



VIRGÍNIA LANE E O VESTIR COMO PRÁTICA EMANCIPATÓRIA NA ERA VARGAS

VIRGÍNIA LANE AND DRESSING AS AN EMANCIPATORY PRACTICE IN THE VARGAS ERA

 <https://doi.org/10.46401/ardh.2023.v15.18054>

Carolina Quintella

Universidade Federal do Rio de Janeiro

 <https://orcid.org/0000-0003-3923-435X>

carolaquintella@hotmail.com

Recebido em: 14 de fevereiro de 2023.

Primeira revisão: 20 de maio de 2023.

Revisão final: 10 de junho de 2023.

Aprovado em: 20 de junho de 2023.

RESUMO: Este trabalho analisa a possível relação entre a carreira da vedete Virgínia Lane, suas atividades e condutas dentro e fora de cena e o surgimento de novas modas e modos no Brasil após a Primeira República. O estudo pretende, com isso, iluminar as práticas femininas e a maneira como as mulheres existiram e se posicionaram com a ajuda da moda, entre Místicas e Mitos da feminilidade, em sociedades desenvolvidas sob regimes autoritários e patriarcais.

Palavras-chave: Virgínia Lane; teatro de revista; moda; prática emancipatória .

ABSTRACT: This article analyzes the possible relationship between the career of the star Virgínia Lane, her activities and behavior on and off the stage and the emergence of new fashions and modes in Brazil after the First Republic. The study intends, therefore, to shed light on female practices and the way in which women existed and positioned themselves with the help of fashion, between Mystics and Myths of femininity, in societies developed under authoritarian and patriarchal regimes.

Key words: Virginia Lane; revue theater; fashion; emancipatory practice

O teatro de revista, que tomava força no Brasil do século XX, foi entretenimento alimentado pelo cotidiano, mas dotado da capacidade reversa de tornar-se molde para modos e modas nacionais. Somando-se à Flora Süssekind, Vera Collaço, em sua comunicação *O desnudar do corpo feminino* (2008), analisa o presentismo do gênero, que passa em *re-vista* os acontecimentos vigentes à época, como um panorama ou um *mapa* de acontecimentos, apontando “caminhos que estão sendo construídos simultaneamente no social e no palco” (COLLAÇO, 2008, p.3).

Boa parte dos estudos elaborados sobre o tema, como os de Renata Cardoso da Silva, versam sobre a influência que o Teatro de Revista exerce na sociedade, como um “espaço de construção do ideário urbano” (SILVA, 2018, p.20). Como exemplo, Silva aponta a passagem da Companhia francesa Bataclan de teatro de revista pelo Brasil dos anos mil novecentos e vinte, que trouxe inspirações e inovações técnicas, estéticas, plásticas e implicou mudanças no vestuário brasileiro de um modo geral. A Bataclan influenciou os meandros da vida social cotidiana, cada vez mais moderna e desnuda, e o nome da Companhia se tornou termo genérico que nomeava ideias inovadoras e modernas que alcançavam as vitrines das boutiques cariocas e paulistas, invadindo e fortalecendo o contexto comercial de Pós Primeira Guerra Mundial, que cedia demonstrações de sua grande força:

Os chapéus para chás são pequenos – feitiço ba-ta-clan, cloche, guarnecidos de florinhas vivas. Os sapatos e meias são de acordo com a cor da toilette. Tudo hoje é ba-ta-clan. (REVISTA FON-FON, 6 de outubro de 1923)

Nosso trabalho, além de buscar lançar contribuições a esse cenário de investigações dedicado à relação entre o teatro de revista e a moda nacional, alargando o quantitativo teórico sobre o tema, volta-se ao período posterior à República Velha, e concentra-se na figura escandalosa da “Vedete do Brasil”, Virgínia Lane. O resgate de sua carreira, a identificação de suas atividades, comportamentos, e, principalmente, de sua relação com a moda, possibilita-nos, em escala microscópica, iluminar as práticas femininas e a maneira como as mulheres existiram/ resistiram e se posicionaram em sociedades projetadas e desenvolvidas sob regimes autoritários e patriarcais.

Apropriando-se e re-trabalhando o afrouxamento das coerções sobre corpos femininos e o fortalecimento de sua visibilidade; adaptando o vestir, a fim de transitar e prosperar em espaços de domínio masculino/patriarcal; realocando e ressignificando o uso de vestimentas, adornos e produtos de beleza, Virginia Lane não encenou apenas o jogo especular rua-palco (da *re-vista*), mas fez avançarem – a partir do elo entre sua atuação profissional, suas aparições públicas e condutas na vida pessoal com a moda – práticas emancipatórias, que tomariam a esfera social mais adiante. Aqui, inspirados em noções e em pedagogias feministas (nas quais não adentraremos neste estudo), consideramos “práticas emancipatórias” as manifestações – organizadas ou não, coletivas ou individuais – que podem ser transgressivas, na medida em que atuam como posicionamento de ruptura com o *status quo* (ditado pelo masculino, e opressor), e que colaboram para a conquista de espaço, autono-

mia e liberdade das mulheres.

Nos anos trinta (1930) e quarenta (1940), anos de revoluções e muitas mudanças na conjunção política do país, ganharam mais notoriedade as companhias de teatro de revista nacional, apoiadas pelo governo do “amigo do teatro”, Getúlio Vargas. No mesmo período, também se ampliaram lenta e gradualmente os contextos de consumo e os de atuação social e profissional de mulheres. Surgiram novas ficções da feminilidade e outras imagens referentes às mulheres que buscavam mais autonomia e independência. Traçando paralelo entre o teatro de revista brasileiro e as mudanças em relação à moda e à esfera social feminina, ocorridas nesse período, observamos a relação entre a presença de Lane – de nome, voz e imagem recorrentes nos meios de comunicação da época – seus trajes dentro e fora de cena e o surgimento de novas modas e padrões de comportamento feminino no Brasil a partir da Era Vargas.

