

Tiago de Melo Gomes

“Como Eles Se Divertem” (e Se Entendem):

teatro de revista, cultura de massas e identidades sociais no Rio de

Janeiro dos anos 1920

Tese de Doutorado em História apresentada  
ao Departamento de História do Instituto de  
Filosofia e Ciências Humanas da  
Universidade Estadual de Campinas sob  
orientação do Prof. Dr. Robert Wayne  
Andrew Slenes

Este exemplar corresponde à redação final da  
Tese defendida e aprovada pela Comissão  
Julgadora em 28/03/2003.

BANCA:

Prof. Dr. Robert Wayne Andrew Slenes (Orientador)

Prof. Dra. Martha Campos de Abreu (Membro)

Prof. Dr. Arnaldo Daraya Contier (Membro)

Prof. Dra. Mariza Corrêa (Membro)

Prof. Dra. Maria Clementina Pereira Cunha (Membro)

Prof. Dra. Cristina Meneguello (Suplente)

Prof. Dr. Leonardo Affonso de Miranda Pereira (Suplente)

Campinas, março de 2003

UNICAMP  
BIBLIOTECA CENTRAL  
SEÇÃO CIRCULANTE

UNIDADE	<u>30</u>
Nº CHAMADA	<u>Unicamp</u> <u>G 585 c</u>
V	EX
TOMBO BC/	<u>54285</u>
PROC.	<u>124103</u>
C	<input type="checkbox"/>
D	<input checked="" type="checkbox"/>
PREÇO	<u>R\$ 11,00</u>
DATA	<u>14/06/03</u>
Nº CPD	

CM00186728-6

BIBID 295348

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA  
BIBLIOTECA DO IFCH - UNICAMP

G 585 c **Gomes, Tiago de Melo**  
**“Como eles se divertem” (e se entendem): teatro de revista, cultura de massas e identidades sociais no Rio de Janeiro dos anos 1920 / Tiago de Melo Gomes . - - Campinas, SP : [s. n.], 2003.**

**Orientador: Robert Wayne Andrew Slenes.**  
**Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.**

**1. Teatro de revista. 2. Cultura de massa. 3. Identidade social – Rio de Janeiro (RJ). 4. Rio de Janeiro (RJ) – História. I. Slenes, Robert Wayne Andrew. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.**

## Resumo

A tese visa compreender os mecanismos de difusão cultural na década de 1920, em especial o papel da cultura de massas como campo de articulação de identidades e diferenças. A principal ênfase do trabalho está no teatro de revista carioca, sendo privilegiados elementos como sua grande importância no ambiente cultural daquela cidade e sua função de servir como espaço de negociação de identidades sociais.

## Abstract

This thesis aims to understand the mechanics of cultural diffusion during the 1920s, specially the role of mass culture as a field of articulation of the identities and confrontations. The main focus from this work deals with the musical revue from Rio de Janeiro, where are emphasized such elements as its relevance at the cultural scene from that city e its role as space from negotiation of social identities.

## Agradecimentos

Como bem o sabe qualquer pessoa que tenha se aventurado no mundo da pesquisa acadêmica, este é um trabalho no qual, a despeito de momentos de intensa solidão, é imprescindível a ajuda de uma infinidade de pessoas para que se possa chegar a um resultado satisfatório. No caso desta tese, a primeira pessoa a quem eu desejaria agradecer é meu orientador, Robert Slenes. Tendo me acolhido em um momento extremamente delicado, ainda no mestrado, Bob me ensinou as lições mais valiosas que recebi no que tange à prática do historiador. Por exemplo, a de que o extremo rigor teórico e a intensa pesquisa empírica não são incompatíveis com a ousadia e criatividade. Agradeço também a Alcir Lenharo, meu orientador nos tempos de graduação e início do mestrado, por ter me chamado a atenção para a questão da massificação cultural. Lamento imensamente que ele não tenha podido ver a construção deste trabalho, e espero que todo ele, a partir do próprio tema, seja uma homenagem à sua memória. Maria Clementina Pereira Cunha também contribuiu muito para o amadurecimento de muitas das idéias aqui contidas, discutindo comigo ao longo dos últimos anos as questões apresentadas nesta tese, não se negando jamais a ler versões anteriores dos capítulos que se seguem e contribuindo com suas críticas sempre construtivas. Agradeço ainda a ela, bem como a Mariza Corrêa, pelas sugestões dadas quando do exame de qualificação.

Outras pessoas deram valiosa contribuição a este trabalho, em especial alguns colegas pós-graduandos. A mais importante sem dúvida é Micol Seigel, com quem compartilhei inquietações, fontes, bibliografia, a autoria de dois trabalhos, e sobretudo uma amizade das mais relevantes para mim. Não posso deixar de citar ainda colegas da pós-graduação da

Unicamp, que contribuíram de formas diferentes na construção desta tese, tais como Orivaldo Biagi, Alexandre Lazzari, Wlamyra Albuquerque e Camilla Agostini.

É necessário lembrar ainda dos inúmeros funcionários de arquivos e bibliotecas que me atenderam com a maior competência. Impossível não agradecer especificamente a todos os funcionários da Divisão de Música da Biblioteca Nacional, que me proporcionaram as melhores condições possíveis para consultar os arquivos da Empresa Pascoal Segreto. Agradeço ainda à Fapesp, pelos quatro anos de bolsa, sem os quais esta tese não poderia ter existido. Impossível não mencionar ainda a infinita generosidade de Aramis, sem a qual eu sequer poderia ter cogitado escrever uma tese de doutoramento.

No plano pessoal há um imenso número de pessoas que contribuíram para manter o moral alto nestes quatro anos. A começar por minha esposa Josianne, que me acompanhou novamente nesta tese, sendo em todos os sentidos que se pode imaginar um elemento decisivo para viabilizá-la. Meus pais, irmãos e toda a família sempre apoiaram minhas decisões, mesmo as mais incompreensíveis, e neste sentido foram fundamentais para mim ao longo desses anos. O mesmo eu poderia dizer a respeito de todos os meus amigos, que mesmo estando muitas vezes em outro estado foram figuras essenciais para fortalecer meu espírito nos momentos mais difíceis.

Nos dez meses que morei no Rio de Janeiro, período no qual foi realizada boa parte da pesquisa aqui apresentada, muitas pessoas ajudaram. Agradeceria a meus companheiros de apartamento, Arnaut, Marcos e Ricardo pelos momentos prazerosos, bem como a meus irmãos Fernando e Isabel, minhas primas Luciana e Marina e meu velho amigo Zé, pessoas que me ajudaram a tornar os longos períodos fora de casa mais aceitáveis. Posteriormente foram necessários alguns breves retornos à capital fluminense para completar a pesquisa inicial, e

isso não teria sido possível sem a ajuda das pessoas que me hospedaram da forma mais generosa possível, por isso eu gostaria de registrar meu agradecimento a Tia Ana e família, Tia Maninha e família, Marcão, Marcelo e André.

Finalmente, eu gostaria de registrar que os quatro anos consumidos pela construção desta tese foram intensamente marcados pela saudade de algumas pessoas que o destino tirou da minha convivência. Aqui, portanto, eu gostaria de registrar um agradecimento a meu amoroso primo Rafael, a minha inflexível avó Isabel e meu inigualável avô José. Sem eles o mundo ficou um lugar mais difícil para se viver, e creio ser esta uma razão mais que suficiente para dedicar esta tese à memória dessas três pessoas.

## Sumário

<b>Introdução</b>	01
<b>Capítulo 1:</b>	
<b>Teatro de Revista e Cultura de Massas no Rio de Janeiro dos Anos 1920</b>	23
I – “Escola de Licenciosidades”	23
II – “Toda a Sorte de Diversões”	53
III – “O Ministério das Diversões”	75
<b>Capítulo 2:</b>	
<b>“Como Eles Se Divertem”: o teatro de revista como palco de reestruturação de diferenças</b>	105
I – “O Abandono do Teatro Nacional”	105
II – “Cada Macaco no Seu Galho”	151
<b>Capítulo 3 - Crônicas da Modernidade: o Rio de Janeiro no Teatro de Revista dos anos 1920</b>	187

I - A Cidade Carnavalesca	187
II - A Cidade Moderna	199
III – Construindo a Imagem da Modernidade Carioca: um contraponto entre gênero, raça, sexualidade e classe	251
<b>Capítulo 4 - Lutando por uma Democracia Racial: raça e nação na trajetória da Companhia Negra de Revistas</b>	<b>279</b>
I – O Palco da Companhia Negra de Revistas	279
II - Tudo Preto	299
III – A Companhia Negra de Revistas em São Paulo	351
<b>Epílogo: Uma Noite Paulistana</b>	<b>375</b>
<b>Fontes e Bibliografia</b>	<b>383</b>

**Abreviaturas Utilizadas:**

2ª DAP – Arquivos da 2ª Delegacia Auxiliar de Polícia do Distrito Federal (Arquivo Nacional)

AGCRJ – Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro

AEPS – Arquivos da Empresa Pascoal Segreto (Divisão de Música – Biblioteca Nacional)

DP – Documentos de Polícia (Arquivo Nacional)

“As artes populares estavam prestes a conquistar o mundo (...). Esta conquista é o fato mais importante da cultura do século XX”

(HOBSBAWM, Eric J. *A Era dos Impérios: 1875-1914*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 6ª edição, 2001, p. 329)

“As chamadas classes educadas estão sendo absorvidas pelas massas e isso dá origem à *audiência cosmopolitana homogênea*, onde todos têm as mesmas respostas, desde o diretor do banco até o vendedor, desde uma prima dona até um estenógrafo”

(KRACAUER, Siegfried. “Culto ao Entretenimento nos Palácios de Cinema de Berlim”. *Espaço e Debates*, nº 27, 1989 [originalmente publicado em 1926], p. 11, grifos do autor)

## Introdução

Em 1921, no Rio de Janeiro, iniciou-se a publicação de uma revista semanal denominada *Arte e Artistas: revista teatral ilustrada*. Tal periódico, que se definia como “órgão intermediário dos empresários e artistas”, era de propriedade da Agência Teatral Kosmopol, sediada na av. Mem de Sá, 40, bairro da Lapa, e anunciava “contratos para teatros, music-halls, varietés, cabarés, cinemas, circos”. Nas páginas dessa revista pode-se ver, entre outros dados, listas de artistas que, através da agência, conseguiram colocação como cantores, dançarinas ou cançonetistas em lugares como Centro Elegante, Internacional Clube, Clube dos Democráticos, Clube dos Políticos, Clube dos Zuavos, Assírio e Parque do Leme.

Os poucos números disponíveis desse periódico, provavelmente efêmero e de pouca repercussão são bastante sugestivos. Em primeiro lugar para apontar a riqueza do mundo da cultura de massas carioca nos anos após a primeira guerra mundial. Afinal, além de diversas publicações sobre teatro, cinema, aspectos culturais em geral, mundanismo e das páginas da grande imprensa voltadas para o assunto, tal meio era significativo a ponto de começar a produzir publicações voltadas para si próprio, e não para o público.

Além disto, é importante notar o mercado de trabalho no qual se moviam os artistas da Kosmopol, geralmente clubes, cabarés e cafés-cantantes, espaços pequenos e em tese pouco significativos. Contudo, ao ler as páginas de tal publicação o historiador começa a ter sua atenção atraída para espaços tradicionalmente pouco focalizados pela historiografia que se ocupou de aspectos culturais da cidade naqueles anos. Afinal, na maior parte dos casos, na história cultural do Rio de Janeiro na década de 1920 têm sido privilegiados espaços vistos

como mais centrais na formação de uma cultura popular carioca, como agremiações carnavalescas e os redutos da chamada comunidade baiana da Capital Federal<sup>1</sup>. Nesse panorama, a cultura de massas acaba por receber menor atenção da historiografia, de modo que trabalhos acadêmicos sobre aspectos culturais do período raramente explicitam um dos mais importantes elementos daquele contexto: a massificação cultural, que alterava radicalmente a produção e o consumo de bens culturais, ao torná-los acessíveis a um número cada vez maior de pessoas<sup>2</sup>.

No entanto, mesmo a partir da leitura de um periódico de menor repercussão como *Arte e Artistas*, depreende-se que grandes e pequenos teatros, assim como palcos de espetáculos de variedades de diversos tipos, eram espaços onde se negociavam identidades cotidianamente. Em seu terceiro número, em outubro de 1921, a revista publicava uma lista de 76 artistas representados pela agência, entre cantores, cançonetistas e bailarinos, tais como “Marina de Los Angeles (La Tucumana) – cantora crioula em travesti”, “Gilda Guidi – atraente diveta italiana”, “Regina del Vesúvio – cantora ítalo-napolitana”, “Nora Lubinowa – bailarina e cançonetista excêntrica”, “Egípcia – bailarina espanhola”, “René D’Arcy – cançonetista hispano-francesa”, etc. A indefectível presença de termos gentílicos atesta o fato de que, através de personagens como Gilda Guidi, Regina del Vesúvio, Nora Lubinowa, Egípcia e René D’Arcy, generalizava-se, mediada pelo prazer, diversão e fantasia, a

---

<sup>1</sup> Ver por exemplo SOIHET, Rachel. *A Subversão Pelo Riso: estudos sobre o carnaval carioca da Belle Époque ao tempo de Vargas*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1998; VELLOSO, Mônica Pimenta. “As Tias Baianas Tomam Conta do Pedaco: espaço e identidade cultural no Rio de Janeiro”. *Estudos Históricos*, nº 6, 1990; e MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a pequena África do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 2ª edição, 1995.

<sup>2</sup> Um exemplo é VIANNA, Hermano. *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro: Zahar-Ed. UFRJ, 1995. Este livro traz elementos que indicam ao leitor a poderosa presença do mundo do entretenimento de massas como elemento central da vida cultural carioca do período. Contudo, o autor não se interessa em desenvolver esta questão, apesar

negociação de categorias de gênero, raça, nacionalidade, classe, entre outras. O que dizer então de “Marina de Los Angeles (La Tucumana) – cantora crioula em travesti”? No mínimo figuras como estas servem como indicação da importância da cultura de massas dos anos 1920 e seu potencial papel de iluminar uma série de processos sociais que então se desenrolavam.

A importância da cultura de massas como campo de articulação de diferenças no período que se segue à primeira guerra mundial tornou-se clara na elaboração de um trabalho anterior<sup>3</sup>. Naquele momento o objetivo era compreender a ascensão do malandro ao status de símbolo nacional, e a pesquisa realizada em canções e peças do teatro de revista dos anos 1920 revelou a presença de uma série de debates nestes veículos, debates esses que guardavam um grande número de afinidades temáticas com questões centrais da história intelectual do período, indicando a existência de um processo de interação contínua entre ambos os ambientes. Naquela ocasião, os objetivos da dissertação e a exigüidade de tempo não permitiram um aprofundamento na questão da cultura de massas e de seu papel no processo de generalização de discussões sobre diversas identidades que se desenrolava naqueles anos. Este aspecto crucial do ambiente cultural do período é a questão central desta tese.

Um trabalho com tal enfoque tem como objetivo cobrir uma lacuna, já que pouco se sabe a respeito do mundo da cultura de massas daqueles anos, e de sua relevância no cenário cultural do Rio de Janeiro do período<sup>4</sup>. Em diversos setores do mundo dos divertimentos, tudo

---

do fato de que em suas discussões apareçam com frequência aspectos desta importante presença da cultura de massas no período.

<sup>3</sup> *Lenço no Pescoço: o malandro no teatro de revista e na música popular – “nacional”, “popular” e cultura de massas nos anos 1920*. Dissertação de Mestrado, IFCH-Unicamp, 1998.

<sup>4</sup> Panorama bastante diverso se apresenta na historiografia norte-americana, onde as diversões das primeiras décadas do século XX têm sido tematizadas há algum tempo. Alguns exemplos são ERENBERG, Lewis A. *Steppin’ Out: New York nightlife and the transformation of American culture, 1890-1930*. Chicago-London: University of Chicago Press, 1981; MAY, Larry. *Screening Out the Past: the birth of mass culture and the motion*

o que se sabe é o que foi transmitido nos escritos de memorialistas e cronistas de época, via de regra comprometidos com a idéia de que divertimentos populares eram em geral imorais e de baixa qualidade artística. Quando o pesquisador familiarizado com esse tipo de fonte aborda a documentação produzida pela própria cultura de massas do período, tem a oportunidade de observar a diversidade de opções disponíveis naquele momento no campo do entretenimento de massas. É possível perceber então o quanto os olhares presentes em tais escritos são insuficientes para dar conta da riqueza do mundo das diversões.

Um exemplo ilustrativo é o do Ram-Bolk. Termo absolutamente desconhecido nos dias de hoje, o Ram-Bolk funcionava na Maison Moderne, casa de diversões do empresário italiano Pascoal Segreto, situada na Praça Tiradentes. Consistia num jogo de boliche no qual os jogadores eram funcionários da casa de diversões. Os espectadores que acertassem qual seria o vencedor ganhariam entradas para o Cinema Moderno, de propriedade da mesma empresa e situado no mesmo terreno. Nas 150 datas em que há estatísticas disponíveis sobre esta diversão no período 1920-1930, com exceção de duas delas (4 de fevereiro de 1925 e 29 de julho de 1930) o público presente nunca foi inferior a 2 mil pessoas por dia. Há diversos casos documentados em que se registrou a presença de mais de 10 mil pessoas freqüentando tal forma de entretenimento em um único dia, sendo que a 16 de julho de 1921 foi registrada a presença de 12.483 pessoas. No total, os arquivos da Empresa Pascoal Segreto mostram que

---

*picture industry*. Chicago-London: The University of Chicago Press, 1983; PEISS, Kathy. *Cheap Amusements: working women and leisure in turn-of-the-century New York*. Philadelphia: Temple University Press, 1986 e ROSENZWEIG, Roy. *Eight Hours For What We Will: workers & leisure in an industrial city, 1870-1920*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983, em especial Parte IV.

859.502 pessoas compareceram ao Ram-Bolk naquelas 150 datas, resultando em uma média de quase 6 mil pessoas por dia<sup>5</sup>.

Contudo, se esses dados indicam que se tratava de uma modalidade de diversão muito popular nos anos 1920, praticamente não existem referências a este divertimento tanto na imprensa como na bibliografia sobre o período. Neste sentido, a falta de referências ao Ram-Bolk de certa forma simboliza o nosso desconhecimento em relação ao mundo dos divertimentos e ao fenômeno da massificação cultural como um todo, em especial no que tange às primeiras décadas do século XX.

Naturalmente uma questão que poderia ser levantada diz respeito à justeza do termo “cultura de massas” para os anos 1920, um período no qual, com a importante exceção do cinema (que generalizou por todo o planeta a admiração por Rudolph Valentino, Theda Bara, Douglas Fairbanks, Mary Pickford e outros), ainda não havia ídolos nacionais no plano cultural, os periódicos eram basicamente um fenômeno local, e o rádio e o disco estavam em fase incipiente. É possível encontrar trabalhos que realizem esta forte associação entre poderosas redes de mídia e a idéia de cultura de massas. Para Renato Ortiz, a cultura de massas só se concretiza de fato no Brasil na década de 1960, o que seria justificado pelo número de jornais, livros, filmes e programas de TV produzidos no país naquela década<sup>6</sup>. Segundo esse autor, “é somente na década de 40 que se pode considerar seriamente a presença

---

<sup>5</sup> Estes dados estão dispersos nas 155 caixas dos Arquivos da Empresa Pascoal Segreto, depositados na Divisão de Música da Biblioteca Nacional.

<sup>6</sup> ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 8.

de uma série de atividades vinculadas a uma cultura popular de massa no Brasil”<sup>7</sup>. Certamente essa visão explica a ausência do conceito “cultura de massas” em estudos sobre temas ligados ao mundo do entretenimento nas primeiras décadas do século XX.<sup>8</sup>

Essa forma de colocar o problema do nascimento de uma “cultura popular de massas” não está, contudo, isenta de problemas. Pode-se notar que essa visão utiliza o termo “cultura de massas” para assinalar o gerenciamento industrial do mundo cultural a partir de seu monopólio por grandes empresas de comunicação de massa, fenômeno não raro visto como instrumento hegemônico a serviço das elites. Em outras palavras, o termo “cultura de massas” é utilizado de forma bastante próxima ao conceito frankfurtiano de “indústria cultural”. Essa visão não deixa, contudo, de revelar algumas limitações. Tal fato pode ser ilustrado por um artigo dos anos 1960, no qual Theodor Adorno lembrava que havia criado, em conjunto com Max Horkheimer, o conceito de “indústria cultural” justamente em oposição à expressão “cultura de massas”. Para esses autores, o segundo termo era demasiadamente acrítico, utilizado em visões triunfantes que viam nos meios de comunicação um elemento democratizador da cultura, sem levar em conta seu poderio econômico e seu papel difusor de ideologias<sup>9</sup>.

---

<sup>7</sup> *Op. Cit.*, p. 38. Pouco depois o autor repete a afirmação: “Se apontamos os anos 40 como o início de uma ‘sociedade de massa’ no Brasil é porque se consolida neste momento o que os sociólogos denominaram de sociedade urbano-industrial” (pp. 41-42).

<sup>8</sup> Um exemplo é Roberto Moura, em seu trabalho sobre o entretenimento no Rio de Janeiro do período. Optando pela não utilização do conceito de cultura de massas, o autor se equilibra entre o conceito de “indústria cultural”, utilizado quando se refere ao setor empresarial do entretenimento e a expressão “espetáculo-negócio”, que se refere ao meio do entretenimento em si (“A Indústria Cultural e o Espectáculo-Negócio no Rio de Janeiro”. In: LOPES, Antônio Herculano (Org.). *Entre Europa e África: a invenção do carioca*. Rio de Janeiro: Topbooks-FCRB, 2000).

<sup>9</sup> ADORNO, Theodor. “A Indústria Cultural”. In: COHN, Gabriel (Org.). *Comunicação e Indústria Cultural*. São Paulo: Nacional, 3ª edição, 1977. O texto que Adorno aponta como fundador do conceito é ADORNO, Theodor W. e HORKHEIMER, Max. “A Indústria Cultural: o esclarecimento como mistificação das massas”. In: *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Zahar, 3ª edição, 1991. Para uma discussão

É fácil notar que desde então houve um deslocamento, de modo que ambos os conceitos dificilmente são utilizados atualmente com tais implicações. Se o ataque frankfurtiano à incorporação acrítica do conceito “cultura de massas” obteve grande aceitação nos círculos acadêmicos, sua visão pessimista tem sido largamente criticada (entre outras razões) por ver na “indústria cultural” unicamente a fonte de um conformismo que impediria as massas de enxergar a dominação capitalista, causando imobilismo e alienação<sup>10</sup>. Na busca por solucionar tal impasse, ambos os conceitos passaram por diversas revisões: alguns autores, mesmo rejeitando o imobilismo de Adorno e Horkheimer, defenderam a utilização do conceito “indústria cultural”, crendo na possibilidade de depura-lo do radicalismo nele originalmente contido; por outro lado, houve aqueles que julgaram apropriado superar a tradicional visão favorável à mídia e ao mundo do entretenimento contida no conceito “cultura de massas”, buscando construir uma visão mais crítica que revitalizasse o antigo conceito<sup>11</sup>.

Até o presente momento, o segundo caminho parece ter sido o mais freqüente, o que explica o fato de que atualmente é bastante comum encontrar-se o conceito de “cultura de massas” associado a visões críticas (por vezes chegando a tons “apocalípticos”, nos termos de Umberto Eco<sup>12</sup>) do poderio dos meios de comunicação de massas<sup>13</sup>, a ponto de Richard Butsch apontar o uso de tal conceito como sintoma clássico de uma bibliografia “pessimista” sobre a

---

sobre os usos do conceito “cultura de massas” anteriores à Escola de Frankfurt ver Martín-Barbero, *op. cit.* e HUYSEN, Andreas. “Mass Culture as Woman: modernism’s other”. In: MODLESKI, Tania (Org.). *Studies In Entertainment: critical approaches to mass culture*. Bloomington-Indianapolis: Indiana University Press, 1986.

<sup>10</sup> Ver, entre muitos outros, MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos Meios às Mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2ª edição, 2001, cap. 3.

<sup>11</sup> Para o primeiro caso, ver SILVA, Carlos Eduardo Lins da. “Indústria Cultural e Cultura Brasileira: pela utilização do conceito de hegemonia cultural”. *Encontros Com a Civilização Brasileira*, nº 25, 1980; para o segundo, MARTÍN-BARBERO, *op. cit.*, pp. 203-204.

<sup>12</sup> ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo: Perspectiva, 4ª edição, 1990.

questão<sup>14</sup>. Uma discussão exaustiva a respeito de cada uma dessas visões sobre a cultura de massas não se enquadraria nos objetivos dessa tese, sendo suficiente notar que não é possível tratar esses conceitos como sinônimos. Enquanto o conceito de “indústria cultural” é notavelmente sintético dos propósitos frankfurtianos, o termo “cultura de massas” recebeu diversas formulações<sup>15</sup>, cuja intersecção está no fato de todas sublinharem uma grande capacidade de circulação de informações. Não é à toa que alguns dos mais expressivos trabalhos que enfocam o mundo da cultura de massas da segunda metade do século XX dêem grande relevância antes à sua capacidade de colocar signos em circulação que as dimensões ou o gerenciamento do veículo estudado<sup>16</sup>.

Tendo em vista estes elementos, pode-se levantar diversos pontos de apoio para a utilização do termo “cultura de massas” para o período imediatamente posterior à primeira guerra mundial. Em primeiro lugar é preciso notar que o mundo ocidental como um todo vivenciava uma ampla gama de experiências urbanas comuns, que incluía novidades no campo do vestuário, o cinema e as jazz-bands (ver capítulo 3). Além disso, se os veículos de mídia

---

<sup>13</sup> Ver a análise de CLARKE, John. “Pessimism Versus Populism: the problematic politics of popular culture”. In: BUTSCH, Richard (Org.). *For Fun and Profit: the transformation of leisure into consumption*. Philadelphia: Temple University Press, 1990.

<sup>14</sup> “Introduction: Leisure and Hegemony in America”. In: BUTSCH, Richard (Org.), *op. cit.*, p. 4.

<sup>15</sup> Diversas visões sobre a cultura de massas estão apresentadas em trabalhos como BOSI, Ecléia. *Cultura de Massa e Cultura Popular: leituras operárias*. Petrópolis: Vozes, 2ª edição, 1973 cap. 1 e DE FLEUR, Melvin L. *Teorias da Comunicação de Massa*. Rio de Janeiro: Zahar, 1971, cap. 6. Para um apanhado de textos com visões diversas ver ROSEMBERG, Bernard e WHITE, David Manning (Orgs.). *Mass Culture: the popular arts in America*. New York: Free Press. London: CML, 1964. Uma discussão mais atualizada sobre a questão conceitual que envolve a expressão “cultura de massas” está em MODLESKI, Tania. “Introduction”. In: MODLESKI, *op. cit.*

<sup>16</sup> Ver os diversos trabalhos de Alcir Lenharo sobre os cantores do rádio, como “Artistas de Massa e Sociedade: uma reavaliação político-cultural”. In: ARAÚJO, Ângela M. C. (Org.). *Trabalho, Cultura e Cidadania: um balanço da história social brasileira*. São Paulo: Scritta, 1997; “Fascínio e Solidão: as cantoras do rádio nas ondas sonoras”. *Luso-Brazilian Review*, 30:1, 1993; e principalmente seu indispensável *Cantores do Rádio: a trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo*. Campinas: Ed. Unicamp, 1995. Outros exemplos: MENEGUELLO, Cristina. *Poeira de Estrelas: o cinema holywoodiano na mídia brasileira das*

atualmente tão importantes eram em sua maioria inexistentes ou incipientes nos anos 1920, pode-se localizar outras formas de circulação cultural na sociedade, especialmente em uma cidade como o Rio de Janeiro. Nos arquivos da polícia do Distrito Federal, encontra-se documentada, para os anos situados entre 1919 e 1922, a presença de 76 cinemas (com capacidade média de aproximadamente 550 pessoas cada), 12 teatros (capacidade média de quase 1500 pessoas), 35 circos (média: 1700 pessoas) e 18 cabarés, cafés cantantes e cafés concertos. Tais dados muito provavelmente estejam aquém da realidade, sendo um caso gritante o dos estabelecimentos conhecidos como cabarés, cafés cantantes ou cafés concertos, locais em que era possível comer, beber e assistir a espetáculos de variedades<sup>17</sup>. Por certo havia um número significativamente maior desses locais que os registrados pela polícia. Mas ainda assim parece claro que o panorama que emerge da documentação policial aponta a presença de um grande número de casas de diversões, nas quais se poderia encontrar todo tipo de entretenimento.

Assim, quando se utiliza o termo “cultura de massas” nas páginas desta tese, não há a intenção de referir-se a grandes ídolos cultuados em todo o planeta, ou redes midiáticas que chegam por vezes a extrapolar as fronteiras nacionais. O que se quer apontar aqui é a existência de um universo de grande importância na Capital Federal daqueles anos, no qual pessoas se divertiam, sonhavam, obtinham seu sustento, mas também discutiam as novas modas no campo do vestuário, reclamavam da prefeitura, tinham contato com futuras canções de sucesso, debatiam a visibilidade crescente obtida por produtos culturais vistos como

---

*décadas de 40 e 50*. Campinas: Ed. Unicamp, 1996; AVANCINI, Maria Marta Picarelli. “Marlene e Emilinha nas Ondas do Rádio: padrões de vida e formas de sensibilidade no Brasil”. *História e Perspectivas*, nº 3, 1990.

“negros”, entre outros. Em suma: o termo “cultura de massas” é utilizado nesta tese para sublinhar a existência de um grande arsenal cultural que era disponibilizado para amplos segmentos da população da cidade, funcionando como um campo próprio de articulação de identidades e diferenças<sup>18</sup>.

Dentro desse objetivo, o teatro de revista pode ser visto como uma forma privilegiada de acesso para o universo da cultura de massas. Em primeiro lugar pela boa disponibilidade de fontes, já que tanto os arquivos da censura como os da Empresa Pascoal Segreto preservaram um grande número de peças desse período. Mas outra razão de grande relevância é seu caráter polifônico. Como se verá no decorrer desta tese, o teatro de revista buscava atingir o maior número possível de espectadores em todas as classes sociais, resultando em espetáculos polissêmicos, nos quais uma platéia bastante diversificada internamente pagava ingressos com preços variados para assistir a peças que tratavam dos temas mais palpitantes do momento de forma a possibilitar leituras plurais do que se via no palco. Sendo uma forma de entretenimento essencialmente cômica, o teatro de revista apostava no humor polissêmico para atrair ao teatro uma platéia variada. O resultado era um permanente debate sobre os temas do momento em termos que permitiam múltiplas compreensões por parte de uma platéia diversificada. Sendo assim, tais peças permitem ao historiador perceber diversos pontos de vista acerca dos temas que se apresentavam como sendo os mais discutidos pela população.

---

<sup>17</sup> Pode-se lembrar ainda que se encontram ausentes da documentação policial importantes casas de diversões do período, como o Cine Eletro-Ball, na rua Visconde de Rio Branco e o Circo Irmãos Queirolo, na rua do Senado, o que indica que a documentação policial tende a ser incompleta também no caso destas casas de diversão.

<sup>18</sup> A escolha da Capital Federal como objeto desta tese não implica que apenas cidades de tal porte participassem do processo. Mesmo cidades pequenas, distantes dos centros de poder e estagnadas demográfica e economicamente poderiam, naturalmente em menor escala, conter elementos da cultura de massas, como teatro musicado, cinemas, jazz-bands e espetáculos de variedades. Ver LEANDRO, José Augusto, *Palco e Tela em Castro: teatro, cinema e modernidade – 1896-1929*. Curitiba: Aos Quatro Ventos, 1999.

Servem portanto como forma de identificar a presença desses debates entre o público mais amplo possível, assim como os significados que possuía para diversos grupos de pessoas.

Tal fonte torna-se particularmente preciosa para o estudo dos anos 1920, um período claramente marcado pela ansiedade perante um conjunto de elementos que compunham aquilo que era visto como a modernidade. Antigas regras de convívio entre diferentes grupos sociais pareciam desmoronar rapidamente, o que se pode notar, por exemplo, na perplexidade de muitos perante a mudança de sentidos da presença feminina no espaço público, ligada entre outros fatores a uma maior liberdade de movimento conquistada por mulheres de classe média e alta. O campo do entretenimento proporcionava ainda novidades como a multiplicação de danças que se caracterizavam pela proximidade corporal ou a presença significativa de produtos culturais associados aos descendentes de africanos. Esses temas, que não surgiram nos anos 1920, ainda não haviam sido assimilados inteiramente nesse período, de modo que em todos os veículos da cultura de massas tais questões aparecem tematizadas com grande frequência. Nos termos de Lewis Erenberg, a passagem de um período de “absolutização de identidades sociais” para um momento marcado pela “informalidade social”<sup>19</sup>, questão percebida pelos contemporâneos como um dos pontos centrais daqueles anos, não poderia deixar de ser um tema central do teatro de revista do período, o que torna esta fonte ainda mais relevante para sondar muitas das questões essenciais do período e a forma como foram percebidas pelos cariocas que a viveram cotidianamente.

---

<sup>19</sup> EREBERG, *Op. Cit.*, prefácio.

Tais questões eram tematizadas nos palcos da revista carioca através do que Vladimir Propp denomina “riso de zombaria”<sup>20</sup>. As peças em geral apresentavam visões críticas em relação às novidades da época, mas tampouco deixavam de ridicularizar as vozes que desejavam um retorno ao passado. Muitas vezes poderia se ver no teatro de revista o que Propp denomina “a comicidade das diferenças”, com o riso sendo despertado através do reconhecimento de diferentes identidades regionais, nacionais, sociais, raciais ou até através da cruel tematização de limitações físicas. O teórico soviético não deixa de notar que, neste gênero de comédia, tanto elementos vistos como sobrevivências de tempos passados como os modismos mais contemporâneos exercem um papel importante, tendo alto potencial cômico<sup>21</sup>. Dada a sua característica essencial de crônica da atualidade voltada para atingir o efeito cômico, o teatro de revista dos anos 1920 explorou à exaustão a “comicidade da diferença” de que fala Propp, discutindo em um mesmo espaço uma ampla gama de semelhanças e diferenças entre grupos diversos em meio a um contexto de intensa discussão sobre a reestruturação de papéis sociais. Assim, estas peças surgem como documentos privilegiados na compreensão de aspectos capitais do panorama sócio-cultural do período, não apenas por serem textos polifônicos (visto que voltados para a intenção de atingir a todos os gostos) mas também pela escolha dos temas a serem tratados.

Para atingir seus objetivos, esta tese possui quatro capítulos. O primeiro busca traçar um panorama do mundo da cultura de massas dos anos 1920, em sua maior parte baseado na documentação da Empresa Pascoal Segreto, a mais importante empresa de diversões da época, e de documentos da polícia, além de periódicos voltados para o mundo cultural da Capital

---

<sup>20</sup> PROPP, Vladimir. *Comicidade e Riso*. São Paulo: Ática, 1992.

Federal. O objetivo é mostrar a importância de tal meio naquele período, em termos de formação de um repertório cultural comum. Tendo sido traçado esse panorama, busca-se situar o teatro de revista, sua importância como veículo de massificação cultural e seu público. Após esse capítulo contextual, cada um dos demais enfatiza um processo significativo de articulação de identidades e diferenças que se desenrolava em torno do teatro de revista carioca.

O segundo capítulo estuda as formas pelas quais diversos grupos reagiram à progressiva institucionalização da cultura de massas. Partindo essencialmente de periódicos, tanto da grande imprensa como daqueles sobre mundanismo e de publicações especializadas em teatro, este capítulo visa explorar portanto as diversas formas de se perceber o fato de que paulatinamente todos começavam a estar envolvidos por um repertório que tinha diversos elementos em comum. Afinal, se a cultura de massas permite que todos tenham acesso a uma série de bens culturais, é natural que isto incomode grupos que tenham por objetivo enfatizar a diferença social, e que esta questão esteja fortemente presente ao longo do período aqui tematizado.

O terceiro capítulo tem como temática as imagens do Rio de Janeiro produzidas pelo teatro de revista dos anos 1920, mostrando tal veículo como fórum em que eram debatidos temas relativos ao cotidiano da Capital, como o caráter da cidade e as alterações nela operadas com a chegada de elementos então vistos como modernos. Ao debater intensamente as novidades do momento na Capital, o teatro de revista permite ao historiador apreender vários tipos de percepção da cidade. Neste capítulo, portanto, percebem-se pontos de vista diversos sobre a cidade do Rio de Janeiro, ainda que muitas vezes ancorados em um grupo de

---

<sup>21</sup> *Op. Cit.*, pp. 60-64.

percepções comuns. Aqui se pretende mostrar as peças do teatro de revista como um espaço onde se tematizava com frequência uma série de novidades no campo do comportamento e do lazer, como a fascinação do cinema, o ritmo do jazz-band, os automóveis, a ambigüidade da moda tanto feminina quanto masculina, os banhos de mar, entre outros. Nenhum desses elementos surgiu nos anos 1920, mas ao longo desta tese será possível perceber que foram assuntos vistos como modernos e tematizados à exaustão naquele período. É fácil perceber que várias dentre as questões citadas se situam na encruzilhada das políticas cotidianas de raça e gênero e da articulação de identidades nacionais e locais, e a importância de tais categorias na estruturação da percepção da modernidade do período é contemplada nas páginas deste capítulo. Para tanto, a fonte principal são as peças de teatro de revista, provenientes tanto dos arquivos da Empresa Pascoal Segreto quanto dos arquivos da censura policial. Dialogando com as visões do teatro de revista, são utilizados textos publicados em diversos jornais e revistas do período, visando confrontar o maior número possível de visões a respeito dos assuntos abordados no capítulo.

O quarto e último capítulo é especificamente voltado para as relações entre raça e nação, buscando mostrar a importância do teatro de revista na formação de identidades locais e nacionais, principalmente no que tange à relação entre este processo e o fortalecimento da presença de elementos aceitos consensualmente como “negros” no mundo do entretenimento. Logo, a ênfase deste capítulo se localiza na articulação de identidades, sem deixar em segundo plano o fato de que tal processo de constituição de semelhanças era percebido de diversas formas por seus participantes. O corpo central do capítulo é a trajetória da Companhia Negra de Revistas, que se apresentou no Rio de Janeiro e em São Paulo em 1926. A partir das visões raciais, regionais e nacionais que aparecem nas peças de tal companhia, formada unicamente

por pessoas que se definiam como “negras”, assim como do debate provocado por seu aparecimento, busca-se compreender o processo a partir do qual os afro-brasileiros e alguns elementos culturais a eles associados passaram a ser vistos naquele contexto como centrais para a identidade nacional. As fontes aqui utilizadas foram as peças da Companhia Negra de Revistas, bem como periódicos contemporâneos.

Através de tais capítulos pretende-se mostrar a importância do teatro de revista e da cultura de massas não apenas em sua função primordial de diversão, mas também como dado importante na articulação de identidades e diferenças na Capital Federal do pós-guerra. Com isto, pretende-se contribuir para o aprofundamento do já bastante amplo e desenvolvido debate acadêmico sobre a constituição de identidades no período do entre-guerras<sup>22</sup>. Para tanto, há a ênfase em dois elementos. O primeiro, não inteiramente novo<sup>23</sup> mas ainda pouco explorado, é uma atenção especial aos diversos significados que tal processo tinha para seus múltiplos participantes, o que acaba por torná-lo um processo de articulação de diferenças, tanto quanto de formações de identidades. Em segundo lugar, pretende-se inserir o lazer e o entretenimento como um elemento ativo em todo este processo. Se milhares de pessoas a cada dia entravam em contato com as questões mais recentes do momento ao entreter-se com muitos dos temas

---

<sup>22</sup> A bibliografia sobre o assunto é muito ampla. Alguns dos trabalhos mais relevantes são: LEITE, Dante Moreira. *O Caráter Nacional Brasileiro: história de uma ideologia*. São Paulo: Pioneira, 3ª edição, 1976; SKIDMORE, Thomas. *Preto no Branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2ª edição, 1989; MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da Cultura Brasileira (1933-1974)*. São Paulo: Ática, 5ª edição, 1980; ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo: Brasiliense, 5ª edição, 1994; FRY, Peter. “Feijoada e Soul Food: notas sobre a manipulação dos símbolos étnicos e nacionais”. *Ensaio de Opinião*, 2:2, 1977; DA MATTA, Roberto. “Digressão: a fábula das três raças ou o problema do racismo à brasileira”. In: *Relativizando: uma introdução à Antropologia Social*. Rio de Janeiro: Rocco, 2ª edição, 1990; VIANNA, *Op. Cit.*; SCHWARCZ, Lilia Moritz. “Complexo de Zé Carioca: notas sobre uma identidade mestiça e malandra”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, nº 29, 1995.

<sup>23</sup> Alguns exemplos recentes com este enfoque: PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. *Footballmania: uma história social do futebol no Rio de Janeiro (1902-1938)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000 e CUNHA, Maria

que também perpassavam os debates intelectuais do período, isso é um sinal de que universo mais amplo de pessoas também merece ser analisado como parte desta história.

\*

Fechando esta introdução, cabe ainda uma nota sobre a freqüente utilização do termo “afro-brasileiro” nas páginas desta tese, preferencialmente a “negro”, mais corrente entre os historiadores que se ocuparam do período aqui abordado. O termo “negro” tem sido preferencialmente utilizado devido ao fato de ser encontrado em muitas das fontes disponíveis do período, que utilizam tal palavra para designar genericamente o conjunto daqueles que eram reconhecidos como descendentes de escravos. Também aparece com freqüência o termo “preto”, para designar indivíduos de pele mais escura (e por vezes também servia para designar o conjunto dos afro-brasileiros), enquanto “pardo” surge na maior parte dos casos como indicativo de indivíduos de ascendência africana com tons de pele intermediários.

Contudo, a utilização de tal termo na prática historiográfica me parece problemática por diversas razões. Primeiramente trata-se de um termo de potencial descritivo demasiadamente escasso, podendo designar (dependendo do período, local e momento específico) pessoas com status legal de escravos - incluindo indígenas -, ou o conjunto de pessoas de ascendência africana, ou ainda pessoas de pele muito escura. Nos três casos a palavra possui ao menos algum grau de ofensa à pessoa por ela designada. Mesmo atualmente, quando a existência de um autodesignado “movimento negro” é suficiente para apontar a

existência de pessoas que desejam ser categorizadas de tal maneira, tal termo está livre de ser considerado ofensivo. A pesquisa de Robin Sheriff é categórica ao demonstrar que em um morro carioca diversas pessoas que não se incomodavam ao serem chamadas de “pretas” ou “mulatas” se sentiam profundamente ofendidas ao serem encaixadas na categoria de “negro”<sup>24</sup>. Assim, utilizar tal terminologia, além de garantir a utilização de um termo impreciso, ainda traz o risco de ofender sensibilidades alheias em uma questão extremamente delicada.

É particularmente indispensável levar em conta tais considerações quando se trata do período aqui estudado, devido às explícitas conotações racistas que o termo “negro” assumia muito comumente nas fontes disponíveis. Pode-se notar por exemplo que nos anos 1920 era absolutamente incomum que pessoas que se identificavam como descendentes de africanos lançassem mão da categoria “negro” para se descreverem em termos raciais. Nos títulos das associações e nas páginas dos órgãos de imprensa que militavam contra o racismo os termos “preto” e “homem de cor” são preferencialmente utilizados<sup>25</sup>, sendo que na imprensa militante por vezes aparecem termos como “patrícios”. A Companhia Negra de Revistas, formada em 1926, a despeito de sua denominação utilizava quase que unicamente o termo “preto” para denominar os personagens de sua peça mais famosa (*Tudo Preto*)<sup>26</sup>; outra companhia, formada em 1930, denominava-se “Mulata Brasileira”, contendo alguns elementos que haviam figurado

---

Companhia das Letras, 2001.

<sup>24</sup> “Como os Senhores Chamavam os Escravos: discursos sobre cor, raça e racismo num morro carioca”. In: MAGGIE, Yvonne e REZENDE, Cláudia Barcellos (Org.). *Raça Como Retórica: a construção da diferença*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

<sup>25</sup> Concordo portanto com a análise de PIRES, Antônio Liberac Cardoso Simões. *Movimentos da Cultura Afro-Brasileira: a formação histórica da capoeira contemporânea, 1890-1950*. Tese de Doutorado, IFCH-Unicamp, 2001, que afirma (pp. 353-4) que o termo “negro” não aparece nas fontes produzidas pela militância anti-racista do período.

<sup>26</sup> Por que então tal companhia lançaria mão do termo “negro” em seu nome? Dado o fato de a palavra praticamente não ser utilizada em *Tudo Preto* nem nas entrevistas de seus membros, me parece que o termo

na Companhia Negra de Revistas, indivíduos que desta maneira aceitaram identificar-se de formas diversas em momentos diferentes.

Por outro lado, é possível notar uma preferência explícita pelos termos “negro” e “preto” na grande imprensa, muitas vezes com o propósito de referir-se a uma massa indiferenciada de elementos indesejáveis. Pode-se tomar alguns exemplos, retirados de um amplo debate ocorrido em 1921 sobre a conveniência de impedir a entrada de imigrantes afro-americanos em território brasileiro, incluindo alguns que expressavam formas bastante virulentas de racismo, como o que se segue:

Ora, não há motivo algum que justifique qualquer compaixão para com os pretos. Deus criou uma só Eva. Esta, porém, era branca. Logo, todo indivíduo que não tiver pele ebúrnea não é filho de Deus. É bem possível, agora, que exista uma Eva negra. Esta, no entanto, só pode ter sido criada pelo tihoso. E é mesmo. A prova irrefutável disso é o cheiro de enxofre que os negros trazem na pele. Sendo assim, cada negro que um branco matar é mais um degrau que se sobe na escada do céu<sup>27</sup>.

Diversos outros artigos de teor semelhante foram publicados naquele período, sempre desejosos de livrar o Brasil de novos moradores descendentes de africanos e lançando mão de argumentos inteiramente racistas. E aqui há uma verdadeira uniformidade: são utilizados em esmagadora maioria os termos “negro” e “preto” para fins de identificação racial<sup>28</sup>. Qualquer pesquisador familiarizado com a imprensa do período é capaz de atestar que não se trata de um

---

aparece para designar o que seria a “cor” da companhia, não como uma identificação racial de seus membros. Neste caso, seus membros parecem afirmar que “preto é raça, negro é cor”.

<sup>27</sup> “Looping the Loop”, *Careta*, n° 687, 20-8-21.

<sup>28</sup> Alguns exemplos: “A Imigração de Negros”, *Jornal do Brasil*, 30-7-21; “A Questão Negra”, de Antônio Leão Velloso, *Correio da Manhã*, 1-8-21; “Imigração Negra”, de Mário Guedes, *Correio da Manhã*, 2-8-21; “Em Defesa do Preto”, de Veiga de Miranda, *O Paiz*, 2-8-21; “O Caso dos Negros Norte-Americanos”, de Jackson de Figueiredo, *O Jornal*, 3-8-21; “A Imigração de Negros”, de José Maria Bello, *O Imparcial*, 6-8-21.

fenômeno isolado: “negro” e “preto” surgem como líderes incontestes entre os termos utilizados por brancos de elite em referências racistas a pessoas de ascendência africana<sup>29</sup>.

Outro elemento que pode ser lembrado é a utilização de termos raciais nos classificados dos jornais. Não raro os anúncios de empregos assumiam uma conotação racial, podendo-se encontrar facilmente anúncios voltados apenas para os que fossem reconhecidos como brancos: “Precisa-se de um rapaz de cor branca para serviços de diversos consultórios”<sup>30</sup>. Por seu lado, aqueles que possuíam ascendência africana visível preferiam, se possível, utilizar o termo “pardo” para definir-se racialmente, e também são freqüentes anúncios como: “Oferece-se uma perfeita arrumadeira de quartos, com bastante prática de pensão, brasileira, de cor parda”. Em outras ocasiões, nota-se que o termo “de cor” também era utilizado: “Aluga-se uma cozinheira de cor que também lava roupa”. O termo “de cor” possivelmente abrigasse todos os indivíduos de ascendência africana visível, recebendo esta conotação na imprensa militante paulistana e também em anúncios de emprego (“Precisa-se de uma arrumadeira, branca ou de cor”). Por outro lado, tal termo também poderia aparecer como eufemismo para aqueles indivíduos de pele escura que não desejassem se identificar como “preto”, talvez considerando que a expressão “de cor” soasse mais aceitável. Esta estratégia não seria estranha, visto que no conjunto dos afro-brasileiros havia certa preferência dos empregadores em relação àqueles que eram classificados como “pardos”: “Precisa-se de uma arrumadeira branca ou parda”. O termo “de cor” talvez fosse menos ofensivo que “preto” ou “negro”, mas tampouco deixava de ser visto pelos patrões brancos como um problema. Um

---

<sup>29</sup> Encontra-se ainda com alguma freqüência o termo “de cor”, geralmente empregado de modo menos ofensivo, como por exemplo: “A Empresa M. Pinto acaba de organizar uma companhia de trinta artistas de cor a que deu a denominação de ‘Mulata Brasileira’ ” (*Jornal do Commercio*, 11-12-30).

anúncio afirmava precisar de “uma empregada de cor, porém limpa”, em uma clara sugestão de que uma empregada de cor naturalmente não devesse ser limpa. Este anúncio sugere ainda que era mais provável a utilização da expressão “de cor” quando era necessário dirigir-se aos afro-brasileiros na vida cotidiana. Por outro lado, quando se tratava de lamentar a sua presença no Brasil em artigos de fundo escritos por jornalistas de renome para a leitura de outros brancos membros da elite, lançava-se mão preferencialmente dos termos “preto” e “negro”.

Além de demonstrar a dolorosa existência do racismo como barreira à ascensão social ou mesmo aos meios de sobrevivência, tais anúncios servem para demonstrar que havia inúmeras formas de identificação racial no contexto aqui estudado. Percebe-se também a existência de estratégias de indivíduos afro-brasileiros para tentar a sobrevivência em um mercado de trabalho no qual sua aparência física surgia claramente como desvantajosa no que tange a seu futuro profissional. Tendo em vista os elementos aqui levantados, chega-se a três conclusões. Em primeiro lugar, que os indivíduos de ascendência africana que militavam contra o racismo nunca utilizavam o termo “negro”, preferindo “preto” ou “homem de cor”. Em segundo lugar, que indivíduos brancos de elite, como cronistas e legisladores, utilizavam o termo mais geral “negro” para designar (não raro com propósitos racistas) os afro-brasileiros. E finalmente, na vida cotidiana a situação parecia ser repleta de matizes: é perceptível o fato de que os descendentes de africanos utilizavam uma variada gama de palavras para expressar alguma forma de auto-identificação racial, e que diferenciações internas desse grupo baseadas, por exemplo, no tom mais ou menos escuro da pele, também eram percebidas por brancos.

---

<sup>30</sup> Os anúncios citados foram retirados da seção de classificados do *Correio da Manhã*, sendo quase todos relativos ao mês de abril de 1920.

Tais elementos sugerem fortemente que o termo “negro” não surge naturalmente nas fontes do período, sendo citado largamente apenas em documentos produzidos por indivíduos que se identificavam como “brancos”. O que leva fatalmente à conclusão de que a repetição na prática acadêmica da utilização do termo “negro” para os anos 1920, sob o argumento de ser o termo mais amplamente difundido no período, na verdade resulta na reprodução do olhar racista de elite presente em tais fontes.

Naturalmente a utilização do termo “afro-brasileiro” tampouco está isenta de problemas, em especial por enfatizar uma relação entre estes indivíduos e o continente africano, relação que (como esta tese pretende demonstrar) nem sempre foi exibida mesmo pelos grupos militantes. Contudo, mesmo assim preferiu-se sua utilização para indicar quando se trata de indivíduos ou grupos de ascendência africana visível. Pois se tal termo não era parte integrante da vida cotidiana dos atores históricos desta tese, o termo “negro” era utilizado largamente por olhares que lhes eram exteriores, além de servir muitas vezes como vocabulário próprio de visões depreciativas. Assim, uma vez que ambos os termos, por razões diversas, guardam certa exterioridade em relação aos próprios descendentes de africanos, preferiu-se utilizar um termo que não foi sobrecarregado por séculos de estigmas negativos.

O termo contém ainda uma elasticidade que a palavra “negro” nem sempre possui, já que esta foi criada para designar uma cor, e tende a sugerir que indivíduos identificados com este termo possuam um tom bastante escuro de pele. Contudo o contexto aqui focalizado possuía diversos meandros quando se tratava de identificar racialmente algum indivíduo, meandros estes que em diversos casos não fazem parte do repertório atual. Assim, para não identificar indivíduos com base na minha própria subjetividade ou na de membros de uma elite branca, preferiu-se utilizar um termo amplo como “afro-brasileiro”, que não aprisiona o objeto

à sua revelia em nenhuma das categorias presentes no período<sup>31</sup>. Naturalmente, quando se pôde apurar a forma pela qual os indivíduos em questão se autodefiniam racialmente, tal fato foi referido.

Já o termo “mulata” não foi encontrado uma única vez nas fontes pesquisadas no sentido de designação de um tom de pele específico, mas repetidamente foi utilizado em outro sentido. Este termo aparece freqüentemente como referência a uma tipificação afro-brasileira reconhecida consensualmente como símbolo da sexualidade exacerbada que muitas vezes se atribuía aos descendentes de africanos. Essa tipificação surge como sendo de grande importância nas páginas desta tese, tendo em vista que o momento estudado pode ser visto como um período no qual a figura da mulata consolida-se como símbolo nacional. Assim, o termo “mulata” foi utilizado nas páginas desta tese como um reconhecimento de tal tipificação naquele período, tipificação esta que foi de grande importância na estruturação das percepções da “raça negra” por parte da elite branca.

---

<sup>31</sup> De resto, pesquisas recentes têm demonstrado que estes indivíduos, à parte a intrincada categorização racial utilizada na vida cotidiana, tendiam a ser segregados nos aspectos social, racial e econômico de modo bastante agudo, seja qual fosse o termo que utilizassem para se classificarem racialmente. Ver ANDREWS, George Reid. “Desigualdade Racial no Brasil e nos Estados Unidos: uma comparação estatística”. *Estudos Afro-Asiáticos*, nº 22, 1992; do mesmo autor, *Negros e Brancos em São Paulo (1888-1988)*. Bauru: Edusc, 1998.

## Capítulo 1:

### Teatro de Revista e Cultura de Massas no Rio de Janeiro dos Anos

1920

#### I – “Escola de Licenciados”

A platéia carioca divide-se em duas grandes correntes em zona Norte e Sul (até parece tratar-se de futebol). A do sul que é a de Botafogo e adjacências, freqüenta o Municipal (temporada oficial, onde poderá exibir o *chic* de sua indumentária), às vezes o Palace, quando tem no palco companhias estrangeiras, ou então o Trianon – ponto de espera onde se pode fazer horas para os Tée-tango. A do norte, freqüentada pelos moradores de outras paragens (a plebe ignora os termos dos habitantes da outra zona) procura os teatros da Praça Tiradentes, etc<sup>1</sup>.

Observando-se esta espécie de mapeamento do mundo das diversões no Rio de Janeiro dos anos 1920, nota-se que na verdade seu autor não pretendia, pura e simplesmente, desenhar um panorama do entretenimento da cidade. Ao escrever tal passagem, o cronista teatral de *O Rio Musical* provavelmente tenha buscado, antes de qualquer coisa, mostrar um tranquilizador panorama, no qual uma elite esclarecida aproveitava o setor de inspiração parisiense da Capital Federal, enquanto a massa inculta se amontoava na popular praça Tiradentes com seus divertimentos rudes. No texto citado não há, portanto, nenhuma referência ao fato de se viver em uma sociedade de massas: a “plebe” vai aos baixos divertimentos, a elite freqüenta lugares “chics” e isto daria conta de todo o panorama dos divertimentos na Capital Federal daquele momento. O reconhecimento da existência da cultura de massas provavelmente fosse um

incômodo para a visão do articulista, com suas diversões passíveis de serem compartilhadas por diferentes extratos sociais, como o cinema e o teatro de revista. Mas o objetivo do texto era outro: desenhar uma cidade sem mistura e sem dissolução de hierarquias, enfim, com tudo em seu devido lugar.

A dificuldade de sustentar tal argumentação por certo pareceria óbvia para qualquer habitante do Rio de Janeiro que voltasse o olhar para as ruas, sem preocupar-se com a reafirmação de hierarquias. Afinal, uma parte bastante significativa das alternativas de entretenimento estava disponível por toda a cidade, ainda que não de modo homogêneo. Pois quando se busca estabelecer um mapa das opções de divertimento no Rio de Janeiro dos anos 1920, notam-se alguns pontos de contato entre todas as regiões da cidade. Se, como bem nota o cronista, a praça Tiradentes concentrava os teatros da cidade, em especial os que eram voltados para o teatro ligeiro, e na região da avenida Rio Branco estavam concentrados estabelecimentos voltados para o público de elite, como o Teatro Municipal, é certo que isto não esgotava a questão. Havia diversos elementos que serviam para confundir a recorrente territorialização da região central da cidade estabelecida em *O Rio Musical*. Afinal, na praça Tiradentes estava situado o Teatro São Pedro, um dos principais palcos ocupados por companhias estrangeiras em excursão, e tradicional reduto da elite carioca<sup>2</sup>. Por outro lado, vizinho ao Teatro Municipal foi inaugurado em 1920 o Parque Centenário, um “cinema ao ar

---

<sup>1</sup> “Defronte do Palco”, *O Rio Musical*, 1:6, 1-7-22.

<sup>2</sup> Sobre este teatro, ver LIMA, Evelyn Furquim Werneck de. *Arquitetura do Espetáculo: teatros e cinemas na formação da Praça Tiradentes e da Cinelândia*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2000, pp. 45-60. Para muitos, o S. Pedro deveria manter-se isolado do panorama mais popular do restante da praça Tiradentes, ver “Um Caso Teatrológico”, *Dom Quixote*, nº 33, 26-12-17; “Estrelas e Canastrões”, *Dom Quixote*, nº 35, 9-1-18. Uma descrição da época da praça Tiradentes, com seu público e suas atrações está em “Páginas de Cidade”, de Álvaro Sodré, *Fon-Fon*, 29-11-24.

livre e outras diversões, nos terrenos do antigo Convento da Ajuda”<sup>3</sup>, com capacidade para 1.748 pessoas. Este local apresentava atrações que eram apontadas como características da praça Tiradentes, como exposições de mulheres barbadas, faquires e barracas de jogos, além de quatro cervejarias, café-concerto, rink de patinação, cavalinhos, teatro João Minhoca, “diversões para crianças” e carrossel. Ficava ao lado do Concerto-Avenida, onde se exibiam lutadores apresentados como grandes campeões internacionais<sup>4</sup>. Certamente tal espaço era bastante similar a lugares como a Maison Moderne, famosa casa de diversões situada na praça Tiradentes, constantemente referida nas páginas da imprensa como “estábulo”, “mafuá da Empresa Pascoal Segreto”, “pelourinho da arte e do bom gosto” ou “um escarro no centro da cidade”, acusado de ser casa de tavolagem e de exibir filmes pornográficos<sup>5</sup>. Contudo, tal espaço por certo tinha um repertório semelhante ao do Parque Centenário, segundo uma descrição da primeira década do século:

Dá toda a sorte de diversões, todas as noites, atraindo o público com programas variadíssimos, canções, números de óperas, ginásticas, duos cômicos, de tudo. O público ali vai passar horas de prazer, matar o tempo e distrair as mágoas, ouvindo canto, vendo bailados, subindo no balão, vendo o leão, jogando argolas<sup>6</sup>.

A constatação de que existiam elementos em comum nos divertimentos disponíveis nestas duas regiões naturalmente não implica na inexistência de diferenças entre os dois lugares. Afinal, como estudos antropológicos urbanos têm demonstrado, a territorialidade não

---

<sup>3</sup> DP, Caixa IJ<sup>6</sup>-728.

<sup>4</sup> Sobre o Concerto-Avenida ver GÉRSO, Brasil. *História das Ruas do Rio (e de sua liderança na história política do Brasil)*. Rio de Janeiro: Lacerda, 5ª edição, 2000, p. 145 e 182.

<sup>5</sup> Lima, Evelyn Furquim Werneck de, *op. cit.*, pp. 108-111; PEREIRA, Cristiana Schettini. *Um Gênero Alegre: imprensa e pornografia no Rio de Janeiro (1898-1916)*. Dissertação de Mestrado, IFCH-Unicamp, 1997, pp. 1-3; “Estrelas e Canastrões”, *Dom Quixote*, n° 35, 9-1-18; *Revista de Teatro & Sport*, n° 422, 9-12-22.

é necessariamente função da proximidade espacial. É possível argumentar que o público do Parque Centenário fosse o mesmo que compunha a maioria dos freqüentadores da praça Tiradentes, e que o fato de companhias estrangeiras de teatro sério se apresentarem no São Pedro apenas levasse àquele lugar um grupo de *habitués* da Cinelândia, sem que os dois públicos compartilhassem qualquer tipo de experiência para além de encontros fugazes de pouco significado<sup>7</sup>.

Mesmo porque de fato nota-se que, ainda que houvesse uma similaridade nos tipos de diversões disponíveis nas duas regiões, sua distribuição era diversa. Na região da avenida Rio Branco poderiam ser encontrados, entre 1919 e 1922, segundo a documentação policial, sete casas de cinema (seis na própria Avenida, e um na rua Chile), uma cervejaria com tela de cinema e cinco teatros, além de cinco clubes fechados que ofereciam diversões (bailes, por exemplo) e a Sociedade Carnavalesca Congresso dos Tenentes, na avenida Presidente Wilson. Já a região da praça Tiradentes possuía seis casas de cinema, cinco cervejarias que exibiam filmes (perfazendo um total de onze telas de cinema), dois cafés cantantes, um cabaré, seis teatros e alguns clubes que ofereciam bailes, sem mencionar a já citada Maison Moderne, que oferecia atrações variadas, incluindo um parque de diversões<sup>8</sup>.

