



# PESQUISA EM ARTES CÊNICAS EM TEMPOS DISTÓPICOS

Rupturas, distanciamentos e proximidades

Patrícia Fagundes  
Mônica Fagundes Dantas  
Andréa Moraes  
Organização

**PPGAC**

PROGRAMA DE  
PÓS-GRADUAÇÃO  
EM ARTES CÊNICAS

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

# PESQUISA EM ARTES CÊNICAS EM TEMPOS DISTÓPICOS

Rupturas, distanciamentos e proximidades

Patrícia Fagundes  
Mônica Fagundes Dantas  
Andréa Moraes  
**Organizadoras**

Dr. José Jackson Silva  
**Desenvolvedor da Capa**

Faísca Design Jr  
**Finalização da Capa**

Textualiza Jr  
**Revisão de texto**

Porto Alegre – RS, Brasil 2020



## CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO

---

P474 Pesquisa em Artes Cênicas em Tempos Distópicos: rupturas, distanciamentos e proximidades [livro eletrônico] / [organizado por] Patrícia Fagundes, Mônica Fagundes Dantas, Andréa Moraes. -- Porto Alegre: UFRGS, 2020.

Tipo de Suporte: Ebook

Formato Ebook: PDF

ISBN: 978-65-5973-024-7

1. Artes Cênicas. 2. Pesquisa. I. Fagundes, Patrícia. II. Dantas, Mônica Fagundes. III. Moraes, Andréa.

CDU 792:001.891

---

Elaborado por: Ana Cristina Griebler – CRB10/933



# ELOÍNA FERRAZ, A VEDETE E A CELEBRAÇÃO DO CORPO NO TEATRO DE REVISTA

Gabriela Maffazzoni Chultz<sup>1</sup> (Gabbi Chultz)

Suzane Weber da Silva<sup>2</sup> (Suzi Weber)

Elizabeth Medeiros Pinto<sup>3</sup> (Betha Medeiros)

---

<sup>1</sup> Doutoranda no PPGAC/UFRGS, atriz, dançarina e coreógrafa. Professora de dança em Studio Grupo My House/ Sensual Hip Dance.

<sup>2</sup> Professora do PPGAC/UFRGS e professora associada no Departamento de Arte Dramática (DAD/UFRGS). Atriz e bailarina.

<sup>3</sup> Doutoranda no PPGAC/UFRGS, atriz, dramaturga e professora de teatro e Educação Física na Escola de Educação Especial Educandário São João Batista.



Figura 1 - Eloína Ferraz. Autoria desconhecida.

A entrevista que dá origem ao presente artigo destaca as memórias da vedete gaúcha Eloína Ferraz sobre um momento de efervescência do Teatro de Revista, um respiro do reinado das mulheres na história do teatro brasileiro: rainhas, vedetes, *girls*, cantoras-dançarinas... Enfim, a mulher como a principal atração da cena frente a grandes plateias. Nascida em Cruz Alta (Rio Grande do Sul), no ano de 1937, Eloína (Figura 1) recebeu uma escolarização de alto nível, sobretudo quando, ainda menina, mudou-se com sua mãe para o Rio de Janeiro, onde estudou no colégio Imaculada Conceição, um dos mais elitistas da cidade.

O investimento em uma educação de qualidade, realizado pela família de Eloína, é importante de ser lembrado logo no início deste artigo-entrevista, pois, como ela mesma expressa, emotivamente, existia um conflito quase existencial entre “corpo e cabeça”: “[...] tudo que eu queria na minha vida não era ser vedete de Teatro de Revista. Estrela! Não! Eu queria ser professora de filosofia. Estudava para isso”. Nota-se, a partir disso, uma incongruência, como se o estudo, o conhecimento advindo da escolarização de Eloína fosse desvalidado por sua atuação sensual como vedete. Esse é um importante momento na fala da ex-vedete (a ser conferido mais adiante), que embasa algumas das discussões presentes na pesquisa de doutorado de Gabriela Chultz, acrescentando



um cruzamento reflexivo entre a história de vida da vedete dos anos 50 e as proposições da artista pesquisadora nos anos 2020. Afinal, será que, ainda hoje, persiste a ideia de que a nudez feminina não combina com a intelectualidade? Será que a sapiência, conhecimento e cultura em cena se restringem ao “teatro sério”, sendo este o único lugar onde a nudez pode ser considerada arte?

A forte atuação de Eloína Ferraz como vedete se destaca entre as décadas de 50 e 70, tendo sua jornada iniciado com o seguinte fato: aos 16 anos de idade, passando em frente ao Teatro *Follies*<sup>4</sup>, foi abordada pelo cômico Colé<sup>5</sup> e pelo empresário Zilco Ribeiro<sup>6</sup>, que perguntaram a ela se era maior de idade e gostaria de fazer teatro. Ela mentiu: disse que sim, que era maior de idade. Logo subiu para o teatro, adentrou o camarim, provou um biquíni amarelo e fez uma espécie de teste, dançando um *fox-trot*. Naquela mesma noite, às escondidas de sua família, Eloína estreava como *girl*, com o nome provisório de Lena Lage.

Seu começo não foi de sucesso fácil. Teve que aprender, com muita prática e autodidatismo, as habilidades essenciais para se tornar uma estrela e ser respeitada. Entre todas as suas conquistas, foi em São Paulo, na década de 60, o período de maior sucesso em sua carreira. A artista recebeu grandes títulos na época, como “Rainha da Plástica”, pela imprensa paulista, e “Grande Rainha das Vedetes”, pelos críticos teatrais de São Paulo. Eloína foi a única vedete recepcionada pelo presidente, na época Juscelino Kubitschek, quando coroada Rainha das Atrizes em 1957<sup>7</sup>.

Além dos títulos recebidos e das importantes coroações, Eloína estrelou em peças teatrais brasileiras como *É tudo Juju-Frufru* (Teatro João Caetano, Rio de Janeiro, 1958) e *Encosta a cabecinha* (Teatro da República, Rio de Janeiro, 1958)<sup>8</sup>. Por essas duas peças, recebeu o Prêmio de Melhor Atriz do Teatro Musicado pela Associação Brasileira dos Críticos Teatrais. No exterior, realizou importantes trabalhos, a exemplo de *Un Saludo Carioca*<sup>9</sup> (Show de Carlos Machado na Boate Carrossel Hotel San Rafael, Punta Del Este, Uruguay, 1956); *Mãos à Obra* (Teatro de Revista no Teatro Sá da Bandeira,

<sup>4</sup> Teatro fundado em 1949 pelo casal de empresários, escritores e diretores de espetáculo Mary e Juan Daniel, onde se apresentaram grandes nomes do Teatro de Revista, como Luz del Fuego e Elvira Pagã. Fonte: <http://manekolopp.blogspot.com/2011/11/parte-x-teatro-follies-copacabana.html> e <http://manekolopp.blogspot.com/2011/12/parte-xvi-teatro-follies-1953-apogeu.html>. Acesso em: 13 de out. de 20

<sup>5</sup> Colé Santana (1919-2000): Ator cômico que atuou no circo, rádio, cinema e no Teatro de Revista.

<sup>6</sup> Zilco Ribeiro: Produtor de teatro, que assumiu a direção do Teatro Follies a partir de 1952.

<sup>7</sup> Outros títulos grandiosos e memoráveis de Eloína foram: Rainha das Vedetes, 1964 e 1965, e “Eloína, a favorita dos jornalistas de São Paulo”, entre 1962 e 1966.

<sup>8</sup> Além das peças citadas e premiadas, Eloína destacou-se com os seguintes trabalhos teatrais *Comigo é no Caraxá* (Teatro João Caetano, Rio de Janeiro, 1959); *O Ovo* (Teatro Maison de France, Rio de Janeiro, 1965); *Uma Fada sem Camisola*, com Costinha (Teatro de Alumínio, São Paulo); *Vedete sem Causa*, com Augusto César Vannucci (Teatro Natal, Sala Azul, São Paulo, 1963); *Políticos no Caldeirão* (Teatro Natal, Sala Vermelha, São Paulo, 1962).

<sup>9</sup> Junto a Eloína, outras artistas participaram, como Consuelo Leandro (1932-1999) e Carmem Verônica.

Porto, Portugal, 1969); e *Peço a Palavra* (Teatro Variedades no Parque Mayer, Lisboa, Portugal, 1969/1970). Não se limitando somente ao teatro, Eloína ainda atuou em filmes: ao lado de Oscarito e Grande Otelo, a vedete participou de *De vento em Popa* (1957), dirigido por Carlos Manga<sup>10</sup>.



Figura 2 - Eloína Ferraz. Peça “Os mistérios do Sexo”, 1990. Autoria desconhecida.

Contemplando interesses da pesquisa de doutorado ainda em andamento de Gabriela Chultz, *O prazer do paradoxo: sensualidades, feminismos e tabus na arte do burlesco*, o grupo de pesquisa liderado pela Dra. Suzane Weber da Silva realizou, no dia 15 de maio de 2020, uma entrevista com a ex-vedete através de uma plataforma digital. O pesquisador e pós-doutor Luís Francisco Wasilewski<sup>11</sup> fez uma breve apresentação da história de Eloína, expondo fotos e fatos, e, logo após, Gabriela prosseguiu com uma entrevista semiestruturada. Suzane Weber também esteve mediando a conversa.

Qual era o “caminho das pedras” para se tornar uma vedete? Quais eram as competências técnicas, artísticas necessárias? Quais eram os desafios sociais e profissio-

---

<sup>10</sup> Eloína ainda destaca a atuação nos filmes *E o Espetáculo Continua* (1958), com atuações de Celeneh Costa e Cyll Farney) e produção de Carlos Manga; *Nostalgia* (1988), com direção de Sérgio Silva e Tuio Becker (1988); *Frau Olga, Fraulein Frida* (1994), curta metragem com direção de Sérgio Silva.

<sup>11</sup> Agradecemos a participação do pesquisador Luís Francisco Wasilewski, Pós-Doutor no Programa Avançado de Cultura Contemporânea da UFRJ/Doutor em Literatura Brasileira pela USP.



nais daquele período? Eloína narra suas experiências das décadas passadas. Os desafios que ela viveu são muito distintos dos desafios de uma artista burlesca ou de qualquer artista que lide com a dimensão sensual, erótica em cena hoje? O que as mulheres ainda lutam para conquistar em termos de espaços de valorização cultural, intelectual, artística e econômica dessas práticas ousadas? Quais contribuições já foram feitas e portas já foram abertas pelas mãos dessas mulheres (nos quesitos liberdade corporal, autonomia de carreira) para as artistas brasileiras, em termos de pequena, passando pela média, até a grande produção, o *mainstream*?

Os dados coletados através da entrevista apresentaram uma série de pontos em comum entre o burlesco e o Teatro de Revista, tema central da conversa. O depoimento de mulheres que arriscaram ou arriscam expor a própria pele em cena é o que gera as discussões paradoxais entre corpo e poder. Os corpos das mulheres foram e ainda são fortes alvos de práticas e discursos normalizadores e disciplinares. A entrevista provocou emocionantes identificações entre a artista, ex-vedete de 83 anos, e a pesquisadora de 27 anos.