Lane entre Místicas e Mitos

Virgínia Lane (Virgínia Giaccone) foi carioca nascida em 28 de fevereiro de 1920 e falecida no dia 10 do mesmo mês, em 2014. Além de se adaptar aos novos tempos que se apresentavam, construindo sua carreira artística e imagem pessoal em consonância com os ideais de modernidade, Lane muitas vezes se apresentou formadora de opinião, entendedora de diferentes manifestações artísticas, antecipando-se nos modos e incrementando inovações na cena da moda brasileira. A atriz, conhecida por protagonizar o primeiro nu do cinema nacional, na década de cinquenta (em *O Anjo do Lodo*), conservava notável relação com o vestir, desde sua mais tenra juventude.

Lane teve educação rígida e rica, em internato, até os seus 14 anos, e se manteve sempre inteirada dos acontecimentos de sua época, sobretudo aqueles do meio cultural e artístico. A própria escolha de seu codinome artístico denota o contato com o que havia de mais novo e febril no cenário musical mundial dos anos trinta, já que se inspira no quarteto familiar e americano de cantoras e atrizes *The Lane Sisters*.

Antes de ingressar no rádio e no teatro, na revista *O Malho*, dos anos trinta, publicada no Rio de Janeiro, ela fornece “notas cinemáticas”, dissertando indiretamente (não é ela própria, com então doze anos, quem redige o texto) sobre as personalidades do mundo artístico. Em uma dessas notas, em 1932, ela aponta as “5 ‘mulheres perigo’”, comentando seus atributos: Greta Garbo é destacada das demais e leva a melhor pela atitude misteriosa, “olhares compridos daqui, atitudes sugestivas dali, respostas misteriosas”, seguida de Gloria Swanson, Janet Gaynor, Lily Damita e Clara Bow, a “levada e namoradeira, que vive a agitar a Cinelândia com as suas extravagâncias”.

Durante sua juventude, cursou a escola de Bailados do Teatro Municipal do Rio, e, quando concluiu seus estudos no internato, ainda na década de trinta, iniciou carreira musical no Cassino da Urca, integrando a orquestra de Vicente Paiva. Como aponta Veneziano,

em seu estudo *As Grandes Vedetes do Brasil* (2010), Virgínia assume o papel de *crooner*, ao substituir uma das integrantes do conjunto *Manhattan's Girls*, ganhando mais visibilidade.

Nessa mesma década, é contratada pela rádio Mayrink (em 1935), como radialista, em seguida, pela Rádio Nacional (a maior do país), e inicia suas primeiras atuações em *A Laranja da China*, revista de "graça chispeante e músicas carnavalescas" (segundo crítica no *Diário Carioca*, de 1939), que se realiza no Teatro São Luiz e no Odéon pela Distribuidora Nacional S/A. Prossegue neste meio artístico, como atriz, na companhia Chianca de Garcia (em 1947) e, posteriormente, já na década de quarenta, na renomada companhia de Walter Pinto (a partir de 1949). Por todos estes espaços profissionais e majoritariamente masculinos, transita sem se deixar ignorar, adaptando-se a eles e adaptando-os ao seu gosto e personalidade.

Durante o período de atuação da atriz nos anos trinta e quarenta, coexistiram Mitos e Místicas divergentes, no panorama social mundial, que enredaram e subjugarão mulheres de todas as partes do globo. A Mística da domesticidade, que "corresponde ao 'romance', à 'ciência' e à 'aventura' dos afazeres domésticos, e da próspera vida em família" (WOLF, 2018, p.29), compreendia a maquiagem discreta (quando havia), a moda recatada que prezava pelo pudor, cobrindo o corpo, adotando cores neutras e incorporando ao seu domínio o desejo pelo consumo de utensílios de serviço no lar (uso do avental de cozinha, aparelhos eletrodomésticos, itens de costura...). A atividade caseira era tida como essencialmente "feminina", uma espécie de "exercício formador"; era moralmente boa para a mulher, promovia a devoção e a disciplina. Assim, concentrava-se a energia e a inteligência femininas nas tarefas repetitivas, demoradas e inócuas: uma forma de controle e contenção. Essa Mística esteve rigorosamente em vigor até o início dos anos vinte. Pós Primeira Guerra, aliadas a movimentos femininos, algumas mudanças já podiam ser percebidas no vestuário, como a queda do espartilho, supostamente libertando mulheres da "disciplina corporal", dando lugar a roupas mais leves e confortáveis, cedendo visibilidade ao corpo mais exposto, ainda que se mantivesse a fantasia da dona de casa, da mulher respeitável. A década subsequente (anos trinta) impunha outros padrões de corpos, comportamentos e vestuário. Surgia gradativa e timidamente uma "nova fase", que prezava por corpos mais magros, bem cuidados, pelo uso de acessórios mais chamativos (colares de pérolas, principalmente) e de batons de cor mais forte, como os *Tangee* "Pink Queen", cor ciclame ou amora.

Isto, se não veio a atender, ao menos correspondeu ao que Naomi Wolf entendeu ser mito mais insidioso do que qualquer mística surgida até agora: o Mito da Beleza. Segundo Wolf (2018), à medida que as mulheres se liberaram da Mística Feminina da domesticidade, o Mito da Beleza, que não diz respeito unicamente à aparência, mas ao comportamento da mulher (variando de acordo com o período as qualidades consideradas belas), invadiu esse terreno perdido, expandindo-se enquanto a mística definhava, para assumir sua tarefa de controle social:

Voltaram a ser impostos ao corpo e ao rosto das mulheres liberadas de todas as limitações, dos tabus, e das penas das leis repressoras, das injunções religiosas e da escravidão reprodutiva que já não exerciam influencia suficiente. (WOLF, 2018, p.29)

Ao princípio, a moda feminina de pintar os lábios e o rosto, usar maquiagem, vinculou-se ao discurso inovador e emancipatório, porque, presumidamente, era fruto da iniciativa de mulheres que não se curvavam aos padrões ditados pela cultura patriarcal da época, de mulheres que ousaram desafiar a norma vigente, portando-se e expressando-se da maneira como melhor lhes conviesse. Em *Compacts and Cosmetics* (2009), Madeleine Marsh comenta o vínculo entre o produto cosmético e a atitude feminina transgressora, com raízes no movimento sufragista. A manifestação pela inclusão social e política das mulheres foi acompanhada por batons vermelhos. Encontramos, com certa facilidade, já na década de vinte, registros de mulheres nobres e da classe artística usando a boca rubra e marcada, projetando suas identidades femininas autoconfiantes, poderosas e intimidadoras. No entanto, o uso dessa maquiagem ainda se restringia aos eventos, como vernissages, registros em datas comemorativas, ou fotografias em viagens importantes.