Portanto, à parte o fato de ambos os espaços possuírem um número significativo de teatros, nota-se que enquanto a praça Tiradentes possuía diversas casas de danças, cervejarias, cafés cantantes e cabarés, a avenida Rio Branco concentrava clubes fechados. Não é difícil imaginar que tais locais operavam com uma quantidade razoável de atrações semelhantes, já

---

<sup>6</sup> A *Comédia*, n° 1, 18-3-05, p. 3.

<sup>7</sup> Ver por exemplo PINHO, Osmundo de Araújo. "Alternativos e Pagodeiros: notas etnográficas sobre territorialidade e relações raciais no Centro Histórico de Salvador". *Estudos Afro-Asiáticos*, n° 34, 1998.

que as jazz-bands eram uma das grandes febres do período, por exemplo<sup>9</sup>. Mas os clubes fechados da Avenida provavelmente funcionavam como agentes de diferenciação social devido não apenas ao fato de cobrarem mensalidades elevadas, mas à própria localização e ao público que a freqüentava. Um exemplo dessa diferenciação dentro de um mesmo repertório de divertimentos é uma crônica de Oscar Lopes, poeta, cronista e autor bissexto de peças de teatro de revista. O autor narra uma história ambientada em um clube da Avenida, onde às duas e meia da madrugada toca uma jazz-band enquanto os presentes dançam, conversam e consomem uísque, champanhe, lagostas e camarões. O autor, porém, não se deliciava com as conversas: “A rigor, só uma coisa me interessa: a orquestra. A orquestra, pelas músicas que está executando. ‘O Papagaio Louro’, ‘No Rancho’, ‘Indostan’, etc. A orquestra, sim, é deliciosa. Fundem-se os sons dos instrumentos diversos – o piano, a flauta, os violinos, o contrabaixo – numa harmonia única e encantadora. Nem olho para os que dançam. Ouço apenas a inebriante música, e fora dela, nada me interessa”<sup>10</sup>.

Vê-se, então, que a orquestra executava um repertório que certamente poderia ser ouvido, naquele mesmo momento, em alguma gafieira menos bem afamada ou no salão de baile de alguma pequena agremiação carnavalesca. Mas a história prossegue, e o autor descreve um momento em que a orquestra faz uma pausa, e sua atenção se detém em uma conversa entre dois casais, na qual um dos homens faz um discurso de tom socialista em apoio à greve dos funcionários da Estrada de Ferro Leopoldina. Nota então o autor:

---

<sup>8</sup> Estas informações, como todas as que estão contidas neste texto que se referem especificamente a casas de diversões, foram retiradas dos DP, caixas IJ<sup>6</sup> – 690, IJ<sup>6</sup> – 728, IJ<sup>6</sup> – 761, IJ<sup>6</sup> – 798 e 6C548.

<sup>9</sup> O que não significa que apenas ritmos estrangeiros fossem compartilhados por grupos bastante diversos. Segundo um cronista, “Hoje o samba é a coisa mais peregrina que as moças ‘da alta’ gostosamente praticam no salão carnavalesco; e com quanta fantasia, com quanta faceirice elas sapateiam e se requebram”. “Nos Teatros”, *Correio da Manhã*, 24-1-20.

Multiplicam-se no auditório os sinais de aprovação. Trouxe o garçom mais champanhe. A orquestra rompeu, diabólica, o irresistível “Vou Me Benzê”. O socialista ergueu-se, enlaçando a sua dama pela cintura e caiu no maxixe. Só então lhe reconheci a fisionomia. Era o Guedes, sócio de uma grande casa importadora. A família está na Cascatinha, sem poder descer. E ele, sem querer subir.

Aqui fica clara a questão central da crônica: a ironia destinada por Oscar Lopes ao discurso politizado do burguês em questão, na verdade motivado por razões bastante pessoais. Mas o que vale reter é o cenário que o autor desenha para contar a sua história, na qual, em um ambiente típico do mundanismo, membros da elite se divertem até a madrugada ao som de um maxixe. A crônica permite entrever o fato de que muitas vezes grupos sociais bastante diversos ouviam os mesmos conjuntos tocarem os mesmos sucessos do período e dançavam os mesmos ritmos, mas com uma clara diferença de orientação entre os dois públicos na organização de seus divertimentos, o que aponta uma diferença de significados. Onde o público da praça Tiradentes via diversão, os freqüentadores da avenida Rio Branco viam estratégias de reafirmação de diferenças. Tratava-se, portanto, de um momento de redefinição das estratégias de diferenciação, que a partir do fim do século XIX teriam de ser desenvolvidas no interior do processo de massificação cultural.

Mesmo porque, uma rápida observada nas casas de diversões existentes nas duas regiões é suficiente para notar um elemento igualmente presente nos dois territórios: o cinema, que parecia encantar a todos os grupos da sociedade. Trata-se de um veículo onipresente na década que se segue ao fim da Primeira Guerra Mundial, e casas de exibição proliferavam por todas as regiões da Capital. Basta notar que entre 1919 e 1922 havia pelo menos 76 casas de

---

<sup>10</sup> “A Semana”, de Oscar Lopes, *O Paiz*, 21-3-20.

cinema espalhadas pela cidade, contra 47 em 1911<sup>11</sup>, o que configura uma cifra bastante expressiva, ainda que provavelmente incompleta. Essas casas de espetáculo eram de diversas naturezas. A região central da cidade naturalmente era privilegiada, contendo algumas das maiores casas de exibição, como o Central, na avenida Rio Branco, com seus 1.372 lugares, e o Popular, na avenida Marechal Floriano, com 1.280<sup>12</sup>. Mas praticamente todos os bairros da cidade possuíam alguma casa de exibição. O distante bairro de Copacabana possuía dois cinemas, o Americano e o Atlântico, este com capacidade para 1.350 pessoas. Mas a magia do cinema certamente não escolhia classe social, pois também tinham suas casas de cinema a zona portuária, os subúrbios da zona norte, a zona sul e a Ilha do Governador. Mesmo a bucólica ilha de Paquetá possuía o Cine Paquetá, para 290 pessoas<sup>13</sup>.

Neste contexto, o cinema exerceu um importante papel na massificação cultural, ajudando a criar um repertório comum para toda a cidade<sup>14</sup>. Seu sucesso era de tal relevância que talvez tenha tido importância decisiva em um fenômeno que se operava no interior da cultura de massas: a segmentação. Em 1924 a revista *Fon-Fon* reproduzia os resultados de uma pesquisa realizada em 76 cidades norte-americanas pelo *Saturday Evening Post* para

---

<sup>11</sup> Uma listagem dos cinemas da cidade em 1911 está em “Cinemas”, *O Theatro*, nº 4, 17-5-11, pp. 18-19.

<sup>12</sup> Dos 76 cinemas encontrados na documentação policial para este período, 65 apresentam capacidade máxima discriminada na documentação. A capacidade somada destes cinemas era de 35655 pessoas, formando uma média de 548,53 cadeiras por cinema.

<sup>13</sup> Como seria de se esperar, várias dessas casas de cinema eram criticadas na imprensa devido à falta de conforto, baixa qualidade do repertório tocado na sala de espera ou pela desatualização dos filmes exibidos. Ver “No Cinema Modelo”, *A Noite*, 22-1-20; “Garatuja” *Fon-Fon*, 10-10-25, p. 38. Já em 1909 o Diretor-Geral de Obras e Viação repreendia os subordinados por entender que os cinemas eram mal fiscalizados e construídos de modo desleixado: “cada um faz o que quer e o que entende”. Códice 42-3-35 (Diversões Públicas), AGCRJ.

<sup>14</sup> Historiadores que estudaram o cinema norte-americano tendem a observar que, após um início voltado para a classe trabalhadora, o cinema dedicou-se a partir dos anos 1910 a buscar um público mais amplo através da tematização de experiências urbanas que seriam comuns a todas as classes. Ver ERENBERG, Lewis A. *Steppin' Out: New York nightlife and the transformation of American culture, 1890-1930*. Chicago-London: University of Chicago Press, 1981, pp. 71-72, e especialmente MAY, Larry. *Screening Out the Past: the birth of mass culture and the motion picture industry*. Chicago-London: The University of Chicago Press, 1983.

saber quais os artistas de cinema favoritos entre o público (“90% composto de rapazes e moças”). Segundo a pesquisa, Mary Pickford, Norma Talmadge, Constance Talmadge e Gloria Swanson ocupavam as quatro primeiras posições na preferência de ambos os sexos. No caso dos atores, contudo, a situação é diversa: Rudolph Valentino era o preferido das “moças” e apenas o quinto entre os “rapazes”, que preferiam Douglas Fairbanks, apenas quarto lugar entre as “moças”<sup>15</sup>. As “moças” pareciam preferir filmes românticos, ao passo que as fitas de aventura eram mais atrativas para os “rapazes”, apontando um embrião de segmentação no mercado de consumo cultural, que possivelmente se repetia no Brasil.

Outra consequência da enorme popularidade do cinema foi a diminuição da importância relativa da região central da cidade como local privilegiado do processo da massificação cultural. Afinal, este é o momento em que fãs de cinema não mais precisam deixar seu bairro ou arrabalde para aproveitar sua opção de lazer favorita, e isto gerou a possibilidade de que cada bairro pudesse concentrar em seus limites as atrações de diversão preferidas pelo público<sup>16</sup>.

Um exemplo é a região do Méier, ainda hoje uma das localidades mais importantes da zona norte carioca e que, possuindo uma população de 99 mil habitantes em 1920, continha 5 casas de cinema, 11 grupos carnavalescos e recreativos, 3 clubes de futebol e 2 circos. Isto possibilitava, além da descentralização dos agentes da massificação cultural para os bairros, a criação de espaços nos quais a população tinha acesso a várias diversões. A ainda hoje importante rua Dias da Cruz era um exemplo, concentrando na mesma vizinhança o Circo

---

<sup>15</sup> “Os 7 Dias de Fon-Fon no Cinema”, *Fon-Fon*, 12-7-24.

<sup>16</sup> Os dados que se seguem sobre casas de diversões foram retiradas da documentação policial, já citada, contida no Arquivo Nacional, para os anos de 1919 a 1922. Os dados sobre população foram retirados de “A Curiosidade das Cifras”, *A Noite*, 10-11-21, sobre os dados do recenseamento do ano anterior.

Politeama Méier, que exibia espetáculos variados, além de peças de teatro e barracas de jogos para até 2.800 pessoas, o Cassino Submarino “sociedade familiar, recreativa, dramática e dançante”, o Esporte Clube Mackenzie e o Royal Futebol Clube. Na mesma região, a avenida Amaro Cavalcante possuía o Cinema Central (625 pessoas), o bloco Eles Te Dão e o Cine Méier (550 pessoas). A rua 24 de Maio contava com Cinema Apolo no nº 226, o Circo Teatro Goitakisis no 267 e o Cine Modelo e Parque Riachuelense no 287. Outro exemplo está na rua do Engenho de Dentro, onde, no número 40, estava situado o Cine Engenho de Dentro, o maior da zona norte carioca, com capacidade para 1.210 pessoas. No número 41 da mesma rua (provavelmente em frente ao cinema) estava sediada a Sociedade Pingas Carnavalescos. Como último exemplo, a rua Assis Carneiro, na Piedade, que tinha no número 14 o Clube Carnavalesco Resistentes da Piedade e no número 18 o Cinema Jovial.

Outro bairro da zona norte que poderia ser citado como exemplo significativo deste processo de descentralização da cultura de massas é o de São Cristóvão. O tradicional e populoso (60 mil habitantes, em 1920) bairro proletário nas proximidades da região central possuía cinco cinemas, dois clubes de futebol, o tradicional Democrata Circo e o número excepcional de treze grupos voltados para o carnaval e outras diversões. Considerando-se que dois dos cinemas eram telas situadas nas cervejarias Cruzeiro e Nacional, conclui-se que este é um exemplo de local cujos habitantes provavelmente viam poucos motivos para procurar diversões em outros setores da cidade. O bairro possuía, além de uma grande quantidade de locais onde era possível dançar, beber e se divertir a baixo preço, o circo mais tradicional da cidade, que exibia peças de teatro de todos os gêneros com a presença de artistas consagrados

da praça Tiradentes<sup>17</sup>, um dos clubes de futebol mais tradicionais da cidade (o São Cristóvão Atlético Clube, campeão carioca de 1926), duas cervejarias com tela de exibição de filmes e cinemas que poderiam oferecer até 752 lugares. Ou seja: mesmo a afamada praça Tiradentes pouco teria a oferecer para o morador das redondezas que não pudesse ser encontrado na vizinhança. Tal morador certamente encontraria o que desejava em locais como a praça Marechal Deodoro (mais conhecida como Campo de São Cristóvão), onde encontraria o Cine Fluminense e a Sociedade Carnavalesca Recreativa Familiar Brilhante de São Cristóvão. Havia ainda a rua Bela de São João, com seus três clubes, além dos filmes e diversões da Cervejaria Nacional. Entre outros locais do bairro, pode-se citar ainda a rua São Luís Gonzaga, com o Cine Iolanda no nº 67, o Cine Pátria no 78 e a Sociedade Dançante Carnavalesca União do Brasil no 668.

Mas não apenas bairros importantes como Méier e São Cristóvão possuíam opções variadas de entretenimento. Na distante e ainda rural zona oeste da cidade, um bairro como Bangu poderia oferecer a seus moradores dois cinemas, dois clubes de futebol, um circo-teatro e quatro agremiações dançantes e carnavalescas. A vizinha Santa Cruz tinha na Sociedade Musical Francisco Braga, no Largo da Matriz, um cinema e um parque de diversões, enquanto Campo Grande possuía um cinema, um circo e um “clube recreativo familiar”.

Mesmo nos limites da região central da cidade, a busca de entretenimento poderia ser resolvida na vizinhança. Na região portuária (cujas freguesias somavam quase 100 mil habitantes) também havia inúmeras opções de lazer. Nesta região encontravam-se locais com

---

<sup>17</sup> Antecipando algo que será discutido mais adiante, vale notar desde já a importância dos circo-teatros no panorama dos divertimentos naquele período, em especial no que tange ao público dos subúrbios e arrabaldes. Uma análise de época sobre o assunto está em “Teatros”, *O Malho*, nº 1010, 21-1-22.

alta concentração de possibilidades de divertimento. A rua do Livramento era uma delas, contendo em um pequeno espaço a Cervejaria Conceição, que também exibia filmes (nº 71), o Clube Carnavalesco Retiro da América (nº 83) e o Pereira Passos Futebol Clube (nº 87). Ainda mais diversificada é a rua Senador Eusébio, que continha a popular Sociedade Kananga do Japão no nº 44, o Recreio da Juventude no 59, o Cinema Universal no 132, o Cinema 11 de junho no 134, o Cine-Teatro Centenário no 190 e o Recreio Central Clube Sociedade Recreativa no 340, contemplando a todos os gostos.

Havia ainda a rua Senador Pompeu, concentrando diversos clubes dançantes como o Argentino Clube no 111, o Bloco dos Apaixonados no 128, a Sociedade Éden Clube no 180 a Sociedade A Jarra Amena no 220, a Sociedade Reinado de Siva no 246. O mesmo se poderia dizer da rua Barão de São Félix, com o Atlético Cajuense Futebol Clube no 139 e dois blocos que ocupavam o 141: o Seu Chiquinho Não Reclame e o O Que Não Presta Se Aproveita. A Visconde de Itaúna, onde se localizava a residência da já famosa Tia Ciata no número 117, ainda possuía a Sociedade Tuna da Cidade Nova no 97 e o Parque Santana, com espetáculos de variedades, no 443. Não muito longe ficava o Cinema Colombo, na rua Pereira Franco 108, que segundo o cantor Moreira da Silva era um dos cinemas mais baratos da cidade nestes anos, cobrando pela entrada um terço do que se pagava em outras casas da região<sup>18</sup>. Nas proximidades havia ainda o Cine Popular, para 1.280 pessoas, na rua Marechal Floriano Peixoto 103 e o Bloco Carnavalesco Por Que Não? no número 140 da mesma rua. Assim, era uma região que oferecia diversas possibilidades de lazer com seus seis cinemas, quatro clubes de futebol, dois circos e um teatro. A atração principal era, com toda a certeza, seus 23 blocos

---

<sup>18</sup> Ver AUGUSTO, Alexandre. *Moreira da Silva: o último dos malandros*. Rio de Janeiro: Record, 1996, p. 51.

e sociedades<sup>19</sup>, que em alguns casos poderiam ser apenas pequenos grupos voltados para o carnaval, mas em outros casos funcionavam como casas de diversões atuantes durante todo o ano, com shows e espetáculos diversos, como é o caso da Kananga do Japão<sup>20</sup>.

Já na região da Tijuca, onde se encontrava um numeroso público (cerca de 140 mil habitantes) de variada extração social, havia três sociedades, quatro clubes de futebol, um parque de variedades, um circo de cavalinhos e nove cinemas, incluindo o América (que também servia de teatro), na praça Saens Peña, com seus 1.095 lugares. Havia mudado muito a situação do bairro desde 1906, quando Alfredo Hipólito, morador do Andaraí, pedia permissão para formar, “com cavalheiros e senhoritas” um clube voltado para a arte na rua Barão de Mesquita, o Áureo Clube. Argumentava, para obter sua licença de funcionamento perante a polícia, que o bairro era “distante do centro das diversões públicas”<sup>21</sup>.

Na zona sul, que com seus mais de 90 mil habitantes concentrava grupos de maior poder aquisitivo, encontravam-se oito cinemas, oito sociedades, três clubes de futebol, dois circos e um cinema-teatro. A diferença em relação à região de São Cristóvão, por exemplo, pode ser medida não apenas no número de grupos e sociedades, mas na própria denominação por estes escolhida. Enquanto no bairro da zona norte todos se definiam como “carnavalesco” ou “dançante”, na zona sul pode-se encontrar o Grêmio Dramático Francisco Marzullo, na rua da Passagem, Botafogo ou o Grêmio Dramático José da Cruz e a Associação Instrutiva e Recreativa União Fraternal, ambos no Jardim Botânico, o que denotava concepções diversas

---

<sup>19</sup> Já no início do século XX, esta região respondia por cerca de 38% dos cordões e ranchos da cidade. Ver CUNHA, Maria Clementina Pereira. *Ecos da Folia: uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, pp. 165-9.

<sup>20</sup> Sobre estes locais ver PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. “E o Rio Dançou: identidades e tensões nos grupos recreativos cariocas (1912-1922)”. In: CUNHA, Maria Clementina Pereira (Org.). *Carnavais e Outras Festas: ensaios de história social da cultura*. Campinas: Ed. Unicamp-Cecult, 2002.

de o que seria a maneira apropriada de divertimento. Talvez grupos como os acima citados compartilhassem algumas predileções por músicas ou danças com membros das sociedades da zona norte carioca, mas a tentativa de ressaltar as diferenças parece evidente nas denominações escolhidas pelos grupos da zona sul.

Enfim, pode-se detectar não apenas uma grande variedade de opções de lazer disponíveis por toda a cidade como também a mesma diversidade no que tange à ênfase que cada região deu às diversas opções. Tal variedade deixava à mostra o fato de que, se regiões como a avenida Rio Branco e a praça Tiradentes mantinham uma posição central no panorama do entretenimento de massas da Capital Federal nos anos 1920, estavam longe de monopolizá-lo. Regiões suburbanas, como a do Méier e de São Cristóvão (poderiam ainda ser citados outros exemplo, como Madureira e Cascadura), a zona sul e mesmo outras partes da região central da cidade, como a zona portuária, também possuíam espaços apropriados para a difusão de canções de sucesso e das danças da moda, a admiração do novo filme de Rudolph Valentino, Gloria Swanson ou Tom Mix, e outras atrações de espetáculos de variedades. Quisessem ou não os articulistas de periódicos, a cultura de massas ajudava a criar um repertório cultural de que todos faziam parte.

Dentro deste repertório disponibilizado pela cultura de massas, naturalmente extraíam-se os mais variados sentidos, o que se nota, por exemplo, na importância das agremiações carnavalescas para a organização do lazer em algumas regiões, enquanto outras se organizam de forma diversa. Mas torna-se claro, em uma rápida olhada no panorama das diversões da Capital Federal nos anos 1920, que estava em curso um processo que levaria a uma situação

---

<sup>21</sup> Códice 42-3-14 (Diversões Particulares, 1833-1908), AGCRJ.

inédita até poucas décadas atrás: desconhecidos, procedentes de locais diferentes, com vivências diversas, poderiam, sem maiores problemas, iniciar uma conversa sobre alguns temas de um repertório comum, que continha canções, danças, e acima de tudo, o cinema<sup>22</sup>. Este processo, que no limite é a própria essência do fenômeno da massificação cultural, ocuparia o centro das atenções de todos os debates sobre a cultura do Rio de Janeiro no período (ainda que através de reveladores silêncios, como o do texto citado da revista *O Rio Musical*).

A importância do cinema neste período coincidiu com a ascensão da indústria cinematográfica norte-americana em todo o mundo. Após um período em que a produção mundial esteve bastante descentralizada, o pós-guerra é caracterizado por uma verdadeira inundação de filmes norte-americanos por todo o planeta, incluindo o Brasil<sup>23</sup>. Tal presença gerava admiração pelos impressionantes números da indústria cinematográfica norte-americana<sup>24</sup>, mas também inúmeras críticas de jornalistas e intelectuais, que viam nesta

---

<sup>22</sup> Um dado que pode comprovar a importância do cinema na formação de um repertório comum é uma comparação feita pela revista *Fon-Fon* (25-11-22). “A Arte do Silêncio” observava que o famoso ator W. J. Ferguson, que estava no palco quando do assassinato de Lincoln, após mais de 24 anos de carreira, havia se apresentado para cerca de 24 milhões de espectadores. Por outro lado, este número estava aquém do total de público que poderia assistir ao mesmo filme num único dia em todo o mundo.

<sup>23</sup> Um estudo afirma que 95% dos filmes exibidos no Brasil em 1925 eram provenientes dos EUA: SCHVARZMAN, Sheila. *Humberto Mauro e as Imagens do Brasil*. Tese de Doutorado, IFCH-Unicamp, 2000, p. 23, nota 16. Para um resumo da questão do quase monopólio do cinema norte-americano sobre o Brasil neste período, ver o mesmo trabalho, pp. 21-23. Segundo o *Correio da Manhã* (“A Polícia e a Censura Cinematográfica”, 5-4-21), dos 351 filmes submetidos à censura no Distrito Federal no primeiro trimestre de 1921, 240 teriam sido produzidos nos Estados Unidos. Outros dados sobre o assunto podem ser encontrados na coluna sobre o assunto publicada semanalmente na revista *Careta*, assinada por Jack. Ver por exemplo nº 605 (24-1-20) e 612 (13-3-20). Para um estudo da recepção e popularidade dos filmes hollywoodianos no Brasil em um período posterior ver MENEGUELLO, Cristina. *Poeira de Estrelas: o cinema hollywoodiano na mídia brasileira das décadas de 40 e 50*. Campinas: Ed. Unicamp, 1996.

<sup>24</sup> Apenas em um ano os estúdios da Universal haviam produzido 406 filmes, sendo 80 dramas, 32 especiais, 22 filmes seriados, 116 comédias e 104 jornais de novidades. Apenas no estado de N. York havia 174 companhias cinematográficas, com um capital de 8,6 milhões de dólares (“Os 7 dias de Fon-Fon no Cinema”, *Fon-Fon*, 15-9-23).

presença sintomas de decadência mundial. Os norte-americanos eram vistos muitas vezes como interessados apenas em negócios, enquanto os europeus tinham preocupações artísticas:

Para a prosperidade do Tio Sam, os caricatos bandoleiros do far-west são tão indispensáveis como os poços de petróleo do Texas ou as laranjas de umbigo da Califórnia. Os melhores sucessos artísticos são aqueles que se registram nos massudos balanços comerciais sob o nome de saldo. Verdade esta que os latinos não compreenderam.

(...)

A arte cinematográfica morreu na Itália. Matou-a o preciosismo dos gestos, a estilização das mais vulgares atitudes da vida cotidiana, o excesso de espiritualismo e de simbolismo num gênero que requer a expressão forte das exterioridades<sup>25</sup>.

No texto, os norte-americanos são retratados dentro de um estereótipo que se tornaria recorrente, associados à superficialidade do meio cinematográfico, característica que, nesta crítica, limitaria as possibilidades do cinema italiano<sup>26</sup>. Tal discurso se repetiria indefinidamente no período, com algumas variações, como neste texto do cronista teatral Onett, que constatava, a princípio, a substituição de uma cultura de elite francesa por uma cultura de massas americana. Após defender a necessidade da elevação espiritual dos povos através da arte, Onett escrevia:

O que ocorre presentemente no Brasil também se verifica nos Estados Unidos. Quais as manifestações de arte que nos chegam da grande pátria norte americana? A cinematografia? Esta é muito mais uma prova de desenvolvimento industrial do que uma revelação de arte. As fábricas de filmes norte americanas, prodigiosas

---

<sup>25</sup> “Psicologia do Cinema”, *O Rio Musical*, 3:49, 31-5-24, p. 19.

<sup>26</sup> Impressionante, neste caso, é a semelhança de tais argumentos com o que se via nos países europeus no mesmo período. Ver GRAZIA, Victoria de. “Mass Culture and Sovereignty: the American challenge to European cinemas, 1920-1960”. *Journal of Modern History*, 61:1, 1989. A crítica aos trustes da imprensa cinematográfica norte-americana, comum na Europa do período, também chegaria ao Brasil. Ver “Um Filme Sem Arte”, *A Noite*, 20-1-20.

organizações comerciais e industriais, visam os lucros fabulosos que estão auferindo, e apenas apuram o feitio de seus filmes para que estes lucros sejam maiores ainda. É uma demonstração formidável do desenvolvimento material<sup>27</sup>.

Em seguida Onett argumenta que o Brasil estaria seguindo os Estados Unidos, o que, para o cronista, manteria baixo o nível intelectual da nação. Como contraposição, vinha o exemplo francês: “A França, como exemplo, é uma civilização que atingiu o seu apogeu”. As conclusões do cronista são menos importantes que o fato de o texto registrar uma sensação geral de que o Brasil estava sendo invadido pela cultura norte-americana, e que isto já na origem serviu de fundamento a alguns dos estereótipos mais correntes ainda nos dias de hoje a respeito do fenômeno. O que se nota nos argumentos destes cronistas é o fato de que o aspecto de produção industrial do cinema servia como mote para que estes críticos expressassem seu descontentamento com o novo panorama trazido pela cultura de massas, mas também pelo crescimento urbano e a desagregação de antigas estruturas. Por outro lado, uma visão idealizada do continente europeu surgia como contraponto preferencial, trazendo à lembrança momentos em que um pequeno número de pessoas tinha acesso a bens culturais importados, o que era um caminho seguro e inequívoco de distinção social.

Esta não era porém uma opinião consensual nem ao menos entre membros da elite. Na mesma época não chegava a ser surpreendente encontrar outras visões a respeito da modernidade, representada pelo cinema. Um exemplo seria Rui Barbosa:

O cinema é o teatro condensado e rápido. É o drama ou a comédia, tendo por fundo a realidade, a natureza e o universo na variedade infinita de todas as suas cenas. Não tem bastidores, não tem fingimentos, não tem mentiras. Ali não se

---

<sup>27</sup> *A Máscara*, 1:2, 29-4-27. p. 3

fazem cenas de brocha, papelão ou trapos. Correm os rios; erguem-se as montanhas; despenham-se as cascatas; vêem-se os rebanhos nas pastagens; a natureza se ostenta na multiplicidade incalculável de seus aspectos, e a ação humana se produz em toda a plenitude do seu desenvolvimento. No cinema viajo longes terras; vejo mundos por onde nunca me seria dado transitar; vou aos desertos da África, aos gelos polares, aos penetrais mais ínvios das nossas florestas, estou com os homens de todas as nacionalidades e todas as raças; contemplo a atitude, a ação de todos os costumes e assisto a cenas cuja grandeza me enchem a alma de impressão consoladora. No cinema, vejo, aprendo, adquiero em instantes uma experiência que em anos não poderia acumular<sup>28</sup>.

Em tal passagem, assinada por uma figura amplamente respeitada na sociedade, torna-se claro que havia diversas visões possíveis a respeito do cinema naqueles anos. Pode-se notar inclusive a idéia implícita de que o cinema seria um agente democratizador da cultura, permitindo a toda a sociedade desfrutar de experiências que até então seriam privilégio de um pequeno grupo que teria condições de viajar pelo mundo. Tal ponto de vista é bastante relevante, ainda que não seja necessariamente o exato ponto que levava diariamente milhares e milhares de cariocas às salas de cinema da Capital Federal. Vale ressaltar ainda que Rui Barbosa não apenas aprecia a função educativa do cinema, como também parece bastante receptivo à idéia de modernidade que via em tal veículo (vide o elogio ao fato de ser “o teatro condensado e rápido”).

Tal ponto, contudo, provavelmente fosse a passagem mais polêmica do texto. A comparação entre os dois veículos era recorrente no período, trazendo uma variada gama de sentidos. “Teatro”, bem entendido, era um termo que nestas apreciações se referia freqüentemente apenas a dramas e comédias, excluindo espetáculos ligeiros. Outro autor, escrevendo sobre os altos impostos que alvejariam o teatro, lembrava que:

---

<sup>28</sup> *Careta*, n° 616, 10-4-20.

Com o cinema já o mesmo não acontece. É uma indústria que muito pouco, quase nada, em relação ao que absorve, deixa ficar no país.

O teatro instrui e, pelo exemplo, educa. O cinema, com suas salas às escuras, nem sempre, ou melhor, quase nunca o faz; apenas, por acaso, uma vez ou outra tal acontece<sup>29</sup>.

A comparação entre a abandono sofrido pelo teatro, apesar de sua qualidade, e a atenção dispensada ao cinema, apesar de sua superficialidade, seria uma tentação irresistível para muitos. Um exemplo é o de Alvarenga Fonseca, que apresentou em um congresso da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais a tese “O Cinema, o Maior Inimigo do Teatro”<sup>30</sup>. Neste trabalho, defende que “o cinema foi, é, e será sempre, mais que um concorrente do teatro, o seu grande inimigo. Funciona a todas as horas, não exige toilettes custosas, dá suas funções a preços que os teatros não podem adotar e além disso, com suas salas escuras, presta-se a todas as licenciosidades. Sua função instrutiva é nenhuma”. Segue comentando que ainda tolera documentários e jornais cinematográficos, no máximo, e não suporta o restante:

Aquela porção de figuras mudas, o correr de um lado para outro, faz à minha imaginação uma trapalhada tal, que em chegando ao fim, nem sei o que vi.

Mais que inimigo do cinema, pouco vendo que se pudesse aprender em tal veículo, Alvarenga Fonseca parece criticar a própria modernidade simbolizada pelo cinema, ao protestar contra a velocidade das histórias. Contudo, a solução que encontra para reverter o triunfo do cinema sobre o teatro é diminuir os impostos da casa exibidora de filmes que

---

<sup>29</sup> “Os Impostos Teatrais”, *Boletim da SBAT*, 3:30, dez-26, pp. 239-240.

<sup>30</sup> *Boletim da SBAT*, 4:35, maio-27, pp. XIX-XX.

também exibissem peças com pelo menos cinco artistas. Ou seja, o teatro poderia se aproveitar da popularidade do cinema. Outros viam a questão com bem menos otimismo, como o teatrólogo Renato Viana:

O cinema, tal qual se pratica atualmente, é uma escola de licenciosidade, de excitações de toda espécie, um luminoso anúncio dos mais pérfidos segredos da alma humana.

Cabe-lhe, talvez, a maior dose de responsabilidade na alucinação alarmante que caracteriza a vida contemporânea. E todos os resíduos morais de envelhecidas e decrépitas civilizações ele nos vai trazendo na enxurrada de suas concepções eróticas e febris<sup>31</sup>.

Aqui se tem a presença de dois sentidos possíveis para o termo “teatro” subjacentes a uma discussão a respeito de legitimidade do cinema. Embora proclame o cinema o maior inimigo do teatro, Alvarenga Fonseca vê uma solução na adoção de uma mistura entre as duas formas de diversão. Tal fórmula era típica do teatro ligeiro, e foi utilizada por diversos artistas, que montaram pequenas companhias para apresentar peças em um ato antes do início de uma sessão de cinema<sup>32</sup>. O chamado “teatro sério” teria pouca chance de utilizar tal estratégia, dada a extensão das peças de drama e alta comédia. Isso certamente contribuiu para tornar pessoas a ele ligadas (como Renato Viana) inimigos mortais do cinema, pois nessa linha de raciocínio apenas o teatro sério era digno de seu nome.

Na prática, pode-se dizer que Alvarenga Fonseca tinha boa dose de razão ao rejeitar a idéia de que um divertimento como o cinema simplesmente destruiria os demais em função de

---

<sup>31</sup> *Boletim da SBAT*, 1:23, 23-9-27, p. 2.

<sup>32</sup> Tendo em vista este elemento, tornam-se mais claros os motivos de tal argumentação de Alvarenga Fonseca, que era um defensor do teatro ligeiro, para ele “verdadeira escola para as classes menos cultas” em contraposição à imoralidade do cinema (“Discurso”, *Revista de Theatro & Sport*, nº 419, 18-11-22). Fonseca havia ainda se

seu sucesso. Havia outras fórmulas de entretenimento que misturariam com sucesso vários gêneros, como o teatro, cinema e a música popular<sup>33</sup>. Pode-se demonstrar tal fato quando se observa o programa do Cinema Eldorado, da empresa Machado & Cia., situado na rua Quintino Bocaiúva nº 39, em plena zona suburbana. Para o dia 15 de novembro de 1916, estavam programadas três fitas de cinema (dois dramas e uma comédia) e três espetáculos teatrais. Os espetáculos teatrais eram variados, incluindo uma performance da popular atriz Alda Garrido, especializada em representar tipos ingênuos em burletas. Os preços variavam entre 5 mil réis para um camarote e 500 réis para uma cadeira de 2ª classe (as crianças pagavam 300 réis)<sup>34</sup>.

A programação oferecida naquele dia no Cinema Eldorado flagra o panorama do entretenimento de massas em processo de rearranjo a fim de absorver todo o potencial de um novo elemento. O sucesso do cinema, visto por muitos como elemento que destruiria o teatro, na verdade apenas modificou o panorama, tornando-o um dado que não poderia deixar de ser levado em conta e causando uma reestruturação de todo o movimento teatral. Mas jamais o cinema excluiu o teatro, como se vê no programa exposto e em outros do período. A empresa Natalini & Sicca prometia, em sua publicidade, noites com “cinematógrafo e teatro de variedades”<sup>35</sup>. Havia inúmeros outros exemplos, como o Cinema Ideal, na rua da Carioca, e o Cinema América, na praça Saens Peña, que exibiam pequenas peças de teatro em conjunto

---

ligado à companhia São José muito cedo, sendo apontado como um dos responsáveis pela sua criação (“Teatros e Salões”, *O Imparcial*, 1-7-21), sendo ainda diretor técnico da companhia (*Comédia*, nº 5, 18-7-14).

<sup>33</sup> Já em seus primeiros anos o cinema era freqüentemente apresentado ao lado de outros tipo de diversões no rico mundo dos espetáculos de variedades da virada do século XIX para o XX. Segundo Maria Rita Galvão, “exibia-se cinemas juntamente com museus de cera, mulheres barbadas, índios, aparelhos de raios X e damas francesas” (*Crônica do Cinema Paulistano*. São Paulo: Ática, 1975, p. 20). ARAÚJO, Vicente de Paula. *Salões, Circos e Cinemas de São Paulo*. São Paulo: Perspectiva, 1981 reproduz diversos anúncios mostrando filmes sendo apresentados em conjunto com atrações das mais variadas.

com filmes, além de locais que serviam alternadamente como cinemas e teatros, como o Rialto, na rua Chile e o Glória, na avenida Rio Branco. Havia ainda locais como a Maison Moderne, que exibia filmes, peças e espetáculos de variedades, uma combinação que seduzia proprietários de inúmeros parques e circos da cidade. Isso mostra que o cinema, apesar de sua popularidade indiscutível, não destruiu simplesmente outras formas de diversão, provocando antes um reordenamento do cenário do entretenimento.

Outro cronista a observar o fenômeno foi Mário Nunes, que lembrou em seu livro que um movimento importante ocorrido na década de 1920 foi o deslocamento de companhias nacionais para cine-teatros suburbanos, como forma de viverem independentemente dos donos de teatros do centro<sup>36</sup>. Logo, tal deslocamento não tinha um sentido unívoco, causado pelo fato de o cinema estar se sobrepunhando ao teatro no cenário da Capital Federal. Para os artistas, dependendo do contexto, os cinemas poderiam ser vistos como novas oportunidades de trabalho, em que poderiam montar pequenas companhias e ganhar com isso maior liberdade, escapando do poder de donos de companhias e de proprietários de teatros da região central. Um exemplo seria Araci Cortes, uma das maiores estrelas teatrais do período, que teve várias experiências neste sentido. Uma delas se daria após uma briga com a companhia do Teatro Recreio, quando montaria a Companhia Araci Cortes, incluindo artistas de nome como Pepa Ruiz e Antônio Marzullo, ocupando o Cine Piedade por alguns meses em 1931<sup>37</sup>.

Os próprios donos de teatros e companhias do centro da cidade se adaptariam à nova realidade, transformando vários dos grandes teatros em locais voltados para outras finalidades.

---

<sup>34</sup> AEPS, caixa 108.

<sup>35</sup> *Palcos e Telas*, 8-4-20.

<sup>36</sup> *40 Anos de Teatro*, Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1956, Vol. 2, pp. 4-6.

<sup>37</sup> RUIZ, Roberto. *Araci Cortes: linda flor*. Rio de Janeiro: Funarte, 1984, pp. 166-169.

Em janeiro de 1926, o São José, verdadeira capital nacional do teatro de revista a partir de 1911, passaria a incluir números de variedades em suas revistas. Tal estratagema deve ter obtido retorno, pois em setembro a companhia de revistas do teatro seria extinta após quinze anos, substituída por uma combinação de filmes e pequenas peças de teatro ligeiro montadas pela companhia Zig-Zag, do ator Pinto Filho.

Outro exemplo desse rearranjo do cenário do entretenimento pode ser dado pela Empresa Pascoal Segreto, que em março de 1930 mostrava também o aproveitamento da canção popular como atrativo para o cinema, com a atuação do cantor Patrício Teixeira e seu conjunto no Cine Central, em Niterói, nos dias 29 e 30 daquele mês. O estratagema parece ter obtido sucesso, pois enquanto a receita da empresa com a apresentação de filmes naquele local foi de 2,6 contos de réis somando-se os dias 26, 27 e 28, a renda obtida apenas no dia 30 foi de 3 contos de réis, com a venda de 1795 entradas para o espetáculo que misturava fitas de cinema e canções de sucesso. Tal solução parecia interessante para o público do cinema, que aparentava não se importar em desembolsar 50% a mais que o habitual para assistir um cantor profissional enriquecer o tradicional repertório de filmes norte-americanos exibidos no local<sup>38</sup>. A Empresa Segreto viu aumentar a renda de sua casa de espetáculos, enquanto o cantor Patrício Teixeira teve a chance de divulgar seu trabalho para um grande número de espectadores. Assim, o esmagador sucesso do cinema americano no período após a Primeira Guerra não significou a destruição da produção cultural nacional, que em diversas ocasiões soube beneficiar-se do rearranjo sofrido pelo meio do entretenimento após a entrada em cena dos filmes norte-americanos.

---

<sup>38</sup> Estes dados podem ser conferidos em AEPS, caixa 24.

Outras interações podem ser percebidas no que tange à relação entre cinema e teatro. Em algumas críticas reunidas em seu livro, Mário Nunes observa sobre a peça *A Brutalidade* (Vol. 2, p. 30): “Novo filão, adaptação aos palcos dos filmes de sucesso. Enredo o mesmo; música: rag-times e one-steps”. Cabe notar que não se tratava de uma revista ou número de variedades, e sim de uma opereta representada no respeitado Teatro São Pedro. Já sobre a revista *Pátria Amada*, de Marques Porto e Luís Peixoto, com a Companhia Nacional de Revistas, no Teatro Recreio, comentava Mário Nunes: “Vazada em estilo cinematográfico, muda a todo instante de ambiente” (Vol. 3, p. 151)<sup>39</sup>. Na mesma página, observa que o enredo da peça *Mineiro Com Botas* é “excessivo decalque do filme da *Fox Follies*, de 1929”. Logo, através da adaptação para o teatro de filmes de sucesso, do decalque ou da incorporação do estilo cinematográfico, o fato é que rapidamente o teatro encontrou formas de tirar proveito de elementos oriundos do cinema, ainda que as estratégias citadas demonstrem também o poderio daquele veículo.

Por certo a inspiração para estas associações vinha do país do qual eram importadas as fitas assistidas na Capital Federal. Nos Estados Unidos, cinema, teatro e música popular eram setores do entretenimento que se reforçavam mutuamente. Peças de teatro eram adaptadas para o cinema, além de um trânsito permanente de artistas entre os dois meios. Além disso, basta lembrar a referência de Mário Nunes a rag-times e one-steps para se ver que a música norte-americana esteve presente na difusão do cinema através do mundo.

---

<sup>39</sup> Há outros exemplos em que a crítica teatral do período observava a adequação das peças de teatro a princípios cinematográficos: “No Teatro S. José está em cena o *cow-boy* do Sr. J. Ribeiro. A música do dr. Assis Pacheco é interessante. Quanto à peça: fita maluca de cinema!” (*Careta*, n° 729, 10-6-22).

A interseção entre as várias formas de entretenimento massificado que provinham dos Estados Unidos foi documentada na imprensa brasileira. Em 1929, a revista *Phono-Arte* trazia, na seção “Revistas e Operetas Musicadas Norte-Americanas” uma análise de duas coleções de discos, com os maiores sucessos de revistas e operetas norte-americanas:

Já que estamos na época do cinema falado, que nos tem apresentado tantas amostras das revistas *yankees*, como *Broadway Melody*, *Folies Movetone da Fox de 1929*, e brevemente *Hollywood Follies* e outras coisas mais que virão ainda em profusão, discos neste gênero não agora de ter uma mais vasta aceitação. Além do mais são das revistas teatrais norte americanas que nos vêm os melhores fox-trots *yankees*, notadamente quando a temporada atinge em New York o seu auge<sup>40</sup>.

Logo, fica claro que peças de teatro inteiras eram filmadas e exportadas pelos Estados Unidos. Mais que isso, eram peças de teatro de revista, em que a música desempenhava papel importante, acentuando a influência norte-americana sobre o meio das diversões em escala mundial. Em outro texto, o mesmo periódico noticia um filme denominado *Hollywood Revue de 1929*, com diversos quadros musicais. O texto em questão sugere que o filme seria algo muito próximo da revista de ano, modelo teatral desenvolvido em muitos países, inclusive no Brasil, que se caracterizava por revisitar comicamente os fatos mais importantes ocorridos na cidade no ano anterior. O jornalista chega a mencionar o fato de que “Jack Benny e Conrad Nagel são os ‘compéres’ da revista”, em uma referência aos personagens centrais das revistas de ano<sup>41</sup>. Em um outro número do periódico, comenta-se novamente o mesmo filme, quando se chega a afirmar que “a produção do cinema sonoro tem no gênero revista a sua melhor

---

<sup>40</sup> *Phono-Arte*, 1:24, 30-7-29, p. 31.

expansão”. Havia esquetes protagonizados por Stan Laurel e Oliver Hardy (dupla conhecida no Brasil como O Gordo e O Magro), Marion Davies, Joan Crawford, John Gilbert e Buster Keaton, o que sugere uma real proximidade com o teatro de revista. Algo como o teatro de revista carioca tendo outros ritmos como fundo musical<sup>42</sup>.

Não era difícil perceber naquele momento que o cinema sonoro trazia grande ajuda à música norte-americana, pois estimulava a venda de discos. Isso facilitaria sua penetração, além de trazer retorno financeiro, sendo uma terceira forma de divulgar canções, adicional ao teatro e aos concertos<sup>43</sup>. A capacidade de aglutinar todos estes elementos era por certo a explicação das estatísticas que chegavam ao Brasil, mostrando a riqueza desfrutada pela indústria de entretenimento norte-americana<sup>44</sup>. Uma delas apontava a produção de fonógrafos entre 1920 e 1928. A dimensão do aumento da venda destes aparelhos naquele momento era expressiva: nos Estados Unidos aumentou de 239 milhões para 1,9 bilhão de unidades; na Inglaterra de 188 milhões para 1,2 bilhão; na Alemanha de 79 para 950 milhões; na França, de 77 para 507 milhões. Quanto aos discos, de 414 milhões de unidades havia se passado para a cifra de 1,5 bilhão nos Estados Unidos; na Inglaterra de 340 milhões para 2,5 bilhões; na Alemanha de 196 milhões para 1 bilhão; e na Itália de 196 para 808 milhões. Outro dado é sobre a porcentagem da produção nacional de discos que era destinada ao mercado externo: Inglaterra 46%, EUA 42%, Alemanha 37%, Itália 19%, França 15%. Segundo o autor do texto, os dois países líderes exportariam basicamente “música ligeira, música de dança e jazz”,

---

<sup>41</sup> *Phono-Arte*, 2:27, 15-9-29, p. 38. O gênero da revista de ano era bastante desenvolvido nos EUA, como se pode ver em DAVIS, Lee. *Scandals And Follies: the rise and fall of the great Broadway revue*. New York: Limelight Editions, 2000.

<sup>42</sup> *Phono-Arte*, 2:30, 30-10-29, pp. 25-26.

<sup>43</sup> “Filme sonoro e Venda de Discos”, *Phono-Arte*, 2:33, 15-12-29, pp. 1-2.

<sup>44</sup> “O Comércio Internacional de Fonógrafos e Discos”, *Phono-Arte*, 2:34, 30-12-29, pp. 1-2.

enquanto os demais venderiam “discos de música séria”. Os mercados consumidores seriam principalmente China, Japão, Brasil e Argentina.

As intenções dos meios cinematográficos e fonográficos norte-americanas com este casamento entre as duas esferas da produção de entretenimento eram interpretadas por muitos contemporâneos como uma forma de propaganda:

Já é sabido que embora as invenções provenham de todas as partes do mundo, tem sido os Estados Unidos, de muitos anos para cá, o primeiro país a levar avante a maior parte das descobertas verdadeiramente úteis e sobretudo aquelas cujos resultados financeiros são atraentes. À custa, pois, de seus milhões de dólares, os yankees vem se aproveitando das invenções maravilhosas do nosso século, americanas ou não, para a sua própria propaganda e que os demais países, em geral, não levam adiante, impotentes ante o “rei dólar”. No domínio fonográfico, as nossas asserções têm uma de suas múltiplas afirmativas<sup>45</sup>.

Após isso, o autor discorre sobre a importância do jazz no cenário mundial, impulsionado pelos dólares americanos, até chegar ao cinema falado. Lembra que o primeiro filme falado divulgava o jazz pela boca de um de seus grandes intérpretes, e que os artistas de Ziegfeld aparecem em filmes cantados fazendo o mesmo. O resultado extraído pelo autor do artigo era claro: “O disco, o cinema falado, o dólar! Tudo a serviço da propaganda americana, por uma de suas formas mais acessíveis: a música, o jazz, portanto”.

Nesse contexto em que se deplorava a influência norte-americana, ao mesmo tempo em que se percebia o sucesso da estratégia “ianque”, é de se estranhar que não se tenha buscado impulsionar com mais vigor o incipiente cinema nacional como antídoto à influência norte-americana. É bastante possível que, removida a barreira do levantamento de capital, o Brasil

tivesse naquele momento condições de concorrer com os EUA pelo menos no mercado nacional. Afinal, havia a produção intensa de sucessos no campo da música popular, que se alternavam nas paradas com os gêneros norte-americanos, além de um teatro de revista forte, com atores populares, e também casas de cinema espalhadas pelo país<sup>46</sup>.

Mais que isso, a incipiente produção cinematográfica nacional existente no período anterior à Primeira Guerra, mostra claramente a influência do teatro de revista. Segundo um estudioso do assunto, o primeiro filme nacional teria sido *Nhô Anastácio Chegou de Viagem*, cujo enredo mostrava as confusões de um caipira na Capital Federal, com o papel principal defendido pelo comediante Leonardo. O tema da história era bastante recorrente no teatro ligeiro (de onde também veio o ator principal da fita), assim como os de outras produções da época, como *Os Capadócios da Cidade Nova*, que mostrava malandros e capoeiras da Cidade Nova e Praça Onze, e *O Comprador de Ratos* que enfocava uma artimanha para a obtenção de dinheiro (vender ratos aos funcionários da prefeitura) razoavelmente difundida na administração de Pereira Passos<sup>47</sup>.

Outros exemplos se sucederiam no mesmo período. Em 1909 aparecia o primeiro filme nacional de grande sucesso: *Paz e Amor*, de José do Patrocínio Filho, sincronizando som e imagem. Era uma revista na qual o matuto “Tibúrcio da Anunciação” e “Mussiú Baboseira” eram os personagens principais, comentando os fatos do reinado de Olin I (Nilo Peçanha). A

---

<sup>45</sup> “Jazz!”, *Phono-Arte*, 2:27, 15-9-29, p. 1. Acusações de imperialismo quanto ao cinema norte-americano podem ser encontradas em João do Rio, “O Cinema e os Novos Costumes”, *O Paiz*, 24-2-20.

<sup>46</sup> De fato esta estrutura seria aproveitada desde o início do século para a confecção de filmes nacionais, culminando nas chanchadas. Ver AUGUSTO, Sérgio. *Este Mundo é um Pandeiro: a chanchada de Getúlio a JK*. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.

<sup>47</sup> ARAÚJO, Vicente de Paula. *A Bela Época do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 250.

fitas chegou às 900 exibições<sup>48</sup>, sendo seguida por outras revistas características, como *Chantecler* e *O Rio Por Um Óculo*. Em 1911, estreava no Cine Soberano (depois Íris) o filme *606*, revista de costumes de Carlos Bittencourt e Luís Peixoto, autores que no ano seguinte chegariam ao sucesso na praça Tiradentes com as 1.500 representações alcançadas por *Forrobodó*, burleta musicada por Chiquinha Gonzaga. A peça tematizava a novidade de uma injeção alemã que seria capaz de conter a sífilis<sup>49</sup>. Ainda naquele ano surgia o filme *A Serrana*, “opereta de costumes nacionais”, gênero amplamente difundido nos teatros da Capital Federal, que se caracterizava por retratar (muitas vezes em tom idealizado e exaltativo) a “vida rural”. Ainda em 1911 apareceu nas telas cariocas a “revista cinema-carnavalesca” *O Cordão*, que provavelmente se tratava de uma adaptação para as telas do gênero “revista carnavalesca”, predominante em janeiro e fevereiro, com temática e canções ligadas ao carnaval. Com isto, torna-se claro o movimento inicial do cinema produzido no Brasil de buscar inspiração, temáticas, artistas e escritores nos palcos cariocas<sup>50</sup>.

Na década de 1920, contudo, não é possível perceber na grande imprensa e nos periódicos voltados para a cultura uma campanha pelo aumento da produção de filmes nacionais, em especial de gêneros semelhantes ao que se via na praça Tiradentes. Ao invés disso se buscava demonstrar a impossibilidade de se concorrer com os Estados Unidos. Uma matéria com Carmem Santos, por exemplo, apontava alguns fatores comumente lembrados como impossibilitadores desta tarefa (“nossa luz, má para a fotografia”, ou “nosso tipo físico,

---

<sup>48</sup> Sobre *Paz e Amor* ver MAGALHÃES Jr., Raimundo. *O Fabuloso Patrocínio Filho*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1957, pp. 51-56, e “Quem Rodou o Primeiro Filme-Revista Brasileiro”, *Anuário da Casa dos Artistas*, 1949.

<sup>49</sup> GÉRSO, Brasil, *op. cit.*, p. 111.

inexpressivo para a tela”)<sup>51</sup>, mas é mais plausível apostar na idéia de que os autores das incontáveis páginas publicadas na imprensa sobre a necessidade de desenvolver o teatro nacional não julgassem que o cinema merecia tal empenho, sendo na melhor das hipóteses um divertimento superficial, e na pior, a “escola de licenciaturas” de que fala Renato Viana<sup>52</sup>. Com isso, o teatro de revista perdeu um grande mercado em potencial, mas isso não parecia ser preocupante: na verdade o gênero estava espalhado por toda a cidade, sozinho ou em conexão com outras formas de divertimento estando conectado a todas as formas disponíveis de divertimento, como se verá a seguir.

---

<sup>50</sup> Em 1910 anunciava-se, após o sucesso de *Paz e Amor*, que estavam por aparecer outras três revistas filmadas, escritas por Raul Pederneiras, Lima Barreto e Antônio Simples (pseudônimo de Patrocínio Filho). Costa Rego, “As Revistas no Cinematógrafo”, *A Estação Theatral*, n° 17, 15-10-10, p. 1.

<sup>51</sup> “Pelo Filme Nacional”, *O Rio Musical*, 2:46, 10-5-24. pp. 13-4. Outro texto a discutir o assunto é “Uma Nova Indústria – O Filme Nacional”, *Fon-Fon*, 3-6-22.

<sup>52</sup> Naturalmente os periódicos voltados para o cinema tinham outro ponto de vista, discutindo com frequência a necessidade de se criar um cinema nacional. Exemplos foram a série “Filmação Nacional”, de *Palcos e Telas*, a partir do n° 114, 27-5-20 e a revista *Scena Muda* ao longo da década. Ver ainda o debate apontado em BICALHO, Maria Fernanda Baptista. “A Arte da Sedução: representação da mulher no cinema mudo brasileiro”. In: COSTA, Albertina de Oliveira e BRUSCHINI, Cristina (Orgs.). *Entre a Virtude e o Pecado*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos. São Paulo: Fundação Carlos Chagas, 1992.



## II - “Toda a Sorte de Diversões”

De fato, os anos 1920 foram um período no qual o teatro de revista não parecia ter com que se preocupar em termos de popularidade. Vários dos teatros da região central exploravam cotidianamente as revistas (como o São José e o Recreio), além de novas companhias que surgiam, como a Trololó e a Rataplan, mais voltadas para um público de elite, e a Companhia Negra de Revistas, entre outras. Outros teatros, como o Cassino, o Carlos Gomes, o República, o Centenário, e mesmo o São Pedro, eventualmente abriam suas portas para companhias voltadas para o teatro ligeiro. Havia ainda os cinemas, como o América, o Íris e o Ideal, que intercalavam filmes com pequenas peças musicadas. Pequenos teatros e cinemas suburbanos também abriam espaços para as revistas. Além disso, há outro meio em que o teatro circulava, em especial o teatro musicado: o circo.

Tal como hoje, os circos são constantemente referidos nos anos 1920 como símbolo de tempos passados, destruídos pela modernidade. Descrições de circos como algo em vias de desaparecer, bastante comuns atualmente, já eram disseminadas nas primeiras décadas do século XX:

Aquela feira de parcas habilidades artísticas e de misérias lantejouladas vai fugindo dos lugares onde o cinema instalou sua tela. O circo agoniza. A cobertura de pano cor de sujo “impermeável a qualquer chuva” vai entrando na névoa das tradições saudosas<sup>53</sup>.

---

<sup>53</sup> “Agonia dos Circos”, *O Rio Musical*. Nº 54, 5-7-24. Outro exemplo é “Cavalinhos”, em *Careta*, nº 850, 4-10-24.

Na verdade, os circos eram um importante veículo de massificação cultural no Rio de Janeiro dos anos 1920, havendo inclusive observadores contemporâneos que viam aqueles anos como um período de renascimento de tal forma de entretenimento<sup>54</sup>. Entre 1919 e 1922 havia trinta e cinco circos registrados na cidade, com uma capacidade média de 1.700 pessoas. Vários eram itinerantes, mas outros se tornaram parte significativa do mundo das diversões no Rio de Janeiro. Os dois maiores, que também eram os mais importantes e tradicionais, eram os vizinhos Dudu Circo, na Praça da Bandeira, para 2.900 pessoas, e o Democrata Circo, em São Cristóvão, para 2.800 pessoas<sup>55</sup>. Ambos apresentavam peças de teatro ligeiro, tendo revelado artistas como Araci Cortes, Afonso Stuart e Oscarito, além de abrigar palhaços famosos, como Benjamin de Oliveira. O Democrata Circo era importante a ponto de figurar nas resenhas de diversas seções teatrais de periódicos cariocas<sup>56</sup>. Além da região da Praça da Bandeira, outro espaço privilegiado do circo-teatro era o Politeama Méier, no bairro de mesmo nome, que apresentava freqüentemente peças de teatro de revista com nomes bastante conhecidos do público<sup>57</sup>.

---

<sup>54</sup> “Atualidades”, *Careta*, n° 952, 18-9-26.

<sup>55</sup> RUIZ, *op. cit.*, p. 15 afirma serem o Democrata e o Dudu Circo o mesmo estabelecimento. Contudo, pode-se ver nos documentos da polícia (Caixa IJ<sup>6</sup>-761, por exemplo) registros dos dois estabelecimentos: o primeiro consta como sendo de propriedade de Oscar Sampaio Ribeiro, situado na rua Figueira de Mello, 11, S. Cristóvão; o segundo, situado na Praça da Bandeira, pertenceria a Pedro Gonçalves.

<sup>56</sup> *A Máscara* (1:19, 26-8-27, p. 15) publicou fotografias de Eucides Monteiro e Clotilde Dorly, respectivamente 1° e 1ª galã do elenco do Democrata. Diversos periódicos sobre teatro focalizavam freqüentemente circos suburbanos e comentavam as peças lá apresentadas, muitas vezes peças de teatro ligeiro. Ver *Comédia*, n° 94 (22-2-19), n° 96 (8-3-19), n° 100 (8-4-19), n° 137 (24-4-20); *Revista de Teatro e Sport*, n° 168, 2-1-18, n° 195, 20-7-18, n° 199, 17-8-18, n° 202, 7-9-18, n° 207, 12-10-18, n° 208, 2-11-18; *O Teatro*, n° 6, 1-6-11; “Teatros”, *O Malho*, n° 1090, 4-8-23. *Palcos e Telas* a partir do décimo número (23-5-18) publicava a seção “Circo e Artistas”, assinada por Vagalume e já na estréia afirmava: “Hoje os artistas dramáticos encontram também nos circos uma tenda de trabalho, e valha a verdade, onde tem preferência o artista nacional”.

<sup>57</sup> Ver *O Imparcial*, 15-1-20, “Teatros e Música”, que anuncia a estréia de *Méier na Ponta*, revista dos Irmãos Quintiliano, autores muito encenados no contexto do teatro de revista da praça Tiradentes. A 10-10-21, a coluna teatral de *A Noite* anunciava a estréia no mesmo circo da comédia musicada *Um Batizado Na Favela*, com os Oito Batutas, a futuramente famosa atriz Araci Cortes, o cantor Patrício Teixeira, o artista imitador de tipos rurais

A existência da associação do teatro com o circo era algo natural, pois as influências mútuas eram claras. A coluna “O Teatro no Circo” do periódico *A Máscara* (1:19, 26-8-27, p. 15) aponta não apenas o nome de famosos artistas de teatro revelados no circo, como também algumas cenas teatrais vistas em ambos os espaços: “entradas dos palhaços, o ‘charivari’ do início do espetáculo, tão próprio para animar o entusiasmo dos espectadores; as façanhas dos ‘tônís’ no picadeiro, destinadas a enganar a prolongada demora da montagem de uma rede onde uma barra dupla e sobretudo os números em que o chefe dos palhaços, acompanhado ou não de seus comparsas, aparece só na pista, isto é, na cena, cena formidável, despida de qualquer cenário, cena completamente nua que cerca de todos os lados um público que exige que se lhe faça rir e que jamais perdoará uma falsa manobra”.

Outro exemplo da proximidade entre circo e revista é o anúncio do Circo Politeama Méier, dando conta de que, a 24 e 25 de agosto de 1922, lá seria apresentada a revista *O Pauzinho*, com Álvaro Diniz, José Loureiro, A. Barbosa, J. Mattos, Mário Barreto, Araci Cortes, Violeta Ferraz e Augusta Correia. Na semana seguinte subiria à cena *O 21*, com o mesmo elenco mais a atriz Pepa Delgado<sup>58</sup>. Nota-se então a presença de duas peças de teatro de revista, apresentadas em dois fins de semana seguidos em um circo da zona norte carioca por um elenco capitaneado por atores de grande fama na praça Tiradentes, como Araci Cortes. Um último exemplo seria o Parque Polônia, rua São Francisco Xavier, nº 181 (Tijuca). Era um lugar voltado para vários tipos de diversões, como cinema, rinqe, carrossel e um palco onde eram exibidos espetáculos de variedades: “grande e variado repertório de Burletas, Comédias,

---

Mané Pequeno e o imitador *Zé Filarmônica*, em um rico exemplo que demonstra a importância do circo como veículo de massificação cultural.

<sup>58</sup> DP, caixa 6C548.

Operetas e Revistas – Atos de Cabaré cheios de surpresas para o ilustrado público. Cançonetas, duetos, monólogos e conferências, gênero regional!”. Entre os artistas, estava o cômico Barbosa Jr., futuro detentor de grande sucesso no humor radiofônico<sup>59</sup>.

