

O TEATRO DE REVISTA E A VALORIZAÇÃO DA PRESENÇA FEMININA NOS PALCOS NA DÉCADA DE 1920

Renata Cardoso da Silva

Doutoranda em Artes Cênicas na ECA/USP.
Professora assistente na Escola de Teatro da UFBA.
Email: renatacs@gmail.com

Resumo

O presente artigo trata da crescente valorização da presença feminina nos palcos do teatro de revista observada a partir de 1920. São abordadas também a participação das mulheres na esfera social, e a atuação da atriz Margarida Max, que ficou conhecida como uma das maiores vedetes do início do século XX.

Palavras-chave

Teatro de Revista. Emancipação feminina. Margarida Max.

Abstract

The present work is about the appreciation of female presence in revue theater around 1920's. The women's participation in public spheres and the career of Margarida Max – one of the major stars of early 1900 – are also considered.

Keywords

Revue Theatre. Female Emancipating. Margarida Max.

Introdução

O teatro foi a grande diversão da sociedade brasileira até o início do século XX. De acordo com Neyde Veneziano, mesmo não tendo sido levado a sério pela elite intelectual brasileira, o teatro de revista foi “o mais expressivo e fervilhante gênero nas primeiras décadas desse nosso ruidoso século XX” (Veneziano, 1991, p. 15). No Centro do Rio de Janeiro, as casas de espetáculo ficavam lotadas com apresentações de revistas em até três sessões diárias.

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

Gênero marcado por alto grau de improvisação, a revista se apoiava no jogo estabelecido entre a plateia e os atores, com destaque para os cômicos e as vedetes. Entre as décadas de 1920 e 1960, a cena revista sofre diversas transformações, produzidas por diferentes empresários, e influenciadas por espetáculos, gêneros e companhias estrangeiros.

O teatro de revista no Brasil

O teatro de revista surge no século XVIII, nos teatros de feira de Paris: é a Revista de Fim de Ano, e recebe este nome por “passar em revista” os acontecimentos políticos, eco-

nômicos e culturais mais relevantes ocorridos ao longo do ano. Da França segue para outros países da Europa, sendo rapidamente adotado e difundido em Portugal, e daí chega ao Brasil. Mesmo chegando em terras brasileiras trazido pelos portugueses, o gênero mantém ainda por várias décadas a estrutura francesa. Aos poucos vai conquistando o público e ganhando mais e mais espaço nos palcos brasileiros, e tomando contornos próprios. O teatro de revista foi se diferenciando dos outros sistemas dramáticos, e firmando sua estrutura e convenções enquanto gênero de teatro musicado específico, através das linhas mestras indicadas pela dramaturgia. Era um gênero teatral que problematizava o cotidiano, expondo as questões sociais e políticas de forma caricata e paródica, com personagens-tipo, números de dança e canto, esquetes e apoteoses.

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

Em um primeiro momento, a revista era estruturada através da figura do compadre e da comadre, que eram articuladores do enredo, inter-relacionando os quadros, as cenas, e

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

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

A revista traçava um panorama do que havia acontecido no ano anterior em várias áreas, destacando os principais fatos “relativos ao dia a dia, à moda, à política, à economia, ao transporte, aos grandes inventos, aos pequenos

crimes, às desgraças, à imprensa, ao teatro, à cidade, ao país” (Veneziano, 2013, p. 128). Tratava dos assuntos cotidianos em linguagem popular, teatralizada. A crítica política era feita de maneira cômica, criando sátiras e paródias que envolviam o espectador. Assim sendo, a força do gênero estava “nas mãos do dramaturgo, no desempenho do cômico brasileiro e, principalmente, nas construções de efeito paródico” (Veneziano, 2010, p. 55).