Na década de trinta, expande-se o uso do batom associado ao empoderamento. A inspiração para o seu uso estava conectada a um novo imaginário feminino e moderno, compatível com o mais recente acontecimento mundial: o cinema.

Figura 2 - Propaganda do batom Tangee na revista *O Cruzeiro* (1939)

ELE DISSE:

“Essa moça será muito linda, será muito afectuosa, será tudo o que quizeres . . . mas, meu amigo! Quem se vai aproximar dela com esses lábios? Parece que lhe deram um frasco de pintura! Tu sabes que os lábios pintados repugnam . . .”

ELA FEZ:

...o que toda a mulher inteligente tem feito: começou a usar Tangee... Não é preciso dizer-se que a decepção do pretendente tornou-se em surpresa primeiro e logo em ardente paixão . . . e daí ao matrimonio foi um breve passo.

Tangee diferencia-se de outros batons porque em vez de “cobrir” a vossa beleza, descobre-lhe novo esplendor. Passando-o ligeiramente é cor de rosa. Repassando-o chega a um carminado brilhante. O Tangee “Theatrical” dá ainda um matiz mais vivido. E vós brilhareis sempre encantadora! Por isso é o batom de mais venda nos Estados Unidos. Lá, as imitações baratas não têm aceitação — cuidado, não tentem vendel-as aqui! Exija Tangee. Para perfeita harmonia, use tambem o Rouge e Pó Facial Tangee.

O Batom de fama mundial
TANGEE
EVITA A APPARENÇA DE PINTURA

Fonte: Biblioteca Nacional/ Hemeroteca Digital Brasileira.

O nome do produto, *Theatrical*, imediatamente relaciona o cosmético anunciado aos lábios das atrizes americanas/europeias assistidas nas telas e teatros. Naquele período, a indústria teatral, cinematográfica e a farmacêutica já caminhavam juntas, fortalecendo-se mutuamente. O exercício da atuação teatral estava estreitamente conectado ao imaginário

do feminino sedutor e moderno, e o batom passava a ser um elemento formador do mais recente ideal de feminilidade e da imagem dessa nova mulher, que diverge daquela do lar, mas com ela coexiste e divide o campo social. Dificilmente encontramos arquivos de estrelas do teatro sem a característica boca pintada de rubro, ainda que seja possível nos depararmos com registros familiares, da mesma época, em que as mulheres exibem estilo mais conservador.

A própria **Clara Bow**, citada pela jovem Lane na nota cinematográfica, foi uma das personalidades das telas que contribuiu para evidenciar o produto. Os lábios de Bow eram pintados em vermelho de tonalidade escura, num formato que ficou conhecido como “arco do cupido”, para que se destacassem nos filmes em preto e branco. O comentário de Lane, na nota, enleva a irreverência da atriz americana, “levada” e “extravagante”. A isto, afinal, parecia estar associado o uso do batom: ao poder de não se preocupar com o julgamento alheio, e ao poder ele próprio, a autoridade e o domínio sedutor (evidentes na propaganda do Batom).

No Brasil, as atrizes do teatro de revista, desde a década Bataclan (anos vinte), foram responsáveis por influenciar o comportamento social e alterar a moda de seu período, como verdadeiras propagadoras das tendências. Esse é o papel que Lane, inteirada dos acontecimentos nacionais e do exterior, exerce com destaque nos anos trinta e quarenta, aqui investigados, importando a moda e adaptando-a em território nacional. No caso do batom, ela é uma das personalidades responsáveis por ampliar o contexto de uso do produto às atividades cotidianas, até mesmo diurnas e ao ar livre, retirando-as do quadro elitizado de eventos reservados a nata social.¹

Em ensaio para *A Noite Ilustrada*, de 1941, Lane, já uma “estrela”, aparece com olhos pintados em tons provavelmente amarronzados, lábios tingidas de rubro em tom escuro e cintilante. Leva o cabelo na altura dos ombros, ondulado com bobs e arrumado em laquê, preso pela metade ao alto da cabeça, com topete e um laço grande e claro, que combina com as vestes e representa sua jovialidade/juventude. A gola é incorporada ao próprio modelo, de mangas longas bufantes, realçando os ombros (tendência da transição dos anos trinta aos quarenta), com punhos dobrados e abotoados. O botão vai encapado por tecido (figura 3) e o batom é combinado às roupas elegantes, mas usuais, em contexto diurno:

1 Note-se que na propaganda do Batom a personagem parece usar um casaco de plumas e uma espécie de *sailor cap* feminino (preso em tiara ou fita fina), o que sugere um contexto ainda elegante e elitizado, bastante refinado e moderno.

Figura 4- A Noite Ilustrada (1941)

Fonte: Arquivo Nirez - IMS

Noutro ensaio, Lane se maquiava, ainda que a imagem não se destinasse a quaisquer propagandas de cosméticos. Como nos registros anteriores, o ato de maquiarse é naturalizado em uma simulação de atividade cotidiana (que na outra foto é reforçada pela veste comum, ainda que arrumada, e por cenários diurnos), refletindo ou antecipando o uso de alguns cosméticos e produtos, antes reservados à seminobreza rural, herdeiros do Café, que começam a se espalhar ao povo, de maneira compatível com as acessibilidades proporcionadas pela administração populista de Vargas.

Figura 5 - Virgínia Lane e maquiagem. Ano não especificado (provavelmente 1941/42)

Fonte: Arquivo Nirez – IMS

Com a mão direita junto ao rosto, Virgínia, ainda uma jovem de vinte e um anos, segura o que parece ser um aplicador de *rouge* e, na mão esquerda, que leva um anel, o recipiente aberto com o pó. Sua figura lembra a ilustração feminina na propaganda do *Batom Tangee* – as sobrancelhas afinadas e arqueadas, a boca marcada e avolumada. A maquiagem, ou o ato de maquiar-se com cores mais fortes, incorporava-se ainda mais à vida social dos anos trinta/quarenta, e, com a constante presença de sua imagem nos meios de comunicação impressos, jornais e revistas, Lane é uma das personalidades que reforçam a tendência da maquiagem marcada fora dos palcos, incorporando-a a vida feminina, como prática corriqueira e diurna.

