

# O Papel do Figurino no Teatro de Revista Carioca

---

*Leila Bastos Sette\**

Esse artigo se refere a uma parte da pesquisa intitulada: “*O Baú do Ator – o papel do figurino na construção do espetáculo do teatro de revista carioca, nas primeiras décadas do século XX*”, realizada durante o curso de Mestrado em Teatro, em 2004, na UNIRIO. Esse trabalho reconstitui e analisa importantes figurinos extraídos das rubricas das peças de teatro de revista, de fotografias e desenhos de quadros-charges, de jornais e revistas ilustradas, durante a segunda fase do gênero, antes da revista carioca se transformar na féerie do espetáculo puramente visual. Na busca através das caricaturas impressas e dos textos das revistas – encenadas ou não – o trabalho de pesquisa tratou de examinar a construção e a linguagem cênica do figurino revisteiro, a partir da análise da arte dos caricaturistas, em comparação com a arte dos revistógrafos – autores e caricaturistas – que trabalharam na mesma época, no Rio de Janeiro.

Já se destacou a familiaridade dos caricaturistas com os recursos cênicos e a linguagem teatral (Belluzo, 1992). Eles se apresentavam como hábeis manipuladores dessa linguagem, fazendo seus calungas e bonecos se comportarem como atores através dos movimentos, dos gestos e da expressão. Todo esse jogo cênico remetia ao desempenho nos palcos. De fato, era através dessa configuração que se moviam os intelectuais humoristas. Nas conferências literárias, eles faziam questão de marcar esse papel. (VELLOSO, 1996: 68)

Nas primeiras décadas do século XX<sup>1</sup> o teatro de revista apresentava os momentos mais importantes do cotidiano da cidade do Rio de Janeiro: “revoluções, grandes inventos, modas, acontecimentos artísticos ou literários, espetáculos, crimes...” (BASTOS, 1908: 128) utilizando os múltiplos e variados recursos cênicos do teatro cômico popular. As cenografias e os figurinos desse tipo de espetáculo, de grande teatralidade e apelo vi-

---

\**Leila Bastos Sette*, bacharel em Artes Cênicas, com especialização em Cenografia, Figurinista e Professora de Educação Artística. Recentemente, concluiu o curso de Mestrado em Teatro, através do Programa de Pós-Graduação em Teatro, do Centro de Letras e Artes, da UNIRIO.

sual, imprimiam a estética cênica específica do gênero. Segundo Décio de Almeida Prado, o teatro de revista “constituiu-se na forma mais rica e mais rentável do teatro comercial”. (PRADO, 1999:102). Esse gênero de teatro, procedente da França, chegou aqui, via Portugal, em meados do século XIX e, nas primeiras décadas do século XX, teve grandes momentos de glória .

Na mesma ocasião, Artur de Azevedo consagrou-se como o maior revisiteiro do Brasil, criando famosos personagens, caricaturas políticas da época e alegorias, com o auxílio do seu irmão romancista e caricaturista Aluísio de Azevedo, o qual desenhou os figurinos das revistas: *O Bilontra* (1886), *O Homem* (1888) e *Fritzman* (1889). Das dezenove revistas que Artur Azevedo escreveu, seis foram de parceria com Moreira Sampaio e *O Mandarim*, em 1883, devido ao seu grande sucesso, foi considerado o marco inicial do teatro de revista carioca.

Geralmente, nas revistas de ano, os compadres chegavam na cidade à procura de algo ou alguém, criando uma ação motivadora, a fim de passar o Rio de Janeiro em revista, mostrando a galeria de tipos cariocas e os acontecimentos mais importantes daquele momento. Em *O Ano Que Passa* (1907), Artur Azevedo contou com o auxílio do caricaturista português Julião Machado para desenhar os seus bonecos ou “figurinos-personagens” e, apesar dessa revista nunca ter sido encenada nos teatros, a sua estrutura era a mesma das revistas de ano apresentadas nos palcos cariocas.

E nesse mundo-imagem, nessa história-instantâneo, com os quais se estreitam os laços da virada do século, tem importância também fundamental a disseminação, via imprensa empresarial, dos portraits-charges de figuras conhecidas, sobretudo a partir de 1896, quando a *Gazeta de Notícias* começou a imprimir as “caricaturas instantâneas” de Julião Machado, ao lado de perfis pessoais redigidos por Lúcio de Mendonça. Prática que se tornaria freqüente nos outros grandes jornais do tempo. (SÜSSEKIND, 1987: 107)

Na segunda fase da evolução do gênero, já na década de 1920, o teatro de revista se transformou no principal entretenimento e veículo de comunicação de massa da cidade, lançando no mercado as famosas marchinhas carnavalescas e as estréias das revistas, que coincidiam com a proximidade dos festejos de Momo, aqueciam a competição entre as sociedades, ranchos e cordões, os quais invadiam os palcos dos teatros nacionais, antes dos famosos desfiles das Sociedades Carnavalescas, na moderna Avenida Central, no centro do Rio de Janeiro: grande palco ao ar livre. Ao mesmo tempo, começou uma fase gloriosa desse teatro musicado, sob a influência

das companhias de revistas estrangeiras que aqui estiveram.

