

O SISTEMA VEDETE

Por Neyde Veneziano¹

RESUMO: Este artigo examina a figura da vedete brasileira e um sistema que se organizou a fim de obter das atrizes candidatas a esta função uma boa performance. Uma análise sob o eixo temporal é feita, a fim de que possamos ver como a personagem se instalou no teatro brasileiro, qual seu papel social e as modificações que ocorreram na composição do tipo. Figura máxima e indispensável do teatro de revista, a vedete, como um arlequim da *commedia dell'arte*, é um personagem fixo da revista brasileira. As características e atributos desta figura são resultado de exigências metodológicas de diretores que provocaram mudanças nesta estética do teatro musical.

Palavras-chave: vedete, teatro de revista, teatro brasileiro, sistema, duplo sentido, malícia, improvisado.

A figura da vedete...

Hoje, inúmeras já são as pesquisas sobre história do teatro brasileiro, desde o considerado teatro popular até as ousadas experimentações contemporâneas de linguagens. Ainda assim, é difícil calcular, em termos numéricos, a extensa produção que foi o teatro de revista brasileiro e seus derivados: shows de cassinos, shows de boate, revistas de bolso, teatro de bolso, todos apresentando quadros advindos do teatro de revista. Era a galinha dos ovos de ouro, o teatro que o povo queria, com cenários deslumbrantes, boas piadas, crítica política, elenco numeroso, orquestra ao vivo e a maravilhosa música popular brasileira. À frente de tudo isso, estava a personalidade principal do espetáculo: sua majestade, a vedete.

ABSTRACT: This article examines the figure of the Brazilian starlet and a system that was organized in order to get the actresses candidates for this function a good performance. A temporal analysis is done, so we can see how the character is installed in the Brazilian theater, which his social role and the changes that occurred in the composition of the type. Maximum figure of vaudeville the star, like a harlequin of the *commedia dell'arte*, is a fixed character of the Brazilian vaudeville. The characteristics and attributes of this figure are the result of methodological requirements for directors who have brought about this aesthetic of musical theater.

Keywords: Brazilian starlet, Brazilian theater, vaudeville the star.

A figura da vedete está, historicamente, ligada ao teatro de revista que, por sua vez está, historicamente, vinculado ao Brasil, como o gênero mais expressivo até 1960.

Como um arlequim da *commedia dell'arte*, a vedete foi uma personagem fixa da revista brasileira, que mudava e se transformava conforme a época. Cada uma tinha sua personalidade e exercia, com extremo profissionalismo e competência, a *glamourosa* profissão. Mas a matriz era sempre a mesma e havia sim, um sistema de construção, que pode ser chamado de *Sistema Vedete*.

¹ Professora Doutora – UNICAMP. Diretora e atriz.



Das origens do termo...

Sobre a origem da palavra *vedete*, há controvérsias. *Vedetta*, em italiano arcaico, quer dizer: *pessoa colocada em posto de observação, encarregada da segurança do campo*. Seria uma espécie de vigia, que fica num posto mais alto. Sua função era a de *vedere* (ver). Foi dessa forma que o termo passou para a França, onde se transformou em *vedette*, cujo sentido continuava a ser o de *sentinela*.

Em seguida, os franceses criaram a expressão *vedette d'honneur* (vigia de honra) que era a sentinela que permanecia no alto, vigiando uma celebridade da nobreza ou da riqueza. Na sequência, os franceses passaram a usar o termo para designar *aquela que fica no posto mais alto para chamar a atenção*. Foi dessa forma que, rapidamente, o mundo do espetáculo passou a usar a expressão *mettre en vedette*, significando colocar o nome do ator ou da atriz no alto dos cartazes, acima dos outros, “em destaque”. Não demorou muito para que belas cantoras-dançarinas, as estrelas do show fossem chamadas de *vedettes*.

O início com o Alcazar...

Não foi com o teatro de revista que essas *vedettes* começaram a dominar os palcos brasileiros, mas com o canção das operetas.

As primeiras vedetes “brasileiras” eram francesas e vieram contratadas pelo empresário Monsieur Arnaud, a partir de 1859. Ele trouxe, para o Rio de Janeiro, espetáculos fragmentados de variedades, com números de canto, de dança, ginastas e corpo de baile formado por insinuantes mulheres. Estes espetáculos aconteciam no Alcazar Lyrique, um pequeno teatro em formato de café-concerto ou *cabaret*², situado na Rua da Vala, perto da rua do

Ouvidor, no centro da então Capital Federal.³ O Alcazar, do qual Arnaud se tornou o diretor artístico, ofereceu, ao público masculino brasileiro da época, as novidades da boemia francesa e se tornou o teatro da moda.

A primeira opereta francesa (aquela que inaugurou o gênero e, também, a dança denominada canção) foi *Orfeu no Inferno*, de Ofenbach, que estreou em Paris, em 1858. Em 1865, esta mesma opereta aportou no Rio de Janeiro, em versão integral, apresentando-se no Alcazar Lyrique, empresariada por Monsieur Arnaud.

O Rio de Janeiro do século XIX, capital ansiosa de progresso e novidades europeias, orgulhava-se de suas ruas do centro, iluminadas a gás, desde 1860. Naquela região, a vida noturna era possível. A então nascente boemia carioca entusiasmou-se com o *glamour* das francesas e com a apresentação da opereta, cujo *grand finale* explodia no ritmo frenético do canção que, mais tarde, desmembrado da opereta, transformou-se em hino dos cabarés pelo mundo.

O público masculino (de diversas classes sociais) e *jeunesse d'orée* carioca entusiasmaram-se com as dançarinas e gastaram muito dinheiro. A imprensa e a Igreja condenaram ao mesmo tempo que Machado de Assis fazia campanha declarada contra os trajes e as meias, excessivamente justas, que pareciam deixar livres as próprias pernas.

final, exigia-se sempre uma brilhante marcha. Durante a sua execução, aparecia a diva do espetáculo, que também poderia ser uma *vedete*, e mais todos os outros participantes. *Strass*, plumas e lantejoulas brilhavam nos figurinos. Era a Apoteose.