G. (Gabriela): *Eloína, conta um pouquinho como foi seu começo como vedete. Também queria saber o que mais você gostaria de acrescentar sobre as suas origens: formação, suas mudanças de cidade... O que mais a gente pode ter de informações em relação a isso?*

**E.F. (Eloína Ferraz):** Então vamos começar lá nas origens. Nas origens dentro da carreira teatral. Na nossa época nós não tínhamos um colégio, uma faculdade, uma escola. Aprendíamos na prática, e era muito difícil mesmo. Começamos como *girls*<sup>12</sup>, nenhuma de nós começou sendo vedete. Não, começamos como *girls*<sup>13</sup>, trabalhando muito duro, porque era muito trabalho. Nós trabalhávamos todos os dias, exceto segunda-feira, com duas sessões por dia, uma às oito e outra às dez da noite. Saíamos dali extremamente cansadas, ganhávamos pouco e ainda fazíamos boate. Essa boate começava às duas horas da madrugada. E a boate era um lugar onde a gente tirava mais dinheiro. Nessa época, eu diria que, se quiséssemos viver honestamente, havia outros caminhos. Mas eu acho que nós, embora depois fôssemos faladas e até tidas como prostitutas, porque

---

<sup>12</sup> Segundo Veneziano, embora não houvesse uma escola de vedetes, havia um “sistema de vedetes”, que exigia uma carreira que não dependia só da beleza. As mulheres, ao entrarem nas companhias de teatro, iam escalando funções que concomitantemente avançavam no proscênio do palco. A autora indica a hierarquia seguinte: *girls*, vedetinhas, vedete de quadro, vedete de espetáculo, até o topo da função, que era a Estrela da Companhia. Ver Veneziano (2011).

<sup>13</sup> Eloína conta, ao longo da entrevista, que as *girls* recebiam de seus contratantes todo um suporte (maquiagem, cabelo, figurinos), pois elas precisavam ter uniformidade. Já ao se tornarem vedetes, ou estrelas, esse apoio acabava. Era de responsabilidade da vedete toda a indumentária necessária para brilhar em cena. Assim, é possível dizer que aumentava a responsabilidade, mas também a liberdade de como a artista estaria em cena.

a mulher que fazia Teatro de Revista era essa a conotação que davam para as atrizes, para as vedetes, para as *girls*. E não éramos. Trabalhávamos muito, muito, mas muito mesmo! E não tínhamos muito contato com a família, porque as nossas manhãs e as nossas tardes eram pra dormir. Eu posso dizer assim, que durante muitos anos eu não sabia o que era almoçar. Era necessário mesmo que você tivesse um ideal, uma paixão. Se não, você desistia. Era difícil mesmo. E esse teatro tinha hierarquia. E você ia trazer o seu talento, o seu carisma, a sua simpatia, enfim, a sua profissionalização. Você ia galgando os degraus e ia conquistando o espaço. E esse espaço é um espaço que não vinha de repente. Ele era um espaço com dor, com sacrifício, com dedicação, com disciplina, e depois de *girl* você passava à vedetinha. A vedetinha era aquela que já tinha umas entradas com fala, que já aparecia em alguns esquetes, e aí de vedetinha você já subia para a vedete. E não à estrela ainda, mas à vedete. E eu estou falando de teatro como o Teatro da Praça Tiradentes [RJ], teatro grande, de 1.200 lugares a 1.800 lugares, é esse teatro que eu estou falando. Porque tinha o teatro de bolso. E aí tinha uma diferença em tudo, desde o espetáculo até a hierarquia. Teatro de bolso é conjunto. Teatro de Revista não. Teatro de Revista há uma hierarquia: há bailarinos e há bailarinas; há *girls* e há *boys*. Há “nus”<sup>14</sup>, há vedetinha, há vedete e há estrela. Então tem essa hierarquia e você tem que passar por ela sempre.

**G.:** *Quais são as práticas ou quais são as habilidades que cada uma exercia? A “girl” para passar para uma vedetinha, por exemplo. É cantar e dançar... tem a ver com poder, você vai ficando mais conhecida, vai enfim galgando... Mas em termos de cena, quais são as diferenças das atuações dessas fases, desses degraus?*

**E.F.:** A *girl*, ela nunca participa sozinha. Ela sempre vai participar num outro número, onde tem mais vinte junto com ela. Ou trinta dependendo do teatro. Ela entra em quase todas as cenas. Onde ela faz fundo, onde ela dança, sapateia, canta, mas em coro. Interage, mas sempre em grupo. A vedetinha já é aquela que entra pra entregar um telegrama, já pode dar uma falinha “oi patroa tudo bem? Estou aqui, cheguei”, vai fazer um papelzinho um pouquinho maior, de amante e tal, enfim. Já a vedete entra mais nos esquetes, já tem uma participação mais efetiva dentro da Revista. E a estrela é aquela que entra apenas - e estou falando em teatro grande, com dois atos - ela vai entrar apenas no prólogo e vai entrar no meio do primeiro ato, no esquete, e vai entrar no final do primeiro ato como a grande estrela que ela é. No segundo ato, ela vai entrar no meio, com o número de plateia, que é o forte do espetáculo. E ela vai entrar no final do espetáculo como a grande estrela. Veja, ela entra umas cinco vezes e é o maior salário. E o nome dela está lá em cima, encabeçando o elenco.

---

<sup>14</sup> Nas palavras de Neyde Veneziano: “[...] nus artísticos (vedetinhas que ficavam imóveis e peladas)”. (Veneziano, 2011, p. 67).

**G.:** *Entrando com figurinos diferentes?*

**E.F.:** Ah, sim! Cada entrada, um figurino diferente. Ah, e eu me esqueci de falar: ela vai ter uma participação no primeiro ato e também no segundo, com o primeiro cômico. Porque também tem o primeiro cômico, o segundo cômico, o terceiro cômico, etc. Tem os coadjuvantes-escada, que a gente chama os que vão fazer escada para o cômico. E ela sempre vai ter esse número com o primeiro cômico. E uma coisa que eu acho que é importante a gente falar é que essa estrela, quando ela vai assinar um contrato, além do salário, que o salário é importante, mas o que importava muito pra nós na época era saber com quem íamos trabalhar. Esse com quem íamos trabalhar tinha, naturalmente, que ser cômico de alto nível. Se não, a estrela recusava.

**G.:** *Voltando um pouco, uma curiosidade que me chamou atenção. Quando você diz assim: “fazer boate”. O que seria “fazer boate”?*

**E.F.:** A gente sempre ia trabalhar em boate para aumentar o nosso salário. Vamos falar em termos de *girl*, não em termos de vedete, nem de estrela. Em termos de *girl*, que é como a gente começa e que era onde a gente precisava mesmo aumentar esse salário, a gente ia trabalhar nos shows, fazer o que fazia no teatro: conjunto. Vai dançar, vai sapa-tear, vai cantar. Entrar nos números em conjunto, todas com a roupa igual. Não tem roupas diferentes. Já nos shows do Carlos Machado<sup>15</sup>, que era um show mais requintado, mais fino, era conjunto. Então o que era o conjunto? Você não fazia só a *girl*, todo mundo não entra com a roupa igual, tem cenas que todo mundo entra com a roupa igual, mas tem cenas que você faz um desfile com roupas diferentes, tem cenas que você participa de outra maneira, porque são shows! Então aí é mais diversificada a tua participação.

**G.:** *Perfeito, tu já mencionaste várias coisas que são centrais na entrevista. Tem outra pergunta que é exatamente sobre isso: eu gosto muito de saber como são essas relações dessas artistas que lidam com a sensualidade, enquanto mercado de trabalho. Quando tu falas em contratos, eu gostaria de saber quais eram as facilidades e dificuldades. Agenda, pagamentos... Você mesma se autoadministrava? Você mesma era a “Girl Boss”, como se fala hoje? ((risos)).*

**E.F.:** Com certeza. Naquela época não tínhamos empresários, não tínhamos. Não tínhamos assessoria de imprensa, não tínhamos nada disso, nada. Nós éramos mulheres solitárias, lutando contra o mundo, eu digo assim. Porque nós tínhamos inúmeros adver-

---

<sup>15</sup> Carlos Machado (1908-1992) foi diretor, produtor, dançarino e mestre de cerimônias. Era conhecido como “O Rei na Noite”. Na década de 50, Machado institucionalizou os *shows* de boate e tornou famosos seus *night clubs*: Monte Carlo, Casablanca e Night and Day. Veneziano (2011) destaca que Carlos Machado e sua esposa, a figurinista Gisele, desenvolveram um método de treinamento do *glamour*, com aulas de postura, de caminhar, de improvisar com a plateia, enfim, o jogo de sedução da plateia com classe e malícia.

sários. Nós tínhamos o Teatro de Comédia<sup>16</sup>, que nos colocava num patamar inferior. Os elencos, os artistas da Revista e quem fazia boate. Nós éramos considerados inferiores.

**G.:** É possível então dizer que existia certa *autonomia para se “autoempresariar”, tomando teus passos depois de entender como funcionava essa lógica para ser uma estrela?*

**E.F.:** Sim, e tinha uma coisa: nós éramos convidadas. O empresário nos convidava quando queria que aquela estrela ou aquela vedete fosse a figura principal do seu espetáculo. Ele convidava. Ele ia ao teatro em que ela estava trabalhando e convidava. Ou telefonava, entrava em contato. Era direto com a pessoa. Além do contrato que era assinado, nós tínhamos carteira assinada, e isso era muito importante. Até mais ou menos nos anos 60. E 70 também, porque eu tenho uma carteira assinada de 1971 pelo Colé. Nós tínhamos carteira assinada. E era uma coisa dentro da lei, descontávamos para o INSS. Era descontado tudo isso. O meu primeiro contrato com Zilco Ribeiro foi com carteira assinada, tenho uma carteira até hoje. Isso tudo gerenciávamos nós. Até o elenco, quando a gente perguntava qual era o elenco. Porque quando você já tinha certo nome, e certo cartaz, que o teu salário era maior, e que tu era conhecida, então tu podia fazer isso. Dizia: “qual é o elenco, quais são as vedetes, quais são os atores qual é o comico principal, quem são as atrações?”. E ele dizia. Aí você assinava ou não assinava. Geralmente a gente assinava, por que eram colegas que estavam a nossa altura.

