossos palcos fossem ocupados, na sua grande maioria, por artistas portugueses. Com a Revista começou um lento processo, que se definiu na década de 1920, de dominação da cena pelos artistas brasileiros. E com isso início a discussão da segunda parte da questão. A discriminação cercou o gênero revisteiro por todos os lados. E foi nos embates com os diferentes entraves que lhe afrontavam que este gênero se firmou e se imbuíu de características e estímulos que o definem como brasileiro.

#### *A conquista de espaços nas Revistas de Ano*

Se o Teatro de Revista abriu espaço para o artista brasileiro se consagrar de forma definitiva na cena nacional, deve-se ressaltar que este espaço foi, durante quase todo final do século XIX, ocupado potencialmente por figuras masculinas. A ruptura era enorme, ou seja, impor um gênero novo – Revista de Ano -, deslocar da cena o dominante artista português, e numa sociedade patriarcal como a brasileira, os espaços tiveram que ser rompidos primeiro pelos homens, para que aos poucos, e quase ombreados com estes, as mulheres pudessem fazer avançar as suas conquistas nesta cena revisteira. Portanto, a primeira barreira a ser vencida pelos artistas revisteiros implicou na aceitação do “artista brasileiro” em cena, e aos poucos superar o sotaque português e a dominância de seus atores na cena. Foram os atores cômicos, os primeiros, que ocuparam com

---

<sup>4</sup> Faria, Op. Cit., p. 173.



destaque os espaços cênicos e conquistaram a aceitação popular das platéias cariocas. Dentre estes se destacaram: Francisco Correia Vasques (1829-1892); Machado Careca; Xisto Bahia (1841-1894) e João Colás (1856-1920). Bem como dois portugueses que vieram para o Brasil ainda criança, e que se consideravam brasileiros, José Augusto Soares Brandão (1845-1921); João Machado Pinheiro e Costa (1850-1920).

As figuras femininas ocupavam o segundo escalão cênico do musical revisteiro. Entre as artistas que se projetaram na cena brasileira se destacava: Cinira Polônio (1857-1938), com grande capacidade de cantar com malícia e denego, de modo a entusiasmar as platéias masculinas. As figuras femininas estavam mais voltadas para o canto e a dança, sendo que estas atividades não ocupavam grandes espaços da Revista de Ano. A força histriônica do espetáculo centrava-se nos cômicos masculinos. Mesmo assim, as mulheres foram abrindo espaços, e dois outros nomes se projetaram na cena musical, a espanhola Pepa Ruiz (1859-1928) que se fixou no Brasil, e aqui fez sua carreira e sucesso. Outro grande nome feminino do final do século XIX é o de Aurélia Delorme (1866-1921). Esta última trouxe para a cena os primeiros requebrados que depois se tornaram a base mais sólida do teatro rebolado. O espaço feminino, neste primeiro momento revisteiro, ficou mais limitado ao corpo de baile do espetáculo, formado pelas denominadas coristas, pelas atrizes centrais que atuavam mais como cantoras e dançantes, e havia também as caricatas, mas suas projeções em cena ficavam em segundo plano se comparado com os destaques dados aos tipos masculinos.

Podemos observar, assim, que o final do século XIX ofereceu ao musical brasileiro, através da consolidação da Revista de Ano, um número significativo de autores para criar tipos, caricaturas e cenas imbricadas com a realidade brasileira imediata. Bem como, trouxe para a cena o ator aqui nascido e que procurava criar um tipo brasileiro ou provocar risos a partir de caricaturas, paródias e sátiras sobre esta sociedade em franca transformação. A fala brasileira começava a confrontar-se com o sotaque português e com isso o ator brasileiro conseguiu firmar-se na constelação cênica. Quanto às figuras femininas sua projeção foi pequena, mas elas criam as condições para que as atrizes das próximas décadas invertessem o jogo cênico e passassem a dominar a cena do musical no Brasil.

#### *As lentas transformações para as conquistas femininas na cena*

A primeira década do século XX viu surgir na cena musical a primeira grande estrela, ainda não a vedete, do Teatro de Revista. Nesta passagem de tempo temos o processo de deterioração da Revista de Ano, os primeiros passos rumo à carnavalização cênica, e os primeiros esboços do que



ficou conhecida como Revista Clássica. E estas mudanças foram significativas, pois o texto aos poucos foi cedendo espaço para o canto e dança, e a atriz revisteira pode começar a expor seu corpo com mais desenvoltura em cena, ao mesmo tempo em que foi conseguindo avançar no espaço masculino, tendo grandes momentos histriônicos através de personagens cômicos. Otília Amorim (1894-1970), nascida no Rio de Janeiro, começou nos palcos como corista na década de 1910. Logo se transformou na estrela predileta da Revista, era considerada uma atriz completa: atuava como caricata, dançava, cantava, e representava muito bem. Era uma mulher bonita e desembaraçada, e com grande domínio das platéias.