No entanto, voltando-nos, mais uma vez, ao texto da propaganda, cabe observar que, embora conecte o produto à atitude empoderada da mulher, sugerindo certa autonomia e ousadia feminina, a finalização do discurso desvela que o propósito do uso do cosmético ainda se volta ao agrado e à conquista do público masculino, exibindo a raiz do novo Mito (da Beleza), igualmente fundamentado no controle do feminino e, neste caso, ainda conectado

à domesticidade e ao matrimônio. Algumas vezes, o patriarcalismo converterá práticas originalmente femininas ao seu favor, noutras, como sugere Naomi Wolf, as várias ficções sociais incipientes se disfarçaram como componentes naturais da esfera feminina para melhor encerrar as mulheres que ali estavam. Nesse contexto inseriu-se a maquiagem, e também as práticas de Lane, dentro e fora do teatro, enredadas pela lógica patriarcal, mas, não por isso, deixando de corroborar mudanças significativas no comportamento feminino, rumo à gradual e paulatina emancipação.

A ocupação com a beleza fazia e ainda faz com que as mulheres busquem se inserir no padrão bonito e desejável, ditado pelo patriarcado. No caso das atrizes, principalmente, essa busca era menos um desejo do que um dever, já que pertenciam à novíssima classe de trabalho que dependia da visibilidade e que remunerava quase explicitamente pela beleza, pela sensualidade e pela jovialidade. O estreito laço entre o universo teatral e o farmacêutico despejava sobre elas grandes exigências. No caso do teatro de revista, também era preciso saber cantar, atuar, ter “presença de palco”, interações com o público e desembaraço, mas o corpo e o que o vestia (incluindo a maquiagem) estavam à frente dos demais atributos. A imagem era fundamental, assim como a sensualidade. E, quanto mais as atrizes correspondiam ao padrão exigido, melhores remunerações poderiam obter. Em comentários na revista *A Cigarra* (São Paulo, 1948), registra-se que Virgínia Lane chegou a receber Cr\$ 12.000,00, quantia equivalente ao salário mínimo de sua época multiplicado trinta e uma vezes. No entanto, curiosamente, apesar da boca tingida, Lane fazia questão de exibir seus dentes desalinhados e levemente projetados para fora da boca. Assumia e afirmava sua beleza natural, quase impositivamente. Seu esforço por destacar-se enquanto figura pública, bela e sedutora, desviou-se das grandes alterações em sua aparência, o que demonstra (ainda que discretamente) sua personalidade e posicionamento transgressor no período durador e turbulento de transição entre mitos e místicas. Isto, então, sintetiza simbolicamente sua atuação potente em meio à turbulência na Era Vargas: boca pintada, dentes tortos. Se o sistema patriarcal converte práticas femininas ou nelas se disfarça, Lane parece ter revertido o processo à sua maneira, por apropriação.

Virgínia foi capaz de exercer sua profissão com destaque; assumir postos de liderança, criando sua própria companhia de teatro de revista, anos mais tarde; casar-se mais de uma vez; e lançar modas, tudo isso em uma conjuntura majoritariamente masculina e anterior aos meados do século XX. Sua habilidade para transitar em contexto patriarcal, sem dúvida, deve-se também, ou principalmente, a essa personalidade e posicionamento transgressor aliados à capacidade de variar o figurino/a imagem conforme seu interesse e ambição. A roupa ou os adornos são um dos meios pelos quais os corpos se tornam sociais (ENTWISTLE, 2000). Atendendo e transgredindo a normas e expectativas, ao preparar o corpo vestido para apresentá-lo em um entorno social, a atriz, como veremos, ora optava por equilibrar aparências mais convencionais e ousadas, ora ousava em vestuários mais elaborados, curtos e muito mais ousados, no palco e fora deles.

Assim, Lane (re)associou indiretamente cosméticos, modos e modas, à conduta de

empoderamento feminino, enquanto se apoderava, ela mesma, dos produtos, dos espaços de atuação e de representação, conquistando mais autonomia social, divulgando, criando e/ou acelerando tendências. Projetava a sua moda como artifício capaz de auxiliá-la no trânsito social, construindo, com a imagem variante, sua identidade pública e relevante, compatível com a era de muitos contrastes, e, ao mesmo tempo, capaz de transgredi-la, antecipando trajes e costumes inovadores.

Transitando na Era de contrastes: recuo do pudor e glamorização

Nos anos trinta e quarenta do século XX, a coexistência das Místicas e dos Mitos e a agitada movimentação política mundial e nacional resultam num panorama de vestuário bastante contrastante e amplo. No campo da moda nacional parece haver uma simbiose harmônica de forças contrapolares, que não mais disputam entre si, mas, juntas, elaboram o novo, as tendências: iniciado ao final dos anos vinte, um *recuo do pudor* (COLLAÇO, 2008) clama por menos vestes, pelo desnudamento gradual do corpo feminino, mais exposto, mais sensual ou sexualizado. Os trajes passaram a ser mais curtos, mais curvilíneos e leves; levavam menos pano, as praias entravam no cenário de lazer e, com elas, o surgimento das roupas esportivas e de banho. Simultaneamente, o resquício da influência europeia e dos acontecimentos globais, dos períodos de guerra e modernização, do acesso a nova Arte – o cinema –, exigia trajes mais sóbrios, práticos, mas ainda elegantes e glamorosos, principalmente em situações de socialização e eventos formais.

Nas duas décadas que sucederam os anos vinte, o teatro atendeu cada vez mais o apelo ao erótico, compatível com o novo Mito da Beleza e com o recuo do pudor. O comportamento requerido para espetáculos carnavalescos, como os que Lane estrelava, era o que chamavam “malícia” (sinônimo de sensualidade feminina). A atriz era algumas vezes apresentada como a “estrela da malícia”, um “tipo elegante e gracioso” (crítica de 1947, no jornal *Correio da Manhã*), que correspondia bem aos números humorísticos que realizava.