**G.:** *Eu também queria saber agora de ti o que a gente poderia conversar, aprofundar ainda mais sobre a vedete e sua autonomia. Do seu próprio corpo, como funcionava as relações entre poder e vulnerabilidade do corpo, das mulheres vedetes. A gente pode falar um pouquinho do público? Como era estar em frente ao público de forma desnuda? Pode trazer referências, como essas que você contou, dessa confusão com as prostitutas... Entre poder e vulnerabilidade.*

**E.F.:** Olha, o corpo né. Vamos começar pelo corpo. O corpo sempre foi uma coisa que me incomodou muito. Muito mesmo. Porque eu tinha um corpo muito bonito, então essa relação com o corpo foi muito difícil para mim. Eu estudei em um colégio de freira. Eu fugi de casa para entrar no teatro que era maldito, mal visto. Fui condenada pela minha família. A única pessoa que, mesmo com muita luta, me aceitou, foi a minha mãe. Mas isso depois de muita luta, muita garra, muita batalha, de eu ter feito um casamento para

---

<sup>16</sup> Teatro Brasileiro de Comédia (TBC): “Companhia paulistana, fundada em 1948, pelo empresário Franco Zampari (1898-1966), que importa diretores e técnicos da Itália para formar um conjunto de alto nível e repertório sofisticado, solidificando a experiência moderna no teatro brasileiro.” Cacilda Becker, Paulo Autran, Sérgio Cardoso, Fernanda Montenegro foram alguns dos atores que fizeram parte do TBC, junto a diretores como Ruggero Jacobbi, Ziembinski, Adolfo Celi e Flávio Rangel, o primeiro diretor brasileiro da companhia. Fonte: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo112774/teatro-brasileiro-de-comedia-tbc>. Acesso em: 13 out. 2020.



fugir de casa. Porque quando eu fugi de casa para trabalhar no teatro, que foi no dia que Zilco me chamou, junto com o Colé, eu não voltei mais pra casa. Porque eu nunca poderia dizer para a minha família, filha única, que eu ia entrar para o Teatro de Revista. Deus me livre! Não tinha condições! Então eu não fui pra casa. Eu fiquei zanzando pela rua até chegar a hora de entrar no teatro, me vestir, me arrumar e fazer aquilo que eu nunca tinha feito na vida. No mesmo dia, na mesma hora. Foi uma luta terrível. E o corpo foi uma luta muito grande comigo e com meu corpo. É difícil explicar...

**G.:** *Eu imagino, eu fico muito emocionada quando tu falas.*

**E.F.:** Sim, eu também fico. Eu lutei muito. A minha cabeça era uma, o meu corpo era outro. Eu precisava desse corpo. E eu me lembro de que as pessoas diziam assim para mim: “você tem que cuidar muito do seu corpo, porque seu corpo é lindo! Ninguém tem esse corpo”. E eu ficava pensando: cuidar como? Como eu vou cuidar disso? É só algo que eu tenho e pronto. Eu tenho e só. Eu me emociono igual. Eu realmente... vivo uma (...). Estou vivendo agora uma coisa aqui... porque nunca ninguém me perguntou isso, você foi a primeira pessoa na vida que me perguntou isso! E essa relação corpo e cabeça pra mim foi muito difícil. Muito difícil. Porque tudo que eu queria na minha vida não era ser vedete de Teatro de Revista. Estrela? Não! Eu queria ser professora de filosofia. Estudava pra isso. Estive no colégio que era um dos colégios mais elitistas do Rio de Janeiro, o Imaculada Conceição, que existe até hoje na praia de Botafogo. Era um colégio fechado, que não entrava filha de desquitados. E a minha mãe era separada do marido, e então eu fui como filha do meu tio e da minha tia, que eram casados e entraram como os meus tutores. Era um colégio que a única preta era filha da “eminência parda”, que era o guarda costa de Getúlio, de Getúlio Vargas<sup>17</sup>. Eu tinha como colegas as filhas do Tenório Cavalcanti<sup>18</sup>, que era um deputado famoso, o Homem da Capa Preta. As filhas dele eram minhas colegas. A Myriam Pérsia<sup>19</sup> foi minha colega, a Inalda de Carvalho<sup>20</sup> foi minha colega, que depois casou com o Carlos Manga<sup>21</sup>. Então era um colégio de elite. Realmente, eu tive uma educação muito preciosa. Estudei latim, francês, inglês, espanhol. Essa cultura desses colégios tradicionais. E sair de um colégio desses com a cabeça que eu tinha, preparada para aquela vida que eu pretendia seguir e que era a vida que a minha família me impunha, e aí entrar para o Teatro de Revista, vestir um biquíni e aparecer... E aí pegar aquele gosto, porque teatro é como cocaína, é como morfina e como maconha, é um vício! É um bichinho que te morde e nunca mais tu consegues sair.

---

<sup>17</sup> Gregório Fortunato (1900-1962): chefe da guarda pessoal do Presidente Getúlio Vargas.

<sup>18</sup> Tenório Cavalcanti (1906-1987): deputado estadual e federal pelo Rio de Janeiro, conhecido como “O Homem da Capa Preta”, por portar uma submetralhadora escondida por baixo de uma capa preta.

<sup>19</sup> Myriam Pérsia (1935-): atriz de teatro, cinema e televisão.

<sup>20</sup> Inalda de Carvalho (1935-2004): modelo e atriz de cinema.

<sup>21</sup> Carlos Manga (1928- 2015): diretor de cinema e produtor de cinema e televisão.

É uma mordida fatal! Assim a gente pode dizer. Eu fui mordida. Eu tomei gosto. Eu quis aquilo pra mim. Mas sempre lutando com o meu corpo, lutando com isso. Porque todo homem que se aproximava de mim não queria casar comigo, queria dormir comigo! Isso é horrível, né? Isso é horrível. Você passar por tudo isso. Eu passei por cantadas. Hoje quando falam em assédio... Eu digo “ah::: assédio!”. O que é assédio? Meu Deus do céu, eu fui perseguida dentro da televisão por um diretor famoso (...). ((chora)) Nunca esqueci o que esse homem fez pra mim, nunca. Esse homem cortou a minha carreira, que era tão linda, porque ele me proibiu de entrar na TV Excelsior<sup>22</sup>. E eu fui fazer um programa com o Costinha<sup>23</sup> na TV Excelsior, chamada por ele de última hora pra substituir uma atriz que não podia. Eu fui ao vivo, fiz o programa. Ele [o diretor] era meu vizinho, eu era amiga da mulher dele, ele tinha dois filhos, morava no mesmo prédio que eu. E ele não me largava. Era dia e noite, ele me perseguia. Ele chegou pra mim no fim desse programa que eu tinha feito e ele disse: “vamos jantar pra discutir um programa que eu quero que você faça aqui na TV Excelsior”. E a TV Excelsior era o auge! Todo mundo estava na TV Excelsior, menos eu, eu não entrei. Eu disse pra ele: “se você quer discutir um programa, a minha participação na TV Excelsior, tem que ser no seu escritório, aqui. Não em um jantar. Eu não vou jantar com você”. E esse homem fez horrores comigo. E numa reunião na TV Excelsior, em que o meu nome foi posto na mesa pra me contratar, ele foi contra. Ele bateu o martelo: “não, eu não quero essa mulher aqui, essa mulher indecente, essa mulher é uma vedete, é uma podre, é uma mulher que vende o corpo”. Isso palavras ditas por ele e que, depois, quem estava na reunião me contou. Outros diretores que estava me contaram. E a TV Excelsior não me contratou. Desculpe a raiva contida dentro de mim de tantos anos. O desabafo (...). Gabriela, eu quero dizer pra você o seguinte: trabalhar com o corpo, eu não sei como é hoje, mas é necessário que você tenha, acima de tudo, um amor muito grande por aquilo que você está fazendo. E que você faça de coração aberto. Que você lute, porque eu acho que você ainda vai encontrar muitas barreiras e vai ser, com certeza, não digo excluída, mas julgada, julgada... Porque parece que é uma maldição, quando não é. É arte. O meu corpo era minha arte, era o meu ganha-pão. Eu tive que aceitar isso. E eu tive que trabalhar isso, trabalhar a minha cabeça pra usar esse corpo de maneira que me sustentasse. Que me levasse até onde me levou, e eu agradeço muito a ele. E você que está trabalhando com o corpo, você cuide muito do seu corpo, e que ele possa lhe dar tudo aquilo que o meu me deu! Que você possa respeitá-lo como eu aprendi a respeitar o meu corpo. E faça dele a sua arte. Palmas pra você, porque tem que ter coragem, muita coragem.

---

<sup>22</sup> TV Excelsior foi uma rede de televisão aberta brasileira, sediada nas cidades de São Paulo e do Rio de Janeiro.

<sup>23</sup> Lino Mário da Costa, “Costinha” (1923-1995): comediante (humorista) de teatro, cinema e televisão.



**G.:** ((emocionada)) *Não vai ser muito fácil continuar. Mas vou tentar aqui. Vamos falar sobre o seguro do corpo?*

**E.F.:** Naquela época a gente não tinha marqueteiros. Alguém que fosse vender o nosso produto, um assessor. E apareceu um sujeito, um cara chamado Cabidela, que era um grande marqueteiro, na verdade. E esse rapaz era secretário do cantor Cauby Peixoto<sup>24</sup>. E ele olhou pra mim e disse assim: “vou ser teu secretário”. E eu disse: “eu não tenho dinheiro pra pagar isso, meu dinheiro é pra mim e ponto”. E o Cabidela disse: “não, eu vou continuar contigo”. E um dia nós estávamos andando na praia de Copacabana de madrugada - porque naquela época a gente podia andar de madrugada na praia de Copacabana, não tinha nada, era maravilhoso -, e a gente tava andando com aquele mar batendo, conversando, e ele olhou pra mim e disse assim: “eu vou botar teu corpo no seguro”. E eu disse: “como assim?”. E ele disse: “tu tem um corpo muito bonito, já imaginou se tu vai e quebra uma perna? Você quebra a coluna? Eu vou botar teu corpo no seguro. Amanhã vou colocar teu corpo no seguro!”. Então eu disse: “então tá, vai lá e bota”. E ele me pegou em casa, me levou no SulAmérica, que era uma seguradora muito famosa na época. Dois milhões de cruzeiros. Mas a SulAmérica deixou claro que ela não fazia seguro de corpo, fazia seguro de vida. Mas o Cabidela fez daquilo um seguro de corpo. E ainda fez uma coletiva de imprensa, disse e mostrou a apólice. Foi uma loucura! Uma loucura mesmo! E foi a única vedete no Brasil que fez isso. Nenhuma outra. O Cabidela tinha dessas coisas, esses lances incríveis, mas depois também desgrudar dele... Meu Deus, foi uma loucura. Ele era um chiclete, ele grudava. E não tinha como mandar ele embora. Mas era um querido.

**G.:** *Acho muito interessante as nossas diferenças de gerações, mas os problemas são praticamente idênticos.*

**E.F.:** Os mesmos. Eu acho que a geração muda, os conceitos talvez se aprimorem, mas não mudam. Eu acho que talvez fiquem mais modernos, mais aceitáveis, mais moderados, mas a raiz não vai mudar. E essa coisa de trabalhar com o corpo é um desafio. E não pense que você vai ter um mar de rosas na sua vida. Não vai. Vai ter que ter muita disciplina, muito sacrifício, muita vontade mesmo, muita garra. Porque você vai ser assediada, é natural. Vai ser. E Deus queira que você aceite isso bem. Porque eu não aceitava, eu me revoltava muito. Eu tinha muita raiva. Eu chorava, eu chorava. Eu me desesperava, eu me sentia humilhada de ver que uma pessoa se aproximava de mim. Teve uma vez que um jornalista queria fazer uma entrevista comigo na minha casa. Eu coloquei uma roupa normal, como essa que eu estou, assim, e ele no meio da entrevista me olhou e disse assim: “você se vestiu assim para mim, pra me provocar”. E veio me

---

<sup>24</sup> Cauby Peixoto (1931-2016): considerado um dos cantores nacionais mais populares da chamada ‘Era de ouro do Rádio’, entre os anos de 1930 e 1950.

agarrar. Eu tive que morder a boca do homem, porque ele queria me beijar na boca de qualquer maneira. Mordi a boca do homem, empurrei o homem. Uma coisa horrível. O recebi na minha casa porque eu tinha confiança, era um jornalista famoso. (...) por exemplo, nós, quando trabalhávamos em São Paulo, não só as vedetes, mas todas, todas as atrizes tinham o que se chamava “carteirinha da saúde”. Essa carteira saúde o governo de São Paulo dava pra nós, para nos distinguirem das prostitutas. Era uma carteirinha pra você andar de madrugada em São Paulo e não ser presa. Porque nós trabalhávamos começando às nove e terminávamos às onze. Eram duas horas de espetáculo. As atrizes saíam do teatro maquiadas e às vezes eram presas ou paradas pelas radiopatrulhas. Rádio patrulha naquela época eram carros da polícia que patrulhavam a cidade. Por isso o nome radiopatrulha. Eles desciam e muitas vezes prendiam as atrizes, levavam presas. Depois soltavam. Então, pra que isso não acontecesse, as autoridades davam para nós uma carteirinha, que era “carteirinha da saúde”, onde dizia que éramos atrizes, que trabalhávamos em teatro e que não éramos prostitutas. E a “carteirinha da saúde”, tinha que sempre estar com ela no bolso.