³ “O Alcazar Lyrique foi inaugurado em 17.2.1859 com um programa variado, segundo o Jornal do Commercio. Também era conhecido por alguns anos (1866/1880) por Théâtre Lyrique Français, Teatro Francez, Alcazar Lyrico Fluminense e Alcazar Fluminense. Este teatro ocupava os números 43, 45, 47, 49 e 51 da Rua da Vala, posteriormente denominada Rua Uruguaiana. De acordo com o Requerimento 50-2-60 de 15.2.1879, o prédio do teatro recebeu o número 39, que corresponde atualmente aos números 31 e 35 da Rua Uruguaiana, área hoje ocupada pelo Banco Francês e Brasileiro e a Loja Bemoreira, no pavimento térreo, sendo o prédio de dois pavimentos”. MAGRI, Dirceu. *Rendez-vous no Alcazar Lyrique*. Revista Philomatica, 2010. Disponível em <<http://revistaphilomatica.blogspot.com/2010/08/rendez-vous-no-alcazar-lyrique.html>>

² No formato *cabaret* há, na plateia, em lugar de poltronas, mesinhas com comes e bebes. No Brasil, esses teatrinhos – com formato de café-concerto ou *cabaret* – foram também chamados de *café cantante*, e até de *chopp berrante*. O *cabaret* e o *café-cantante* eram locais de distrações populares. O gênero se confundia com a casa em que se apresentava. Isto é, em um café-concerto (casa) apresentava-se um café-concerto (espetáculo). Um programa de café-concerto incluía diversas atrações, entre números de orquestra, cançonetistas e bailarinas, ginastas, cantores e cantoras e cômicos. No

Pela imprensa, as meninas do cançã foram chamadas de *odaliscas alcazalinhas* e provocaram críticas severas, também por causa das piadas de duplo sentido (consideradas grosseiras) e pelos seus corpos que, para a época, eram reputados como “desnudos”.

Elas ainda não eram *vedettes*. Chamavam-se *cocottes*, mas já eram as deusas da noite e provocadoras de escândalos.

Mademoiselle Aimée...

A mais famosa dessas *alcazalinhas* foi *Mademoiselle* Aimée que, segundo revistas da época, foi uma mulher provocante, de olhos cintilantes, nariz fino, boca pequena, pernas perfeitas, bela voz e muita inteligência.

Aimée brilhou no Rio de Janeiro durante quatro anos, entre 1864 e 1868, e foi a primeira grande estrela do Alcazar. Por causa dela, o policiamento do Alcazar foi reforçado e um comerciante português matou, a tiros, um soldado da polícia. Pelo que se sabe, ela voltou rica para a França, levando joias e mais de um milhão e meio de francos, que teria recebido como presente de seus fiéis admiradores brasileiros.

Conta-se que, no dia em que Aimée embarcou de volta à Europa, centenas de mulheres correram para a praia de Botafogo comemorando e soltando fogos. Elas festejavam a partida da vedete, enquanto olhavam o vapor contornar o Pão de Açúcar e sumir no horizonte, levando o diabo loiro que havia seduzido seus maridos e lhes causado tantas tristezas.

A revista *Semana Ilustrada*, na ocasião, dedicou uma página inteira ao acontecimento assim descrevendo a situação:

Mulheres ajoelhadas, agradecidas pelos céus; padres que voltavam tranquilamente a rezar as suas missas; roceiros que regressavam às suas lavouras; empregados públicos que iam, de novo, assinar o ponto nas repartições; casais que se reconciliavam; estudantes que prosseguiram nos estudos; soldados que se lembravam de seus quartéis.⁴

⁴ Revista Ilustrada, agosto de 1868. MENEZES, Lená Me-deiros. (Re)inventando a noite: o Alcazar Lyrique e a cocotte

Mesmo após sua partida, Aimée continuou nos jornais, sendo protagonista de outros escândalos e histórias. Seus objetos pessoais foram leiloados, sendo que alguns alcançaram preços altíssimos, como um famoso criado-mudo que foi vendido por cem mil réis.

Até Machado de Assis, que no início fizera campanha contra o Alcazar, rendeu-se ao fascínio de Aimée, publicando, no dia 3 de julho de 1864, o seguinte texto:

Demoninho louro – uma figura leve, esbelta, graciosa – uma cabeça meio feminina, meio angélica – uns olhos vivos – um nariz como o de Safo – uma boca amorosamente fresca, que parece ter sido formada por duas canções de Ovídio, enfim, a graça parisiense, toute pure.⁵

O mesmo Machado, ainda escrevendo sobre o significado da palavra aimée, romantizou poeticamente: “uma francesa que em nossa língua se traduzia por amada, tanto nos dicionários como nos corações”.⁶

Os méritos da senhorita Aimée se deram, não só pela beleza e pelas diabruras, mas, também, por sua brilhante atuação no palco. Cantora lírica e dançarina, ela interpretou os grandes papéis femininos das operetas de Offenbach. Foi Eurydice, em *Orphée aux Enfers*; foi Hélène, em *La Belle Hélène*; fez Boulette, em *Barbe Bleue*, e foi Penélope, em *Le Retour d’Ulysse*. A todas essas personagens ela sabia dar o tom brejeiro e malicioso, acompanhado de muito talento, técnica vocal e corporal.

Aimée ficou imortalizada nas cartas de seus admiradores, nas crônicas da época e nas palavras depreciativas dos juizes e guardiões da moral. Instalou-se no imaginário carioca como a bela francesa que associou a graça e a alegria de viver ao trabalho competente e profissional.

comédiennne no Rio de Janeiro oitocentista. Disponível em: http://www.forumrio.uerj.br/documentos/revista_20-21/Cap-5-Lena_Menezes.pdf.>

⁵ ASSIS, 2008.

⁶ ASSIS, Machado de. *A Semana*, 21 de fevereiro de 1897.



Ao lado de Aimée, a primeira grande estrela, outras francesas agitaram as noites cariocas e continuaram no Alcazar até 1886, quando foi fechado após um incêndio. De um jeito ou de outro, essas graciosas atrizes realizaram, alimentaram e estimularam sonhos eróticos masculinos. Mais: foram invejadas e admiradas pelas mulheres, no Rio de Janeiro do século XIX.

O Alcazar plantou, no teatro nacional, a semente do sistema vedete: beleza, boa voz, sensualidade, interpretação maliciosa e talento para desencadear escândalos foram ingredientes que, desde o início, estiveram presentes na composição do tipo.

O teatro de revista no Brasil...

O teatro de revista, como a opereta, também nasceu francês. Em seguida, foi para Portugal e, de lá, veio para o Brasil. Chegou até nós como *revista de ano*, pois era um tipo de teatro musical e divertido que passava *em revista* os acontecimentos do ano anterior. No Brasil, as duas primeiras tentativas foram malogradas. O público não gostou e a culpa foi colocada no excesso de sátiras políticas. Em 1877, Arthur Azevedo⁷ escreveu sua primeira revista de ano: *O Rio de Janeiro em 1877*. O público aceitou melhor.

Foi só em janeiro de 1884, com o grande êxito da revista *O Mandarim*, que Arthur Azevedo e Moreira Sampaio instalaram, definitivamente a revista *O Mandarim* que ficou conhecida como a *gargalhada que abalou o Rio*. Tratava-se de uma crítica divertida aos sérios problemas do Rio de Janeiro, como as epidemias que ameaçavam o carnaval e a chegada de um mandarim para tratar da imigração chinesa que substituiria a mão de obra escrava. A força desse espetáculo residia no texto e na sátira política. Por isso, o grande nome em destaque foi o ator Xisto Baía, um dos comediantes de maior sucesso na época. Os aplausos iam para o dramaturgo e para a *performance* do ator cômico brasileiro. A vedete ainda não havia assumido o estrelato do espetáculo, na *revista de ano brasileira*.