Diferente do que ocorreu ao início do século, em que a grande vedete da revista era o comediante masculino, e a sensualidade estava apenas sugerida em sua palavra cheia de trocadilhos (e não no corpo, muito menos no feminino), na década de trinta a estrela da cena era a mulher que lançava mão de textos musicados igualmente sugestivos, mas com menos enredo cômico, os “sketches”, e mais danças. Chianca de Garcia, companhia em que Lane atuava na década de trinta, foi responsável por essa modificação do gênero no Brasil e o modelo foi seguido pela companhia de W. Pinto, quando passa a receber Lane, que se destaca incomparavelmente. Isto é o que conta uma coluna sobre teatro, assinada por José Fomm, na *Revista da Semana* do Rio de Janeiro:

Figura 7 - Artigo sobre Virgínia Lane e a revista "Está com tudo e não está prosa", na Revista da Semana (RJ)



Fonte: Biblioteca Nacional/Hemeroteca Digital Brasileira

Com o predomínio do carnavalesco, a folia implicava "uma nova relação com o corpo, com este corpo que dançaria de forma diferenciada, com cadência e um acento todo particular nas 'cadeiras', no rebolado feminino" (COLLAÇO, 2008, p. 6).

Como o faz Vera Collaço, associando a crescente exposição do corpo feminino a uma "coisificação, com um corpo explorado apenas como um produto barato, tal como é per-

ainda importantes para a apresentação social do corpo feminino, ademais de um comportamento dócil frequentemente exigido. Sobretudo nos trajes festivos, as tendências mundiais eram impulsionadas por dois movimentos simultâneos: os avanços da nova Arte, o cinema, e o movimento surrealista, que prezavam, ambos, pela estética extravagante, luxuosa e fantasiosa. As estrelas do teatro nacional incorporam essa tendência também fora dos palcos.

Em outro ensaio, Lane emula esse padrão luxuoso europeu/hollywoodiano, numa sessão fotográfica que a centraliza como dama e estrela cinematográfica ao final dos anos trinta – bom exemplo de sua “capacidade camaleônica”, pensada e projetada visando posicionar-se em seu meio de atuação:

Figura 8 - Virgínia Lane fotografada por Oscar (1940)



Fonte: Cedoc – Funarte

Entwistle, em *El cuerpo y la moda* (2002), somando-se a outros autores como Fernand Braudel, Joanne Finkelstein, John Flügel, James Laver, Colin Mc Dowell, Ted Polhemus e Lynn Proctor, Elizabeth Rouse, Georg Simmel, Thorstein Veblen e Elizabeth Wilson, afirma que a moda só emerge em sociedades nas quais é possível a mobilidade social, e em que exista algum tipo de hierarquia. A emulação seria, então, um fator motivador da e na moda. No Brasil do Estado Novo, a sociedade, sobretudo sua parcela feminina, começava a vislumbrar o trânsito entre classes, maior liberdade financeira e poder de consumo. O vestir-se

passa a ser mais acessível e a emulação permite que mulheres adentrem e integrem novos espaços sociais, antes inacessíveis e vetados a elas.

Representando suntuosidade e sofisticação, com cabelos presos, mas igualmente penteados em bob e laquê, Lane usa um vestido longo (vê-se bem em outra foto do mesmo ensaio) que recobre por completo as suas pernas e lança mão de tecidos e acessórios de um brilho acetinado. O traje, provavelmente confeccionado em cetim de seda liso, é símbolo da aparência nobre que o ensaio-artístico desejava evocar. Material de complexa confecção, a seda, desde o princípio de sua descoberta, destinava-se à produção de roupas e objetos de luxo, que se limitavam ao consumo da nobreza. Por isso, seu uso ainda se associava ao “bom-gosto” e à alta-roda. O cetim foi material muito utilizado na alta costura da década de trinta. Exemplo disso são as criações noturnas de Madeleine Vionnet, ou de Edith Head, muito usadas pelas grandes estrelas Hollywoodianas, com vestidos longos, brilhosos e decotados, algumas vezes acompanhados por bordas de peles e plumas ou casacos de pele, tecidos consumidos pela classe artística e/ou mais abastada financeiramente².

Os seios do vestido de Lane são bordados com pequenas miçangas, em padrões curvilíneos e delicados, conferindo-lhe detalhes ainda mais reluzentes. O contorno do busto é preenchido com babados, provavelmente em tule e na mesma cor clara do tecido de seda. O formato “tomara que caia” conserva a sensualidade, deixando o torso e os ombros expostos, mas a exposição é abrandada pelo colar de pingente redondo, formado por fileiras circulares de pérolas de tamanho variado, que divide as atenções com o busto. Rente ao pescoço, em modelo gargantilha, o colar se centraliza no torso da atriz, na altura das clavículas. Lane ainda traça um *manteau* felpudo, em cor branca – outra demonstração de status social (tanto pela cor como pelo material).

A composição do visual de Lane, que soma o vestido ao colar de pérolas e ao *manteau*, parece impactante e levemente exagerada, o que endossa nossa conclusão de ter sido aquele um ensaio artístico e feito exclusivamente com a intenção de projetá-la em sua carreira. Possivelmente, as fotos destinavam-se a uma espécie de “book” individual ou de um portfólio. Não há registros do uso dessas fotografias em material jornalístico, mas elas demonstram a tentativa (bem-sucedida) de Lane de adequar-se entre rodas sociais, tanto as mais altas como outras mais populares (às quais ela originalmente pertencia).