**G.:** *Voltando para as curiosidades a respeito da cena, do palco, da performance. Quais eram os tipos de beleza? Eu entendi que a beleza também é um patrimônio, é como um capital, quase como uma habilidade sua de vedete, ou das vedetes. Eu queria que comentasse um pouco isso. Que habilidades artísticas também estavam em jogo, que eram das vedetes, ou quais eram as suas habilidades principais, o que caracterizava.*

**E.F.:** Para você chegar e ser uma vedete, não era só o corpo. Não. Muitas tinham um corpo bonito. Eu não fui a única. Todas tinham um corpo muito bonito. Mas nem todas iriam chegar lá. Para chegar lá, você tinha que, em primeiro lugar, ser uma atriz. Atriz mesmo. Porque você fazia nos esquetes a comicidade, você fazia o drama, você contracenava com um ator, às vezes de muito mais nome que você, atores famosos, comédicos muito famosos, que também eram atores. Você tinha que cantar, você tinha que dançar, se preciso fosse, sapatear e, principalmente, você tinha que ter muito jogo de cintura para fazer os números da plateia. Porque os números de plateia eram o carro chefe das vedetes.

**G.:** *A gente pode falar bastante disso se tu tiveres histórias ou situações sobre esses números de plateia, nos interessa bastante.*

**E.F.:** Exatamente, porque os números de plateia era o que te colocava sozinha com 1800 pessoas te assistindo. Os teatros grandes eles tinham a plateia, os camarotes, depois tinha o mezanino, depois tinha a torrinha. A torrinha era o último lugar do teatro. E lá os espectadores ficavam em pé, assistiam a um espetáculo de duas horas em pé. E era a entrada mais barata. Geralmente eram estudantes, ou a gente chamava de “zé-povinho”. Era a torrinha. E lá da torrinha é que vinham os grandes desafios para as vedetes. Você



estava fazendo o número de plateia e um cara gritava lá de cima: “Ei, gostosa! Vamos dormir junto!”. E você tinha que ter uma saída. A voz ecoava por todo teatro. Você tinha que responder! E aí você respondia: “Ah, vou sim! Já me disseram que você é bom de cama! Deita e dorme!”. Tinha que responder, tu não podia ficar quieta.

**G.:** *Uma resposta sempre na manga.*

**E.F.:** Sim, com certeza. Tinha outras coisas que eu dizia, mas que não me ocorre agora, mas vinha sempre um que outro gritar. E esse era o grande lance da estrela. Tu tinhas que ter jogo de cintura para improvisar. A improvisação fazia parte da nossa atuação. Principalmente improvisação. Os números da plateia, o autor te dava o texto e aquele texto era o que tu irias dizer. Mas não era na realidade o que ia acontecer! Porque aquele texto dava margem para “n” intervenções da plateia. E eles faziam, interagiam com a gente. E tu tinhas que ter um jogo de cintura. E mesmo porque é no número de plateia que você se dirigia diretamente a uma pessoa. Em Portugal não<sup>25</sup>. Em Portugal era proibido. Em Portugal você tinha que se dirigir para a plateia em geral, o que era muito difícil pra nós. Era difícil mesmo para quem estava no palco, na passarela, você se dirigir em geral. A gente se dirigia a uma pessoa só. O que eu gostava muito, mas muito mesmo, era de me dirigir a um casal. Eu não pegava nunca um homem sozinho. Eu me dirigia a um casal e eu falava assim: “senhora, me dá licença, posso usar o seu marido um pouquinho?”. E como era uma coisa muito simpática, elas diziam: “sim, claro que pode”. E eu dizia: “senhor, o senhor hoje já comeu seu amendoimzinho? Já? E aí, o que o senhor sentiu quando você comeu o amendoim? Você sentiu alguma coisa diferente? Sentiu aquele calor subindo pelo seu corpo? E aí? O que o senhor tem vontade de fazer? Conta pra mim? Vai conta! Ai, como eu tô achando o seu gostosinho”. Aí o cara, é claro, respondia e tal. E depois que eu fazia aquele diálogo com ele, eu olhava pra senhora e dizia: “senhora, muito obrigada. Seu marido está aí perfeito, quietinho, nem levantou”. E esse “nem levantou” era uma porrada! Todo mundo ria! Nós trabalhávamos com *double sense*<sup>26</sup>. Sempre. Nunca era uma coisa assim: “seu pau não levantou”. Não existia isso. Quando o Teatro de Revista começa a tomar esse caminho, porque ele começa a tomar esse caminho, foi na época da ditadura. Por que foi uma das áreas que mais sofreu com a ditadura. O teatro foi o que mais sofreu com a ditadura. Mais eu falo o Teatro de Revista porque era o que eu fazia. Nós sofremos muito com a ditadura. Porque nós não podíamos mais dirigir à plateia. Nós não podíamos mais falar sobre política, nem sobre os problemas socioeconômicos do país. Nós tínhamos que falar outras coisas. E o que sobrava para a espinha dorsal do Teatro de Revista? Muito pouco. Aí começa entrar o

---

<sup>25</sup> Eloína foi a última das vedetes brasileiras a trabalhar em Portugal. Mais recentemente, ela atuou no país como professora universitária, em Almada.

<sup>26</sup> Duplo sentido.

palavrão, o *striptease*, a família começou a se afastar e acabou o Teatro de Revista. Quer dizer, continuou, mas não pra mim. Eu peguei minhas malas e saí de fininho.

**G.:** *Foi o momento então que você se retirou do Teatro de Revista?*

**E.F.:** Foi.

**G.:** *E aí você foi fazer o quê depois disso?*

**E.F.:** Eu poderia ter ficado no Rio de Janeiro, eu poderia ter feito televisão, não faltaram convites. Eu podia ter feito Teatro de Comédia, porque eu já tinha feito comédia, mas eu estava cansada. Eu estava cansada de dormir de dia. Eu estava cansada de não criar o meu filho, porque meu filho foi criado pela minha mãe. Estava cansada daquela vida de incerteza, de “não sei como será o meu amanhã”. Porque o artista sempre tem essa pergunta: “como será meu amanhã?”. Porque os espetáculos são efêmeros, as peças de teatro são efêmeras. Elas passam. A temporada acaba. Não é como na *Broadway* que ficam vinte anos em cartaz. No Brasil não existia. Então, o que você vai fazer amanhã? Qual o teu objetivo de vida amanhã? É difícil. É uma pergunta que eu fazia sempre. E quando eu era a estrela de Teatro de Revista, no auge, eu não fazia essa pergunta, porque eu acabava uma Revista e já tinha contrato para outra. Já ficava em São Paulo trabalhando, já voltava para o Rio. Tinha trabalho no Rio. Mas e as minhas colegas? As vedetinhas? E as *girls*? E os cômicos? E os coadjuvantes? Como é que era? Por que é que todos eles foram parar na Casa dos Artistas<sup>27</sup>? Por quê? Tem resposta. Tem. Porque o artista... Acho que agora vocês estão sentindo muito isso. Alguns estão continuando a trabalhar, mas quem parou de trabalhar e não tem como se sustentar? Como é que fica? Que assistência temos? Nenhuma! Vamos contar com o governo? Vamos esperar o governo nos dar alguma coisa? O governo não vai dar nada a ninguém, nunca. Nunca deu. Não é agora que vai dar. Vocês, eu não falo em mim porque eu já estou fora, mas vamos colocar “nós” que é mais fácil para eu falar: o que nós artistas neste momento de isolamento temos que olhar. Quem é que está olhando por nós? Quem é que está oferecendo para que um artista que trabalha em teatro faça um espetáculo, mesmo que seja uma *live*, uma aqui e outra ali, enfim, mas que tenha um cachê? Quem é que está fazendo isso? Podemos apresentar um projeto assim? Ele vai chegar lá, vai ser levado em consideração e vai ter uma verba? Pode ser que eu esteja pedindo um governo paternalista, mas agora estou pedindo sim.

Momento de emoção para todos que estavam presentes na entrevista. Nos sentimos muito tocados com a lucidez e sensatez de Eloína ao pensar na vida dos artistas em

---

<sup>27</sup> Retiro dos Artistas (também conhecido como Casa dos Artistas) é uma instituição que acolhe artistas idosos que não têm condições de se manterem financeira ou emocionalmente. É uma instituição filantrópica que sobrevive de doações, sua sede está localizada na Zona Oeste da cidade do Rio de Janeiro.



tempos de isolamento social devido à COVID-19, na precariedade que estamos vivendo em termos de artes. No momento da entrevista, a Lei Aldir Blanc ainda não havia sido sancionada. Encaminhando-nos para um final, fizemos as últimas perguntas.

**S. (Suzane):** *Voltando para o corpo. Questão um: você falou que para se tornar vedete teria que ter um profissionalismo, tu tem que ter experiência. E essa mulher que se apresenta para muita gente, tem que assumir o corpo, que seja o corpo bonito, porque qualquer corpo não é fácil assumir. Mas cada um tem o seu desafio... Aparentemente um corpo bonito não tem desafio, está pronto, mas não é bem assim. Tem a técnica, tem que estar em pé, tem que andar no salto 15, despida. Então, vocês tinham algum tipo de aula, um “treino”, uma “técnica”? Como se podia melhorar esse profissionalismo? E a questão dois: a crítica das feministas, da “mulher objeto” da época, como você lidava?*

**E.F.:** Como eu disse a vocês, nós não tínhamos uma escola e não tínhamos ninguém que nos orientasse. Nada. Era tudo no fazendo. E olhando. O salto alto, por exemplo, não era difícil porque a gente usava, estava na moda. Não usávamos tênis. Tênis não existia. Mas a gente aprendia olhando, íamos ver as outras vedetes, não para imitar, mas se bem que éramos imitadas. Claro, muita gente começava imitando a gente, depois pegava sua personalidade e ia embora. Mas a gente ia pra ver como aquela vedete se comportava em cena, como ela andava, como ela falava, como ela respondia pra torrinha. O que ela usava, que gestos. O nosso aprendizado era esse. A nossa escola era o ver e era o fazer. Sobre a segunda pergunta: no olhar das mulheres nos éramos prostitutas e sempre queríamos roubar o marido das outras. A gente não tinha amigas. A não ser as nossas próprias colegas. Qual é a amiga que queria uma Eloína, ela sendo casada? Tínhamos adversárias. Porque todas as mulheres queriam nos derrubar. Hoje em dia uma estrela é convidada para uma festa, para um encontro social. Nós não éramos! Imagina, convidar uma vedete que usa biquíni e que todo o homem já viu o corpo dela, convidar para um encontro social, um coquetel. Que nada! Que é isso! A feminista tinha esse olhar. E nós não valíamos nada, éramos bicho. Era coisa à parte.