As alegorias medievais foram aos poucos sendo substituídas pelas alegorias tipicamente brasileiras. Os trajes cênicos e adereços contribuíram para a consagração desse gênero, pois além das “doenças com os nomes (febre amarela, malária) escritos nos figurinos” (VENEZIANO, 1999: 149), diversos personagens, caricaturas dos tipos sociais, alegorias e fantasias eram imediatamente reconhecidos através dos seus trajes, adereços e acessórios.

Nesse tipo de teatro os figurinos configuravam os próprios personagens do nosso dia-a-dia, no início do século XX. Logo, o Zé Povinho, o Chefe-de-Família, o Bilontra, a Cocotte, a Mulata e o Mulato, o Caipira, o Almofadinha, o Sportmam, o Dândi, a Melindrosa, o Malandro, o Português e diversas alegorias eram vestidos e encenados, com grande frequência. Esses mesmos personagens revisteiros surgiam nos desenhos e caricaturas dos intelectuais e humoristas Raul Pederneiras, Kalixto e Luiz Peixoto – turunas e quixotes (VELLOSO, 1996), dentre outros caricaturistas e revistógrafos, na época em que o teatro de revista se tornara o gênero teatral preferido do carioca.

Na modernidade, a visibilidade e a arte do deciframento se apresentam como instrumental decodificador, capaz de dar sentido ao conjunto. Na revista *Estação Teatral* (1910), são várias as seções do tipo: “o que dizem de nós”, “o que dizem uns dos outros” (23-7-1910). Há um frenesi em revelar e trazer à tona as opiniões e impressões dos “outros”, sejam elas amistosas ou adversas. No editorial da publicação, informa-se que o interesse da revista é a vida teatral, mas “sem desprezar as miuçalhas dos bastidores, as anedotas e bisbilhotices” (*Estação Teatral*, 2-7-1910).

As caricaturas são uma das expressões mais significativas no discurso dessas revistas que se pretendem “modernas”. Comentando a eleição de Coelho Neto para a diretoria do Teatro Municipal, Lima Barreto não perde a ocasião de fazer seu *portrait-charge*. (VELLOSO, 1996: 101).

Os revistógrafos, também, trabalhavam com a caricatura, tanto cênica quanto escrita, utilizando uma linguagem semelhante à da literatura ilustrada e impressa dos jornais e revistas, o que tornava os desenhos significativos, à medida que delineavam os figurinos, com traços caricaturais, fortes e precisos, dos tipos sociais, alegorias e personalidades, na forma de imagens instantâneas, mas, essencialmente, teatrais, pois além do caráter ligeiro e improvisado, tanto na cena do teatro de revista quanto na cena desenhada no papel, trabalhava-se muito mais com a estilização das formas, o que tor-

nava os figurinos mais visuais e ilustrativos, sinalizando e/ou identificando, facilmente, o grande número de personagens. Outra característica importante do gênero, além da crítica política e de costumes, era um “certo esplendor visual: cenários variados, mutações à vista, belos figurinos (muitos desenhados por Aluizio de Azevedo nas revistas do seu irmão Artur). Este aparato cênico culminava nas apoteoses de fim de ato, sobretudo no final da peça”. (PRADO, 1999: 104). O grande ator cômico, nesse tipo de teatro, comunicava-se com a platéia distanciando-se da personagem e encantando o público com o seu brilho natural.

No palco, quem dava vida e consistência aos tipos esquemáticos da revista, bem como aos da opereta e da mágica, eram os atores cômicos, especialistas da comunicação imediata com a platéia. Cantavam com a pouca voz que tinham, sem aperfeiçoamento musical, mas sabiam extrair do texto a salacidade, o duplo sentido sexual que os autores haviam disseminado no texto, para que explodissem na hora certa em cena, graças aos olhares maliciosos, os gestos e inflexões equívocos dos intérpretes. Nada era dito com todas as letras, tudo ficava subentendido. (PRADO, 1999:107)

O ator Vasques foi o primeiro em ordem cronológica e no mérito. Seguido por Brandão – O Popularíssimo – e João Machado Pinheiro e Costa, conhecido como “Machado Careca”. Entre os nacionais podemos citar: Xisto Bahia, “extraordinário nuns papéis em que imitava roceiros, capadóciós e outros tipos populares do Brasil e João Colas, filho de um maestro de música ligeira, festejadíssimo na canção Matuto do Piauí, que realmente ele faz com primor” (BASTOS, 1908: 230). Entre as atrizes destacavam-se: Pepa Ruiz, Cinira Polônio, Aurélia Delorme e, nas décadas de 1920 e 1930: Aracy Cortes, Margarida Max, Otília Amorim e Alda Garrido, dentre outras famosas.