Virgínia se adequava à alta-costura em ensaios com trajes formais de passeio, utilizando-se de modelos mais sóbrios, mas ainda ousados e elegantes. É o que se nota neste registro não datado (provavelmente em início dos anos quarenta) capturado por Halfeld, em que a atriz usa um chapéu que adorna a cabeça como uma auréola. É uma variação “Halo” do estilo *Cartwheel*, cuja aba grande compensava os vestidos retilíneos, tubinhos. O chapéu, que começa a ser usado pouco antes da Primeira Guerra, populariza-se entre a elite, neste modelo específico, na década de trinta, o que aponta a rapidez com que Lane importa e exerce em território nacional a moda que acompanha em solo estrangeiro³. O que usa no

2 Em tempos de crise mundial, as roupas cotidianas se serviram de tecidos mais baratos e menos nobres.

3 Lane realizava inúmeras viagens internacionais, também noticiadas e comentadas em revistas e jornais da época.

registro parece revestido de tecido transparente, rendado. Nas bordas, pequenos laços espaçados. O vestido tem decote elegante e vai bem acompanhando de um colar fino, rente ao pescoço e cravejado em pedras brilhosas:

Figura 10 - Virgínia Lane fotografada por Halfeld



Fonte: Cedoc – Funarte

No entanto, (uma demonstração da Era de contrastes, mas, principalmente, da personalidade de artista:) em entrevista concedida a Roberto Canázio, da Rádio Globo, em 2007, Virgínia Lane conta sobre sua juventude e, especificamente, sobre o momento em que conheceu Getúlio Vargas, então presidente e casado, com quem manteve longo e escandaloso envolvimento romântico. No relato, descreve as roupas que usava em contexto descontraído de um evento entre amigos: “Era 1935, fui para um churrasco *vestindo saia curta e bota*. Eu era bonita, ele ficou olhando.” (grifos nossos). Infelizmente, Lane não menciona o tipo da bota, seu comprimento, se era de salto ou não. A julgar pelo período em que localiza o seu depoimento (1935), as “botas” possivelmente eram botinas de pequeno salto, usadas em décadas anteriores, ainda ao início do século XX. O final dos anos vinte caracteriza a exposição das pernas das mulheres, com o uso de saias e vestidos na altura dos joelhos. Mas, nos anos trinta, a composição de “saia curta” e bota, usada por uma jovem de apenas quinze anos, representa ainda mais ousadia do que o esperado para a ocasião de uma reunião na presença de amigos e amigas, homens e mulheres, de idades muito distintas entre si. A menção à bota, especificamente, desperta surpresa, já que naquele período da moda feminina elas se restringiam às atividades esportivas e militares. A escolha denota que, além

de estar inteirada de acontecimentos e modas de sua época, e de utilizar-se de diferentes vestes (que vão desde as mais populares e usuais até as mais requintadas) para transitar socialmente, a atriz, de muita personalidade, permitia-se arriscar combinações inusitadas que a destacariam nos eventos, estendendo sua sensualidade a outros espaços, para além dos palcos.

Embora Vargas, espectador dos teatros de revista, tenha concedido declarações afirmando inúmeros casos extraconjugais sem deter-se a um nome em especial, a acessibilidade de Lane ao então Presidente da República e a possibilidade da concretização daquele relacionamento público demonstra a habilidade da atriz de ascender e transitar socialmente com bastante visibilidade.

Constata-se, facilmente, a partir do estudo dos arquivos da artista, sua aposta na variação de composições, que adaptava sua imagem pessoal de acordo com o ambiente, com as atividades exercidas e com suas pretensões/ambições pessoais e profissionais. Na nova Era de contrastes, em que vivia o país, Lane investiu na construção de uma figura pública que se destacasse, e o fez, em parte, por meio do vestir-se variável e estratégico, que driblava ou superava os ditames patriarcais.

Do palco às ruas: a moda de Lane como prática emancipatória

Um dos atributos mais valorizados em Lane eram suas pernas, exibidas em cena, correspondendo ao apelo por menos trajes. No entanto, também era requerido o seguimento a certa norma de vestuário suntuoso e de comportamento no palco, que a situavam artisticamente e influenciavam na percepção da qualidade de sua atuação. Não se tratava apenas de um código do vestir, mas também a gestualidade deveria seguir padrões normativos. Em 1948, a atriz recebe críticas ⁴ no *Correio da Manhã*, do Rio de Janeiro, e na revista *A Cigarra*, de São Paulo, a respeito desses requisitos. Eles diziam respectivamente: “se tivesse os movimentos mais delicados, talvez agradasse mais”; e,

apesar de seus méritos, está ainda longe de funcionar como um ímã poderoso, para despertar tempestades de aplausos desde que aparece em cena. É possível que com o tempo venha a ser uma grande vedete nacional, mas ainda não a vimos descendo a escadaria de espelhos, carregada de plumas e coberta de lantejoulas, para poder, num assombro de orgulho, perguntar, a seu público delirante, como Cécile Sorel: “L’ai-je bien descendu?”

Ambas as críticas denotam uma transição entre o estilo mais conservador e o novíssimo que surgia no teatro e no cinema mundiais. Nota-se, ainda, a influência de modos e modas europeu-parisienses e elitizadas, de uma sociabilidade baseada em salões suntuosos, que serviram de parâmetro e referência para as críticas dirigidas a Virgínia Lane, mas

⁴ Não foi possível auferir a autoria da segunda crítica. A primeira é assinada por Paulo Afonso.

que deveriam estar em par com um estilo necessariamente mais fantasioso e extravagante: a fim de afirmar-se uma dama bem-sucedida e compatível com sua profissão, os críticos sugerem que aparente mais exuberância e luxo exagerado em cena, além de exercer movimentos mais delicados.

Lane realmente não atendia inteiramente às “exigências de palco” de sua época, nem ao ridículo da desordem social representado pela revista carnavalesca. Mas, expondo suas pernas em cena, permitia-se variar entre trajes mais simples e outros mais elaborados, brilhosos e ricos em plumas. Como já não estava em voga o figurino “Grande Gatsby”, ela adaptava e inovava as vestes ao seu modo, brasileiro-carnavalesco, humorístico e sensual, para o novo teatro de revista, combinando-as bem com as influências estrangeiras, e criando um novo estilo.

Neste outro registro, possivelmente clicado no final dos anos trinta, publicado em Jornais dos anos quarenta, Lane adianta a moda que viria a tornar-se tendência no teatro de revista e a popularizar-se com outras celebridades de maior notoriedade. Carmem Miranda é o exemplo mais célebre de personalidades que adotaram e potencializaram moda semelhante àquela aplicada por Lane. Nas filmagens da década de trinta, Carmem ainda aparecia desprovida dos característicos turbantes, dos saltos muito altos, dos muitos acessórios chamativos etc., enquanto Lane já apresentava os primeiros sinais dessa moda, herdada e adaptada do exterior:

Figura 11 - Virgínia Lane em traje ousado, com descrição no Correio da Manhã (1948)

Fonte: Biblioteca Nacional/Hemeroteca Digital Brasileira

As vestes têm menos volume do que aquelas comumente encontradas nos quadros de fantasia da década de vinte, porque a menor quantidade de roupa e novas adaptações, como as saias e vestidos franjados, concediam mais movimento aos corpos. Os números, que, além da dança, incluíam entradas por uma escadaria central no cenário, implementadas pela Companhia de Walter Pinto, requeriam trajes com tecidos mais leves e projetados para ampliar e valorizar a movimentação das mulheres, destacando-as no palco.