**S.:** *A mulher estava na plateia do Teatro de Revista?*

**E.F.:** Muitas mulheres iam, mas sempre acompanhadas dos maridos. Mulher sozinha eu não me lembro, podia até ir, mas eu não me lembro. Até porque, naquela época, as mulheres nem saíam sozinhas. Muita família e muitos casais. E esse olhar feminista não era tão severo, né. Porque nem precisava! A sociedade inteira já tinha esse olhar sobre nós. Toda a sociedade já falava...

Eloína finalizou a entrevista com belas palavras de estímulo, de ânimo e de emoção. Ao longo da conversa com a entrevistadora, a própria Eloína notou interessantes cruzamentos entre os desafios e tabus de sua época de estrela e traçou relações com

as batalhas das mulheres que, nos dias de hoje, decidem trabalhar artisticamente com o corpo e a sensualidade. Aspectos da cena, aspectos da prática atual do burlesco muito se entrosam nesse olhar para o passado, para o Teatro de Revista: a responsabilidade da artista vedete ou estrela, com seus números, figurinos e indumentária geral; o jogo desafiador com a plateia; as habilidades artísticas envolvidas nas performances.

Com tais aproximações, e pelo forte traço contextual que leva o nome de bravas atrizes, é incontornável que uma pesquisa aprofundada sobre burlesco, feita no Brasil, precise evocar as mulheres do Teatro de Revista. Hoje, o burlesco não está representado em grandes teatros, como na época da Revista, mas está em certas casas especializadas, casas comerciais e bares noturnos. Sempre com resistência. A questão comercial e mercadológica, hoje, atualiza e borra ainda mais os limites entre a arte e o entretenimento. Local de arte? O que pode ser considerado arte? E, certamente, esse é um fenômeno que aquece ainda mais as discussões entre o interesse comercial (reinvenção de mercados de trabalho artístico) e a contínua busca das artistas por sustento. É preciso ter estratégias para fazer o que se deseja. É preciso ter muita paixão e luta, como diz Eloína.

Sem dúvida, as mulheres do Teatro de Revista abriram grandes portas para o que temos hoje em termos de conquistas artísticas feitas por mulheres em cena no Brasil. Especialmente mulheres que lutam pelo livre uso de seus próprios corpos, sejam eles nus, seminus, sensuais, provocantes, eróticos, “rebolativos”. Nesse abrir de portas, ainda é possível considerar os diferentes mercados, estilos e gêneros artísticos: uma prática de dança, o burlesco, o *strip-tease*, o pole dance, a música pop, as coreografias do *mainstream*, ou seja, dos grandes shows, etc.

Como destaca Veneziano (2011), ser vedete, naquela época, era mais que ser uma personagem, era se achar dona da cena, poderosa, bem-humorada, inteligente e também uma profissional da alegria, do humor. A entrevista com Eloína serviu para nos auxiliar a compreender os meandros, os fenômenos e os paradoxos de uma pesquisa que trabalha a relação dos corpos das mulheres com o que há de proibido, de velado, de banido, ou seja, a própria presença da mulher e a sensualidade, o erotismo, as liberdades e tabus que a envolvem. O fenômeno da presença e celebração do corpo da mulher, sempre marcado pelo olhar vigilante de uma sociedade conservadora.

A mulher que expõe seu corpo em cena: trata-se de objetificação ou subjetividade? Escolha ou contexto? Quais os discursos entre pernas, bundas e seios? Quais os tabus que são convidados para dançar? Tirar a roupa no teatro sério, na performance de humor, no bar ou na festa: será arte? Quais os parâmetros para definir o que é ou não arte? Advogar a nudez em cena? Quem pode e como pode? Exibir o glamour, a

purpurina, o batom em tempos de precariedade e isolamento social, pode? Como a arte resiste aos tempos de isolamento social? Eis as questões. Vamos entrar em cena para resolver isso já! Considerando, agora mais do que nunca, a cena virtual, com todos os seus desafios.

Como alerta Eloína, “é preciso muito amor para se fazer o que se faz”. A coragem e o protagonismo de mulheres como ela merecem ser reconhecidos e celebrados. Eloína segue sendo uma artista incrível, uma mulher atualizada, politizada e bem-humorada, apesar dos tempos difíceis. A entrevista foi realizada no início do isolamento social, através da plataforma virtual *Zoom*, que Eloína, assim como muitos de nós no começo da pandemia, nunca havia usado. Para alguém que viu a televisão nascer, adaptou-se em poucos minutos à tecnologia da plataforma de teleconferência. Uma mulher sempre atenta ao aqui e agora, realista, mas também esperançosa por dias melhores. Salve, Eloína, vedete de todos os tempos!



Figura 3 - Eloína Ferraz. Autoria desconhecida.

## Referências

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

## Para citar este artigo

CHULTZ, Gabriela; SILVA, Suzane; PINTO, Elizabeth. Eloína Ferraz, a vedete e a celebração do corpo no teatro de revista. In: FAGUNDES, Patrícia; DANTAS, Mônica Fagundes; MORAES, Andréa (org.). **Pesquisa em Artes Cênicas em Tempos Distópicos: rupturas, distanciamentos e proximidades**. Porto Alegre: PPGAC-UFRGS/Faísca Design Jr., 2020. Cap. 11. p. 202-219.



# ELOÍNA FERRAZ, THE VEDETTE AND BODY CELEBRATION AT BRAZILIAN REVUE<sup>1</sup>

Gabriela Maffazzoni Chultz<sup>2</sup> (Gabbi Chultz);  
Suzane Weber da Silva<sup>3</sup> (Suzi Weber);  
Elizabeth Medeiros Pinto<sup>4</sup> (Betha Medeiros).

---

<sup>1</sup> Translated by Joyce Nunes and translation revision by Gabriela Segger Camargo.

<sup>2</sup> PhD student at PPGAC/UFRGS, actress, dancer and choreographer. Dance teacher at Studio Grupo My House/Sensual Hip Dance.

<sup>3</sup> Professor at PPGAC/UFRGS and associate professor at the Departamento de Arte Dramática (DAD/UFRGS). Actress and dancer.

<sup>4</sup> PhD student at PPGAC/UFRGS, actress, playwright and teacher of theater and Physical Education at Special Education School Educandário São João Batista.



Figure 1 – Eloína Ferraz.. Authorship Unknown

The interview that has originated this article highlights the memories of the southern vedette Eloína Ferraz (1937) during the stir of the Revue, a moment of women's eminence in the history of Brazilian theater: queens, vedettes, girls, dancing singers, that is, women as the main attraction standing before large audiences. Born in the city of Cruz Alta (Rio Grande do Sul), Eloína (Fig 01) had a high-level education, since, as a young girl, she moved, along with her mother, to Rio de Janeiro, to study at Imaculada Conceição, one of the most important elite schools in Rio de Janeiro.

With regard to the artist's trajectory, it is relevant to highlight the effort made by Eloína's family to offer her a high-quality education, because, as she herself expresses with great emotion, there was an almost existential paradox between "body and head". "... all I wanted for my life was *not* to become a vedette in the Revue scene. A star! Not at all! I wanted to be a philosophy teacher. I had studied for that." From that moment on, a paradoxical conflict can be set, as if studying, the knowledge arising from Eloína's education, was devalued by her sensual performance as a vedette. This was an important moment in the former vedette's narrative, that can be checked below, and which somehow brings to life some of the existing discussions in Gabriela Chultz's doctoral research, adding an insightful crossing between the vedette's life story in the 1950s and the researcher's current study propositions. After all, does the idea that female nudity and

intellectuality sit in opposite sides persist nowadays? Are the wisdom, knowledge and culture on the theatrical scene restricted to “serious drama performance” and that is the only place where nudity can have art value?

Eloína Ferraz’s strong performance as a vedette stands out between the 1950s and 1970s, and her journey began from the following fact: at 16 years old, she was wandering around *Follies*<sup>5</sup> Theater, when the the comic Colé<sup>6</sup> and the businessman Zilco Ribeiro<sup>7</sup> approached her and asked if Eloína would like to be on stage, and if she was of legal age. She lied and said yes, stating that she was of legal age. Then, she entered the theater, to dressing room, tried on a yellow bikini and did a sort of test, tap dancing to the sound of fox-trot. That same night, hiding from her family, Eloína, at 16, debuted as a *girl*<sup>8</sup>, and created a tentative stage name: Lena Lage.

In the beginning there was no easy success. She had to learn the essential skills to become a star and be respected, which involves a lot of training and self-teaching. It was in São Paulo that her greatest career achievement took place, in the 1960s, among many others. The artist also received great titles from that time such as the “Queen of Plastic” by the São Paulo press, and Vedette’s Big Queen, by theater critics from São Paulo. Eloína was the only vedette to be welcomed by the president, Juscelino Kubitschek at the time, when she was crowned as the Queen of Actresses, in 1957<sup>9</sup>.

In addition to the titles and important coronations received, Eloína starred in Brazilian theater plays<sup>10</sup> such as “*É tudo Juju-Frufrú*” at Teatro João Caetano - Rio de Janeiro (1958) and *Encosta a cabecinha* at Teatro República - Rio de Janeiro (1958). For these two plays, she received the Best Actress in Musical Theater award by the *Associação Brasileira dos Críticos Teatrais* [Brazilian Association of Theater Critics]. Overseas, she performed in important roles, such as in “Un Saludo Carioca<sup>11</sup>” Show by Carlos Machado - Carousel Nightclub Hotel San Rafael, Punta Del Este Uruguay (1956);

---

<sup>5</sup> Theater founded in 1949 by the businessmen, writers and spectacle directors couple, Mary and Juan Daniel, where great names from the Revue performed, such as Luz del Fuego and Elvira Pagã. Source: <http://manekolopp.blogspot.com/2011/11/parte-x-teatro-follies-copacabana.html> and <http://manekolopp.blogspot.com/2011/12/parte-xvi-teatro-follies-1953-apogeu.html> Access on: Oct. 13. 2020

<sup>6</sup> Colé Santana (1919-2000) - Comedic actor who performed in the circus, radio, cinema and at the Revues.

<sup>7</sup> Zilco Ribeiro - Zilco Ribeiro - Drama producer, who took over the direction of Teatro Follies from 1952.

<sup>8</sup> In Brazil, the word “girls” is used to refer to the initial role in a vedette career.

<sup>9</sup> Other grand and memorable titles by Eloína were: *Rainha das vedetes* between 1964 and 1965; and Eloína, the favorite of the journalists in São Paulo, between 1962 and 1966.