Outro espaço de difusão de um repertório teatral e musical, eram os cafés-cantantes. Geralmente eram espaços pequenos, nos quais se poderia comer e beber enquanto se assistia a espetáculos variados. Um exemplo é o Teatro Guarda Velha (ou Jardim Concerto Guarda Velha), onde, a 17 de março de 1903, os freqüentadores poderiam se entreter com o seguinte programa:

I Parte:

- 1: Marcha Turca (Orq.)
- 2: Idille Valsa (Orq.)
- 3: OSVITULLI (direitos e danças)
- 4: Aglai Gavota (Orq.)
- 5: CONCHITA ESCUDER – novo e saleroso repertório
- 6: MACHADO E MARIA LINA – duetos e surpresas

II Parte:

- 7: La Bohème (Orq.)
- 8: P. DOS SANTOS – nas suas criações
- 9: CONCHITA – no seu repertório
- 10: DUVERNEUIL – célebre cançonetista à dicção
- 11: GIGLIO e TEREZINA – Lês Amoureux (valsa à Luís XV)
- 12: MARIA REGINI – êxito extraordinário das novas cançonetas

III Parte:

ROXURA

Revista de arte e fatos do POVO CARIOCA em 1 ato e 3 quadros inclusive a APOTEOSE original de P. A., um cabra roxo, e dedicada a *ROXURA* da *Velha Guarda da Guarda Velha*, música expressamente escrita pelo talentoso maestro

---

<sup>59</sup> DP, caixa 6C548. Um paralelo conciso entre circo e teatro de revista é apresentado na revista *O Malho* (nº 1274, 12-2-27, “Teatros”, p. 19), onde Freire Jr. é apresentado como “um autor de transição, é assim uma espécie de ponte entre o teatro de revista da Praça da Bandeira e do Largo do Rocio”. Tanto os circos da Praça da Bandeira como os teatros da praça Tiradentes aparecem assim como espaços típicos do teatro de revista, sendo o primeiro espaço mais marcadamente popular, na visão deste autor.

COSTA JÚNIOR

Mise-en-scène do ator MACHADO (Careca)

20 números de música<sup>60</sup>.

O espectador que naquela data se aventurasse pelo pequeno estabelecimento situado na rua Senador Dantas (região central da cidade) poderia desfrutar de uma peça de teatro de revista completa, estrelada por Machado Careca e Maria Lino e música de Costa Júnior, três nomes de primeira grandeza do teatro musicado do período. Mas também poderiam ver os mesmos artistas em números de variedades, além de outros números de danças, orquestras, humor, etc. Na verdade, o espetáculo era de tal forma programado para atender a todos os gostos, que chegou a haver problemas na definição daquele espaço: deveria pagar impostos como teatro ou café-cantante? Esta dúvida foi a causa de tal programa ter merecido atenção dos fiscais da Prefeitura, e mostra que o café-cantante (denominação afinal atribuída ao Teatro Guarda Velha) se caracterizava justamente por oferecer de tudo um pouco<sup>61</sup>.

Outro dado a ser considerado quando se trata de considerar os espaços de atuação do teatro nesse período, são os pequenos grupos dramáticos espalhados na cidade. Sem fazer frente às agremiações carnavalescas ou futebolísticas, a quantidade de grupos voltados para o teatro amador na cidade não era desprezível. Entre 1919 e 1920 foram localizados dez grupos, quase todos em bairros suburbanos da zona norte, à exceção da tradicional Sociedade Dramática Particular Filhos de Talma, no teatro de amadores da rua do Propósito 20, Gamboa<sup>62</sup>.

---

<sup>60</sup> Códice 42-3-35 (Diversões Públicas), AGCRJ.

<sup>61</sup> Segundo Brasil Gérson (*op. cit.*, p. 102), tratava-se de um lugar onde se poderia consumir cerveja, dançar e assistir a espetáculos de café-concerto.

<sup>62</sup> Tais grupos constam das caixas IJ<sup>6</sup> – 691, IJ<sup>6</sup> 693 e IJ<sup>6</sup> 724 (DP)

A princípio, a existência destes grupos (todos indicando nos estatutos a finalidade primordial de se dedicar às artes dramáticas) indicaria algum movimento teatral nos bairros da cidade (quase todos da zona norte), o que seria um indício da importância do teatro para a vida da cidade. Contudo, o material utilizado para obtenção dessas informações requer uma série de cuidados visando evitar enganos. O fato de serem autorizações policiais leva os requerentes a utilizarem artifícios para emprestar respeitabilidade à sua iniciativa e assim obter a autorização do Chefe de Polícia<sup>63</sup>. A isso se deve o fato de muitos grupos carnavalescos utilizarem a expressão “familiar” em seu título (por exemplo, a Sociedade Carnavalesca Dançante e Familiar Pérolas de São Cristóvão ou o Bloco Dançante Familiar Florestense, entre dezenas de outras). Há ainda certas disposições curiosas nos estatutos de algumas agremiações. O Clube Recreativo Americano, na rua Francisco Belisário, apontava como primeira finalidade “reuniões diárias para leitura, palestras literárias, bailes, soirées íntimas, concertos, piqueniques e espetáculos”. O item seguinte, contudo, afirmava que “a sociedade é puramente carnavalesca e será freqüentada por foliões puramente carnavalescos”. A licença foi negada, devido ao clube ser acusado de ser voltado para a exploração de jogos proibidos<sup>64</sup>.

Portanto, sabedor de que atraía a desconfiança policial, é provável que tal grupo tenha buscado identificar-se com atividades vistas pela autoridade policial como menos suspeitas. Entre os grupos que se denominavam “dramáticos”, um possível exemplo do uso de tal estratégia seria o “Cassino Submarino, sociedade familiar, recreativa, dramática e

---

<sup>63</sup> Prática que parece ter nascido junto com a necessidade da autorização policial para o funcionamento destes grupos. Ver CUNHA, Maria Clementina Pereira, *op. cit.*, p. 159.

<sup>64</sup> DP, caixa LJ<sup>6</sup> – 693.

dançante”, situado no Méier, cuja denominação pouco lembra um grupo de devotados ao teatro<sup>65</sup>.

Por outro lado, os registros da polícia estão freqüentemente incompletos. Em sua pesquisa sobre o futebol carioca, Leonardo Pereira encontrou para o ano 1919 noventa e uma concessões de licença relativas ao assunto nos arquivos da polícia, enquanto mais de trezentas agremiações foram citadas ao longo do ano nas páginas do jornal *O Imparcial*<sup>66</sup>. É possível imaginar que clubes de futebol apareçam e desapareçam com mais facilidade que grupos teatrais, sendo assim mais difícil o controle por parte da polícia. O teatro, principalmente o amador, por seu lado, poderia ser mais facilmente restrito ao âmbito privado, escapando ao controle da autoridade policial. Não seria difícil, portanto, que houvesse bem mais que dez grupos de teatro atuando nos bairros da Capital Federal. Um exemplo é o Grupo Dramático José da Cruz, que não consta das licenças emitidas para funcionar, e só foi anotada a sua existência pela polícia quando do registro de sua sala de cinema para 270 pessoas. Ainda que não tenha sido realizada nenhuma busca sistemática, esta pesquisa pôde localizar nas páginas de periódicos diversas sociedades teatrais amadoras que não constam dos registros da polícia, quase todas suburbanas, como o Grêmio João Caetano, em Todos os Santos, o Pólo Clube, em Cascadura, e o Inhaumense Clube, em Inhaúma, além do Centro Dramático, na rua do Hospício (atual Buenos Aires), região central da cidade<sup>67</sup>.

O teatro, apesar dos prognósticos pessimistas, mantinha seu poder de sedução, certamente porque as horas de lazer não têm um sentido unívoco para toda a população. Se o

---

<sup>65</sup> DP, caixa II<sup>6</sup> – 724.

<sup>66</sup> PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. *Footballmania: uma história social do futebol no Rio de Janeiro (1902-1938)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000, p. 126.

<sup>67</sup> “Teatro de Amadores”, de A. Ventura, *Comédia*, n° 137, 24-04-1920, p. 5.

cinema parecia se consolidar como escolha da maioria para consumir as horas de folga, outros preferiam o teatro, ou ao menos se dividiam entre ambos. Mesmo porque o teatro amador era o caminho mais palpável para fãs do cinema se aproximarem de seus ídolos, já que a atuação em fitas cinematográficas era uma possibilidade muito distante. Assim, talvez o cinema tenha estimulado indiretamente a formação de grupos amadores de teatro, mantendo a ligação da população da Capital com o palco.

Outro elemento que mantinha a força do teatro na Capital Federal dos anos 1920, e do teatro musicado em especial, era sua estreita ligação com a música popular. Sendo um gênero teatral inteiramente voltado para a atualidade, as peças de teatro de revista utilizavam em suas partituras muitas canções vigentes naquele momento, além daquelas especialmente compostas para figurar nas peças. O contrário também ocorria, sendo muitas canções lançadas para o sucesso nos palcos da revista carioca<sup>68</sup>. Sabedores deste importante papel do teatro de revista na veiculação de sucessos populares, os compositores buscavam ao máximo utilizá-lo. Como exemplo da importância do teatro de revista para os profissionais ligados à música popular, pode-se notar que se repetiam acusações destes autores de que havia canções estrangeiras em excesso nos palcos da revista carioca. Sem utilizar o termo, pareciam tentar estabelecer uma “reserva de mercado” dentro deste filão. Comentando o sucesso de sua peça *Ai Zizinha!*, Freire Jr. (que era compositor e autor de peças), considerava tal fato uma vitória da música brasileira, pois a revista só tinha um número estrangeiro. Segundo o autor, o problema era que os compiladores de partituras para as peças receberiam o direito autoral das músicas apresentadas

---

<sup>68</sup> Um pouco desta mão dupla, percorrida por todos os compositores importantes do período, foi explorada em minha dissertação de mestrado: *Lenço no Pescoço: o malandro no teatro de revista e na música popular* (IFCH-Unicamp, 1998, cap. 3).

no palco de forma integral, desestimulando os compositores a investirem no teatro e deixando o caminho livre para a música estrangeira, especialmente o *fox-trot*<sup>69</sup>.

Se a crítica de Freire Jr. é moderada, outros compositores assumiriam um discurso mais agressivo. Um exemplo era Henrique Vogeler, que se expressou em uma carta à revista *O Rio Musical* nos seguintes termos:

Quando aparece peça com música nacional, esta é sempre “estrangeira” e se compõe de “fox-trots”, “rag-times”, tangos argentinos, etc., porque o compositor é negação convicta e recebe os direitos ou é entregue a leigos pianeiros, “facões” que nada poderão compor senão melodia matraca, não desenvolvendo nem podendo fazer evoluir artisticamente os recursos oferecem os ritmos nacionais. Para este caso, temos um popular compositor que, para musicar, pede a uns e outros musicistas necessitados para bordar e escrever suas matracadas. Entretanto, esses não são os culpados; mas, os autores de libretos, que entregam sua sobras a esses indivíduos que exploram os sambas nus e valsas de choro das ruas, ao luar, de gênero flauta e violão de orelha<sup>70</sup>.

O tom da crítica de Vogeler pode parecer elitista e até ressentido, mas a relevância que o compositor (autor de um dos maiores sucessos da década, o samba canção “Linda Flor” ou “Ai, Ioiô”, com Luís Peixoto) atribuía aos critérios de escolha das canções que subiriam a um palco de revista é clara. Por certo a importância dada por Vogeler à receita do teatro de revista não era injustificada. Compondo a partitura integral, ou apenas compilando canções de sucesso, o autor da partitura da peça recebia os direitos autorais da parte musical da peça. Como o Decreto nº 4790, de 2 de janeiro de 1924 estabelecia que nestes casos o direito autoral corresponderia ao preço de quinze cadeiras por sessão, e o teatro de revista apresentava em

---

<sup>69</sup> Mário Nunes, *op. cit.*, Vol. 3, p. 20. A mesma crítica é feita por Chiquinha Gonzaga em *O Malho*, nº 1054, 25-11-22.

<sup>70</sup> *O Rio Musical*, 2:44, 26-4-24, p. 22.

geral duas sessões diárias, um autor de partitura dividiria com o autor do libreto o valor de trinta cadeiras a cada noite<sup>71</sup>. Seria então um bom negócio para o compositor, geralmente aproveitado por maestros como Paulino Sacramento, Bento Mussurunga, Roberto Soriano e Assis Pacheco para reforçar o orçamento.

Como uma peça de teatro de revista continha cerca de quarenta canções, de gêneros diversos, a preparação da partitura exigia grande versatilidade por parte do compositor. O resultado é que os autores acabavam por lançar mão de estratégias como a utilização de canções já conhecidas ou alterações (maiores ou menores) em canções já existentes, compondo apenas uma parte das canções. Não eram poucos os que reclamavam desse processo de composição de partituras, que se utilizava muitas vezes do repertório da música erudita, como notava um jornalista:

Os franceses traduziram desde logo os *lieder* alemães para os cantarem na linguagem natal. Entendeu-se que o lirismo de Schubert e Schumann era um dos tesouros da alma universal, mas que era mister, para o sentir, cantá-lo na língua mãe. Wagner é cantado em holandês na Holanda e em catalão na Catalunha. E entre nós? Canta-se em português, nas revistas<sup>72</sup>.

Utilizando composições de sucesso nacional, modernas canções norte-americanas, reaproveitando antigas composições com variações na melodia e letra diferente, adaptando para a música popular composições eruditas consagradas, entre outros expedientes, os autores de partituras para o teatro de revista criavam diariamente um canal de difusão da canções de todo o tipo para um público igualmente variado, tornando-se assim agentes relevantes do

---

<sup>71</sup> *Boletim da SBAT*, nº 1, 07-1924

<sup>72</sup> "Da Linguagem do canto", de Afonso Lopes Vieira, *Ariel*, nº 2, nov/23, , p. 67.

processo de massificação cultural e elementos importantes no sucesso do teatro de revista, ao cuidarem de um aspecto importante de sua fórmula<sup>73</sup>.

Um exemplo é o da partitura da peça *Agüenta, Felipe!*, de Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes, que ao ficar em cena por mais de sete meses durante o ano de 1922 tornou-se o maior sucesso da década. Em sua partitura constam cinquenta canções com doze gêneros diversos: ragtime, samba, fox-trot, marcha, cateretê, batuque, mazurca, lundu, quadrilha, valsa, fado e maxixe<sup>74</sup>. Além da quantidade e da variedade de canções, há de se sublinhar a diversidade de origens das músicas utilizadas na peça. A marcha “Coração Divinal” havia sido composta por José Resende; “Luísa”, definida na partitura como uma valsa, tratava-se de uma mazurca de J. Kallut; o fox-trot “Girls” era na verdade a canção “Love Nest”, de Otto Harsbach e Louis Hirsch; “As Fogueiras” era de Raul Portela, Ascensão Barbosa e Abreu Souza; o fox-trot “Cherie” era de autoria de Oscar Beauvais e Filomeno Ribeiro; o quadro “As Mulheres Carecas na Rua” utilizava a música “Monna Vanna”, da Cancio Millan; o batuque “A Paulista” era o batuque à moda mineira “Alma Sertaneja”, de Joubert de Carvalho; o samba “Português e Mulata” era “Rabo de Arraia”, de Eugênio Leite e Caramuru (definido como “samba da arraia miúda”); o quadro “Ópio” utilizou a música “L’Étrange Valse”, valsa havaiana de Maurice Yvrin; o fox-trot “Apaches” era de J. Vincenzo; “Sarará” era de Eduardo Souto (definido como “toada sertaneja à moda de Mato Grosso”); “Borboletas e Caçadores” era o tango “Gelatinoso”, de Edmundo André e B. L. Hallier; “Telefone” era na verdade o

---

<sup>73</sup> Esta relação do teatro de revista com a música popular era estreita a ponto de o jornal *A Noite* noticiar, a 9-12-25, que o Teatro São José organizaria um festival em meio a apresentação da revista *Se a Moda Pega* para eleger o melhor autor de sambas do ano.

<sup>74</sup> AEPS, Caixa 04.

cateretê carnavalesco “Eu só Quero é Beliscá”, de Eduardo Souto, também autor do maxixe carnavalesco “Não sei o Que é”.

Assim, quinze das canções utilizadas pelo autor da partitura haviam sido declaradamente compostas por outros autores, e várias tiveram seu gênero modificado. É bastante provável que outras canções também fossem alheias, modificadas muitas vezes a ponto de se tornarem irreconhecíveis ou de autoria de compositores que não tiveram seu nome citado na partitura da peça<sup>75</sup>. Entre os gêneros das canções havia ritmos europeus do século XIX, ritmos populares brasileiros e norte-americanos. Pode-se notar ainda no arquivo da Empresa Pascoal Segreto a força da presença norte-americana nos palcos da revista brasileira, pois entre 530 músicas utilizadas em peças, o gênero mais citado é o fox-trot, com cento e sessenta canções, seguido pelo samba com 87 e a marcha com 83. Ritmos nacionais compunham um total de 226 títulos, contra 201 de gêneros norte-americanos, 78 provenientes da Europa e 25 da América Latina.

Estes dados devem ser vistos, contudo, com reserva. Basicamente porque os anos 1920 são um período em que os gêneros que conhecemos hoje não tinham individualidade definida, e não era incomum ver atribuições de gênero para algumas canções obedecendo a critérios que seriam incompreensíveis nos dias de hoje. Um exemplo é o catálogo de canções de Eduardo Souto, publicado no verso da partitura do ragtime “Caprichos de Mulher”, utilizado na opereta *Paixão de Artista* e na revista *Off-Side*<sup>76</sup>. Nesse catálogo constam como “maxixes” as canções “Caboclo Magoado – cateretê à moda paulista”, “Eu Vou-me Embora – cantiga à moda de

---

<sup>75</sup> O biógrafo de Lamartine Babo afirma que a marcha “Os Calças Largas”, de autoria de Babo, teria sido incluída na partitura da peça, o que não consta do original da partitura (VALENÇA, Suetônio Soares. *Trá-lá-lá*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981, p. 34). Isto indica que outros autores além dos citados podem ter tido canções incluídas em *Agüenta, Felipe!*

Niterói”, “Mesmo Assim.. – choro à moda carioca”, “Pois Não? – samba carnavalesco”, “Pemberê – chula à moda baiana”, “U Cumpadre de Araxá – cateretê à moda mineira”. Logo, embora os títulos fossem classificados como maxixes, o autor não via objeção em, no subtítulo das composições, especificar com termos descritivos alguns detalhes das canções. O critério utilizado mostra que o termo “maxixe” não era pensado como um gênero musical nos moldes atuais, ou seja, um ritmo com fronteiras definidas separando-o de outros. Se hoje o termo maxixe evoca um ritmo ou dança urbana originário de transformações da polca a partir do século XIX, os “maxixes” acima citados seriam certamente classificados de outras formas nos dias de hoje, alguns deles sendo de óbvia influência de ritmos rurais, enquanto outros seriam filiados a outras matrizes da música urbana carioca<sup>77</sup>. O oposto também pode ser encontrado, com a canção “Guaiamú”, de Marcelo Tupinambá, que apesar de possuir o subtítulo “Maxixe”, era classificada na partitura como “tango”, a exemplo da maior parte das composições deste autor<sup>78</sup>.

É possível que Eduardo Souto e seus contemporâneos enxergassem no termo “maxixe” (assim como qualquer outro termo que hoje designe gêneros musicais bem definidos) outros sentidos. Talvez o termo fosse uma referência antes a um estilo de dança que a um gênero musical, mas em outra acepção poderia ser um termo genérico que designasse ritmos nacionais como um todo. Em uma entrevista, o compositor e maestro criticava aqueles que julgavam “que não temos música nacional, pois os tais maxixes, cateretês, batuques, choros, sambas e

---

<sup>76</sup> AEPS, Caixa 50.

<sup>77</sup> Talvez não tenha sido o próprio Eduardo Souto a pessoa a classificar tais canções sob o título de “maxixes”, mas isto importa pouco; o que vale sublinhar é a possibilidade de que tal fato pudesse ser visto como plausível naquele momento.

<sup>78</sup> AEPS, Caixa 52.

outros que tais são bobagens indecentes e indignas da nossa civilização e cultura!”. A seguir, acrescentava que

O interessante, porém, é que toda essa elegância, toda essa civilização e toda essa grande cultura se curvavam reverentes e plenas de entusiasmo quando um Caruso em pleno concerto cantava quaisquer “canções napolitanas” sem o menor valor técnico<sup>79</sup>.

A argumentação de Souto é que músicos brasileiros teriam capacidade de tocar canções originárias de qualquer país, enquanto estrangeiros seriam incapazes de executar corretamente o maxixe, que surge aqui como símbolo da música nacional<sup>80</sup>. O mesmo se daria em outra ocasião, quando era noticiado que a jazz-band de Romeu Silva excursionaria à Europa, tocando não apenas fox-trots como também maxixes, acompanhada por um casal de dançarinos brasileiros. Tal notícia tinha por título “Nossa Música Típica”, em uma provável referência ao maxixe<sup>81</sup>. Mais que um gênero musical definido, o termo “maxixe” aqui parece designar a música brasileira como um todo. Uma passagem publicada em um periódico carioca chega a soar bastante curiosa para os padrões atuais, quando ao escrever sobre a música de carnaval afirma:

A nossa música só aparece nos três dias de carnaval. É verdade que se mascara de *fox-trot, charleston, shimmy, etc.*

---

<sup>79</sup> “Eduardo Souto e a Música Brasileira”, *O Rio Musical*, nº 61, 15-10-24.

<sup>80</sup> Nota-se aqui uma discreta aparição da idéia de que a síncope seria uma particularidade da música brasileira, que por esta razão causaria muitas dificuldades a executantes estrangeiros. O debate sobre o assunto foi analisado em profundidade por SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917 – 1933)*. Rio de Janeiro: Zahar-Ed. UFRJ, 2001.

<sup>81</sup> “Nossa Música Típica”, *A Noite*, 4-11-25.

Quando se apresenta, tal e qual é, conhecemo-la nos tangos, maxixes, sambas, marchas, canções e choros, música característica, que tem um sabor de prato nacional na culinária artística<sup>82</sup>.

O estranhamento sentido perante a possibilidade de que canções americanas fossem “máscaras” de canções brasileiras alerta para a diferença de significados na designação do gênero das canções dos anos 1920 em relação aos dias de hoje. Mesmo após esta ressalva, nota-se que não apenas nos palcos, mas em toda a cidade, ouvia-se muita música norte-americana, a maior parte delas rotuladas como “fox”. Os arquivos da Empresa Pascoal Segreto contêm quase 1.200 partituras avulsas, provavelmente de canções utilizadas em partes musicais de peças, bailes ou cinemas. De modo um tanto surpreendente, verifica-se que as danças do século XIX prevalecem, com 282 valsas, 198 polcas e 167 marchas. Contudo, se tal arquivo data dos anos 1920, isso não significa que as partituras fossem do mesmo período ou mesmo que tenham sido tocadas segundo a denominação original. Dada a espetacular difusão das chamadas “danças modernas” no período e o fato de que o gênero mais freqüente nas partituras de peças tenha sido o fox-trot, pode-se imaginar que estas partituras avulsas não significassem que a valsa, a polca e a marcha fossem gêneros de tão grande influência, e principalmente que compositores típicos do século XIX, como o alsaciano Emile Waldteufel, ocupassem papel de destaque no cenário musical da Capital Federal.

Tal sensação se fortalece quando se separa do total a minoria de canções que têm data registrada na partitura. Das dezenove com datas entre 1920 e 1929, cinco são denominadas apenas “americana” e duas são fox-trots. Há três sambas, dois maxixes e nenhuma dança de salão do século XIX. Tal fato assinala a presença significativa no período aqui estudado das

---

<sup>82</sup> A *Máscara*, n° 85, 15-12-27.

danças “modernas”, marcadas pelo ritmo frenético e a proximidade corporal. Mais especificamente o “jazz” ocupava o centro das atenções, provocando a ira de muitos e o delírio de outros tantos. Na verdade o termo “jazz”, antes de significar o gênero musical hoje conhecido por este termo, designava no Brasil dos anos 1920 as “danças modernas” tocadas por jazz-bands. A comprovar isso, o fato de que entre as partituras do arquivo da Empresa Pascoal Segreto (1.200 partituras avulsas, além de 530 partes musicais tocadas em palcos) não surgiu uma única referência ao termo “jazz”, embora houvesse muitas referências a termos como “charleston”, “ragtime”, “black-bottom”, “cake-walk”, “shimmy”, “one-step”, “two-step” e principalmente “fox-trot”. O mesmo se pode dizer dos periódicos consultados, em que o termo se refere à música ou às danças modernas como um todo.

As partituras encontradas no arquivo da Empresa Pascoal Segreto são mais uma vez um exemplo bastante ilustrativo. Na caixa 87, consta na partitura de *Verde e Amarelo*, a canção “Os Palhaços”, na verdade “Cock-Tail, fox-trot cômico de Sílvio de Souza e Zeca Ivo, do repertório da *Jazz-Band* Sul-Americana de Romeu Silva”. Ou seja: o termo “jazz-band” serve para designar apenas a natureza do conjunto de Romeu Silva, e não o gênero da música executada. Outros exemplos podem ser localizados na caixa 79, que contém “Rhode La Rocque”, charleston de Alberico de Souza, do “repertório da *jazz-band* Schubert”, que aparece na capa da partitura. Aqui se repete o mesmo caso, com o termo “jazz-band” referindo-se unicamente ao gênero da banda, não às canções. Na mesma caixa, encontra-se um exemplo mais evidente, com “Vou Te Deixar”, de João da Gente, sendo classificada como “samba macumbeiro”, ao mesmo tempo em que é possível ler na capa da partitura: “executado pelos melhores *jazz bands* e bandas musicais e sucesso nos salões elegantes e recreativos e de todos

os cinemas”<sup>83</sup>. Aqui o termo “jazz-band” se distancia ainda mais da idéia de um grupo de músicos tocando aquilo que hoje se reconhece como jazz. Um “samba macumbeiro” definitivamente está longe do que alguém em pleno século XXI esperaria ouvir de uma “jazz-band”, mas possivelmente estivesse dentro da normalidade para os anos 1920<sup>84</sup>.

Na verdade o emprego do termo “jazz” se alastrou com grande velocidade no período do pós-guerra, como referência às chamadas “danças modernas”, principalmente o fox-trot e o one-step, mas também o charleston, o shimmy e o cake-walk, entre outras. Tais danças, associadas aos Estados Unidos, provocavam grandes discussões na imprensa devido a sua velocidade frenética:

Diz-se que o jazz-band nasceu da guerra. As almas sufocadas pelo sofrimento, pelas dificuldades, pela luta, careciam de desoprimir-se violentamente, de desabafar gritando, fora de todo sentimento de medida e de ordem.

Daí nasceram o *jazz-band* na música, o *futurismo* na poesia, o *cubismo* na pintura, as *danças modernas* (fox-trot, shimmy, etc.) e essa loucura coletiva, esse delírio que corre o mundo, em agitações, transformações de costumes, de moral, de tudo<sup>85</sup>.

O texto expressa alguns dos sentidos atribuídos ao jazz nos debates da grande imprensa. Claramente é aqui apontado como ritmo emblemático da modernidade, em especial no contexto do pós-guerra, visto por muitos como um período de liberação dos instintos

---

<sup>83</sup> Ambas as canções eram parte da partitura de *Mascarados*, revista de Freire Jr., 1928.

<sup>84</sup> Ver ainda na *Revista Musical*, nº 5, 15-10-23 que “Carbonada”, tango de José Martinez, era do “Repertório da Jazz-Band do Cinema Central”. No mesmo sentido, a revista *O Malho* publicou em suas páginas, ao longo do ano de 1925, 47 partituras, todas constando como sendo do repertório da Orquestra Pickmann, provavelmente uma jazz-band. 33 delas eram tangos, o restante dividindo-se entre fox-trots, one-steps e canções.

<sup>85</sup> A *Máscara*, nº 30, 1-11-24, “O Declínio do Jazz-Band”. Textos com esse conteúdo apareciam quase diariamente na imprensa do período. Muitos se lamentavam por tal cenário, preferindo idealizar tempos antigos de romantismos, valsas e serestas (Astaroth, “Barulhos... e Barulhos”, *Fon-Fon*, 28-3-28 p. 28; ou “Chorões”, do mesmo autor, *Fon-Fon*, 06-10-28).

represados. Daí o fato de ser comumente associado, como no texto acima, com os diversos movimentos vanguardistas do período. A visão do jazz como fonte de barulho, sem preocupações harmônicas, aparentemente a questão principal do texto publicado em *A Máscara*, era também bastante difundida, sendo recorrente a utilização de termos como os que se lê no extrato acima.

O estudo de Hobsbawm sobre o jazz sugere que o Brasil de forma alguma estava sozinho em seus debates sobre a natureza do jazz. Para este autor, a voga da dança após o término da guerra representou um momento chave na difusão do jazz através do mundo, ainda que em uma variedade dessa forma musical por ele denominada “jazz híbrido”, em função de sua mistura com outros gêneros dançantes. O autor ressalta ainda a persistência dos debates entre vanguardistas e moralistas, os primeiros apontando a música como sendo o som do futuro e os segundos vendo nela a decadência da civilização. Para Hobsbawm, tal debate (que se desenrolava nos mesmos termos no Brasil naquele momento) era apenas uma prova de que nenhuma pessoa que expressasse aquelas opiniões de fato sabia do que estava falando<sup>86</sup>:

Assim, na década de 1920, costumava-se dizer nos círculos intelectuais que o *jazz* era a “música do futuro”, aquela cujo ritmo e tinido reproduziam o som e o movimento essencial da idade da máquina, “a melodia dos robôs”. Claro está que essas afirmações vinham, em geral, de pessoas que raramente tinham entrado em uma fábrica do século XX, ou ouvido *jazz* como hoje o conhecemos. Mas nem por isso fica desculpada sua total irrelevância.

Pois em primeiro lugar, como veremos, a essência do *jazz* é não ser uma música padronizada ou produzida em série (embora a música popular influenciada pelo *jazz* o seja), e em segundo lugar, o *jazz* tem muito pouco a ver com a indústria moderna (*op. cit.*, p. 31).

Em seguida, Hobsbawm nota que a única máquina tematizada pelo jazz foi o trem de ferro, mas com sentidos múltiplos, com conotações como liberdade, tristeza por desastres, ansiedade, movimento, etc. Segundo o autor, “aliás, a maior parte das metáforas mecânicas em jazz – telefones e carros, por exemplo – tem um simbolismo sexual”, e que “não há nada no ‘jazz de estrada de ferro’ que não pudesse ter sido criado em 1890”<sup>87</sup>. As observações de Hobsbawm sobre esse debate têm boa dose de pertinência, já que de fato é difícil reconhecer no jazz enquanto gênero musical as características que seus fãs e inimigos enxergavam. Por outro lado, talvez tenha escapado ao historiador inglês que a generalização do termo “jazz” naquele momento em geral não se referia a um gênero musical específico, e sim a uma maneira de executar uma ampla gama de gêneros. Como já foi apontado, “jazz”, para o público brasileiro em geral, era sinônimo de “jazz-band”, e os comentários de Hobsbawm na verdade sugerem que tal fenômeno era mundial.

Para os fins desta pesquisa, é interessante notar o fato de que a forte penetração das danças americanas e das jazz-bands no Brasil do pós-guerra propiciou um debate que na verdade se dava em uma arena transnacional. Muitos dos argumentos pró e contra o “jazz” em muito lembravam o que se via na Europa e nos Estados Unidos, como se pode deduzir da análise de Hobsbawm sobre o fenômeno. Mas o fato principal é a importância das “danças modernas” no contexto da cultura de massas no Brasil dos anos 1920. O número incontável de artigos dedicados ao assunto, a quantidade de fox-trots e outros gêneros norte-americanos tocados em uma arena importante como os palcos da praça Tiradentes e a proliferação de

---

<sup>86</sup> HOBBSAWM, Eric J. (Francis Newton). *História Social do Jazz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2ª edição, 1991, pp. 72-73.

<sup>87</sup> *op. cit.*, p. 32.

“jazz-bands” pela cidade, têm em comum o fato de atestarem a importância de tais danças no cenário cultural da Capital Federal no período.

Não se trata, contudo, de apontar uma simples dominação norte-americana sobre o panorama musical brasileiro, pois os mesmos elementos aqui arrolados para situar a importância das “danças modernas” naquele contexto mostram que isto esteve longe de acarretar um refluxo da produção nacional. Recuperando alguns dados expostos páginas atrás, nota-se que, se o fox-trot era o ritmo mais executado nos palcos musicados cariocas, era seguido pelo samba e pela marcha, e a somatória dos ritmos nacionais executados era maior que o total dos gêneros norte-americanos. Vê-se ainda que as “jazz-bands” não se dedicavam apenas à música norte-americana, executando também sambas macumbeiros, tangos, maxixes e outros gêneros. O que pode ser explicado pelo fato de não havia no ambiente da cultura de massas um número significativo de conjuntos especializados em tais gêneros, dado que tanto nos discos como nos palcos do período o que se via eram orquestras de formação bastante convencional interpretando sambas, tangos e maxixes<sup>88</sup>. Nesse contexto, é possível postular que a “jazz-band” tenha sido um campo discursivo a partir do qual se articulava o conceito de modernidade naqueles anos, ajudando a definir o que seriam as “danças modernas” mas também os ritmos nacionais que poderiam também ser reconhecidos como modernos. Além disso, a explosão das jazz-bands situa-se em um momento de difusão da produção artística

---

<sup>88</sup> Os trabalhos históricos sobre a música popular brasileira estabeleceram como marco para a utilização de instrumentos de percussão na gravação de discos a sessão na qual, em 1929, o Bando de Tangarás registrou a canção “Na Pavuna”, de Almirante e Homero Dornellas. A descrição mais conhecida deste evento é a de Almirante: *No Tempo de Noel Rosa*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2ª edição, 1977, pp. 67-70. Sobre a formação das orquestras que trabalhavam no teatro musicado, um exemplo é o da citada peça *Agüenta, Felipe*, que contém partes de regente, 1º e 2º violino, flauta, triângulo, bumbo e pratos, caixa, bateria, trombone, clarinetes, fagote, oboé, trompete, trompa, viola, cello e baixo (AEPS, caixa 04). Segundo Délon Antunes, apenas no fim da década de 1920 as orquestras tradicionais começariam a ser substituídas por jazz-bands (O

propiciada pela cultura de massas, e a presença de tais grupos musicais, ainda que de inspiração norte-americana, também serviu para uma definição dos contornos do meio da canção popular nacional. Além disso, é certo que tais conjuntos, para se estabelecerem, não poderiam deixar de executar canções nacionais, ainda que de outra forma:

Foi o carnaval que deu largas à dança do “maxixe”. Este era, a princípio, o nome dado aos bailes escuros da Cidade Nova, passando a ser aplicado à dança lasciva que invadiu o país e os continentes, adotada e remendada com títulos novos, tais como fox-trot, one-step e quejandas, que a pretensa elegância dos salões procura mascarar a dança “corpo a corpo”<sup>89</sup>.

Tal passagem, que aponta a intrincada negociação que marca a articulação do conceito de “modernidade” e de sua relação com a cultura de massas, também serve como síntese de alguns dos elementos-chave na compreensão do fenômeno das jazz-bands, os quais também são úteis na compreensão do mundo do entretenimento de massas daqueles anos. Tal como as jazz-bands no campo da música popular, algumas modificações sofridas pelo teatro musicado no período podem ser em parte atribuídas à sua presença em uma arena transnacional, o que o abria às influências parisienses, londrinas e nova-iorquinas, mas sempre dentro de um contexto de resignificação das práticas aprendidas no exterior. Mesmo porque o próprio fenômeno expansão da cultura de massas necessariamente colocaria o Brasil em um contexto transnacional, em que o trânsito de práticas culturais é inevitável. *Grosso modo*, o mesmo vale para outras modalidades de divertimento, como cinemas (afinal, se as fitas necessariamente eram importadas, platéias, palcos e salas de espera poderiam ser apropriados de múltiplas

---

*Homem do Tró-ló-ló: Jardel Jércolis e o teatro de revista brasileiro*. Dissertação de Mestrado, Uni-Rio, 1996, p. 31).

formas), circos, parques de diversões, entre outros. Como fio condutor entre essas práticas, a presença da cultura de massas, não como agente homogeneizador da produção mundial, mas sim como arena transnacional em que os contatos se tornavam inevitáveis. Certamente tais contatos não eram aleatórios, e estavam vinculados a relações de poder, em que países mais poderosos possuíam maneiras de expandir sua influência de modo mais potente. Mas como a própria mensagem contida, por exemplo, em filmes norte-americanos, não deixava de ser influenciada por práticas de outros países, até em função da importância da presença de imigrantes nas primeiras décadas de Hollywood, tal fato deve ser relativizado.

No cenário da Capital, esse jogo marcado por influências, importações, recriações e ressignificações foi central na produção do novo campo do entretenimento massificado, que após nascer nas últimas décadas do século XIX, encontrava na explosão de cinemas, nos grandes sucessos dos palcos musicados e na importância de fonógrafos (além do ainda iniciante rádio) uma nova fase de expansão. Em um momento de expansão do mercado do lazer como foi o caso dos anos 1920, é possível argumentar que a poderosa indústria do entretenimento norte-americana tenha se aproveitado para ocupar espaços dentro de países como o Brasil. Mas os habitantes da Capital rapidamente entenderam o recado, passando muitas vezes a utilizar as estratégias norte-americanas em proveito próprio na formação do mundo do entretenimento de massas brasileiro, que contou, desde seus primeiros dias, no século XIX, com a presença de fontes nacionais, mas sem deixar de evidenciar o fato de situar-se em uma arena transnacional.

---

<sup>89</sup> "O Maxixe", *A Máscara*, n° 38, 1-3-25.

### III – “O Ministério das Diversões”

Para situar o teatro de revista no contexto do entretenimento dos anos 1920, nada melhor que lançar mão do material contido nos arquivos da Empresa Pascoal Segreto, armazenado na Divisão de Música da Biblioteca Nacional. Pascoal Segreto havia nascido na Itália em 1868, e desde a década de 1880 estava ligado ao ramo das diversões no Brasil. Antes de montar sua empresa, Segreto havia se envolvido com restaurantes, bancas de jornal<sup>90</sup> e jogo ilegal<sup>91</sup>, e por este motivo havia tido pelo menos treze entradas registradas na polícia carioca até 1888<sup>92</sup>. Ainda no século XIX tornou-se empresário no ramo do entretenimento, sendo um dos primeiros a investir no cinema, a ponto de ser considerado um de seus introdutores no Brasil. Na primeira década do século XX já possuía casas de diversões como o salão Paris no Rio (que desde a década anterior apresentava filmes e figuras de cera), a Maison Moderne, o Pavilhão Internacional, o Concerto-Avenida e o Parque Fluminense, todos voltados para espetáculos diversos. Este último, por exemplo, situado no Largo do Machado, incluía patinação, banda da PM, companhia de bonecos mágicos, cançonetistas, animatógrafos, leões, ursos e cavalinhos<sup>93</sup>. Segreto ainda foi responsável pelas exposições cinematográficas da Exposição Nacional de 1908. Toda esta atividade lhe daria notoriedade a ponto de ser

---

<sup>90</sup> Quando de sua morte foi publicado que teria sido ele a introduzir os pontos fixos de venda de jornal na cidade. Ver “O Enterramento do Empresário Pascoal Segreto”, *O Imparcial*, 24-2-20.

<sup>91</sup> Ver CHIARADIA, Maria Filomena Vilela. *A Companhia de Burletas e Revistas do Teatro São José: a menina dos olhos de Pascoal Segreto*. Dissertação de Mestrado, Uni-Rio, 1997, cap. 2.

<sup>92</sup> BRETAS, Marcos Luiz. *A Guerra das Ruas: povo e polícia na cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1997, p. 90.

<sup>93</sup> CHIARADIA, *op. cit.*, p. 33. Em 1900 o empresário requeria permissão para construir um coreto no local. Códice 42-3-35 (Diversões Públicas), AGCRJ. Em 1910 o mesmo local daria dores de cabeça ao empresário devido às queixas de fiscais da prefeitura de que o estabelecimento estaria em desacordo com as posturas municipais. Códice 50-2-70 (Teatros), AGCRJ.

“nomeado” “Ministro das Diversões” em 1900, conforme artigo na *Gazeta de Notícias* (06-02-1901):

Tirem a esta entristecida Sebastianópolis o Coliseu da Cidade Nova, o Moulin Rouge, o Maison Moderne, o salão Paris no Rio, e depois nos digam: onde é que este bom povo fluminense, este povo carioca, pode passar um par de horas agradáveis, como é que pode passar a noite, não ir aborrecido a deitar-se? Pois bem: todas essas casas de recreio e de diversões são de propriedade desse honrado industrial, do incansável Pascoal Segreto, que emprega toda a sua atividade e todos os seus capitais em empresas tão arrojadas e de tão incerto resultado, mas que graças à sábia direção que ele soube dar-lhes, prosperam e sempre melhoram<sup>94</sup>.

Tendo se transformado de freqüentador de delegacias em “honrado industrial”, Segreto não deixaria de expandir seus negócios, sempre no ramo das diversões, chegando a possuir dezoito casas, entre Campos, Niterói, Petrópolis, São Paulo e o Rio de Janeiro<sup>95</sup>. Nos anos 1920, a Empresa Pascoal Segreto (Pascoal havia falecido em 1920) possuía diversas casas, essencialmente cinemas e teatros, ao contrário do início do século, quando era nitidamente voltada para os espetáculos de variedades. Uma das matérias publicadas sobre a morte do empresário citava como sendo de sua propriedade os teatros São José, Carlos Gomes e Maison Moderne (todos na praça Tiradentes), o High-Life Clube, no Catete, além de estabelecimentos em Campos, São Paulo e Belo Horizonte. A empresa ainda seria arrendatária do teatro São Pedro, do Cine Oriente (ambos na praça Tiradentes) e do Teatro Apolo, em São Paulo.

Nota-se que, à exceção da Maison Moderne, as demais casas de diversão da empresa pouco lembravam os espaços multifacetados que o “honrado industrial” possuía no início do

---

<sup>94</sup> Citado em ARAÚJO, Vicente de Paula. *A Bela Época do Cinema Brasileiro*, op. cit., p. 130. Quando de sua morte um periódico afirmava ter sido Segreto o introdutor dos cabarés no Brasil, o que é pouco provável, mas de qualquer forma mostra a importância a ele atribuída pelos contemporâneos no campo das diversões. “O Rio Perde o Mais Popular de Seus Empresários”, *O Imparcial*, 23-2-20.

século. Tal mudança registra inequivocamente a ascensão social da família Segreto, mas não indica um afastamento definitivo das atividades que fizeram a fortuna do empresário italiano. Afinal, pouco depois da morte de Segreto, a Maison Moderne havia sido transformada em duas casas: uma com espetáculos de Ram-Bolk enquanto a outra exibia filmes, sendo denominada Cinema Moderno, além da área livre, onde haviam parque de diversões e diversos espetáculos, tais como a Mulher Barbada que cobrava mil réis de entrada em julho de 1925<sup>96</sup>. A Maison Moderne não era o único local desse tipo no Rio de Janeiro; além dos circos que exibiam espetáculos teatrais e de variedades havia parques (como os já citados Polônia, na Tijuca, Centenário, na Cinelândia, e Fluminense, do próprio Segreto, no Largo do Machado), que mesclavam cinemas, parque de diversões, espetáculos de variedades e jogos que muitas vezes estavam a pouca distância da ilegalidade<sup>97</sup>.

Não apenas na diversidade de opções de divertimentos se apoiava a empreitada de Pascoal Segreto, que sabia aproveitar qualquer oportunidade para incrementar seus espetáculos. Uma história famosa a respeito, ocorrida em 1918, é bastante ilustrativa. Um artista português, Júlio Vilar, exibia-se em uma redoma de vidro, no Teatro São Pedro, denominando-se “O Enterrado Vivo”, passando oito dias sem comer. Segreto, após ler nos jornais que havia chegado ao Rio, no porão de um navio cargueiro, um bode que havia viajado

---

<sup>95</sup> CHIARADIA, *op. cit.*, p. 32.

<sup>96</sup> AEPS, caixas 3 e 62.

<sup>97</sup> O Parque Polônia, citado anteriormente, e que possuía cinema e teatro ao ar livre, rинque, carrossel, trapézios, baleiros e “outras diversões para crianças”, teve problemas com a polícia, pois o Chefe de Polícia, suspeitando que os sorteios de mercadorias realizados nas barracas do parque fossem um disfarce para o jogo ilegal, cancelou a licença de funcionamento do parque. Ver DP, caixa IJ<sup>6</sup> – 798.

escondido, ficando 33 dias sem comer, comprou-o e o exibiu na Maison Moderne como “o 2º enterrado vivo”<sup>98</sup>.

Contudo, Segreto estava longe de ser o único a utilizar tais estratégias como fonte de sobrevivência no contexto do entretenimento de massas no período do pós-guerra. Em 1921 a polícia recebeu um pedido de autorização de Rose Rogé, de 28 anos, francesa de nascimento, residente na rua Pedro Américo nº 12, que queria se exhibir como enterrada viva no Palácio Teatro ou no Cinema Central<sup>99</sup>. O médico convocado opinou que não havia risco de vida e a licença foi concedida. Outro exemplo seria o de João Gomes Feitosa, que conseguiu licença para exhibir seus dons de entrar na água sem se molhar e andar sobre brasas; os peritos julgaram que o primeiro fato seria alucinação inventada pelo “sertanejo esperto e desembaraçado”; o segundo seria explicado por sua grossa planta do pé, resultado de longas caminhadas no sertão<sup>100</sup>. É interessante notar que a concessão ou não da licença pelo Chefe de Polícia nos dois casos acima citados esteve baseada unicamente no parecer de peritos que visavam impedir acidentes no transcorrer do espetáculo. Mesmo deplorando os espetáculos acima, os peritos alegaram que não havia risco em sua realização, e as licenças foram expedidas<sup>101</sup>. Critérios como a qualidade do espetáculo tampouco entravam nas considerações da censura teatral do período, segundo a lei que definia suas atribuições:

---

<sup>98</sup> “Em Pedacos”, de Sabilius, *Revista de Theatro e Sport*, nº 176, 9-3-18.

<sup>99</sup> Vale a pena notar que se tratam de dois espaços de elite, situados em plena avenida Rio Branco, apresentando o espetáculo referido, mostrando que tal gênero estava longe de ser uma especificidade de territórios como a praça Tiradentes.

<sup>100</sup> Ambos os pedidos de licença estão em DP, caixa IJ<sup>6</sup> – 798.

<sup>101</sup> Contrariamente ao que Martha Abreu encontrou para o século XIX, quando espetáculos vistos como incompatíveis com o progresso eram, por esta razão, proibidos de ser realizados. Ver *O Império do Divino: festas*

na censura das peças teatrais a polícia não entrará na apreciação do valor artístico da obra, terá por fim exclusivamente impedir ofensas à moral e aos bons costumes<sup>102</sup>.

A distância de tal determinação em relação às peças do século anterior, que deveriam receber um parecer do Conservatório Dramático atestando também seu padrão estético adequado, mostra uma diferença nos sentidos do que deveria ser um controle da produção cultural. No século XIX, além da censura policial pura e simples, tratava-se de uma determinação de apurar o gosto do público, a fim de conduzir uma caminhada em direção ao progresso<sup>103</sup>. Nos anos 1920 o controle era apenas em relação a possíveis “ofensas à moral e aos bons costumes”, o que resultava em freqüentes cortes de piadas de duplo sentido e, dependendo do contexto, de referências à situação política, refletindo também um processo em que a produção cultural deixava pouco a pouco de ser vista como necessariamente uma forma de elevação espiritual, podendo ser encarada como mero divertimento.

Imbuída desse espírito, e sendo um importante agente de sua difusão, a Empresa Pascoal Segreto possuía diversas casas de diversão na Capital Federal dos anos 1920, quase todas nas proximidades da praça Tiradentes, à exceção do Parque Engenho de Dentro. Em 1911 Pascoal Segreto havia investido na Companhia do Teatro São José, voltada para as revistas e burletas, que viria a ocupar papel preponderante no desenvolvimento do teatro musicado. A importância da companhia pode ser medida no fato de ter sido a que mais

---

*religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro, 1830-1900*. Rio de Janeiro-São Paulo: Nova Fronteira-Fapesp, 1999.

<sup>102</sup> *Coleção das Leis da República dos Estados Unidos do Brasil de 1920*, vol. 3, tomo 2, Atos do Poder Executivo (julho a dezembro). Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1921. Nº 14.529, 09-12-1920, pp. 1219-36.

<sup>103</sup> A questão da censura teatral ao longo do século XIX foi estudada em detalhes por SOUZA, Sílvia Cristina Martins de. *As Noites do Ginásio: teatro e tensões culturais na Corte (1832-1868)*. Campinas: Ed. Unicamp-Cecult, 2002.

arrecadou direitos autorais no ano de 1925, seguida pela empresa Pinto & Neves (também voltada para o teatro ligeiro, e sediada no Recreio), por Alda Garrido (que apresentava burletas regionais em diversos teatros, muitas vezes o Carlos Gomes) e Procópio Ferreira, que começava a construir sua carreira no campo da comédia de costumes, já com grande sucesso<sup>104</sup>.

Segreto havia montado também a Companhia de Operetas e Melodramas, que funcionava no São Pedro, que seria encerrada em 1922, quando o teatro foi retomado pela prefeitura para as comemorações do centenário da Independência. Nos documentos da empresa encontram-se dados sobre receita e despesa de mais de cento e cinquenta datas, quase sempre para o período 1920-1925. Uma análise de alguns desses documentos é útil por mostrar a relevância de diferentes modalidades de diversão no contexto aqui estudado, em especial situando o teatro de revista em relação a outros estilos do teatro, tanto o dito “sério” quanto o ligeiro.

De saída cabe notar que, na comparação com companhias que ocuparam o Carlos Gomes e o São Pedro ao longo dos anos 1920, a companhia do São José era praticamente imbatível em termos de quantidade de ingressos vendidos. Em raras ocasiões houve quem, apresentando-se em um dos outros teatros da empresa, pudesse rivalizar com as vendas da companhia. Uma possibilidade ocorria nos momentos em que o Carlos Gomes ou o São Pedro estivessem ocupados pela companhia de um ator com a popularidade de Leopoldo Fróes<sup>105</sup>. A 12 de maio de 1924, por exemplo, Fróes apresentava a peça *Sangue Azul* no Carlos Gomes,

---

<sup>104</sup> *Boletim da SBAT*, n° 20, fev/26, p. 136.

<sup>105</sup> Para se ter uma idéia da popularidade deste ator, basta lembrar que concurso promovido em 1919 pela revista *Palcos e Telas* deu a Fróes o título de mais popular ator de teatro no Brasil, com 627 votos, tendo o segundo

arrecadando 2.590 mil réis em sua única sessão. Trabalhando em duas sessões, a companhia do São José conseguiu arrecadar um total de 2.782 mil réis (1.291 mil na primeira sessão e 1.491 mil na segunda). Se a companhia do São José teve de trabalhar em dobro para arrecadar mais que Fróes, seu público era inegavelmente maior. Afinal, para arrecadar o mesmo que o prestigiado ator, o São José teria de vender um número consideravelmente maior de ingressos, dado que o ingresso no teatro de revista era mais barato que o cobrado pelo popular ator. Na data citada, por exemplo, o lugar mais barato no Carlos Gomes foi vendido por 2 mil réis, enquanto as gerais do São José saíam por mil réis. Como resultado, para produzir uma renda maior que a auferida com 387 ingressos do Carlos Gomes, o São José teve de vender 728 ingressos. Sua segunda sessão vendeu apenas duas entradas a menos que a peça de Fróes, para uma renda menor em 1.099 mil réis<sup>106</sup>. Assim, se a companhia do São José atraía mais pessoas que pagavam menos, Fróes também ostentava um apelo considerável, que inclusive lhe permitia cobrar mais caro de seu público.

Em outras datas, o São José mostrava-se de fato imbatível em popularidade. Em 13 de julho de 1924 Leopoldo Fróes, ainda no Carlos Gomes, apresentava a peça *O Quebranto*, que rendeu neste dia 1.697 mil na matinê e 2.135 mil na sessão noturna, totalizando uma renda de 3.832 mil réis. Por seu lado, apresentando a revista *Dito e Feito*, a companhia do São José arrecadou 1.805 mil na matinê, 3.356,5 mil na primeira sessão e 1.872 mil na segunda, totalizando 7.033,5 mil, obtendo portanto grande vantagem. Enquanto Fróes vendeu 262 ingressos na matinê e 322 à noite, totalizando 584 ingressos, o São José venderia 500 entradas

---

colocado apenas 67 votos. Fróes teve mais votos que a somatória dos demais concorrentes, que unidos chegaram a 506 votos. (*Palcos e Telas*, nº 52, 20-3-19).

<sup>106</sup> AEPS, caixa 42.

na matinê, 1.028 na primeira sessão e 493 na segunda sessão, totalizando uma venda de 2.021 ingressos. As despesas do São José eram maiores para a empresa, que arcava com todos os gastos do espetáculo, que nesta noite totalizaram 1.078,5 mil réis, enquanto no Carlos Gomes o gasto ficou em apenas 340 mil. No entanto, a renda do São José era integralmente da empresa, enquanto que no Carlos Gomes 60% ficava com a companhia teatral, e apenas 40% com a empresa dona do teatro<sup>107</sup>.

Nos dias em que os três teatros da empresa estavam ocupados, surge uma boa oportunidade de comparação entre o público que gêneros diversos de teatro atraíam aos espetáculos. Um exemplo é o dia 8 de maio de 1920. Neste dia, Itália Fausta, atriz de grande prestígio<sup>108</sup>, ocupava o Carlos Gomes com *O Mestre das Forjas*, a companhia do São José apresentava a revista *O Pé de Anjo* e a Companhia de Operetas e Melodramas que a empresa havia montado para o São Pedro mostrava a opereta *Conspiração do Amor*, de Avelino de Andrade, com música de Chiquinha Gonzaga. Em sua sessão única, Itália Fausta vendeu 471 ingressos, que lhe renderam 1.945 mil. O São Pedro em duas sessões vendeu 505 ingressos, para uma renda de 1.269 mil. Nas três sessões do São José foram vendidas 2.860 entradas, que renderam um total de 4.419,5 mil réis<sup>109</sup>.

Apenas esses dados seriam suficientes para atestar definitivamente a importância da companhia do Teatro São José e do próprio teatro de revista no cenário do entretenimento de massas do Rio de Janeiro. A somatória do público que foi à sessão única do Carlos Gomes e às duas do São Pedro foi menor que o número de pessoas (1.161) que compareceu a uma única

---

<sup>107</sup> AEPS, Caixa 62. Geralmente a Empresa Pascoal Segreto arrendava o Carlos Gomes na base da divisão por igual dos lucros e gastos. O grande prestígio de Leopoldo Fróes permitia-lhe um arranjo mais vantajoso, onde as despesas eram divididas meio a meio, mas 60% da receita ia para os cofres do ator.

<sup>108</sup> Em 1919 havia sido eleita a atriz de teatro mais popular do Brasil. *Palcos e Telas*, n° 52, 20-3-19.

sessão do grande sucesso do ano de 1920 no São José<sup>110</sup>. No total, o São José atraiu mais que o triplo da soma das sessões do Carlos Gomes e do São Pedro, não obstante estes dois teatros estarem ocupados por companhias de grande prestígio entre a crítica. E a data aqui analisada não pode ser vista como atípica, já que a publicidade da empresa afirmava, quando da comemoração das 150 representações de *O Pé de Anjo*, que 203 mil pessoas já haviam assistido à peça, uma cifra provavelmente exagerada mas que serve para mostrar sua popularidade<sup>111</sup>.

Um argumento que poderia ser levantado é o de que os ingressos para o São José eram mais baratos que os cobrados naquela noite nos teatros Carlos Gomes e São Pedro. De fato a comparação mostra que os preços do São José eram mais acessíveis. Enquanto um camarote de 1ª ordem saía por 20 mil réis no Carlos Gomes e 15 mil no São Pedro, no São José o mesmo camarote poderia ser comprado por 10 mil. As cadeiras de 1ª classe, vendidas por 2 mil réis nos demais teatros, poderiam ser compradas por apenas mil réis no São José, que cobrava 500 réis pelo lugar mais barato, metade do preço cobrado naquela noite por um lugar nas gerais dos outros dois teatros da empresa.

Tal argumento deve contudo ser relativizado. Pois se é verdade que as 817 pessoas que compareceram às gerais do São José naquela noite não poderiam, desembolsando a mesma quantia, comprar qualquer ingresso dos outros dois espetáculos, o valor utilizado na compra dos 2.043 ingressos restantes poderia ser empregado na compra de lugares menos qualificados dos espetáculos oferecidos por Itália Fausta ou pela Companhia de Operetas e Melodramas do

---

<sup>109</sup> AEPS, Caixa 62.

<sup>110</sup> Note-se que, a peça foi um grande sucesso de público, mas a crítica não a destacou das demais, vendo nela apenas mais uma revista comum. "Gazeta Teatral", *Gazeta de Notícias*, 29-4-20; "Na Platéia", *A Noite*, 29-4-20.

<sup>111</sup> *O Imparcial*, 15-6-20.

São Pedro. Além disso, nada há a impedir que uma parte substantiva das pessoas que pagaram um baixo preço para entrar no São José e assistir *O Pé de Anjo* não estivesse disposta a desembolsar uma quantidade maior de dinheiro para ver um espetáculo que fosse do seu interesse. O que os números acima expostos testemunham é a importância do teatro de revista no processo de massificação cultural. Afinal, durante os meses em que *O Pé de Anjo* esteve em cartaz, muitas centenas de pessoas compareceram a cada noite no Teatro São José para ouvir um repertório de sucesso, olhar belos corpos e ver serem debatidas algumas das questões cruciais daquele momento. O papel do teatro de revista como espaço privilegiado de difusão cultural é, desta maneira, algo evidente por si só.

Mas a noite enfocada acima não é um exemplo isolado. Para dar apenas mais um exemplo, pode-se tomar o dia 12 de janeiro de 1921, quando estreava no São José a revista carnavalesca *Reco-Reco*, de Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes, os mesmos autores de *O Pé de Anjo*, além de *Agüenta, Felipe!*, e outros grandes sucessos da década. Naquela noite o Carlos Gomes era ocupado pela Companhia de Comédia de Francisco Marzullo, que em duas sessões vendeu 112 ingressos do romance policial *O Colar da Baronesa*, arrecadando 303 mil réis. No São Pedro estava a Companhia de Operetas e Melodramas, que vendeu em duas sessões 299 entradas para a comédia *A Capital Federal*, de Artur Azevedo, arrecadando um total de 922 mil réis. Enquanto isto, no São José, 2.658 ingressos foram vendidos (982 na primeira sessão - esgotando a capacidade máxima do teatro - 947 na segunda sessão e 729 na terceira), proporcionando uma renda de 3.961 mil réis. Nessa data, as três sessões do São José venderam um total superior a quatro vezes a soma dos ingressos vendidos nas bilheterias do Carlos Gomes e do São Pedro nas duas sessões de cada teatro.

Aqui a tese de que o teatro de revista atraía a população de menor poder aquisitivo em função dos baixos preços cobrados é ainda menos eficiente. Basta notar que o ingresso mais vendido no Carlos Gomes naquela noite foi o “lugar distinto”, com 78 ingressos (69% do total), que proporcionaram uma arrecadação de 234 mil réis (77% do total). Enquanto isto, na mesma noite, eram vendidos 246 ingressos no São José do tipo “lugar distinto de 1<sup>o</sup>”, que foram colocados à venda pelo mesmo preço de seu correspondente no Carlos Gomes. Logo, embora ambos os teatros vendessem lugares semelhantes ao preço de 3 mil réis, a venda desse tipo de ingresso foi três vezes maior no São José que no Carlos Gomes, sendo, contudo, responsável por menos de 10% dos bilhetes vendidos naquele dia no São José e menos de 20% da arrecadação<sup>112</sup>. Isto demonstra que o diferencial da companhia do São José estava em atrair um público bastante diversificado, o que permitiu por diversas vezes a lotação total do teatro em alguns espetáculos de sucesso. Em noites como a acima analisada, 62 pessoas pagaram 10 mil réis por um camarote e 663 pagaram 500 réis por um lugar na geral, além das inúmeras opções intermediárias. Isso basta para demonstrar que o sucesso da companhia e do teatro de revista como um todo não era baseado no fato de atrair um público de baixo poder aquisitivo, e sim por levar ao teatro pessoas de extrações sociais bastante diferentes.

A força do teatro de revista em geral e da Companhia do São José em particular fica atestada novamente quando se compara sua performance com outras companhias de teatro ligeiro. Um feriado, como 20 de janeiro de 1924, por exemplo, é uma data particularmente interessante por ser um dia em que a população está disponível para procurar suas opções favoritas de lazer. Em um dia como este, a Empresa Pascoal Segreto tinha a oportunidade de

---

<sup>112</sup> AEPS, Caixa 65.

obter uma receita muito maior que a normal. O Ram-Bolk, por exemplo, atraiu 9.726 pessoas, que proporcionaram uma renda de 12.209 mil réis, enquanto 1.459 pessoas pagaram ingresso para entrar no Cinema Olímpia.

Os teatros da empresa também estiveram cheios. No Carlos Gomes, a companhia liderada por Alda Garrido apresentava a burleta *Noites de Luar* em uma matinê e duas sessões noturnas, arrecadando 3.383 mil réis através da venda de 930 entradas. Enquanto isto, apresentando a revista *Off-Side*, de J. Brito, a companhia do São José vendia 2348 entradas, proporcionando uma renda total de 8.263,5 mil. Assim, em um dia próprio para as diversões, o teatro de revista mostrava a sua força, atraindo mais que o dobro do público que foi ver a popular atriz Alda Garrido. E neste caso não se pode alegar a diferença no preço, pois a Companhia Garridos também se dedicava ao teatro ligeiro. Na verdade o São José, embora tivesse preços na mesma faixa que o Carlos Gomes, neste noite pode ter atraído um público de poder aquisitivo um pouco mais alto que o da Companhia Garrido. Pois o lugar mais vendido nas três sessões do São José foi o lugar distinto, com 1.278 entradas vendidas (54% do total), o que proporcionou uma renda de 5.112 mil réis (61% do total). Enquanto isto, o público de Alda Garrido naquele dia comprou preferencialmente as cadeiras de primeira classe (711 ou 76% do total, proporcionando uma renda de 2.133 mil, ou 63% do total). Como o lugar distinto no São José custava 4 mil, contra 3 mil da cadeira de primeira classe do Carlos Gomes, pressupõe-se que o público da companhia do São José, embora tivesse opções mais baratas dentro do próprio teatro e em teatros populares da vizinhança, preferia em boa parte desembolsar um pouco mais para ver o espetáculo que mais lhe interessava<sup>113</sup>.

---

<sup>113</sup> AEPS, caixa 41.