A década de 20, contudo, deu lugar a um espetáculo de revista mais elaborado, onde o luxo e a beleza das girls iluminaram a cena carioca. Começou um período glorioso para esse tipo de espetáculo, sob a influência das companhias de revistas estrangeiras Bataclã e Velasco que aqui estiveram. Sobre esse fato Neyde Veneziano, escreveu:

Com belas e glamourosas girls exibindo as pernas sem as antigas meias grossas das nossas coristas, a troupe francesa influenciaria a tal ponto o teatro ligeiro brasileiro que, imediatamente, o que era chamado “nu artístico”, aqui se instalou. E, ao despirem-se as meninas, muitos corpos decepcionaram seus fãs. As muito gordinhas perderam a graciosidade diante das esbeltas francesas. Mudaram-se os conceitos estéticos. Mudou-se também o conceito estrutural da revista. O texto e a música passaram, então, a

emoldurar o real foco de interesse: a mulher. Os figurinos receberam um maior cuidado, assim como a iluminação e os cenários”. (VENEZIANO, 1991: 42-43)

O teatro de revista, ao criticar o Rio de Janeiro e seu tempo, desenhou em cores vivas o nosso povo, fixando nossos tipos, modas e costumes. Os contrapontos criados com as tentativas de modernização da cidade, vinculados aos ideais da Belle Époque formaram um quadro de imagens contrastantes que os revistógrafos souberam reproduzir. A construção das personagens através dos figurinos enriqueceu o espetáculo e a própria arte de se vestir, criando a aparência da aparência.

O papel do figurino foi importante, no teatro de revista carioca, a partir do momento em que fatos e personagens emergiam em forma de “personagens-superfícies”, ou seja, “personagens explicitamente figurinos” (SÜSSEKIND, 1987: 109). Trajes caricaturais que, com seus contornos ligeiros, vestiam os “personagens-charges” ou “personagens-crônicas” e construíam as famosas caricaturas de políticos e demais personalidades, além das inúmeras alegorias, pessoas e personagens. Apesar desses figurinos saltarem da dupla dimensão da folha impressa, não deixavam de ser bidimensionais ou simples “encadernações”, como é O Trabalho, personagem alegórico em *O Bilontra*, de Artur Azevedo (1985: v. 2, 501), na cena transcrita abaixo:

FAUSTINO, depois o TRABALHO, que ouve parte do diálogo quando passa pelo fundo, vestido de operário, e levando sua ferramenta.

FAUSTINO – Diabos levem a polícia! Justamente quando a sorte ia mudar, é que a maldita cercou a casa! Oh! Mas deixe estar, que a caipora não há de durar eternamente!

TRABALHO – Há de durar enquanto me evitares!

FAUSTINO – Olá! O meu amigo dos manjeriões! Hoje a encadernação é mais barata, hein?

TRABALHO – Hoje eu sou um operário, e vou para a oficina exercitar o brio dos que se acharem ao meu lado! Enquanto tu passavas a noite numa espelunca, para ganhares, ao cabo de muitas horas, metade da soma que o trabalho honesto poderia render em menos tempo, o operário dormia, refazendo as forças para recomeçar no dia seguinte a tarefa de véspera. (Dando-lhe uma peça de ferramenta.) Toma! Vem comigo!

No momento em que o personagem troca de figurino, automaticamente, ele troca de papel. Naquele momento O Trabalho era um operário e, nos demais quadros da revista, esse mesmo personagem aparece vestido com ou-

tros figurinos, ou melhor, outros personagens-figurinos. Essa sobreposição de imagens, na representação plana e ilustrada, característica do teatro de revista, permite um exame dos figurinos através das caricaturas e desenhos impressos nos jornais e revistas da mesma época.

Logo, importantes figurinos puderam ser reconstituídos através dos desenhos de Julião Machado em *O Ano Que Passa* de Artur Azevedo, revista publicada e ilustrada mensalmente no jornal O País durante o ano de 1907, no Rio de Janeiro. Os textos das revistas que serviram como fontes primárias dessa pesquisa, também, foram valiosos, pois as suas rubricas, assim como os desenhos de Julião Machado para a revista de Artur Azevedo reúnem todos os aspectos plásticos e visuais do espetáculo. Os muitos e variados figurinos, que puderam ser examinados e analisados, foram organizados de acordo com as suas diferentes funções e significações, nos seguintes grupos:

### **I - O Figurino-Tipo Social**

O Teatro de revista reinventou inúmeros personagens-tipos, principalmente, no final do século XIX. No entanto, alguns se destacaram mais, tanto pela sua tradição popular, quanto pela sua constância e permanência nos palcos do teatro cômico, musicado e ligeiro da época, como por exemplo: o Zé-Povinho, o Mulato, o Malandro (ou o Bilontra), o Pelintra, o Português, o Policial, o Chefe-de-Família, o Coronel, o Caipira, o Dândi, o Almofadinha, a Baiana, a Mulata, a Melindrosa e a Cocotte, dentre outros.