A valorização feminina nos palcos da revista

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

O teatro de revista brasileiro sofria grande influência dos espetáculos estrangeiros, sobretudo, europeus. No início dos anos 1920, o Brasil recebeu a visita de duas grandes companhias de revista: a Ba-ta-clan, francesa, em 1922, e a Velasco, espanhola, em 1923. Tais grupos foram responsáveis por significativa transformação nos rumos do gênero teatral. Dirigida por Madame Rasimi, a trupe francesa lançou “a revista brasileira na rota, até então não experimentada, da *féerie*¹, onde o luxo e a fantasia tornavam-se primordiais” (Veneziano, 1991, p.43). Segundo Veneziano, “bem mais que uma companhia, a Ba-ta-clan foi um marco que determinou uma guinada na história do

¹ “Termo francês que vem de *fée* que quer dizer ‘fada’. O termo passou a designar um gênero de espetáculos mágicos e deslumbrantes” (Faria, 2012, p. 442)

nosso Teatro de Revista” (*Idem*, p.44). A trupe fez história, e deixou rastros que culminaram na criação de outras companhias com moldes semelhantes no Rio de Janeiro: a Tro-lo-ló, de Patrocínio Filho e Jardel Jércolis (recém-chegado da Europa) e a Ra-ta-plan, dirigida por Luiz de Barros (*Ibidem*, p.44).

De forma parecida a companhia Velasco, dirigida por Don Eulogio, influenciou os palcos brasileiros. Segundo Laura Cascaes, “as revistas cariocas passaram a fazer referências desde trajes típicos espanhóis até trajes flamencos” (CASCAES, 2009, p. 105). A Velasco retornou ao Brasil em 1925, e em 1928 dois de seus integrantes se desligaram da companhia e fixaram residência no Rio de Janeiro. Lou e Janot atuaram em diversas revistas, e chegaram a ser contratados como bailarinos e coreógrafos da Companhia Margarida Max² (Cascaes, 2009). Atingir o padrão europeu de qualidade plástica era uma meta para o teatro de revista brasileiro.

Dentre as inovações trazidas pelas trupes estrangeiras, as mais impactantes dizem respeito às mudanças referentes aos aspectos visuais da cena, sobretudo o figurino das vedetes e coristas. As artistas francesas exibiam figurinos padronizados e luxuosos, o que significava uma maior organização plástica do espetáculo. A propósito da estreia do espetáculo “Femina”, o jornal A Batalha publicou o seguinte, na seção “Drama Comédia Revista”:

A Velasco e Rasimi vieram fazer um bem, ou um mal? Por que foi só depois da vinda ao Brasil de esses dois elencos que os empresarios cariocas

2 Margarida Max foi uma das vedetes mais famosas do teatro de revista nas décadas de 1920 e 1930. A companhia que levava seu nome era um dos bem sucedidos empreendimentos de Manoel Pinto.

se resolveram a modificar o systema antigo de fazer revistas. Eram melhores ou peores? Fica a opinião de cada um com cada qual. Do que se cogita saber é que foi M. Pinto quem primeiro apresentou as revistas-feeries, revistas encantadas e de moldes diferentes aos até então estabelecidos. E venceu: venceu no Carlos Gomes, venceu no antigo São Pedro, venceu em São Paulo, venceu em toda a parte onde a Companhia Margarida Max se apresentou e sempre para triumphar. (A Batalha, edição de 19/04/1930, página 6. Foi mantida a grafia original³)

Este foi um aspecto importante de mudança na produção revisteira, que nas décadas seguintes passou a se preocupar cada vez mais com o acabamento e a qualidade dos cenários e figurinos, com a beleza das mulheres, e em manter uma unidade plástica no espetáculo. Tal unidade se revelava também no corpo das mulheres. Com a maior exposição do corpo, as coristas que antes podiam ser “gorduchinhas e desengonçadas” (Collaço, 2008a, p. 237) perdem espaço para mulheres com corpos esculpturais, numa beleza padronizada. As mulheres ganham mais espaço na cena, na medida em que o apelo erótico mais explícito ganha força.