Otília trouxe para a cena o requebrado do maxixe, transformando a dança maldita em dança a ser apreciada em cena. Domesticada, mas mantendo ainda os requebrados lascivos e muitas insinuações que escandalizavam os moralistas de plantão. Em 1912, Otília Amorim é a estrela da primeira Revista Pré-Carnavalesca do musical brasileira, ela faz parte do elenco da revista *Gato, Baeta & Carapicú*, de Cardoso de Menezes. As sementes da virada estavam plantadas. O carnaval vai ser o grande diferencial da revista brasileira em relação às revistas estrangeiras, especialmente as portuguesas e francesas. Otília foi à primeira atriz a representar a musicalidade brasileira no corpo e na cena. Ela iniciou um processo que se fixou na nossa cena musical a partir da década de 1920, e encontrou nas grandes atrizes das décadas de 1920 a 1940 as vozes necessárias para consolidar o ritmo do samba e da nossa musicalidade, depois conhecida como Música Popular Brasileira. Como bem observa Salvyano Paiva (1991, p. 146):

O teatro de revista foi o primeiro veículo de massas a propagar as músicas carnavalescas, concomitantemente à sua execução ao piano nas casas em que se vendiam partituras, e antes da multiplicação das gravações para gramofones.

Outros fatores determinaram alterações fundamentais na forma de se pensar e se sentir o Brasil, a Primeira Guerra Mundial, com o isolamento do além mar, ampliou o espaço e o tempo dos brasileiros na nossa cena. Foi também um despertar para uma brasilidade que nos diferenciava do velho continente. E no após-guerra com a tranquilidade renascente, o velho continente trouxe dois grandes modelos que vão acelerar as transformações que já apontavam para sua materialidade desde a década de 1910. Em 1922 e 1923 duas famosas companhias de Teatro de Revista chegam ao Brasil, em 1922 chegou ao Rio de Janeiro, na sua primeira excursão ao país, a companhia francesa, dirigida por Madame Rasimi, chamada de Ba-Ta-Clan. E em 1923 chegou a companhia espanhola Velasco de revistas. “A passagem das companhias Bataclan e Velasco valorizou a participação



feminina nos espetáculos. As atrizes ganhavam terreno, com os seus nomes despontando nos cartazes como os primeiros nomes das companhias”.<sup>5</sup>

Entre as novidades importadas, adotou-se a suspensão das meias grossas que cobriam as pernas das coristas, abrindo caminho para o ‘nu artístico’. O apelo erótico mais explícito ganhou força nos espetáculos. A nudez de seios e braços das francesas empolgou as platéias e logo foi copiado pelas artistas locais.<sup>6</sup>

As companhias estrangeiras trazem um novo padrão de beleza feminina; elas colocam em cena um corpo magro e esguio. A cena passa a ser dominada pelas figuras femininas que dançam coreografias bem marcadas e de grande domínio técnico. A cena não tem mais espaço para o improviso. A atriz ganha projeção através de um corpo moldado pela da dança, pelo excesso de trabalho, e traz à tona um corpo com grande capacidade de expressão cênica. As estrelas e as coristas passam a servir de modelo para a platéia feminina que vai aos teatros mais para verificar e copiar modelos do que tanto para apreciar os espetáculos.

#### *As estrelas do musical brasileiro*

A década de 1920 trouxe para os palcos cariocas as duas maiores expressões do Teatro de Revista brasileiro. Duas estrelas capazes de dançar, cantar, interpretar papéis dramáticos e, também, altamente cômicos. Elas consolidaram a feminilidade, da primeira metade do século XX, nos nossos palcos. Trago para o debate as estrelas: Margarida Max e Aracy Cortes. Transformaram-se em modelos a serem seguidos e anseios de substituição.

#### *Margarida Max*

Estreou em 1924 com a revista *La Garçone*, para a qual inovou no corte de seus cabelos, bem como todo o seu corpo de *girls*. Todas passaram a usar os cabelos muito curtos, num período em que dominava os cabelos longos e de difícil penteado. Elas passaram a ser referências para as novas cabeças femininas especialmente na então capital federal. A partir desta estréia que a lança ao estrelato, Margarida vai trabalhar em inúmeras revistas de sucesso. Ela é um dos nomes de destaque nas décadas de 1920 a 1940, sua presença em cena garante sucesso e platéias lotadas. Ela trazia a vivacidade, o colorido e uma maravilhosa voz de soprano para os palcos populares, voz que vai tirá-la da revista nos seus últimos anos de vida para dedicar-se a um “gênero mais nobre” o canto lírico, e com essa nova condição conseguiu, inclusive se apresentar no Teatro Colon, de Buenos Aires.