<sup>10</sup> In addition to the pieces mentioned and awarded, Eloína stood out with the theatrical works: “Comigo é no Caracaxá” - Teatro João Caetano - Rio de Janeiro (1959); “O Ovo” - Teatro Maison de France – Rio de Janeiro (1965); “Uma Fada sem Camisola” (with Costinha) - Teatro de Alumínio – São Paulo; “Vedete sem Causa”, with Augusto César Vannucci (1963) - Teatro Natal – Sala Azul – São Paulo; “Políticos no Caldeirão” - Teatro Natal – Sala Vermelha – São Paulo (1962).

<sup>11</sup> Alongside Eloína, other artists took part, such as Consuelo Leandro (1932-1999) and Carmem Verônica (1933).

“Mãos à Obra” (Revue) - Sá da Bandeira Theater, Porto - Portugal (1969); and “Peço a Palavra” (Teatro Variedades) - Parque Mayer, Lisbon - Portugal (1969/1970). Not only limited to the theater, Eloína also acted in films<sup>12</sup>. Along with Oscarito and Grande Otelo, the vedette acted in “De vento em Popa”, directed by Carlos Manga (1957).



Figure 2 - Eloína Ferraz. Play: “Os mistérios do sexo”, 1990.. Authorship Unknown

Contemplating Gabriela Chultz’s doctoral research interests *O prazer do paradoxo: sensualidades, feminismos e tabus na arte do burlesco* [The pleasure in paradox: sensuality, feminisms and taboos in the art of burlesque], the research group led by Dr. Suzane Weber da Silva, arranged the interview on May 15, 2020 with the former vedette, through a digital platform. The researcher and postdoctoral student Luís Francisco Wasilewski<sup>13</sup> made a brief presentation of Eloína’s history, showing photos and mentioning facts, and, soon after, Gabriela continued with a semi-structured interview. Suzane Weber was also mediating the conversation.

What was the perfect way to become a vedette? What were the artistic technical skills? What were the social and professional challenges of that period? Eloína narrates

<sup>12</sup> Eloína highlights the performance in the films “E o Espetáculo Continua” (with Celeneh Costa and Cyll Farney), with production by Carlos Manga (1958); “Nostalgia”, directed by Sérgio Silva and Tuio Becker (1988); “Frau Olga, Fraulein Frida”, short film directed by Sérgio Silva (1994).

<sup>13</sup> We would like to thank the researcher Luís Francisco Wasilewski - Postdoctoral fellow in the Programa Avançado de Cultura Contemporânea, at UFRJ/ PHD in Brazilian Literature by USP.

her experiences from the past decades. We also ask: are the challenges she experienced at that time very different from the challenges of a burlesque artist, or any other artist who deals with the sensual, erotic dimension on today's scenario? What is considered yet a battle to be conquered, for women, when it comes to spaces of cultural, intellectual, artistic, and economic value connected to these daring practices in the scene? What contributions were provided and what doors were opened by these women – regarding body freedom, career autonomy – for Brazilian artists, from small and medium size productions to large, or mainstream, ones?

The data collected through this interview offers a convergence of similarities between burlesque and Revue, the main topic of the conversation. The testimony of women who dared, or risked, exposing their own skin on stage is what generates the paradoxical discussions between body and power. Women's bodies were and still are strong targets of normative and disciplinary practices and discourses. The interview generated exciting similarities between the 83-year-old former vedette and the 27-year-old researcher.

**I (Interviewer).** *Eloína, tell us a little about how you started as a vedette. I also would like to know what else you would like to add about your origins: education, moving to different cities... What else can we know about this?*

**EF (Eloína Ferraz).** So let's start at the origins. In my theater career's origins. Back in the day, we didn't have a college, a university, a school. We learned through practice, and it was really difficult. We started as *girls*<sup>14</sup>, none of us started out as a vedette. No. We started out as *girls*<sup>15</sup> working very hard, because it was a lot of work. We worked every day, except Monday, with two sessions a day, one at 8:00 am and another at 10:00 pm. We used to leave exhausted, earning very little and had to do a "nightclub". This nightclub started at two in the morning. And the club was a place where we made more money. At that time, I would say that if we wanted to have an honest living, there were other ways. However, I believe that we, although later people talked about us and even considered us prostitutes, because women who did Revue were seen as prostitutes, this was the connotation that they gave to actresses, vedettes, girls. And we were not (prostitutes). We

---

<sup>14</sup> According to Veneziano, although there was no school of vedettes, there was a "system of vedettes" that required a career that did not depend only on beauty. When entering the theater companies, women had to step up in the ladder of roles that advanced their presence in the stage proscenium. The author indicates the following hierarchy: Girls, Starlet, Frame Vedette, Show Vedette to the top of the roles that was the Star of the Company. See Veneziano (2011).

<sup>15</sup> During the interview, Eloína tells that the girls received all their support from their contractors: makeup, hair, costumes. Because they needed to be uniform. When they became vedettes, or stars, that support would crumble. The vedette was responsible for all the necessary clothing for her to shine on the scene. It increased the responsibility, but it also increased the freedom of how the artist could be on the scene.



worked very, very, very hard! And we didn't keep much in touch with our family because our mornings and evenings were for sleeping. I can say that for many years I did not know what it was to have lunch. It required a lot of passion, an ideal. If not, you would easily give up. It was really hard. And the vaudeville theater had a hierarchy. And you would display your talent, your charisma, your friendliness, your professionalism. You would climb the steps, and you would conquer the space. And that space was a space that didn't come all of a sudden. It was a space with pain, with sacrifice, with dedication, with discipline, and after becoming a *girl*, you were considered a "starlet". The starlet was the one that would possibly have a few entrances with lines, and that would appear in some sketches, and then, from the starlet role you went up to vedette. And not the star yet, but vedette. I'm talking about theaters like the Teatro da Praça Tiradentes (RJ), a big theater, with 1,200 to 1,800 seats, that's what I'm talking about. This was in the "pocket theater". So, there was a difference in everything from performance to hierarchy. Pocket theater is a collective. Revue is not. There is a hierarchy in Revue: there are male dancers and there are female dancers; there are girls and there are boys. There are "nudes"<sup>16</sup>, there are starlets, there are vedettes, and there are stars. So, this hierarchy existed, and you would always have to go through it.

I. *What are the practices or skills each one of you practiced? For the girl to become a starlet, for example. It is singing and dancing... it has to do with power, you get more famous, you finally rise... But in terms of the scene, what are the differences in the performance of these roles, these steps?*

**EF.** The *girl* never participates alone. She will always participate in another number where there are 20 more with her. Or 30 depending on the theater. She goes into almost every scene. Where she is part of the backdrop, where she dances, taps, sings, but in chorus. There is interaction, but always in a group. The starlet is the one that comes in to deliver a telegram, she can already say a few lines "Hey, miss, how are you? I'm here, I've arrived", will play a role a little bit bigger, a lover and such, anyway. The vedette is more involved in the sketches, she already has a more effective participation in the Revue. And the star is the one who just enters - I'm talking about big theaters with two acts - she will enter during the prologue and in the middle of the first act, in the sketch, and she will enter at the end of the first act as the big star that she is. In the second act she will enter in the middle, with the audience number, which is the show's tipping point. And she will enter at the end of the show as the big star. See, she comes in five times and she has the highest salary. And her name is up there on the top of the cast.

I. *Going on stage with different costumes?*

---

<sup>16</sup> In Neyde Veneziano's words "artistic nudes (starlets that stand still and were naked)". (Veneziano, 2011, p. 67).

**EF.** Yes! Each entry, a different costume. I forgot to mention: she participates in the first act and also in the second, with the first comic. Because there is also the first comic, the second comic, the third comic, etc. There are the supporting stairways, which is how we call those who are going to pave the way for the comic. And she will always have that number with the first comic. And one thing I reckon is important to talk about is that this star, when she is about to sign a contract, in addition to the wages, which were important, but what mattered a lot to all of us at that time was knowing with whom we were going to work with. The artists we were going to work with had, of course, to be high-level comics. If that wasn't the case, the star refused.

**I.** *Going back a little, something caught my attention. When you say: "do a nightclub", what does that mean?*

**EF.** We always went to work in a nightclub to increase our income. Let's talk in terms of a girl, not in terms of a vedette or a star. In terms of the girl, which is how we started and when we really needed to increase our wages, we would work on the shows, do what we did in the theater: a group. Dance, tap dancing, sing. We would enter the numbers together, all with the same costumes. There are no different costumes. In Carlos Machado's<sup>17</sup> shows, which were a more refined, elegant show, they were in a collective. So, what was the collective? You didn't just do the girl, it is not like everyone always come in with the same costumes, there are scenes that everyone does come in with the same costumes, but there are scenes in which you do a parade with different costumes, there are scenes that you participate in different ways, because they were shows! So, your participation is more diverse.

**I.** *Perfect, you have already mentioned several points that are important to the interview. There is another question that is exactly about this: I really enjoy getting to know more about the details of artists' who deal with sensuality, in what concerns the job market. When you talk about contracts, I would like to know what the convenience and difficulties there were. Schedule, payments... Did you manage it all yourself? Were you the "Girl Boss", how people say nowadays? [laughs].*

**EF.** Absolutely, at that time we didn't have managers, not at all. We had no press office, none of that, nothing. We were lonely women, fighting the world, I'd put it like

---

<sup>17</sup> Carlos Machado (1908-1992) was a director, producer, dancer and master of ceremonies. He was known as "The King in the Night". In the 1950s, Machado institutionalized nightclub shows and made his nightclubs famous: Monte Carlo, Casablanca and Night and Day. Veneziano (2011) highlights that Carlos Machado and his wife, costume designer Gisele, developed a glamor training method with posture classes, walking, improvising with the audience, that is, the audience's seduction game with class and malice.



that. Because we had countless opponents. We had the Comedy Theater<sup>18</sup> that put us on a lower level. The cast, the Revue's artists, and whoever did nightclub. We were underestimated.

*I. Is it possible to say that there was a certain autonomy to self-management, at your pace, after understanding how this “to be a star” logic worked?*

**EF.** Yes, here's the thing: we were invited. The businessman invited us whenever he wanted that star or vedette to be the main figure in his show. He would invite us. He used to go to the theater where the person he wanted was working and would invite her. Or he would call, to get in touch. It was done directly with the person. In addition to the agreement that was signed, we had a formal contract, and that was very important. Up to the 1960s, something like it. And the 1970s too, because I had a formal contract signed in 1971 with Colé. We had formal contracts. And it was something within the law, we had to pay for Social Security taxes (INSS). All of that was taken from our income. My first contract with Zilco Ribeiro was a formal contract. I still have my Employment and Social Security Record booklet. We managed it all. Even the cast. When we asked who the cast was. Because when you already had a name, and a poster, and a high salary, and you were well-known, then, you could do that. We would ask: “who are the cast, who are the vedettes, who are the actors, who is the main comic, who are the attractions?”. And he'd tell you. Then you either signed it or you didn't. We usually signed it because they were colleagues who were up to our standards.