Elas chegaram com sedução, graça e beleza...

A primeira grande virada do teatro de revista no Brasil veio com o espetáculo *Tintim por Tintim*, de Souza Bastos, a famosa revista portuguesa. A companhia chegou ao Brasil em agosto de 1892, após ter estreado, em Lisboa, em março de 1889, e realizado trezentas e quinze apresentações antes de desembarcar por aqui. Foi um recorde inigualável.

Pressionado pela censura⁸ que proibiu críticas e alusões políticas, o teatro de revista em Portugal quase desapareceu.

Foi então que o empresário Souza Bastos (uma espécie de Walter Pinto português), sem se dar por vencido, encontrou uma saída: caprichou na cenografia, cuidou muito dos figurinos, foi buscar belas e atraentes atrizes e procurou aumentar a malícia e a cumplicidade entre elas e os espectadores, que se divertiam com as coristas e com as brincadeiras de duplo sentido. Na revista *Tintim por Tintim* as *alusões* ao sexo substituíram as *alusões* políticas, então proibidas. Esperto, Souza Bastos, provavelmente, se inspirou nos espetáculos de café-concerto parisienses que, mais tarde, iriam gerar o *music-ball*.

Tintim por Tintim apresentava fantasia, *alusões* sexuais, duplos sentidos eróticos e nenhuma crítica social ou a políticos. O texto era somente pretexto para o desfile de mulheres. Esta proposta está claramente definida em uma das falas do personagem Lucas, o *compère*⁹ português, no famoso quadro da *Cozinha Dramática* que inaugurou a moda de colocar lindas mulheres vestidas de sal, pimenta e comidinhas diversas:

Ulisses (para o cozinheiro) – Devias fornecer-nos uma cena interessante.

Cozinheiro – Posso até fornecer cenas diversas. Em que gênero deseja?

Ulisses – O que mais agrada!

Cozinheiro – Nesse caso, mulheres!

Lucas – Está visto! Não há peça que deixe de agradar com mulheres galantes!¹⁰

⁷ Arthur Azevedo escreveu 19 revistas, entre revistas satíricas e de enredo.

⁸ Esta censura que proibia a sátira política recebeu o apelido de “Lei da Rolha”, em Portugal.

⁹ *Compère* (ou compadre, no Brasil) era a figura central masculina que apresentava a revista de ano, fazia comentários e a ligação entre os quadros.

¹⁰ SOUZA BASTOS et al. *Tintim por Tintim*. Lisboa: [s.d.],



A grande vedete dessa revista era Pepa Ruiz (1859-1922)¹¹, a espanhola que chegou ao Brasil com o marido, o empresário português Souza Bastos, em 1892. Ela veio como a vedete de *Tintim por Tintim*, espetáculo no qual chegou a interpretar vinte e quatro papéis, mostrando-se extremamente versátil. Um crítico português escreveu que o *Tintim...* poderia se chamar “a Pepa em três actos e vinte e nove pares de meias justíssimas”. Era uma rapariga famosa pela belíssima plástica. Pepa Ruiz é considerada, em Portugal como a primeira verdadeira grande vedete que a revista conheceu.

Pepa ficou conhecida como a “arquigraciosa”. Segundo crônicas da época, Pepa Ruiz estonteava os lisboetas com suas piscadelas em um número que se tornou antológico: *Caluda José*. Reproduzo aqui somente a primeira e última estrofes, por serem absolutamente exemplares quanto ao caráter malicioso dos textos das primeiras vedetes do final do século XIX:

*O meu maridinho
Gentil, galantinho
Se chama José. (bis)*

*Não, não é papalvo
Coitado, mas calvo,
Ah, isso é que é. (bis)*

*Mas não é defeito
Pois tem muito jeito...
Ai! Ai! Ai! Ai! Ai! Ai!
Caluda José! Caluda José!*

.....
*Se vai tomar banho
Eu sempre acompanho
O bom do José. (bis)*

*E para o lavar
Costumo levar
A tina para o pé. (bis)*

*Cain-me o sabão
Eu meti a mão
Ai! Ai! Ai! Ai! Ai! Ai!
Caluda José! Caluda José!¹²*

A primeira montagem de *Tintim por Tintim* correu o Brasil, apresentando-se em diversos teatros existentes. Posteriormente, o texto desta revista portuguesa foi o mais remontado no País por grupos nacionais, durante anos e anos. Quando chegou, a companhia portuguesa fez, de início, mais de cem apresentações consecutivas, influenciando nossos autores e mostrando a possibilidade de se substituir a força da crítica política pela força dos apelos sexuais.

Pepa Ruiz acabou se especializando em tipos brasileiros. Sua primeira experiência foi fazendo uma baiana que cantava e requebrava um lundu chamado *Mungunzá*, na versão-Brasil do *Tintim por Tintim...* Com esse número, ela ficou mais conhecida ainda, pois sabia extrair, como ninguém, os efeitos maliciosos de uma comida que, fora da Bahia, quase ninguém conhecia na época. Pintada de mulata, ela oferecia seu *mungunzá* à plateia. Não há registros anteriores de números de plateia¹³ com *double-sens*¹⁴ na revista brasileira. Provavelmente o *Mungunzá* tenha sido o primeiro número de plateia com motivos brasileiros:

*Doce apurado
Leite bem grosso
Coco ralado
Prove seu moço
Ah!
Prove e depois me dirá
Se gostou do meu mungunzá (bis)
Ioio
Iaiá.¹⁵*

A partir de 1902, Pepa resolveu ficar no Brasil para sempre.

FÉRIA, *Passa por mim no Rossio*. Lisboa, Cotovia, 1991. p. 51-52.

¹³ O número de plateia, como o próprio nome diz, é um quadro da revista com a seguinte estrutura: a vedete canta algumas estrofes com *double-sens* e depois desce à plateia para improvisar sobre o tema com o público masculino. Este número evoluiu com o tempo e se tornou o ponto alto do espetáculo. O número de plateia é um quadro exclusivo de vedete.

¹⁴ O *double-sens* ou duplo sentido consiste em dizer uma coisa e sugerir, maliciosamente, outra.

¹⁵ SOUZA BASTOS et al. Op.cit.

[cópia manuscrita]. p. 33-34.

¹¹ Há duas vedetes chamadas Pepa Ruiz no Teatro Brasileiro. A primeira é a espanhola que veio com *Tintim por tintim*. A segunda Pepa Ruiz (1904-1990), também espanhola, era mãe do pesquisador e dramaturgo Roberto Ruiz e atuou em revistas, principalmente, no Teatro Recreio (RJ).