### **II – O Figurino-Personalidade**

A sátira política sempre foi a maior atração do teatro de revista, principalmente, nas revistas de ano, época em que a censura, talvez, fosse mais branda ou as caricaturas menos maliciosas... No teatro de Artur Azevedo, grandes literatos e personalidades do espetáculo republicano desfilaram nos palcos das revistas cariocas como, por exemplo: Rodrigues Alves, Oswaldo Cruz, General Roca e outras figuras importantes do cenário político da cidade, naquele momento. Tanto no teatro de revista, quanto nas charges impressas, muitas figuras ilustres da época podiam ser identificadas em situações diversas, na maioria das vezes, vestindo trajes fantasiosos, como na charge onde Olavo Bilac é desenhado com a indumentária de general-chefe, montado num cavalo alado (SALIBA, 2002: caderno de fotos). Podemos perceber que, através da arte da caricatura, diversos personagens são recriados pelos caricaturistas, pois estes, não encontrando barreiras materiais, reproduziam qualquer circunstância ou personalidade, da forma mais variada

e bizarra possível.

No teatro de revista, no entanto, a produção dos quadros-charges enfrentava algumas dificuldades materiais, a começar pelo próprio corpo do ator que deveria ter o físico e a estatura ideais para vestir a personalidade caricaturada. Inclusive, alguns atores chegaram a se especializarem em determinados figurões da política nacional. Porém, a construção dessa modalidade de figurino sempre dependeu, em grande parte, do trabalho de artistas e técnicos, sobretudo, do trabalho cuidadoso da maquiagem, pois o que define a caricatura, na cena teatral, é, principalmente, a máscara facial, que, independente dos trajes e adereços, deve realçar os traços mais significativos do rosto caricaturado, a fim de que seja imediatamente reconhecido pela platéia. As roupas e pertences do personagem, realistas ou não, complementavam o figurino, determinando o espaço-tempo da ação e variavam de acordo com os acontecimentos que envolviam a personalidade caricaturada, o que, normalmente, era a causa e a origem da sua criação.

Na década de 1930, Getúlio Vargas foi um “figurino-personalidade” muito representado e admirado pelo público do teatro de revista carioca. Ele assume diversos papéis em diferentes momentos, como por exemplo: O Motorneiro (PAIVA, 1991: 429) representado por Oscarito, em *Rumo ao Catete* (1937), de Luiz Iglésias e Freire Jr., e *Vestido de Maestro* (VENEZIANO, 1994: 141), na Companhia Walter Pinto.

À medida em que as referências políticas foram censuradas, os quadros-charges desapareceram, gradativamente, do teatro de revista carioca, deixando um espaço maior para os quadros fééricos e números de canto e dança que, desde a segunda década do século XX, já vinham se aperfeiçoando, principalmente, sob a influência das companhias de revistas estrangeiras. A partir desse momento, o figurino, dotado de uma nova funcionalidade e plasticidade “bataclânica”, valorizou ainda mais o corpo feminino, dando origem às revistas fééricas, deslumbrantes shows de gilrs e vedetes, ora vestidas com fantasias deslumbrantes, ora exibindo os seus corpos esculturais, nus ou seminus.

### III – O Figurino-Alegoria

Letra ao pé da imagem: este o jogo que se inaugura na literatura brasileira sobretudo desde a configuração desse novo horizonte técnico na virada do século. Desde a redefinição da idéia de realidade, agora mesclada a essa paisagem-segunda, que tanto pode transformá-la como referendá-la. Paisagem de imagens técnicas

com a qual se começa a conviver com mais intensidade, no Brasil, a partir dos anos 90 do século XIX e das primeiras décadas do século XX. Porque o mesmo desejo de modernização, que impulsiona reformas urbanas e sanitárias, dirige-se para o aparelhamento técnico da sociedade brasileira. E para essa paisagem-segunda, povoada por cartazes, fotos, fitas e charges. Para um horizonte de imagens. (SÜSSEKIND, 1987: 104-105).

São inúmeros e variados os figurinos-alegorias, principalmente, nas revistas de ano. Eles poderiam representar uma simples referência, como O Projeto, personagem da revista *Fritzmac*, de Artur Azevedo (1987: 410), “que atravessa a cena da direita para a esquerda montado num velocípede, com uma casaca de abas exageradamente compridas”, as quais vão encurtando, a cada aparecimento do personagem em cena; os figurinos fúnebres e até assustadores, como A Tuberculose e O Teatro, em *O Ano Que Passa*, de Artur Azevedo (1987: 620) e todas as virtudes e vícios que desfilavam nas revistas cariocas, desde os esfarrapados males à sofisticação e o luxo dos deuses, reis, musas e muitas outras alegorias que habitavam os palácios dos quadros de fantasias.

As charges impressas e os quadros do teatro de revista mostram o processo de modernização que transformou a “cidade-capital” em grande palco ao ar livre, para o desfile dos personagens “absolutamente-figurinos” (SÜSSEKIND, 1987: 104): tipos sociais, alegorias, personalidades e fantasias, os quais são redesenhados de forma ligeira, mas com traços marcantes e plenamente visuais. O Figurino-Cidade é o protagonista do teatro de revista e da moda carioca, numa época em que “a tendência andrógina, masculinizada, anulava as curvas”. (SENAC, 2000: 75) e recriava a imagem da Mulher-Cidade, independente e moderna, que atravessava e desfilava nos palcos, ruas e na Avenida Central.