As mulheres tiravam as meias, exibiam pernas e seios, e o nu feminino deixava de ser estático para ganhar novas dimensões e proporções na cena. Vera Collaço identifica nessa época um “recoo do pudor⁴” relacionado ao corpo feminino revisteiro e aborda “como o afrouxamento das coerções e o fortalecimento da visibilidade, exposição e do prazer proporcionado pelo corpo sexuado e sensual foram apropriados e retrabalhados no palco revisteiro através de suas vedetes e *girls*” (COLLAÇO,

3 Disponível em <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/> Acesso em 02 set 2015

4 Expressão cunhada por Anne-Marie Sohn (Collaço, 2008b, p.2)

2008b, p. 02). A autora avalia ainda que “a apropriação, por parte destas artistas, de seu próprio corpo para o prazer e a sensualidade, servia de reverberação máxima ao que se percebia no corpo social” (Collaço, 2008b, p. 02). Em relação a essa dicotomia entre o corpo teatral e o corpo social, considera que estando no palco, expondo-se à visibilidade, as vedetes e *girls* fazem avançar a fronteira do pudor mais rapidamente que no social, ganhando, dessa maneira,

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

Tedeschi alerta para o fato de que “a história do corpo feminino é contada pelo olhar masculino, estabelecendo, através dos discursos, uma ‘natureza feminina’, voltada unicamente para a maternidade e a reprodução” (2012, p. 15). O autor afirma que a subordinação feminina tem sido legitimada através do emprego de argumentos extraídos da natureza, da religião, do político.

O imaginário social naturalizou a divisão do trabalho, explicando-a como decorrente das características biológicas de cada sexo. (...) Tanto homens como mulheres foram convencidos de que aos primeiros cabia prover a existência natural da família e, às segundas, “devido à sua natureza”, gerar filhos, cuidá-los ao longo da vida e encarregar-se ao mesmo tempo das

diferentes tarefas domésticas.

A divisão sexual do trabalho estaria então profundamente relacionada com as representações sociais vinculadas a mulheres e homens, no sentido de que o trabalho constitui a própria identidade masculina, enquanto as mulheres estão como que “provisórias” no mundo do trabalho, reforçando a valorização diferenciada entre homens e mulheres, e hierarquizando os gêneros. (Tedeschi, 2012, p. 30)

Os papéis sociais geralmente atribuídos às mulheres estavam relacionados à maternidade e à domesticidade, demarcando assim os espaços sociais reservados às mulheres, como comenta Tedeschi (2012):

a fim de garantir sua permanência no espaço privado do lar, passam a ser construídas as representações sobre as características e capacidades especificamente femininas, entre elas, a relação de afeto com a criança, o amor inato da mãe, o sentimento materno, unindo todas as mulheres em torno dessa única função. É assim que as características biológicas – a maternidade inscrita no corpo feminino – passam a assumir um significado social (p. 18).

Emancipação feminina e espaços de sociabilidade

No início do século XX ainda eram reservadas à mulher as atividades domésticas e familiares. A Primeira Guerra Mundial, entretanto, acaba impulsionando transformações econômicas e sociais que tornaram as fronteiras entre o feminino e o masculino menos precisas. As mulheres ampliam seus espaços de sociabilidade, convivência e participação ativa na vida econômica e política da sociedade e ocupam espaços antes prioritariamente masculinos.

Assim, as mulheres buscaram “entrar na es-

fera pública”, a partir do estudo, da atuação profissional em carreiras antes masculinas, da constituição de organizações feministas, e do consumo (Besse *apud* Bonadio, 2007, p. 38). Bonadio comenta que essa transformação da mulher em agente consumidor permite que ela se aproxime do espaço público. E esclarece que o ato de sair de casa para fazer compras, ainda que para o abastecimento do lar, teve maior desenvolvimento entre as mulheres após a Primeira Guerra Mundial, com as novas estruturas de comércio - como as feiras livres nos bairros. Logo a atividade passou a ser tarefa diária, e se aliou ao lazer e à individualidade feminina (Bonadio, 2007).