Um risco possível na análise atenta da venda de ingressos em alguns dias escolhidos é o de se privilegiar algumas datas atípicas. Para afastar tal possibilidade, se procederá em seguida à análise de uma pequena seqüência de datas, avaliando rapidamente as vendas de entradas para o Teatro São José e o Carlos Gomes. Entre 16 e 19 de dezembro de 1923, o Carlos Gomes apresentou a burleta *A Pequena da Marmita*, com Alda Garrido, enquanto no São José era representada a revista *Sonho de Ópio*. Nesses quatro dias, as duas companhias que apresentavam teatro ligeiro na Praça Tiradentes deram nove espetáculos cada uma. O resultado está na tabela abaixo:

	<i>A Pequena da Marmita</i> (Carlos Gomes)	<i>Sonho de Ópio</i> (São José)
Matinê 16/12	252 entradas, 619 mil	421 entradas, 1.700,5 mil
1ª sessão 16/12	667 entradas, 1.890,5 mil	822 entradas, 3.283 mil
2ª sessão 16/12	188 entradas, 538,5 mil	420 entradas, 1.636,5 mil
1ª sessão 17/12	143 entradas, 354 mil	265 entradas, 913,5 mil
2ª sessão 17/12	124 entradas, 327,5 mil	280 entradas, 1.136,5 mil
1ª sessão 18/12	149 entradas, 411 mil	194 entradas, 1.078,5 mil
2ª sessão 18/12	113 entradas, 285,5 mil	263 entradas, 1.178,5 mil
1ª sessão 19/12	118 entradas, 294,5 mil	185 entradas, 800 mil
2ª sessão 19/12	112 entradas, 316,5 mil	210 entradas, 883 mil

Tem-se acima um pequeno conjunto de dias, o primeiro deles contando com boa presença de público, enquanto os demais foram menos lucrativos para a Empresa Pascoal Segreto. Mas nota-se a preferência do público claramente sendo destinada à Companhia do

São José, pois apenas em uma sessão (a primeira de 16/12) a arrecadação do Carlos Gomes ultrapassou a metade do São José. Em termos de público, o Carlos Gomes jamais chegou a ameaçar o São José, chegando no máximo a atingir 76% do público deste na primeira sessão de 18/12. Como a vantagem do São José sobre o Carlos Gomes é bastante mais ampla no que tange à renda, sendo menos elástica quanto ao público, é fácil perceber que na média os espectadores do São José pagavam preços maiores que o do Carlos Gomes, ainda que houvesse uma razoável equivalência entre os preços de lugares iguais nos dois teatros<sup>114</sup>. Isso ajuda a desmistificar a idéia tão comum de que o teatro de revista seria uma forma de diversão voltada unicamente para as classes mais baixas.

Talvez essa visão corrente seja explicada pelo fato de que teatros voltados para o teatro musicado ligeiro tinham, na ponta mais baixa, ingressos cobrados a preços baratos. Mas isso não significa que a maioria do público seja comprador deste tipo de ingresso. Tomando como exemplo unicamente a segunda sessão do dia 16 de dezembro de 1923, vê-se que os compradores do ingresso mais barato, a geral (mil réis), contribuíram com menos de 4% (65 mil) do valor total da renda, e 15% do total de bilhetes. Já os compradores de lugares distintos (4 mil) foram responsáveis por 61% da renda (1000 mil réis, ou 1 conto de réis) e 59% do total de entradas vendidas. Mesmo o público de poder aquisitivo mais elevado, que preferia os camarotes, estava longe de ser irrelevante, respondendo por 22% da arrecadação (360 mil) – mais, portanto, que os freqüentadores das gerais - e 18% do total de público, se for levado em conta que a capacidade dos camarotes era de cinco pessoas.

---

<sup>114</sup> Os dados estão disponíveis em AEPS, Caixa 62.

Tais números mostram ainda alguns aspectos do panorama do entretenimento de massas nos anos 1920. Pode-se lembrar que o concurso da revista *Palcos e Telas* que elegeu Leopoldo Fróes e Itália Fausta como artistas teatrais mais populares do Brasil, rendeu um número irrisório de votos a artistas ligados ao teatro musicado<sup>115</sup>. Contudo, a companhia do São José, a mais importante do teatro ligeiro daquele período parecia ser imbatível em público e arrecadação, inclusive no confronto com artistas mais famosos<sup>116</sup>. Isso mostra que o mundo da cultura de massas do período era marcado mais fortemente pela circulação de bens culturais que pela elevação de artistas ao status de grandes estrelas. Um exemplo expressivo desta característica mais geral do mundo do entretenimento é o sucesso da canção “O Pé de Anjo”, de Sinhô, talvez o grande sucesso musical de 1920 na Capital Federal. Embora a canção tenha sido gravada em disco, o selo Popular, responsável pela gravação, fechou pouco tempo depois, Sinhô certamente pouco recebeu por esta gravação, e o cantor que a registrou (o futuramente famoso Francisco Alves) pouco proveito retirou por sua primazia na gravação, já que pode ser encontrado no ano seguinte na folha de pagamento da companhia do São José, recebendo apenas 250 mil réis, menos que qualquer outro ator da companhia e que diversos funcionários<sup>117</sup>.

---

<sup>115</sup> Um outro concurso, realizado pela *Fon-Fon* em 1925 deu a Fróes novamente o título de ator mais popular do país, seguido de Procópio Ferreira e Itália Fausta. Entre os atores de teatro musicado, os mais votados foram Alda Garrido (9º lugar), Araci Cortes (10º), Pinto Filho (12º) e Alfredo Silva (13º). Ver “Quem São os Maiores Brasileiros Vivos?”, *Fon-Fon*, 14-3-25.

<sup>116</sup> Outro aspecto a ser ressaltado é a representatividade do teatro de revista, e da Companhia do São José em especial, naquele contexto, no número de espetáculos da cidade. Segundo o *Correio da Manhã* (“Nos Teatros”, 5-4-20), ao longo do mês de março de 1920, houve 293 sessões de teatro na Capital Federal, sendo 96 apenas no São José, que era responsável assim por um terço das apresentações teatrais da cidade. Tendo em vista os números apresentados relativos ao público, pode-se supor que a representatividade da companhia fosse ainda maior no que tange aos bilhetes vendidos.

<sup>117</sup> AEPS, caixa 40. Alves ganhava em dezembro de 1921 menos que o bilheteiro do teatro São José.

Contudo, a canção originou uma peça homônima que figurou entre os maiores sucessos da década, aproveitando a marcha de Sinhô não apenas no título, mas repetindo-a em todo o seu desenvolvimento, além de servir como caracterização para um de seus personagens principais. Além disso, a canção provavelmente tenha sido executada um número infinito de vezes nos incontáveis espetáculos de variedades que ocorriam diariamente na cidade em cabarés, circos, cafés, choperias e casas de dança<sup>118</sup>. Tudo isto sem que seu autor ou intérprete no disco tenham se tornado nomes famosos no Rio de Janeiro de 1920. Conclui-se então que, à exceção do cinema, que levava a todas as partes do globo os rostos dos mais famosos artistas holywoodianos, as demais formas de entretenimento não estavam estruturadas para fabricar superestrelas, mas sim para divulgar canções, danças e peças de sucesso. Um exemplo seria a seguinte passagem:

Os subúrbios adoram as músicas carnavalescas. Mas a distância não deixa conviver muito com os centros irradiadores. Assim é que as esquecem muito depressa para gravar as músicas das revistas e das burletas que vivem nos palcos dos teatrinhos baratos da cidade<sup>119</sup>.

A afirmação acima ajuda a demonstrar que, se o rádio e o disco ainda eram acessíveis a poucos, a grande maioria da população tinha outros meios para atualizar-se constantemente em relação ao repertório de sucessos do momento, e o teatro de revista surge com grande destaque entre estes caminhos de difusão do repertório musical do período.<sup>120</sup> Os anos 1920

---

<sup>118</sup> Ainda no ano de 1920 o jornal *A Noite* noticiava que diversos pelotões militares realizavam seus exercícios cantando a música de Sinhô, inclusive em desfiles pelas ruas. Ver “O ‘Pé de Anjo’ Marcha Militar?”, 8-7-20 e “O ‘Pé de Anjo’ e o ‘Papagaio Louro’ estão ou não oficializados?”, 9-7-20.

<sup>119</sup> “Páginas da Cidade”, de Álvaro Sodré, *Fon-Fon*, 27-09-1924.

<sup>120</sup> Vale notar que, se o rádio ainda era incipiente, despertava imensa curiosidade, e a se julgar pelas seções dedicadas ao assunto na imprensa, muitos tentavam produzir aparelhos domésticos que captassem o sinal das

apontam então um cenário no qual o teatro de revista era um gênero de entretenimento que gozava de grande popularidade entre grupos variados da sociedade. Em finais de semana e feriados levava ao centro da cidade uma grande quantidade de público, que era menor mas não inexpressivo nos dias de semana. Com isso, gerava um grande lucro para donos de companhias como as empresas Pascoal Segreto e Pinto & Neves.

Havia contudo, um grupo de pessoas que não via apenas vantagens em todo este sucesso do teatro de revista, tanto em relação à Empresa Pascoal Segreto como as outras companhias: os empregados. O período do pós-guerra é marcado pelas lutas dos trabalhadores envolvidos com o teatro pela regulamentação de suas atividades. A imprensa por vezes publicava notícias de artistas em dificuldades financeiras, lembrando aos demais da instabilidade causada pelo desamparo de sua profissão. Em 1926 ocorreu um exemplo: após a morte do maestro Paulino Sacramento, da companhia do São José, a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais teve de pagar seu enterro, dada a impossibilidade de a família arcar com as despesas<sup>121</sup>. Em outra ocasião, organizou-se um espetáculo em benefício da família do autor J. Miranda, cuja morte recente havia deixado sua família em sérias dificuldades<sup>122</sup>. Particularmente significativo foi o fato de, quando da morte do ator Brandão (“o

---

poucas emissoras existentes na época. Ver a seção “Fon-Fon Rádio” na *Fon-Fon*, a partir de novembro de 1924. Ver ainda “radiomania”, capa da mesma revista a 10-10-25; seção “Radiofonia” em *O Malho*, a partir do nº 1158, 22-11-24.

<sup>121</sup> *Boletim da SBAT*, nº 20, fev/26, p. 142.

<sup>122</sup> *O Rio Musical*, 1:10, 29-7-22. Através do espetáculo foram arrecadados 4 contos, entregues à Caixa Beneficente dos Artistas Teatrais, para que fosse instituída uma pensão de 200 mil réis mensais para a família. Outro exemplo poderia ser um texto de 1914, observando as dificuldades atravessadas por Machado Careca e Aurélia Delorme, dois artistas de imenso sucesso no fim do século XIX: “é simplesmente doloroso vermos um Machado Careca, fingindo que canta, no tablado do Passeio Público, entre chopes, dixotes e tremoços; a Delorme e tantos outros bons elementos, completamente no ostracismo, já pela falta de companhias estáveis e respeitáveis, já pelas imposições que fazem quando a necessidade e o reumatismo não os incomodam, aliados à grande falta de juízo, e cujas conseqüências são funestíssimas no futuro” (*Comédia*, nº 4, 11-7-14). Ou ainda o drama da atriz Isaura Pereira (“Isaura Pereira”, *Theatro & Sport*, nº 425, 30-12-22).

Popularíssimo”)), ter se tornado pública a pobreza em que o ator havia vivido seus últimos dias<sup>123</sup>. Percebendo nestes momentos que os benefícios dos grandes sucessos teatrais concentravam-se em poucas mãos, os trabalhadores buscaram seus direitos através de várias estratégias.

Por outro lado, os diversos profissionais envolvidos com o mundo do teatro certamente mantinham contato com grupos sindicais de outras categorias, visto que era comum a realização de festivais em benefício de algumas dessas instituições. Por vezes esses festivais eram montados pelos próprios sindicatos beneficiados, mas em outras ocasiões tratava-se de simplesmente destinar à instituição a receita de algum espetáculo de uma peça já montada<sup>124</sup>. Tal expediente era interessante para os teatros, pois esperava-se que muitos dos componentes da categoria profissional beneficiada comparecessem ao teatro, e talvez muitos deles se tornassem freqüentadores após esse contato inicial. Considerando essas ligações com outros sindicatos, é fácil imaginar que os funcionários teatrais rapidamente tenham percebido a necessidade de adotar o caminho da reivindicação.

Segundo o jornalista Mário Nunes, a organização da chamada “classe teatral” se inicia em 1915, quando o português Luís Galhardo trouxe a idéia de fundar uma Federação das Classes Teatrais, tal como em Portugal, lutando pela regulamentação do direito autoral e por

---

<sup>123</sup> “Em Pedacos”, de Salvilius (*Revista de Theatro & Sport*, nº 375, 14-1-22) discutia o assunto, anunciando espetáculo em benefício da família do ator.

<sup>124</sup> Para o primeiro caso, ver “O Festival no Palace”, *O Graphico*, 1-6-16 e 15-6-16, sobre um espetáculo da companhia do ator Romualdo Figueiredo em benefício da Associação Gráfica do Rio de Janeiro. A peça montada foi *Fafá Lebonnard*, “um poema de amor”, segundo o jornal, e o festival ocorreu no Palace Teatro, na elitizada rua do Passeio, com preços que iam de 25 mil (frisas) a mil réis (geral). Outro exemplo está no festival em benefício da Associação de Resistência dos Cocheiros, na sede da agremiação, misturando amadores e profissionais pouco conhecidos. A peça seria *A Rosa do Adro* (“Amadores”, *Vida Moderna*, 17-12-21). Para o segundo tipo, ver “Um Festival no Teatro Lírico” e “O Festival da Resistência dos Cocheiros no Lírico”, *Renovação*, nº 2, 1-1-21. O festival foi realizado a 18-12-20, contando com o drama *A Tomada da Bastilha*, “um espetáculo variado” e conferência de Maurício de Lacerda.

melhores salários. Houve mesmo algumas reuniões onde foram indicados elementos dos diversos segmentos das profissões teatrais que elaborariam os estatutos da associação de classe. Segundo o mesmo jornalista, embora em 1916 o assunto tenha permanecido em pauta, acabou se esgotando<sup>125</sup>.

Contudo, a 27 de setembro de 1917 seria fundada a Sociedade Brasileira dos Autores Teatrais, sempre apontada como elemento chave nas lutas classistas da área<sup>126</sup>. A sociedade congregava desde autores de imenso prestígio, como os escritores Coelho Neto e Medeiros e Albuquerque, a compositores de canções incluídas em peças, como os hoje bastante conhecidos Sinhô e Pixinguinha, exibindo uma imensa diversidade interna de situação financeira, poder e prestígio pessoal entre seus componentes. Ainda em 1917 a SBAT definiu uma tabela de valores para o direito autoral, que seria correspondente a 10% da renda bruta de cada espetáculo<sup>127</sup>. Novas tabelas acabariam sendo formuladas, atendendo a diversos motivos. Uma das razões foi que outras categorias profissionais que não tinham sindicatos recorreram à SBAT em busca de auxílio, sendo um caso natural o dos compositores, muitos dos quais eram filiados à sociedade por comporem canções para peças de teatro musicado, e que também enfrentavam problemas relativos ao direito autoral.

A iniciativa dos autores teatrais logo causaria reações. Em entrevista a Mário Nunes, Pascoal Segreto afirmava que no Brasil o público não teria o hábito de freqüentar o teatro, impedindo que os empresários tivessem lucro, o que por conseqüência impediria o pagamento

---

<sup>125</sup> NUNES, Mário, *op. cit.*, p. 87.

<sup>126</sup> Tal sociedade foi exaltada desde seus primeiros dias por diversos grupos envolvidos com o teatro. Ver "Os Direitos do Autor", de Gastão Tojeiro. *Theatro*, nº 1, 10-1-20, ou ainda BARROS, Orlando de. *Custódio Mesquita, um Compositor Romântico: o entretenimento, a canção sentimental e a política no tempo de Vargas (1930-1945)*. Tese de Doutorado, FFLCH-USP, 1995, pp. 39-47.

<sup>127</sup> NUNES, Mário. *op. cit.*, pp. 115-116.

do direito autoral correspondente. Chega a ser curioso observar o empresário italiano reclamar da ausência de público nos teatros a partir dos dados comentados anteriormente sobre a frequência do Teatro São José. O mesmo Mário Nunes lembrava que *O Pé de Anjo* ficou em cena 3 meses, rendeu 150 contos líquidos para a Empresa Segreto, e apenas 2,7 contos a seus autores, enquanto Carlos Bittencourt, um dos autores da peça, queixava-se em entrevista da dificuldade de receber os direitos autorais<sup>128</sup>.

Mas a estratégia patronal não obteria grandes resultados, já que a 2 de janeiro de 1924 o Decreto nº 4.790 regulamentaria a questão do direito autoral. Segundo o decreto, o direito autoral teria um valor fixo a ser pago em cada representação de uma peça, equivalente ao preço de venda de um determinado número de cadeiras: espetáculos por sessões – 12 cadeiras (sem música) ou 15 (com música). Espetáculos inteiros: 18 cadeiras (sem música) ou 20 (com música). O artigo 11 estabelecia que a cada 10, 25 e 50 representações (espetáculos inteiros), 30, 50 e 100 (duas sessões), 50, 100 e 150 (três sessões), o autor teria direito a 40% da renda bruta do espetáculo, 2% desta renda indo para a SBAT. O artigo 13 determinava que a SBAT também arrecadaria o “pequeno direito”, como ficou denominado o direito autoral relativo à música popular. Pelo artigo 16, os autores de música receberiam 300 réis por disco, 500 réis por disco duplo e 300 réis por rolo perfurado para pianos mecânicos (dado que indica que as pianolas tampouco podem ser esquecidas devido a seu papel de difusoras do repertório musical da cidade). Pelo artigo 18, a SBAT (ou “a sociedade”, como se autodenomina) reteria as seguintes porcentagens dos direitos: 6% se recolhido na cidade, 8% se fora da cidade, 12%

---

<sup>128</sup> *Op. cit.*, pp. 113-5 e 221; “Na Platéia”, *A Noite*, 16-10-20. Artigo publicado ainda em 1917 na revista *Dom Quixote* afirmava que empresários como Segreto e Loureiro estariam obrigando os autores a escrever sob pseudônimo, com objetivo de burlar o pagamento do direito autoral. “Os Nossos Mambembes”, nº 32, 19-12-17.

em outro estado e 20% no exterior. O artigo 20 determinava que os autores não filiados pagariam 20% sempre<sup>129</sup>.

A questão sobre o percentual correto para o direito autoral jamais deixaria de ser debatida, o que causou uma constante mudança nas tabelas de cobrança. Uma tendência foi a de criar uma tabela diferenciada de acordo com o gênero teatral, projeto que o autor Serra Pinto teria apresentado com sucesso à SBAT em 1924. A idéia era classificar as companhias estrangeiras em dois grupos. As Companhias de Arte seriam as de drama, comédia, ópera, ópera-cômica e opereta; as Companhias de Diversões explorariam baixa comédia, farsa, revista e burleta<sup>130</sup>. Um documento da SBAT, datado de 1929, mostra que tal princípio havia sido estendido à cobrança do direito autoral de peças nacionais:

Peças sem música: tragédia, drama, alta comédia, comédia, *vaudeville*, sainete, farsa, *grand-guinol*, são 18 cadeiras (espetáculo inteiro) ou 12 (espetáculo por sessões). Peças com música: ópera-cômica, opereta, comédia musicada, burleta, mágica, revista, *revuette*, são 20 cadeiras (espetáculo inteiro) ou 15 (por sessões). Se a partitura original, metade é do autor. Se é compilada, deve ser dividida entre os autores das músicas. Tabela do pequeno direito. Cabarés, cassinos e *music-halls*: 15 mil, *matinê* e *soirée*, 10 mil *soirée*. Cinemas de 1ª classe (centro urbano), *dancings*, escolas ou salões de dança, cabarés, cassinos e *music-halls* de 2ª: 5 mil *matinê* e *soirée*, 4 mil *soirée*. Cinemas de 2ª classe (bairros), salas de espera, clubes, chopes, cabarés, cassinos e *music-halls* de 3ª classe, grupos de intervalos: 4 mil *matinê* e *soirée*, 3 mil *soirée*; Cinemas de 3ª classe (subúrbios), hotéis, restaurantes, confeitarias, sorveterias, bares, cafés, circos e bandas ao ar livre, 3 mil *matinê* e *soirée*, 2 mil *soirée*; concertos e audições: 10 mil para orquestra (por número), 5 mil para alguns instrumentos, 3 mil para um instrumento com ou sem canto, 2 mil para bandas. Sociedades de Rádio Cultura e Sociedade de Cultura Musical: 3 mil *matinê* e *soirée*, 2 mil *soirée*. 300 réis por número gravado em disco, e 500 réis por rolo de pianola<sup>131</sup>.

---

<sup>129</sup> *Boletim da SBAT*, n° 1, julho/24, pp. 3-5.

<sup>130</sup> *A Máscara*, 1:4, 13-5-27. p. 3; *Boletim da SBAT*, n° 7, jan/25, p. 10.

Pode-se notar a imensa variedade de espaços onde havia algum tipo de diversão na cidade do Rio de Janeiro, sendo que o teatro de revista estava presente em grande parte destes locais. Assim, nessas lutas era natural que autores ligados ao teatro ligeiro tivessem presença marcante, pois era o gênero que mais atraía público aos teatros, estando mais sujeitos aos prejuízos com o não recebimento do direito legal. A primeira diretoria da SBAT já continha autores primordialmente ligados ao teatro ligeiro, sendo formada por Paulo Barreto, Raul Pederneiras, Viriato Correia, Avelino de Andrade, Bastos Tigre, Agenor de Carvolina e Oduvaldo Viana. Já a diretoria em julho de 1924 era composta de diversos membros ligados ao teatro ligeiro, como Gastão Tojeiro, Cardoso de Menezes, Carlos Bittencourt, João B. Gonzaga, Freire Jr., Cândido da Costa, Eduardo Souto e Gama e Silva.

Considerando-se ainda insatisfeita, a SBAT, em conjunto com profissionais de outras áreas e jornalistas, começou uma campanha pela fundação de um órgão que representasse as reivindicações de funcionários de todos os setores do mundo teatral<sup>132</sup>. Os motivos pareciam óbvios, uma vez que os salários dos profissionais do mundo teatral estavam longe de refletir os lucros proporcionados por essa atividade a seus empresários. Entre os artistas do São José, a atriz Otília Amorim, maior nome da companhia e de todo o teatro de revista naquele momento, ganhava, em dezembro de 1921, 900 mil réis mensais, enquanto Cândida Leal não passava dos 600 mil, e a estrela ascendente Henriqueta Brieba chegava apenas aos 300 mil, pouco mais que as coristas do teatro, que ganhavam 200 mil. Entre os atores, o popular Alfredo Silva recebia 1 conto de réis, Asdrúbal Miranda, 700 mil, e J. Figueiredo, o mais

---

<sup>131</sup> "Amplas Informações aos Srs. Representantes e Agentes Para o Exercício de Suas Funções Como Procuradores Legais dos Direitos dos Sócios Efetivos e Filiados da SBAT". AEPS, caixa 24.

<sup>132</sup> "SBAT", *Revista de Theatro & Sport*, nº 399, 1-7-22.

famoso intérprete do tipo “português”, recebia 600 mil. Francisco Alves, apesar de contribuir com sua voz poderosa para a difusão de sucessos musicais nas revistas ganhava apenas 250 mil, o diretor Isidro Nunes recebia 600 mil e o ponto Manoel White 400 mil<sup>133</sup>.

Isso significa dizer que Alfredo Silva e Otília Amorim, talvez os dois artistas de maior prestígio no teatro de revista naquele momento, recebiam menos que a arrecadação de qualquer uma das quase cem apresentações que a companhia do São José fazia a cada mês, número que por sinal levava a questão do descanso semanal a ser uma das grandes reivindicações dos artistas. Para situar os salários acima, basta dizer que a remuneração média de um operário carioca em 1920 era de 5,5 mil réis diários para homens, 3,5 mil para mulheres e 2 mil para menores. Um quilo de arroz custava em média 2 mil réis, um quilo de feijão saía por 600 réis, uma galinha valia 5 mil, um litro de leite fresco mil réis e uma dúzia de ovos 2,8 mil<sup>134</sup>. Um domicílio de um cômodo na zona portuária do Rio de Janeiro era anunciada no *Jornal do Brasil* em dezembro de 1921 com 80 mil réis como valor de aluguel. Nessas proporções, não surpreende que uma lista contendo endereços dos membros da companhia mostrasse que todos moravam entre a Lapa e a Cidade Nova, regiões próximas ao Teatro São José, o que era uma vantagem, mas que estavam longe de serem vistas como partes respeitáveis da cidade. Isidro Nunes morava na avenida Mem de Sá, Alfredo Silva na Frei

---

<sup>133</sup> AEPS, caixa 40. Mas questão salarial não era a única em pauta; abundavam também queixas contra a quantidade de companhias estrangeiras em atividade no Rio de Janeiro. Ver “Os Vendilhões da Arte”, de A. B., *Renovação*, nº 1, 16-12-20.

<sup>134</sup> PENA, Maria Valéria J. e LIMA, Elça M. “Lutas Ilusórias: a mulher na política operária na Primeira República”. In: BARROSO, Carmem e COSTA, Albertina Oliveira (Orgs.). *Mulher, Mulheres*. São Paulo: Cortez-Fundação Carlos Chagas, 1983, pp. 20-22.

Caneca, Asdrúbal Miranda na rua do Senado, José Figueiredo na rua do Lavradio, Otilia Amorim na Silva Jardim, Cândida Leal na rua do Riachuelo<sup>135</sup>.

Na companhia do São Pedro, talvez em função do maior prestígio, os salários eram maiores: a atriz Laís Areda recebia 1,5 conto de réis, Vera Adonai recebia 1,2 conto e a principal figura masculina, o tenor Vicente Celestino, recebia 1,1 conto. Contudo nem todos recebiam um bom salário: Procópio Ferreira e Jaime Costa, já apontados como grandes promessas, e que viriam a ser os principais atores da comédia de costumes no Brasil, recebiam 450 e 400 mil réis respectivamente. Entre as profissões que não apareciam para o público, o maior salário era do guarda-livros do escritório da empresa, Alberto Devesas, que recebia 800 mil. Abaixo deste, vinha o eletricitista da Maison Moderne, Bertolino Bertolini, que estava ao lado da família Segreto desde o século XIX, e recebia 350 mil réis. Alguns outros trabalhadores dentro do mesmo padrão de qualificação recebiam salários parecidos, como o também eletricitista Guilherme Davi, do teatro São José, que recebia 300 mil réis, e o maquinista Antônio Novellino, que trabalhou no São José do primeiro ao último dia de vida da companhia, e recebia 280 mil réis<sup>136</sup>. Mas a maioria absoluta dos funcionários teatrais recebia menos de 200 mil<sup>137</sup>. Talvez esses artistas, que representaram inúmeras peças de sucesso que proporcionavam grandes lucros aos donos de companhias e teatros, olhassem por vezes com inveja para os salários infinitamente maiores dos artistas do cinema norte-americano. Norma Talmadge, por exemplo, recebia o equivalente 2 mil contos de réis por ano, 185 vezes mais que a popular Otilia Amorim<sup>138</sup>. Funcionários qualificados da empresa, como eletricitistas e

---

<sup>135</sup> AEPS, caixa 151.

<sup>136</sup> Sobre o maquinista ver "Ouvindo Mestre Novelino", *Anuário da Casa dos Artistas*, 1947.

<sup>137</sup> AEPS, caixa 40.

<sup>138</sup> "Quanto Eles Realmente Ganham?", *Palcos e Telas*, n° 147, 13-1-21.

maquinistas talvez também se julgassem injustiçados pelos salários, já que eram parte importante da montagem de uma peça, criando efeitos que eram anunciados na publicidade das peças, e muitas vezes inserindo suas próprias concepções nas encenações<sup>139</sup>. Tal situação certamente criou um campo fértil para as lutas classistas do período do pós-guerra.

Ao longo da década de 1920, novas associações seriam fundadas. Em 13 de novembro de 1920 surgia a União dos Pontos Profissionais, cujo estatuto visava, além de um salário mínimo de 400 mil réis, com direito a aumento em caso de excursão, garantias profissionais, como estabilidade no emprego em caso de doença<sup>140</sup>. Em 1922 surgiria a União dos Eletricistas Teatrais, em 1923 a União dos Carpinteiros Teatrais, no ano seguinte o Centro dos Atores do Brasil, a União dos Contra-Regras, a União das Coristas e a Associação Beneficente dos Porteiros Teatrais. Em 1925 nascia o sindicato patronal, a Sociedade Brasileira dos Empresários Teatrais. Em 1926 era aprovada a Lei Getúlio Vargas, vista como “redentora da classe”<sup>141</sup>. A lei garantia o pagamento do direito autoral e a sujeição das relações entre patrões e empregados teatrais ao Código Comercial. Já como ministro da fazenda, Getúlio seria homenageado em 1927 com um retrato na sede da SBAT em função de ter sido o relator da lei.

Mas a classe teatral ainda não estava satisfeita, pois ainda se desejava fundar um órgão único que federasse todas as associações da classe teatral<sup>142</sup>. A idéia era apresentada no *Boletim da SBAT* desde o número 3 (setembro de 1924). O projeto da “Federação Artística

---

<sup>139</sup> O anúncio do início dos ensaios de *O Pé de Anjo* (“Teatros e Música”, *O Imparcial*, 17-4-20) afirmava que o segundo ato teria “maquinismos especiais de Novellino”, uma referência ao maquinista da companhia. Quando do centenário da peça, o mesmo Novellino teria preparado, ao lado do chefe de pintura Raul de Barros, “uma apoteose especial dedicada aos autores” (“Arte e Artistas”, *O Paiz*, 1-6-20).

<sup>140</sup> AEPS, caixa 24.

<sup>141</sup> RUIZ, *op. cit.*, p. 95; “Senhores, Homens de Bem, Escutem Vossas Senhorias”, *Anuário da Casa dos Artistas*, 1949.

<sup>142</sup> Ver “As Associações Teatrais de Classe”, de Elmano Brasiliense, *Theatro & Sport*, n° 556, 4-7-25.

Teatral” a definia como “o poder supremo das associações das classes trabalhadoras de teatro” (p. 22)<sup>143</sup>. O número seguinte mantinha o assunto em pauta, agora mencionando representantes da União dos Contra-Regras, União dos Cambistas, União das Coristas, União dos Pontos, Centro dos Atores do Brasil, União dos Porteiros (p. 27).

Havia contudo divisões no interior da classe teatral, pois ainda em 1924 era noticiado que o Centro dos Atores do Brasil havia se insurgido contra a liderança da SBAT, ameaçando fundar uma federação paralela<sup>144</sup>. É possível que a diferença das origens sociais de autores teatrais e artistas de palco tenha exercido um papel importante neste tipo de divergência. Os atores e atrizes eram em boa parte imigrantes ou brasileiros de primeira geração, muitas vezes descendendo de famílias que tinham longa tradição em espetáculos de circo e variedades. Não raro possuíam escassa bagagem intelectual, sendo um exemplo o de Manoela Mateus, que chegou a se tornar a principal figura da companhia do São José e, segundo contemporâneos, sequer sabia assinar o nome<sup>145</sup>. Por outro lado, mesmo no teatro ligeiro, os autores claramente eram de outros grupos sociais. Basta notar-se os autores de maior sucesso na década. Cardoso de Menezes (1878-1958) era neto do Barão de Paranapiacaba e filho de Antônio Frederico Cardoso de Menezes, teatrólogo, músico e em cuja casa no Catete se reunia a fina boemia carioca. Sua família contava, entre outros, com a famosa pianista Carolina Cardoso de

---

<sup>143</sup> A rigor, o primeiro número da revista (julho/24, p. 8) já citava a participação de membros da diretoria do Centro Musical do Rio de Janeiro, União dos Professores de Orquestra, União dos Pintores, União dos Eletricistas, União dos Contra-regras e União dos Carpinteiros. *O Rio Musical*, (3:49, 31-5-24), abordava o tema nos mesmos termos, o que sugere os textos de ambas as revistas tivessem um único autor.

<sup>144</sup> “Teatros”, *O Malho*, nº 1138, 05-07-1924.

<sup>145</sup> Luís de Barros, dono da companhia Rataplan afirmou em suas memórias que os contratos de Manoela Mateus invariavelmente continham a assinatura da pessoa que na época fosse a empregada doméstica da atriz, que seria inteiramente analfabeta (BARROS, Luiz de. *Minhas Memórias de Cineasta*. Rio de Janeiro: Artenova-Embrafilme, 1978, p. 77). Já Raimundo Magalhães Jr. escreveu que esta atriz “passa ainda hoje por ter sido a mais estúpida e analfabeta das mulheres que jamais pisaram num palco no Brasil” (*op. cit.*, p. 284). Apesar do

Menezes, prima do autor de sucesso na revista carioca. Já Carlos Bittencourt (1888-1941) era jornalista e funcionário público, enquanto Luís Peixoto (1884-1973), além de exercer numerosas funções no teatro musicado, era caricaturista e compunha letras de música, figurando como co-autor de importantes sucessos das décadas de 1920 e 1930<sup>146</sup>.

Assim, em função de seu ofício em tese mais intelectualizado, é provável que os autores teatrais julgassem que deveriam exercer uma liderança natural sobre as demais categorias teatrais, o que pode ter gerado resistências. Como se viu anteriormente, os atores tampouco recebiam uma remuneração à altura dos lucros que proporcionavam aos donos de companhias, vivendo não raro em dificuldades financeiras. Assim, é provável que, em função de sua popularidade, desejassem exercer um papel central nos movimentos da classe teatral. E, se a posteridade tende a ver na SBAT a principal associação classista dos trabalhadores teatrais do período, o fato é que os artistas já se encontravam organizados desde 1918 na Casa dos Artistas<sup>147</sup>. Esta instituição sempre se dedicou primordialmente a projetos assistenciais, de caráter mutualista, mas não deixou de voltar-se para a defesa dos interesses da classe dos artistas, e não faltavam em suas fileiras aqueles que julgavam ser esse o dever primordial da associação, o que chegou a causar divisões no interior de seus membros<sup>148</sup>. De qualquer

---

provável exagero destas descrições, nota-se a imagem que possuía a classe artística quanto à sua formação cultural.

<sup>146</sup> Informações biográficas sobre alguns importantes nomes do teatro musicado do Rio de Janeiro do período podem ser encontrados em ABREU, Brício de. *Esses Populares Tão Desconhecidos*. Rio de Janeiro: Raposo Carneiro, 1963, pp. 247-271 e 318-320.

<sup>147</sup> Em 1921 um jornal operário (*Renovação*, nº 2, 1-1-21) listava, entre as associações de classe do Rio de Janeiro, uma Associação dos Artistas Brasileiros, sediada na rua Marechal Floriano, a única referência encontrada a tal associação.

<sup>148</sup> Segundo "O Romance do Retiro dos Artistas", *Anuário da Casa dos Artistas*, 1949, a diretoria da Casa entre 1921 e 1922, "julgando oportuno o desdobramento da ação da Casa, enveredaram pelos assuntos da defesa da classe no exercício de sua profissão", teria modificado seus estatutos neste sentido, acabando por renunciar a seus postos frente à forte oposição. O presidente seguinte, Asdrúbal Miranda, abandonou esta diretriz, "e reencetou o programa beneficente propriamente dito e fundamental da associação".

forma, a associação buscava contestar a maior visibilidade adquirida pela SBAT já nos anos 1920, e questionava o papel de destaque dado à sociedade dos autores como interlocutor privilegiado nas discussões mais amplas sobre o teatro brasileiro<sup>149</sup>.

Apesar dos contratemplos, o processo se concluiria a 12 de julho de 1927, com a fundação a Federação das Classes Teatrais do Brasil, contando com a participação de: Casa dos Artistas, Centro Musical, SBAT, Sociedade Brasileira dos Empresários Teatrais, União dos Pontos, União dos Porteiros, União dos Contra-Regras, União dos Maquinistas, União dos Eletricistas Teatrais. Tal fato parece ter arrefecido as lutas da classe teatral, pois o número de reivindicações decresce sensivelmente nas páginas dos periódicos a partir de meados dos anos 1920<sup>150</sup>.

Independente de seu resultado final, as lutas classistas dos profissionais de teatro ajudam o pesquisador a não se esquecer da ampla gama de sujeitos envolvidos na produção do fenômeno da difusão cultural. Por certo fatores estruturais (ascensão norte-americana no pós-guerra, investimento dos Estados Unidos em propaganda cultural, barateamento dos custos de impressão e reprodução fotográfica, novas técnicas de transmissão radiofônica, diminuição do tempo de viagem à Europa, entre muitos outros) ajudaram em grande parte a definir os contornos deste processo. Além de produtores, como intelectuais, atores de palco, compositores, é preciso sempre se lembrar de um grande número de anônimos funcionários,

---

<sup>149</sup> “Para a História do Teatro Brasileiro”, *Revista de Teatro & Sport*, n° 329, 26-2-21. Esta tendência mutualista talvez seja a razão principal da menor importância relegada pela posteridade à Casa dos Artistas frente à SBAT, uma vez que as décadas seguintes viriam este tipo de associação do fim do século XIX e princípio do XX com imensa reserva. Ver BATALHA, Cláudio. “Sociedades de Trabalhadores no Rio de Janeiro do Século XIX: algumas reflexões em torno da formação da classe operária”. *Cadernos AEL*, N° 10/11, 1999.

<sup>150</sup> O que não significou o fim das divergências entre os diversos setores da “classe teatral”: em 1928 a Casa dos Artistas anunciava, sem maiores explicações, seu desligamento da federação (“Federação das Classes Teatrais”, *Boletim da Casa dos Artistas*, n° 9, set/28).

---

que ao menos indiretamente levaram sua experiência para acrescentar novas visões de mundo ao polifônico ambiente do entretenimento de massas.



## Capítulo 2:

### “Como Eles Se Divertem”: o teatro de revista como palco de reestruturação de diferenças

“Como, para o burguês, o desaparecimento da propriedade de classe é o desaparecimento da própria produção, assim, o desaparecimento da cultura de classe é para ele idêntico ao desaparecimento de toda a cultura”<sup>1</sup>.

#### I – “O Abandono do Teatro Nacional”

Em um livro publicado na década de 1980, o norte-americano Lawrence Levine propunha uma questão tão instigante quanto intacta até então: quais as origens da forte hierarquização cultural existente na cultura norte-americana (e, pode-se acrescentar, em todo o mundo ocidental)?<sup>2</sup> Parecia estranho àquele autor constatar que nos primeiros três quartos do século XIX, produtos culturais hoje reconhecíveis como sendo típicos de uma “alta cultura”, como peças shakespearianas e óperas européias, eram familiares a todas as classes, fazendo parte do cotidiano norte-americano. Mais que isso, eram tratados de forma absolutamente dessacralizada, o que se refletia no fato de intérpretes se sentirem livres para introduzirem quaisquer modificações que julgassem interessantes enquanto estivessem no palco, combinando árias de óperas diferentes ou fazendo acréscimos e subtrações nos textos de

---

<sup>1</sup> MARX, Karl e ENGELS, Friedrich. *O Manifesto Comunista*. São Paulo: Paz e Terra, 7ª edição, 2001, p. 35.

<sup>2</sup> *Highbrow and Lowbrow: the emergence of cultural hierarchy in America*. Cambridge: Harvard University Press, 1988.

Shakespeare. Frente a essa constatação, o autor busca compreender as razões pelas quais tal situação deixou de existir. Levine acaba por concluir que esta hierarquização cultural teria nascido nas últimas décadas do século XIX, como parte importante de um processo de diferenciação cultural por parte das classes dominantes em relação à massa de proletários que impulsionava o crescimento urbano daqueles anos, e que parecia atuar como agente de dissolução das hierarquias tradicionais. Assim, a hierarquização cultural aparecia como estratégia de reafirmação de diferenças, então ameaçadas por um contexto de industrialização, imigração e urbanização jamais vista anteriormente<sup>3</sup>.

O livro de Levine não recebeu uma acolhida unânime<sup>4</sup>, mas o autor por certo formulou uma interessante articulação entre a questão da massificação cultural e a formação de identidades sociais. Tal questão pode ser adensada a partir de algumas reflexões de Hobsbawm, contidas em um de seus mais relevantes ensaios sobre a história operária<sup>5</sup>. Para o autor, embora a classe operária inglesa já estivesse constituída desde as primeiras décadas do século XIX, foi apenas nas últimas décadas daquele século que se consolidou em definitivo um “padrão de vida” e uma “visão de mundo” peculiar ao proletariado inglês, que tornava seus

---

<sup>3</sup> Um exemplo que merece ser mencionado é o da moda, no qual as lojas de departamentos, ao democratizarem o acesso às modas mais recentes ao longo do século XIX, geraram como resposta o fortalecimento do mundo da alta costura, mais que nunca naquele momento um meio de distinção social. Ver BONADIO, Maria Cláudia. *Moda: costurando mulher e espaço público. Estudo sobre a sociabilidade feminina na cidade de São Paulo, 1913-1929*. Dissertação de Mestrado, IFCH-Unicamp, 2000; LIPOVETSKY, Gilles. *O Império do Efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999; NEEDELL, Jeffrey D. *Belle Époque Tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, cap. 5; SOUZA, Gilda de Mello e. *O Espírito das Roupas: a moda no século dezenove*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

<sup>4</sup> Roger Chartier, por exemplo, pensa que o livro situa nas primeiras décadas do século XIX um paraíso perdido em que a cultura popular florescia livremente sem nenhum tipo de repressão. Ver “Cultura Popular: revisitando um conceito historiográfico”. *Estudos Históricos*, n° 8, 1995.

<sup>5</sup> “O Fazer-se da Classe Operária, 1870-1914”. In: *Mundos do Trabalho: novos estudos sobre história operária*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 3ª edição, 2000.

membros reconhecíveis em qualquer ponto da Grã-Bretanha<sup>6</sup>. É interessante notar que entre os exemplos que o historiador inglês utiliza para fundamentar sua argumentação estejam diversos elementos pertencentes ao mundo da cultura de massas: a produção em série de bonés, a emergência do futebol como esporte de massa, o teatro de variedades, o *music-hall*, entre outros. Embora Hobsbawm não chegue a formular essa idéia de modo explícito, parece claro que tal autor articula uma conexão entre práticas culturais e distinção social. Pois o autor não deixa de apontar que simultaneamente a este processo de constituição de uma identidade operária na qual alguns artefatos culturais desempenhavam um importante papel, se dava a difusão de espaços em que indivíduos de classes superiores poderiam se sentir a salvo da presença das classes trabalhadoras. Assim, enquanto os operários aderiam em massa ao futebol e ao uso de bonés chatos, disseminavam-se na Inglaterra os clubes de golfe, já com a função explícita de servirem de espaços de distinção social para as classes dominantes. Dessa maneira, o ensaio de Hobsbawm sugere que a identidade da classe operária inglesa é definitivamente consolidada nos últimos vinte anos do século XIX, e que tal processo se liga intimamente à massificação cultural, bem como o fato de que parte significativa dos territórios da elite daquele país tenha nascido no mesmo momento. O mundo da cultura de massas surge em tal ensaio como um importante campo de articulação de identidades e diferenças, no qual identidades sociais se afirmam, muitas vezes através da busca pela distinção social<sup>7</sup>. Assim,

---

<sup>6</sup> Aqui é facilmente perceptível o fato, de resto explicitado por Hobsbawm, de que tal ensaio se insere no mesmo debate que o clássico livro de E. P. Thompson, *A Formação da Classe Operária Inglesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987, 3 Vol.

<sup>7</sup> Há outros trabalhos sobre o mesmo contexto que adotam outros pontos de vista, como é o caso de JONES, Gareth Stedman. "Working-class Culture and Working-class Politics In London, 1870-1900; notes on the remaking of a working class". *Journal of Social History*, 7:4, 1974, que chega a sugerir (p. 480) que o entretenimento de massas pode ter sido uma pedra no sapato da organização política do proletariado londrino naquele período.

através de caminhos significativamente diversos, Hobsbawm e Levine chamam a atenção para esse importante papel desempenhado pela massificação cultural desde o fim do século XIX.

Não conheço nenhum estudo sobre o Brasil especificamente voltado para tais questões, mas há uma série de indícios que sugerem que tais processos se desenrolavam em termos semelhantes em lugares como o Rio de Janeiro. É possível deduzir de trabalhos recentes que tanto nas ruas como em casas de espetáculos, grupos que desejavam exprimir uma visão fortemente hierarquizada da sociedade lançaram mão de recursos semelhantes para chegar ao seu objetivo<sup>8</sup>. Contudo, nos anos do pós-guerra esse cenário se tornaria ainda mais complexo com o fortalecimento do mundo da cultura de massas.

Como foi ressaltado no capítulo anterior, naquele período as opções de entretenimento eram variadas e em número suficiente para espalhar-se pelos subúrbios e arrabaldes da cidade, a ponto de encontrarem-se cinemas, circos-teatros, clubes de futebol e sociedades recreativas na mesma vizinhança em um bairro suburbano. Essa dispersão de eventos pela cidade ajudava a garantir a presença de um repertório cultural comum. Assim, grupos desejosos de exprimir a diferença no plano cultural em relação aos que eram vistos como uma massa inculta deveriam aprender a operar em termos hierárquicos no próprio interior do processo de massificação cultural, já que se tornava óbvio que pessoas de todas as origens sociais tinham divertimentos em comum.

Nesse sentido, o caso do teatro chama particularmente a atenção. Afinal, tendo em vista o cenário apresentado no capítulo anterior, é estranho notar a frequência com que o Rio

---

<sup>8</sup> Para citar alguns exemplos que flagram tal processo em pleno andamento, ver CUNHA, Maria Clementina Pereira. *Ecos da Folia: uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001; MENCARELLI, Fernando Antônio. *Cena Aberta: a absolvição de um bilontra e o teatro de revista*

de Janeiro é deplorado nas páginas da imprensa como sendo um local onde há poucas opções de lazer e o teatro está morto. Tendo em vista a discrepância entre o que se encontra na imprensa e na documentação pesquisada, torna-se claro que estes profissionais de imprensa atribuem um sentido muito diverso ao que a maioria da população da cidade emprestava a termos como “teatro” e “diversão”. Este capítulo visa explorar os significados das diversões e do teatro em particular na visão daqueles que discutiram o assunto sob os mais variados pontos de vista nas páginas dos periódicos cariocas dos anos 1920. Trabalha-se aqui com a hipótese de que, em torno dos infundáveis debates do período em torno da questão teatral, na verdade estava em jogo a busca da diferenciação social em um momento em que os limites pareciam cada dia menos claros entre as classes sociais.

Em abril de 1924, na revista *O Rio Musical* (que, apesar do título, era voltada para aspectos gerais da cultura, e não apenas para a música), era publicado um artigo sobre um tema muito semelhante ao do capítulo anterior. O texto “As Diversões – Parte Integrante da Vida”, tinha por objetivo fazer uma avaliação do mundo da diversão e do entretenimento de massas na Capital Federal. Já bastante familiarizado com a imagem do Rio de Janeiro como uma espécie de capital nacional da alegria, o leitor do século XXI aborda um texto desta natureza esperando nele encontrar mais uma exaltação da “Cidade Maravilhosa” como cidade tipicamente prazerosa, onde a vida é feita para ser desfrutada. Contudo, o artigo publicado em *O Rio Musical* revela muitas surpresas, com passagens que nos dias de hoje soariam no mínimo de modo estranho, a começar pela comparação - que estrutura o texto - entre as capitais do Brasil e da Alemanha. Após afirmar que apesar da profunda depressão econômica

os berlinenses “não perderam a coragem de lutar, e enchem os teatros, os cassinos e os cabarés da orgulhosa metrópole, oferecendo à expectativa internacional a impressão de uma formidável e autêntica resistência racial, espiritual e econômica”, o autor argumenta:

Aqui temos a versão teórica de que somos um povo triste, um povo que não sabe rir, nem tem expansões de saúde e de verve, atitudes reacionárias contra a rotina, a temperança e a compostura. Rigorosamente a verdade deve ser outra e se faz tão evidente que os próprios julgadores melancólicos da nossa gente são obrigados a reconhecer que ela se diverte e se desvaira ao menos uma vez por ano, na fase das saturnais irresistíveis. Devemos repelir esse conceito de tristeza que nos é atribuído, educando os brasileiros em sentido diferente e oferecendo solidariedade entusiástica às consciências que se esforçam por tornar vitoriosa entre nós, como em Berlim, a teoria de que as diversões constituem parte integrante da vida, na impossibilidade de serem a sua única finalidade. (...) Se o Brasil teima em ser um país de gente triste, o Rio, índice da nacionalidade, está decidido a contestar as tendências malsãs e a rechaçá-las do seu ambiente. Os leaders da reação, os Segreto, os Loureiro, os Mocchi, já estariam desarvorados se, efetivamente, tivessem razão os arautos da maledicência e do pessimismo<sup>9</sup>.

A primeira surpresa do texto é dada de saída: enquanto os alemães eram retratados como um povo que, mesmo em tempos de grandes dificuldades, sabia divertir-se, o Brasil, em especial o Rio de Janeiro, era visto como um espaço habitado por “um povo triste, um povo que não sabe rir”. Ainda que o ponto de vista do autor da crônica pareça ser divergente, tal visão é apresentada ao leitor como sendo hegemônica no período. Ainda que isso não corresponda inteiramente à verdade, nota-se que a idéia de um “povo triste”, posteriormente desenvolvida por Paulo Prado, era bastante difundida naquele momento. Para o autor, havia motivos para se confiar num futuro melhor da nação, e estes motivos estariam em indícios que o levavam a prever o desenvolvimento de uma incipiente indústria do entretenimento de

massas, como se nota na última frase citada, que se refere a três proeminentes empresários do ramo das diversões. Nesse sentido, caberia ao Rio de Janeiro, “índice da nacionalidade”, o papel de liderar essa reação nacional contra a tristeza.

Se essa visão da Capital Federal pode parecer pessimista, a relativa esperança no futuro expressa por seu autor não era compartilhada por muitos outros que escreviam sobre o assunto no período. Em especial na área teatral, o pessimismo era um fenômeno generalizado, e discussões sobre a chamada “crise do teatro nacional” poderiam ser encontradas em qualquer dos periódicos voltados para a questão cultural naquele período, além das seções de crítica teatral da grande imprensa. Neste sentido, Renato Viana (que a posteridade guardaria como um dos poucos autores preocupados com o “bom teatro” naquele momento de “crise”<sup>10</sup>) seria bastante representativo de uma série de preocupações que se pode ver nos jornais do período quando escreveu que “a primeira coisa a fazer-se pelo chamado ‘teatro nacional’ é considerá-lo inexistente”. Para ele, a culpada seria a crítica, por ser mal informada e excessivamente disposta a render-se ao gosto popular:

Acha que o Goethe foi uma besta, aponta um a um os erros do *Fausto*, afirma que Ibsen é nebuloso e ao mesmo tempo proclama que a sra. Araci Cortes é uma vocação genial<sup>11</sup>.

Aqui, Renato Viana insere aquilo que seria apontado por toda a década de 1920 como o grande vilão, responsabilizado pelo baixo nível da produção cultural brasileira: o gosto popular, que nessas análises era visto como insensível às sutilezas do drama e da alta comédia,

---

<sup>9</sup> *O Rio Musical*, 2:43, 19-4-24, p. 9.

gêneros preteridos pelo público em favor da comédia de costumes e do teatro musicado. Tal preferência era vista como inerente ao gosto do público e necessariamente ruim. Estes autores sequer cogitavam a possibilidade de ver em gêneros do teatro musicado uma lógica teatral diversa, dentro da qual poderiam ser realizados trabalhos de fôlego. A valorização do texto dramático como uma peça literária parecia a esses articulistas um paradigma fora de qualquer discussão. Por isto, jamais chegaram a considerar como dignas de ser chamadas de teatro as fragmentadas sátiras do cotidiano realizadas nos palcos do teatro de revista:

Gênero que, para nós, não dá margem alguma para a exibição de qualidades teatrais. (...) A conexão das cenas não existe; há apenas na revista a preocupação de explorar cenas e tipos, atirando-os à cena sem a menor lógica. (...) Os personagens são sempre os mesmos: um soldado malandro, um rufião, a célebre mulata, e um agente policial; e para remate de tudo isto, os já estafantes sambas<sup>12</sup>.

Contudo, o que mais desanimava os críticos do teatro de revista era o fato de que tal gênero, como visto no capítulo anterior, atraía parte bastante substantiva do público freqüentador de teatros do Rio de Janeiro do período. Em geral as visões críticas ao teatro de revista mostravam-se ancoradas no contraste entre essa forma mais popular de teatro e as formas canônicas. Um exemplo é a coluna semanal de Bastos Tigre, onde o autor critica amargamente o cenário teatral do Rio de Janeiro. Referindo-se a formas vistas como mais respeitáveis de teatro, lamenta a falta de opções, já que haveria apenas “companhias estrangeiras, com duas figuras de proa e duas dezenas de canastrões” que os “industriais do gênero” trariam ao Rio, ao mesmo tempo em que “montam as suas velhas peças, com seus

---

<sup>10</sup> Ver por exemplo ABREU, Brício de. *Esses Populares Tão Desconhecidos*. Rio de Janeiro: Raposo Carneiro, 1963., pp. 223-230.

cenários de quinta mão e os seus maiôs de quinto pé”<sup>13</sup>. Em outro artigo, o mesmo autor argumenta que o verdadeiro problema seria a recusa desses “industriais” de encenar peças escritas por autores de boa qualidade:

Fato é que toda vez que um sujeito, tido e havido por homem de letras, se apresenta com uma peça a um de nossos empresários, este tem o dia por agourado. E zás, manda chamar o Carlos Bittencourt e encomenda-lhe uma burleta.

O Carlos coça a cabeça, diz que tem uma idéia que é um assombro, mas infelizmente está muito ocupado e em menos de três dias não pode escrever a peça.

Pois seja, diz o empresário, contendo o desapontamento, pois esperava a peça para o dia seguinte.

E daí a uma semana a revista “vai”, com música “original” e cenários “inteiramente novos” e dá trezentas representações, sem tirar... de cena.

Enquanto isto, os nossos grandes homens de letras, lidos em todos os autores antigos e modernos, conhecedores da técnica e maquinaria teatral *post tantos tantosque labores* conseguem ver os seus trabalhos representados um exíguo número de vezes, para uma platéia ainda mais exígua e vultuosíssimo déficit na bilheteria<sup>14</sup>.

Em seus artigos Bastos Tigre sintetiza uma argumentação que se contrapõe ao teatro musicado ao longo do período estudado. Do lado do chamado teatro sério, as companhias estrangeiras de segunda categoria dividiriam espaço com peças nacionais antigas, gastas e mal apresentadas. Enquanto isto, o teatro ligeiro, apresentando uma repetição infinita dos mesmos temas, atrairia facilmente o público, trazendo um lucro fácil para os “industriais do gênero”.

Muitos contemporâneos, sejam críticos teatrais ou cronistas que militavam na imprensa, escreveram sobre esses temas, sendo o mais conhecido Mário Nunes. Cronista teatral do *Jornal do Brasil* por várias décadas, além de trabalhar em outras publicações e

---

<sup>11</sup> *A Máscara*, 1:4, 13-5-27.

<sup>12</sup> *Comédia*, nº 96, 8-3-19.

eventualmente escrever algumas peças, Mário Nunes reuniria em 1956 vários dos seus textos publicados na crônica teatral em um livro de quatro volumes no qual, através de um processo de seleção cujos critérios são desconhecidos, deixou registradas suas impressões sobre o teatro do período aqui estudado, tornando-se uma fonte privilegiada dos estudos sobre o teatro de revista<sup>15</sup>. E tanto em suas crônicas contemporâneas como nesse livro, sua visão se encaixa perfeitamente com aquela defendida por outros autores do período, vendo os mesmos elementos que Renato Viana e Bastos Tigre no cenário teatral do momento. Nem sempre com a radicalidade de Renato Viana, crendo por exemplo que os gêneros ligeiros tinham a virtude de manter a ligação entre o público e o teatro enquanto aguardava-se a chegada do verdadeiro teatro<sup>16</sup>. Contudo, lamentava que os variados estilos de teatro ligeiro fossem os únicos a sobreviver no cenário teatral daquele momento. Mas não apenas a crítica e os empresários eram apontados como culpados. Frequentemente o público aparecia como principal responsável pelo panorama em vigor:

Meninos, quando se diz na roda teatral: “Amanhã vai à cena no S. José uma nova revista”, a negrada goza! E goza porque antegoza a chanchada, o Alfredo Silva, o José Loureiro, o Albino Vidal, o Franklin de Almeida, o Conceição Machado, a Antônia Denegri, a Marieta Fild, toda a velha guarda fazendo o peru em torno da caixa do ponto<sup>17</sup>.

Nessa visão, a “ausência de um teatro nacional” ganhava um claro sentido de classe, já que o grande culpado era o público (“a negrada”), que se interessava apenas por

---

<sup>13</sup> “O Novo Teatro”, *Correio da Manhã*, 4-3-20.

<sup>14</sup> “Teatro Nacional”, *Correio da Manhã*, 8-7-20.

<sup>15</sup> *40 Anos de Teatro*, Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1956.

<sup>16</sup> Por exemplo, vol. 1, p. 175, 228-9, 261, entre outros. Os argumentos de Nunes, Tigre e Viana não são específicos do período estudado, parecendo ter nascido com o teatro de revista. Ver MENCARELLI, *op. cit.*

“pornografias”<sup>18</sup>. Nos periódicos teatrais do período tal afirmação é recorrente, sendo outro exemplo significativo a capa de um periódico teatral, que trazia uma charge com o seguinte diálogo:

Teatro: És o único culpado de ter chegado a este triste estado de abandono. Deixaste-me, para freqüentar o teatro chamado popular, que hoje é tudo, menos teatro...

Zé Povo: Que queres? Gosto daquilo – pernas, piadas, enfim, sou pornográfico<sup>19</sup>.

A ênfase na idéia de que o teatro ligeiro seria pornográfico por natureza com freqüência se refletia no fato de se considerarem as próprias atrizes como prostitutas<sup>20</sup>. Essa não era, contudo, a única visão possível sobre o assunto, mesmo em se tratando de jornalistas<sup>21</sup>. Outros críticos achavam que a culpa era da baixa qualidade do teatro carioca, que não incentivaria ninguém a ir ao teatro, incluindo o próprio público mais humilde:

---

<sup>17</sup> “Teatros”, *O Malho*, nº 1197, 22-8-25.

<sup>18</sup> Vale notar que em um artigo, Gastão Penalva classificava como “pornográficas” peças que lançavam mão do que o articulista chamava de “baixo calão”. Os exemplos que cita de “baixo calão” são: “pra burro” e “à beça” (“O Calão em Teatro”, *Palcos e Telas*, nº 79, 25-9-19). Álvaro Moreyra cita “Que Beleza!” e “Th! Eu gosto!” como expressões que, lançadas pelas atrizes Alda Garrido e Célia Zenatti, haviam se espalhado por toda a cidade (*A Cidade Mulher*. Rio de Janeiro: SMC, 1991, p. 101).

<sup>19</sup> *Comédia*, nº 4, 11-7-14. Há uma série infinita de artigos publicados no período com este enfoque. Ver “A Pornografia nos Teatros”, de Carlos Leite, *A Estação Theatral*, nº 25, 10-12-10, p. 1; “Mais Vale um Gosto”, de Renato Travassos, *Theatro & Sport*, nº 358, 19-9-21; “A Mentalidade da Platéia Carioca”, de Paulo de Magalhães, *Theatro & Sport*, nº 559, 25-7-25.

<sup>20</sup> *Comédia*, nº 3, 27-6-14; “Causas da Decadência do Teatro Nacional”, de Marques Pinheiro, *Revista de Theatro e Sport*, nº 172, 9-12-18; “Dolorosa Verdade”, de Minot Jr., *Comédia*, nº 29, 23-8-19; “A Estrela Roubada”, de J., *Careta*, nº 607, 7-2-20; “Perversidades”, *Revista de Theatro & Sport*, nº 321, 1-1-21; “A Caixa do S. Pedro”, *Revista de Theatro & Sport*, nº 324, 22-1-21; “João Minhoca”, *Revista de Theatro & Sport*, nº 441, 21-4-23. Ver ainda REIS, Ângela. *Cinira Polônio, a Divette Carioca: estudo da imagem pública e do trabalho de uma atriz no teatro brasileiro da virada do século*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1999, pp. 57-61 As atrizes buscavam se defender destas acusações, ver carta de Otilia Amorim em “Longas e Breves”, *Revista de Theatro & Sport*, nº 435, 10-3-23 e artigo de Itália Fausta em *Anuário da Casa dos Artistas*, 1938, “A Vida da Mulher que Trabalha em Teatro”.

Contrate bons artistas e represente peças para famílias, que espectadores não faltarão, e a prova é que, apesar de toda a crise o povinho dos subúrbios vai se divertindo com as peças que o Benjamin de Oliveira, a despeito da guerra que lhe movem uns rabiscadores ébrios e vigaristas, no seu novo circo-teatro, ora no Engenho de Dentro, monta com capricho e esmero de sempre. Cada noite é enchente pela certa<sup>22</sup>.

Mais contundente era o juízo de Lima Barreto em relação à visão mais comum da crítica<sup>23</sup>. Em dois artigos este autor buscava antagonizar a crônica teatral lançando mão de vários argumentos. Em primeiro lugar, critica o que considerava um excessivo poder da imprensa, a ponto de só serem aceitos originais de pessoas ligadas a jornais. Para ele, autores mais qualificados nunca conseguiam encenar suas peças, já que esta panelinha de jornalistas ocuparia todo o espaço disponível. Observa contudo que as peças favorecidas desta maneira não conseguem nunca obter sucesso:

Dizem os entendidos: o público não gosta de coisas finas; quer pernas, maxixe e trololó.

Há aí um engano. Nem todas as peças mais ou menos obscenas vivem. Haja vista os *vaudevilles* nacionais, que não conseguem ir adiante. Não há neles pernas, piadas, escabrosidades? Por que não vão? Por que só chegam a andar as revistas? (p. 11).