<sup>5</sup> Delson Antunes. *Fora do Sério: Um panorama do Teatro de Revista no Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte, 2002, p. 54.

<sup>6</sup> Idem, p. 54.



Na revista *Pé de Anjo*, Margarida interpretou a marcha *Pé de Anjo*, mais um sucesso estonteante da atriz e que consolidou a aliança entre o teatro de revista e a música popular.

Outra faceta inovadora desta grande atriz e que ela compartilhou também com Aracy Cortes foi a sua capacidade empreendedora enquanto empresária. Ambas atuaram, neste sentido, num espaço predominantemente masculino. As duas criaram suas próprias companhias de Teatro de Revista, ambas de curta duração, mas ambas levando para os palcos companhias por elas organizadas e conduzidas. Como empresária ela teve um revés grave, e mesmo assim conseguiu se recuperar, voltando a atuar com a Companhia de Revistas Margarida Max. Na manhã de 27 de agosto de 1929 o velho Teatro Carlos Gomes, onde a Companhia de Margarida fazia temporada, foi totalmente destruído por um incêndio. As empresas que ali trabalhavam, entre elas a de Margarida, tiveram perda total de seu material cênico. Margarida se refez, com o apoio da classe artística, cujas companhias cederam um dia de serviço em favor do pessoal da companhia.

Margarida teve carreira curta. Morreu aos 54 anos, mas viveu anos de glória como uma das mulheres mais cobiçadas de sua época. E ao mergulharmos na história do Teatro Brasileiro nos deparamos com esta figura pouco conhecida em nossos dias, e que tão significativa foi para a cena brasileira da primeira metade do século XX, que nos vem o desejo de abordá-la e conhecê-la melhor. Sua biografia está por ser escrita. Não sabemos nem mesmo a data exata de seu nascimento ou de sua morte. Margarida Max representa um Brasil que encontrou na carnavalização a melhor forma de falar de seu momento histórico e de seu entorno. Conhecê-la significa entrar em contato com um Brasil que se percebe por outro diapasão, um Brasil diferente daquele que dominou a cena a partir de 1948 com a criação do TBC – Teatro Brasileiro de Comédia.

#### *Aracy Cortes (1904-1985)*

*Dizem todos: / Tem uma graça feiticeira, / Só porque aqui nasci / Nesta terra brasileira / Com meu cheiro de canela / Minha cor de sapoti, / Dizem todos: / Lá vem ela! / O demônio da Araci!*

O samba *Graça de Araci*, de Ary Barroso, de 1929 retratava musicalmente a mais polêmica, musical e importante vedete que o teatro de revista brasileiro teve em toda a sua história.

Uma “figurinha de brasileira petulante”, no dizer do crítico Mário Nunes, estreava na revista em 1922, destinada a ser a maior lançadora de talentos de toda a história do gênero. Vinda de espetáculos circenses, Aracy Cortes iniciava a carreira em *Nós pelas costas*, estreada no Teatro Recreio, na última noite do ano de 1921. Zilda de Carvalho Espíndola começou a escalada para a fama no teatro de revista brasileiro, ao integrar o elenco de *Sonho de Ópio*, estreada em novembro



de 1923, no Teatro São José. Aracy Cortes vai se firmando como protótipo da beleza da mulher brasileira. A figura de mulher bem brasileira, a morenice tentadora e petulante, somadas à boa voz, segura interpretação e presença dominante em cena, logo fizeram dela atriz disputada pelos empresários para as montagens de revistas subseqüentes. Aliás, disputada foi a palavra que Aracy Cortes, nome artístico adotado por Zilda, mais ouviu em toda a sua vida. Disputava-se Aracy atriz, Aracy mulher e, principalmente, Aracy cantora. Em muito pouco tempo, a fama de intérprete afinada, maliciosa, de excelente estampa, agradando plenamente ao público, fazia com que todos os compositores a procurassem para ver suas músicas incluídas nas revistas por ela estreladas.

A princípio, Aracy era obrigada a cantar as músicas apontadas pelo repertório original dos espetáculos, mas sua força cresceu tanto que passou a impor composições e compositores de seu agrado. Seu sucesso musical chegou à consagração com *Jura*, de Sinhô, que ela contou na revista *Microlândia*, em 1929. Aracy Lançou grandes sucesso da MPB, entre estes destaque: *Ai, Ioiô*, de Henrique Vogeler e Luiz Peixoto, em 1928; *Boneca de Pixe*; *Na Batucada da Vida*; *Com que Roupa*, de Noel Rosa, etc.