Nas caricaturas, o Brasil moderno aparece como uma montagem. Assemelha-se a um teatro: o cenário sugeria ambientes de sonho e de fantasia, mas por trás do pano existia outra realidade. E era para essa realidade que os caricaturistas queriam chamar a atenção. A revista *D. Quixote* publica, no dia 26 de abril de 1922, uma caricatura extremamente expressiva sob o título: “Arranjando a casa”. Nela, a cidade do Rio de Janeiro aparece representada por uma senhora da alta sociedade. Ela está num salão muito elegante e luxuoso. Em uma das paredes há um enorme brasão com a inscrição: “1822-1922”. Essa senhora ordena então a seu mordomo – que é o presidente Epitácio Pessoa: - “Arrume a sala de visitas!” Recomenda que ele esconda todos os objetos feios no



quintal ou no quarto dos fundos. Esse lixo não pode ser visto de maneira alguma pelas visitas da casa.  
(VELLOSO, 2000: 127-128).

Essa charge descrita por Monica Velloso desmascara a realidade daquele momento, encoberta pelas reformas de fachadas – “o cenário sugeria ambientes de sonho e de fantasia” – verdadeiros shows ilusionistas das políticas de modernização e de saneamento. Ao mesmo tempo, esse figurino-Cidade, figurino-alegoria da *Capital Federal*, é um traje elegante com adornos modernos, que enfeitam a “senhora da alta sociedade”: uma dama de pele muito clara e de cabelos curtos. O decote do seu vestido deixa os ombros, o colo e os braços de fora; a saia, em linha reta, desenha uma figura alongada. Porém, voltada de costas para o observador, oculta o seu rosto e o seu olhar... A sua postura e o modelo do vestido, de tecido macio e sedoso, remetem à imagem atraente e sensual da Cocotte, da Madame Petit-Pois, a famosa francesa, interpretada por Cinira Polônio, na burleta *Forrobodó* (1912), de Luiz Peixoto e Carlos Bittencourt.

O modelo da saia desse traje da Cidade reproduz a “linha barril, que tinha um efeito tubular” (SENAC, 2000: 72), com um recorte decorado, de cor mais clara, contornando toda a extensão do quadril. O seu comprimento termina abaixo da linha dos joelhos, formando pontas nas laterais, com um barrado de renda larga, sobre o qual traz escrito, em letras grandes e legíveis, a palavra “cidade”. Através desse desenho pode-se deduzir que, sobre a barra (faixa larga de renda) do vestido, ou seja, sobre andaimas, a fachada da Cidade se ergue como um grande cartaz de mulher bonita e moderna, com o cabelo cortado à la garçonne. A parte anterior da sua blusa é enfeitada com a imagem do globo, que pertence ao Brasão das Armas do Rio de Janeiro. Meias de seda preta e sapatos “à barette (de presilha abotoada) com saltos carretel”. (SENAC, 2000: 76) sustentam esse figurino- Cidade.

Essa aparência atraente e teatral que revela uma outra aparência – a fachada moderna – no teatro de revista, também é plana e superficial, retrato da modernidade, alegoria da cidade-capital e se desdobra no figurino-Avenida Central, alegoria da urbanização, representada pela ampla e moderníssima Avenida Central da charge impressa na revista *Tagarela de 21 de julho* de 1904, “usando um chapéu enorme que lhe esconde a forma do rosto, a mulher se funde e se confunde com a Avenida errada” (VELLOSO, 2004: 51) e representada por Cinira Polônio, na revista *Cá e Lá* (REIS, 1999: 99).

A mulher do desenho da charge, na revista *Tagarela*, usa um chapéu de aba larga e flexível, semelhante aos modelos criados por Coco Chanel, que estavam em voga, na mesma época (SENAC, 2000: 35). Geralmente,

os figurinos que representavam os tipos sociais famosos, naquele momento, como a Cocotte, surgiam na forma de alegorias, como era o caso da Cidade, que vestia um traje da moda, a fim de representar o processo de modernização e embelezamento de fachada. A mulher chique, elegante e refinada vestiu a recém criada Avenida Central. São personagens alegóricos que, freqüentemente, desfilavam no teatro de revista carioca.

Avenida chic/ Eu sou a Central/ Da elegância o tic/ Dou à capital!  
Cem casas botei/ Por terra, e, a giz/ Aos donos paguei/ Aquilo que quis!  
Morros traspassei/ Furei tudo, à tesa/ Mas, bela fiquei/  
Que é uma beleza!.../ A Avenida chic/ Eu sou a Central/ Da elegância o tic/  
Dou à capital! (Reis, 1999: 106).