¹² SOUZA BASTOS, *Tintim por Tintim*, apud Filipe La



Vedetes brasileiras no cenário que se desenhou...

Na virada para o século XX, a República brasileira tinha apenas 11 anos e o Rio de Janeiro era a Capital Federal. A escravidão estava extinta somente há 12 anos. Tudo era muito novo e os contrastes, enormes. Como era de se esperar, havia sérios problemas sociais e urbanos de adaptação às novidades: os negros, por exemplo, largados e libertados sem que houvesse projeto de assentamento, formaram uma classe social estigmatizada pela cor e prejudicada economicamente. Unidos em suas desventuras, promoviam reuniões, festas e batuques que, mais tarde, definiriam o caráter de nossa música popular.

Em 1900, a cidade do Rio mostrava casarões centenários e decadentes do Império, tentando se manter altivos em meio às ruas estreitas do passado. Estavam em oposição aos cortiços e favelas que se formavam com uma nova população.

O Rio de Janeiro era, no início dos noventa, um grande mercado desorganizado, assolado por epidemias, como a peste bubônica e a febre amarela.

Sob o *slogan O Rio civiliza-se*, o projeto do prefeito Francisco Pereira Passos iniciou, em 1903, o projeto de modernização que incluía, além de medidas higiênicas, a remodelação do centro, com a abertura de grandes avenidas, como a Rio Branco. Incluiu, também, o deslocamento da população menos privilegiada para a periferia, formando a Cidade Nova, o berço do samba. A intenção era tornar a cidade uma Paris Tropical.

No início do século XX, cada vez mais, companhias portuguesas chegavam ao Rio

de Janeiro, ditando normas e procedimentos revisteiros. A prosódia portuguesa era considerada a única correta e a língua oficial dos atores de teatro. *Mulatas* dançando maxixe, *malandros* e *caipiras* dialogavam com acento português.

Mesmo assim, nosso cotidiano, nosso humor, nossa diversidade e nossa música popular eram material muito mais rico do que aqueles vindos de além-mar. O sotaque lusitano não conseguia ofuscar a brasileirice exuberante que se revelava insistentemente.

Na virada do século, a Praça Tiradentes e adjacências já havia se tornado o grande centro de diversões do Rio de Janeiro. Em torno, havia cafés, restaurantes, cervejarias, parques de diversões. A região sambava, maxixava e se divertia com o humor nacional já desvelado e instalado.

Em 1908, o público era tanto nos teatros que a atriz (vedete e empresária) Cinira Polonio inaugurou o teatro por sessões. Com a nova moda, as companhias chegavam a fazer três sessões diárias. Entre 1910 e 1920, a Praça Tiradentes com seu entorno haviam se transformado no centro revisteiro do Rio de Janeiro. Por essa época, os 11 teatros da região variavam o repertório, entre revistas, burletas e operetas. O movimento era intenso. O Teatro São José, com lotação perto de 1.000 pessoas, era o maior de todos.



Figura 1 – Coristas do início do século. Companhia Arruda, Teatro São José de SP. Acervo Neyde VENEZIANO

O *double-sens*, o canto e a dança...

Cinira Polonio fez muito sucesso nessas duas primeiras décadas do século XX, ocupando o posto de primeira atriz na Companhia de Revistas e Burletas do Teatro São José. Seu nome aparecia no alto, em destaque nos programas da companhia. Era famosa por dizer bem os textos, embora tivesse voz pequena para cantar. Sua grande habilidade de *disense* era usada, não para declamar textos clássicos, mas para ressaltar o duplo sentido, o aspecto malicioso das palavras no teatro de revista. Ela sabia, como ninguém, sublinhar as palavras mais picantes.¹⁶

A crítica aclamava seu ar refinado, elogiando-lhe a beleza, a graça e a elegância. Cinira representou a vedete síntese, entre o erudito e o popular, por reunir, em seus personagens, o refinamento e a malícia, a elegância excitante entre a francesa e a brasileira.

A vedete **Maria Lino**¹⁷ dançava maxixe. Ela estreou no teatro de revista (no final do século XIX) em revistas de Arthur Azevedo. Destacou-se em *O Jagunço* (1898) e *Gavroche* (1899). Maria Lino atuou em várias revistas, mas sua inscrição definitiva como vedete se deve mesmo à dança erótica, o maxixe. Não foi apenas pelos seus dotes artísticos que ficou em evidência. Sua beleza, também impressionava. Era elegante, sensual e provocadora, ao mesmo tempo. Despertou grandes paixões.

Aos poucos, os atributos e as características do tipo vedete, foram se solidificando como brasileiros.

Mudanças significativas para a revista e suas vedetes...

Nos anos 1920, surgiu uma variação nacional e única: a revista carnavalesca, essencialmente brasileira. Este tipo de teatro que, mais tarde, inspiraria os “filmes de carnaval” apresentava o rei Momo como *compère*, seguido pela dupla mulata e malan-

dro, sintetizando o símbolo da pátria. Evidentemente, o tema dessas revistas era o carnaval e tudo acabava em folia.

Além de seus quadros eventuais, as vedetes dessa época apresentavam-se no final apoteótico do espetáculo, como alegorias dos três blocos carnavalescos mais importantes: os Fenianos (os gatos), os Tenentes do Diabo (os baetas) e os Democratas (os carapicus). As torcidas, na plateia, eram como no futebol ou como nos desfiles de escolas de samba. O público torcia pelas vedetes que representavam seus clubes. Havia rivalidades e claque, que puxavam os aplausos de acordo com o sinal do líder. A popularidade delas era imensa.

Em 1922, comemorava-se o centenário da Independência do Brasil. Por este motivo, foi inaugurado o rádio. A primeira emissora brasileira foi a Rádio Roquette Pinto. Poucos possuíam o aparelho, pois as transmissões estavam apenas começando. Também acontecia, em São Paulo, a Semana de Arte Moderna. O acontecimento revistheiro mais importante do ano, porém, foi a chegada da Ba-ta-clan, uma companhia francesa que trouxe um elenco de coristas lindíssimas, com figurinos bem cuidados e com as pernas de fora. A Ba-ta-clan voltaria no ano seguinte trazendo sua mais famosa vedete: Mistinguett.

A Ba-ta-clan causou novo impacto sobre a revista brasileira, semelhante às alterações provocadas por *Tintim por Tintim*. Desta vez, as mudanças significativas revolucionaram o visual dos espetáculos, principalmente na parte que se refere aos figurinos de coristas e vedetes. Até então, nossas atrizes usavam grossas meias cor da pele, confeccionavam seus figurinos na costureira do bairro e cada uma comprava o seu sapato, sem a menor preocupação com a unidade visual. A competente Ba-ta-clan, com o seu luxo, mostrou à revista brasileira o caminho da *féerie*. O novo e exigente figurino revelou pernas de fora, uniformidade e efeitos.