Mulher muito à frente de seu tempo, Aracy Cortes desafiava preconceitos. Escorada na beleza física e na graça com que se apresentava nos palcos do teatro de revista, construiu carreira que lhe permitia todas as ousadias. Como a posar praticamente nua, “vestida” com um violão, foto de 1924, resultando em um dos seus maiores sucessos, a canção *Gemer num violão*, que ela interpretava de forma desabusada, sempre na certeza de ser chamada de volta ao palco, três ou quatro vezes por noite. Até encerrar em definitivo a carreira, no musical “Rosa de ouro”, que a conduziu ao palco nos anos 1960, manteve a pose e o charme de grande estrela.

A vida destas duas vedetes esteve entrelaçada algumas vezes. Aqui destaque o envolvimento com o mesmo objeto musical. Ambas tiveram ligações com *Rancho Fundo*, de Lamartine Babo. Coube a Aracy lançar a primeira versão desta música, então denominada de *A Grota Funda*, na revista *É de Outro Mundo*, em 1929. Logo ela apresenta nova letra de autoria de Luiz Peixoto. Mas, será Margarida Max, em 1931, que lança a versão definitiva e alcança o enorme sucesso com *Rancho Fundo*, de Ary Barroso e Lamartine Babo. Um sucesso nacional, que saltou do palco da revista para ser cantado pelo Brasil inteiro.

#### *A título de algumas palavras finais*

Nesta comunicação procurei apresentar alguns aspectos da relevância do estudo de um período esquecido do teatro brasileiro, objetivando mostrar sua vitalidade e como foi significativo



na conformação de uma nova imagem da mulher e, especialmente, da atriz brasileira. Muito faltou para melhor debater o tema proposto, mas fica o desafio de encontrar a documentação da história das atrizes brasileiras e com isso podermos demonstrar o deslocamento de papel cênico de atrizes deste gênero, ou seja, mostrar que atuavam num diapasão sensual-físico e podiam, num mesmo espetáculo, explorar suas potencialidades cômicas de cena. Neste sentido, ressaltai duas grandes atrizes, Araci Corte e Margarida Max, que atuaram com grande destaque nas décadas de 1920 a 1940. Mulheres que serviram como modelo para sua época, e que também não se submeteram ao padrão estabelecido para atrizes ou estrelas, e partiram para dominar suas carreiras através da constituição de companhias próprias. Foram cantoras que puderam escolher os seus caminhos cênicos. Ficaram ricas e puderam decidir seu caminhar artístico e pessoal. Ambas deixam a cena muito cedo. Margarida por optar pela música lírica, e Aracy por decidir recolher-se para sua vida privada. Esta retornaria algumas vezes, de modo esporádico, à cena. Mas desde 1950 se recolhe e só volta aos palcos quando assim o deseja. Mas, no resultado final podemos comprovar a sua relevância para lançar sucessos da Música Popular Brasileira, consagrando durante um longo período a união do teatro com a música e a dança popular brasileira.

### *Bibliografia*

AUTOR DA OBRA. *Título da obra*: subtítulo. Número da edição. Local de Publicação: Editor, ano de publicação.

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

CALDEIRA, Solange. *As Coristas da Praça Tiradentes: Uma polêmica sócio-cultural*. In: Anais do I Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas – ABRACE, 2000.

GIRON, Luiz Antônio. *Ensaio de Ponto*: recortes carnavalescos por Saturnino Praxedes, ex-funcionário da Companhia Nacional de Burletas & Revistas do Teatro São José. São Paulo: Ed. 34, 1998.

GOMES, Tiago de Melo. *Um Espelho no Palco*: identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 1920. Campinas: SP: Unicamp, 2004.

KUHNER, Maria Helena de Oliveira. *O teatro de revista e a questão da cultura nacional e popular*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1979.

PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. *Viva o Rebolado*: Vida e Morte do Teatro de Revista Brasileiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.





RUIZ, Roberto. *Araci Cortes Linda Flor*. Rio de Janeiro: Funarte, 1984.

\_\_\_\_\_. *O Teatro de Revista no Brasil: do início à I Guerra Mundial*. Rio de Janeiro: INACEN, 1988.

SÜSSEKIND, Flora. *As Revistas de Ano e a Invenção do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986.

VENEZIANO, Neyde. *Não Adianta Chorar: teatro de revista brasileiro... Oba!* Campinas, São Paulo: Editora da UNICAMP, 1996.

\_\_\_\_\_. *O Teatro de Revista no Brasil: Dramaturgia e Convenções*. Campinas: São Paulo: Pontes: UNICAMP, 1991.

\_\_\_\_\_. *De Pernas Para o Ar Teatro de Revista em São Paulo*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.