A República, personagem da revista *Amendoim Torrado* (1925), de Luiz Peixoto, por sua vez, demonstra o desejo de substituir o seu barrete por um chapéu mais moderno. No entanto, esse desejo de mudança expresso através do figurino, não se concretizou, porque, depois de experimentar os diferentes modelos de chapéus, a personagem-alegoria se apega ao seu barrete frígio, arrependida até de ter pensado em abandoná-lo. Esse importante acessório, também, é personificado na charge de Kalixto que desenha o barrete metamorfoseado na forma de uma grande cabeça de um animal indefinido. Nessa charge de 1913 (SALIBA, 2002: 68) a resistência às mudanças está implícita, a partir do momento em que o barrete, além de adotar a fisionomia de um animal, também envelhece, apesar de manter os seus traços originais. Muito interessante, contudo, é perceber essas nuances através do figurino, no teatro de revista e na cena impressa.

A Justiça, diferente da Cidade e da República, que são representadas pela figura idealizada de uma jovem e bonita mulher, geralmente, aparece na pele da mulher mais envelhecida e “esfarrapada”. Considerada como divindade e virtude a Justiça, geralmente, é representada com os olhos vendados vestindo um traje greco-romano e segurando, em cada mão, uma espada e uma balança. No teatro de revista e na charge impressa esse figurino-alegoria aparece como a imagem de uma senhora repleta de males, como podemos observar no texto da revista *O Homem*, de Artur Azevedo (1987: 301), na cena em que “a Justiça entra com as vestes rotas, a balança quebrada e os olhos vendados”, pedindo socorro, desesperada:

TODOS – Que é isso? Que foi? Quem é a senhora?

JUSTIÇA – Eu sou a Justiça... e tão esfarrapada que, confesso, estou vendida no meio de tanta gente... Doze cidadãos, que deviam defender-me, juraram dar cabo de mim... Já me deixaram neste estado, e, não satisfeitos ainda de me haverem posto fora

de casa a pontapés, perseguem-me até a rua!

Ferina e maliciosa, porém, é a charge que aparece na revista *O Malho*, em 1913 (SALIBA, 2002: caderno de fotos), onde a Justiça é representada por uma senhora sentada, que segura no colo a espada, ao mesmo tempo em que ampara um policial, o qual dorme escorado na sua perna e não vê passar um figurão, autor de um roubo de cem contos, enquanto que um homem pobre, vestido com roupas remendadas, é preso por outros dois policiais, por haver roubado um queijo. Essa Justiça, com um vestido branco, longo, sem detalhes e calçando sapatos masculinos, traz a venda nos olhos, porém um deles está destampado, assim como um dos seus seios. Tão gordo quanto o seio descoberto, esse olho acompanha o figurão de cartola, flor na lapela, anel no dedo e bengala, usando um traje de homem rico.

#### **IV – O Figurino-Fantasia<sup>3</sup>**

Os figurinos-fantasia foram subdivididos em quatro grupos:

- A fantasia histórica e a fantasia mitológica e/ou fantástica – do personagem de época dos quadros históricos e o figurino-fantasia do personagem mitológico e/ou fantástico, dos quadros de fantasia;
- O figurino-fantasia dos personagens cômicos tradicionais do teatro popular;
- O figurino-cenografia;
- O figurino feérico das vedetes e gilrs, repleto de plumas e paetês, que dominou a cena revisteira, a partir da década de 30, na terceira fase do gênero, no momento em que a féerie tomou conta do teatro de revista carioca.

#### **V – O Figurino do Ator Cômico**

Importantes figurinos foram analisados de acordo com as suas especificidades, dentro de cada grupo. O figurino do ator cômico, porém, foi examinado separadamente, devido as suas diferentes funções e plasticidade, principalmente, a partir do momento em que, nesse caso específico e, na maioria das vezes, parece que o figurino funcionava como a segunda-pele do ator. Diferente dos demais figurinos da cena revisteira, que não aderem ao corpo, o figurino do ator é o conjunto dos seus gestos, sons, maquiagens, cabeleiras, roupas e demais complementos, no momento mágico em que ele “exibe os seus dotes profissionais”.

O figurino-personagem, através do corpo do ator, cumpre com a sua

função de forma diferente do figurino do ator cômico que, geralmente, veste o personagem (no sentido de encarnar esse personagem) mostrando, ao mesmo tempo, a sua fachada. Enquanto que o figurino-personagem carrega em si, prontos e impressos, os traços e características do personagem, o ator-cômico, com os instrumentos próprios da sua natureza e urdindo as tramas da interpretação, constrói o figurino-personagem, que se transforma na sua segunda pele.

[...] um trajeto atorial envolvido em práticas teatrais assentadas em específicas formas de trabalho de intérprete; formas muito concretamente voltadas para a construção e o aperfeiçoamento, quase sempre, de um único personagem, com o qual o ator acaba de se confundir não apenas na arte do palco, mas também na vida. Trata-se aqui, portanto, de um “figurino” que, mesmo sem qualquer rasgo, foi vestido por ator dedicado a intensa exercitação corporal através da qual almejava formar e manter aquecidos os repertórios de atuação por ele longamente preparados e sempre disponíveis para serem acionados por uma cena que não desdenhava, fosse o diálogo com uma tradição cultural popular mais ampla, ligada às manifestações festivas contempladas com a farta presença de máscaras (como as carnavalescas lembradas pelo ator, e que antecederam e coexistiram com o fenômeno rigorosamente teatral da *commedia dell’arte*), fosse a prática de um depurado aprimoramento técnico, necessário à boa execução de cabriolas muito especiais, isto é, cabriolas que viriam a ser cenicamente traduzidas como expressões artísticas de um teatro destinado a provocar tanto o riso quanto o espanto: suportes para uma atitude receptiva de admiração. Trata-se, portanto, este “figurino”, de componente estrutural, meio interpretativo imprescindível para a máscara/personagem trabalhada continuamente pelo ator, “por mais de vinte anos”. (RABETTI, 2000: 11)