Em 1925, na esteira do modelo Ba-ta-clan, o arrojado empresário Jardel Jércolis¹⁸ desviou a estética do teatro de revista para voos mais modernos e ariscados. Jércolis e sua companhia saíram da Praça Tiradentes e foram para um teatro, na Cinelândia,

¹⁶ REIS. 1999, p.85.

¹⁷ Maria Lino era italiana e se chamava Maria Del Negri. Chegou aqui com 14 anos, como dançarina do Alcazar Lyrique. Entrou para a história como vedete e coreógrafa, considerada uma das maiores expoentes do maxixe – *a dança proibida*.

¹⁸ Jardel Jércolis era pai de Jardel Filho, ator falecido.



inaugurando ali uma linguagem mais luxuosa, com a Companhia Tro-lo-ló. Ele criou uma *nova revista*, mais requintada, de humor mais sutil, sem se preocupar tanto com o enredo e muito atento ao acabamento, à qualidade das cenas, ao prestígio dos atores, à beleza das coreografias e das mulheres. Com Jardel, as *coristas* passaram a se chamar *girls!* Eram as *Tro-lo-ló-girls* e, depois, as *Jardel-girls*, acompanhadas, ao fundo, por dez ou quinze *vamps*. Jardel Jércolis montava cenários deslumbrantes, inspirados nos espetáculos estrangeiros, mas a música e o texto eram bem brasileiros. As vedetes também.

Em 1926, no Teatro Recreio, foi criada a *passarela*¹⁹, uma espécie de meia-lua que se estendia até o meio da plateia. Este detalhe, projetado especialmente para o número da vedete²⁰, aumentou a exigência com o corpo escultural e a comunicação com a plateia. Além do mais, institucionalizou-se, no Brasil, a famosa *fila do gargarejo*, para deliciar os machões da época que até pagavam um preço mais alto pela poltrona.

A música popular brasileira ia muito bem e o teatro de revista era o grande divulgador. Por isso, as grandes vedetes eram, também, grandes cantoras. Vedete e cantora constituíam, por assim dizer, uma só entidade.

Por essa época, o teatro de revista era a nossa maior diversão e a vedete, a principal atração. Pouco a pouco, os ingredientes da composição vedete se alojavam no País. Boas cantoras, com requiebrados e gingado, a fim de valorizar nossa música e ritmos, maior comunicação com a platéia devido ao formato passarela, corpos que valorizassem figurinos bem cuidados, decotes generosos e, ainda, pernas bem torneadas à mostra eram exigências para qualquer candidata ao posto privilegiado. Brilhavam, na época, Margarida Max, Otilia Amorim e Aracy Côrtes.

¹⁹ A *Passarela* foi um sistema inventado em um dos teatros da Broadway *novaiorquina*, na própria década de 1920, a fim de permitir ao cantor Al Jolson apresentar-se mais perto dos espectadores.

²⁰ O número da vedete é o número de plateia. Este quadro começava, então, na passarela. A vedete vinha à frente, acompanhada de suas vedetinhas. Só ela descia à plateia. As vedetinhas ficavam na passarela.

Emancipação, sintonia, nudez e interpretação...

Em 1924, **Margarida Max** (1902-1956) estreou o espetáculo considerado um dos 10 maiores êxitos de todos os tempos no País: *À la Garçonne*, no Teatro Recreio. O romance *La Garçonne*, de Victor Margueritte (1922), foi traduzido e lançado no Brasil, com o título de *A Emancipada*. Do livro, foram extraídos o título e o tema da revista. *À la Garçonne* falava de vários assuntos da atualidade e fazia rir até das injustiças sociais, mas seu grande trunfo era a sintonia total com o seu tempo e o contexto cultural universal. Margarida Max e suas coristas, para fazerem o número *Tudo à la garçonne*, cortaram seus cabelos bem curtos, como mandava o figurino e lançaram moda. A revista foi levada a várias cidades do Brasil. A marchinha de Sá Pereira e Américo F. Guimarães foi lançada na revista e, depois, tornou-se sucesso do Carnaval de 1925. As moças das capitais e do interior, por muito tempo, adotaram, sem restrições, este corte bem aparado, à altura da nuca. Em 1927, em Portugal, Beatriz Costa, seguindo o exemplo da vedete brasileira Margarida Max, também cortou suas madeixas e inaugurou a moda da franja, no além-mar.

Fato interessante é o de que até a estreia de *À la Garçonne*, em 1924, o nu artístico resumia-se apenas a *mostrar as pernas de fora*. No quadro Sol Indiscreto, a *banhista Manoela Matheus* tirou a parte de cima do maiô e mostrou os seios numa cena de praia.

Margarida Max foi apontada pela crítica como a melhor atriz do ano. Viera da comédia e era dotada de belíssima voz. Iniciava aí uma carreira brilhante de supervedete do teatro de revista. Esse sucesso criou uma rivalidade com Otilia Amorim. Durante alguns anos, as duas competiam pela preferência do público. A imprensa e os empresários colocavam mais lenha nessa fogueira de disputas.

Otilia Amorim (1894-1970). Olhos negros, brejeira e com raro talento cômico, Otilia maxixava como ninguém. Seu requiebrado era famoso. Mais famosa ainda foi a sua voz. Ela era uma atriz completa de teatro de revista. Dançava, era divertida e representava. Era bonita, tinha um magnetismo especial e dominava o público masculino com seus números de plateia. Em 1920, na revista carnavalesca *Gato, Baeta e Carapicu*, fez a personagem Feli-

zarda, uma lavadeira louca por carnaval, que a tornou inesquecível. A partir daí, tornou-se imbatível, interpretando mulatas marotas e sensuais, um tipo importante nas revistas brasileiras.

Aracy Côrtes (1904-1985), carioca e mestiça, imperou gloriosa no teatro de revista com seu exuberante tipo brasileiro. Era versátil: fazia a caricata, a vedete exuberante, a vedete grã-fina, a vedete mulata, a vedete cantora. Disputada pelos três empresários que movimentavam o cenário do entretenimento: Jardel Jércolis, Manoel Pinto e Paschoal Segreto. A ela cabe o mérito de ter lançado Ary Barroso, Lamartine Babo, Noel Rosa. Foi considerada a melhor intérprete da MPB da época. Seu jeito próprio de interpretar a canção brasileira imortalizou números que se tornaram ícones do nosso cancionário e que permanecem na memória coletiva como *Aquarela do Brasil*, *Boneca de Piche*, *No Rancho Fundo*, *Jura*, *Na Pavuna*, *Tico-tico no Fubá*, *Yes, Nós Temos Banana...* e o grande sucesso *Ai, ioiô!* Aracy fez revistas de 1922 até 1961.