Lima Barreto argumenta que a busca pela elevação moral dos dramas e comédias nada diz à população, que não identifica nessas peças nada do que vê em seu cotidiano. A revista atenderia melhor a esta necessidade: “Não há, portanto, o chamariz das pernas, do maxixe, do trololó; o que há é que a *revista* atende a uma necessidade mental do nosso povo, e é só por

---

<sup>21</sup> Uma crítica contundente à idéia de que os teatros da época eram “antros de prostituição” pode ser encontrada em “Puritanos ou Pulhas?”, *Gazeta Theatral*, n° 1, 25-6-21.

<sup>22</sup> *Comédia*, n° 4, 11-7-14.

<sup>23</sup> Ver “O Teatro Nacional: males, preconceitos e remédios”, *O Theatro*, n° 2, 4-5-11 e n° 5, 25-5-11.

isso que ela vai e faz sucesso”. A argumentação de Lima Barreto se mostra, ainda que possivelmente ressentida contra insucessos pessoais, interessante por apontar as contradições da crítica, que em suas diatribes contra o teatro ligeiro nunca se preocupou em explicar porque algumas peças do gênero fazem sucesso e outras não. Por outro lado, Lima Barreto assume uma posição que tende ao relativismo, tentando compreender as motivações do público que vai aos espetáculos de teatro musicado, sem um julgamento de antemão.

Contudo, a versão mais facilmente encontrada em jornais e revistas do período era a de que praticamente nada existia no Brasil que merecesse o nome de teatro. Muitas vezes tais cronistas consideravam ser dever dos intelectuais buscar a solução do problema, não apenas tentando elevar o gosto do público, mas principalmente através de apelo aos governantes, vistos sempre como a única saída possível para o dilema<sup>24</sup>. Na verdade, o que tornaria o cenário ainda mais desanimador para os que comungavam desse ponto de vista seria o fato de que o público parecia não responder a tais chamados pela elevação dos padrões teatrais, teimosamente mantendo-se fiel a seus gêneros favoritos:

Na sua escassez que beirava pela inexistência, esbarravam todas as iniciativas, todos os empreendimentos de cunho elevado, de propósitos construtivos, porque só podiam contar com ele os espetáculos de celebridades estrangeiras e os de caráter popular – revistas, mágicas, burletas<sup>25</sup>.

Aqui emerge de modo evidente um elemento que até aqui aparecia apenas de modo subjacente: a busca pela diferenciação social baseada no gosto por estilos culturais diversos.

---

<sup>24</sup> “O Teatro Nacional”, de Mário Nunes, *Palcos e Telas*, nº 5, 18-4-18. O mesmo autor desenvolveu um número incontável de vezes o argumento de que os políticos deveriam solucionar o problema. Ver ao longo dos anos a citada revista, dirigida por Mário Nunes onde se publicou dezenas de artigos com tal conteúdo. Em seu livro o mesmo ocorre, como por exemplo, Vol. 1, p. 29.

As “revistas, mágicas, burletas” eram espetáculos “de caráter popular”. Logo em seguida o autor afirma que “o público das temporadas estrangeiras, fornecia-o a elite social”, público portanto necessariamente diminuto. Já o outro tipo... “o outro público, esse se formara no circo, era muito pouco exigente – como se compreende – e só agasalhava um desejo – o de se divertir. O sucessor imediato do circo foi o teatro de revista por sessões: o *compère* substituiu o palhaço”. Assim, a uma elite social, de gosto refinado, contrapunha-se o grosso da população, que incapaz de elevar-se à altura do bom teatro, deliciava-se com o baixo nível do teatro de revista.

Tal argumentação continha um inequívoco sentido de diferenciação social, através do recurso de evitar o tema da cultura de massas. Nessa visão, haveria apenas uma cultura de elite e outra voltada para o restante da população. Buscava-se então, através de um retumbante silêncio sobre o fato de viver-se em uma sociedade de massas, separar um pequeno grupo de esclarecidos do restante da população. Essa tentativa de diferenciação seria a tona de outros de textos do autor, sempre fundada no mesmo argumento:

É a revista o gênero teatral por excelência, das classes populares. Vive de magnificências fantásticas, adrede fabricadas para encantar as almas simples, e da exploração da comicidade ao alcance de intelectos de cultura rudimentar. Serve-se, por isso, do linguajar da plebe, das expressões e frases que lhe são familiares, dos termos da gíria, e vive, mais – aqui como em qualquer outro país – da faculdade que tenham os artistas de maior valimento e em voga no momento, de enxertar pilhérias, verdadeiros apropósitos, que despertem hilariedade. (Vol. 2, p. 147)

Em “Males do Teatro Ligeiro” (Vol. 1, pp. 57-60), o tema voltaria a ser abordado. O autor principia criticando o regime por sessões, que produziria peças curtas e desconexas e

---

<sup>25</sup> Mário Nunes, *op. cit.*, vol. 1, p. 31.

impossibilitaria o bom trabalho dos atores, estafados pela grande quantidade de trabalho. Após isso, as coristas e figurantes também seriam criticadas, pois serem mal ensaiadas e terem formação cênica deficiente. O autor chega então ao ponto em que desejava: a obscenidade. Na verdade, a referência aqui não é aos corpos seminus, e sim a outros fatores:

Exaltar o adultério, a prostituição, o jogo, o alcoolismo abertamente, ou por insinuações, é ser imoral, sublinhar essas vergonhas da humanidade e da civilização com palavras canalhas e sugestivas, gestos indecentes é ser obsceno.

Pois o nosso teatro, o teatro popular, não encontra outros motivos de êxito senão esses, com uma irritante pertinácia. Nossos revisteiros levam a engendrar patifarias, que comentam com palavras da gíria das zonas em que o vício impera nesta cidade.

O teatro por sessões, pelo seu preço módico, por não roubar muitas horas de sono, é o preferido pelas classes pobres. Ali, em vez de salutarens ensinamentos, o proletariado, as famílias dos operários, os pequenos auxiliares do comércio, vão conhecer as podridões sociais, as mais infames baixezas, e o que é pior, aprender gestos e frases obscenas, de uma revoltante imoralidade (59-60).

Aqui a diferenciação social baseada em critérios de gosto é mais uma vez sublinhada pelo autor. Para esse autor, o teatro de revista, freqüentado apenas pelo público de classe baixa (mais suscetível, devido à sua ignorância, às más influências), deveria ocupar o papel de agente moralizador destas classes que o apreciavam. Contudo, Mário Nunes via nesse gênero teatral exatamente o oposto: um elemento que apenas sublinhava “as mais infames baixezas”, contribuindo para manter na ignorância as pessoas que deveriam ser elevadas. Aqui o teatro de revista aparece como inequivocamente prejudicial à sociedade. Tal insistência sugere a possibilidade de que o estabelecimento de tal diferenciação seja antes pedagógico, visando, ao atribuir um caráter popularesco e nada sofisticado às produções do teatro ligeiro, afastar de sua esfera de influência pessoas originárias da elite social, freqüentadores em potencial do Teatro Municipal, que preferiam a diversão proporcionada pelos teatros da praça Tiradentes.

É curioso notar que essa argumentação da crítica do período, claramente visando a diferenciação social, tenha se convertido em explicação histórica nas décadas seguintes. Dado o pouco interesse de historiadores e cientistas sociais pelo teatro, os trabalhos históricos sobre o assunto têm sido produzidos basicamente por críticos e pesquisadores dos departamentos de Artes das universidades. Tais autores acabam muitas vezes por transferir para seus trabalhos de caráter histórico julgamentos de valor que via de regra menosprezam o teatro ligeiro e a comédia de costumes do século XX, o que se reflete na quantidade exígua de espaço dedicada a esses gêneros nas histórias do teatro brasileiro<sup>26</sup>. Tais trabalhos acabam por concentrar sua atenção em dois momentos: meados do século XIX, com João Caetano e o teatro realista, e o período que se inicia nos anos 40 do século XX, em especial após *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues. Toda a produção teatral surgida entre esses dois períodos recebe muito pouco espaço, excetuando-se as peças de Artur Azevedo (cujas análises não raro são acompanhadas por lamentos devido ao fato de esse autor ter se dedicado ao teatro ligeiro), França Júnior e alguns outros autores. Textos, atores e intérpretes do período do entre-guerras só merecem alguma referência quando podem ser encarados como antecessores do teatro que se desenvolve a partir da década de 40. Assim, o Teatro de Brinquedo de Álvaro Moreira e peças isoladas de autores como Renato Viana e Joraci Camargo ganham direito a pequenos espaços nesses trabalhos, que no máximo abrem espaço para rápidas passagens, em tom

---

<sup>26</sup> Ver trabalhos como: PRADO, Décio de Almeida. "Teatro: 1930-1980 (Ensaio de Interpretação)". In: FAUSTO, Bóris (Dir.). *História Geral da Civilização Brasileira*, Vol. 11. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 3ª edição, 1995; do mesmo autor "O Teatro e o Modernismo". In: *Peças, Pessoas, Personagens: o teatro brasileiro de Procópio Ferreira a Cacilda Becker*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993; MAGALDI, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Difel, 1962; CAFEZEIRO, Edwaldo e GADELHA, Carmem, *História do Teatro Brasileiro: de Anchieta a Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ-Eduerj-Funarte, 1996; FARIA, João Roberto. *O Teatro na Estante: estudos sobre dramaturgia brasileira e estrangeira*. Cotia: Ateliê Editorial, 1988; SÜSSEKIND, Flora. "Crítica a Vapor: notas sobre a crônica teatral brasileira da virada do século". In: *A Crônica*:

condescendente, a comediantes como Procópio Ferreira ou Jaime Costa. O teatro ligeiro, ainda que naquele período lotasse teatros da Capital e do interior do país, está totalmente ausente destas histórias do teatro brasileiro.

Quando mencionados, outros gêneros teatrais são alvos de comentários como

De um modo geral, este era o panorama do teatro brasileiro na década de 1920/1930, com a comédia de costumes, dominando a cena brasileira, tornando-a retrógrada e estagnada, alienada do que acontecia não só na Europa como a seu próprio redor. E no período entreguerra continuaria insensível a movimentos como surrealismo e expressionismo, às transformações sociais na Europa, mantendo-se como sempre fora: doméstica, ingênua, afável, pitoresca, despreziosa, superficial, mais urbana que rural, mais suburbana que urbana<sup>27</sup>.

Ou seja: o único tipo de teatro que merece ser mencionado é aquele antenado às mais recentes inovações de vanguardas européias. Os demais gêneros não são analisados em sua lógica própria, sendo submetidos aos mesmos critérios de julgamento que regem o chamado teatro sério, sendo-lhes negado novamente (agora pela posteridade) o direito a desenvolver um estilo próprio, voltado para a diversão. Essa visão da história do teatro nacional é a causa essencial do pouco espaço que o teatro de revista recebe em panoramas histórico-teatrais do Brasil.

Tal visão não deixa de estar ligada à expectativa de que os movimentos artísticos do século XX sigam um roteiro que forçosamente deveria, no período do entre-guerras, passar por alguma forma de relacionamento com os participantes da Semana de Arte Moderna, grupo que na memória histórica acabou por monopolizar a idéia de modernismo no Brasil. Dado que

---

*o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas-Rio de Janeiro: Ed. Unicamp-FCRB, 1992, entre outros.

nenhuma forma de teatro musicado recebeu a unção do grupo de 1922<sup>28</sup>, esses gêneros são encarados com certa impaciência, como visto acima, e relacionados ao atraso, o que resulta em uma perpetuação dos juízos da crítica do período.

O próprio debate sobre a modernidade via de regra fica um tanto relegado a segundo plano quando se trata do Rio de Janeiro naquele período. Nessa visão, a Capital Federal seria um espaço marcado pela estagnação, ficando a partir de 1922 em nítido atraso em relação a uma tematização mais contextualizada da modernidade:

O Rio de Janeiro, onde a Semana de Arte Moderna deixara em alguns representantes da ala mais progressista dos artistas um forte desejo de mudança, aos poucos entrava no ritmo frenético que já embalava São Paulo<sup>29</sup>.

Por outro lado, algumas afinidades temáticas entre o movimento modernista e o teatro de revista (como o permanente debate sobre a identidade nacional), quando reconhecidos, tendem a ser explicadas como uma decorrência direta da influência do grupo paulista:

Apesar de o teatro musicado não ter participado diretamente do advento da Semana de Arte Moderna, seus reflexos na revista foram imediatos<sup>30</sup>.

---

<sup>27</sup> MENDES, Míriam Garcia. *O Negro e o Teatro Brasileiro*, São Paulo: Hucitec; Rio de Janeiro: Funarte, 1993, pp. 21-22.

<sup>28</sup> Ver por exemplo a contundente e generalizante crítica de Alcântara Machado à revista *Penas de Pavão*: LARA, Cecília de. *De Pirandello a Piolim: Alcântara Machado e o teatro no modernismo*. Rio de Janeiro: Inacem, 1987, p. 56.

<sup>29</sup> LIMA, Evelyn Furquim Werneck de. *Arquitetura do Espetáculo: teatros e cinemas na formação da Praça Tiradentes e da Cinelândia*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2000, p. 140.

<sup>30</sup> ANTUNES, Délson dos Santos. *O Homem do Tró-ló-ló: Jardel Jércolis e o teatro de revista brasileiro*. Dissertação de Mestrado, Uni-Rio, 1996, p. 29. Ver também, entre outros, VENEZIANO, Neyde. *Não Adianta Chorar: teatro de revista brasileiro...oba!*. Campinas: Ed. Unicamp, 1996, em especial, cap. 5.

Assim, mesmo que não se estabeleçam conexões concretas entre o modernismo paulista e o teatro de revista carioca, o papel dos membros da semana de 1922 como irradiadores da modernidade é tão fortemente enraizado que eventuais aproximações entre dos dois grupos recebem uma explicação que privilegia inteiramente os literatos paulistas. Tal equacionamento entre modernidade e a Semana de Arte Moderna, processo do qual a Capital Federal teria ficado à margem, passa ao largo do importante debate que se dava no Rio de Janeiro em torno de temas como “espírito moderno” (ou “vida moderna”<sup>31</sup>) e “futurismo”<sup>32</sup> (termo que funcionava como designação preferencial para as vanguardas artísticas que surgiam desde o início da década de 1910). Tal debate guarda pouca relação com o grupo paulista, podendo-se supor que os literatos de ambas as cidades muitas vezes desenvolvessem suas reflexões sobre a modernidade de modo relativamente independente<sup>33</sup>. Isso se torna particularmente explícito quando se toma contato com diversas crônicas e trabalhos de ficção

---

<sup>31</sup> Ambos os termos muito associados, no plano moral, à vaidade e ao egoísmo, provocando acirradas críticas na imprensa: “Mandos”, de Álvaro Sodr , *Fon-Fon*, 25-2-22; “Comentários da Semana”, *Fon-Fon*, 8-10-27.

<sup>32</sup> A chegada de Marinetti ao Brasil em 1927 recebeu amplo espaço na imprensa, ver “Semana Marinetti”, *Fon-Fon*, 22-5-27, p. 29. Por outro lado, o termo “futurismo” muitas vezes era visto como sin nimo de non-sense. Essa apreensão do termo é particularmente visível no teatro de revista, em peças como *Zig-Zag*, de Bastos Tigre, 2  DAP, caixa 37, n  785, 1926; *Dentro do Brinquedo*, de Bittencourt e Menezes, caixa 39, n  853, 1926; *Calma no Brasil*, de Joraci Camargo, AEPS, caixas 20 e 154; *Geladeira*, de Irmãos Quintiliano, AEPS, caixa 154; *Não se Meta*, de Ainda de Santa Cruz e João Falstaff, AEPS, caixa 98, 1927; *Olha o Guedes*, de Bittencourt e Menezes, AEPS, caixa 48 e 149; *Roupa na Corda*, de J. Praxedes, AEPS, caixas 32 e 154, 1925, entre outros.

<sup>33</sup> De fato tal discussão da modernidade na Capital pouco deveu ao modernismo paulista, apesar de eventuais artigos escritos por literatos paulistas na imprensa carioca. Por exemplo: “A Atualidade Literária Paulista”, de Menotti del Picchia, *O Paiz*, 1-10-25. Tentativas de estabelecer o contexto da modernidade carioca no campo literário fora do cânone de 1922 são VELLOSO, M nica Pimenta. *Modernismo no Rio de Janeiro: turunas e quixotes*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1996; GOMES, Ângela de Castro. *Essa Gente do Rio...: modernismo e nacionalismo*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1999; S SSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de Letras: literatura, técnica e moderniza o no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987; SALIBA, Elias Thomé. *R tzes do Riso: a representa o humorística na história brasileira – da Belle  poque aos primeiros tempos do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002; e mais explicitamente RESENDE, Beatriz. “Melindrosa e Almofoadinha, Cock-Tail e Arranha-Céu: a literatura e os vertiginosos anos 20. In: LOPES, Antônio Herculano (Org.). *Entre Europa e África: a inven o do carioca*. Rio de Janeiro: Topbooks-FCRB, 2000. Elias Thomé Saliba observa ainda de forma bastante aguda o quanto tal canoniza o da semana de 1922 contribuiu para relegar ao ostracismo a maior parte da produ o cultural disponível na própria cidade de São Paulo nos anos 1910, *op. cit.*, cap. 3.

produzidos por literatos cariocas naqueles anos, que vêem o mundo da boemia e do entretenimento como parte capital do espírito de seu tempo.

Um exemplo é Benjamin Costallat, que em seu passeio pelos “mistérios do Rio” incluiu a magia do circo, dançarinas de cabaré que trabalhavam ao som de uma jazz-band que executava shimmys e fox-trots, assim como uma noitada no Baile dos Artistas, na qual coristas do teatro São José e a vedete Araci Cortes fazem figuração em uma bizarra história de amor<sup>34</sup>. Em um registro diverso, é necessário mencionar Álvaro Moreyra, que transitava essencialmente pelo mundo *chic* da cidade e defendia as novas modas, os banhos de mar e o cinema de seus detratores. Fascinado com o mundo do entretenimento, Moreyra também se mostrava um grande fã do teatro de revista, de atrizes como Alda Garrido e Célia Zenatti e ainda dos clubes da região central da cidade que ofereciam música e dança até a madrugada estar bastante avançada<sup>35</sup>.

Pode-se lembrar ainda de Orestes Barbosa, poeta que chegou a ter pretensões de ingressar na Academia Brasileira de Letras enquanto se dividia entre as belas letras e suas crônicas policiais. Em seu livro mais conhecido, Barbosa conduz o leitor no que via como o universo do crime da Capital, mas não deixou de trazer igualmente um baile em um clube suburbano, animado pelo som de uma *jazz-band* que fazia “crioulos, crioulas e mulatos”, “fãs de Sinhô e Caninha” se contorcem a noite inteira, bem como notas sobre o modinheiro Catulo da Paixão Cearense ou as sensações provocadas pelo violão. Barbosa, nunca é demais lembrar, acabaria firmando-se como um dos mais prestigiados letristas da música popular

---

<sup>34</sup> COSTALLAT, Benjamim. *Mistérios do Rio*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1995, em especial “Quando os *Cabarets* se Abrem”, pp. 27-32; “A Criatura do Ventre Nu”, pp. 70-73; “O Circo”, pp. 92-96.

<sup>35</sup> MOREYRA, Álvaro, *op. cit.*, “Noturno”, p. 18; “Revistas”, p. 48; “O Teatro e o Amor”, p. 49; “Que Beleza!”, p. 101.

brasileira na década seguinte, indicando todo um caminho através do qual se discutia a questão da modernidade na Capital Federal<sup>36</sup>. As já notórias relações entre intelectuais cariocas ligados ao grupo modernista de São Paulo e artistas consagrados do mundo do entretenimento de massas nos anos 1920<sup>37</sup> fornecem ainda outros elementos a sugerir a necessidade de considerar outras formas de aproximação possíveis entre as vanguardas literárias e a cultura de massas naqueles anos.

Por outro lado, o modernismo paulista era aparentemente desconhecido na cidade do Rio de Janeiro. Nesse sentido, é significativo que em 1925 o jornal *A Noite* propusesse a modernistas como Mário de Andrade e Manuel Bandeira que explicassem ao público, pelas páginas do jornal, o que era o futurismo, dado o fato de que tal termo era generalizado na mesma proporção em que seu real significado era desconhecido. A resposta dos literatos trouxe espanto aos redatores do jornal carioca:

Não pretendíamos dar ao “mês modernista” o qualificativo de “modernista”. Qualificamo-lo de “futurista”.

E o que é engraçado no caso, é que os futuristas se chocaram e repeliram o qualificativo.

Não, não somos futuristas, afirmou o papa deles, o Sr. Mário de Andrade, em S. Paulo. O “futurismo”, disse-nos o autor da *Escrava que não é Isaura*, é uma tola escola italiana que já desapareceu. O que há no Brasil, o que ele e seus companheiros fazem, é modernismo, puro modernismo, isto é, guerra ao passadismo.

---

<sup>36</sup> BARBOSA, Orestes. *Bambambã!*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1993, ver “Um Baile na S. D. F. Caprichosos da Estopa”, pp. 75-78; “Com o Catulo”, pp. 79-82 e “O Violão”, pp. 97-98. A ligação de Barbosa com o mundo da música popular foi o tema central de seu livro *Samba: sua história, seus poetas, seus músicos, seus cantadores*. Rio de Janeiro: Funarte, 2ª edição, 1978.

<sup>37</sup> Ver GARDEL, André. *O Encontro Entre Bandeira e Sinhô*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1996 e VIANNA, Hermano. *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro: Zahar-Ed. UFRJ, 1995.

Ficamos sem entender. Mas modificamos a denominação do “mês”. Será “mês modernista”, em vez de “futurista”<sup>38</sup>.

Nota-se, então, que o grupo de artistas que se apresentou na Semana de Arte Moderna era relativamente pouco conhecido na Capital Federal, utilizando-se preferencialmente o termo “futurismo” em discussões sobre a “estética moderna”<sup>39</sup>. Isto embora, como se verá no capítulo seguinte, a modernidade fosse pauta diária na imprensa, no teatro de revista e em composições, entre outros espaços. A despeito de afinidades temáticas, os literatos modernistas nunca mostraram interesse pela forma como a modernidade e o caráter nacional apareciam nos palcos da revista, o que ajuda a explicar o desinteresse e mesmo por vezes a crítica aguda por parte dos historiadores do teatro brasileiro em relação ao teatro musicado<sup>40</sup>. O que é importante ressaltar é o fato de que este modelo difusionista, que espera ver desdobramentos diretos da Semana de 1922 nos palcos musicados cariocas, peca por ignorar que o mundo do entretenimento de massas na cidade do Rio de Janeiro tinha em casa outros modelos sobre os quais trabalhar em sua tematização da vida cotidiana e das grandes questões do momento.

---

<sup>38</sup> “O Mês Modernista Que Ia Ser Futurista”, *A Noite*, 11-12-25. Ver também entrevista de Mário de Andrade no dia seguinte, nas páginas do mesmo jornal. O termo “pau-brasil” também seria associado ao futurismo, assim como Ronald de Carvalho e Mário de Andrade, ver *A Máscara*, 1:25, 7-10-27.

<sup>39</sup> “A Morte do Futurismo”, de Y-Juca Pirama, *Careta*, n° 698, 5-11-21; “O Futurismo”, de Lima Barreto, *Careta*, n° 735, 22-7-22; “A Crise do Futurismo”, de Pinheiro da Cunha, *Correio da Manhã*, 22-9-22; *Revista Musical*, n° 15, 15-3-24, a respeito de poema de Kipling; “Arte de Todos os Tempos”, *O Rio Musical*, n° 55, 19-7-24; *Revista Musical*, n° 41, 15-3-25, sobre a composição *Pacific 231*, de Arthur Honegger; “Música e Dança Futuristas”, *Revista Musical*, n° 25, 15-8-25.

<sup>40</sup> Roberto Moura, escrevendo sobre o mercado cultural carioca do período, parece crer que “a formação clacissista” de cronistas e historiadores seria a causa da pouca atenção dada por intelectuais ao entretenimento de massas. Certamente nesta exclusão há uma dose considerável de hierarquização cultural, mas o papel central do modernismo nas análises posteriores sobre o período também exerceu importante papel nestas visões sobre o panorama cultural da época (“A Indústria Cultural e o Espetáculo-Negócio no Rio de Janeiro”. In: LOPES, Antônio Herculano, *op. cit.*).

Voltando ao Rio de Janeiro do pós-guerra, há um elemento que deixou de ser explorado nos pessimistas artigos de Bastos Tigre sobre o panorama teatral. Afinal, trata-se de uma situação que causa certo estranhamento, já que aquele autor também não deixava de participar do mundo do teatro de revista. Por certo esta nunca foi sua atividade primordial, nem tampouco chegou a destacar-se no panorama do teatro musicado, mas o fato é que desde os primeiros anos do século XX Bastos Tigre escrevia revistas<sup>41</sup>. Tal informação torna mais inteligível a especial atenção que dedica em seu artigo ao fato de empresários por vezes recusarem peças de “homens de letras” em detrimento de autores tradicionais do teatro musicado. Isso também explicaria porque Tigre não criticou o teatro de revista em si, mas apenas certas atitudes de empresários do gênero, distanciando-se, portanto, dos demais críticos. Um exemplo é o fato de o autor ter poupado o gênero das acusações de que seria calcado na pornografia. Na verdade, em outra ocasião Tigre defenderia o “nu artístico” apresentado por uma companhia francesa de revistas, com a afirmação de que “O feio é falso e portanto imoral”, para concluir que “O belo é moral”<sup>42</sup>. Assim, as acusações de Tigre de certa maneira podem soar como a defesa do gênero como tese, sendo uma crítica apenas à forma pela qual era levado à cena naquele contexto.

Outros autores, também acuados pela torrente de críticas como as citadas anteriormente, buscavam muitas vezes explicar suas posições. Profissionais vinculados a outras ocupações teatrais também muitas vezes buscavam defender-se, mas a situação dos autores era peculiar, já que por vezes, a exemplo de Tigre, também trabalhavam como

---

<sup>41</sup> Situação semelhante à de autores examinados por MENCARELLI, *op. cit.* e LOPES, Antônio Herculano. “O Teatro de Revista e a Identidade Carioca”. In: LOPES, Antônio Herculano, *op. cit.*

jornalistas, e nesse sentido eram companheiros de seus críticos. Um exemplo de explicitação de posições é a carta enviada por Luís Peixoto em 1916 ao *Jornal do Brasil*, a propósito da peça *Me Deixa Baiano*, de Rego Barros, Carlos Bittencourt e Luís Silva. A peça havia sido elogiada por muitos, o que deu ao famoso autor uma brecha para expressar-se em defesa de autores ligados ao teatro de revista:

A revista de ano é, para os que freqüentam o teatro sério, um vermute; é, para os que só aplaudem as pilhérias dos compadres e as apoteoses de aparato, um bom copo de vinho à refeição da tarde. De modo que não é fácil como parece fazer revista, quando aliás, parece estar provado o contrário, visto toda a gente se julgar competente para escrever uma peça deste gênero. (...) Fazer uma revista é colecionar piadas de almanaque, pô-las na boca do compadre; ir à comédias esquecidas nos velhos arquivos, sacudi-las do pó e compor cenas inteiras, aproveitando tipos daqui e dali. É relembrar a uma mesa de café, uma graça de revista tal e qual; é plagiar e dizer ao maestro que componha música para letra já feita; é empurrar letra numa música que todo mundo conhece e sai assobiando na noite da premiére...<sup>43</sup>

Em sua avaliação, Luís Peixoto acrescenta alguns elementos que podem chegar a subverter a versão mais difundida que confere apenas a imoralidade ao gênero revista. Em primeiro lugar, expõe claramente o fato de que a lógica que rege o teatro de revista, do ponto de vista do autor, é completamente diversa da que estrutura o mundo do teatro sério. Na definição de Luís Peixoto, o autor de peças de teatro de revista é basicamente um compilador com habilidade de escolher e ordenar piadas e canções espirituosas de modo coerente e agradável para a platéia. Esta definição se distancia bastante da necessidade de originalidade artística enfrentada por autores voltados para a alta comédia e o drama, por exemplo. Ao

---

<sup>42</sup> “O Nu Artístico”, *O Rio Musical*, n° 86, 30-10-25, p. 30. Em um sentido mais amplo, Tigre seria também um defensor do despojamento do vestuário feminino da época, moda que seria freqüentemente tachada de imoral e

ênfatisar este aspecto do problema, Peixoto insere um novo dado na discussão: um relativismo que supõe que os critérios na avaliação de peças de teatro musicado sejam diversos dos que regem a crítica do chamado “alto teatro”, em função da diversidade de objetivos entre os dois tipos de autores.

Por certo a argumentação de Luís Peixoto não deixava de possuir sua lógica. Afinal, era muito comum observar-se na crítica teatral do período, passagens como a que se segue, em especial na avaliação de peças de teatro musicado:

“Agüenta Felipe” é, se nos permitem usar da expressão vulgar, uma cópia com borrões da “A Capital Federal”. (...) Essa coisa, depois de realizada por Artur Azevedo, com aquele sucesso tradicional e sempre novo, não devia ser tentada, a menos que se tratasse de coisa muito melhor.

Quanto aos números, quadros e episódios, “Agüenta Felipe” tem pilhérias que se fossem ditas com delicadeza passariam. Mas não são; e do modo que alguns artistas gesticulam, notadamente o senhor Augusto Aníbal, cujos atentados à verdade dos originais vêm se tornando intoleráveis desde “A Estrela de Bagdá”, no Teatro São Pedro, a revista dos Srs. Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes ficaria reduzida a um trabalho condenado, se não houvesse um corretivo que, por certo, não tardará<sup>44</sup>.

O cronista teatral de *A Noite* optou por centrar sua crítica ao grande sucesso do ano de 1922 e de toda a década (*Agüenta, Felipe!*, de Cardoso de Menezes e Carlos Bittencourt) em três questões: a falta de originalidade da peça, a tendência do ator Augusto Aníbal de desrespeitar o texto composto pelo autor da peça, inserindo frases diferentes (os *cacos*) no transcorrer da peça, e a imoralidade. Contudo, do ponto de vista de artistas e fãs do teatro ligeiro, tais parâmetros provavelmente soassem de modo incompreensível. Afinal, o teatro

---

pornográfica. Ver “Em Defesa da Moda”, *Correio da Manhã*, 7-4-21.

<sup>43</sup> NUNES, Mário, *op. cit.*, vol. 1, p. 87.

ligeiro vivia da recriação de fórmulas consagradas, e a exigência por absoluta inovação temática a cada peça soa deslocada nesse contexto. Os cacos de Augusto Aníbal eram parte constante da tradição teatral na qual se inseriam os artistas do teatros de revista, que certamente não compartilhavam com o cronista o respeito sacralizado pela “verdade dos originais”. Já aquilo que o crítico vê como imoral na atuação de Augusto Aníbal por certo deve ter sido prevista pelos autores do texto, já que as peças do gênero eram recheadas de malícia e piadas de duplo sentido. Certamente esperava-se com isso que atores e atrizes explorassem no palco as ambigüidades criadas exatamente com este fim. Logo, o cronista de *A Noite* não parece estar interessado em notar que os critérios do que deveria ser bom teatro e que serviram de base para sua análise de *Agüenta Felipe!* eram diversos daqueles compartilhados por autores, artistas e público de teatro ligeiro.

E aqui surge outra questão que Luís Peixoto aponta em seu pequeno texto. A primeira frase de seu artigo indica a existência, no teatro de revista, de uma platéia com importantes diferenciações internas, algo que jamais foi levantado por críticos mordazes do teatro de revista, que tradicionalmente viram neste gênero, um reduto das classes baixas e ignorantes. Isso leva Peixoto a argumentar dentro de uma lógica que penetrava no tema da massificação cultural, processo que inexistente nos textos da crítica teatral. Para esta, o teatro dos anos 1920 tinha as mesmas características do teatro dos tempos de João Caetano, e exigia-se de todos os gêneros teatrais, indistintamente, que se adequassem a um modelo que privilegiava basicamente o teatro como agente moralizador da sociedade e cujo principal trunfo estaria em um texto literariamente bem acabado representado por autores treinados em academias de arte

---

<sup>44</sup> “Na Platéia”, *A Noite*, 1-4-22.

segundo os preceitos clássicos. Nesta visão, esse modelo teatral seria o preferido das elites, ao passo que apenas proletários iriam ao teatro imoral apresentado na praça Tiradentes. Argumentando nos próprios termos da cultura de massas, Luís Peixoto apelava para uma estratégia que visava dar conta da diversidade de público presente nos teatros da Capital Federal. E o fato de o depoimento citado ter sido de sua autoria não é menos importante, pois a despeito de suas fortes ligações com o teatro de revista, era um autor respeitado no meio teatral carioca, em especial por sua atuação na montagem de peças<sup>45</sup>.

Outro autor a manifestar seu ponto de vista sobre o tema foi Fábio Aarão Reis, que buscava em seu texto defender a companhia do São José das acusações mais comuns. Para o autor, vários dos grandes talentos teatrais haviam despontado naquela troupe, além de que o “teatro popular, centro único para diversão da grande massa proletária e dos menos favorecidos da fortuna”, demandaria igualmente esforço e inspiração para resultar em boas peças. Outros argumentos utilizados são o de que a companhia teria sido o motor da reconstituição da cena teatral a partir de 1915 e que seus camarotes e poltronas estariam sempre cheios, com “elementos dos mais representativos da nossa sociedade”. Por fim, Reis afirma que “A companhia do Teatro S. José representa uma necessidade pública”<sup>46</sup>. Nesta argumentação, nota-se que as premissas do autor pouco se distanciam daquelas dos críticos da companhia em questão, já que os pontos positivos apontados na troupe são referendados por critérios familiares aos defensores do “teatro sério”. Vale notar, contudo, um dos pontos levantados por Reis: o fato de “elementos dos mais representativos da nossa sociedade”

---

<sup>45</sup> Entre outras exaltações a Luís Peixoto oriundas do meio teatral ver “Teatros”, *O Malho*, nº 1076, 28-4-23 e NUNES, Mário, *op. cit.*, vol. 2, pp. 76-77.

<sup>46</sup> “A Companhia do Teatro S. José”, *Revista de Theatro & Sport*, nº 386, 1-4-22.

lotarem os lugares mais caros do Teatro São José. Ao sublinhar tal elemento, Reis distancia-se da imensa maioria da crônica do período, que via naquele teatro um espaço freqüentado, na melhor das hipóteses, apenas por proletários humildes ou, em uma visão mais hostil, por marginais e prostitutas.

Outro autor teatral voltado para o teatro musicado a se manifestar em defesa desses gêneros foi Serra Pinto, em um congresso da Sociedade Brasileira dos Autores Teatrais (SBAT)<sup>47</sup>. Após sugerir que se deixasse de lado as “doutrinações sobre a arte” e “as divagações em torno do assunto”, sugerir que se fuja das “literatices, que nada concorrem para o fim a que desejamos chegar”, e criticar “os ‘doutores’ da nossa arte dramática”, o referido autor argumentava que nos primeiros anos do século, “o teatro brasileiro estava completamente enterrado”, quando havia aparecido a Companhia do Teatro São José, “ponto de partida para o movimento que temos assistido para o levantamento do teatro nacional” (p. XV).

É preciso uma certa audácia para dizer essa verdade, pois os doutores da crítica e da arte de representar, que sempre maldisseram a companhia fundada pelo saudoso empresário Pascoal Segreto, nunca a tiveram na conta de teatro e sempre procuraram destruí-la, como se fosse uma praga daninha. (...).

Depois da fundação daquela companhia, é que vemos tendo alguma coisa séria que se pode chamar propriamente Teatro Nacional.

Não queremos dizer que a companhia do S. José seja a expressão da arte nacional, não; a nossa afirmativa é que dela veio o impulso inicial para as demais tentativas que se tem feito em prol do teatro.

(...)

O maior serviço que se poderia fazer no momento era chamar ao teatro esse público que estava todo absorvido pela novidade do cinema.

Não se poderia mudar o gosto e o hábito da um povo de um dia para a noite. Era preciso ir lentamente, habituando-os aos espetáculos ligeiros, sem pretensões, para

---

<sup>47</sup> Ver *Revista de Teatro SBAT*, 4:32, fev/27 (XIV) e 4:33, abril/27 (XV e XVI).

depois educá-los a fim de aceitar o teatro verdadeiro, o teatro arte. Os teatros por sessões prestaram esse grande serviço de chamar o público: precisava-se de empresários mais progressistas que, aproveitando esse movimento, fossem provocando essa evolução natural para transformar as sessões em espetáculos de arte. E essa evolução vem se verificando, pois já não temos mais os teatros de três sessões e podemos contar com algumas companhias que nos apresentam peças completas de teatro elevado (XV).

Por certo o trabalho apresentado por Serra Pinto ao congresso da SBAT não deixava de compartilhar alguns elementos da crítica comumente feita ao teatro de revista. O autor não via no teatro de revista um gênero teatral que seria desejável manter como fórmula consagrada, bastando notar como o desfavorece em relação ao “teatro verdadeiro”. Contudo, tampouco nega à companhia do Teatro São José o estatuto de “teatro nacional” (considerado “inexistente” por Renato Viana), ou de “coisa séria”, indicando que, ainda que provisoriamente, o teatro de revista podia ser visto como alicerce do teatro nacional e fonte de inspiração para o futuro “teatro verdadeiro”<sup>48</sup>.

Outro autor a se manifestar foi Carlos Bittencourt, que explicava como construía suas peças, em conjunto com Cardoso de Menezes (dupla então denominada “feliz parceria”, responsável por sucessos como *O Pé de Anjo* e *Agüenta, Felipe!*, dois dos maiores sucessos da década, entre outras):

Somos velhos amigos e trabalhamos com muita confiança um no outro. Quase sempre um encontro na rua e surge um bom título, para estímulo inicial. Fazemos duas ou três visitas, sendo que a nossa maior preocupação é o quadro-eixo da revista, isto é, o que nós precisamos que causa grande hilariedade. E depois os tipos cômicos que devem atravessar a peça, pois como deve ter notado,

---

<sup>48</sup> A mesma posição é defendida em “Homenagem a Pascoal Segreto”, de Selvavilas, *Revista de Theatro & Sport*, nº 333, 26-3-21 e “Pascoal Segreto”, *Revista de Theatro & Sport*, nº 386, 1-4-22. Já no século XIX Artur Azevedo utilizaria argumentos semelhantes ao defender-se de ataques de colegas literatos por dedicar-se ao teatro de revista. Ver MENCARELLI, *op. cit.* e LOPES, Antônio H., *op. cit.*

ultimamente abrimos mão dos fatigantes compères para conduzirmos através de cenas jocosas, algumas personagens ligadas ao fio do enredo. (...) Pronto o quadro inicial que foi aprovado, o que não trabalhou nele enxerta-o com cenas, aumentando-lhe também o número de personagens. Nesta altura o que enxertou o 1º quadro escreve o 2º e o submete à apreciação do colega. este mete o bico, entrando com seu jogo<sup>49</sup>.

O depoimento de Bittencourt faz emergir o caráter extremamente fragmentário das peças de teatro de revista. Pode-se ver que neste ponto de vista a lógica que governa o ato de escrever uma revista é inteiramente diversa do que se esperaria de uma peça moldada nos cânones do teatro clássico. É interessante notar que Carlos Bittencourt parece considerar tal procedimento natural a ponto de não esboçar justificativa para escrever de tal forma. Assim, a “incoerência” vista pelos críticos neste gênero teatral seria fruto das suas necessidades específicas enquanto gênero teatral, pois não se trata de desenvolver uma história com início, meio e fim. Antes, o objetivo é fornecer uma seqüência de quadros com pequenas crônicas da atualidade da Capital Federal.

Contudo, a crítica não parecia disposta a reconhecer a legitimidade de outras tradições teatrais, e o tratamento dado à companhia do Teatro São José é um bom exemplo disso. A companhia, fundada em 1911 por Pascoal Segreto, era por certo a mais popular e bem sucedida do meio teatral carioca. Contudo, críticos como Mário Nunes, quando muito conseguiam manter um tom condescendente em relação à troupe, como por exemplo no texto que lembra os 6 anos de sua fundação. Tais linhas, ancoradas em grande condescendência quanto ao rude gosto da massa, argumentam que a companhia serviria para acostumar ao teatro um público incapaz de fruir o “verdadeiro teatro”:

---

<sup>49</sup> Mário Nunes, *op. cit.*, vol. 2, pp. 13-14.

A mais persistente de todas elas era Pascoal Segreto que, consciente ou não, de que a mentalidade da massa era de circo, tratou de canalizá-la para o espetáculo ligeiro musicado, substituindo o palhaço pelo compadre de revista, ou pelo ator cômico<sup>50</sup>.

Nota-se que Mário Nunes busca (deliberadamente ou não) trabalhar fora da lógica da cultura de massas, que é exatamente o círculo dentro do qual operam as companhias de teatro musicado. Tais companhias ofereciam espetáculos em várias sessões diárias, em que o divertimento era peça central e não havia pretensões de originalidade. Contudo, eram analisadas com base nos mesmos parâmetros que guiavam as críticas feitas às companhias de drama e comédia, resultando logicamente em visões pouco favoráveis aos espetáculos ligeiros:

Se se trata de revistas é a mesma sensaboria, mais ou menos pornográfica, de sempre, as mesmas evoluções dos corpos corais, e os mesmos artistas, sempre muito repetidos. Não há tempo para o estudo de papéis, e essas peças de carregação não valem, mesmo, o mínimo esforço nesse sentido.

Se se trata de comédias, não são peças, são aleijões. Os originais, se escritos especialmente, nascem já tortos, com os membros decepados; se são adaptados, é um verdadeiro talho, em que as produções alheias fazem de reses votadas ao sacrifício.

O público diverte-se por pouco dinheiro, e o teatro ligeiro dá duas sessões por noite<sup>51</sup>.

Naturalmente caberia perguntar se, para artistas e público, era de fato importante que peças apresentadas no teatro ligeiro mostrassem originalidade, coreografias espetaculares e personagens extremamente bem construídos psicologicamente. Por certo, ainda que esses

---

<sup>50</sup> Vol. 1, p. 111. Ver também, na p. 140, após uma longa exposição sobre a “ascensão do drama nacional”, o autor dedicar algumas linhas aos sete anos da Companhia do São José, sob o título de “Obra Paralela”, para não deixar dúvidas sobre seu caráter secundário.

<sup>51</sup> Mário Nunes, *op. cit.*, vol. 1, p. 136.

aspectos fossem notados, as prioridades eram outras, sendo este (e não uma simples “ignorância” do público) o motivo que levava muitas centenas de pessoas diariamente à praça Tiradentes para assistir a espetáculos tão criticados. Pode-se notar, por exemplo, que a publicidade da Empresa Pascoal Segreto colocava em destaque elementos de suas casas de diversão que pouco eram comentados na imprensa:

Para o público do Rio de Janeiro que ama divertir-se sem as preocupações de aprender psicologias nem surpreender “estados de alma”, mas apenas para rir um pouco e passar o tempo, os teatros da Empresa Pascoal Segreto representam uma imprescindível utilidade nacional.

(...)

O público que enche todas as noites o S. José, o Carlos Gomes e o S. Pedro segue o caminho que lhe indica a sua boa lógica. Vai ao teatro para divertir-se e lá torna, porque lá encontrou o que desejava.

É nesta satisfação constantemente dada ao público, que está o segredo da prosperidade da Empresa<sup>52</sup>.

Aqui se explicita a diferença de perspectiva entre a crônica teatral da época e empresários como Pascoal Segreto. Enquanto os primeiros pensavam o termo “teatro” como sinônimo de drama e alta comédia, Segreto o via como um negócio, trabalhando dentro da lógica da cultura de massas e rejeitando explicitamente veleidades artísticas em suas casas de diversão<sup>53</sup>. Aparentemente o apelo de Segreto fazia sentido para o público, que não parecia incomodar-se com alguns elementos do teatro de revista que eram diariamente visados pela crítica. Esta, por seu lado, além de atacar algumas das produções teatrais do período, muitas

---

<sup>52</sup> “Teatrologia”, *D. Quixote*, n° 82, 25-2-18. A passagem em questão não era explicitamente publicitária, sendo publicada como artigo da revista. Na mesma linha a *Gazeta de Notícias* (“Gazeta Teatral”, 1-7-20) afirmava que, segundo Pascoal Segreto “O teatro nacional – dizia ele aos inimigos – já está fundado, ali no S. José. O Povo vai àqueles espetáculos e se diverte, sem gastar muito dinheiro”.

<sup>53</sup> Tal diferença de pontos de vista neste campo não é particular ao período aqui estudado, já fazendo parte de inúmeras discussões desde o século XIX. Ver MENCARELLI, *op. cit.*

vezes personificou estas críticas nos empresários que as levavam à cena. Pascoal Segreto e outros empresários do ramo das diversões no período, como José Loureiro, muitas vezes eram atacados por serem vistos como estrangeiros que se empenhavam apenas para ganhar o máximo de dinheiro possível, sem preocupações artísticas. Em 1920, por exemplo, um jornalista louvava a possível adesão do prefeito Carlos Sampaio ao projeto de se criar um teatro oficial, subvencionado pela prefeitura. Seguiu-se a observação:

Convém no entanto lembrar que o teatro é nacional, brasileiro, indígena, e frisar muito bem, clara e precisamente, para que ele não venha a tornar-se uma fonte de renda para imigrados que se desviam das colônias, onde o braço deles nos seria muito mais útil<sup>54</sup>.

Tal passagem claramente mostra, sob um aparente discurso nacionalista, uma crítica aos caminhos do mundo das diversões no contexto do pós-guerra. Em vez de uma desejada arte “elevada”, via-se uma contínua proliferação de casas de diversões pela cidade, atraindo um público que parecia a muitos ser de caráter duvidoso. Os imigrantes, que deveriam estar trabalhando nas fazendas e produzindo a riqueza necessária para que os grupos de elite pudessem desfrutar sua urbanidade, estavam diariamente trazendo novos cinemas, cabarés e teatros voltados para o gosto da massa para a cidade. Uma forma simples de retratar tal desestruturação de uma situação anterior era atribuir aos imigrantes a culpa por esse processo. Em outras palavras: era mais fácil culpar um pequeno número de imigrantes que haviam obtido sucesso no país explorando o ramo do entretenimento de massas do que reconhecer que

---

<sup>54</sup> “Looping The Loop”, *Careta*, n° 625, 12-6-20.

se penetrava em um período no qual tais divertimentos haviam chegado para ficar<sup>55</sup>. O próprio Pascoal Segreto enquanto vivo foi por diversas vezes atacado pessoalmente nas páginas da imprensa carioca, muitas vezes a partir de sua condição de estrangeiro, que se ligaria ao fato de explorar formas de entretenimento vistas como pouco sofisticadas, ou mesmo pornográficas<sup>56</sup>.

Contudo, talvez o fato de o empresário italiano ter se dedicado ao entretenimento de massas, defendendo uma lógica que atuava fora dos padrões estéticos da elite, tenha-o tornado querido por grupos mais amplos da sociedade, hipótese que se fortalece quando se observa a quantidade de pessoas que participou de seus funerais<sup>57</sup>. De fato, quando de sua morte, o empresário foi retratado pela imprensa em termos bastante positivos:

Era, talvez, o homem mais conhecido do Rio de Janeiro. E não havia quem não gostasse dele. Inimigos, se os teve, foram poucos e rápidos... Pascoal Segreto divertia o povo, sabia adivinhar o que daria prazer ao povo.

Veio para o Brasil aos vinte anos, e entregou-se logo ao trabalho, sem descanso. A ele deve a cidade os seus pontos de jornais, sendo um dos fundadores da *Società Ausiliari della Stampa*.

Introduziu no Rio de Janeiro o cinematógrafo, nas primeiras tentativas de uma arte hoje vitoriosa em todo o mundo. Fez-se em seguida empresário teatral, e como empresário teatral morreu ainda moço, cercado do carinho dos seus conectados,

---

<sup>55</sup> Outros autores escreveram sobre o mesmo assunto nos periódicos da época. Ver *O Theatro*, nº 23, 23-11-11 ("Teatro Carlos Gomes"); *Palcos e Telas*, nº 4, 11-4-18 ("Colônia ou Nação?"). A mesma revista fez uma reportagem com donos de cinemas da cidade, onde a origem estrangeira de todos ficava patente, nº 105, 25-3-20.

<sup>56</sup> Exemplo típico é o artigo "O Nosso Hohenzollern", assinado por Autor Maurício em *Palcos e Telas*, nº 44, 23-1-19, que apresenta Segreto abertamente como conquistador. Mais agressivo é o texto "Comentário", de M. A., que responsabiliza os empresários teatrais pelos males do teatro nacional. E conclui que "Desses empresários, o mais culpado, o mais retrógrado, é o Sr. Pascoal Segreto, com todos os seus teatros, com todas as suas feiras, com todas as suas calamitosas explorações" (*Revista de Teatro e Sport*, nº 188, 1-6-18).

<sup>57</sup> Fotografias do cortejo foram publicadas nos jornais de 24-2-20, e também em *Fon-Fon*, 28-2-20 e *O Malho*, nº 911, 28-2-20, que estima em quatro mil pessoas o público presente. O *Correio da Manhã* descrevia o enterro como uma "apoteose popular", enquanto para *A Noite*, havia sido "um acontecimento nunca registrado no Rio, dada a sua feição genuinamente popular". A popularidade de empresários do ramo das diversões populares é uma questão discutida em outro contexto por ROSENZWEIG, Roy. *Eight Hours For What We Will: workers & leisure in an industrial city, 1870-1920*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983, cap. 7.

aos quais tratava com uma estima sincera, nunca recusando proteção aos que lh'a iam pedir.  
Deixou saudades, o bom Pascoal<sup>58</sup>.

Outras publicações fariam coro a esta visão naquela ocasião, seja ressaltando sua imensa popularidade<sup>59</sup>, seja elogiando a personalidade empreendedora do imigrante que quando de sua morte possuía mais de mil empregados<sup>60</sup>. Enfim, após ser massacrado durante anos na imprensa carioca, nos dias que se seguiram à sua morte Pascoal Segreto foi alvo de outros tipos de avaliação. Seja pelo respeito a um morto, seja pela popularidade do empresário, demonstrada nos funerais, o fato é que a imprensa passou a emitir outras visões a respeito de Segreto. Mário Nunes escreveu um artigo no qual atribuía à sua condição de homem do povo, ligado às diversões populares, o fato de ter sido o introdutor do cinema no Brasil, ter trazido espetáculos exóticos e impulsionado o teatro ligeiro. Chegava a ponto de dizer que “com a morte de Pascoal Segreto perdeu o Rio de Janeiro uma de suas figuras mais populares e mais queridas”. Em seguida, o artigo se desenvolve opondo lucro e bom teatro, com o italiano preferindo o primeiro: “o tino do homem de negócios empanava as aspirações elevadas (...)”<sup>61</sup>. É fácil notar que tal visão opera em lógica inteiramente diversa daquela que sempre caracterizou o empresário italiano. Segreto era um empresário do ramo das diversões, e como tal nunca demonstrou possuir o que o autor denominava “aspirações elevadas”. Tal observação do jornalista parece ser mais uma prova de que para os cronistas da época parecia ser impossível pensar em “teatro” fora dos padrões canônicos.

---

<sup>58</sup> “Pascoal Segreto”, *O Malho*, n° 911, 28-2-20.

<sup>59</sup> Segundo *A Noite*, “Pode-se dizer, sem receio de errar, que Pascoal Segreto era o mais popular de nossos empresários” (“Pascoal Segreto”, 22-2-20). Ver ainda “Desaparece Uma das Mais Populares Figuras do Rio de Janeiro”, *Correio da Manhã*, 23-2-20; “O Rio Perde o Mais Popular de Seus Empresários”, *O Imparcial*, 23-2-20.

<sup>60</sup> “O Enterramento do Empresário Pascoal Segreto”, *O Imparcial*, 24-2-20.

Outro jornalista a se manifestar sobre o assunto foi Antônio Torres, em sua crônica semanal<sup>62</sup>. Torres adota um tom elogioso, abrindo seu texto com a frase: “Há muito tempo não se dá no Rio de Janeiro morte tão sentida como a de Pascoal Segreto”. O autor sublinha a bondade de Pascoal Segreto, e principalmente o primado do lucro acima de qualquer outro tipo de consideração, o que explicaria os seguidos espetáculos em homenagem a datas e personagens em evidência. Nota ainda que Segreto era muito amável com jornalistas, e se não fosse elogiada alguma de suas produções, procurava antes conversar com os jornalistas sobre o assunto do que criticá-los. Segundo Torres, em certa ocasião uma companhia lírica italiana (“abaixo de mambembe”, segundo ele) em passagem pelo São Pedro foi muito criticada pela imprensa. Pascoal argumentou que “Vocês, por mais que a gente faça, não são camaradas. Todo dia é ataque, e ataque e só ataque! Vocês não sabem que isto é uma companhia popular?”. A resposta foi “Mas Pascoal, amigo, desta vez foi demais. Há tenores aí que não servem nem para apregoar jornais”. Pascoal então arrematou: “Hum! Pois sim! Admito. Mas isso, pelo preço modesto, é uma companhia apropriada ao público”.

Nessa crônica, Pascoal Segreto aparece como um empresário que dirigia seu negócio baseado apenas na busca do lucro, não perdendo oportunidades de fazer espetáculos especiais para atrair público e sendo generoso com jornalistas que pudessem elogiar as produções da empresa. Semelhante visão é expressa por Viriato Correia em crônica do mesmo período, onde afirma que Segreto “nunca (...) entendeu nem quis entender de teatro”, não sabendo, segundo Correia, diferenciar uma revista de uma opereta<sup>63</sup>. Mas a visão de Torres, ao captar o lado

---

<sup>61</sup> *Palcos e Telas*, n° 101, 26-2-20.

<sup>62</sup> “Pascoal Segreto”, *Gazeta de Notícias*, 25-2-20.

<sup>63</sup> “O Pascoal”, *Correio da Manhã*, 27-2-20.

empresarial de Pascoal Segreto, também explicita as razões de seu sucesso popular e da oposição da crítica teatral, ao expor seu desejo de obter lucro entretendo a população mais ampla mesmo que em detrimento de montagens luxuosas e sofisticadas.

Contudo, Pascoal Segreto e o teatro de revista como um todo sempre tenderam a ser criticados nas páginas da imprensa. E isso não se dava apenas na crônica teatral ou em artigos de fundo de periódicos de elite. Em jornais operários essa visão por vezes aparecia, com formas semelhantes de condenar o que se via na praça Tiradentes. Discutindo a ausência dos gráficos de um drama encenado em benefício do sindicato da categoria, um autor opinava que:

Uma das causas senão a principal terá sido o gosto artístico já estragado pelo teatro por sessões, onde companhias avacalhadas e mambembes impingem-nos três por noite durante todo o ano<sup>64</sup>.

Os que compartilhavam a opinião de que se vivia em um período marcado pela existência de um desanimador panorama teatral desesperavam-se com o continuado sucesso do teatro de revista. O desejo de “elevar” o público diminuía a cada dia, o que fazia aumentar na mesma proporção os clamores pela intervenção do Estado na questão. Para muitos dos engajados na militância teatral, a instituição do “verdadeiro teatro nacional” era questão urgente na solução dos problemas do país, e lhes parecia incompreensível que o governo permanecesse de braços cruzados frente a cenário tão desanimador<sup>65</sup>. Nas páginas dos jornais e revistas se multiplicavam clamores para que o governo intercedesse e financiasse o “teatro

---

<sup>64</sup> “O Festival no Palace”, *O Graphico*, 15-6-16. Ver também “Os Teatros”, de Teodoro Albuquerque, *O Debate*, 13-10-17.

<sup>65</sup> Tal posicionamento era então já bastante antigo, e perpassa os debates sobre o teatro já na primeira metade do século XIX, ver SOUZA, Sílvia Cristina Martins de. *As Noites do Ginásio: teatro e tensões culturais na Corte (1832-1868)*. Campinas: Ed. Unicamp-Cecult, 2002.

nacional”, mas os anos iam se passando e tal intervenção não dava sinais de que fosse chegar.

Contudo, o cronista do *Jornal do Brasil* mantinha as esperanças:

Desde época imemorial, se a hipérbole me é permitida, chama-se pela ação, pela interferência dos poderes públicos. Apela-se para o governo federal, para o governo municipal, legislativo e executivo, como a fonte de que há de vir o remédio. Realmente, é de lamentar que a administração pública no Brasil venha, inflexivelmente, mantendo uma atitude de franco indiferentismo pela arte teatral, quando lhe competia procedimento muito diverso (Vol. 2, pp. 101-102).

A frustração aumentava à medida que o tempo passava e diversos projetos de intervenção governamental no teatro carioca eram abortados. Em 1920 o intendente Vieira de Moura apresentou um projeto prevendo o aproveitamento do esqueleto do extinto teatro Apolo para que a prefeitura construísse uma nova casa de espetáculos, a ser ocupada por uma companhia financiada pelos cofres municipais. Aprovada pelos vereadores, o projeto foi entusiasticamente recebido nas páginas da imprensa como a grande salvação do teatro brasileiro. Contudo, após manifestar seu apoio à causa, o prefeito Carlos Sampaio acabou por voltar atrás e vetar o projeto. Seu argumento era o de que estaria disposto a construir o teatro e contribuir com as despesas de sua companhia permanente, mas não achava que a prefeitura devesse financiar todos os gastos com os artistas<sup>66</sup>.

---

<sup>66</sup> Para acompanhar a discussão ver “Teatro Novo”, de Bastos Tigre, *Correio da Manhã*, 4-3-20; “Teatro Brasileiro”, *A Noite*, 28-6-20; “O Prefeito Assinou Ontem a Resolução do Conselho Criando o Teatro Brasileiro”, *Correio da Manhã*, 29-6-20; “Teatro Brasileiro”, *A Noite*, 30-6-20; “O Teatro Brasileiro Agita Ainda o Conselho” e “O Teatro Brasileiro – a atividade do Conselho Municipal”, *O Imparcial*, 1-7-20; “Teatro Nacional ou Internacional?”, *O Imparcial*, 2-7-20; “O Teatro Brasileiro”, *O Imparcial*, 3-7-20; “Teatro Nacional”, *O Imparcial*, 4-7-20; “Teatro Brasileiro”, *A Noite*, 4-7-20; “Teatro Nacional”, de Filinto de Almeida, *A Noite*, 5-7-20; “Teatro Nacional”, *O Imparcial*, 5-7-20; “Teatro Nacional”, *O Imparcial*, 6-7-20; “A Questão do Teatro Nacional”, *O Imparcial*, 7-7-20; “Teatro Brasileiro”, *A Noite*, 16-7-20; “O Prefeito Arrasa o Teatro Nacional”, *A Noite*, 28-9-20; “O Veto ao Teatro Nacional”, de Cláudio de Souza, *Correio da Manhã*, 13-10-20; “Teatro Nacional”, *Dom Quixote*, n° 179, 13-10-20.

Se muitos acreditavam que um projeto como o de Vieira de Moura seria a salvação do teatro brasileiro, esta não era uma visão única, embora contasse com muitos defensores. A SBAT, em pleno debate, mandava avisar que nada tinha a ver com o projeto em discussão, e preparava outro de sua própria responsabilidade, para desespero dos que viam na sociedade dos autores um aliado natural à causa<sup>67</sup>. Não se sabe as razões da recusa da SBAT em aceitar a idéia do projeto, mas no ano seguinte foi apresentado um projeto semelhante na Câmara dos Deputados visando a construção de um teatro, que seria ocupado por uma companhia formada por dois terços de brasileiros natos<sup>68</sup>. E o presidente da SBAT, Pinto da Rocha, opôs-se, argumentando que “combate o regime de subvenções e não admite que os poderes públicos mantenham à custa do erário o teatro nacional, pois acredita que, com os artistas tornados funcionários públicos ‘ter-se-ia aberto o túmulo da arte dramática brasileira’”<sup>69</sup>. Naquele momento, o representante do órgão máximo dos autores de teatro pareceu crer que a independência talvez fosse mais importante que a segurança proporcionada pela presença estatal no ramo do teatro<sup>70</sup>. Opinião semelhante era defendida por Lima Barreto, para quem a criação de uma companhia teatral financiada pelos cofres públicos fatalmente se tornaria um cabide de empregos e um local onde os artistas se sentiriam inteiramente acomodados à sua confortável situação<sup>71</sup>. Havia ainda quem visse como ilusória a idéia de que tal companhia

---

<sup>67</sup> “Teatro Brasileiro”, *A Noite*, 4-7-20; “Notas e Notícias”, *Gazeta de Notícias*, 5-7-20.

<sup>68</sup> “Em Pedacos”, *Revista de Theatro & Sport*, n° 369, 3-12-21; “Teatro Nacional”, de Filinto de Almeida, *A Noite*, 28-10-21.

<sup>69</sup> NUNES, Mário, *op. cit.*, vol. 2, pp. 10-12. Vale notar que o mesmo Pinto da Rocha chegou a figurar entre os defensores do projeto de 1920. “Teatro Brasileiro”, *A Noite*, 28-6-20.

<sup>70</sup> Logo após o fracasso do projeto original, propôs-se, novamente sem sucesso, que a prefeitura tomasse de volta o São Pedro, arrendado à Empresa Pascoal Segreto, para a mesma finalidade. Em carta os jornais, Domingos Segreto se opôs à idéia. Ver “Gazeta Teatral”, *Gazeta de Notícias*, 7-7-20.

<sup>71</sup> “Com Toda a Sinceridade”, *Revista de Theatro & Sport*, n° 333, 26-3-21.

subvencionada fosse elevar o nível do teatro brasileiro. Para estes, por melhor resultado que tal iniciativa proporcionasse, o panorama teatral da cidade se manteria inalterado<sup>72</sup>.

Nesse cenário, havia ainda quem acreditasse em outro tipo de agente moralizador do teatro. O cinema, então apontado por muitos como elemento diluidor da moral, chegou a ser eleito, por vezes, como professor da moralidade (e, portanto, contraponto necessário ao teatro de revista): por um texto de Camargo de Macedo:

Mais que todos os museus e exposições, o cinema tem valido por uma escola de arte e estética. Aqui no Brasil, onde a mistura das classes, extintos os preconceitos de nobreza, que sobraram dos tempos do trono imperial e desfeitos os do dinheiro não acatados, ele valeu e permitiu que no mesmo espetáculo que fez bocejar “hommes d'affaires” e damas letradas, extasiasse o operário humilde que deu um pouco de poesia no descanso de seu domingo sagrado.