A autora afirma que em meados da década de 1920, com a expansão das lojas de departamentos, a confecção de roupas prontas adquire novo *status*, e os produtos de vestuário ganham a liderança entre os itens de consumo feminino. Bonadio associa essa valorização à vontade da mulher da época de “adequar-se à modernidade, à paisagem urbana, exibindo as últimas novidades da moda como capital simbólico” (Bonadio, 2007, p. 40). Ao investigar a seção de moda da Revista Feminina e os anúncios do Mappin Stores, a pesquisadora conclui que ambos visam a comercializar novas imagens para a mulher e promover o consumo como modo de vida – mais do que o vestuário ou artigos de beleza, o que as lojas vendem é o modo de vida da melindrosa, por exemplo. E comenta: “a moda feminina transmite aos outros a identidade de uma mulher, ou de um grupo de mulheres, ou aquela com a qual a consumidora em questão se identifica, identidade não necessariamente ligada ao papel que a sociedade lhe reserva” (*Idem*, 2007, p. 193). Nesse sentido, verifica que na imagem das mulheres das camadas altas e médias dos

anos vinte há uma justaposição de melindrosa e mãe-esposa/dona de casa, considerando que as novas modas e o novo padrão de feminilidade adotados por estas mulheres se configurariam como um exemplo de pseudoemancipação: “as mulheres passavam a ter uma aparência mais jovem, podiam sair sozinhas para as compras e fazer passeios pela cidade, mas continuavam se preocupando em manter o casamento e principalmente a honra e a moral da mulher casada” (*Ibidem*, 2007, p. 196). Ou seja, mudaram as roupas, os cabelos, e os hábitos, mas a base da feminilidade continuava a mesma.

Parece-me que a mulher deseja sua emancipação, quer sustentar tal aparência, porém ainda não encontra meios de fazê-lo em sua totalidade, desvencilhando-se das amarras seculares da sociedade androcêntrica. Segundo Bonadio, “no caso brasileiro, o movimento da nova feminilidade se achava muito mais direcionado à moda e aos costumes cotidianos do que à liberação sexual ou às preocupações político-trabalhistas” (2007, p.135). Andrade afirma que

a mulher passou a ser integrada (voltando e até chegando a ocupar lugar de destaque em determinados empreendimentos desenvolvidos no espaço público, como o teatro) quando não se colocou como diferença, quando não trouxe consigo o desejo de projetar um universo próprio de interesses e questões, como as resultantes de pertencer ao sexo feminino numa sociedade de estrutura patriarcalista (Andrade, 2008, p. 17).

Desse modo, a mudança no comportamento ocorre ainda de maneira pouco profunda, sem a compreensão das singularidades femininas. A autora avalia que quando as mulheres começaram a se autorrepresentar, “percebemos

o quanto as imagens do feminino divulgadas pela cultura, construídas a partir de oposições binárias, isto é, a partir de contraposições a um conceito de masculino, também por sua vez, cerceador, aprisionaram comportamentos” (Andarade, 2008, p. 21).

————— Ser mulher e artista

Se a inserção da mulher no mercado de trabalho era complicada, mais dificuldade ainda encontravam aquelas que desejavam seguir carreiras artísticas. Mesmo as atrizes famosas e aclamadas pelo público sofriam preconceitos e rejeição em suas vidas cotidianas por causa de suas escolhas profissionais. Abraçar o mundo do teatro poderia ser uma possibilidade de emancipar-se, e ascender socialmente fora do casamento (para o que as mulheres encontravam diversos obstáculos), no entanto,

em razão do forte preconceito que rondava então a profissão de atriz, considerada até mesmo, em determinados casos, uma variante do exercício da prostituição, isso só seria, em geral, permitido às que já faziam parte daquele mundo por meio dos laços familiares ou às que tinham origem estrangeira e que, por estarem afastadas dos núcleos repressivos originais, em busca de melhores condições de vida, viam com menos desconfiança esse tipo de manifestação artística (Andarade, 2008, p. 12).

Virgínia M. S. Maisano Namur, ao tratar da história de Dercy Gonçalves, avalia que a atriz assumiu sua marginalização ao desistir de um casamento que por um lado lhe proporcionaria crédito social, mas por outro lhe renderia um cotidiano turbulento, por conta de preconceitos, ciúmes e desconfianças (Namur *apud* Andarade, 2008, p. 82). A autora contrapõe a

linear e uniforme subsistência feminina, proporcionada pelo casamento, aos espaços e modelos permitidos através do imaginário do circo, do teatro e do cinema.