*I. I want to know about you now, what could we talk about, or go even deeper about vedettes and their autonomy: about your own body, how the bonding between power and vulnerability of a vedette, a women's bodies worked. Can we talk a little bit about the audience? What was it like to be naked in front of the public? Can you bring us references, like the ones you mentioned before, about this misunderstanding with prostitutes...between power and vulnerability?*

**EF.** Look. The body. Let's start with the body. The body was always something that bothered me a lot. Like, really. Because I had a very beautiful body, so this relation between me and my own body was very difficult for me. I had studied in a Catholic school.

---

<sup>18</sup> Teatro Brasileiro de Comédia (TBC): “São Paulo company, founded in 1948, by businessman Franco Zampari (1898-1966), who imports directors and technicians from Italy to form a high-level set and sophisticated repertoire, solidifying the modern theater experience in Brazil.” Cacilda Becker, Paulo Autran, Sérgio Cardoso, Fernanda Montenegro were some of the actors who were part of TBC, along with directors such as Ruggero Jacobbi, Ziembinski, Adolfo Celi and Flávio Rangel, the company's first Brazilian director. Source: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo112774/teatro-brasileiro-de-comedia-tbc> Accessed on: October 13, 2020.

I had run away from home to join the Revue theater that was considered reprehensible, it had a bad reputation. I was condemned by my own family. The only person who, even with a lot of struggle, accepted me was my mother. However, only after a lot of struggle, determination, battle, and after I got married to get away from home. Because since the day I had run away from home to work at the theater, the day that Zilco and Colé called me, I never came back home since. Because I could never have told my family, as an only child, that I was going to join the Revue. God forbid! There was no way! So, I didn't go home. I wandered down the street until it was time to enter the theater, get dressed, get ready, time to do what I had never done in my entire life. On the same day, at the same time. It was a terrible fight. Therefore, the body represented a huge struggle. It's hard to explain, though...

*I. I can imagine, I get very emotional when you speak.*

**EF.** Yes, Me too. I fought a lot. My head and my body weren't at the same page. I needed that body. And I remember people saying to me: "you have to take care of your body, because your body is beautiful! Nobody has that body". And I kept thinking: how can I do that? How am I going to take care of it? It's just something I have and that's it. It's mine and that's all. I have feelings. I really ... live a [...]. I am going through something here now ... because nobody has ever asked me that, you were the first person that has asked me that! And this relationship between my body and my head was very difficult for me. Very difficult. Because all I wanted in my life was *not* to be a Revue's vedette. A star? No way! I wanted to be a philosophy teacher. I had study for that. I went to a school that was one of the wealthiest schools in Rio de Janeiro, Immaculada Conceição, that still exists today at Botafogo beach. It was a private school and they did not accept children from divorced families. My mother was divorced, and so I entered as the daughter of my uncle and aunt, who were married and appeared as my guardians. It was a school where the only black girl was the daughter of the "brown eminence"<sup>19</sup>, who was Getúlio Vargas' bodyguard. I had Tenório Cavalcanti's<sup>20</sup> daughters as colleagues, and he was a famous deputy, known as the man in the Black Cape. His daughters were my colleagues. Myriam Pérsia<sup>21</sup> was my colleague, Inalda de Carvalho<sup>22</sup> was my colleague, and she later married Carlos Manga<sup>23</sup>. So, it was an upper-class school. Indeed, I had a very precious education. I studied Latin, French, English, Spanish. It was part of the culture of these traditional schools. To leave a school like that with the brain I had, prepared for the life that I intended to follow and the

---

<sup>19</sup> Gregório Fortunato (1900-1962) head of the personal guard of President Getúlio Vargas.

<sup>20</sup> Tenório Cavalcanti (1906-1987) state and federal deputy of Rio de Janeiro, known as "The man in the black cape" for carrying a submachine gun hidden under a black cover.

<sup>21</sup> Myriam Pérsia (1935), actress in theater, cinema and television.

<sup>22</sup> Inalda de Carvalho (1935-2004), top model and film actress.

<sup>23</sup> Carlos Manga (1928- 2015), film director and film and television producer.



life that my family wanted for me, and then out of a sudden joining the Revue, wearing a bikini, and showing off... And then, getting used to that feeling, because theater is like cocaine, it's like morphine, and like marijuana, it's quite addictive! It's something that bites you and you can never get out. It's a fatal bite! We could put it like that. I was bitten. I got a taste. I wanted that for myself. However, I always struggled with my body, I struggled a lot. Because every man who approached me didn't want to marry me, he wanted to sleep with me! This is horrible, right? This is horrible. You went through all of this. I got hit on. When people talk about harassment... I say "aw, harassment!". What is harassment? My God, I was bullied by a famous director on television. [...]. **[Eloína cries at this moment]**. I could never forget what this man did to me, never. This man ended my career, which was so beautiful. Because he prevented me from appearing on Excelsior TV<sup>24</sup>. And I went to do a program with Costinha<sup>25</sup> on Excelsior TV, because he called me at last minute to replace an actress who couldn't be there. I went live, I did the program. He (**the director**) was my neighbor, I was friends with his wife, he had two children, and lived in the same building as me. He wouldn't let me go. He chased me day and night. He came to me at the end of this program that I had done, and he said: "let's have dinner to discuss a program that I want you to be on here on Excelsior TV". Excelsior TV was the best! Everyone was on Excelsior TV, except me, I didn't get in. I said to him: "If you want to discuss a program, my participation on TV Excelsior, it has to be in your office, right here. Not at dinner. I will not have dinner with you." That man did horrible things to me. Once in a meeting on Excelsior TV, my name was put on the table to have me hired, and he was against it. He put his foot down: "no, I don't want this woman here, this indecent woman, this woman is a vedette, she is rotten, she is a woman who sells her body." That was what he said, as, later, people who attended this meeting told me. Other directors that were there told me. So, Excelsior TV didn't hire me. Sorry for the anger I still have in me for so many years. The outburst [...]. Gabriela I want to tell you something: working with the body, I don't know what it is like today, but it is necessary that, above all, you have a great love for what you are doing. And that you do it with an open heart. I hope you fight, because I think you will still encounter many barriers, and you will certainly be, I wouldn't say excluded, but certainly judged, judged...because it seems like it is a curse, but it is not. It is (**just**) art. My body was my art, it was my way of earning a living. I had to accept that. I had to figure it out, work my head out to use this body in a way that would financially support me. To take me as far as it took me, and I am very grateful for it. You, who are working with the body, take good care of it, and may it be able to handle everything that

---

<sup>24</sup> Excelsior TV was a Brazilian television network, headquartered in the cities of São Paulo and Rio de Janeiro.

<sup>25</sup> Costinha - Lino Mário da Costa (1923-1995), theater, film and television comedian.

mine did! May you respect it, the same as I learned to respect my own body. And make it your art. I will applaud you, because it takes courage, a lot of courage.

*I. (emotionally) It won't be very easy to continue. But I will try here. Shall we talk about body insurance?*

**EF.** At that time, we had no Marketing professionals. Someone who would sell our product. An advisor. And a guy appeared, a guy named Cabidela, who was a great Marketing professional, actually. That boy was the singer Cauby Peixoto's<sup>26</sup> personal assistant. He looked straight to me and said, "I'm going to be your personal assistant." And I said, "I can't afford this, my money is just for me, period." And Cabidela said: "no, I will stand by your side." And one day we were walking on Copacabana beach at dawn, because at that time we could walk on Copacabana beach at dawn, there was no problem, it was wonderful. We were walking with the sea waves crashing, talking, and he looked at me and said: "I'm going to make an insurance for your body"! And I answered, "what do you mean?". He said: "you have a very beautiful body, what will happen if you break a leg? Or even if you break the spine? I'll jave your body insured. Tomorrow I will put your body in insurance!" So I said, "Okay, then, go and do that." He picked me up at home, took me to SulAmérica, which was a very famous insurance company at that time. Two million *cruzeiros*. However, SulAmérica made it clear that they did not have body insurance, so they did a life insurance. Even so, Cabidela made it a body insurance. He held a press conference, displayed the insurance policy and talked about it. It was crazy! Really crazy! I was the only vedette in Brazil that did that. There were no others. Cabidela always did such things, such incredible moves, but then to get rid of him... My God, it was crazy. He was like bubble gum. He was clingy. There was no way to get him to go away. But he was a sweetheart.

*I. I find it very interesting that our generations are different, but the problems practically remain the same.*

**EF.** The same. I think generations change, concepts may improve, but they do not change. I think they may be more modern, more acceptable, more moderate, but the root is not going to change. And this thing of working with the body is a challenge. Don't you ever think that you're going to have a bed of roses in your life. You won't. You need to have a lot of discipline, make a lot of sacrifices, have a lot of will, and a lot of determination, really. Because you will be harassed, it is expected. You will be. I hope that you accept it well. Because I didn't, I was very angry. I had a lot of anger. I cried and

---

<sup>26</sup> Cauby Peixoto (1931-2016) Considered to be one of the most popular national singers of the so-called 'Golden Radio Age', between the 30s and the 50s.



cried. I got desperate, I felt humiliated to see a person approaching me. There was a time when a journalist wanted to do an interview with me, at my house. I put on a normal outfit, like the one I'm wearing now, like this, and in the middle of the interview he looked at me and said: "you dressed like this for me, to provoke me". And he came to grab me. I had to bite the man's mouth because he wanted to kiss me on the mouth anyway. I bit his lips, pushed him away. A horrible thing. I welcomed him my own house because I trusted him, he was a famous journalist. [...] [**Eloína goes back to an interesting subject that came to her memory**]. For example, when we worked in São Paulo, not only the vedettes, but everybody, all the actresses had something called a "health card". This health card, the government of São Paulo gave us, to distinguish us from prostitutes. It was a card that allowed you to walk at dawn in São Paulo and not be arrested. Because our working hours were from 9 to 11 pm. The show lasted 2 hours. The actresses used to come out of the theater still wearing make-up and were sometimes arrested or stopped by radio patrols. Radio patrol, at the time, were police cars that patrolled the city. Hence the name radio patrol. They used to go around and often arrested the actresses. After some time, they released them. So, to prevent this from happening, the authorities would give us a card. The health card. There it stated we were actresses, that we worked in the theater, and that we were not prostitutes. So, the "health card" always had to be in our pocket.

I. *Returning to the curiosities about the scene, the stage, the performance. What were considered the types of beauty? I understand that beauty is also an asset, it is like a capital, almost like your vedette skill, or a skill from vedettes in general. I would like to hear a bit of your comments about it. What artistic skills were also at stake, for vedettes in general, or what were your main skills, what characterized them.*

EF. For you to be the real thing, it wasn't just the body. No. A lot of them had beautiful bodies. I was not the only one. They all had a very beautiful body. But not all of them were going to get there. To get there, you had to be an actress in the first place. A true actress because you had to do comedy in sketches, you had to do drama, you had to perform with an actor, sometimes much more well-known than you, famous actors, very famous comedians, who were also actors. You had to sing, you had to dance and, if necessary, tap dancing and, first and foremost, you had to be quite flexible to make numbers with the audience. Because audience numbers were the vedette's flagship.