O luxo e a criação de um Sistema Vedete...

O prédio do Teatro Recreio, em 1889, serviu de local para a Proclamação da República.

Nas décadas de 1920 e 1930, ele pertencia aos empresários José Loureiro e João Neves, que montaram ali mais de trezentas revistas. Em seguida, o Teatro Recreio passou para Manoel Pinto, que morreu e deixou para seu filho Álvaro Pinto, que também morreu num desastre de aéreo. Walter Pinto, o filho mais novo, com apenas vinte e sete anos, assumiu a direção do Recreio, em 1940. Homem de grande visão, cosmopolita e dinâmico, Walter soube lançar suas vedetes, comprando e negociando títulos de “rainhas das atrizes”. Ele se tornou uma lenda e, também, uma estética. Walter Pinto transformou, definitivamente, o teatro de revista em algo espetacular e deslumbrante.

Nunca houve escolas de vedetes. Os empresários e seus auxiliares “olheiros” andavam, sempre atentos, procurando garotas com *sex appeal*. E as lançavam com pouco preparo, apostando no talento natural, na beleza física e no paciente aprendizado prático, em que uma passava à outra os truques da profissão. A tarefa era arriscada, mas, muitas vezes, dava certo.

Com Walter Pinto foi diferente. Ele valorizou as vedetes em cena e elas conquistaram o público superando, em popularidade, os comédicos. Cantavam, improvisavam com desembaraço, dirigiam-se com naturalidade à plateia, sabiam contar piadas e eram sensuais. É que, além de empresário, produtor e escritor, Walter as treinava. Ou seja, ele criou um *sistema vedete*, um método que pouco a pouco foi se solidificando e oferecia, às atrizes, todo o instrumental necessário para que elas conquistassem a plateia.

Havia professores de canto e coreógrafos que cuidavam das posturas das meninas.

Para sublimar a exuberância de suas vedetes na cena, Walter Pinto criou a *escada-gigante*. *Girls* e vedetes, para surgirem no topo, deveriam entrar nele através dos camarins do primeiro andar.

As vedetes precisavam descer os degraus, um a um, com elegância, sem jamais olhar para o chão.

Walter Pinto as obrigava a descer, em média, trinta vezes por dia, até que conseguissem fazê-lo com graciosidade, sorrindo e de cabeça erguida, condições básicas para fazer parte do elenco.

No corpo de baile, composto por *boys* e *girls*, havia dançarinos franceses, poloneses, portugueses, argentinos a fazer fundo e dar apoio à estrela. Todos trabalhavam sob rígida disciplina.

O sistema vedete exigia uma carreira que não dependia só da beleza. As moças entravam na companhia e iam subindo, função por função, ao mesmo tempo em que avançavam para o proscênio. As funções, até se chegar ao posto de vedete, estavam nesta ordem:

- *Girls* (bailarinas que dançam nas filas, como um coro); antes eram chamadas de coristas;
- *Vedetinhas* são aquelas seis ou oito que acompanham a vedete maior, em seus quadros. Havia vedetinhas da Virginia Lane, da Mara Rubia e assim por diante. Elas eram como um séquito que acompanhava a grande vedete;
- *Vedete de quadro*. Nas revistas havia mais de uma vedete. Mesmo não sendo a maior estrela da companhia, as outras (já por conquista e por profissão) faziam com suas vedetinhas, números só delas;
- *Vedete do espetáculo*. Esse era o posto do desejo. A maior vedete do espetáculo que, ao



lado do cômico, formava a dupla de suporte da revista. Eram as grandes atrações. Seus nomes deveriam estar no alto dos cartazes;

- *Estrela*. A vedete, ao alcançar o reconhecimento e a notoriedade, era apresentada como Estrela da Companhia.

Havia uma hierarquia e era uma carreira feita de conquistas e conquistas. Portanto, ao perfil de vedete, acrescentemos mais um ingrediente: a garra.

Na época de Walter Pinto, a arte de expor o corpo cabia apenas às coristas, *girls* e modelos. Era o nu estático. A censura proibia corpos nus em movimento.

A história do Teatro Recreio terminou em 1963, quando foi desapropriado e destruído. Durante os vinte e três anos em que lá esteve, Walter Pinto fez com que a revista subisse tantos degraus na escadaria espetacular que a precipitou no abismo inevitável. Era dar mais um passo à frente e... cair.

Os elencos e a Santíssima Trindade...

Era a época das notáveis Mara Rúbia e Virgínia Lane.

Os elencos de Walter Pinto eram repletos de astros como Virgínia Lane, Mara Rúbia, Oscarito, Aracy Côrtes, Mesquitinha, Pedro Dias, Nélia Paula e tantos outros, juntos, num só espetáculo. Além deles havia a grande orquestra e um corpo de baile que foi crescendo, até chegar em 40 *boys* e 40 *girls*. E havia, ainda, os nus artísticos (vedetinhas que ficavam imóveis e peladas).

Walter Pinto, o *Ziegfeld brasileiro*, tinha sua própria receita de sucesso: elenco de primeira grandeza; efeitos cênicos moderníssimos (como luz negra, palco giratório, cascatas de fumaça, de água etc), grandes e monumentais apoteoses e as mais famosas vedetes.

O máximo da carreira de uma vedete era ser estrela de um espetáculo de Walter Pinto. Três delas foram muito importantes para a história do teatro de revista brasileiro: Virgínia Lane, Mara Rúbia e Nélia Paula, chamadas pelos cronistas teatrais da época de Santíssima Trindade das Vedetes.

A loura **Mara Rúbia** (1918-1991), Rainha das Escadarias, foi imbatível nos números de plateia. Mara Rúbia não começou no teatro de revista como simples bailarina e sim como *soubrette*, nome

designado às *girls* que já tinham algum destaque, graças a um número criado especialmente para ela. O próprio Walter Pinto foi quem a batizou com o novo nome artístico e contratou professora de canto, dança e interpretação, a fim de prepará-la para o estrelato. Transformou-se em um dos maiores símbolos sexuais do Brasil, entre os anos de 1940 e 1950. Com enorme carisma e espontaneidade, dividiu os palcos cariocas com outras celebridades, entre elas Dercy Gonçalves, Renata Fronzi, Oscarito e Grande Otelo.