Porque é ali, na humilde sala de sessão do pequeno cinema de arrabalde, que a civilização abraça-o, e mostra à sua alma rudimentar, em que aquela hora o sentimento trabalha, que a vida vale ser vivida, porque na esperança do dia seguinte, ele põe seus desejos modestos...

(...)

E nisto só vale como uma escola de beleza. Ultrapassa, apaga o teatro popular, cheio de um artificialismo grosseiro explorando a imoralidade em voga, dando-lhe arremedos de arte<sup>73</sup>.

O autor dessa passagem, ao contrário de vários de seus companheiros de crônica teatral, parece julgar que a “mistura de classes” é um bem, por trazer a civilização para os mais longínquos arrabaldes, penetrando na “alma rudimentar” de “operários humildes”, educando-os. Aqui, em comum com o ponto de vista desenvolvido por outros autores, o fato de visualizar um “operário humilde” incapaz de qualquer espírito crítico, mero objeto das

---

<sup>72</sup> “O Teatro no Brasil e os Novos Messias Nacionais?”, de Fábio Aarão Reis, *Revista de Theatro & Sport*, nº 372, 24-12-21.

<sup>73</sup> “Apologia da Tela”, de Camargo de Macedo, *A Máscara*, 1:1, 22-4-27.

mensagens cheias de “artificialismo grosseiro” do teatro musicado. Se esse autor vê no cinema um potencial contraponto positivo ao teatro de revista, isso não modifica sua visão do papel dos consumidores do teatro ligeiro, que aparecem como meros receptores passivos de mensagens produzidas por outros. A diferença entre os dois discursos está puramente no nível do otimismo quanto à formulação de mensagens moralizadoras em outros veículos.

Outros discursos se aproximavam mais de uma posição relativista. Francisco Pereira, por exemplo, contestava a afirmação corrente de que o público apenas sabia rir, afirmando que “não há propriamente uma crise teatral; há um desinteresse do público por certo gênero de teatro<sup>74</sup>”. Tal ponto de vista sugeria que não havia um “teatro verdadeiro” contraposto a um teatro de baixa qualidade voltado para um público de baixa extração. Das palavras destacadas, poder-se-ia inferir que há apenas tipos diferentes de teatro, um dos quais, o ligeiro musicado, atraía, naquele momento, maior interesse do público. Já Terra de Cena criticava a velha idéia de que haveria apenas “falta de critério teatral” entre a população brasileira:

A mentalidade popular é uma estrada de rodagem muito complicada para qualquer espécie de *raid*<sup>75</sup>.

Para esse autor, a solução seria continuar insistindo, e gastar o tempo que se perde discutindo o assunto para escrever mais peças. Utilizando expressões da modernidade do período (“*raids*”) o autor inseria um novo dado no debate: a indeterminação. Para vários articulistas, o problema era simples, resumindo-se a separar uma elite bem educada, capaz de

---

<sup>74</sup> A *Máscara*, 1:6, 27-5-27, p. 18.

<sup>75</sup> A *Máscara*, 1:21, 9-7-27. p. 2. Não confundir o articulista aqui referido (“Terra de Scena”, na grafia da época) com o mais conhecido Terra de Sena (“Terra de Senna”, para os contemporâneos).

reconhecer um bom espetáculo, de uma massa que só tinha a capacidade de compreender a imoralidade do baixo teatro. O que faltaria, para o sucesso definitivo do verdadeiro teatro, seria elevar a população às suas alturas. Já no texto de Terra de Cena sugere-se que outros elementos entrassem em jogo, incluindo uma possibilidade que não chega a ser aventada, mas que pode ser espreitada na passagem citada: a de que os textos do “verdadeiro teatro” escritos no Brasil não tivessem qualidade suficiente para atrair o público. Se Terra de Cena não chega a afirmar textualmente algo desta natureza, o fato é que a solução por ele proposta (escrever mais peças) indica que o trabalho deveria ser realizado por autores teatrais, o que sugere que estes poderiam ter alguma responsabilidade no processo<sup>76</sup>.

Contudo, as avaliações puramente negativas do teatro de revista foram uma constante ao longo do período aqui estudado. Os cronistas estudados em geral limitaram-se a constatar a falta de qualidade que viam neste gênero e culpar a população por seu sucesso:

Todos os teatros funcionam atualmente explorando vários gêneros: o drama, a comédia, a revista, a opereta. Há público para tudo e para todos! Notadamente, observamos que onde há música, a corrente é maior. As revistas, gênero que cada vez mais explora ritmos de uma banalidade desanimadora, essas quase monopolizam a atenção de dois terços da nossa população<sup>77</sup>.

Vê-se claramente que tais articulistas se esqueciam (ou preferiam esquecer) que viviam em plenos anos 1920, quando o processo de massificação cultural estava bastante avançado. Para obter sucesso, um espetáculo jamais poderia abdicar de qualquer parcela de público e,

---

<sup>76</sup> A mesma argumentação é adotada por Ab. em seu artigo “O Eterno Problema” (*Revista de Theatro & Sport*, n° 321, 1-1-21).

<sup>77</sup> “Crônica”, *O Rio Musical*, 1:2, 3-6-22.

como pôde ser antevisto na fala de Luís Peixoto (e exposto no capítulo anterior), o público alvo do teatro de revista era a totalidade da população. Em todas as avaliações realizadas por jornalistas sobre o teatro de revista, percebe-se alguns limites intransponíveis. Em primeiro lugar, nega-se a este gênero teatral qualquer diversidade interna, sendo sempre qualificado como um bloco monolítico e quase sempre caracterizado como obsceno e vulgar. A diferenciação interna do público de um espetáculo é algo que dificilmente é mencionado em jornais e revistas, mas não é fácil crer que este dado pudesse passar despercebido pelos contemporâneos. Note-se por exemplo, o programa da festa de reveillon montado pelo empresário José Loureiro para comemorar a chegada do ano de 1920 no Teatro Lírico:

#### Danças e Canções

nº 1: Extra, pela notável soprano lírico Sra. Inês Mendes (da Companhia Lírica Italiana).

nº 2: clássica – danças egípcias, pela distinta senhorita Mercedes Moratilia.

nº 3: Characteristic Dances and Songs. Brasil: a) Abigail Maia, a Rainha da Canção Brasileira no seu repertório. b) Otília Amorim e Pedro Dias, em um número sensacional de maxixe. c) Margot e Milton, em um cateretê nortista, de sua original criação. Parte Internacional – diversos artistas apresentando vários países: França, Itália, Inglaterra, Espanha, Síria, Holanda e Portugal.

nº 4: Modern Dances – bailado argentino por La Norma e Wanda di Leo. Danças Norte-Americanas e Valsa Boston, figurada pelo professor Mário Fontes e Miss Florence Elliot. Danças Beduínas e Cantos do Deserto, conduzidos pelo professor Raschid Safadi.

Representação da peça de costumes brasileiros de Artur Azevedo *Uma Véspera de Reis na Bahia*. Grande comparsaria, rancho autêntico de pastorinhas, com mise-en-scène de Eduardo Pereira. Batalha de confete e serpentinas. Grande orquestra, com regência de Rafael Romano. No hall, um quarteto de clarins e a excelente banda de música do tiro de guerra 245<sup>78</sup>.

---

<sup>78</sup> *Palcos e Telas*, 1-1-20.

Além da variedade da programação, chama a atenção o fato de esta diversidade ser encontrada também nos preços dos ingressos: frisas, 40 mil, camarotes, 35 mil, poltronas, 6 mil, varandas, 6 mil, cadeiras, 4 mil, balcões, 4 mil, galerias numeradas, 2,5 mil, galerias sem número, 2 mil. Por certo os preços estão acima da média de um espetáculo de teatro de revista (cuja entrada mais barata era de 500 réis), dado que o Teatro Lírico, situado na rua Treze de Maio, era palco de companhias européias, sendo um espaço mais voltado para grupos com poder aquisitivo um pouco mais elevado. Mas não se pode considerar que o espetáculo citado tenha sido planejado para um público de elite, pois o preço mais baixo (2 mil), embora não fosse desprezível para uma família de menor poder aquisitivo, era apenas o dobro do preço de entrada em cinemas da Praça Tiradentes naquele mesmo dia. Por outro lado, o preço de uma frisa correspondia à metade do que era pedido nos classificados do *Jornal do Brasil* pelo aluguel mensal de uma casa na zona portuária do Rio de Janeiro. Ou seja: pessoas com poder aquisitivo considerável também estavam entre o público alvo de José Loureiro.

Assim, pode-se supor que o público tenha sido bastante variado naquele dia. E o que dizer das atrações? Entremeavam-se números que certamente receberiam a chancela dos cânones da cultura oficial (a “notável soprano lírico Sra. Inês Mendes da Companhia Lírica Italiana”) com atrações de outros gêneros, como um rancho de pastorinhas, uma banda militar (reduto típico dos músicos de choro cariocas), uma comédia de costumes de Artur Azevedo e danças populares, além de artistas do teatro de revista, como Pedro Dias e Otilia Amorim. Além disso, elementos que visavam dar ao evento uma aura de modernidade (as “Modern Dances”, por exemplo) eram colocadas no palco lado a lado com atrações exóticas, com nomes estrangeiros que remetiam o espectador a lugares distantes, em um tipo de espetáculo

claramente recorrente no imaginário circense, como as “Danças Beduínas e Cantos do Deserto, conduzidos pelo professor Raschid Safadi”<sup>79</sup>.

Assim, é necessário olhar com muito cuidado para as caracterizações do teatro de revista produzidas por jornalistas empenhados na “elevação do teatro”. A avaliação negativa da qualidade das peças desse gênero teatral está longe de ser a única armadilha em tais textos, que também se caracterizam por forçar a exclusão do teatro do processo de massificação cultural. Buscando a diferenciação social por critérios teatrais, esses escritores deixaram (muito provavelmente de modo deliberado) de fazer qualquer referência ao fato de que os teatros da capital (todos com capacidade para mais de mil pessoas<sup>80</sup>) não poderiam pretender a sobrevivência voltando-se apenas para um grupo social. O teatro era então claramente um negócio levado à frente por donos de teatros e companhias que possuíam estratégias diferentes de abordar o público e obter sucesso, mas jamais poderiam abdicar de tentar trazer o maior público possível ao teatro.

Nesse contexto, parece difícil acreditar que apenas “operários humildes” se divertissem com as mulatas, malandros, caipiras, portugueses e almofadinhas do teatro de revista. Talvez a razão esteja com o revistógrafo Marques Porto, quando escreveu em uma de suas mais famosas revistas:

**Comére:** Afinal, o que vem a ser chanchada?

**Compére:** Por que?

---

<sup>79</sup> A relação entre o circo e lugares vistos como distantes e exóticos é feita por DUARTE, Regina Horta. *Noites Circenses: espetáculos de teatro e circo em Minas Gerais no Século XIX*. Campinas: Ed. Unicamp, 1995.

<sup>80</sup> Se tal número parece exagerado para os padrões atuais, vale notar que o período estudado é da fase marcada pela quantidade e tamanho dos teatros nas grandes cidades do mundo. A capacidade total dos teatros de Nova York em 1922 era de 124 mil pessoas, enquanto Londres possuía o Albert-Hall, com 10 mil lugares (*Careta*, n° 758, 30-12-22).

**Comére:** Desde que entrei para o teatro ouço falar em chanchada...

**Compére:** Chanchada é uma coisa que agrada mas que é chique dizer que não agrada. Foi ver a tal peça? Oh, fui... Gostou? (com indiferença) tem muita chanchada... oh!... no dia seguinte estão os dois pela certa assistindo à chanchada<sup>81</sup>.

---

<sup>81</sup> *Pirão de Areia* (1926), AEPS, caixas 29 e 149.

## II – “Cada Macaco no Seu Galho”

Percorrendo as páginas da crônica teatral, é fácil notar que não faltavam jornalistas desqualificando não apenas o que viam no palco como o próprio público freqüentador dos teatros onde eram exibidos gêneros ligeiros, como estratégia de ataque contra tais formas teatrais. Um exemplo é um artigo onde Mário Nunes resenha a produção teatral do ano de 1920. Afirma que “A revista perde terreno no Rio de Janeiro. O público a acolhe com entusiasmo cada vez menor”, embora o mesmo texto afirme que as quatro peças mais assistidas naquele ano na Capital eram oriundas desse gênero teatral. Em seguida, ainda afirmando que o gênero está em decadência, conclui que “o fato de o freqüentarem também famílias de alta distinção não envolve dissolução dos costumes, como clamaram cronistas alarmados, mas casos singulares de degenerescência, comuns a todas as sociedades”<sup>82</sup>.

Nessa argumentação, o teatro de revista aparece, de forma pouco surpreendente, como reduto da pornografia e freqüentado por espíritos rudes e bárbaros. A novidade é que, inconformado com o fato de que pessoas de alta extração também freqüentavam esse gênero teatral, o autor prefere tachar esses freqüentadores com a forte expressão “degenerescência” a reconsiderar sua posição, e imaginar que talvez o teatro ligeiro não fosse algo tão assustador e pornográfico.

Aqui se torna claro que embora possam ser encontradas diversas críticas ao “teatro” em geral, nota-se por diversas vezes a tentativa de localizar o mal no teatro ligeiro, buscando isolá-lo como um reduto da pornografia freqüentado apenas por marginais e prostitutas.

---

<sup>82</sup> “O Ano Teatral de 1920”, *Palcos e Telas*, nº 150, 10-2-21.

Enquanto isto, haveria autores de ótima qualidade esperando pelo surgimento de um verdadeiro teatro nacional para trazerem suas obras ao conhecimento do público, o que mantinha viva a esperança na sua regeneração<sup>83</sup>. Tentava-se por outro lado apontar possíveis diferenças entre o público de teatros voltados para gêneros musicados, como o São José e o de teatros como o Lírico e o São Pedro, mais voltados para dramas, comédias e companhias estrangeiras. Uma charge de 1920, sob o título “Cada Macaco no seu Galho” buscava demonstrar, em pequenos desenhos, qual seria o público típico de cada teatro carioca. O São José era representado por um casal de pele muito escura, ele de roupas largas e cigarro pendendo da boca, ela de vestido decotado, ambos desleixados. Embaixo a frase “Nada os Faz Corar”<sup>84</sup>.

Outro exemplo igualmente explícito era o artigo “Era Fatal!”, de Elmano Brasiliense, comentando o insucesso de Alda Garrido no Teatro Rialto. Para ele, a atriz tinha um repertório adequado a seu público, definido como “esse meio termo entre a verdadeira arte de representar e as desgraçadas chulas dos saltimbancos”. Por isso teria sido impossível à atriz vencer num teatro da avenida Rio Branco, cujo público era “possuidor de educação e instrução que lhe não permitem qualquer farsa mal estruturada, em que o vocabulário normal, a graça, o humor, é o baixo calão das últimas camadas sociais”. Já que “por mais que se pense em contrário, as camadas sociais não se amalgamam”. O autor conclui que “não tendo reformado seu repertório, nem seu processo de representar, adaptando-os a novo público, a Companhia Alda Garrido não podia vencer no Rialto”<sup>85</sup>.

---

<sup>83</sup> Esta argumentação é desenvolvida por exemplo em “Causas da Decadência do Teatro Nacional”, de Marques Pinheiro, *Revista de Teatro e Sport*, n° 176, 9-3-18.

<sup>84</sup> *Theatro*, n° 1, 10-1-20.

<sup>85</sup> *Theatro & Sport*, n° 559, 25-7-25.

Ainda mais diretos foram alguns artigos publicados por Álvaro Sodré em suas “Páginas da Cidade”, coluna que assinava na revista *Fon-Fon*. No dia 26 de julho de 1924, seu tema era os cafés cantantes:

Todos os cafés cantantes do Rio ficam na Avenida Gomes Freire. As ruas também têm seus destinos... Assim é a rua da Carioca com os belchiores, a rua Larga com os sapateiros e a Avenida com os almofadas. (...)

Uma sala, quase sempre pequena; um balcão de mármore, um caixeirinho magro de pastinhas, um senhor gordo em mangas de camisa e bigodes muito grandes na caixa. A um canto, um piano muito velho e muito fanhoso espancado furiosamente pelos dedos calejados de um pianista de alta escola; no fundo, um palco, sem arte, sem gosto, sem forma definida. Palcos sem bastidores... (...)

No palco há sempre uma bailarina de pernas gordas que toca castanholas, a mulata de colo nu que se requebra nos maxixes sobre dois tamancos barulhentos; há o mulato de lenço vermelho no pescoço metido a apache, a cançonetista romântica, o fado, a canção, a modinha, o fandango, a copla, tudo aparece, à luz da ribalta, aos acordes do piano que geme, e chora, e soluça, e se lamenta, range e estoura (...).

Aqui os cafés cantantes aparecem com uma imagem decadente, restritos a uma área nas proximidades da praça Tiradentes, assim como os “almofadinhas” seriam típicos da avenida Rio Branco, enquanto os palcos mostrariam figuras tipicamente “populares”, como mulatas e malandros. Dificilmente se poderia crer que o repertório exibido nos números de variedades em clubes e cabarés da Avenida fosse inteiramente diferente, mas nota-se a tentativa de manter restrito àquela região da cidade os maxixes, cançonetas e mulatas de colo nu.

No dia 27 de setembro do mesmo ano, o articulista se ocupava em descrever os tipos de música característicos das diferentes regiões da cidade: marchas para o subúrbio, maxixes para o bairro de Vila Isabel, na zona norte, etc., sempre enfatizando os diferentes produtos culturais consumidos por cada classe social, estabelecendo assim a necessária separação entre pessoas de classes diferentes que muitas vezes se encontravam em seus gostos musicais,

teatrais e cinematográficos. Duas semanas mais tarde a coluna se ocupava da Praça Tiradentes, fornecendo uma longa descrição do que seria o público do teatro São José. Para o autor

Os únicos teatros do Rio de Janeiro que têm vida são os das redondezas do Largo do Rocio. Neles mora a “revista”, do princípio ao fim do ano. Mudam-se os títulos, sucedem-se os autores, trocam-se os cartazes, mas o enredo é sempre o mesmo, todos os tipos se parecem. O velho e debochado “soldado”, o conquistador barato, o almofadinha, e outros são tipos usados em todas as revistas. Também o público é o mesmo. Público insaciável, com uma infinita tendência às piadas livres e aos ditos apimentados, é exigente nas repetições e fácil nos aplausos.

Aqui, a visão característica da crítica a respeito do teatro de revista: repetição, pornografia, público pouco exigente, etc. Mas qual seria esse público? O autor busca transmitir aos seus leitores um número maior de detalhes a esse respeito:

Nas noites dos sábados os pequeninos teatros vibram. Esgotam-se as *gerais*. As frisas e camarotes são disputados com antecedência. O *poleiro* é sempre invadido barulhentosamente, num bater de tamancos que ensurdece e atordoia. Nas frisas vão os burgueses ricos. O marido, sobre seus bigodes fartos e a barriga sobrando na abertura do colete branco, lustroso, onde numa medalha uma pedra cintila. Ostentando um terno novo, tem as botas de enfiar lustradas e parece sempre sufocado dentro de um colarinho alto. A mulher, gorda e feliz, é mãe de três meninas que o acompanham. Modesta, ar bonacheirão, mal arrumada dentro de um vestido de seda finíssimo e sob um chapéu caro, que veste quase pelo avesso. Não vai ao teatro para se exhibir; vai se divertir com os *compadres* que fazem rir e ouvir os coros que encantam... As meninas, fagueiras todas, cabelinhos *à la garçonne*, olheiras fundas, pisadas pelas desilusões do amor... Cada uma tem, na platéia, um sócio do “Empório Dois Irmãos Unidos”. É por eles que definham e as olheiras se cavam fundas...

Nota-se claramente a tentativa de caracterizar a porção que pagava os preços mais altos das peças de teatro musicado como portugueses enriquecidos recentemente, indivíduos de

pouca cultura e nenhum refinamento. O fato de haver um público que pagava altos preços para assistir peças “populares” era então solucionado de modo tranquilizador. Seguia o articulista:

Na platéia há casaizinhos suspeitos. A gente os reconhece logo. Ela tem sempre muitas jóias, o rosto muito pintado, os gestos escandalosos, o olhar arrogante. Ele não olha para ninguém, a fim de não ver os conhecidos que o rodeiam. E, como *coronel*, tem sempre uma roupa sovada, o colarinho sem ciúmes do pescoço. Arisco, ciumento, quase sempre feio...

Na multidão do grande público, todos os tipos se assemelham.. Os vestidos parecem todos de uma mesma oficina – a rua Senador Eusébio. As *gerais* são ocupadas pelos empregados no comércio, os que labutam o dia inteiro, das oito da manhã às sete da noite. São moços quase todos, chapelinhos de palha, roupas *almofadas*, muito escovadas, muito bem dependuradas nos cabides de pregos com papel, o que os paletós logo denunciam... São gaiatos e faladores, riem alto e bebem cerveja.

Nas torrinhas se reúnem os inimigos do protóxido de hidrogênio. Usam tamancos, e não vestem coletes nem colarinho. São os gritadores, os que aplaudem e vão, e gritam. São os que pagam quinhentos réis e são os que mais protestam.

O público então parece ser constituído de três grupos principais, na apreciação do cronista. Em primeiro lugar, haveria os casais que não poderiam exibir sua certidão de casamento, e o teatro serviria como espaço de encontros amorosos ilícitos. Em segundo lugar, viriam os comerciários, com suas roupas baratas e incapazes de vivenciar um modo de vida burguês. Finalmente, nos lugares mais baratos, estariam os barulhentos e mal cheirosos. Assim, parecia assegurar o jornalista, se tais teatros tinham uma grande freqüência de público, isso não era motivo de preocupação: só freqüentavam tais espaços portugueses novos-ricos e jovens sujos, barulhentos e sem dinheiro. É difícil imaginar o quanto de verdade há em tal caracterização. Mas por outro lado não há maiores dificuldades para perceber que o autor escreveu seu texto como se relatasse uma viagem a um país distante e exótico, e deu o que pensava que seus leitores queriam ver: a idéia de que uma grande distância social e cultural

separava o requintado público que paulatinamente se apossava da zona sul da cidade dos freqüentadores do teatro de revista.

Outras caracterizações do público do teatro de revista que surgiam na imprensa preferiam qualificar tais freqüentadores de outra forma, ainda que com finalidade semelhante. Após criticar em termos bastante fortes uma peça de teatro de revista, um colunista escrevia:

Bem atrás de nós, na cadeira DII, uma legítima representante do morro do Nheco, de fita passada na testa, a fisionomia radiosa, toda atenta ao que se passava no palco, ria a cada instante, rematando cada risada com a exclamação que, naturalmente, melhor exprimia o seu contentamento, e que era:  
- Que beistêra!<sup>86</sup>

Aqui, em vez dos portugueses e jovens humildes de Álvaro Sodrê, surge um público visto como ainda menos respeitável: favelados afro-brasileiros e iletrados.

Fechando a série, no dia 1º de novembro, o mesmo autor se dedicava a descrever um cabaré da rua da Misericórdia, no coração da cidade. O cabaré, chefiado por Maria Grilo (definida no texto como “mestiça”), teria como freqüentadores “marinheiros em folga, soldados, velhos moradores da rua do trem, tipos vadios do beco do cotovelo, da ladeira do Castelo, ébrios de cocaína e do ópio, que ali vão espairecer as mágoas”. As atrações: “damas esquisitas de corpos flácidos e banhas disformes, rostos que riem mesmo quando sérios, sereias da noite, Vênus Hotentotes. Todas se reúnem ali, sob o teto de Maria Grilo, à luz vermelha da mesma lâmpada”. O tom naturalista da descrição é suficiente para mostrar que em sua última crônica sobre o assunto, Álvaro Sodrê estava disposto a enfatizar em definitivo o modo “como eles se divertem”, que neste caso seria decisivo para, por contraste, definir uma

identidade a grupos mais favorecidos que desejavam manter-se como consumidores dos bens culturais disponibilizados pela cultura de massas sem sentir-se próximos do gosto das massas.

O mesmo tom naturalista de quem viaja a um lugar distante e descreve seus exotismos para um público letrado de alta extração social pode ser encontrado em um artigo denominado precisamente “Como Eles se Divertem”, que descrevia uma sessão de cinema em um ambiente popular:

Não há nada que se compare a uma sessão de cinema da Rua Marechal Floriano Peixoto (500 réis a entrada), sentado lá no fundo, tendo ao lado um estivador suarento e à frente a nuca raspada de uma cozinheira de pensão barata.

O pianista assassina valsas no piano, enquanto Tom Mix esmurra vaqueiros e galga serras abruptas em carreira desabalada. Sua o estivador: sua mais que uma esponja. Fede o *cangote* da preta. E a certa altura não se sabe se o que fede é o suor do estivador ou o *cangote* da preta. Começa-se a sentir uma ebbiez invencível.

Sobre o piano, a valsa galopa alucinadamente, Tom Mix salta precipícios horrendos. A sala está nublada da fumaça dos cigarros. E o cheiro da preta pega aposta com o suor do estivador.

Ninguém resiste a essas sensações. O Sr. Fernandes Lima aconselhou-as a vários amigos<sup>87</sup>.

O fragmento é interessante por mostrar uma tentativa explícita de diferenciação social baseada não mais no gosto, e sim na forma de apreciação. Os filmes de Tom Mix eram admirados por toda parte, incluindo obviamente os bairros ricos:

Tom Mix tem o seu culto na admiração de cada uma dessas siluetinhas graciosas que, por onde passam, espalham os efêmeros da sua mocidade rica, cheirando a rosas...<sup>88</sup>

---

<sup>86</sup> “Teatros”. *O Malho*, n° 1009, 14-1-22.

<sup>87</sup> *O Malho*, n° 1332, 24-3-28, pp. 46-47.

Contraopondo-se o “cheiro de rosas” e “silhuetinhas graciosas” da “mocidade rica” que admirava Tom Mix nos cinemas da zona sul aos cangotes mal cheirosos e corpos suarentos que aparecem no primeiro texto, nota-se que rapidamente houve a percepção de que uma estratégia possível de diferenciação social a partir da instituição da cultura de massas seria através da comparação entre formas diferentes de fruição de um mesmo bem cultural<sup>89</sup>.

Por outro lado, as pessoas envolvidas com o teatro ligeiro estavam plenamente conscientes de que para chegar ao sucesso deveriam atingir todas as faixas de público possíveis. Um diálogo narrado na revista *Theatro & Sport* mostra Isidro Nunes, ensaiador da companhia do São José, responsabilizando a crítica pelo esvaziamento do teatro: “Mas a culpa é de vocês. Quiseram selecionar autores, ensinar moral a gente velha, correr com a “mescla social”...”<sup>90</sup>. O contexto do diálogo citado era a reforma realizada no teatro pela Empresa Pascoal Segreto em 1922, visando tirar um pouco de seu caráter “popular”, tornando-o um teatro mais identificado à elite, como eram o Lírico e o Cassino. No mesmo contexto, o cronista Mário Nunes, escrevendo sobre um insucesso do ator Pinto Filho na revista *Meia Noite e Trinta* afirmava que “Pinto Filho, acostumado a agradar de Cascadura para baixo e sem perceber que a mescla já não vai ao São José, encheu a cena do Potoqueroff de pilhérias suas”<sup>91</sup>. O autor do texto não economizava críticas ao artista, afirmando ainda que

Consta-nos que diversas famílias da alta sociedade, freqüentadoras do novo Teatro S. José, vão dirigir um abaixo assinado à Empresa pedindo transferir o ator Pinto

---

<sup>88</sup> *Careta*, n° 624, 5-6-20.

<sup>89</sup> Caminho semelhante de argumentação é adotado em um condescendente artigo que afirmava ser a *Maison Moderne* um lugar extremamente divertido em função das apaixonadas reações de seu não elitizado público às tramas que se passavam na tela do cinema (“Entusiasmo”, *Revista de Theatro & Sport*, n° 324, 22-1-21).

<sup>90</sup> “Quase um Sururu”, n° 425, 30-12-22.

<sup>91</sup> “Teatros”, *O Malho*, n° 1079, 19-5-23.

Filho para a porta do cinema Olímpia. Ali, julgam, as graças dele serão mais apreciadas. Ou então para a frente de qualquer alfaiataria da rua Larga<sup>92</sup>.

Ou seja: aparentemente, a mistura de classes sociais era um fenômeno antigo no São José, ao contrário do que muitos jornalistas escreveram por muitos anos, inclusive o próprio Mário Nunes. O que estaria acontecendo na momento em que tais palavras são escritas, segundo o cronista, é uma situação na qual as “famílias” passam a predominar no teatro em sua nova fase, em detrimento dos antigos freqüentadores de gosto duvidoso. Em outro momento, porém, escrevendo sobre o sucesso da revista *Sonho de Ópio*, o mesmo cronista mostraria que esta separação de classes dentro do teatro era ilusória: “os moradores de Botafogo e de Catumbi, de Copacabana e Jacarepaguá, das Laranjeiras e do Morro do Nheco ali se dão *rendez-vous*”<sup>93</sup>.

\*

Apesar do tratamento muitas vezes monolítico dado pela crítica ao teatro de revista, houve um momento, na segunda metade dos anos 1920, em que os periódicos voltados para aspectos culturais e as crônicas teatrais da grande imprensa passaram a ver com outros olhos o teatro musicado carioca. Não foi toda a produção dos palcos musicados o alvo dessa reavaliação; antes se pode identificar alguns elementos naquele contexto que tornavam uma parte da produção de revistas algo mais palatável para os críticos. Naquele momento, o teatro de revista estava em fase de transição entre dois modelos. O primeiro, vigente antes da

---

<sup>92</sup> “Teatros”, *O Malho*, n° 1080, 26-5-23.

primeira guerra, era centrado no passeio pelas ruas da cidade de dois personagens (os “compéres”) que comentavam os fatos mais palpitantes da atualidade de modo a provocar o riso da platéia<sup>94</sup>. Em um segundo momento, vigente principalmente a partir do final dos anos 1930, a ênfase recaiu sobre as músicas, as coreografias bem elaboradas e a quantidade de mulheres no palco vestidas com o maior luxo possível, ainda que não exatamente com muitas roupas. O texto deixava de ser uma história completa, com início meio e fim, em que eram encaixados os quadros sobre a atualidade, e passaram a ser compostos de uma somatória de quadros praticamente independentes, sem muita ligação entre si<sup>95</sup>.

O teatro de revista feito na praça Tiradentes ainda estava mais próximo do primeiro modelo. A fórmula da companhia do São José enfatizava o passeio dos compéres pela cidade, diálogos maliciosos, tipos recorrentes (“mulata”, “malandro”, “português”, “coronel”) e não valorizava particularmente o acabamento dos cenários, o luxo das vestimentas ou a sofisticação das coreografias. Tais características eram precisamente o que tornava o teatro de revista mal visto pela crítica, que não se conformava com o que via como sendo “desleixo”. O desejo dos críticos era ver uma “modernização” da revista. E em 1925 seus desejos seriam atendidos. Após alguns momentos elogiados, como a revista *Verde e Amarelo*, de José do Patrocínio Filho e Ari Pavão, no São José, e algumas montagens da companhia de Manoel

---

<sup>93</sup> “Teatros”, *O Malho*, n° 1106, 24-11-23.

<sup>94</sup> Esse período do teatro de revista foi alvo de um importante estudo historiográfico: MENCARELLI, *op. cit.*; para uma análise de outra natureza ver RUIZ, Roberto. *O Teatro de Revista no Brasil: das origens à primeira guerra mundial*. Rio de Janeiro: Inacem, 1988.

<sup>95</sup> Sobre as diversas fases do teatro de revista ver trabalhos de caráter geral, tais como VENEZIANO, Neyde. *O Teatro de Revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. Campinas: Pontes-Ed. Unicamp, 1991 e PAIVA, Salvyano Cavalcanti. *Viva o Rebolado!: vida e morte do teatro de revista brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

Pinto no Teatro Recreio, a 30 de outubro de 1925 ia ao palco do Teatro Glória *Fora do Sério*, a peça da estréia da companhia Trololó.

Em resumo, a fórmula da companhia buscava seguir os moldes parisienses de companhias européias que haviam feito grande sucesso no Brasil, em especial a francesa Bataclan e a espanhola Velasco. Tais companhias se exibiam desde 1922 em excursões no Rio de Janeiro, cobrando altos preço pelos ingressos e deliciando a crítica com suas mulheres com poucas roupas e muito luxo e textos de humor (ao menos pretensamente) mais sofisticado. No dia 22 de julho de 1923, por exemplo, a companhia Velasco exibiu-se no teatro São Pedro, obtendo a incrível receita de 19.905,8 mil. Enquanto no mesmo dia o São José cobrava 15 mil réis de quem desejasse assistir dos camarotes a uma de suas revistas, naquela noite o São Pedro cobrava 90 mil réis por uma frisa e 80 mil por um camarote de primeira ordem. Os lugares mais baratos custavam 5 mil réis, preço que compraria qualquer ingresso do São José e do Carlos Gomes, com exceção dos camarotes. Graças a tais preços, o São Pedro naquela noite arrecadou em uma única sessão mais que o triplo de qualquer outro teatro pertencente à Empresa Pascoal Segreto, apesar de contar pouco mais de quinhentas pessoas no teatro<sup>96</sup>. Outras companhias estrangeiras buscavam explorar o filão, apresentando-se para um público disposto a pagar muito caro para ter acesso às novidades do teatro ligeiro francês<sup>97</sup>.

Poucas semanas antes de estréia da Trololó, nos primeiros dias de outubro de 1925, chegava ao Brasil a companhia do Teatro Cassino, de Paris. A companhia vinha precedida de

---

<sup>96</sup> AEPS, Caixa 40. É difícil precisar o número de pessoas no teatro em uma sessão, pois em cada camarote cabiam geralmente cinco pessoas, e não se tem notícias de quantas pessoas comparecem a cada camarotes. A única informação disponível é sobre a quantidade de camarotes (e frisas) vendidos. Considerando-se que todos estivessem lotados, haveria 563 pessoas no São Pedro naquela noite.

<sup>97</sup> Anúncio da Bataclan publicado em *Correio da Manhã*, 22-8-22 mostrava que os preços cobrados eram semelhantes aos da Velasco, com a exceção da presença de ingressos do tipo “galeria” por 3 mil réis.

grande expectativa, pois, segundo a publicidade, as artistas “aparecerão como no Cassino de Paris, artisticamente nuas”<sup>98</sup>, o que seria a primeira exibição de “nu artístico” no Brasil. Nos dias que antecederam à estréia não houve periódico da cidade que não dedicasse um bom espaço aos preparativos para a estréia, fato aproveitado pelos franceses para fazer aumentar a expectativa:

A nossa companhia, sem favor nenhum, é esplêndida. Entre as artistas, todas encantadoras, há muitas que reúnem, à beleza física, um grande padrão artístico, sendo que o conjunto é de absoluta homogeneidade. Mas não são somente as atrizes: há os elementos masculinos. São poucos, mas brilhantes; eles vão conquistar grande público, tanto quanto as primeiras figuras femininas. E as atrizes que formam os quadros de nu artístico? São criaturas de corpo absolutamente escultural. Com esses quadros dá-se o seguinte caso, perfeitamente compreensível: vestindo-se, agradam, não há dúvida; porém agradam mais despidas. Mas agradam não despertando sensualismo; agradam como arte, como beleza, porque são estéticos; agradam porque falam à alma do ser humano capaz de vibrar diante das coisas belas<sup>99</sup>.

Na fala do administrador da companhia, o grande chamariz de público seriam as atrizes, especialmente nos momentos em que generosas partes do corpo ficavam à mostra. Mas esta forma de exibição de corpos femininos não era equiparada à “pornografia” da praça Tiradentes. Afinal, tratava-se de um ambiente pretensamente marcado pela sofisticação, no qual os espectadores claramente sentiam-se mais próximos da civilização. Visão muito parecida era compartilhada pelos jornalistas brasileiros:

Estréia Hoje a Companhia Francesa de Revistas.

---

<sup>98</sup> *A Noite*, 2-10-25.

<sup>99</sup> *A Noite*, 3-10-25.

Chegou ontem a Companhia francesa das grandes revistas do teatro Cassino, de Paris. (...) São mais de 60 lindas criaturinhas, embaixadoras da graça parisiense, que se acham aqui no Rio e que logo à noite vão encher de encanto o velho teatro Lírico”.

“Essa estréia promete ser brilhante. E vai assisti-la um público numeroso e distinto. A elite carioca quase em peso estará presente ao espetáculo<sup>100</sup>.

Como seria de se esperar, a estréia acabou sendo tumultuada. Algumas partes da peça foram cortadas pela polícia, em um ambiente de pressão, inclusive da Liga pela Moralidade. Uma das partes vetadas foi, naturalmente, o quadro onde havia o “nu artístico”. Além disso, houve um atraso no início do espetáculo atrasou-se por conta de problemas na alfândega. A apresentação da companhia parece ter sido bastante confusa:

Esses contratemplos, porém, não podem ser postos na conta da empresa, mas sim dos nossos próprios hábitos caipiras.

Marcado um ensaio geral para as 15 horas, ele só se realizou às 18 horas, porque a nossa burocracia caipira dificultou a saída das bagagens da alfândega.

Marcado o espetáculo para as 21 horas, só às 21 horas e 45 minutos pôde ser começado, pelo atraso em que estavam os trabalhos de cena devido às exigências caipiras da censura.

Não obstante, a revista *Bonjour* foi recebida com agrado, apesar de alguns caipiras a acharem, desde o primeiro momento, abaixo das revistas do S. José.

Outros caipiras das galerias quiseram mesmo interromper alguns números com piadas grosseiras sobre os artistas em cena. Mas a isto a platéia reagiu, aplaudindo com veemência. E a platéia do Lírico ontem era a grande platéia do Rio nos seus dias de gala; e não havia lugar vazio no teatro.

*Bonjour* é uma revista como todas as revistas francesas: uma teia de coisas grandiosas para pretexto de cenas de fantasia, as mais bizarras e lindas, e seus dois longos atos passam rápidos ao espectador deliciado<sup>101</sup>.

Apesar de o cronista apresentar uma visão favorável à companhia, principalmente através da desqualificação de todo e qualquer oponente do espetáculo como “caipira”, o fato é

---

<sup>100</sup> *O Paiz*, 3-10-25.

que a revista *Bonjour* despertou pouco interesse, mesmo no cronista citado, que se dedica muito mais a discussões exteriores à peça em si<sup>102</sup>. O cronista teatral de *A Noite* achou a peça “interessante” mas não viu motivos para que fossem cobrados preços no mesmo nível de companhias como Bataclan ou Velasco<sup>103</sup>. A segunda peça, *Ça Gaze* também despertou pouco interesse. O nu havia sido irremediavelmente proibido, e as peças não trouxeram nada que interessasse particularmente ao público.

Com isso, o interesse pela companhia acabou por esvair-se. O jornal *O Paiz* só voltaria ao tema no dia 28 na coluna “As Entrevistas Momentosas”, de Fortunato Padilha. Segundo o autor do texto, os gabirus (expressão que designava os homens “caçadores” de atrizes, geralmente figurantes), haviam causado uma diminuição de 26 para 9 no número de figurantes da companhia francesa em apenas seis dias. Sob o título “O Rio é a Terra dos Gabirus”, o autor argumenta que estes foram atraídos pelos “patetas da moralidade pública”, devido ao alarde feito por estes em relação ao nu da companhia francesa<sup>104</sup>. Mas à parte alguns comentários, a companhia foi rapidamente esquecida, e as atenções novamente se voltaram para a Velasco, que apresentava as peças *La Feria de las Hermosas* e *La Tierra de Carmem* no Teatro República<sup>105</sup>. Mas pouco tempo depois surgiria um produto nacional buscando atrair a mesma clientela que freqüentava os espetáculos estrangeiros.

Antes de explorar a experiência da Trololó, vale ressaltar que fazia furor na Capital o tema do “nu artístico”. A Companhia do Teatro Cassino na verdade estava longe de ser uma

---

<sup>101</sup> *O Paiz*, 4-10-25.

<sup>102</sup> *O Paiz*, 10-10-1925, adotava a mesma postura, preferindo abordar aspectos exteriores à peça.

<sup>103</sup> *A Noite*, 5-10-25.

<sup>104</sup> Outra pilhéria feita com a companhia foi publicada no jornal *A Noite*, 30-10-25, sugerindo que um homem preso no Largo da Carioca por estar seminu seria um artista esquecido pela companhia francesa no Brasil.

<sup>105</sup> *Jornal do Commercio*, 3-10-25.

desbravadora de territórios inexplorados, pois buscava um quinhão do espaço conquistado por companhias européias como a Bataclan e a Velasco, que com seus espetáculos caros e luxuosos conseguiam nas suas excursões pelo Rio de Janeiro lotar os teatros apesar de (ou justamente por causa de) apresentar espetáculos repletos de mulheres com menos roupa do que as que se viam na praça Tiradentes e cobrarem ingressos muito mais caros que estes<sup>106</sup>. Tais companhias ajudavam a atualizar a experiência moderna da Capital, dando um novo sentido à utilização de poucas roupas por parte das atrizes, fato que se tornava simbólico como referência a um ambiente sofisticado. Tais atrizes tornaram-se ainda parâmetros de beleza, em especial a estrela da Bataclan, Mistinguett, que proclamava ter “as pernas mais perfeitas do mundo”<sup>107</sup>, e que com seu vestuário curto enfatizava o fato de seguir à risca um padrão de beleza que valorizava a economia de formas, em detrimento da exuberância que se via nos palcos cariocas. Os efeitos destas excursões (além do fato de levar uma parte da população masculina do Rio de Janeiro a assediar as artistas e coristas das companhias<sup>108</sup>) seriam significativos, alterando a paisagem do teatro musicado no Rio de Janeiro e cimentando o caminho para o aparecimento de companhias como a Trololó, que viriam elas próprias a explorar a atração do nu artístico<sup>109</sup>.

---

<sup>106</sup> Oscar Guanabario notava que mesmo no Municipal não se viam espetáculos mais vestidos que o que se via entre as artistas do Teatro Cassino (*Jornal do Commercio*, 14-10-25). Um artigo contendo uma visão irônica sobre o sucesso destas companhias estrangeiras entre o público de elite é “Primeiras”, *Revista de Theatro & Sport*, nº 457, 11-8-23.

<sup>107</sup> “Um Sorriso para Todas”, de Peregrino, *Careta*, nº 1056, 15-9-28. Afirmava-se inclusive que as havia segurado em 500 mil dólares, em 1923, no que havia sido seguida por Ann Perrington, atriz do teatro de revista norte-americano: *Revista Musical*, nº 40, 1-10-25.

<sup>108</sup> *Fon-Fon*, 28-7-23 e 25-8-23; “Teatros”, *O Malho*, nº 1091, 11-8-23; “Bagatelas”, de Gavarni, *Careta*, nº 863, 3-1-25; “O Bataclan”, *Careta*, nº 945, 31-7-26; “Block-Notes”, de Peregrino Jr., *Careta*, nº 1033, 7-4-28. Sobre a repetição do mesmo fenômeno com atrizes nacionais ver “Teatros”, *O Malho*, nº 1044, 16-9-22; “Teatrics”, *O Malho*, nº 1050, 28-10-22; “Teatros”, *O Malho*, nº 1262, 20-11-26; “A Corista”, *Careta*, nº 929, 10-4-26.

<sup>109</sup> *A Noite*, 28-1-26.

As primeiras notas na imprensa sobre a Trololó começaram a surgir após o dia 8 de outubro, quando suas principais atrizes (Araci Cortes, Lia Binatti, Lucília Jércolis, Lódia Silva) compareceram à redação de *A Noite* em uma “visita de cortesia”, e além de serem o tema principal da seção “Na Platéia” viram sua foto ser publicada no jornal<sup>110</sup>. Pouco depois outras notícias apareciam, sempre com referências a “luxo e fantasia”, “graça fina”, “bonitas fantasias e números de dança”, “modernidade e luxo” e, talvez o mais sintomático, “moldes europeus”<sup>111</sup>.

Com o passar dos dias surgiam novas notas na imprensa, anunciando em um dia o fato de o maestro Soriano Roberto haver completado a partitura de *Fora do Sério*, a peça de estréia, em outro o estado avançado dos ensaios, em um terceiro a suspensão da exibição de filmes no Glória, para a companhia poder ensaiar no local do espetáculo. Em geral eram notas plantadas pela própria companhia, como estratégia de divulgação, que também ressaltavam a qualidade do teatro Glória: “com sua imponência e beleza, tem as suas instalações de modo a dar todo o conforto ao mais exigente espectador”<sup>112</sup>. Outros textos eram matérias ou entrevistas, nos quais Jardel Jércolis, idealizador da companhia, expunha ao público o que pretendia:

A platéia carioca já conhece Georges Botgen através do *Comme à Paris*, em que nos deu uma visão graciosa e nítida da revuette de Montmartre. Pois foi esta mesma graça, essa mesma elegância característica e sutil, que me parece ter sido inoculada nos nossos artistas pela sua sugestiva energia de animador. Todos estes elementos parecem-me suficientes para assegurar o êxito de Trololó, tanto mais que, como o título da nossa companhia sugere, nós só nos propomos a

---

<sup>110</sup> *A Noite*, 8-10-25.

<sup>111</sup> Ver por exemplo *Jornal do Commercio*, 12/13-10-25.

<sup>112</sup> *Jornal do Commercio*, 23-10-25.

apresentar uma tentativa de teatro ligeiro, alegre e despretenso, que proporcione aos espectadores duas horas de inconseqüente passatempo. Apesar do bom gosto e da incontestável novidade dos cenários de Luís de Barros, ninguém deve esperar do Trololó as montagens deslumbrantes e custosas que já se fazem no Rio. Nós vivemos apenas de leveza, de bom humor, da alegria que, aliás, palpita em cada nota da melodia de Roberto Soriano. (...) Mas apesar de tudo parece-me que temos o direito de esperar o apoio do público para uma iniciativa que procurará dar-lhe, de acordo com a nossa índole e o nosso gosto, um teatro semelhante ao que faz a alegria das noites de Montmartre e de Picadilly<sup>113</sup>.

O tom laudatório, característico em textos dessa natureza, não deixava dúvidas sobre os atrativos que a companhia pretendia oferecer: uma reprodução do que se via nas companhias estrangeiras. Jardel certamente visava explorar o mesmo filão, buscando atrair para o teatro grupos sociais dispostos a pagar alto para terem os desejos satisfeitos. E, se os desejos incluíam uma atmosfera parisiense, era o que viria a ser apresentado. Na verdade a própria escolha do teatro que sediaria a empreitada foi bastante sintomática: em plena avenida Rio Branco, o Glória (“Cine Perfeita da Elite Carioca da Moda e da Elegância”<sup>114</sup>) era um cinema recém inaugurado na parte do centro da cidade mais voltada para o público de elite. A fórmula era completada com cenários feitos pelo cineasta Luís de Barros, cenografias do francês Georges Botgen e peça de estréia redigida por dois escritores que faziam sucesso entre o público da Avenida, no periódico *A Maçã*: Conselheiro XX e Barão de Oele, pseudônimos dos literatos Humberto de Campos e Oscar Lopes.

Para completar a estratégia, uma cadeira comum no teatro custava cinco mil réis. Naquele momento, tal era o preço da cadeira mais cara do teatro São José, abaixo apenas das frisas e camarotes. Era evidente portanto, através da localização, preço, proposta estética e

---

<sup>113</sup> *A Noite*, 28-10-25.

<sup>114</sup> *Jornal do Commercio*, 1-10-25.

profissionais escolhidos pela Trololó que sua proposta era diferenciar-se da praça Tiradentes e atrair o público da Avenida. E a companhia não queria perder nenhum detalhe, já que outras companhias tradicionais estavam tentando alcançar o mesmo status, como a companhia do Recreio, estrelada por Margarida Max, que naquele momento estrelava a revista *Amendoim Torrado*, que nos anúncios figurava como “luxuosíssima revista”. Tal peça havia motivado o comentários de um cronista:

Já temos assinalado que atualmente as nossas revistas, nas suas montagens pelo menos, não temem confronto com as que nos vem do estrangeiro, trazidas por companhias mais ou menos célebres<sup>115</sup>.

Mas a estratégia de Jardel Jércolis superaria as concorrentes. No dia 30 de outubro *Fora do Sério* atingiu em cheio as expectativas da platéia, que desejava divertir-se ao mesmo tempo que se diferenciava da massa que freqüentava a Praça Tiradentes, e da crítica, que desejava uma revista modernizada e sofisticada:

A revista com que se apresentou no Teatro Glória a companhia batizada com o alegre nome de Trololó, tem, sobre a grande maioria das outras, a vantagem de serem seus autores dois verdadeiros homens de letras. (...)

Em “Fora do Sério” multiplicam-se os bons ditos, adornando de circunstâncias joviais os quadros decorativos, os números de danças, as “críticas” locais e de atualidade, as paródias felizes. (...) Não lhe falta malícia e nem mesmo, de vez em quando, uma audiência mais forte; como, porém, não se perdoarem estas coisas a quem sabe apresentar com a dose de graça bastante para provocarem, em vez o escândalo, o riso?<sup>116</sup>.

---

<sup>115</sup> *A Noite*, 27-10-25. No dia 05-11 o jornal voltaria a elogiar a montagem desta peça, além da de *Mão na Roda*, em cartaz no São José.

<sup>116</sup> *Jornal do Commercio*, 31-10-25.

Além do estilo parisiense, estava claro na crítica publicada no *Jornal do Commercio* qual seria o significado do “bom gosto” da Trololó e de *Fora do Sério*: mostrar uma diferenciação social baseada no gosto. Se a cultura de massas ajudava a promover a formação de um repertório comum, era a hora de grupos que desejavam enfatizar a diferença encontrarem linguagens que permitissem, dentro desse repertório comum, buscarem formas de restabelecer a distância necessária de um público cultivado para os “vagabundos analfabetos” aos quais a mesma crônica se refere em outra passagem. Este seria o tom das outras resenhas da peça:

*Fora do Sério* é uma revista como raramente se vê nos nossos teatrinhos de gênero ligeiro. É fina, limpa e espirituosa, própria para o público da Avenida. (...) A graça de *Fora do Sério*, com um ou outro *double sens*, apenas venial, é bem diferente da que a maior parte dos nossos revistógrafos emprega para forçar a gargalhada. A pornografia foi totalmente banida e a chalaça ficou para os que não tem espírito capaz de fazer rir sem o sal grosso da imoralidade<sup>117</sup>.

Ao mostrar a diferença do “público da Avenida” para o que freqüentava os “nossos teatrinhos de gênero ligeiro” a Trololó havia encontrado a chave do sucesso. Nos dias seguintes a companhia buscou reforçar essa imagem através de sua publicidade:

Revista como nunca foi vista no Brasil, mesmo em confronto com as melhores das companhias estrangeiras, como afirmam as críticas de todos os jornais. Riquíssima montagem, luxuoso guarda-roupa, cenários deslumbrantes, maravilhoso desempenho pelo mais homogêneo dos elencos de revista. Graça fina em abundância, sem pornografia<sup>118</sup>.

---

<sup>117</sup> *O Paiz*, 31-10-25.

<sup>118</sup> *Jornal do Commercio*, 5-11-25.

A Trololó tampouco desapareceria das seções teatrais da grande imprensa. Diariamente surgiam ao menos pequenas notas dando conta das novidades da companhia, sempre realçando a elegância e sofisticação do grupo. Num dia era uma vesperal especial, “oferecida às altas autoridades do país e aos artistas patricios”<sup>119</sup>. No dia seguinte, o Conselheiro XX apresentaria ao público uma conferência humorística após a encenação da peça<sup>120</sup>. Posteriormente, a propaganda de um festival artístico por conta do aniversário da companhia lembrava:

O Trololó, no sentido de agradar ao público carioca, levará a efeito, amanhã, um festival no Glória representando a revista do Conselheiro XX e do Barão de Oele, *Fora do Sério*.

Amanhã, pois, no Glória, à vesperal não faltará a *élite* carioca, que assim terá ocasião de passar duas horas de bom humor<sup>121</sup>.

Se, na primeira frase do texto, o inclusivo termo “público” fazia supor uma festa generalizada com o fim de comemorar o aniversário da peça, no segundo parágrafo fica claro que no termo “público” está suposto o qualificativo “de elite”, ou seja: “público” significa “público certo”, distinção que não seria necessário fazer explicitamente, pois ao que tudo indica estaria claro nas entrelinhas este significado do termo.

Há, contudo, a possibilidade de entrever outras razões para o sucesso da peça e da nova companhia. O cronista teatral de *O Malho*, que já havia demonstrado grande expectativa em relação à novidade (“Espera-se ansiosamente a estréia do Trololó. (...) Não cedemos nosso lugar por preço nenhum!”<sup>122</sup>), se deleitou com *Fora do Sério*. Abre sua crítica afirmando que “suas Excelências os Srs. Dr. Humberto de Campos (...) e Oscar Lopes (...) acabam de brindar

---

<sup>119</sup> *A Noite*, 9-11-25.

<sup>120</sup> “Uma Conferência do Conselheiro XX”, *A Noite*, 10-11-25.

a literatura teatral do país (...), com peça de fino labor qual a que, no Glória, ora leva à Glória e à Imortalidade”. Após isso elogia o bom gosto dos cenários, guarda-roupa, etc. Mas em seguida introduz um novo dado à sua apreciação:

Tem início então a maravilhosa sinfonia de luz, movimento e cor, graça e espírito, que cérebros potentes conceberam, cérebros privilegiados encenaram, e cérebros, bustos, braços, pernas, quadris estonteantes realizam<sup>123</sup>.

Aqui se torna explícito que, para a fruição da peça, tão importante quanto o luxo, o bom gosto e a qualidade literária, era a exibição de corpos femininos. A forte ênfase nesse aspecto é fundamental para estruturar a percepção que o jornalista teve da peça, o que talvez não o deixasse longe do público tão criticado da praça Tiradentes que, segundo o mesmo autor, apenas queria ver mulheres com poucas roupas no palco. Provavelmente isso fosse pouco importante, uma vez que a questão não se resumia a comparar formas e conteúdos exibidos no Glória e na praça Tiradentes. Tratava-se na verdade da celebração do nascimento de uma fórmula, que tanto em função de seu conteúdo estético quanto de sua localização espacial, dava aos frequentadores do Glória a sensação de estarem entre semelhantes. Aparentemente, havia sido resolvida a questão da diferenciação social no interior do teatro musicado.

Algumas semanas após a estréia de *Fora do Sério*, foram anunciados os ensaios da próxima peça da companhia. Isso evidenciava a diferença de público que os organizadores da companhia tinham como alvo, pois as peças de sucesso da Trololó pouco ultrapassaram um primeiro mês em cartaz, ao passo que na praça Tiradentes um sucesso como *Agüenta Felipe!*

---

<sup>121</sup> *O Paiz*, 26-11-25.

<sup>122</sup> “Teatros”, *O Malho*, n° 1207, 31-10-25.

poderia ficar por mais de sete meses em exibição. E, para surpresa geral, a próxima peça da Trololó, *Fla-Flu*, era de autoria dos dois autores mais consagrados da praça Tiradentes: Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes. Visando superar a forte associação do nome destes autores com o teatro de revista tradicional, a companhia buscou desde o primeiro momento afirmar que a fórmula da companhia não havia mudado. Em entrevista, Lucília Jércolis garantia que “gosto muito de ‘Fla-Flu’ porque tendo os moldes parisienses, não foge à toada harmoniosa dos cantares brasileiros, ao mesmo tempo em que apanha ligeiros flagrantes da cidade”<sup>124</sup>.

Ou seja: os autores apenas dariam um toque local ao molde parisiense. Enquanto isso, a publicidade da companhia estampava nos jornais da cidade a mensagem:

#### Fla-Flu

Que se apresentará com montagem riquíssima, até hoje nunca vista nesta capital, tem a propriedade da faustosidade cênica, a que se comunica à graciosa e original indumentária dos intérpretes, o gosto sóbrio das decorações e a elegante nota dos modelos exóticos com que se enriquece a obra<sup>125</sup>.

Contudo, a crítica se mostrou decepcionada, vendo em *Fla-Flu* o retorno às fórmulas consagradas de seus autores. As críticas à peça são um testemunho eloqüente da decepção perante a similaridade entre o que se via no palco do Glória e o tipo de teatro apreciado pela massa:

A revista dos srs. Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes, ontem levada à cena no Glória, não fica de certo aquém das outras obras dos aplaudidos teatristas. A

---

<sup>123</sup> “Teatros”, *O Malho*, nº 1208, 7-11-25.

<sup>124</sup> *A Noite*, 27-11-25.

<sup>125</sup> *Jornal do Commercio*, 3-12-25.

parceria, tantas vezes vitoriosa no teatro popular, repetiu seus processos habituais, sem qualquer preocupação de novidade<sup>126</sup>.

A revista está montada com aparato e tem quadros de grande efeito cômico. Mas os autores, preocupados talvez com o esplendor dos quadros de fantasia, descuraram da parte propriamente cômica que é, mesmo na Avenida, elemento central para despertar o entusiasmo da platéia<sup>127</sup>.

Habitados a escrever para os *habitués* dos teatrinhos populares do Largo do Rocio, cujo paladar conhecem melhor do que ninguém, os senhores Bittencourt e Menezes não levaram bem em conta que o público da Avenida é bem diferente do que desaba em gargalhada estrondosa a propósito de nada, desde que esse tudo ou esse nada seja dito na gíria da malandragem ou da gente simples, cuja linguagem tanto tem de pitoresca como de caracteristicamente original.

Para o público da Avenida é preciso espírito um pouquinho mais fino. Não é com o que lhe foi ontem apresentado que o Glória continuará a transbordar de espectadores<sup>128</sup>.

Estava claro nas críticas feitas à peça que o problema era a semelhança de *Fla-Flu* em relação ao que se via na “gíria da malandragem” escritas para os “habitués dos teatrinhos populares do Largo do Rocio”. Bittencourt e Menezes não teriam compreendido que “para o público da Avenida é preciso espírito um pouquinho mais fino”. As semelhanças entre os dois modelos voltava a incomodar os críticos. Buscando recuperar terreno, a Trololó anunciava sua próxima atração, a revista *Stá na Hora*, do prestigiado literato Goulart de Andrade. Além do prestígio do autor, a Trololó tentava sinalizar que não havia abandonado seu estilo original:

Imponente alegoria aos três grandes clubes carnavalescos  
Revista de Cortes Moderníssimos: 386 toilettes de luxo  
Cenários os Mais modernos e parisienses

---

<sup>126</sup> *Jornal do Commercio*, 5-12-25.

<sup>127</sup> *A Noite*, 5-12-25.

<sup>128</sup> *O Paiz*, 5-11-25.

Luxo entontecedor  
Graça sem pornografia  
Alegria! Arte! Luxo! Novidade!<sup>129</sup>.

O “público da avenida” decidiu dar uma nova chance à companhia, e, a se julgar pelos comentários da imprensa, não se decepcionaria:

É mais um exemplo de quanto pode ascender a revista nacional pelos assuntos que aborde, pela maneira de tratar o diálogo e pela espiritual leveza com que tudo é apresentado. Sem que se possa acoimar de pretensiosa, há nos seus *couplets*, nas frases elegantemente construídas, ligeira preocupação literária e esse mesmo cuidado transparece em alguns temas, tais como a teatralização das lendas do Curupira e de Iara (...)

Cenários à maneira do Sr. Luís de Barros e assim o guarda-roupa, moderníssimo de gosto. A música foge ao que é comum no teatro de revista: não são adaptações a martelo, mas números de imediato agrado, especialmente compostos de acordo com as idéias e sentimentos da obra<sup>130</sup>.

No mesmo dia, *A Noite*, elogiava o fato de *Stá na Hora* ter sido “escrita com uma graça de elite”. Outros críticos concordavam:

Feita caracterizadamente nos moldes modernos, *Stá na Hora* honra a autoria. Tem espírito, alegria, sátiras vivazes, felizes evocações de lendas. Ouve-se bons versos, conjecturam-se excelentes os que não se puderam apreender. A fantasia satisfaz; reconhece-se a originalidade<sup>131</sup>.

Com *Stá na Hora* a Trololó consolidava seu posto e sua imagem de companhia moderna, sofisticada e de bom gosto. A peça seguinte (*Zig-Zag*, de Bastos Tigre e Antônio Lago), mesmo sem ser muito elogiada, despertava comentários como:

---

<sup>129</sup> *Jornal do Brasil*, 7-1-26.

<sup>130</sup> *Jornal do Brasil*, 9-1-26.

a encenação tem o caráter artístico modernista de que o Glória se fez arauto. A revista está bem ensaiada, sendo de notar a marcação movimentada, as evoluções coreográficas do corpo de ensemblistas que será dentro em pouco, nesse particular, o mais interessante dos nossos teatros<sup>132</sup>.

As demais críticas iriam pelo mesmo caminho<sup>133</sup>. Assim, tornava-se cada vez mais evidente que a companhia Trololó trazia a possibilidade de diversão através do teatro ligeiro sem que o público precisasse abdicar de seus critérios de diferenciação social. A iniciativa atingiu seu intento, o que se pode mesmo notar no fato de que a partir de seu surgimento, intelectuais prestigiados dedicaram-se com mais afincamento ao ofício de escrever peças de teatro de revista. O fato de autores de renome no mundo das letras escreverem revistas não era novidade, a começar por Artur Azevedo nas últimas décadas do século XIX e início do XX, e passando por autores como Bastos Tigre, Raul Pederneiras, José do Patrocínio Filho, Oscar Lopes, Afonso de Carvalho e Ari Pavão, que além de atuarem em múltiplas atividades, como a publicação de artigos em periódicos e livros ou a publicidade, eventualmente escreviam revistas<sup>134</sup>. Mas o cenário do teatro de revista era dominado por autores de menor prestígio no mundo das letras, como Cardoso de Menezes (funcionário do tesouro nacional) e Carlos Bittencourt (repórter policial de *O Paiz*) e Marques Porto, que surgiu no mundo intelectual através do teatro de revista.