Segundo Collaço (2012), "[as escadarias] passam a ser o espaço das vedetes e das girls. Ou seja, o espaço, por excelência, de destaque da beleza feminina". A mulher, corpo e vestes, são o elemento central da cena revisteira. A própria instalação de outro elemento cênico, a rampa, em 1926, para uma apresentação de Margarida Max, inspirada nos sistemas de teatro da Broadway, é comparada por Nero às passarelas de desfile de moda (NERO, 2009, p. 347 *apud* COLLAÇO, 2012, p.11), o que indiretamente sugere a importância concedida às vestes femininas e sua exibição no palco revisteiro, desde suas origens, no Brasil.

Otávio Rangel também observa que a passarela foi imprescindível para desfile dos números revisteiros que primavam “pela riqueza do vestuário e exibição de mulheres belas” (Rangel, 1949, p. 39 apud COLLAÇO, p. 12).

Lane também faz uso de acessórios robustos, pulseiras e colares, que vinham sendo introduzidos na moda artística nos anos vinte (Aracy Côrtes é um dos notáveis nomes de revista que lançava mão dos acessórios) e em cenários de palco, de modo geral, também por outras figuras dignas de menção neste estudo, como a dançarina Eros Volússia – cujo figurino de palco carece de investigações e merece maior atenção noutra oportunidade. A introdução desses acessórios, no início dos anos quarenta, deu-se de forma bem menos alegórica e maximalista do que no final da década, com personalidades que a sucederam no uso, como Carmem Miranda, bem mais alegórica.

Nesses registros, Lane está, mais uma vez, com os lábios tingididos de vermelho escuro. Usa um turbante trançado e grosso (moda de Pré-Primeira Guerra, que ecoou pelos anos seguintes, sobretudo no meio artístico. Significativo exemplo do exercício da moda de turbante foi a atriz Veronica Lake, que aparece com o acessório em registros de 1942), como adereço-chave do figurino, e que alonga a sua silhueta, ampliando-a em altura. Assim, a sua figura é mais imponente e impactante, ganha destaque em cena.

Em cor alternante entre tecido escuro e claro em algum material brilhoso, Lane revoluciona o traje de palco, já que, ao contrário do usual, divide-o em duas peças: uma espécie de *cropped* de mangas longas, que recobria os braços por completo e levava golas rentes ao pescoço (sem decotes), e uma longa “saia franjada”, composição de short cavado (precursor das atuais *hot pants* carnavalescas. Notem-se os ecos da influência de Lane na associação da peça à festa brasileira) com aplicação de franjas. Recobrir os braços é menos um mecanismo referente ao pudor do que estratégia de vestuário para destacar outros membros e partes do corpo, como o dorso, o abdômen e as pernas. Não é possível identificar se a atriz utiliza meias-calças, mas as franjas não permitem que as pernas se ocultem. Veneziano comenta os esforços de Lane para atrair a atenção às suas pernas, seu trunfo, por meio de adaptações no vestuário de revista: “Um jornal disse que suas pernas eram espirituais de tão perfeitas. Então, quis aumentá-las. Inventou maiôs bem cavados.” (VENEZIANO, 2010, p.99). Os *collants* citados por Veneziano foram mais utilizados nos anos cinquenta, mas já é possível notar o corte cavado dos trajes de cena de Virgínia no início da década de quarenta, como vemos na imagem anterior.

No entanto, o vestuário ousado para a época ainda é, como destacava a crítica, muito mais sóbrio do que “deveria ser”, e do que os dos anos seguintes, no que tange a coloração, adereços e exposição. Isto pode indicar, apesar da irreverência de sua figura e da demanda da crítica, certa preocupação de Lane com sua imagem, com distanciar-se do vulgar sem perder sua característica inovadora e graciosa, e/ou outra forma de desviar-se do ditame masculino do teatro de revista que requeria o exibicionismo de um corpo-objeto. Nesse sentido, é possível interpretar a não correspondência às expectativas, críticas e sugestões masculinas como outra prática emancipatória, na medida em que, apoderar-se de seu cor-

po, vestir-se ao seu modo, como era de seu desejo, manifestar-se livremente e em direção contrária às cobranças dirigidas a sua figura profissional, configuraria outra espécie de ruptura e transgressão àquele poder, que dita, conforma/molda e oprime. Como desenvolve Entwistle, em *El cuerpo y la moda* (2002), o vestir também pode ser a “insígnia pela qual somos interpretados e interpretamos os demais [...] as ideias de estigma desempenham papel importante na experiência do vestir”. Assim, Lane parecia evitar também alguns estigmas, reduzindo a possibilidade do despejo de preconceitos sobre sua figura vedete, conservando uma meiguice performática, que se descreve na observação (dualista ao modo ocidental-patriarcal⁵) de Fomm, na *Revista da Semana*: “rostinho de anjo misto de demônio”.

A fantasia, parte dos espetáculos, confeccionada especialmente para eles e atendendo às demandas dos dramaturgos, dificilmente era comercializada. Mas, como no caso dos “sapatos Bataclan”, Virgínia foi quem implantou um novo estilo de calçado feminino e extravagante no Brasil. É possível notá-lo nessa Figura 11: o salto plataforma, tal como o conhecemos hoje. Note-se que ele passou a ser adotado como o calçado clássico de passistas mulheres (outra associação da peça à festa carnavalesca brasileira, em especial à carioca e paulista). Nisto consiste a “outra direção”, outra forma das práticas emancipatórias, tal como aqui as consideramos: nas manifestações, criações e combinações (de moda) de Lane que superam os ditames masculinos, revisteiros e sociais. O calçado só vigorou noutras décadas, usado por outras figuras de baixa estatura, como Mara Rúbia e Carmem Miranda, e, posteriormente, alcançando a esfera social, pública, de variadas classes.