Na revista *Meia Noite e Trinta* (1923), de Luiz Peixoto, podemos observar um quadro em que o ator, sozinho no palco, interpretava diversos personagens, fazendo “cabriolas” com as trocas de chapéus de diferentes modelos. O seu traje de cena não está definido no texto porque, provavelmente, se tratava de uma roupa confortável que já havia se moldado ao seu corpo, facilitando os seus movimentos, gestos e funcionado, quase sempre, como a sua segunda pele, a fim de que, também, a sua forma e plasticidade não interferissem nas suas criações instantâneas, de contornos ligeiros, quando usava apenas os seus recursos naturais, com o auxílio de alguns objetos e diferentes modelos de chapéus, para a platéia identificar os personagens que representava.

Na análise dos figurinos do texto dessa mesma revista foi sugerido para a cena acima citada que o ator usasse uma roupa confortável, de tecido macio e de tonalidade escura, afim de que esse traje não interferisse nas características dos personagens que interpretava sucessivamente e que, principalmente, facilitasse os seus movimentos.

Um outro exemplo interessante do papel do figurino do ator cômico, no teatro de revista carioca, podemos verificar através do trabalho do ator Mesquitinha, que, num dos seus famosos monólogos, se sentava, demonstrando timidez, com cara de azarado e segurando um chapéu furado, apresentava o seguinte texto:

“Duzentas mil pessoas. Era um dia de sol no Maracanã. A bola vinha de lá e...pimba! No meu chapéu novo...(mostrando o furo no chapéu).”

Daí em diante, ele segurava o público até por 20 ou 30 minutos.

Um grande diseur, além de cômico. E um clown, sem dúvida.

Paralelamente, a técnica também era muito importante. A dicção, a voz, a postura, a dança, as artes circenses contavam para que se obtivessem bons resultados neste tipo de teatro. Pedro Dias, Grande Othelo e Oscarito vieram do circo.

Nesse quadro, Mesquitinha, também, utilizou um complemento do figurino – o chapéu – como um objeto cênico propulsor da ação cômica, preparando a platéia antes de iniciar um longo monólogo. A partir do momento em que ele mostra o seu chapéu, afirmando que é novo e que contém um furo devido à bola que “vinha de lá e...pimba!”, o ator cria uma sobreposição de imagens, que une a figura do homem tímido e azarado, à imagem da bola atingindo, no meio de milhares de pessoas, justamente, o seu chapéu.

Segundo Bergson, “as atitudes, os gestos e os movimentos do corpo humano são risíveis na exata medida em que esse corpo nos faz pensar numa simples mecânica”<sup>4</sup>. O inverossímil da ação e do furo do chapéu causado pelo golpe de uma bola, quando o seu aspecto, em contraste com o texto, deveria ser de desgaste e envelhecimento, além de outros prováveis traços desse figurino, como: o próprio tipo franzino do ator e a maquiagem, associados ao seu traje pobre e desalinhado, sapatos velhos, etc. construíam a rigidez da ação simples e da imagem do homem sem sorte e infeliz. Essa técnica cênica da charge humorística é usada na charge impressa que também capta o risível na rigidez da “materialidade de uma ação simples”. (BERGSON, 2001: 19).

A arte do caricaturista é captar esse movimento às vezes imperceptível

e, ampliando-o, torná-lo visível para todos os olhos. Faz caretear seus modelos como eles mesmos o fariam se chegassem até o extremo de seu esgar. Advinha, por trás das harmonias superficiais das formas, as revoltas profundas da matéria. Realiza desproporções e deformações que deveriam existir na natureza em estado de veleidade, mas que não puderam concretizar-se, porque reprimidas por uma força melhor. Sua arte, que tem algo de diabólico, reergue o demônio que o anjo subjugara. (BERGSON, 2001: 19-20)

O trabalho de criação do figurino, no teatro de revista, se explica através dessa visão de Bergson, pois, assim como na arte da caricatura impressa, ele é construído graças ao esforço do ator, que ajusta o seu traje de cena e acessórios, adequando as suas formas e materiais, como se ajustasse a própria alma do personagem no seu corpo, antes sequer desse figurino-personagem se transformar na sua segunda pele.