Virginia Lane, a Vedete do Brasil, foi senhora absoluta da Praça Tiradentes. Com pouco mais de 1,50m aumentados por sandálias de plataformas, também fez crescer as pernas com maiôs bem cavados. Em 1950, na Companhia Walter Pinto, estrelou a revista *Muié Macho sim Senhor*. Havia cortinas de fumaça, chuveiro de pétalas de rosas e muito luxo. Mas nada ofuscou o brilho da vedete com seu talento cômico-malicioso no quadro *A garota do negócio*, uma pequena obra-prima do *double-sens*, em que a personagem, depois de perder o pai, diz procurar um homem competente para abrir o seu negócio. Virgínia descia à plateia, dizendo os versos acompanhados de expressivo gestual:

*Por favor, se apresente
Eu o quero como sócio.
Já sei que é competente,
para abrir o meu negócio!*

As duas maiores vedetes do Brasil foram Mara Rúbia e Virgínia Lane. Fizeram juntas, em 1951, *Eu Quero é Sassaricá!*, o espetáculo antológico considerado como uma das melhores revistas de todos os tempos. Virgínia lançou, no espetáculo, a marchinha *Sassaricando*, uma das mais célebres de todos os tempos. O sucesso foi tão grande que o povo acabou adotando a expressão *sassaricar*.

Nélia Paula (1930-2002), com Walter Pinto estrelou *Botando pra Jambrar* (1956), *É de Xurupito!* (1957), *É Xique-xique no Pixoxó* (1960), ao lado de Oscarito. Em São Paulo, estrelou as revistas *Daqui-lo que Você Gosta* (1959) e *Eu Quero é Fofocar* (1959), ambas no Teatro Natal. Em 1956, Nélia foi eleita a Melhor Vedete do Ano. Sua rápida ascensão foi vista com bons olhos até pelas colegas vedetes. Virgínia Lane e Mara Rúbia a apontavam como a Vedete da Nova Geração.

O sistema vedete de Carlos Machado...

Durante a década de 1950, o empreendedor Carlos Machado, também conhecido como O Rei da Noite, institucionalizou o *show* de boate e tornou famosos seus *night clubs*: Monte Carlo, Casablanca e Night and Day. Colocou nessas casas um palco pequeno, cuidou da sonorização e dos ambientes, chamou as melhores e mais bonitas vedetes, os melhores músicos e revistógrafos experientes para escreverem esquetes e atraiu a sociedade sofisticada, conhecida como *café society*. Serviu muito *whisky* a estes frequentadores e, aos poucos, assumiu o *striptease* nas altas horas. A este conjunto, que era também outro modo de fazer teatro de revista, chamaram Teatro da Madrugada.

Depois de Walter Pinto, foi Machado com sua mulher, a figurinista Gisele, que desenvolveram um método de treinamento do *glamour*. Elas recebiam aulas de postura, de andar, de improvisar, de jogar com a plateia masculina. Para compor a personagem, aprendiam a seduzir com classe e malícia, mas sem vulgaridade, pois não eram prostitutas.

Por se apresentarem em locais menores, mais próximos do público, nenhum defeito poderia existir. Os espetáculos de Carlos Machado – por serem *floor shows*²¹ (o palco tinha uma altura de apenas alguns centímetros e elas desciam às mesas) – exigiam total domínio do que é o *ser vedete*.

Os *shows* se caracterizavam por trazer os elementos básicos do teatro de revista para um espaço menor: a boate. Renata Fronzi e Cesar Ladeira anteciparam a fórmula no espetáculo *Café Concerto*, dando mais ênfase à parte musical, com influência direta dos cabarés parisienses.

Nestes shows de boate, a vedete ganhou novo significado. Se no teatro de revista esta figura dividia as atenções com comédicos, 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 sensu-

alidade, a postura, a comunicação com o público. Já não era mais necessária a bela voz, qualidade que acrescentaria, somente, uma vantagem.

Paralelamente a Carlos Machado, outros empresários mantinham suas companhias com revistas em cartaz. O movimento continuava intenso. Havia, portanto, negociações e troca-trocas. Vedetes transitavam pelas produções de Walter Pinto, Carlos Machado, Zilco Ribeiro, Renata Fronzi, Colé, Silva Filho, entre outros.

Anilza Leoni, Dorinha Duval, Rose Rondelli, Consuelo Leandro, Carmen Verônica²², Iris Bruzzi²³ são algumas atrizes deste período que se sobressaíram, passando pelos mestres e pela experiência concreta de várias companhias e tendências. As vedetes desta fase, em sua maioria, testemunharam a virada da revista para o show de boate, a inauguração da TV brasileira, a chegada do videoteipe e o início das transmissões televisivas em cores.

A revista de bolso: o duo “cômico e vedete”...

Em São Paulo, um formato conhecido como revista de bolso, tomou conta da noite. Sem as grandes escadarias e sem o orçamento de Walter Pinto, cresceu um teatro criativo, um pouco mais pobre, um pouco mais propenso à sacanagem e muito popular. O Teatro Alumínio (depois Teatro das Bandeiras) – inaugurado em 1953 – e o Teatro Natal foram os dois preferidos pelos empresários destas revistas de bolso.

A estrutura dessas revistas, que não se apoiavam no grande show, baseava-se no duo “cômico e vedete”.

Zilco Ribeiro foi para o Teatro Alumínio e uniu-se a artistas paulistas. Siwa e sua companhia montaram a primeira revista inteiramente produzida em São Paulo. Havia uma troca de autores, vedetes e comédicos, entre as duas capitais. Aos poucos, São

²¹ O palco, com um praticável que era puxado em forma de gaveta, tinha altura de apenas alguns centímetros. As vedetes desciam até as mesas.

²² Conhecidíssima como comedianta da Rede Globo e como Rainha da Frescura pela voz melosa, Carmen Verônica foi a vedete recordista entre as Certinhas do Lalau (lista das dez mais... publicada ano a ano pelo jornalista Stanislaw Ponte Preta)

²³ Iris Bruzzi foi casada com Walter Pinto. Depois, fez teatro com os outros produtores e, como a amiga Carmen Verônica, foi para a TV, onde continua trabalhando.



Paulo foi desenhando um teatro de revista tipicamente paulistano.

Dentre as vedetes paulistanas destacaram-se:

Eloína (1937), a escultural vedete gaúcha, que se sobressaiu em São Paulo, e cujas marcas registradas eram o corpo, a cintura fina, o rosto brejeiro, a capacidade de improviso, o olhar que prometia e o sorriso maroto de moleque.

Marly Marley (1938), uma vedete essencialmente paulista, apesar de ter nascido em Mato Grosso e ter trabalhado no Rio de Janeiro.

Outra fragmentação...

Os anos 1960 foram divisores de águas. Sem nos determos em acontecimentos essencialmente políticos, teremos de nos lembrar que tudo o que acontece na arte (modificações estéticas, novidades, modismos) é resultado de mudança social qualitativa. E ela estava próxima.

No início, tudo continuava como prolongamento da década de 1950. Como se as regras e o padrões fossem para sempre: o casamento, a família e, à noite, a saíndinha extra para o divertimento.

A partir da segunda metade da década, os palcos da revista, amordaçados pela censura, praticamente entregaram os pontos. Houve, então, mais uma fragmentação, agora definitiva. Uma vertente, depois de passar pelas chanchadas cinematográficas, passou aos programas humorísticos da TV. Surgiu a *vedete eletrônica*. A outra, insistindo em resistir, pulverizou-se em *shows* de *strip-tease*, *shows* de mulatas, *shows* de exportação.