A elaboração desse figurino, que configura grande inovação estética, somada às atividades cênicas e às outras atividades que desempenhava (algumas em posições de liderança, como fundadora e administradora de sua própria Companhia de Teatro), são demonstrações de que suas escolhas, desvinculadas das de agentes teatrais e da crítica, refletem a ousadia de sua moda e de seu espírito feminino revolucionário e independente.

Seus trajes de cena extrapolaram o papel de auxiliares na cantoria de histórias em *double-sense* e na constituição cênica do teatro de revista. Como na era Bataclan, sua moda e modos alcançaram o âmbito social e ganharam *status* de “tendências”, tornando-se, dessa vez, parte ativa na construção, não apenas da imagem pessoal, da vida e da carreira profissional de Lane, como da moda nacional, do imaginário coletivo carnavalesco, e de representações de um feminino um pouco mais livre, que começava a raiar no palco e nas ruas. A partir de inovações nos trajes de cena e de sua ousada conduta pessoal e pública, Virgínia fez do seu vestir, camaleônico e próprio, uma espécie de prática emancipatória e estratégia de mobilidade social, corroborando a tomada de novos rumos, para as mulheres, na cena sociopolítica de sua época e naquelas que a sucederam.

5 Efrat Tseëlon, em *The Mask of Femininity*, elabora uma rica análise da construção histórica da relação entre feminilidade e moda, examinando a influência de antigos mitos ocidentais na percepção, recepção e molde da feminilidade. Examina os mitos de Eva, Pandora, Lilit e a Virgem Maria, observando que essas figuras arquetípicas dão forma a preceitos morais envolvendo as mulheres, e que a maioria é sempre descrita como “alguém que se oculta atrás de falsos adornos, que utiliza sua beleza e encanto para conduzir os homens à destruição” (1997, p.12)

Referências

COLLAÇO, Vera Regina Martins. Entre telões e cortinas: a féerie cenográfica do musical revisteiro. **O percevejo Online - Unirio**. Vol. 3, nº2, pp. 1 – 26, 2012.

_____. —É carnaval! Nos palcos da revista...||. **DAPesquisa**, Florianópolis, Vol.4 nº.6, p. 80-84, 2009.

_____. —É carnaval! Nos palcos da revista...||. In: **Seminário de Iniciação Científica da UDESC**, 2009, Florianópolis.

_____. O desnudar do corpo feminino. **DAPesquisa – Revista de Investigação em Artes da UDESC**. Vol. 3, p. 1-11, 2008. Disponível em: <<http://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/index>>. Acesso em: fev. 2023

ENTWISTLE, Joanne. **El cuerpo y la moda: una visión sociológica**. Barcelona: Paidós Contextos, 2002, 287 p.

FARIA, João Roberto de. (Org.) **História do teatro brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX**. São Paulo: Perspectiva; Edições SESC, 2013. Vol 1.

_____. **História do teatro brasileiro: do modernismo às tendências contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva; Edições SESC, 2013. Vol 2.

MARSH, Madeleine. **Compacts and Cosmetics: Beauty from Victorian Times to the present day**. EUA: Pen & Sword Books, 2009, 430p.

PRÁ, J., O feminismo como teoria e como prática. In M. N. Strey (Org.), **Mulher: Estudos de gênero**. São Leopoldo: UNISINOS, 1997, pp. 31-51.

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

SILVA, Renata Cardoso da. **Margarida Max: do traje de cena à representação do feminino**. Dissertação (mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

_____. Teatro de revista e representação social do feminino no início do século XX. **dO-bra[s] – Revista da Associação Brasileira de Estudos e Pesquisas em Moda**, Vol.9, nº 19., p.23-41, 2016.

_____. O teatro de revista e a valorização da presença feminina nos palcos na década de 1920. **Cena. Periódico do Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da UFRGS**. Nº 20, p. 187-196, 2016.

TSEËLON, Efrat. **The Mask of Femininity**, Londres, Sage, 1997, 152 p.

VENEZIANO, Neyde. **O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções**. São

Paulo: SESI-SP, 2013.

_____, O sistema vedete. **Repertório**, Salvador, N°. 17, p. 58-70, 2011. Disponível em: <<https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/5727/4134>> Acesso em: Fevereiro. 2023

_____, **As grandes vedetes do Brasil**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.

WOLF, Naomi. **O Mito da Beleza**. Editora Rosa dos Tempos, 2018, 367 p.

A Noite Ilustrada. Rio de Janeiro: edição de 1941. Arquivo Nirez - IMS

Referências de arquivos digitais

A Cigarra. São Paulo: várias edições, de 1941 a 1948. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: Janeiro. 2023

CANAZIO, Roberto. **O assassinato de Getúlio Vargas**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=y-qpCuFUcTE>>. Acesso em: fev. 2023

Correio da Manhã. Rio de Janeiro: várias edições, de 1940 a 1949. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: Janeiro. 2023

Diário Carioca. Rio de Janeiro. 1939. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: Janeiro .2023

Diário Nacional: A democracia em Marcha. São Paulo. 1927. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: Janeiro. 2023

HALFELD. **Atores do Brasil: Virgínia Lane**. 1940. Fotografia. Disponível em: <<https://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/imagens/imagens-fotos/page/118>> . Acesso em: Fevereiro. 2023

O Cruzeiro. Rio de Janeiro: edição de 1939. Disponível em: Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: Janeiro.2023

O Malho. Rio de Janeiro: várias edições de 1932 a 1945. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: Janeiro.2023

OSCAR. **Atores do Brasil: Virgínia Lane**. 1940. Fotografia. Disponível em: <<https://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/imagens/imagens-fotos/page/118>> . Acesso em: Fevereiro. 2023

Revista da Semana. Rio de Janeiro: várias edições, de 1941 a 1949. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: Janeiro.2023

Fon Fon. Rio de Janeiro: 1942. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: Janeiro.2023

Fundo Correio da Manhã. Sistema de Informações do Arquivo Nacional. Disponível em: <https://sian.an.gov.br/sianex/Consulta/Pesquisa_Multinivel_Painel_Resultado.asp?v_CodReferencia_id=147&v_aba=0#>. Acesso em: Janeiro.2023