I. *We can talk about it a lot if you have stories or situations about these audience numbers, it's very interesting to us.*

EF. Exactly, because the audience numbers left you alone with 1,800 people watching you. In the big theaters they had the Orchestra, the Boxes, then there was the Mezzanine, then there was the *torrinha*, which is how we called the standing room. The

*torrinha* was the furthest you got from the stage in the theater and where the audience would watch a watch a 2-hour show standing up. And it was the cheapest entrance. Usually, those spaces were the ones for students, or the so-called “the have-nots”. That was the *torrinha*. It was from that place that came the real challenges. You would be in the middle of the audience number and a guy would shout from up there: “Hey, hotty! Let’s sleep together!” And you would have to find a way to respond. The voice echoed throughout the theater. You had to answer! And then you would simply reply: “Aw, I will! I’ve been told you’re good in bed! You lie down and sleep!”. You had to answer, you couldn’t be quiet.

I. *Always an answer up your sleeve.*

EF. Yes, for sure. There were other things that I said, but I don’t remember now, but there was always someone who would shout something. And that was the star’s big deal. You had to have a sense of readiness to improvise. Improvisation was part of our performance. Especially improvisation. In audience numbers, the author gave you the script that had everything you were going to say. But that was not what really turned out in the end! Because that script left room for many interventions by the audience. And they did it, they interacted with us. You had to know what to do. Because it was in the audience number that you were directly addressing a person. Not in Portugal<sup>27</sup>. In Portugal it was forbidden. In Portugal you had to speak to the audience in general, which was very difficult for us. It was truly difficult for those on stage, on the catwalk, to speak to the general audience. We were used to speaking to one person. What I really, really, liked, was to speak to couples. I would never address **(to improvise)** a man alone. I would address a couple and I would say: “lady, excuse me, may I use your husband for a little while?” And since I was very nice and polite, they would say: “yes, of course you can”. And I would say: “sir, have you eaten your peanuts today? Have you? So, what did you feel when you ate the peanuts? Did you feel anything different? Did you feel that heat going through your body? And then what? What do you feel like doing? Can you tell me? Go on! Aw, yours is very tasty”. Then the guy, of course, answered and such. Right after this dialogue, I would look at the lady and say: “Thank you very much, miss. Your husband was perfectly quiet, he didn’t even get up”. And this “didn’t get up” was a hit! Everyone would laugh! We worked with *double sense*. Always. It was never something like this: “your dick didn’t get up”. There was no such thing. When the Revue started to take this path, because it did happen, it was during the dictatorship. It was one of the areas that suffered the most during the dictatorship. The theater was the one that suffered the most from the dictatorship. However, I am speaking about the Revue because that

---

<sup>27</sup> Eloína was one of the last Brazilian vedettes to work in Portugal. More recently, she worked as a University professor in Almada - Portugal.



was my area of expertise. We suffered a lot with the dictatorship. Because we were no longer able to speak to the audience. We could no longer talk about politics, nor about the country's socio-economic problems. We had to talk about other things. And what was left for the Revue's backbone? Very little. Then, enters the bad language, the striptease, and families started to move away, so the Revue ended. I mean, it continued, but not for me. I packed my bags and left.

I. *That was the moment you retired from the Revue?*

EF. Yes.

I. *So what did you do after that?*

EF. I could have stayed in Rio de Janeiro, I could have done television, I had many invitations to do so. I could have done Comedy Theater, since I had already done comedy. However, I was tired. I was tired of sleeping during the day. I was tired of not raising my son. Why was my son raised by my mother? I was tired of a life of uncertainty, of not knowing what tomorrow will bring. This is a question that always follow the artist: "What will my tomorrow be like?" Because the shows are ephemeral. The plays are ephemeral. They pass. The season is over one day. It's not like on *Broadway* that the shows can be running for twenty years or so. In Brazil, it simply did not happen. So, what are you going to do tomorrow? What is your life goal tomorrow? It's difficult. It is a question I always asked myself. And when I was the star of Revue, at that time, I didn't ask that question, because when I finished a Revue, I'd already have a contract for another one. I was in São Paulo working, and then I returned to Rio. I had work in Rio. But what about my colleagues? The starlets? And the *girls*? And the comedians? And the supporting actors? What about them? Why did they all end up at *Casa dos Artistas*<sup>28</sup>? Why? There's an answer. There is. Because the artist...I think you are feeling it right now. Some continued to work, but what about those who had to stop working and could support themselves? What about them? What assistance do we have? None! Are we going to depend on the government? Are we going to wait for the government to give us something? The government will never give anything to anyone. It never has. It is not going to be now that it will happen. You, I do not speak about myself because I am already retired as an artist, but let's say "we" because it's easier: What do we, as artists, in this period of isolation, have to look for. Who's watching out for us? Who is offering for an artist who works in theater to make a show, even if it is a digital one, here and there, whatever, and is willing to pay their fee? Who's doing this? Can we perform in a project like this? Are they going to get out there, are they going to be taken into consideration and will they receive an income? I may be

---

<sup>28</sup> *Casa dos Artistas*, or House of the Artists (also known as *Retiro dos Artistas*, in Rio de Janeiro) is an institution that welcome elderly artists who are unable to provide for themselves financially or emotionally. They are philanthropic institutions that survive on donations.

asking for a sort of paternalistic government, but right now I am really asking.

An emotional moment for everyone who was there at the interview, we were very touched by Eloína's awareness and common sense regarding the lives of artists in times of social distancing due to COVID-19 and the precariousness we are experiencing in terms of arts.

At the time of the interview, the Aldir Blanc Act<sup>29</sup> had not yet been sanctioned. Moving towards an end, we asked the last few questions.

**Suzane.** *Returning to the body. Question 01: you said that in order to become a vedette, you would have to be a professional, you would need the right experience. And this woman who performs as herself to a lot of people, must accept her body, a beautiful body, because no body is easy to accept. However, each one of them have their own challenges... Apparently, a beautiful body has no challenge, it is a finished product, but it is not quite like that. There's the technique, you have to stand, make poses, you have to walk in high heels, naked. So, did you have any sort of class, a "training" or a "technique", how could this professionalism be improved? And question 02: the feminists' critique, of the "object woman" of the time, how did you deal with it?*

**EF.** As I told you, we didn't have a school and we didn't have anyone to guide us. Nothing. We had to learn by doing it. And looking. High heels, for example, were not difficult because we were used to them, it was fashionable at the time. We didn't wear sneakers. Sneakers did not exist. But we learned by looking, we would watch other vedettes, not to copy them. But, still others did copy us. Of course, a lot of them started copying our ways, then built their personality and left. But we went to see how that vedette acted on stage, how she walked, how she spoke, how she responded to the audience in the standing zone. What she would wear, what gestures would she make. This was our apprenticeship. Our school was to see and do. About the second question: in the eyes of other women, we were prostitutes, and we would always want to steal their husbands. We had no female friends. Except our colleagues. What friend would like Eloína, if she was a married woman? We had opponents. Because all women wanted to bring us down. Nowadays a vedette is invited to a party, to a social gathering. We were not whatsoever! I can't even imagine that. Inviting a vedette who would wear a bikini and whose body was paraded in front of every man, to invite her to a social gathering, a cocktail. That would never happen! The sheer thought! That was considered a feminist' view. And we were worthless. We were animals. We were outsiders.

**S.** *Were women in the audience of the Revue's shows?*



**EF.** Many women did go, but always with their husbands. I don't remember a woman there alone, they could've gone, but I don't recall it. Especially because, at that time, it was not usual for women even to go out alone. There were lots of family and lots of couples. And the feminist perspective wasn't that severe. Because it didn't have to! The whole society already had that perspective about us. The whole society used to speak...

Eloína ended the interview with beautiful, encouraging, uplifting and emotional words. Throughout the conversation with the interviewer, Eloína herself noticed interesting intersections between the challenges and taboos of her time as a vedette, and the current battles of women who chose to work artistically with their bodies and sensuality. Aspects of scene, aspects of current burlesque practice are very much intertwined in this look to the past, in this analysis of the Revue: the responsibility of the vedette, or star, with her performances, costumes and general dress; the challenging interaction with the audience; the artistic skills involved in the performances.

With such similarities, and due to the strong contextual characteristic that carries the name of brave actresses, it is fundamental: an in-depth research on burlesque, carried out in Brazil, needs to evoke the women of Revue. Today burlesque is not performed in large theaters, as the revue used to. But it is in certain specialized houses, commercial houses, and nightclubs. With resistance. Always. The commercial and marketing issue today updates and blurs even more the boundaries between art and entertainment. Art space? What can be considered art? And, certainly, this is a phenomenon that provokes even more discussions between commercial interest, reinvention of markets for artistic work, and the continuous search for support from the artists. We need strategies to be able to do what we desire. It takes a lot of passion and struggle, as Eloína says.

Undoubtedly, the women of Revue opened great doors to what we have today in terms of artistic achievements by women on stage in Brazil. Especially women who fight for using their right to use their own bodies freely, whether they are naked, half naked, sensual, provocative, erotic, "rebolative"<sup>30</sup>. With the movement of opening of doors, it is still possible to consider the different markets, styles and artistic genres: dance practices, burlesque, striptease, pole dance, pop music, choreographies seen on the mainstream domain, that is, in big shows, etc.

As Veneziano (2011) highlights, being a star at that time, was more than being a character, it was a state, it was being the owner of the scene, powerful, upbeat, intelligent, and also a professional of joy, of humor. The interview with Eloína can help us understand the entanglements, the phenomena and the paradoxes of a research that involves bodies of women in a realm that is forbidden, veiled, banned, which is, also, the very presence of

women and their sensualities, eroticisms, freedom, and taboos involving women's flesh. The phenomena of presence and celebration of women's body is always marked by the watchful eye of a conservative society.

The topic of women who exposes their body on stage is about objectification or subjectivities? Choice or context? What are the speeches that take place between legs, butts, and breasts? Which taboos are invited to dance? Taking your clothes off at the serious theater, at a humor performance, at the bar, or at the party? Is it art? What are the parameters to define what is art or not? Advocate for nudity on scene? Who is allowed and how are they allowed to do it? Is it allowed to show off glamor, glitter, lipstick in times of precariousness and social isolation? How does art withstand times of social distancing? Those are the main questions. Let us go to the scene and solve this, now! And, particularly now, the virtual scene! With all its challenges.

As Eloína warns, "it takes a lot of love to do what you do". The courage and protagonism of women like Eloína deserve to be celebrated and recognized. Eloína remains an incredible artist, an updated, politicized, and good-humored woman despite the difficult times. The interview was conducted at the beginning of social distancing via Zoom, which Eloína had never used before, like many of us at the beginning of the pandemic. For someone who witnessed the birth of television, Eloína easily adapted within a few minutes with the technology of the teleconference platform. A woman always attentive to her time here and now, realistic, but at the same time hopeful for better days. Save Eloína, vedette of all times!



Figure 3 - Eloína Ferraz. Unknown authorship



## References

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



## How to quote this article

CHULTZ, Gabriela; SILVA, Suzane; PINTO, Elizabeth. Eloína Ferraz, a vedete e a celebração do corpo no teatro de revista. In: FAGUNDES, Patrícia; DANTAS, Mônica Fagundes; MORAES, Andréa (org.). **Pesquisa em Artes Cênicas em Tempos Distópicos: rupturas, distanciamentos e proximidades**. Porto Alegre: PPGAC-UFRGS/Faísca Design Jr., 2020. Cap. 11. p. 561-578.