Brandão (2012) assinala que a aproximação entre atrizes e prostitutas no Brasil contaminou o contorno da profissão, principalmente nos segmentos em que o corpo da atriz era veículo importante para a comunicação com a plateia (como acaba se configurando o teatro de revista). Para a autora, essa aproximação é compreensível na medida em que as atrizes e os atores

erigiram o seu espaço de expressão como espaço de representação e viabilizaram a sua sobrevivência e a sobrevivência de sua arte como realidade autônoma, (...) e o fizeram com o uso público de seus corpos, vitrines para a exposição do jogo sensorial e ideal contemporâneo, em uma comunicação direta, pessoa a pessoa, transgressora, mediada pela carne (Brandão, 2012, p. 456).

Nesse sentido, era natural que os atores e atrizes se projetassem como “o polo humano capaz de irradiar as sensações importantes para a vida social de seu tempo. E o teatro da época passou a se construir ao redor de vedetes, monstros sagrados, seres especiais aos quais se atribuía um valor espetacular” (*idem*, p. 457).

A imagem da vedete se estabelecia, assim, a partir dessa duplicidade de valores. Uma mulher que, na sociedade patriarcal, não serviria para ser esposa e mãe, mas que era identificada – sobretudo pelo imaginário masculino – como uma mulher “distante do cotidiano, com truques e sensualidades, com personalidade” (Collaço; Santolin, 2009, p. 6).

Veneziano (2011) afirma que por volta de

1920 o teatro de revista era a maior diversão do brasileiro, e a vedete, a principal atração. E enumera, entre as exigências para as candidatas ao posto privilegiado, os seguintes requisitos: boas cantoras, com requebrados e gingados, corpos que valorizassem figurinos bem cuidados, decotes generosos e pernas bem torneadas à mostra. E ressalta o brilho, à época, de Margarida Max.

Margarida Max, uma estrela com múltiplas faces

Margarida D’Alexandre Tocatelli (1902 – 1956) nasceu em São Paulo capital. Filha de italianos, foi criada em Franca, onde era conhecida por Margarida do Max, nome de um noivo com quem rompeu ao ir embora da cidade acompanhando uma companhia de teatro mambembe. Egressa da comédia, chegando ao Rio de Janeiro rapidamente triunfou no teatro de revista.

Alcançou o posto de vedete por reunir diversas qualidades: era dotada de belíssima voz, viera da comédia, tinha uma beleza sedutora, agia com desembaraço e simpatia ante a plateia, usava o duplo sentido de forma maliciosa em cena. Tornou-se uma das maiores vedetes das revistas cariocas das décadas de 1920 e 1930. Lançou canções que tomaram o país, estreitando os laços com a música popular brasileira.

Sua estreia nas revistas foi em 1920, com Pé de Anjo, de Carlos Bitencourt e Cardoso de Menezes. Mas sua estreia como estrela aconteceu em 1924, com À La Garçonne, de Marques Porto e Afonso de Carvalho, revista que atingiu enorme êxito. A crítica apontou Margarida Max como a melhor atriz do ano. Destacam-se ainda sua atuação nas revistas Onde

está o gato? De Geysa Bôscoli e Luiz Iglésias, e Guerra ao mosquito, de Marques Porto e Luiz Peixoto.

Em Comidas, meu santo! De Marques Porto e Ary Pavão, Margarida Max desempenhava seis personagens: Estrella, O Beijo, Radiomania, Alexandrina (mulata), Louca e Comidas. Sobre sua atuação, escreveu Mário Nunes no Jornal do Brasil:

A Sra. Margarida Max faz nada menos de seis papeis e nem um só desagrudou. O “Beijo” e “Radiomania” são dous números de canto, e não só a sai voz se comporta bem como sua physionomia interpreta, com malícia, o sentida da letra. Alexandrina, a mulata, está nas suas cordas, o que não acontecerá com a Louca, em que evidencia qualidades de actriz dramática dignas de applauso. Pôde, com o espectáculo de hontem vangloriar-se a Sra. Margarida Max de haver subido mais um degrao da escada que a vae levando a uma justa popularidade (Jornal do Brasil, 05/06/1925⁵. O parágrafo foi transcrito mantendo a grafia vigente à época).