Contudo, a partir de meados da década, autores com o perfil de Patrocínio Filho e Bastos Tigre passam a participar mais ativamente do cenário do teatro de revista, e novos

---

<sup>131</sup> *O Paiz*, 9-1-26.

<sup>132</sup> *Jornal do Brasil*, 27-2-26.

<sup>133</sup> *O Paiz*, 27-2-26.

revistógrafos seriam recrutados, como os acadêmicos Olegário Mariano, Humberto de Campos e Goulart de Andrade. É de se notar que a peça de estréia, *Fora do Sério*, fosse de autoria do renomado Humberto de Campos e do poeta Oscar Lopes. O fato de terem utilizado pseudônimos não indicava necessariamente um desejo de não serem reconhecidos<sup>135</sup>, já que apareciam ao final de algumas apresentações para receberem os aplausos no palco. Além do que, como já se viu, Humberto de Campos proferiu uma conferência após uma apresentação da peça. Após as críticas a *Fla-Flu*, dos tradicionais autores Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes, a Trololó buscou recuperar o prestígio com *Stá na Hora*, do poeta Goulart de Andrade (até então um dedicado autor de dramas, vários dos quais encenados no Municipal), seguida por *Zig-Zag*, de Bastos Tigre, *Plus Ultra*, novamente de Goulart de Andrade, *Bric-à-Brac*, de Bastos Tigre e *Zás-Trás*, de Luís Carlos Júnior, crítico literário da revista *Ilustração Brasileira*. Em 1928 chegou a fazer razoável sucesso com a companhia do teatro Recreio a revista *Vamos Deixar de Intimidade*, resultado de uma parceria de dois autores muito respeitados e membros da Academia Brasileira de Letras: Olegário Mariano e Humberto de Campos. A presença desses nomes nos cartazes por certo foi parte importante no sucesso da Trololó:

A instalação no Glória de uma companhia nacional de revistas trouxe ao teatro ligeiro esse benefício inestimável – a cooperação de literatos de nomeada até aqui inibidos de prestar o seu concurso à obra de aprimoramento da nossa revista, pelo

---

<sup>134</sup> Essa geração de autores foi tematizada por VELLOSO, *op. cit.*, referindo-se expressamente às suas relações com o teatro de revista entre as páginas 74-80.

<sup>135</sup> Como parece ter sido o caso de literatos que escreveram por exemplo na imprensa pornográfica sob pseudônimo, ver PEREIRA, Cristiana Schettini. *Um Gênero Alegre: imprensa e pornografia no Rio de Janeiro (1898-1916)*. Dissertação de Mestrado, IFCH-Unicamp, 1997.

temor de que não fossem compreendidos por platéias genuinamente populares as sutilezas do seu engenho e a finura do seu espírito<sup>136</sup>.

Estava aberto, portanto, um caminho que seria seguido por outras companhias do mesmo gênero, sendo a Rataplan a mais bem sucedida. Esta companhia, liderada por Luís de Barros, estrearia no Teatro Cassino, próximo ao Glória. A Rataplan estrearia em seguida a apresentações fracassadas no mesmo teatro, que haviam sido comentadas pela imprensa:

O meio fracasso da temporada de comédia do Cassino veio demonstrar que aquele ambiente elegante não comporta pachuchadas. O público de *élite*, que será, sempre, forçosamente, o público do lindo teatro da *térasse* do Passeio Público, não se satisfaz com as tais peças ligeiras de uma futilidade, de uma banalidade desesperadoras, que os empresários decidiram ser o único gênero teatral viável no Rio de Janeiro (...)<sup>137</sup>.

Atendendo às demandas de um espetáculo à altura de tal “ambiente elegante”, a Rataplan buscava, ainda mais obsessivamente que a Trololó, a semelhança com o modelo parisiense, incluindo um número de nu artístico, que havia gerado uma frustrada expectativa quando da visita da Companhia do Teatro Cassino de Paris:

NÚ ARTÍSTICO – a Companhia Rataplan! Que deverá estrear por todo este mês na boate do Passeio Público vai apresentar um teatro de revista modernizado<sup>138</sup>.

Ao se aproximar a estréia, crescia a expectativa perante a modernidade prometida pela nova companhia. Um jornal afirmava que “A iniciativa do teatro ligeiro que vai ser feita na

---

<sup>136</sup> *Jornal do Brasil*, 8-1-26

<sup>137</sup> *Jornal do Brasil*, 10-9-26.

<sup>138</sup> *Jornal do Brasil*, 11-9-26.

casa de espetáculos da esplanada do Passeio Público, reveste-se de um tal cunho de novidade, que a peça a ser posta em cena, ao que nos afirmam, causará uma revolução no nosso teatro de revista”<sup>139</sup>. Ao mesmo tempo, em outras páginas poderia notar-se grande ansiedade pela peça de estréia: “A revista *Miragem* (...) anuncia-se com grande número de novidades, deixando antevisionar qualquer coisa de inédito e ultramoderno”<sup>140</sup>. A parte essencial parece ter sido captada nas linhas que se seguem:

É que a Rataplan! que, além do elenco magnífico, possui um corpo de baile dirigido por Nemanoff, vai montar suas revistas à maneira de Londres New York e Paris, e promete com as suas inovações revolucionar o nosso teatro ligeiro, apresentando a revista moderna tal qual aquelas grandes capitais<sup>141</sup>.

O grande sucesso da estréia, mostrava que a Rataplan não havia desapontado aos que esperavam por uma companhia que apresentasse a “revista moderna”:

A música é de boa qualidade, moderníssima por vezes, os cenários originais e de um impressionante ineditismo e os artistas, na sua heterogeneidade, harmônicos, quanto ao fim visado pela direção artística.

“Miragem” é uma rápida seqüência de bailados e de levíssimos *sketches*, esses ressentindo-se, na primeira representação, da falta de ensaios, e aqueles de não muito alta significação artística, mas constituindo diversão das mais gratas<sup>142</sup>.

Estava assim definitivamente implantada a diferenciação social entre formas diversas de se realizar teatro de revista. Esperava-se que a revista moderna, voltada para Londres, Paris e Nova York, entretivesse o público da Avenida, enquanto as fórmulas tradicionais

---

<sup>139</sup> *Jornal do Brasil*, 14-9-26.

<sup>140</sup> *O Paiz*, 16-9-26.

<sup>141</sup> *Jornal do Brasil*, 18-9-26.

<sup>142</sup> *Jornal do Brasil*, 19-9-26.

continuariam a dar as cartas na praça Tiradentes. Contudo, esta divisão binária do mundo do teatro de revista jamais se concretizaria em sua plenitude. Tendo em vista as alterações no cenário do teatro musicado, os herdeiros de Pascoal Segreto tomaram diversas iniciativas ao longo dos anos 1920 visando recuperar o terreno perdido e produzir espetáculos que agradassem a todos, o que era uma tradição da fórmula deste teatro da praça Tiradentes. Em 1922 o São José sofreu uma grande reforma, tanto no teatro como em sua companhia, na qual a maioria dos artistas foi trocada (o que custou o emprego da muito popular estrela Otilia Amorim), e os que ficaram foram obrigados a seguir os preceitos expressos no livro *Preconceitos [sic] de Moral*. Mais surpreendente, a dupla de autores mais populares da cidade, Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes, foi proibida de ter peças apresentadas pela companhia, sob o argumento de que produziriam peças de baixo nível.

Tratava-se de uma série de modificações profundas no São José, que tinha por objetivo modificar a conotação “popular” da trupe e atrair ao teatro também aqueles que partilhassem o ponto de vista pretensamente refinado da crítica teatral. Como seria de se esperar, parte substantiva da imprensa aplaudiu calorosamente as novidades:

A Empresa Pascoal Segreto que em matéria teatral procura servir com todo o carinho aos seus freqüentadores, houve por bem mandar reconstruir o teatro S. José, fazendo daquele pardieiro infecto que todos nós conhecíamos, um teatro confortável e capaz, tendo todos os preceitos higiênicos. Bem houve pois a Empresa Pascoal Segreto<sup>143</sup>.

---

<sup>143</sup> “Defronte do Palco”, *O Rio Musical*. 1:9, 22-7-22. Ver também “Arte e Artistas”, *O Paiz*, 3-10-22; “Teatros”, *O Malho*, nº 1048, 14-10-22; “A Milagrosa Transformação do Teatro S. José”, *Revista da Semana*, 4-11-22; “Nos Teatros”, *Correio da Manhã*, 11-11-22; “Arte e Artistas”, *O Paiz*, 11-11-22; “Semana Teatral”, *Revista da Semana*, 18-11-22; “Nos Teatros”, *Correio da Manhã*, 21-11-22; *Fon-Fon*, 2-12-22.

A Empresa Pascoal Segreto aparecia no texto acima como tendo o diferencial de investir no conforto do seu público. Contudo, se essas reformas contribuíram para modificar em parte a imagem extremamente ambígua que a empresa e seu fundador possuíam perante a imprensa, especialmente a crônica teatral, não houve unanimidade quanto à aprovação das medidas adotadas. Na verdade, não faltaram críticos a essas alterações, que freqüentemente lamentavam o que viam como sendo uma total descaracterização da mais popular companhia de espetáculos da cidade. Tais críticos não deixavam de retratar o estilo tradicional do São José em termos favoráveis:

Elas são as fabricantes e as propagandistas dos termos novos da língua carioca e das toadas que os gramofones urbanos e suburbanos solfejam depois, sem cessar, por dias, semanas, meses, enquanto o disco resiste, enquanto um último ronco ainda gargareja debaixo da agulha. Os primeiros autores desse gênero de divertimento (bem interessantes, quase todos) fizeram escola. Hoje os discípulos florescem e frutificam, transbordantes, excessivos. A maioria acha grande honra em pertencer à classe. Mas três ou quatro declaram que não se confundem com os colegas e, nos anúncios e nos cartazes, mandam expor as suas vantagens ou as vantagens das obras que cometeram. Nos *réclames* do velho S. José, por exemplo, li, há tempos, em seguida do título vistoso: “peça de costumes cariocas. Um fio de enredo honesto prende, entre si, os seus quatro quadros. Tem princípio, meio e fim”.

Prefiro as outras, sem princípio, sem meio, sem fim... são muito mais engraçadas<sup>144</sup>.

Se o tom nostálgico de Moreyra parecia criticar o São José por ceder aos apelos da crítica teatral, houve um artigo não assinado que, particularmente exaltado, atacava em especial a tentativa da família Segreto de atingir grupos mais bem posicionados na escala

---

<sup>144</sup> MOREYRA, Álvaro, *op. cit.*, p. 48.

social, o que soava ao autor como busca de ascensão social através de um processo de renegar o passado da empresa:

Naquele tempo, o operário de mãos calosas mas de alma limpa, que ia à noite para o S. José, deixar à entrada o produto do seu labor para que o velho e incansável Pascoal Segreto melhor pudesse encher a tropelha segretiana, não era, como hoje, expressão torpe e cretina dos mandarinos da rua do Espírito Santo, A MESCLA SOCIAL, uma espécie de trapo que a gente sacode aos pontapés à sarjeta<sup>145</sup>.

Nesta visão o antigo, humilde e fiel público do São José teria sido abandonado em nome de um projeto de ascensão social dos herdeiros de Pascoal Segreto. Indignado, o autor do artigo conclui com um recado aos proprietários da companhia: “MESCLADOS SOCIAIS SÃO VOCÊS”. Além das críticas, parece estar subjacente ao texto uma profética idéia de que tais mudanças seriam o início do fim da popular companhia da praça Tiradentes. Afinal, um dos riscos assumidos pela Empresa Pascoal Segreto em apostar na reformulação da companhia era o da perda do público tradicional sem uma compensação correspondente entre elementos de outros grupos sociais<sup>146</sup>.

Em meados da década, após uma substancial queda de popularidade, a empresa Pascoal Segreto realizou nova reformulação na companhia do Teatro São José, visando atrair o “público da Avenida”, incluindo números de music-hall na tradicional troupe. E o próximo passo seria uma reforma completa na tradicional companhia, visando adaptá-la aos novos

---

<sup>145</sup> “Duas Palavras... Ainda”, *Revista de Teatro & Sport*, n° 420, 25-11-22. O mesmo número traria ainda outros dois ataques à reforma do São José: “Um Pouco de Tudo”, de Frei Cacete, e “Na Escalada”, também não assinado. Ver ainda “A Companhia do São José”, de Frei Cacete, *Revista de Teatro & Sport*, n° 416, 28-10-22.

<sup>146</sup> Ver “Longas e Breves”, de E. dos Prazeres, *Revista de Teatro & Sport*, n° 427, 13-1-23; “Cacete do Velhinho”, de Frei Cacete, *Revista de Teatro & Sport*, n° 452, 7-7-23.

tempos, incluindo números com a marca do exótico, que tanto sucesso fazia na Paris dos anos 1920:

Já deu início a uma delas, pondo números de music-hall nas suas revistas e, dentro em pouco, teremos ainda outras, dentre as quais um autêntico corpo de “girls”, um bailarino ianque e uma jazz-band da Jamaica, que oferecerão assim mais elementos de sucesso aos autores de revistas, à maneira dos principais teatros parisienses e londrinos<sup>147</sup>.

Essas alterações, promovidas em 1926, tinham o claro objetivo de colocá-la em condições de concorrer com companhias como a Trololó e a Rataplan em seus próprios domínios. As peças agora incluíam números de music-hall, as coristas da companhia (sob a denominação mais moderna de *girls*) tinham um papel mais destacado nos números de dança e buscou-se um maior luxo nos cenários e figurinos. A estréia da companhia após as mudanças foi bastante aguardada, e a peça *Pirão de Areia* recebeu críticas bastante favoráveis que ressaltavam as novidades apresentadas:

Cenários dos mestres Jaime Silva, Collomb, Lazzary e Luís de Barros; há cortinas bizarras de Collomb; há os efeitos de luz ultramodernos de A. Pinto; há as montagens apoteóticas do mestre Novelino; há a grande e absoluta novidade que é a “passarela de cristal”; há a assombrosa fonte luminosa da Casa F. F. Moreira; há o sistema americano de iluminação com possantes refletores; há os figurinos bizarros de Alberto Lima; há as toilettes do “Au Palais Royal”; há o “Charleston Jazz-Band”, cantado por Rosa Negra e as “black-girls”; haverá a “Valência”, cantada por uma atriz cantora de mérito; há a cortina de Álvaro Moreira, o bizarro beletrista; e há, finalmente, dezenas de contos de réis postos em toilettes de um luxo asiático como nunca se viu nem na Velasco, nem na Bataclan<sup>148</sup>.

Os comentários à peça que marcou a reestréia da companhia foram elogiosos, embora longe do entusiasmo dedicado à *Trololó* e à *Rataplan*:

Disputam-se agora a dinheiro os artistas de mérito verdadeiro, cujas qualidades se realçam em reclames à americana; cuida-se, como nunca, da beleza e elegância dos corpos de coros; nossos cenógrafos e figurinistas são forçados a criar maravilhas de arte e bom gosto; as orquestras são aumentadas e dos autores exige-se o máximo. Caminhamos assim a passos largos para uma era de magnificência da revista entre nós, coisa que aliás já tardava, em um país em que há verdadeira idolatria pela mulher, que encontra, quanto a seus predicados naturais nesse gênero de teatro, o terreno próprio de sua glorificação<sup>149</sup>.

A nova fase da companhia do São José acabaria, porém, não trazendo o resultado esperado pela Empresa Pascoal Segreto, pois suas atividades foram encerradas em setembro, poucos meses após a reestruturação, pondo termo a uma trajetória de quinze anos de sucesso. Seus donos, buscando manter o padrão original da companhia, de tentar agradar a todos os públicos, julgaram ser possível manter a situação tal como antes. Mas o teatro de revista e o próprio cenário da cultura de massas entravam em nova fase, na qual começavam a ficar claros os caminhos através dos quais as diferenças poderiam ser reafirmadas cotidianamente em uma cidade massificada. O fim da companhia do São José era sintomático da falência de um projeto que buscava atingir todas as camadas do público consumidor daqueles anos:

A Companhia do São José, senhores, a decana das nossas companhias, refletiu, nos seus quinze anos de existência, a mentalidade do Brasil, as faculdades artísticas da

---

<sup>147</sup> *A Noite*, 6-1-26. Ver também outros jornais do mesmo dia, como *O Paiz* e *Jornal do Brasil*. Ao que tudo indica, tal reforma era resultado de uma progressiva perda de público por aquele teatro. Ver *O Malho*, nº 1226 (13-3-26), 1228 (27-3-26) e 1244 (17-7-26), sempre na seção "Teatros".

<sup>148</sup> *Jornal do Brasil*, 4-4-26.

<sup>149</sup> *Jornal do Brasil*, 9-4-26.

nossa raça, nossa ordem e nosso progresso, foi mesmo um símbolo da nacionalidade brasileira<sup>150</sup>.

O discurso de despedida da companhia expõe, de modo bastante conciso (à parte seu caráter laudatório), um pouco de sua inserção do mundo do entretenimento de massas. Encenando peças em que sobressaíam tipos familiares aos habitantes da cidade como um todo (malandros, mulatas, almofadinhas, portugueses, caipiras), tal companhia visava ter algo a dizer a todos. Seu sucesso teve a ver com a capacidade de produzir peças nas quais a cidade e o país eram apresentados de modo polissêmico, permitindo que cada um dali extraísse os sentidos que mais lhe agradassem.

Por outro lado, companhias como a Trololó e a Rataplan traziam finalmente a tranqüilidade para cronistas e para um público desejoso de exprimir suas diferenças em relação à massa inculta. A tão repetida crítica à imoralidade que seria exibida nos teatros da praça Tiradentes não era ouvida agora, ainda que os teatros da Avenida fizessem exhibições de corpos descobertos como o teatro de revista tradicional jamais havia sonhado<sup>151</sup>. O que importava era a presença de um público de poder aquisitivo mais elevado e que comungava seu senso de superioridade assistindo o que se imaginava que fosse uma versão nacional dos espetáculos londrinos, parisienses e nova-iorquinos. Caso algum dia alguém houvesse pensado em contrário, teria percebido ao observar o panorama do teatro musicado do Rio de Janeiro na

---

<sup>150</sup> "Teatros", *O Malho*, nº 1255, 2-10-26.

<sup>151</sup> Em 1927, por exemplo, dava-se fenômeno oposto: encontrava-se quem criticasse Margarida Max (estrela do teatro de revista da praça Tiradentes) por, na contramão da moda parisiense, não exibir suas pernas (*A Máscara*, 1:1, 22-4-27). Por outro lado, o mesmo periódico em outra edição comparava fotografias feitas em teatros parisienses no século XIX e nos anos 1920 (estas contendo inclusive exemplos de seios inteiramente descobertos), notando a grande diferença do vestuário, observando que tal transformação teria se verificado no Brasil, com o "nu artístico" tornando-se comum nos palcos da Capital ("Modelos de Ontem, Modelos de Amanhã", 1:4, 13-5-27).

segunda metade dos anos 1920, que a difusão cultural jamais eliminaria as diferenciações culturais internas de uma sociedade<sup>152</sup>.

---

<sup>152</sup> Não se pretende aqui sugerir que o fim da companhia do São José significou o fim de uma época em que grandes companhias de teatro musicado buscavam atingir um público de diversas classes sociais. Há pouca pesquisa realizada sobre o período posterior a esta tese no que diz respeito ao teatro de revista, mas pode-se supor com pouca margem de erro que companhias como a do Recreio mantiveram esse objetivo que movia a do São José. O fim dessa importante companhia é apontado aqui como emblemático de um momento em que o desenvolvimento do mundo do entretenimento proporcionava uma maior segmentação no campo da cultura de massas, o que proporcionou maiores possibilidades de explicitação da diferença social através de palcos, canções e filmes, por exemplo.



# Capítulo 3:

## Crônicas em Movimento: o Rio de Janeiro no Teatro de Revista dos Anos 1920

### I – A Cidade Carnavalesca

“A alma do carioca, mais do que a de qualquer outro brasileiro, é essencialmente carnavalesca”<sup>1</sup>.

*“É a Capital, em suma, a grande protagonista da revista”<sup>2</sup>.*

A frase de Flora Süssekind, escrita para definir as revistas de ano do fim do século XIX também pode ser vista como verdadeira para o teatro de revista do período posterior à Primeira Guerra Mundial, embora temas e enfoques não sejam necessariamente os mesmos nos dois períodos. A revista de ano das últimas décadas do século XIX e início do século XX era caracterizada por revisitar de modo cômico os fatos vistos como mais relevantes do ano anterior, sempre costurada por um fio condutor. Já nos anos 1920 tem-se um modelo mais fragmentado, no qual nem sempre há um fio condutor ligando a seqüência de cenas da vida carioca, e tampouco há a obrigação de passar em revista os fatos do ano anterior, substituído pelo debate de temas de uma atualidade ainda mais recente.

---

<sup>1</sup> “Carnaval”, de Gilly Furtado Bandeira, *O Paiz*, 10-2-29.

<sup>2</sup> SÜSSEKIND, Flora. *As Revistas de Ano e a Invenção do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira-Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986, p. 39 (Em itálico no original).

Pode-se notar ainda uma mudança temática. A obra de Artur Azevedo, o principal autor das revistas de ano da virada do século XIX para o XX, era claramente uma arena de discussão sobre a ordem burguesa que se visava implantar naqueles anos: reforma urbana, abolição dos escravos, imigração, entre outros, eram os temas básicos destas peças. Como resultado, a imagem do Rio de Janeiro em tais revistas era notavelmente polissêmica, pois se Artur Azevedo era um entusiasta da dita “modernização” da cidade, não deixava de expor as mazelas e contradições daquele processo<sup>3</sup>.

Por seu lado, nos anos 1920 os diversos autores que alcançaram sucesso nos palcos da revista carioca mantiveram as discussões sobre a Capital Federal no núcleo de suas peças, mas contendo diferenças significativas. A primeira que merece ser ressaltada é o fato de que, enquanto Artur Azevedo basicamente tentava captar as múltiplas faces de um momento de transição na vida da cidade, os autores dos anos 1920 muitas vezes buscaram deliberadamente estabelecer uma caracterização da Capital e de seu povo que seria imutável e atemporal. Tal essencialização pode ser considerada regra nas revistas carnavalescas, que tinham como tradição exaltar a “alma carioca” ou a “alma brasileira” (termos que com muita frequência se confundiam em tais textos<sup>4</sup>), que invariavelmente sabia vencer todas as dificuldades com bom humor, o que se tornaria patente durante o que na época era conhecido como “tríduo de momo”.

---

<sup>3</sup> MENCARELLI, Fernando Antônio. *Cena Aberta: a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo*. Campinas: Ed. Unicamp-Cecult, 1999, pp. 182-200.

<sup>4</sup> Vale a pena notar a presença de diversas semelhanças entre esta imagem carioca e os traços que vieram a ser reconhecidos como “tipicamente nacionais”. Tal fenômeno não é estranho, haja vista que naqueles anos o Rio de Janeiro ocupava o papel de caixa de ressonância para o Brasil. Um caso semelhante seria o de Viena em relação ao Império Habsburgo, caso este bastante estudado em livros como JANIK, Allan e TOULMIN, Stephen. *A Viena de Wittgenstein: a Viena dos Habsburgos antes da I Guerra Mundial e as fascinantes pessoas que a compunham*.

Um exame das revistas carnavalescas de maior sucesso da década comprova sua importância na definição dos contornos de uma auto-imagem da Capital Federal. Uma delas, *Olelé! Olalá!*, de Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes<sup>5</sup>, abre-se com um telão denominado “Última Hora”, com notícias de jornais afirmando que “Momo, o Rei do Carnaval, depois da Grande Guerra, desapareceu”. Tal ponto de partida era muito comum para as revistas carnavalescas, e o espectador familiarizado com as convenções do gênero a esta altura certamente já imaginava que o restante da peça seria marcado pela procura do Rei Momo pela cidade do Rio de Janeiro, ao som de canções carnavalescas.

A cena seguinte mostra, em sua confortável casa, o casal Lelê e Lalá, que já decidiu ir para a serra durante o Carnaval. Neste momento entra em cena o amigo Carioca:

**Carioca** (fazendo do chapéu pandeiro e cantarola entre os passos de dança):

Olelé...! Olalá...!

Eu sou carioca

Não posso negá

Olelé...! Olalá...!

Se há diferença

Desmancha-se já!

**Lalá** (a Carioca): Que é isso? Vens mais alegre? O proprietário da casa onde moras reduziu porventura o aluguel da mesma?

**Lelê** (idem): Baratearam os gêneros de primeira necessidade? Diminuíram os impostos?

**Carioca**: Qual! A Coisa é outra! (noutro tom) Estamos com o Carnaval às portas e as festas de Momo são a minha única preocupação.

Carioca observa então que há um prêmio de 500 contos para quem encontre o Rei Momo, que segundo boatos estaria incógnito no Rio de Janeiro. A conversa então prossegue:

---

Rio de Janeiro: Campus, 1991 e SCHORSKE, Carl. *Viena Fin-de-Siècle: política e cultura*. São Paulo: Companhia das Letras. Campinas: Ed. Unicamp, 1988.

**Lalá** (a rir-se): É curioso esse teu modo de pensar...

**Lelê**: É por esse motivo que, quando reclamas contra a carestia da vida, ninguém te liga importância. Não levas nada a sério...

**Carioca** (a rir-se): Ora! Diz o ditado: “Quem canta seus males espanta”! Além disto o Carioca, não comendo o melão, não pode ficar calado e cai no samba.

Essa abertura mostra parte dos princípios que regiam a auto-imagem carioca presente nas revistas carnavalescas do período. O personagem principal, com sua designação não deixando dúvidas sobre a disposição de divertir-se, simboliza a alegria carioca. Tal fato não deixa de ser tratado com ambigüidade, já que na fala anterior chega a sugerir-se que uma parte das dificuldades da vida da cidade poderia ser causada pela ausência de seriedade, ou seja, a população comum poderia também ser culpada pela “carestia da vida”. Contudo, o tom da peça é dado pela exaltação da alegria personificada no personagem principal da revista.

Na seqüência, Carioca tenta então convencer a Elite e o Mundo Oficial (os personagens cujos apelidos são Lalá e Lelê) a não subir para Petrópolis e dar um baile de máscaras. Mas Lalá está enfadada com as máscaras, que considera “velhas e irrisórias!”. A filha Mimi chega do colégio, entusiasmada com a aproximação do carnaval; ao saber que irá para a serra com os pais, os desafia e acaba convencendo-os a ficar, sob a ameaça de revelar um segredo importante, caso subissem a serra. O restante da peça mostra uma série de quadros nos quais os personagens se divertem nas mais variadas situações, costuradas pelo fio condutor, que é a busca de Momo, especialmente da parte de José, personagem que deseja obter o prêmio oferecido. Uma dessas situações é dada pelo fato de Lelê mostrar-se enfeitiçado por outra

---

<sup>5</sup> AEPS, caixas 91 e 151 e 2ª DAP, caixa 17, nº 332 (1922).

referência básica da auto-imagem carioca que era invariavelmente tematizada nas revistas carnavalescas - a mulata Erotildes:

**Lelê** (baixo, a Carioca): Seu Carioca, tenha paciência! Eu quero ser apresentado a essa morena, isso sim, isso é que mexe com os nervos da gente...

**Carioca** (a rir-se): Você também é nacionalista?

Após Lelê ameaçar brigar pela atenção de Erotildes, Carioca observa: “o que é isso, seu Lelê? A mulata e o Carnaval parece que estão influenciando para que você não se recorde de que é o Mundo Oficial?”. Após algum tempo, e muitas estripulias carnavalescas, Lelê avança mais uma vez sobre Erotildes, que recua:

**Erotildes**: Vejam só como são os homens! O senhor, um chefe de família, o Mundo Oficial, marido da dona Elite, perde a cabeça com o Carnaval?

**Lelê**: Não, mulata! Não, meus quindins! Não foste o Carnaval que me virou a cabeça, foste tu. (pausa) Para te provar que a minha razão é sincera, vou te confiar um segredo...

**Erotildes**: Jura que não está mentindo? Palavra de honra que o senhor fala a verdade?

**Lelê**: Juro! (noutro tom) Tens em tua presença o Rei da Pândega, o Rei da Troça, o Rei Momo! Enfim: o Rei do Carnaval!

**Erotildes**: O que me diz?! O senhor, seu Lelê? (noutro tom) Então, dona Lalá e Mimi, quem são?

**Lelê**: Lalá é a cidade do Rio de Janeiro, com quem vivo há muitos anos; Mimi, minha filha, é a mi-carême. [festejo existente no período, marcando a metade da Quaresma].

**José** (alegre): Caiu na minha ratoeira, ó patrãozinho de minh'alma! Eu mais minha mulata temos direito aos 500 contos de prêmio. O senhor é o Rei do carnaval! É o Rei Momo!

Após a revelação, a família dá uma festa para as grandes sociedades, e tudo acaba em meio a um maxixe. A revista é bastante explícita em sua visão da Capital Federal, apontada como local onde todos, inclusive a elite e o mundo oficial, são capazes de abandonar tudo em

nome da diversão, o que é ainda mais explicitado pelo nome atribuído ao personagem central da peça.

Mas os elementos apresentados pela revista *Olelé...! Olalá...!* estavam longe de constituírem algo inusitado nos palcos musicados do Rio de Janeiro dos anos 1920, sendo recorrentes em outras visões da cidade advindas de outras fontes. Em 1920, um cronista pouco dado ao teatro de revista escrevia, a propósito da visita do Rei Alberto da Bélgica:

Parece que S. M. o Rei Alberto não vai ter ocasião de conhecer o povo brasileiro, mesmo o carioca, pelo meio do qual S. M. terá que transitar durante alguns dias, o tempo que aqui estiver.

O povo carioca em matéria de majestades só conhece uma, e por essa tem uma paixão doentia. É o Rei Momo, ídolo único de nossa gente.

(...)

Assim sendo, era de acreditar que o pessoal do *Pé de Anjo* e os batutas do *Papagaio Louro* [duas peças de teatro de revista de grande sucesso em 1920, ambas calcadas em canções de sucesso de Sinhô] fossem chamados a desempenhar papel saliente na execução desse programa, porque realmente sendo uns e outros com os seus chocalhos, os seus reco-recos, os seus guizos, os únicos intérpretes da consciência coletiva, só eles poderão mostrar à gente estranha o coração, a alma e até o fígado do nosso povo.

À última hora, porém, o governo entendeu suprimir o contato direto do Rei-Herói com o nosso povo, resolveu não mais chamar a postos os batutas do *Papagaio Louro* e o pessoal do *Pé de Anjo*, decidindo não mais botar carnaval na rua para o Rei Alberto ver.

S. M. o Rei Alberto (...) não conhecerá o nosso povo, porque esse só não é grotesco quando pinta a cara ou esconde-a numa máscara<sup>6</sup>.

A despeito do que escrevia o sisudo cronista, tal diagnóstico sobre a cidade e sua população parecia algo do que a cidade se orgulhava nos palcos da Capital Federal. Outras peças poderiam ser arroladas como demonstração do alto investimento que se vê nos palcos da

---

<sup>6</sup> "Looping the Loop", *Careta*, nº 632, 31-7-20.

revista na exaltação dessa identidade carioca<sup>7</sup>. Um outro exemplo seria *Reco-Reco*, dos mesmos autores, apresentada em 1921<sup>8</sup>. O prólogo mostrava “Momo agonizante morto pelos micróbios da guerra européia e da crise mundial”. Porém, o Rio de Janeiro convoca guizos e pandeiros, cujo som ressuscita Momo, que parte disposto para a folia. Aqui, com algumas variações em relação à peça comentada anteriormente, novamente um pretexto para o passeio de Momo e os demais personagens pelo carnaval da Capital Federal, tendo como pano de fundo o desfile de agremiações carnavalescas de todos os tipos.

O fio condutor da peça é a preparação do rancho Rosa Encarnada para o desfile no carnaval, ameaçado pela falta de dinheiro e pelo fato de Flor, a porta-estandarte, ter de trabalhar nas vésperas do carnaval em seu emprego de doméstica na casa de D. Brasilina, que tem visitas em casa e precisa de seus funcionários. Enquanto trabalhava, Flor recebe a visita de Joca, o professor de dança do rancho, que lhe comunica que faltam 300 mil para fazer o estandarte, enquanto o rancho rival, o Rosa Branca, está pronto para desfilar. O esperto Joca consegue então 100 mil com a portuguesa Rosália (outra funcionária da casa), com a promessa de ensiná-la a dançar, enquanto encoraja Flor para conseguir os outros 200 mil com Gradela, também português e entregador de ovos. A esta altura, Zezé, o chofer, chega na cozinha com a notícia de que o convidado de D. Brasilina é o Rei Momo em pessoa, e a ilustre visita acaba por se divertir com a presença do rancho em plena cozinha.

No desenrolar da peça, ganha espaço a disputa entre vários homens (incluindo inevitavelmente o português Gradela e o malandro pernóstico Gervásio) pelo amor de Flor.

---

<sup>7</sup> Outros exemplos seriam *Baiana Olha Pra Mim*, de Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes, AEPS, caixa 92 e 2º DAP, caixa 37, nº 778 (1926), e *Tatu Subiu no Pau*, dos Irmãos Quintiliano, AEPS, caixas 149, 151 e 153 (1923).

<sup>8</sup> AEPS, caixas 149, 151 e 152; 2º DAP, caixa 11, nº 193.

Essa situação divide espaço com a evolução do rancho, que mostra um pequeno conjunto de choro, com dançarinos. Em seguida, entra o Rosa Branca tocando pandeiros. Joca se prepara para o confronto.

**Joca (pulando):** Olá! Conheço essa pancadaria! (escutando) É a Rosa Branca! (fazendo passos de capoeiragem) É agora, Gervásio! Se o trapo da Rosa Branca não imbicar com o estandarte da Rosa Encarnada e se não houver o beijo cerimonioso do “tou te respeitando”, morre gente de pagode!!

O segundo ato se passa no curso da Avenida Central, quando os demais protagonistas vêem a disputada Flor desfilando pelas ruas com Almofadinha. Após uma cena em que torcedores dos Fenianos, Tenentes e Democráticos discutem, volta o rancho Rosa Encarnada, o que origina a fala final da peça:

**Terça-feira:** Esses são os sustentáculos do carnaval no Rio. Graças aos ranchos, blocos e cordões é que, quando chegam as horas que me pertencem, faz-se a apoteose aos três clubes.

Em *Reco-Reco*, além da confirmação da presença de elementos visíveis em outras peças do gênero, nota-se um certo deslocamento dos “sustentáculos do carnaval no Rio”. Apesar das invariáveis apoteoses em homenagem às grandes sociedades carnavalescas, é fácil perceber que, para caracterizar a vida carioca durante o carnaval, focaliza-se um pequeno e humilde rancho formado por pessoas que, além da diversão, utilizam o carnaval como momento de afirmação sobre um grupo rival, fosse na qualidade do desfile ou na roda de capoeira. Vê-se aqui que, se o carnaval aparecia no teatro de revista como um momento privilegiado para apreender-se a alma da cidade, também era um período no qual via-se com naturalidade cada vez maior a grande importância para a festa de agremiações vistas como

populares<sup>9</sup>. Esta variação na significação atribuída a grupos carnavalescos menos sofisticados acabaria portanto causando um deslocamento sensível nos contornos da “alma da cidade”, tão vinculada àqueles dias de festa.

Havia, contudo, outras leituras possíveis da “alma carioca”, e algumas delas chegariam aos palcos do teatro de revista da Capital Federal. Uma delas é a revista *A Carioca*, cujo personagem-título está muito distante do alegre Carioca de *Olelé...! Olalá...!*, a começar por ser de sexo feminino, algo raro em tais peças<sup>10</sup>. Carioca e Orgia disputavam a alma de Dr. Ressaca, em mais uma adaptação para o teatro de revista do *Fausto*, de Goethe<sup>11</sup>. Uma defensora da vida simples, Carioca mostra a Ressaca um quadro idílico da cidade no período colonial, com escravas lavando roupas em chafarizes públicos, após o que são enumerados os “suplícios de agora”: coquetel, telefone, uísque, automóvel, gim, banda alemã, absinto, torcida de futebol e conhecido que conta enredo de fita de cinema. Concluindo sua pregação, Carioca diz a Ressaca:

**Carioca:** Mas nem só o Rio é belo nesta grande pátria. E, na verdade, para que seja o Rio minha terra essa opulência, essa formosura, é preciso que o Brasil todo seja a maravilha das maravilhas na obra divina da criação. Esquece um pouco as tuas farras, incorrigível boêmio.

A peça mostra uma outra leitura possível do “caráter” da cidade, cuja pureza estaria em cenas coloniais, longe da velocidade da vida moderna. Nota-se, por exemplo, que os suplícios

---

<sup>9</sup> O carnaval do período foi estudado em CUNHA, Maria Clementina Pereira. *Ecos da Folia: uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

<sup>10</sup> *A Carioca*, de Oscar Lopes, AEPS, caixa 149; 2ª DAP, caixa 28, nº 557 (1924).

<sup>11</sup> Tal adaptação já havia sido realizada em outras ocasiões, a começar pelo clássico *O Bilontra*, de Artur Azevedo e Moreira Sampaio (1886). O texto integral completo da peça está em AZEVEDO, Artur. *Teatro Completo*. Rio de Janeiro: Inacem, 1985, tomo 2, pp. 475-582.

enumerados são elementos classicamente associados à modernidade no período. Esse tipo de pregação, contudo, não parecia muito agradável à parte substantiva da população da cidade, já que enquanto *Olelé...! Olalá...!* e *Reco-Reco* obtiveram grande sucesso, *A Carioca* agradou a poucos e logo saiu de cena, sendo considerada “sonolenta” pela crítica<sup>12</sup>. Outros fatores certamente pesaram na pouca atenção despertada por *A Carioca*, inclusive o fato de seu autor mostrar pouca habilidade no manejo das convenções do teatro de revista, gênero teatral que não se prestava a pregações moralistas. Antes seria um espaço polissêmico, onde circulavam com mais desenvoltura autores como Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes. Como regra, pode-se dizer que o gênero revista, ainda que sempre dentro da polifonia que lhe é típica, procurou captar alguns aspectos do que era visto como uma essência da cidade do Rio de Janeiro e de seus habitantes. Tal essência, além da alegria, era constituída também por muita esperteza, como atesta o grande sucesso dos palcos musicados da década<sup>13</sup>. Em *Agüenta, Felipe!*, o coronel Felipe conhece a Capital durante uma viagem, sendo constantemente ludibriado, além de defrontar-se com personagens como a trapaça, o ópio, o flerte, uma mendiga milionária, casais que se traem mutuamente em uma pensão chamada “Amor à Ordem”, cabarés, ousadas modas femininas, etc. No transcorrer da peça, o coronel acaba por conseguir integrar-se a tal espaço. Uma cena específica da peça ajuda a mostrar a transformação do visitante. A certa altura, Felipe é surpreendido por Fernando, o dono da pensão, tentando beijar Luísa. Fernando chantageia Felipe, cobrando-lhe 2 contos de réis pelo silêncio, que o coronel paga. Logo depois, Felipe flagra o próprio Fernando com a mulata Clotilde, o que permite que nova chantagem traga os 2 contos de volta para seus bolsos. Mais

---

<sup>12</sup> *O Malho*, n° 1145, 23-8-24.

que isso, Felipe avisa que não pagará mais pensão. Fernando reclama pelo alto preço pago pelo silêncio do coronel, que observa:

**Felipe:** Estou aprendendo a ser esperto! Nessa terra quem menos corre, voa...

Tal cena, bastante representativa da peça, como era comum ao teatro de revista, tinha significados variados. Uma cidade com tal caracterização pode despertar desde a repulsa por seu caráter incivilizado até a admiração pela simpatia e alegria de seus moradores. De qualquer forma, parece claro que a imagem da cidade e de seus habitantes apresentada nas peças de Bittencourt e Menezes aqui descritas estava em sintonia com o que muitos espectadores imaginavam ser a sua alma. Não é por acaso, certamente, que o mesmo tipo de auto-imagem polissêmica ainda nos dias de hoje permeie o imaginário de todo o país.

---

<sup>13</sup> *Agüenta, Felipe!*, de Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes, AEPS, caixas 150 e 152 (1922).



## II – A Cidade Moderna

“Na minha terra, que suco!  
Anda o povinho maluco  
Já não sabe o que fazer  
Com tantos caraminguás  
Têm liberdade os jornais  
Ninguém paga mais impostos  
Sempre a rir, sempre a cantar  
Com palácios pra morar  
Na minha terra tão bela  
Me deixa, donzela!

(...)

Quando chove um bocadinho  
As águas têm cor de vinho  
Na minha terra tão boa  
O bonde vira canoa  
O automóvel – que sina –  
Vira lancha a gasolina  
O puro leite de Minas  
Leva água nas esquinas  
-Trezentos réis a engraxada  
Com cuspo, graxa ou pomada  
Preta, encarnada, amarela  
Me deixa, donzela!

**Caranguejeira** (rindo): Admirável! (noutro tom) Não precisas dizer mais nada; habitas o Rio de Janeiro, não é verdade?”<sup>14</sup>.

O conjunto de imagens essencializantes que se viu anteriormente era, contudo, apenas uma parte da visão da cidade do Rio de Janeiro que permeava as peças do teatro de revista dos anos 1920. A exemplo de Artur Azevedo, os autores desse período não abdicariam de sua função básica de comentar os assuntos mais em evidência no momento, freqüentemente tematizando as novidades da vida moderna e expondo com humor algumas situações que tais novidades proporcionavam. Ao exercer tal função, os autores de peças de teatro de revista

acabavam por transformar-se em cronistas da cidade. A semelhança do trabalho dos revistógrafos com a dos cronistas (os “historiadores de quinzena”, na expressão de Machado de Assis<sup>15</sup>) é bastante expressiva. Autores que estudaram a atividade de alguns cronistas são explícitos ao definir sua atividade em termos que lembram a produção de peças de teatro de revista. Um exemplo importante é o de Margarida de Souza Neves, que em suas aproximações entre história e crônica, levanta alguns elementos da crônica que a aproximam também do teatro de revista<sup>16</sup>. Primeiramente, a seleção dos fatos do cotidiano (pp. 21-22), que o torna verdadeiro “historiador do cotidiano”, tal como os autores de peças de teatro de revista. Além disso, o recorte do real também aproxima crônica, história e (pode-se acrescentar aqui) revista, já que nas três dimensões opera-se uma seleção entre a infinidade de dados do real com base na subjetividade daquele que escreve (pp. 22-23). Outro aspecto seria o registro do *zeitgeist*, feito por cronistas, historiadores e revistógrafos, o que pode ser demonstrado no fato de crônica, historiografia e teatro de revista do período serem arenas onde a discussão do caráter nacional ocupou lugar crucial no período do entre-guerras (p. 23).

O fato de ajudar a construir memória também aproxima a crônica do teatro de revista, e um exemplo seria exatamente sua relação com a cidade: “se é verdade que a memória construída pela história tem como referência principal o recorte nacional, aquela que é a tarefa mais eminente da crônica é, sem dúvida, a memória da cidade” (p. 26). Assim, nesta

---

<sup>14</sup> *Olha o Guedes*, de Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes, AEPS, caixas 48 e 149 (1924).

<sup>15</sup> Citado em GRANJA, Lúcia. “A Língua Engenhosa: o narrador de Machado de Assis, entre a invenção de histórias e a citação da história”. In: CHALHOUB, Sidney e PEREIRA, Leonardo Affonso de M. (Orgs.). *A História Contada: capítulos de história social da literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998, p. 90.

<sup>16</sup> NEVES, Margarida de Souza. “História da Crônica. Crônica da História”. In: RESENDE, Beatriz (Org.). *Cronistas do Rio*. Rio de Janeiro: José Olympio-CCBB, 1995. Ver também RESENDE, Beatriz. *Lima Barreto e o*

aproximação entre cronistas e historiadores, Margarida de Souza Neves indica vários pontos que permitem ver o teatro de revista como crônica da cidade<sup>17</sup>. Afinal, tratava-se de debater fatos recentes ocorridos na cidade onde as peças eram representadas, através do artifício de selecionar alguns eventos da atualidade, sendo que tal escolha é interessante por permitir sondar as ansiedades de uma época. E um tema surge como central no recorte do teatro de revista sobre a sociedade: a reestruturação de identidades tendo como pano de fundo a velocidade da vida moderna<sup>18</sup>. Isso sem dúvida é algo que permeia toda a tradição do teatro de revista brasileiro, levando a algumas continuidades entre o tipo de exposição das mazelas da cidade que se via nas revistas de Artur Azevedo e o que se pode ver nos palcos do teatro musicado nos anos 1920. Um exemplo seria a permanente exposição de problemas da cidade:

**Agiota:** A minha Independência foi feita à custa dos funcionários públicos... O gato do chora pitanga, quer deles, quer da família dos ditos cujos, não me demovem... Eu fico... impassível... 50% ao mês!

**Proprietário:** Como proprietário de casas, para o bem de todos e felicidade da nação, continuo a elevar os aluguéis! A casa é minha, e quem não estiver satisfeito que vá morar na Favela ou nas casas dos paletós, despejando lá os botões!<sup>19</sup>

Os dois personagens citados explicitam abertamente algumas das feridas mais expostas da cidade naquele ano de 1922. De um lado, a controvertida comemoração do centenário da

---

*Rio de Janeiro em Fragmentos*. Campinas: Ed. Unicamp. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1993, pp. 57-65 e GRANJA, *Op. Cit.*

<sup>17</sup> Tal ligação entre crônica e teatro de revista já havia sido proposta em CHIARADIA, Maria Filomena Vilela. *A Companhia de Burletas e Revistas do Teatro São José: a menina dos olhos de Pascoal Segreto*. Dissertação de Mestrado, UNI-Rio, 1997, p. 12.

<sup>18</sup> Tal assunto é tema de um número infinito de peças, crônicas, contos e livros do período, como se verá no restante do capítulo. Exemplos: o poema "Nada Que Passa", de Y-Juca Pirama, *Careta*, nº863, 3-1-25; "O Rio Desaparecido", *Fon-Fon*, 29-4-22.

<sup>19</sup> *Agüenta, Felipe!*, *Op. Cit.* Sobre a falta de moradias, ver ainda *Canalha das Ruas*, de Marques Porto e Ari Pavão, AEPS, caixas 14 e 153 (1922). As referências à Independência se devem às comemorações do Centenário, ocorridas poucos meses após a peça estrear no teatro Carlos Gomes.

Independência, que teria, na visão dos autores, esgotado os recursos do Tesouro, levando o funcionalismo público (há tempos sem aumento salarial) a ter de recorrer a agiotas devido à precariedade da sua situação financeira, uma visão bastante difundida naquele momento<sup>20</sup>. Por outro lado, como desdobramento da prolongada crise de moradias enfrentada pela cidade, via-se um aumento incontrolado do número de pessoas que viviam nas favelas. A nova fase de demolições levada a cabo pelo prefeito Carlos Sampaio, visando preparar a Capital para os festejos da Independência (que incluiu o arrasamento do morro do Castelo, palco da fundação da cidade), havia contribuído fortemente para aumentar o contingente de desalojados, parte dos quais deve ter engrossado a população favelada do Rio de Janeiro.

Referências às mudanças continuadas na paisagem urbana da Capital Federal, recorrentes no período em que predominava a revista de ano, tampouco desapareceram dos palcos cariocas:

**Empresário:** É a primeira vez que vem ao Rio?

**Serapião:** Nhô, não. Já tive na capitá uns 25 anos, mas é o mesmo que não tê vindo. Que mudança!<sup>21</sup>

Se quadros como este eram encontrados com freqüência nos tempos da revista de ano, nos anos 1920 a idéia de modernidade não está, como nos tempos de Artur Azevedo, tão vinculada ao progresso material e à busca de um paradigma europeu de civilidade. O termo “moderno” no período imediatamente posterior à Primeira Guerra Mundial poderia ser visto basicamente associado a uma série de transformações na vida cotidiana, provocadas por

---

<sup>20</sup> Ver por exemplo “A Semana”, de Chrysanthème, *O Paiz*, 2-4-22.

novidades como o cinema, o automóvel, novas danças, uma reorientação nas relações de gênero<sup>22</sup>, novos conceitos de moda que pareciam diminuir a diferença entre os sexos, os banhos de mar, e a percepção de uma maior presença feminina no espaço público, essencialmente através da incorporação de elementos das classes média e alta. Vale lembrar que nenhum desses elementos era propriamente inédito nos anos 1920, mas a tematização obsessiva destes objetos em periódicos, canções, peças teatrais e obras literárias mostra que se tratavam de questões ainda não totalmente digeridas naqueles anos, e ainda possuíam um caráter de novidade<sup>23</sup>.

É importante notar ainda que o fator central dessas ansiedades se ligava primordialmente à presença de mulheres de classe média e alta nos espaços públicos do Rio de Janeiro, pois a circulação feminina não era novidade alguma, haja vista que 36,1% do proletariado industrial da cidade em 1920 era constituído de indivíduos do sexo feminino, cifra que havia sido de 78,3% em 1872<sup>24</sup>. Porém, no momento aqui estudado notava-se, como se

---

<sup>21</sup> *Barão das Crioulas*, de João Brandão, AEPS, caixas 73, 149 e 151 (1919). Para um registro das mudanças cotidianas, ver *Sol Nascente*, de Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes, 2ª DAP, caixa 42, nº 944 (1926).

<sup>22</sup> SIMMONS, Christina. "Modern Sexuality and the Myth of Victorian Repression". In: MELOSH, Barbara (Org.). *Gender and American History Since 1890*. London & New York: Routledge, 1992. A forma pela qual o cinema tematizou a questão foi estudada por Lary May: *Screening Out the Past: the birth of mass culture and the motion picture industry*. Chicago-London: The University of Chicago Press, 1983, cap.8.

<sup>23</sup> Uma análise acurada deste contexto está em CAULFIELD, Sueann. *Em Defesa da Honra: moralidade, modernidade e nação no Rio de Janeiro (1918-1940)*. Campinas: Ed. Unicamp-Cecult, 2000. Naturalmente tal postura comportamental atrairia a suspeição para estas mulheres, que passariam imediatamente e ser vistas como desonestas por muitos, como nota CAULFIELD, Sueann. "Getting into Trouble: dishonest women, modern girls, and women-men in the conceptual language of *Vida Policial, 1925-1927*". *Signs*, 19:1, 1993, pp. 157-9.

<sup>24</sup> PENA, Maria Valéria J. e LIMA, Elça M. "Lutas Ilusórias: a mulher na política operária na Primeira República". In: BARROSO, Carmem e COSTA, Albertina Oliveira (Orgs.). *Mulher, Mulheres*. São Paulo: Cortez-Fundação Carlos Chagas, 1983, p. 20. O Rio de Janeiro não era uma exceção: segundo June Hahner, dos 231 mil operários que em 1920 trabalhavam em indústrias brasileiras com oito ou mais funcionários, 85 mil eram do sexo feminino, sendo que as mulheres eram maioria em setores como o têxtil (*Pobreza e Política: os pobres urbanos no Brasil, 1870/1920*. Brasília: Ed. UnB, 1993, p. 205). Pode-se lembrar a importância da presença escrava nas ruas da cidade no século XIX, presença significativamente repartida entre os dois sexos. Ver GRAHAM, Sandra L. *Proteção e Obediência: criadas e seus patrões no Rio de Janeiro, 1860-1910*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

verá ao longo do capítulo, uma maior presença de mulheres de classe média e alta nas ruas, desfrutando das possibilidades de lazer oferecidas pelo Rio de Janeiro daqueles anos, e adotando uma postura dotada de maior iniciativa em áreas do comportamento como o flerte amoroso. Mesmo no campo econômico, uma parte destas mulheres mais favorecidas socialmente se incorporariam ao trabalho assalariado no período do entre-guerras. Segundo Susan K. Besse, além das tradicionais áreas de atuação feminina no mercado de trabalho, como educação e enfermagem, abriam-se outros espaços, um dos quais seria o setor de serviços. Um reflexo seria o fato de que, entre 1920 e 1940, houve um aumento de 671% no número de mulheres empregadas no serviço público, contra 100% entre os homens<sup>25</sup>.

Como resultado, a idéia de modernidade era crescentemente associada ao surgimento da “mulher moderna”, muitas vezes vista como o tipo mais representativo da atualidade:

Há dias jantei e dava o meu passeiozinho higiênico pela praia do Flamengo quando encontrei o Nogueira. Havia muito não o encontrava. Convidou-me para um cinema. Aceitei, o Nogueira é um belo companheiro para uma sessão de cinema, é um desses tipos adorados pelas nossas melindrosas. Conhece quase todos os jogadores de futebol, frequenta esses chazinhos de hotel elegante, sabe esperar com uma paciência heróica um lugar no elevador da Colombo, toma seu “chá de volta” no Alvear, enfim, é um tipo como elas gostam<sup>26</sup>.

---

<sup>25</sup> *Restructuring Patriarchy: the modernization of gender inequality in Brazil, 1914-1940*. Chapel Hill-London: North Caroline University Press, 1996, p. 147. Em outro trabalho, a autora nota a presença de uma forte campanha contrária ao assassinato de esposas por seus maridos, um tipo bastante antigo de crime que passava a ser discutido publicamente, um inequívoco sinal de que certas convenções de gênero estavam sendo questionadas, em especial o papel das mulheres de classe média e sua relação com os cônjuges. Ver “Crimes Passionais: a campanha contra os assassinatos de mulheres no Brasil, 1910-1940”. *Revista Brasileira de História*, n° 18, 1989.

<sup>26</sup> “Passando a Semana em Revista”, de Von Koensberg, *O Rio Musical*, 2:46, 10-5-24, p. 23. Em uma perspectiva mais desfavorável, ver também “Garatujas”, *Fon-Fon*, 4-7-25. Para um exemplo do teatro de revista, ver *Geladeira*, de Irmãos Quintiliano, AEPS, caixa 154 (1926).

À soma desses elementos era costumeiramente dado o nome de “vida moderna”, atacada por alguns, exaltada por outros mas que parecia a todos os que viviam naquele período se configurar como o espírito de sua época. Dentro desse contexto, alguns dos assuntos tematizados eram questões pontuais, próprias de um certo momento e que desapareceriam logo em seguida. A vinda para o Brasil do Dr. Voronoff, que dizia ter resolvido o problema da impotência sexual masculina através do transplante de testículos de macacos, era o tipo de evento que seria glosado nos palcos cariocas por algum tempo para depois cair no esquecimento. Um exemplo é a cena seguinte, que mostra o reencontro de dois velhos amigos:

**Bitu:** Chegaste lindo! Estás moço! Estás um número!

**Romagüera:** Viajei toda a Europa, e graças ao Dr. Voronoff eu, agora, já agüento repuxo!

**Bitu:** Quem é esse Voronoff? Algum russo?

**Romagüera:** É o primeiro médico do mundo!<sup>27</sup>

Já outros temas foram uma constante no decorrer da década. Um deles o do consumo de entorpecentes<sup>28</sup>, foi muitas vezes tematizado em peças de teatro de revista de formas variadas:

**Vendedora** (entrando com uma valise): Cavalheiros, boas noites!

**Chico** (amável): Oh! Minha senhora!

---

<sup>27</sup> Alô, *Quem Fala?*, Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes, AEPS, caixas 150 (1922) e 91 (1924).

<sup>28</sup> Sobre o assunto ver BRETAS, Marcos Luiz. *Ordem na Cidade: o exercício cotidiano da autoridade policial no Rio de Janeiro – 1907-1930*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 75 e 165; COSTALLAT, Benjamim. *Mistérios do Rio*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1995, pp. 21-26, 51-56 e 97-103. Na imprensa o assunto foi abordado freqüentemente no período: “Mais Um Vendedor de Cocaína Preso”, *O Paiz*, 3-1-20; “O Vício da Cocaína”, *Correio da Manhã*, 13-4-20; “Os Venenos Lentos”, *A Noite*, 16-5-20; “Para Sanar o Mal da Cocainomania, do Álcool e Outros Vícios”, *O Imparcial*, 23-5-20; “A Toxicomania”, *O Paiz*, 24-5-20; “O Rio Policial”, *Correio da Manhã*, 6-1-21; “Os Vendedores de Cocaína”, *A Noite*, 18-10-21; “Os Toxicômanos”, de A. Austregésilo, *A Noite*, 18-1-22; “A Toxicomania no Rio”, de Antônio Leão Velloso, *Correio da Manhã*, 17-7-22.

**Carlito:** (entusiasmado): Oh, esta “zinha” é o suco! (tenta abraçá-la)

**Vendedora** (evitando-o): Que é isso? Por quem me toma o senhor?

**Chico:** Ele pensou que a senhora estava aqui esperando o bonde.

**Vendedora:** Enganou-se. Eu sou vendedora de coisas deliciosas, que alimentam os vícios mundanos.

**Carlito:** Coisas deliciosas, madama?

**Chico** (com interesse malicioso): mostra à gente.

**Vendedora** (receosa, depois de verificar que não há mais ninguém): Não me comprometam, que isto é um comércio proibido... por isto é que toda a gente vende.

**Chico:** Mostra.

**Carlito:** É para uso interno ou de fora?

**Vendedora:** Conforme (abrindo a valise): Cocaína, morfina, éter, cigarros especiais.

**Chico** (afastando-se): Não gosto, minha senhora.

**Carlito:** Não tenho vícios.

**Vendedora:** Deixa disso! É porque ainda não os viu. Vou mostrar-lh’os. Aí estão eles: a cocaína, o jogo, a morfina, o éter, a bebida e o cigarro (entram os 6 vícios)<sup>29</sup>.

A confusão feita pelos dois personagens masculinos sobre os reais propósitos de uma mulher sozinha em uma esquina do Rio de Janeiro serve a vários objetivos dentro da cena. Em primeiro lugar, funciona como elemento humorístico que desestabiliza a gravidade que o tema merecia já na época, em um procedimento característico deste gênero teatral. Mostra ainda uma mulher como agente do vício, sugerindo que certo tipo de presença feminina nas ruas da Capital era um fenômeno que se associava fortemente à idéia de modernidade na mente dos contemporâneos, talvez pelo fato de ambos os elementos servirem então para muitos como símbolo da dissolução de costumes. Tal fato pode ser atestado na repetida associação entre o sexo feminino e os vícios vistos como endêmicos no período:

**Fumadora de Ópio:** Já vai ficando em moda  
Até mesmo em alta roda  
O ópio, por prazer, fumar!  
Carícias e ternuras

<sup>29</sup> *Carlito e Chico-Bóia*, de Gastão Tojeiro, AEPS, caixas 90 e 154 (1920).

Grandezas e venturas  
Em sonho ele nos faz gozar

Dá vida aos dissabores  
Sucedem-se os esplendores  
Em fantasia sem igual  
E a alma extasiada  
Se queda deslumbrada  
Num lindo sonho oriental!<sup>30</sup>

Ou ainda:

**Viciada:** Sou uma pobre viciada  
Uma mulher desgraçada  
(...)  
É bem triste a minha sina  
Para alegrar-me, só a cocaína  
Ou então, os jogos de azar  
Às vezes fico mofina  
Quando não tenho a cocaína  
Para me alegrar<sup>31</sup>

Em outro registro, uma mulher poderia ser vista como a saída possível ao vício, como no caso citado a seguir, extraído da revista *Alô, Quem Fala?* (*Op. Cit.*):

**Vício:** Sou irresistível (ri satanicamente). Não há dúvida nenhuma que tenho certo jeitinho de fazer adeptos que, em breve, nesta linda cidade, não haverá uma só criatura que não esteja prisioneira dos meus caprichos.

Os vícios citados neste caso são: ópio, éter, morfina e cocaína. Após os vícios conquistarem todos os personagens da peça, entra em cena a Mulher Brasileira:

---

<sup>30</sup> *Papagaio Louro*, de Irmãos Quintiliano, AEPS, caixas 103, 106 e 149 (1920).

**Mulher Brasileira** (a Vício): Para trás, velho demente! Para trás, micróbio daninho a dizimar raças e povos! O Brasil repele os teus perniciosos conselhos! Aqui não encontrarás campo fértil para proliferares!

É interessante notar como esta discussão a respeito do uso de tóxicos é atravessada por discussões sobre gênero. Basta notar que todas as citações fazem questão de explicitar o sexo a que pertencem suas protagonistas. Contudo, se aparentemente há grande distância entre as primeiras citações, onde o vício é representado em uma mulher, e a última, na qual uma mulher salva a cidade do mesmo mal, talvez em ambos os planos se esteja trabalhando em um mesmo universo. Os primeiros textos mostram o que era visto como uma típica mulher moderna simbolizando vícios igualmente associados à modernidade, como a cocaína. Já a “Mulher Brasileira” parece operar dentro de um registro diametralmente oposto, significando antes “a Verdadeira Mulher Brasileira”, ou seja, um contraste necessário ao tipo da mulher moderna, evocando uma visão na qual as mulheres seriam o esteio de um lar feliz<sup>32</sup>. A contraposição entre a visão expressa nas primeiras peças e a que se vê na última sugere que seus autores têm em comum a percepção de que um traço de sua época era a diversificação de atividades por parte das mulheres. Essas passagens funcionam como exemplo no qual uma

---

<sup>31</sup> *Sai... Gibi*, de Dídio M. Lopes, AEPS, caixa 1. Ver ainda cena capitaneada pelo “Vício” em *Agüenta, Felipe!*, *Op. Cit.*

<sup>32</sup> Esse tipo de argumentação parece ter nascido simultaneamente às críticas à modernidade, aparecendo inclusive em jornais femininos, desde o século XIX. Ver BICALHO, Maria Fernanda Baptista. “O Bello Sexo: imprensa e identidade feminina no Rio de Janeiro em fins do século XIX e início do século XX”. In: COSTA, Albertina de Oliveira e BRUSCHINI, Cristina (Orgs.). *Rebeldia e Submissão: estudos sobre a condição feminina*. São Paulo: Vértice-Fundação Carlos Chagas, 1989.

discussão sobre a modernidade aparece indissociavelmente ligada à sensação geral de que as convenções de gênero mudavam com uma velocidade que nunca havia se visto<sup>33</sup>.