As antigas vedetes nudistas²⁴ foram substituídas pelas *strippers*. A revista, que antes era cheia de alusões, se tornou explícita: um caminho rápido para o desaparecimento.

Nas salas de espetáculos, chegava a vez do Teatro de Resistência. A revolução sexual, a pílu-

la, os filósofos, os acontecimentos internacionais mostravam que os valores estavam mudando. E o charme e a beleza se apresentariam com outra cara. Travestis tomariam o *glamour* para si e fariam espetáculos como o *show Les Girls*.

Profissionais da alegria

Que corpos, que luxúria, que fantasia erótica maravilhosa foi para todos os homens! Essas magníficas mulheres do teatro rebolado: Virgínia Lane, Mara Rúbia, Nélia Paula, Iris Bruzzi, Carmem Verônica, Marly Marley, Luz Del Fuego, Elvira Pagã, Sonia Mamede, Eloína... Era uma profusão de plumas, paetês e hormônios. Redondas, generosas, esculturais, descendo as escadarias do cenário, envoltas no luxo, no brilho, transpirando malícia, com suas pernas magníficas, seu gingado, seus gestos amplos, poderosas. (ABREU, 2010, p.110)

Deus é brasileiro e esse é o melhor país que há! Eis a filosofia da revista até o momento em que ela não seria mais necessária, nem desejada. Quando a realidade se mostrou muito dura, o teatro do entretenimento se calou. Curiosamente, entretanto, quando a revista morreu, sobreviveu (ainda com força total) o *sistema vedete*. Enquanto o espetáculo grandioso se definha nos teatros, as vedetes continuaram brilhando nas boates, nos *shows*, nos *night clubs*.

Vedetes eram atrações, pela sua natureza sensual, pela liberação dos desejos escondidos atrás do correto comportamento social. Sob o figurino do *glamour*, eram livres para provocar, parodiar, denunciar.

Ser vedete era mais que personagem, ou tipo, ou função. Ser vedete era um estado muito especial de se achar dona da cena, bonita, sensual, poderosa, leve, bem-humorada, inteligente. Seu objetivo era fazer com que o público daquele dia nunca mais a esquecesse.

E o que uma vedete fazia? Transmitia alegria luxuriante: a sensação de que a vida vale a pena ser vivida. Era, portanto, uma profissional da alegria.

Elas viveram em outro tempo. Não havia *photoshop*, nem silicone, nem cirurgias plásticas, mas todas davam um jeito: quem tinha pouco busto, colocava enchimento: quem não tinha glúteos bra-

²⁴ Elvira Pagã e Luz Del Fuego foram as vedetes nudistas dos anos 1950. Ficaram famosas pela ousadia, mas não se saíam bem como atrizes. No entanto, eram sucesso de bilheteria. Mais informações ver: VENEZIA-NO, 2010.

sileiros, colocava atrás pequenas saias com babados: as baixinhas usavam plataformas. Plumas de animais autênticas abasteciam os figurinos. Casacos e estolas de pele davam *status*. Hoje, isso tudo parece absurdo. O politicamente correto não era uma preocupação ainda.

Como seres teatrais, as vedetes alimentaram fantasias masculinas, alfinetaram (com graça) políticos corruptos, cantaram, dançaram e denunciaram injustiças sociais. O discurso da vedete foi indireto e com charme. Em geral, não falava palavrão. Ela fazia alusão. Aliás, esta era a sua grande arma: a alusão. A plateia poderia pensar o que quisesse, a vedete sugeria, mas não falava diretamente. Poderia perguntar ao cavalheiro se já tomou ferro, se já mostrou o seu passarinho, se quer chupar a sua uva, se tem uma mala grande, mas tudo isso sem escancarar. A maliciosa alusão aumentava o prazer. Revelando e escondendo o corpo escultural, em figurinos belíssimos, a vedete subia e descia escadarias, ia à plateia, dava piscadinhas, fazia insinuações políticas. Um dia, saiu deslumbrante de cena, deixando saudade.

Elas fizeram teatro, principalmente porque se apoiavam no jogo irreduzível da teatralidade: o encontro direto com a plateia.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Brício de. *Esses populares tão desconhecidos*. Rio de Janeiro: Raposo Carneiro, 1963.
- ABREU, Sylvio. Prefácio. In: VENEZIANO, Neyde. *As grandes vedetes do Brasil*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2010.
- ANTUNES, Delson. *Fora do sério*. Rio de Janeiro: Funarte, 2002.
- ASSIS, Machado de. *Do Teatro: textos críticos e escritos diversos*. Organização, estabelecimento de texto, introdução e notas de João Faria. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- ASSIS, Wagner. *Renata Fronzi: chorar de rir*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2005. (Coleção Aplauso)
- AUGUSTO, Sérgio. *Este mundo é um pandeiro*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.
- CASTRO, Ruy. *Ela é carioca: uma enciclopédia de Ipanema*. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.
- CHIARARDIA, Filomena. *O Teatro São José: a*

menina dos olhos de Pascola Segreto. Rio de Janeiro: Unirio, 2001.

MADEIRA, Ney. *A vedete da madrugada: observação e análise dos figurinos femininos de Gisela para o Teatro da Madrugada 2006*. Dissertação (Mestrado). UniRio, Rio de Janeiro, 2006.

NUNES, Mário. *40 anos de teatro*. Rio de Janeiro: SNT, 1956.

PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. *Viva o rebolado*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

PIPER Rudolf. *Garotas de papel*. São Paulo: Global, 1976.

REBELLO, Luiz Francisco. *História do teatro de revista em Portugal*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1982.

REIS, Ângela. *Cinira Polônio: a divette carioca*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1999.

RUIZ, Roberto. *Aracy Côrtes: linda flor*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1984.

_____. *O Teatro de Revista no Brasil: do início à Primeira Guerra Mundial*. Rio de Janeiro: INACEN, 1988.

SANTOS, Vitor Pavão dos. *A revista à portuguesa*. Lisboa: Ed. O Jornal, 1978.

SOUZA BASTOS. *Timtim por Timtim*. In: LA FERIA, Filipe Passa por mim no Rossio. Lisboa: Cotovia, 1991. p.51-52.

VENEZIANO, Neyde. *As grandes vedetes do Brasil*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2010. (Coleção Aplauso)

_____. *De pernas para o ar: teatro de revista em São Paulo*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2006. (Coleção Aplauso).

_____. *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. Campinas: Pontes, Editora da Unicamp, 1991.

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

Documentos em meio eletrônico:

Site: <http://revistaphilomatica.blogspot.com/2010/08/rendez-vous-no-alcazar-lyrique.html>