Muito querida pelo público e pela crítica, a atriz reinou nos palcos cariocas entre as décadas de 1920 e 1930, sendo famosa por seu carisma e pelo profissionalismo com que exercia nas diversas funções que exercia. Sua carreira, contudo, não foi longa. Morreu jovem, com 54 anos, em 1956, já afastada dos palcos.

Além de vedete, atriz e cantora, foi também empresária, à frente de sua própria companhia – a Companhia de Revistas Modernas Margarida Max, produzida pela empresa Pinto & Neves – obtendo sucesso em um meio de trabalho prioritariamente masculino. Ainda que não tenha sido a primeira atriz brasileira

⁵ Disponível em <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/> Acesso em 30 mai 2015

à frente de uma empresa, o feito é digno de reconhecimento e registro. A modernidade era uma característica atribuída à estrela inclusive pelos periódicos da época, como pode ser observado na edição de dezembro de 1929 do jornal *A Batalha*:

Num momento em que ninguém acreditava, Margarida Max organizou uma companhia de revistas das melhores que o Rio já teve. Com o seu encanto irresistível de vedetta cheia de modernidade e *savoir-faire* foi a animadora brilhante do conjuncto que nos deu algumas revistas optimas no Carlos Gomes. (*A Batalha*⁶, 24/12/1929, p. 6 – foi mantida a grafia original)

Mais um exemplo da personalidade vanguardista da atriz pode ser verificado na edição de 21 de dezembro de 1929 do jornal *A Batalha*, na qual aparece publicada uma lista com o nome de todas as mulheres do Rio de Janeiro que tinham permissão para dirigir à época. Eram ao todo 122 “representantes do sexo frágil” (*A BATALHA*, 21/12/1929, p. 02), e entre elas estava Margarida Max. Em fevereiro de 1930, a estrela é apontada como a artista que maiores vencimentos teve até a data, no Brasil. A vedete bate o recorde dos ordenados teatrais, ultrapassando a marca anteriormente conquistada por Leopoldo Fróes, então considerado um dos melhores atores do país (*A Batalha*, 14/02/1930). Margarida Max obteve sucesso tanto no teatro de revista quanto no teatro declamado, era adorada pelo público e saudada pela imprensa. Sobre o desempenho das funções de atriz e empresária, Laura Cascaes assinala que a artista “muito contribuiu para projetar o imaginário da modernidade em relação às modificações cênicas, às mu-

danças das sociabilidades e práticas culturais cariocas, bem como às transformações relativas aos papel feminino na sociedade” (2009, p. 24).

Referências

ANDRADE, Ana Lúcia Vieira de; CARVALHO, Ana Maria de Bulhões (org.). *A mulher e o teatro brasileiro do século XX*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild; Brasília, DF: CAPES, 2008.

BONADIO, Maria Cláudia. *Moda e sociabilidade: mulheres e consumo na São Paulo dos anos 1920*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2007.

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

BRANDÃO, Tania. Os grandes astros. In FARIA, João Roberto (org.) *História do teatro brasileiro*, volume I: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2012, p. 455-477.

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

COLLAÇO, Vera Regina Martins. As aparências mutantes de um corpo que se desnuda. *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cê-*

⁶ Disponível em <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/> Acesso em 02 set 2015

nicas /Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Teatro. Florianópolis, v. 1, n.11, p. 231-241, 2008a.

Recebido em: 28/12/2015
Aprovado em: 28/09/2016

COLLAÇO, Vera Regina Martins. O desnudar do corpo feminino. *DA Pesquisa – Revista de Investigação em Artes/ Universidade do Estado de Santa Catarina*. Florianópolis, v.1, n.3, 2008b.

COLLAÇO, Vera Regina Martins; SANTOLIN, Rosane Faraco. As vedetes, As Coristas e As Revistas! *Anais do XIX seminário de Iniciação Científica – V Jornada de Iniciação Científica*. Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis, 2009.

TEDESCHI, Losandro Antonio. *As mulheres e a história: uma introdução teórico metodológica*. Dourados: Ed. UFGD, 2012.

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

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

VENEZIANO, Neyde. O sistema vedete. *Repertório*, Salvador, n. 17, p.58-70, 2011.

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

Periódicos *A Batalha e Jornal do Brasil*, Disponíveis em <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>