Os compères também usavam trajes de cena que “caíam como uma luva” e, além de serem adequados à cena e ao tipo do ator, agradavam o gosto popular, diferente dos trajes das commères que, geralmente, eram representadas por atrizes que se vestiam em cena com trajes elegantes e de acordo com a moda. A beleza e a boa aparência vinham em primeiro lugar, acompanhadas pelo agradável timbre de voz e gestos refinados. Esse figurino poderia variar, desde um simples, mas elegante, traje de passeio, um traje fantasioso, fantástico ou/e original, até um figurino de grande luxo e beleza.

## Notas

---

<sup>1</sup> “O teatro profissional carioca da primeira metade do século era um teatro do primeiro ator – ou dos atores em geral – em que o fato da cena presidia a diversão em um sentido pré-moderno, histriônico. Diversão; trata-se de um teatro voltado para a diversão de massa”. In: Brandão, Tânia. “Operários do Verbo”. *Revista de Teatro*, no. 501. Rio de Janeiro: SBAT, julho de 1997, pp. 7-10.

<sup>2</sup> Sobre a evolução desse gênero teatral no Brasil: Roberto Ruiz, Aracy Cortes. *Linda Flor*, 1984 e *O Teatro de Revista no Brasil: Das origens à primeira Guerra Mundial*, 1988; Flora Süsskind, *As Revistas de Ano – e a invenção do Rio de Janeiro*, 1986; Salvyano Cavalcanti de Paiva, *Viva o Rebolado: vida e morte do teatro de revista brasileiro*, 1991; Neyde Veneziano, *O Teatro de Revista no Brasil, Dramaturgia e Convenções*, 1991 e *Não Adianta Chorar: teatro de revista brasileiro... Oba!*, 1996; Ângela Reis, *Cinira Polônio: a divette carioca*, além das dissertações de mestrado dos autores: Daniel Marques da Silva, Maria Filomena Chiaradia e Ana Beviláqua, entre outros

(vide bibliografia).

<sup>3</sup> A palavra “fantasia” nesse caso é usada para designar o traje fantasioso, ou seja, a roupa que contém elementos fantasiosos, tanto no seu desenho, quanto nos materiais empregados na sua construção, além dos acessórios e adornos que o complementam e ajudam a caracterizar a fantasia, como as máscaras, chapéus, cabeleiras, etc.

<sup>4</sup> BERGSON, Henri. *O Riso: ensaio sobre a significação da comicidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 22.

## Bibliografia

---

AZEVEDO, Artur. “O Bilontra”. In: Teatro de Artur Azevedo. Rio de Janeiro: Inacen, 1985. 4 v V. 2.

BASTOS, Souza, Dicionário do Teatro Português. Portugal/ Lisboa: Libânio da Silva, 1908.

BERGSON, Henri. *O Riso: ensaio sobre a significação da comicidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CHIARADIA, Maria Filomena Vilela. “As Rubricas”. In: A companhia de revistas e burletas do Teatro São José: a menina-dos-olhos de Paschoal Segreto. Dissertação (Mestrado em Teatro). Centro de Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação, UNIRIO, 1997.

COARACY, Vivaldo. *Memórias da Cidade do Rio de Janeiro*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

NUNES, Mário. *40 Anos de Teatro*. Rio de Janeiro: SNT, 1956.

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

PEIXOTO, Luiz. *Amendoim Torrado*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional (Fundo- Delegacia Auxiliar de Polícia), s/ed., 1925. (cópia digitalizada)

PRADO, Décio de Almeida. *História Concisa do Teatro Brasileiro*, São Paulo: Edusp, Imprensa Oficial, 1999.

RABETTI, Beti (Maria de Lourdes Rabetti). “Memória e Culturas do “Popular” no Teatro: O Típico e as Técnicas”. In: *O Percevejo: Teatro e Cultura Popular*; Dossiê: Ariano Suassuna. Revista de teatro, crítica e estética, no. 8. Rio de Janeiro: Departamento de Teoria do Teatro, Programa de Pós-Graduação em Teatro, UNIRIO, 2000.

SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do Riso – A representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tem-*

pos do rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SENAC. DN. A Moda no Século XX. Organização de: Maria Rita Moutinho & Másvola Teixeira Valença. Rio de Janeiro: Editora Senac Nacional, 2000.

SÜSSEKIND, Flora. As Revistas de Ano: A Invenção do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira/Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986.

Id. \_\_\_\_\_. O Cinematógrafo de Letras: Literatura, Técnica e Modernização no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

VELLOSO, Mônica Pimenta. Modernismo no Rio de Janeiro: Turunas e quixotes. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas Editora, 1996.

Id. \_\_\_\_\_. Que Cara Tem o Brasil? – As maneiras de pensar e sentir o nosso país. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

VENEZIANO, Neyde. “O Teatro de Revista”. In: O Teatro Através da História: Teatro Brasileiro, v. 2, Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil e Entourage Produções Artísticas Ltda, 1999, pp. 148-149.

Id. \_\_\_\_\_. Não Adianta Chorar: Teatro de Revista Brasileiro... Oba!. São Paulo: Editora da Unicamp, 1996.

Id. \_\_\_\_\_. O Teatro de Revista no Brasil: dramaturgia e convenções. Campinas, SP: Pontes: Editora da UNICAMP, 1999.