Tal associação pode ser atestada na tematização de outras questões recorrentes no período, sendo o cinema um caso típico. Em capítulo anterior ficou clara a importância do cinema no contexto da cultura de massas no período. Há, contudo, que se sublinhar sua importância no plano dos costumes<sup>34</sup>. O fato de se reunir uma grande quantidade de pessoas que nunca haviam se encontrado (incluindo um número certamente considerável de jovens solteiros) em uma sala escura foi algo que despertou grande atenção não apenas de jornalistas e autores de peças, mas da sociedade como um todo. Em especial devido ao fato de que se tratava de pessoas reunidas para assistir filmes que muitas vezes tinham enredos românticos. Como resultado, o cinema acabou marcado no período como um local que despertava fortes emoções na assistência, podendo causar dramáticas reações. Um exemplo está em uma peça, onde após uma sucessão de cenas onde aparecem tópicos cotidianos (como uma agência do correio onde ninguém quer trabalhar, ligas contra símbolos da modernidade, centros espíritas), a personagem “Nervosa”, à beira de um colapso emocional, vai consultar o médico. Este lhe pergunta:

**Jovial:** E como começou?

**Nervosa:** Ao ser bolinada

**Jovial:** Hein?

**Nervosa:** No cinema.

---

<sup>33</sup> Ver charge “O Começo do Fim”, *Fon-Fon*, 18-10-24. Na historiografia esta percepção do período foi estudada em BESSE, *Restructuring, Op. Cit.*, cap 1 e mais agudamente em CAULFIELD, *Em Defesa da Honra, op. cit.*, cap. 2 e SCHPUN, Mônica Raisa. *Beleza em Jogo: cultura física e comportamento em São Paulo nos anos 1920*. São Paulo: Boitempo-Senac, 1999.

<sup>34</sup> Para o caso norte-americano, ver ROSENZWEIG, Roy. *Eight Hours For What We Will: workers & leisure in an industrial city, 1870-1920*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983, cap. 8.

**Jovial:** É sempre que vai ao cinema?

**Nervosa:** Sempre!

**Jovial:** E por que volta lá?

**Nervosa:** Porque é bom. (...) Houve um tempo em que nem sequer olhavam pra mim... agora, porém, olham-me, sinto que me cutucam. No cinema... no escuro...

**Jovial (à parte):** No escuro é que é bom jogar.

**Nervosa:** No escuro há vibrações de amor... contatos audaciosos... sinto-me emocionada... secam-me os lábios e quando procuro matar a sede, a sala ilumina-se e fico num estado nervoso incrível!

**Jovial:** Que pena eu não estar junto da senhora para lhe socorrer. Eu para essas coisas sou o mesmo que Carro da Assistência (tilinta imitando o carro)

**Nervosa:** Ah, que mal me fazem aos nervos aqueles beijos de cinema! Aqueles beijos longos, longos, profundos, profundos...

**Jovial:** A mim também. Quando vejo uma beijoca daquelas tenho vontade de lamber a tela.

**Nervosa:** Tenho sede, tenho sede de beijos<sup>35</sup>.

É inegável que a jovem em questão via grandes emoções serem despertadas em uma sala de cinema, chegando ao ponto de confessar desejos íntimos com uma naturalidade dificilmente encontrada em fontes do período<sup>36</sup>. Por certo se sentia tocada pelos temas românticos que assistia, ao mesmo tempo em que dentro do próprio cinema tinha a oportunidade de buscar uma aproximação de sua vida real em relação ao que via na tela. Poderia, em suas aventuras dentro da sala de projeção, sentir-se desejada e ver-se no mesmo papel em que via os mais glamourosos artistas daquele momento<sup>37</sup>. Não era à toa que muitos jovens de ambos os sexos buscavam imitar seus ídolos em práticas cotidianas<sup>38</sup>, o que levava

<sup>35</sup> *Dito e Feito*, de Bastos Tigre e Eduardo Vitorino, AEPS, caixas 48 e 152 (1924). Ver também personagem Andaluza em *Garanto a Zona*, de Carlos Bittencourt e Inácio Raposo, AEPS, caixas 149 e 151 (1917).

<sup>36</sup> Não é à toa, portanto, que desde muito cedo a psicanálise foi um recurso utilizado na análise tanto de filmes quanto da própria situação de estar em uma sala de cinema. Ver MENEGUELLO, Cristina. *Poeira de Estrelas: o cinema holywoodiano na mídia brasileira das décadas de 40 e 50*. Campinas: Ed. Unicamp, 1996, pp. 33-4.

<sup>37</sup> Tais fantasias que o cinema proporcionava são comentados em "A Arte do Silêncio", de Jack, *Careta*, n° 605, 24-1-20.

<sup>38</sup> "O Cinema e os Novos Costumes", de João do Rio, *O Paiz*, 24-2-20; "Cinema... Para Uso Externo", *Careta*, n° 786, 14-7-23.

os críticos a recarregarem as baterias afirmando que o cinema era “uma mola de corrupção”<sup>39</sup>. Tudo isso com uma liberdade de movimentos sequer sonhada em outras situações sociais. Sendo um dos mais significativos símbolos da modernidade naquele período, o cinema ganhava também um sentido de ambiente de possíveis encontros, furtivos ou não. E a publicidade dos estúdios tampouco deixava de explorar este universo sensitivo, o que por vezes levava críticos ao desespero:

Quantos pensamentos lúbricos e mordazes afluirão ao espírito de uma mulher acorrentada às convenções sociais quando o seu temperamento pede liberdade!  
De que não seria capaz essa mulher se tornasse à realidade os seus sonhos deliciosamente sensuais?<sup>40</sup>

Se é difícil imaginar o quanto espectadoras como a que foi retratada na peça citada poderiam ter seu desejo de ir ao cinema desperto por tal anúncio, havia outros que eram mais explícitos em seus reclames:

A Vós, lindas criaturas  
Pedimos nos responder  
Qual dos beijos mais sentis?  
Às claras ou às escuras  
Qual dos dois dá mais prazer  
Qual dos beijos preferia?  
Um beijo dado no claro  
Não terá muito sabor  
Porém um, dado no escuro  
Tem volúpia... tem amor<sup>41</sup>

<sup>39</sup> “O Corpo de Delito”, de J., *Careta*, nº 628, 3-7-20; “As Entrevistas Momentosas”, *O Paiz*, 22-10-25. As reclamações sobre o tema não desapareceriam tão cedo da imprensa, ver MENEGUELLO, *op. cit.*, p. 51 para os anos 40.

<sup>40</sup> *Jornal do Commercio*, 18-10-1925, anúncio do filmes *Quando o Amor Floresce*, no Cine Palais. Críticas na imprensa ao enredo dos filmes: “O Amor, o Cinema e o Telefone”, de L. B., *Careta*, nº 605, 24-1-20.

<sup>41</sup> *Jornal do Commercio*, 18-10-25, publicidade de *Um Beijo no Escuro*, com Adolph Menjou.

É certo que tal situação incomodava a muitos, e não surpreende que já em 1920 tenha sido apresentado à Câmara dos Deputados um projeto que instituía a censura cinematográfica<sup>42</sup>. Também era previsível que com muita freqüência se alfinetasse o que muitos viam como sendo um espaço onde a sexualidade era um bem de acesso exageradamente fácil<sup>43</sup>:

**Alavanca** (reparando): Quem são aquelas moças e aqueles cavalheiros?

**Jacarandá:** Ah! Aquilo é uma fita e tanto. São as meninas fiteiras que andam pela cidade à cata dos rapazes da moda, dos macaquinhos de cheiro, para irem ao cinema. Vê só como elas vêm todas dengosas, e eles todos apertadinhos, de cinturinha nas águas

**Alavanca:** No fim, a festa acaba no escuro (entram meninas fiteiras e macaquinhos de cheiro e cantam):

**Meninas:** Nós somos as meninas  
Queridas dos bolinas

**Rapazes:** Nós somos macaquinhos  
De cheiro apertadinhos

**Menina:** De namora o problema  
Cavamos no cinema

**Rapazes:** O namoro é seguro  
Se formos para o escuro<sup>44</sup>.

Se ambos os trechos citados parecem concordar que o cinema proporciona prazeres outros que não o da mera apreciação dos filmes exibidos, há vários matizes possíveis na

<sup>42</sup> “Pela Moralidade do Cinema”, *O Imparcial*, 7-12-20.

<sup>43</sup> “Corpo e Alma”, de Degas (*Careta*, n° 615, 3-4-20) chega a narrar uma briga ocorrida dentro de um cinema entre dois homens, um acusando outro de desrespeitar sua esposa; ver também “Beijos de Cinema”, de Puck, *Careta*, n° 636, 28-08-1920; “Na Sala de Espera do Cinema”, *Careta*, n° 154, 1-1-21; “Dados para Estatísticas”, *Careta*, n° 662, 26-2-21; “Coisas de Cinema”, *Careta*, n° 668, 9-4-21; “Trepações”, *Fon-Fon*, 24-7-20; “Tango-Boy”, de Abelhudo, *Fon-Fon*, 1-9-23; “Bagatelas”, *O Malho*, n° 906, 24-1-20; “Diálogo de Gente Fina”, *Dom Quixote*, n° 32, 19-12-17; “Os Cravos”, de X. X., *O Imparcial*, 31-5-20; “Propaganda Cinematográfica”, de X. X., *O Imparcial*, 14-6-20; “Perfume”, de X. X., *O Imparcial*, 18-9-20.

<sup>44</sup> *Garanto a Zona, Op. Cit.*

compreensão de tal situação. Na segunda citação, o cinema aparece, para os jovens retratados, simplesmente como um espaço de encontros e bolinações. Se não faltavam pessoas que fossem a uma sala de projeções movidas por tal propósito, por certo não faltava quem se queixasse da existência de tal fenômeno, ou que julgasse o cinema um espaço de permissibilidade, ou ainda críticos destes críticos<sup>45</sup>. A primeira passagem, por seu lado, enfatiza outros elementos que fornecem um tipo de visão mais complexo sobre o fenômeno. Na cena citada de *Dito e Feito* o cinema aparece como um palpitante local que provoca prazer e desejo em seus freqüentadores em um grau talvez desconhecido até então. Aparece ainda como um espaço onde algumas convenções sociais poderiam estar temporariamente suspensas, diferentemente da citação extraída de *Garanto a Zona*, onde tal espaço é na verdade o símbolo da desestruturação de tais convenções. O fato de a personagem em questão ter o nome de “Nervosa” (adjetivo que no período freqüentemente acompanhava a expressão “vida moderna”) não deixa ainda de apontar mais uma vez a importância atribuída pelos contemporâneos à modernidade na veloz transformação das convenções de gênero, mais uma vez exemplificando o quanto a modernidade do período era percebida através desta categoria.

Nas percepções que o teatro de revista oferece sobre a Capital Federal, um outro exemplo no qual é possível notar tal relação é o caso da dança, um verdadeiro fenômeno de popularidade no período<sup>46</sup>. Os anos que se seguem à Primeira Guerra são caracterizados neste

---

<sup>45</sup> Por exemplo a crônica “Mania Aborrecida”, de Álvaro Moreira (*A Cidade Mulher*. Rio de Janeiro: SMC, 1991, p. 45).

<sup>46</sup> “Aspecto do Rio – Tudo Dança”, *O Rio Musical*, nº 84, 30-9-25, p. 35. Outras matérias enfatizavam os concursos de dança e outros aspectos do tema, indicando a generalização da novidade: *Revista Musical*, nº 3, 15-9-23 (“Terceiro Campeonato de Danças Modernas”); nº 5, 15-10-23 (“Como Se Dança o Fox-Blues”); nº 7, 15-11-23, nº 10, 1-1-24; nº 11, 15-1-24 (“A Dança e os Destino dos Povos” e “Dançarinas Americanas (girls)”); nº 26, 1-9-24 (“A Dança Abranda os Costumes”), nº 43, 15-5-25; *A Máscara*, 1:4, 13-5-27; artigo de João da Cidade em *Careta*, nº 605, 24-1-20; *Careta*, nº 967, 1-1-27; *Careta*, nº 1027, 25-2-28 (“Páginas da Cidade”); “Inicia-se a

tópico pela fulminante ascensão da novidade do jazz-band, em detrimento de alguns gêneros herdados do século XIX, como a valsa e a polca. Conforme estabelecido em capítulo anterior, tal termo, diferentemente do que ocorreu em períodos posteriores, aparecia antes como referência à maneira pela qual as bandas executavam seu repertório do que ao repertório em si. Utilizando pesados arranjos para metais e percussão para a execução de canções em ritmo acelerado, o jazz-band foi visto por muitos como sintoma maior da degeneração humana no período do pós-guerra, tanto em função de sua sonoridade, como pelo contato corporal proporcionado pelos estilos danças a ele relacionados<sup>47</sup>. O fato de ser visto como um ritmo oriundo dos afro-americanos<sup>48</sup> também funcionava como argumento para seus detratores, que muitas vezes colavam os três elementos em uma apreciação de tal forma de execução musical que não raro permitia entrever uma crítica à própria vida moderna<sup>49</sup>:

A música das danças modernas predispõe à loucura, do mesmo modo que as cores brilhantes das *toilettes* e a extravagância das modas são sinais certos de degenerescência mental. Um tal estado de alma far-nos-ia aceitar sem espanto nem revolta uma guerra européia; nós devemos estar no estado dos faquires, nesse estado de insensibilidade histérica que lhes permite deitar-se sobre um braseiro sem incomodar-se<sup>50</sup>.

As músicas negras, ou melhor, as orquestras de pretos, com seus ritmos batucantes, ou as *jazz-bands* de sons fanhosos ou roucos, impuseram o furor dos *shimmys* e análogos.

---

Decadência da Dança?”, *O Malho*, nº 1169, 7-2-25; *Fon-Fon*, 4-8-23. Ver ainda a burla *América Versus Fluminense*, de Gino Roma, AEPS, caixa 21 e a revista *Dito e Feito*, *Op. Cit.*

<sup>47</sup> Críticas à proximidade corporal proporcionada pelo jazz-band e as danças modernas: *Careta*, nº 607, 7-2-20; “As Danças Modernas”, *Careta*, nº 773, 14-4-23; “Modernismo”, *Careta*, nº 906, 31-10-25; “Usos e Costumes”, *Fon-Fon*, 14-2-25; “Os Fósforos”, de X. X., *O Imparcial*, 17-7-20; “Dudecícia”, de X. X., *O Imparcial*, 14-8-20; “Fortunato”, de X. X., *O Imparcial*, 16-8-20; “O Pé e o Sapato”, de X. X., *O Imparcial*, 4-11-20; SCHPUN, *op. cit.*, pp. 130-131.

<sup>48</sup> “Um Sorriso para Todas”, de Peregrino, *Careta*, nº 1020, 7-1-28.

<sup>49</sup> Outro argumento para desqualificar o jazz era qualificá-lo como música de novos-ricos. Ver “O Gosto do Público”, *Phono-Arte*, 1:23, 15-7-29, p. 38.

<sup>50</sup> “As Danças Modernas Conduzem à Guerra?”, *Revista Musical*, nº 19, 15-5-24.

Mas a que correspondiam esses turbilhões, essas lutas, essas algazarras em que estavam transformadas todas as exhibições coreográficas? Era uma espécie de necessidade sádica<sup>51</sup>.

Outro artigo argumenta que o jazz é um ritmo histórico, que possibilita a todos uma válvula de escape de desejo de gritar. Como a guerra havia generalizado esse desejo, isto explicaria a “orgia do jazz”. Acrescenta ainda que “Estão tentando refinar o jazz, diminuir sua selvageria e abaixar seu sensualismo, o que não faz senão piorá-lo. O jazz, para ser curioso, deve ser essencialmente primitivo. É emoção no mais alto grau, universal, tremulante, devastadora”<sup>52</sup>.

Por outro lado, estes mesmos elementos faziam o jazz-band ser adotado com entusiasmo por muitos como uma forma extremamente importante de diversão por todo ocidente nos anos que se seguiram ao fim da Primeira Guerra<sup>53</sup>. Se havia quem o julgasse imoral, a proximidade corporal era provavelmente um de seus atrativos primordiais, o que o levava a exercer importante função na socialização de jovens solteiros, por certo com freqüência facilitando a concretização de encontros amorosos<sup>54</sup>: O próprio fato de ser “batucante” transformava para muitos o jazz-band numa diversão insuperável, por ser mais adequada ao momento:

---

<sup>51</sup> “A Dança nos Music-Halls”, *Revista Musical*, n° 11, 15-1-24.

<sup>52</sup> “Jazz-Band”, *Revista Musical*, n° 13, 15-2-24. Outros exemplos de textos publicados na imprensa sobre o tema: *O Rio Musical*, 1:7, 8-7-22 (“Alfinetes e Arminhos”) e 1:23, 28-10-22 (“Crônica”, de Júlio Reis); *Revista Musical*, n° 30, 1-11-24 (“O Declínio do Jazz-Band”); n° 26, 1-9-24 (“As Danças Modernas”); n° 85, 15-2-27 (“A Dança Moderna”); *Careta*, n° 907, 7-11-25 (“Jazz-Band”, de Berilo Neves), n° 1003, 10-9-27 (“Pernas e Cabeças”, de Berilo Neves), e n° 1025, 11-2-28 (“Um Sorriso Para Todas”, de Peregrino); *Fon-Fon*, 27-10-23 (“Jazzmania”, de João do Norte).

<sup>53</sup> Ver por exemplo BLAKE, Jody. *Le Tumulte Noir: modernist art and popular entertainment in jazz-age Paris, 1900-1930*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1999, pp. 44-47.

<sup>54</sup> Pesquisa na Europa apontava que 75% dos alunos casados das escolas de dança haviam conhecido seu cônjuge através da dança, número que poderia alcançar 87% na Alemanha. (“As Danças e o Casamento”, *Revista Musical*, n° 16, 1-4-24).

A morte da dança clássica é uma realidade – o “shimmy” venceu! O “shimmy”, disse-nos ela, ofuscou completamente os bailados clássicos que durante tantos anos fizeram a delícia das platéias. A vitória do “jazz-band” é incontestável. A música barulhenta, trepidante, com os movimentos livres do corpo, venceu em toda linha as “poses” das danças religiosas que nasceram no tempo de Iritisen, na décima primeira dinastia egípcia<sup>55</sup>.

O que queremos é movimento, é agitação, é vida, é século XX.

Tudo isso o “fox-trot” nos dá, purificado em surdina. O “fox-trot” é a valsa do jazz-band, a valsa moderna que todos nós dançamos com enlevo, a valsa onde meu coração vai haurir novos romanticismos, onde me perturba novo spleen<sup>56</sup>.

Tal associação estreita do jazz-band com a modernidade o tornaria um tema recorrente de discussões na década de 1920. Um exemplo de como o jazz-band era percebido no período é a revista *Meia Noite e Trinta*, de 1923, de autoria de Luís Peixoto<sup>57</sup>. No prólogo, o diabo julgava ter criado a mulher perfeita para os tempos modernos:

**Diabo-artista:** Esta mulher é diferente de todas as mulheres. É a mulher alegria, a mulher mocidade, feita de graça e de prazer. É a mulher boneca que viverá entre almofadas. A mulher carnaval, lança perfume, cocaína, ópio, morfina, a mulher champanhe! De luxo, como certas marcas de automóvel! Elegante como Paris, risonha como Nápoles, nervosa como Sevilha, sonhadora como Lisboa, bela como o Rio de Janeiro! A mulher que não tornará desgraçado nenhum homem. A mulher que nunca existiu

(...)

**Diabo Velho:** Contudo, isso não seduzirá o homem de 1923

**1º Outro Diabo:** Se ela jogasse futebol...

**2º Outro Diabo:** Se ela fizesse um raid aéreo de Cascadura a Pindamonhangaba...

**3º Outro Diabo:** Se ela nadasse como o Rei Alberto

**4º Outro Diabo:** Se ela tentasse se suicidar...

**5º Outro Diabo:** Se ela fugisse de casa

**1º Outro Diabo:** Se ela fosse como a Bebe Daniels... (ouve-se no interior o rumor de uma jazz-band)

<sup>55</sup> “O Shimmy Venceu!”, entrevista da bailarina Maria Oleneva, *A Noite*, 5-1-26.

<sup>56</sup> Brito Broca, “O Fox-Trot”, *Fon-Fon*, 23-2-24.

<sup>57</sup> AEPS, caixas 36, 89 e 149.

**Diabo Artista:** Calem-se! Calem-se com todos os diabos! (animado) O jazz-band! Anda um jazz-band pela terra! (à mulher, agarrando-a, arrastando-a até o meio da cena) Mulher! Aí tens a maneira de seduzir o homem de 1923! Dou-te o conselho da formiga! Dança!

A passagem inicial de *Meia Noite e Trinta* parece chegar ao ponto de colocar o jazz-band hierarquicamente acima de todos os outros símbolos possíveis da modernidade. Na peça, o fato de se dançar as novidades da moda surge como elemento indispensável em uma estratégia de sedução. Afinal, após a mulher que criou ter realizado uma conquista amorosa, o Diabo Artista nota:

**Diabo Artista:** Estou na minha; A dança é o grande caso do dia! Quem inventou a dança deve estar no céu!

Outra cena da mesma peça mostra alguns caminhos desta discussão, atestando óbvias ansiedades masculinas em relação a uma forma de diversão que proporcionava uma proximidade corporal entre mulheres de classe média e alta e desconhecidos<sup>58</sup>:

**Um Senhor** (levantando-se da platéia): Eu protesto em nome da moralidade da família!

**S. Guido:** Não meta família nesse negócio, cavalheiro! (aos demais) Isso, pessoal! Firme no treme-treme!

**Um Senhor:** Aqui ninguém treme (subindo os degraus para o palco)

**Diabo Artista:** Mas quem é o senhor?

**Um Senhor:** Sou um homem barbado e de cabelos brancos! Sou um chefe de família, é quanto basta!

**S. Guido:** Mas meu chefe, o shimmy é a dança que está na ponta

**Um Senhor:** Pois é por isso mesmo. Eu estou de ponta com o shimmy! Saibam vocês que sou casado com uma menina de 18 anos de desponta. Na semana passada fomos a um assustadozinho

---

<sup>58</sup> Tema explorado por ERENBERG, *Op. Cit.*, pp. 75-87 e 148-158.

**Diabo Velho:** Na ponta...

**Um Senhor:** Do Caju. Isso. Entramos. A um canto da sala, um badameco, um almofadinha – minha mulher me aponta – “posso dançar o shimmy com o moço, Totó?” Tive uma ponta de ciúme, confesso, mas não a quis contrariar. Vá lá. Dançaram. Foi a ponta, quer dizer, foi a conta. No dia seguinte entro num bonde, num banco, e dou com minha mulher. E o sujeitinho na ponta.

**Diabo Velho:** Aí o senhor sentiu duas pontas de ciúme

**Um Senhor:** No dia seguinte, encontro dentro de minha casa uma ponta de charuto! Aqui ninguém treme! Aqui ninguém dança o shimmy! (retirando uma enorme pistola do bolso) Comigo é na ponta da pistola! (o Diabo Velho põe-se a tremer violentamente)

**Diabo Artista:** Aí, senhor doutor, gostei! Entrou também na dança!

**Diabo Velho:** Qual dança! Eu estou tremendo de medo, seu... (durante o número, S. Guido toca em várias partes do corpo dos presentes, tirando sons diversos, como sejam gaitas, buzinas, etc. Aos poucos, um por um dos personagens vão aderindo ao shimmy, sempre protestando nos seguintes termos) Essa dança é uma pouca vergonha!

**Um Senhor:** Isso é um disparate! Abaixo o shimmy! Protesto!

**S. Guido:** Isso ainda não é nada, pessoal. Isso é uma moléstia que pega, menino, e pega de galho! (sai dançando acompanhado da mulher e do chefe de família).

A passagem citada detecta claramente a presença de críticas ferozes às danças modernas, mas por outro lado, com a polissemia que caracteriza o teatro de revista, insinua que por trás do discurso moralista que se poderia ouvir em diversos meios estaria um ressentimento pela capacidade de muitos de obterem sucesso no terreno amoroso devido às habilidades nas danças. De qualquer forma, torna-se claro que tal divertimento causava grande medo sobre o que poderiam fazer mulheres desacompanhadas em tais locais<sup>59</sup>. Isso gerava grandes ansiedades, na medida em que se mulheres de alta extração social “caíssem em tentação” ruiria um dos sustentáculos da sociedade burguesa: o recato feminino. No plano mais geral, é possível argumentar, com Sueann Caulfield, que naquele contexto em que

<sup>59</sup> Note-se por exemplo o peso dado ao fato de uma mulher estar ou não acompanhada quando se tratava de decidir por sua honestidade: CAULFIELD, *Op. Cit.*; CAULFIELD, Sueann e ESTEVES, Martha de Abreu. “50 Years of Virginity in Rio de Janeiro: sexual politics and gender roles in political and popular discourse, 1890-

hierarquias pareciam ser atacadas de todos os lados, grupos privilegiados buscavam obcecadamente preservar as antigas desigualdades de gênero, categoria que era um espaço primordial de tais visões hierarquizadas da sociedade<sup>60</sup>. A necessidade vista por muitos de manter a todo custo as antigas convenções neste campo mostra o quanto temáticas como as danças modernas se inseriam em um contexto mais geral de mudança nas práticas cotidianas.

Além da dança e do cinema, um outro elemento que fazia parecer a muitos que se vivia um período de revolução no campo dos costumes era a moda. Um exemplo que pode apontar alguns termos em que tal discussão se dava está na revista *Roupa na Corda*, de J. Praxedes. Nesta peça, a personagem Moda anuncia ao Inverno que tem uma queixa a fazer, levando ao diálogo:

**Inverno:** Um protesto da Moda! Tem graça! Querem ver que é porque eu obrigo as mulheres ao uso dos vestidos compridos?

**Moda:** Moda? Qual história! Não há frio que obrigue as meninas a esconderem as pernas!<sup>61</sup>

No caso citado, o termo “moda” tem seu significado imediatamente convertido em “moda feminina”, com uma referência ao comprimento das roupas femininas de então. Tal associação não se restringia ao teatro de revista, uma vez que a questão do vestuário feminino era intensamente debatida também em outros espaços<sup>62</sup>. Nem sempre em tom de crítica, uma

---

1940”. *Luso-Brazilian Review*, 30:1, 1993; ESTEVES, Martha de Abreu. *Meninas Perdidas: os populares e o cotidiano do amor no Rio de Janeiro da Belle Époque*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

<sup>60</sup> “Getting into Trouble”, *op. cit.*, p. 167-8.

<sup>61</sup> AEPS, caixas 32 e 154 (1925).

<sup>62</sup> Na imprensa são freqüentes artigos queixando-se do vestuário feminino naqueles anos: “Decotes”, de X. X., *O Imparcial*, 25-2-20; “Feminismo”, de Bastos Tigre, *Correio da Manhã*, 29-7-20; “A Moda”, *Careta*, n° 668, 9-4-21; “Pernas, Pra Que Vos Quero?”, *Dom Quixote*, n° 221, 3-8-21; “Vestidos Modernos”, de Lima Barreto, *Careta*, n° 735, 22-7-22; “Como Eles Pensam”, *O Malho*, n°1147, 6-9-24.; Oscar Guanabara, “Pelo Mundo das Artes”,

vez que havia quem pensasse que tais críticos seriam apenas hipócritas, enquanto outros aplaudiam algumas tendências do vestuário, justamente por crerem que as novidades deixavam porções mais generosas do corpo feminino à mostra<sup>63</sup>.

Pode-se citar ainda a notícia publicada em um periódico, dando conta de que o prefeito de uma cidade espanhola desejava cobrar imposto para mulheres que quisessem exibir as pernas. O jornalista ironicamente sugere a adoção de tal medida no Rio de Janeiro, acrescentando que: “fiscal para tal imposto, difícil será em toda a parte; entre nós não! Basta procurá-los nos inúmeros desocupados da Galeria Cruzeiro, que todas as tardes sem embasacam, olhando a descida e subida dos bondes de Botafogo!”<sup>64</sup>.

Tal passagem sugere que essa discussão estava inserida em uma arena transnacional, dada a ampla difusão no ocidente do contexto da modernidade aqui mencionado<sup>65</sup>. Nota-se também que nem todos olhavam para a moda feminina com ironia, havendo muitos

*Jornal do Commercio*, 14-10-25. *A Noite*, 19-10-25. “As Bizarrices da Moda”, *A Noite*, 6-11-25. “Os Vestidos Sobem”, *A Noite*, 20-2-26. “Modas e Mulheres”, *O Rio Musical*, nº 57, 26-7-24. Até o Papa Benedito XV teria feito protestos neste sentido: “À Beira...”, de Samuel Tristão, *O Malho*, nº 907, 31-1-20. Como lembra o cronista X. X., de *O Imparcial*, as autoridades católicas brasileiras também estariam se movimentando neste sentido: “O Exagero das Modas”, 11-1-20; “O Clero e as Modas”, 21-1-20; “Regeneração”, 31-1-20.

<sup>63</sup> “A Moda Feminina”, de L. B., *Careta*, nº 606, 31-1-20; “A Moda Contra a Moda”, de João do Rio, *O Paiz*, 6-3-20; “Da Rua do Ouvidor ao Ponto Chic”, de Mário de Haristal, *Careta*, nº 7-9-21; “Liga Nacional Contra a Mulher Bonita”, *Careta*, nº 804, 17-1-23; “A Síntese Humana”, de I. Grego, nº 990, 11-6-27; “Será Imoral o Decote?”, de João da Maia, *Fon-Fon*, 17-7-20. Naturalmente a mudança no comprimento das roupas era apenas uma das novidades da moda feminina daqueles anos. A ênfase dada a este elemento nos textos citados acima passa ao largo de outros elementos bastante visíveis naquele contexto, como por exemplo a diminuição da nitidez da fronteira de gênero no que tange ao vestuário. Esta tendência pode ser exemplificada na utilização de pijamas, calças largas e cabelos curtos por parte de mulheres. Ver BONADIO, Maria Cláudia. *Moda: costurando mulher e espaço público. Estudo sobre a sociabilidade feminina na cidade de São Paulo, 1913-1929*. Dissertação de Mestrado, IFCH-Unicamp, 2000, esp. pp. 30-39.

<sup>64</sup> *A Máscara*, 1:4, 13-5-27.

<sup>65</sup> Como exemplos, pode-se mencionar uma cidade bávara (Schoemann) onde mulheres de 16 a 30 anos que cortassem o cabelo pagariam imposto; Tekighiol, uma estância romena que cobrava multa para casais que dançassem o charleston (*A Máscara*, 1:25, 7-10-27, p. 2); um movimento dos cinemas de Madri visando separar homens e mulheres nas salas de projeção (“Mosaico”, *O Imparcial*, 8-7-21); e um movimento formado por “senhoras de mais destaque social” de Buenos Aires unidas em uma comissão que pregava “maior discricção e mais recato na excessiva liberalidade que reconhecem nas modas modernas” (“Os Excessos da Moda Feminina em Buenos Aires”, *Gazeta de Notícias*, 7-1-28).

admiradores deste tipo que era visto como a “mulher moderna”<sup>66</sup>. Pode-se notar ainda no discurso do articulista a atribuição de um sentido de classe a tal moda, uma vez que o local privilegiado para avistar-se mulheres com tais vestimentas seria o bonde Botafogo, à época um bairro tipicamente habitado pela elite carioca.

Este é um viés claramente recorrente no teatro de revista do período, assim como em artigos na imprensa. Discussões sobre este tema não nasceram nos anos 1920, podendo ser registradas, por exemplo, já por volta de 1910, quando chegava ao Brasil a moda das *jupe-cullotes*<sup>67</sup>. Contudo, os anos que se seguem à Primeira Guerra mundial vêem uma generalização desse debate, ao menos no Brasil. Um segundo exemplo está na revista *O Rio Entre Dois Séculos*<sup>68</sup>, peça cuja tônica é o estranhamento do ano de 1824, que, personificado, volta cem anos depois para ver como está a cidade do Rio de Janeiro. Seresteiro que vai mostrar a cidade a 1824 lhe diz que a maior novidade está nas roupas:

**Seresteiro:** Chi! Nas rôpas antão nem é bom falá!

**1824:** As saias balão, as saias franzidas...

**Seresteiro:** Nada disso! Agora é tudo bataclan!

**1824:** Bataclan?

<sup>66</sup> Uma forma de definição das “melindrosas”, tipo que encarnava a modernidade entre os indivíduos do sexo feminino está na coluna “Um Sorriso Para Todas”, de Peregrino, *Careta*, nº 996, 23-7-27.

<sup>67</sup> FAZENDA, José Vieira. “Calças e Saias”. In: *Antiquilhas e Memórias do Rio de Janeiro*, Vol 5. Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, 95:149, 2ª edição, 1943 [1908]; “As Saias Modernas”, de Carlos Leite, *Estação Theatral*, nº 8, 20-8-10, p. 1; “Mulheres Que Usam Calças”, *Eu Sei Tudo*, out-17 e “Memórias”, de Eduardo Vieira, *Anuário da Casa dos Artistas*, que afirma ter escrito uma revista sobre o assunto em 1911. Tal exemplo serve para esclarecer o fato de que, ao enfatizar-se neste capítulo algumas alterações importantes nas relações de gênero nos anos 1920, isto não implica em qualquer tipo de sugestão de que tal processo corresponderia ao súbito desmoronamento de um modelo “patriarcal” naqueles anos. De resto, a idéia de que tal modelo seria vigente de modo generalizado nos séculos anteriores (idéia que recebeu sua formulação mais conhecida de Gilberto Freyre), sendo suplantada pela urbanização, já foi suficientemente questionada. Ver CORRÊA, Mariza. “Repensando a Família Patriarcal Brasileira (notas para o estudo das formas de organização familiar no Brasil)”. In: *Colcha de Retalhos: estudos sobre a família no Brasil*. Campinas: Ed. Unicamp, 3ª edição, 1994.

<sup>68</sup> De autoria de A. Castro e A. Duque-Estrada, AEPS, caixa 16.

**Seresteiro:** E sem balão, sem franzido e sem a saia...

**1824:** Sem saias?

**Seresteiro:** Agora a pessoa anda toda despida, é uma roupinha pouca!

Mas não se tratava apenas de uma diminuição no comprimento das roupas femininas. Roupas e cortes de cabelo que pareciam confundir os indivíduos dos dois sexos também surgiam como perturbadores. Um exemplo crucial que serviu como campo de debate a respeito de tal mistura de gêneros foi a moda dos cabelos curtos (ou *a la garçonne*) para as mulheres. A novidade foi aceita por um grande número de mulheres brasileiras, iniciando um longo debate que se dava em torno de questões ligadas ao tipo de presença feminina que se desejava no espaço público no contexto do pós-guerra. Pode-se citar a tematização do assunto em uma coluna dedicada ao público feminino em um periódico da Capital. Respondendo a uma (fictícia?) carta, a colunista, talvez escondendo um indivíduo do sexo masculino por trás de pseudônimo, escreve:

Acabo de ler o bilhete em que me intimas a tornar públicas as razões que me levaram a cortar “os meus belos cabelos”, na frase madrigalesca da sua generosidade. Falas também em “problema feminino moderno”, emprestando à tesoura e ao figaro a importância de instrumentos transcendentais de uma tumultuosa renovação social (...).

Porque, minha amiga, para derrubar o meu grande coque, não pensei na srta. Berta Lutz nem em Mme. Chapman Catt. Lembrei-me da Monique, de Margueritte, da frescura da minha nuca num dia senegalesco, quando para não sermos banidas do *carnet* dourado do *smart set* vamos suar com a epilepsia de um *shimmi* nas estufas luminosas dos grandes hotéis. Lembrei-me de um semblante agarotado, também. Possuir aquele ar *gavroche* das *midnettes*: aquele suave cinismo que o cabelo curto dá ao rosto redondo de uma mulher bonita<sup>69</sup>.

---

<sup>69</sup> “Inquéritos Mundanos: o que penso do cabelo a la garçonne?”, por Leila Guanabara, *O Rio Musical*, n° 54, 5-7-24.

No texto de “Leila Guanabara” percebem-se diferentes sentidos atribuídos ao corte de cabelo que estava em moda. O primeiro significado que a autora atribui aos cabelos curtos é o de libertação, funcionando como uma opção para se fugir ao calor carioca, opção esta antes restrita aos homens. Após isto, nota-se um significado de modernidade a tal corte, que fazia a jornalista se sentir mais próxima às parisienses. Há ainda um terceiro significado, não compartilhado por “Leila Guanabara”, mas que pode ser entrevisto como a posição da autora da carta a ela enviada pela leitora: o feminista<sup>70</sup>.

No pós-guerra o conceito de feminismo era associado a qualquer atividade feminina que escapasse ao papel tradicional de recatada dona de casa e mãe de família. Tal termo aparecia diariamente em jornais, revistas, filmes, peças e canções com este significado, por vezes beirando a vulgarização. O período é marcado por uma razoável visibilidade do movimento feminista (note-se a citação a Berta Lutz e Carrie Chapman Catt no texto citado acima), o que gerava reações de todos os tipos<sup>71</sup>. Nas páginas da imprensa carioca nota-se uma forte tendência à crítica e à banalização do termo: freqüentemente igualava-se o fato de ser feminista a abandonar o lar ou trabalhar fora<sup>72</sup>, bem como a pregar o amor livre ou não se

---

<sup>70</sup> Saber se “Leila Guanabara” se tratava de um homem ou uma mulher não é irrelevante, mas o propósito desta discussão é mostrar os sentidos atribuídos ao corte de cabelo curto para a mulher, e se a coluna pretendesse passar por verídica, deveria se mover dentro do que fosse visto como possível pelos leitores e leitoras do periódico. Nesse caso, a coluna parece indicar a existência de diversas opiniões sobre o assunto, justificando sua utilização independente de ter sido escrita por um homem ou uma mulher.

<sup>71</sup> Sobre o movimento feminista do período, ver por exemplo BESSE, *Restructuring, Op. Cit.*, cap. 7. Coberturas com relativo equilíbrio das reivindicações do movimento podem ser encontradas em “As Reivindicações Femininas”, *Correio da Manhã*, 11-10-20; “Vale a Pena Conceder o Voto às Mulheres?”, *A Noite*, 11-10-20 (uma entrevista com Berta Lutz); “Para a Emancipação Intelectual da Mulher”, *A Noite*, 1-1-21 (entrevista com Maria Lacerda de Moura); “Pela Emancipação da Mulher”, *Correio da Manhã*, 1-1-21, sobre Maria Lacerda de Moura e Berta Lutz; “Pela Emancipação Política da Mulher”, de Luís Antônio, *Correio da Manhã*, 1-8-21.

<sup>72</sup> “Páginas da Cidade”, de Garcia Margiocco e artigo de Dierre Effé, *Careta*, n° 604, 17-1-20; “As Vitórias do Feminismo”, *Careta*, 17-9-27; propaganda do filme *Ao Sopra do Escândalo*, *Jornal do Commercio*, 5-12-25.

desejar ter filhos<sup>73</sup>, e noticiar-se com grande curiosidade reuniões e congressos feministas<sup>74</sup>, enquanto eram apontadas como provas do crescimento do movimento feminista uma postura mais ativa da mulher no processo de conquista<sup>75</sup>, a conquista de empregos vistos como masculinos<sup>76</sup>, crimes cometidos por mulheres<sup>77</sup> ou qualquer atitude que fosse vista como tipicamente masculina sendo tomada por algum indivíduo do sexo feminino<sup>78</sup>. Por outro lado, exaltavam-se atividades vistas como apropriadas para mulheres, a caridade sendo um exemplo típico, como o “verdadeiro feminismo”, em especial se os exemplos apontados fossem casadas e com filhos<sup>79</sup>.

Contudo, os exemplos citados podem ser enganosos: as novidades da moda estavam disponíveis a todos, e novidades no campo das vestimentas masculinas também chocavam a muitos observadores. Na citada *O Rio Entre Dois Séculos*, os dois personagens principais se defrontam com um almofadinha (tipo que era visto como símbolo da moda masculina):

**1824:** O que vem a ser este boneco?

<sup>73</sup> *Careta*, nº 785, 7-7-23.

<sup>74</sup> “O Feminismo em Ação”, de Lima Barreto, *Careta*, nº 720, 7-4-22,. No mesmo periódico: “Uma Atuação de D. Bertha”. nº 724, 6-5-22; “Feminismo Internacional”, nº 728, 3-6-22; “A Internacional feminina”, nº 758, 13-12-22; “Clínica Mundana”, de A. Macias, nº 759, 6-1-23.

<sup>75</sup> “A Nova Arte de Conquistar Damas”, de D. R., *Careta*, nº 602, 3-1-20; “O Feminismo Tardio”, de P. T. T., *Careta*, nº 696, 22-10-21.

<sup>76</sup> “Conversas de Esquina”, de João Rialto, *Careta*, nº 618, 24-4-20; “As Mulheres Vigilantes”, *Careta*, nº 774, 21-4-23; “A Vitória do Feminismo”, *Fon-Fon*, 16-7-21; “O Feminismo em Ação”, 30-7-21; “O Feminismo Caminha!”, *Eu Sei Tudo*, nº 11, abril/18; “Um ‘Contra’ no Feminismo?”, *A Noite*, 11-7-20; “Continua a Marcha do Feminismo”, *A Noite*, 19-7-20.

<sup>77</sup> “Looping the Loop”, *Careta*, nº 647, 13-11-20; “Feminismo Armado”, de Antônio Leão Velloso, *Correio da Manhã*, 25-9-21.

<sup>78</sup> “Mulheres Barbadas”, de Berilo Neves, *Careta*, nº 889, 4-7-25; Texto de Y em *Fon-Fon*, 24-1-20; “As Mulheres no Salão”, *O Rio Musical*, nº 84, 30-9-25; “O Amazonas Vai Sendo Vendido aos Pedacos – Novos Aspectos de um Feminismo Prático”, *A Noite*, 25-6-20.

<sup>79</sup> “O Verdadeiro Feminismo”, *Revista da Semana*, 3-12-21; “O Verdadeiro Feminismo”, *O Malho*, nº 1245, 24-7-26, p. 32; com o mesmo título, ver *O Malho*, nº 1247, 7-8-26. “Como Se Pratica o Verdadeiro Feminismo”, *O Paiz*, 14-10-25. “Duas Concepções de Feminismo”, *O Paiz*, 7-11-25. “O Bom Feminismo”, *A Noite*, 24-11-25. “Uma Obra Social Feminina”, *O Paiz*, 7-1-26.

**Seresteiro:** Um tipo hepático, hipertrófico, problemático, de um homem transviado e desviado que foi mulher na outra vida, que nesta nasceu errado e que aqui se chama almofadinha!

**Verdade:** A última criação do feminismo. Usa pó de arroz, rouge, creme, crayon...

**Seresteiro:** Usa tudo o que as mulheres usa.

**Verdade:** São a nódoa de nossa geração!

**1824:** Isso não será jamais um homem!

Aqui percebe-se que o almofadinha, mais que sua correspondente feminina, a melindrosa, contém diversos elementos que perturbam observadores e ponto de lhe ser negado o pertencimento ao sexo masculino. Elementos do vestuário, que ao olhar contemporâneo pareciam confundir as convenções de gênero, eram tematizados diariamente em palcos ou em letra impressa, mostrando o quanto a questão do gênero foi um ponto crucial na percepção da modernidade, e ajudou a articular as percepções desse mundo que era visto como novo<sup>80</sup>. Pode-se notar, por exemplo, que é justamente em torno desta pretensa mistura de gêneros que se articulam alguns dos discursos mais refratários às novidades do mundo pós-guerra, mistura de gêneros esta simbolizada pelo almofadinha<sup>81</sup>. Muitos, não se contentando em criticá-los, afastando qualquer hipótese de que fossem vistos como uma definição de masculinidade, buscavam explicitamente caracterizá-los como homossexuais:

**Almofadinha** (entrando): Seu guarda, seu guarda, acabo de ser atacado ali na esquina...

**Guarda** (assustado): Pelos ladrões?

**Almofadinha:** Não senhor, pelas mulheres. Queriam à força me beijar

**Guarda:** E você, o que fez?

**Almofadinha:** Eu corri e... vim chamar o senhor, porque elas eram tantas...

<sup>80</sup> Por exemplo *A Máscara*, 1:14, 22-7-27, p. 2.

<sup>81</sup> Críticas mordazes a almofadinhas: *Careta*, n° 626, 19-6-20; "Almofadinhas", de Berilo Neves, *Careta*, n° 869, 14-2-25; "Tipos de Hoje", *Careta*, n° 1021, 14-1-28; "O Almofadinha", de Astaroth, *Fon-Fon*, 14-5-27. *O Paiz*, 19-10-25. "As Instituições Nacionais", *A Noite*, 23-10-25. "Almofadinhas", *A Noite*, 11-11-25; "A Semana", de Oscar Lopes, *O Paiz*, 25-1-20; "O Almofadinha", de X. X., *O Imparcial*, 22-4-20.

**Guarda** (cuspindo): Sai, Miquelina!?!

**Almofadinha:** Um moço delicado hoje em dia não pode sair só sem correr risco de ser atacado pelas mulheres.

**Guarda** (cuspindo): Sai, Exu!?!

**Almofadinha:** Seu guarda, podia me acompanhar porque eu tenho medo...

**Guarda** (indignado): Medo de que?

**Almofadinha:** Eu tenho medo de que elas me peguem outra vez. E eu indo assim acompanhado de um policial, elas tinham mais respeito (segurando o braço do guarda) Venha, seu guarda!

**Guarda** (contrariado): Ai!... meus anzóis!

**Almofadinha:** Seu guarda é pescador?

**Guarda** (indignado): Sou o diabo que o carregue

**Almofadinha:** Ó gentes... não precisa ficar zangado comigo (alisando-o), seu guarda, por que é tão mau?

**Guarda:** Ai!... os meus anzóis!

**Almofadinha:** Seu guarda é muito simpático...

**Guarda:** (dando-lhe um pontapé): Vá alisar o diabo que o carregue, seu almofadinha de uma figa! (saem).

O guarda recita então:

Quando vires um rapaz insinuante  
Com gravata de fita estreitinha  
E seu porte é todo elegante  
É almofadinha

Se usa terno bem talhado  
Pó de arroz, colete e anquinha  
Seu gesto é exagerado  
É almofadinha<sup>82</sup>

Aqui se tem claramente uma demarcação de território que visa estabelecer critérios seguros para definir quem está dentro de um padrão aceitável de masculinidade e quem não está. Nesse contexto, a utilização de maquiagem e de um vestuário ditado pela moda poderiam levar alguém a estar fora de um padrão aceito, sendo então passível de ser classificado como

homossexual<sup>83</sup>. Se no teatro de revista, um espaço polissêmico por definição, era possível encontrar-se tal virulência direcionada aos almofadinhas, a grande imprensa tampouco era menos contundente. Comentando o que seriam as impressões de um argentino que havia visitado o Brasil, um jornalista observava:

Mas (...) os homens, só os homens jovens, lhe pareceram... mulheres. Não todos, de certo. Viu e conversou com *sportsmen* másculos física e espiritualmente, com indivíduos normais, conscientes da virilidade e da projeção do seu sexo. Outros, porém, vestindo casaco e calças, sem ancas redondas e cabelos longos se lhe afiguravam líricas raparigas românticas. De masculino não havia senão o tipo, o resto era feminino<sup>84</sup>.

Aparentemente a estratégia de transferir tal discurso pedagógico sobre o que seria uma masculinidade aceitável para uma arena transnacional soava adequado para os que se preocupavam com a relação entre afirmação masculina e modernidade<sup>85</sup>. Em um artigo, um jornalista afirma ter ouvido de um norte-americano que os brasileiros do sexo masculino exageram nos cuidados com a indumentária. O autor retruca-lhe que as modas modernas que se viam nas ruas eram invariavelmente imitadas de seu país. Retruca então Mr. Lewis:

---

<sup>82</sup> *Meu Deus... é Canja!*, de Álvaro Moreira e Antônio Silva, AEPS, caixa 111.

<sup>83</sup> Um dos autores dessa peça, Álvaro Moreira, era capaz de desqualificações ainda mais violentas dos que via como almofadinhas. Ver "Para Todas", *Careta*, n° 613, 20-3-20. Outros autores: "Declaração do Almofadinha", *Careta*, n° 670, 23-4-21. Note-se que em um livro de 1906 um médico indicava como sintomas da "sodomia passiva" alguns elementos classicamente associados aos almofadinhas, tais como vestir-se na moda (SOARES, Luís Carlos. *Rameiras, Ilhoas, Polacas...: a prostituição no Rio de Janeiro do século XIX*. São Paulo: Ática, 1992, p. 73). O que sugere fortemente que tais caracterizações dos almofadinhas não necessariamente sejam referências às suas práticas sexuais, podendo significar também (ou até prioritariamente) uma postura vista como "feminina" na inserção social destes indivíduos. Sobre o tema do homossexualismo ver GREEN, James N. *Além do Carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX*. São Paulo: Ed. Unesp, 2000.

<sup>84</sup> "Almofadismo Nacional, no Estrangeiro", de Ildefonso Falcão, *Careta*, n° 663, 5-3-21.

<sup>85</sup> Embora em países como os Estados Unidos tais debates se dessem em termos muito parecidos. Ver BEDERMAN, Gail. *Manliness & Civilization: a cultural history of gender and race in the United States, 1880-1917*. Chicago-London: Chicago University Press, 1995, cap. 3, ou HALL, Lesley A. *Hidden Anxieties: male sexuality, 1900-1950*. Cambridge: Polity Press, 1991.

A moda americana usada no Rio, meu caro senhor, é mal compreendida, asseguro-lho: o elegante de Nova York, Washington, Boston, Chicago, S. Francisco, ou das grandes cidades do meu país, é, como quase toda a nossa gente, muito comodista, despido de vaidades tolas, futilidades femininas e... - posso garantir-lhe também - não gosta de pó-de-arroz, mais próprio para o toucador da mulher, nem gravatinhas de uma polegada, se tanto, de extensão. Amante do verdadeiro esporte, encarando-o como fator preponderante do desenvolvimento físico e moral da raça, e adorando o conforto higiênico, não tolera, em hipótese nenhuma, calças estreitas, afuniladas e curtas, paletós exageradamente cintados assim... E pôs, num gesto rápido e discreto, as mãos à cinta<sup>86</sup>.

O narrador conclui então que “Não resta dúvida: o nosso homem tem motivos de sobra para achar ridículos esses efeminados da Avenida”. O jornalista parecia apoiar-se na voz em tese mais abalizada de um norte-americano para demonstrar de modo irrefutável de que os almofadinhas, buscando inserir-se no que havia de mais moderno no mundo da época, apenas tornavam-se “ridículos” e “efeminados”<sup>87</sup>.

Contudo, a idéia de o que seria uma masculinidade aceitável (cujo contraste típico seria o almofadinha) não se define apenas em função do comportamento masculino. Nessa visão, não apenas elementos do sexo masculino se negavam a ser “homens à moda antiga”, mas muitas representantes do sexo oposto mantinham uma postura vista como agressiva e masculina. Na peça citada, a cena seguinte é ocupada por uma conversa do Guarda com o português Manoel, recém-chegado ao Brasil:

**Guarda:** Então, você era um conquistador de ceifeiras, não é? Seu manganão...  
Aqui você não se meta a conquistar, porque no melhor da festa, lá vai bala!

---

<sup>86</sup> “Almofadinhas”, de Édson Pereira, *Careta*, n° 730, 17-6-22.

<sup>87</sup> A mesma tese foi defendida através do mesmo recurso em “Palestra Feminina”, de Chrysantème, *O Paiz*, 27-7-20.

**Manoel:** Então as moças daqui dão tiro na gente?

**Guarda:** Chiiii! Nem é bom falar. Aqui a toda hora elas estão bancando o Tom Mix. Inda ontem houve um assassinato. A mulher pegou o marido em colóquio amoroso com uma crioula que tinha sido sua empregada e... num excesso de raiva deu 60 tiros no marido.

Dentro de *Meu Deus... É Canja!*, há um claro desejo de expressar a idéia de que a vida moderna havia desfigurado homens e mulheres, transformando boa parte dos primeiros praticamente em mulheres e vice-versa<sup>88</sup>. Ainda que não de forma tão explícita ou panfletária, poderia-se encontrar o mesmo retrato de um mundo moderno onde os papéis se confundiam a cada dia. Um exemplo é o diálogo entre dois professores de um colégio interno, queixando-se de seus alunos:

**Jagodes:** Esses rapazes de hoje não valem nada! Com raríssimas exceções são verdadeiras mocinhas! Ah, no meu tempo, sim! (pausa) No meu livrinho, quantos apontamentos curiosos possuo... (noutro tom) Presentemente a rapaziada está muito viciada. A respeito de educação, não têm nenhuma; enfim, os rapazes de hoje até me aborrecem.

**Jabiraca:** Estou farta de aturar as meninas! Cruzes! Nunca vi criaturas mais sem vergonha. Sabem coisas, meu Deus! (benze-se) São perfeitas melindrosas, que só pensam no futebol, nos cinemas e nos balanços<sup>89</sup>.

Aqui o retrato que os professores fazem de seus alunos tem pontos em comum com a cena anterior, mas também há diferenças. Da mesma forma que em *Meu Deus... É Canja!*, os autores pareciam afirmar que os novos hábitos transformavam os homens em mulheres, e mesmo uma sugestão de homossexualismo não deixou de ser feita. Contudo, do outro lado da questão, as “meninas” são inseridas em um outro registro do que seria a “mulher moderna”:

---

<sup>88</sup> Ver “Melindrosa e Almofadinha”, *Careta*, nº 724, 6-5-22.

<sup>89</sup> *Segura o Boi*, de Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes, AEPS, caixas 21 e 149 (1921).

não a esposa que pode assumir um papel ativo em relação ao marido, chegando a vingar-se com assassinato em caso de traição, mas a melindrosa que circula pela Avenida desfilando a moda mais recente e pensando em “futebol, nos cinemas e nos balanços”<sup>90</sup>. Se estas duas formas de retratar a “mulher moderna” parecem a princípio ter pouca semelhança entre si, igualavam-se para muitos devido ao fato de ambas terem um sentido de dissolução de uma norma vigente até então. Se a jovem melindrosa se negava a ser uma “mocinha recatada”, a mulher ativa era um contraponto da “esposa dócil”. Logo, os dois registros observados nas peças citadas a respeito da “mulher moderna” ganhariam razões para serem vistos como semelhantes.

As peças anteriores retrataram a modernidade como um espaço no qual adultos jovens subvertiam as convenções vigentes de gênero, aproximando os sexos a ponto de muitas vezes confundir os observadores. Tais autores certamente não estavam sozinhos quanto ao sentido negativo que davam a essa observação, mas esta era apenas uma forma de apreensão da questão. Havia outras formas de compreender as mudanças da vida moderna e seus resultados na vida de ambos os sexos, e as percepções e discussões dessas mudanças articulavam sentidos diferentes da modernidade.

Os almofadinhas, por exemplo, se eram constantemente retratados como figuras que possuíam características aceitas como femininas, poderiam também receber outro tipo de significado:

**Velho** (entra a falar para fora e berrando): Comigo não... vai enfiar o dedo na casa da mãe do Inácio... Comigo não... Por essas e outras é que eu condeno o carnaval. Eu,

---

<sup>90</sup> *Se a Moda Pega*, de Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes, 2ª DAP, caixa 33, nº 683 (1925).

consentir que minha família venha para a Avenida... uma ova! Não me faltava mais nada... eu, um homem sério, concordar com tamanha patifaria... nunca!

**Carioca:** Que sucedeu, cavalheiro?

**Velho:** Os almofadinhas, os calças largas estão tirando a forra em cima das pequenas. Na hora do aperto fizeram um grupo, e até eu não escapei... apalparam-me, beliscaram-me, abusaram-me e quase me comeram<sup>91</sup>.

Aqui, o personagem que anteriormente havia sido caracterizado com traços femininos, agora recebia outro tipo de significado, sendo igualado aos “bolinas”, tipo que buscava tirar vantagens que a multidão oferecia para obter contato físico com mulheres. Esse era, por certo, outro significado que possuía o termo “almofadinha”, figura da qual se poderia sem dúvida esperar uma conduta de assédio sexual:

O almofadinha acompanhou a senhora desde o cinema até a esquina da rua. Afinal, isso já era um tanto escandaloso, de sorte que a dama reagiu:

- O sr. não continue! Sou uma senhora casada!

- Já sei. Mas não pense a senhora que eu pretenda fazer a desunião do casal. Não quero fazer-lhe declarações de amor...

- Então porque me acompanha?

- Para pedir-lhe cinco mil-réis emprestados<sup>92</sup>.

Os tipos descritos nas últimas citações, embora retenham a ociosidade atribuída a tais figuras, por certo estavam distantes das características femininas que se viam nos almofadinhas (ainda que nesse caso não se possa descartar a sugestão de homossexualidade a partir da última fala de Velho), mas isso ajuda a compreender que, dentro de seu caráter polissêmico, o termo “almofadinha” foi outro importante campo de articulação sobre os sentidos da modernidade, e novamente associado às políticas cotidianas de gênero.

<sup>91</sup> *Gato, Baeta e Carapicu*, de Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes, 2ª DAP, caixa 52, nº 1219 (1928).

<sup>92</sup> *Careta*, nº 624, 5-6-20. Outro exemplo: “No Colégio”, *Careta*, nº 677, 11-6-21.

Pois o que se pode retirar em comum destas duas caracterizações aparentemente antagônicas, em primeiro lugar, é a forte presença da sexualidade. O almofadinha das duas primeiras construções tem uma sexualidade vista como desviante, posto que homossexual. Já na terceira caracterização, nota-se o que era visto como uma sexualidade excessiva, ainda que aparentemente dentro dos limites da heterossexualidade. Por outro lado, ambas as construções movimentam-se dentro de um repertório de imagens que era visto como moderno, sendo que o primeiro tipo de almofadinha apresentado é típico produto dos novos contornos que a moda assumia no período e o segundo deve sua caracterização à existência da multidão urbana, um fenômeno nascido poucas décadas antes<sup>93</sup>. Assim, a figura do almofadinha ilumina o fato de que naquele período em particular, a modernidade é freqüentemente associada a formas de sexualidade vistas como desviantes, seja pelo excesso, seja pela inversão.

Se os almofadinhas simbolizavam o que era visto como uma decadência na masculinidade, o oposto também ocorria com freqüência, sendo as mulheres retratadas como indivíduos que pouco a pouco ocupavam espaços que tradicionalmente seriam reservados aos homens. Uma série de peças refere-se, por exemplo, a mulheres que dirigiam carros inclusive profissionalmente, indicando uma confusão nos papéis. Um exemplo é a peça *Não se Meta*, onde uma automobilista quase atropela os dois *compères*, o português Ramalho e o malandro Lambada:

**Lambada:** Meu deus! Que chamada! Papagaio!

**Ramalho:** Ai, o meu canudo!

---

<sup>93</sup> O fenômeno da multidão foi amplamente discutido na literatura e em trabalhos acadêmicos. Para uma discussão sobre visões diferentes do fenômeno ver BRESCIANI, Maria Stella Martins. *Londres e Paris no Século XIX: o espetáculo da pobreza*. São Paulo: Brasiliense, 6ª edição, 1990, pp. 10-21.

**Automobilista** (traje de chofer): Machucaram-se?

**Lambada:** Ainda pergunta?

**Ramalho:** Quase que me arrebenta a espinhela!

**Automobilista:** Pois eu tava na menor velocidade!

**Lambada:** Papagaio! Diga-me: a menina é amadora ou profissional?

**Automobilista:** Sou profissional<sup>94</sup>.

Se os automóveis desde seu aparecimento foram encarados como um meio de afirmação masculina, o quadro acima expõe o retrato da sensação de uma perda de domínio nesse campo, com uma personagem do sexo feminino possuindo a capacidade de se expressar à frente de um automóvel em alta velocidade, transformando uma prerrogativa masculina em algo acessível a todos. A polissemia que é parte constituinte do teatro de revista se expressa também em tal passagem, visto que se sugere fortemente que a condutora do veículo não seria exatamente dotada de competência no exercício de sua função, já que por pouco não havia atropelado os dois *compères*. Contudo, fica clara também nesse campo a ansiedade devido ao fato de que se julgava que a linha que separava os gêneros tornava-se menos nítida a cada dia, e isso era um fenômeno intrínseco à modernidade.

Outro campo em que se pode observar fenômeno análogo é o do esporte. Desde o final do século anterior, a atividade esportiva era associada ao desenvolvimento físico<sup>95</sup> e em geral isso se traduziu em um emergente modelo de masculinidade que enfatizava tal aprimoramento corporal<sup>96</sup>. Na década de 1920 já havia mulheres de classe média e alta aderindo às atividades

<sup>94</sup> *Não se Meta*, de Aina de Santa Cruz e João Falstaff, AEPS, caixa 98 (1927). Outra a revista a tocar no assunto foi *Sol Nascente*, *Op. Cit.*

<sup>95</sup> Anúncios de filmes exploravam largamente tal associação entre esporte e desenvolvimento físico. Ver o alarde provocado pelo filme *O Esporte e a Beleza*, que mostrava um “nu artístico”. *Jornal do Commercio*, 31-10-1925; *O Paiz*, 2/3-11-25; *Fon-Fon*, 26-9-25, p. 60 (“O Nu do Filme”) e 31-10-25, pp. 52-53.

<sup>96</sup> Note-se a grande ênfase dada quando da visita do Rei Alberto da Bélgica à sua atividade física, realçando a presença real como um modelo de masculinidade (J. B., “Notas da Semana”; José do Patrocínio Filho, “O Banho do Rei”, ambos em *O Malho*, n° 942, 2-10-20).

físicas, e tal processo ganharia visibilidade com o fato da nadadora Maria Lenk ter representado o Brasil nos Jogos Olímpicos de Los Angeles, em 1932<sup>97</sup>. A atividade física naquele período passa a ser vista como um dos componentes possíveis de serem enquadrados como constituintes da “mulher moderna”, e também é visualizado nos quadros do teatro de revista:

**Moça** (risonha): Estou sempre assim? Alegre, satisfeita, cheia de vida, com saúde! Sou a mulher que se dedica ao esporte! Nado! Remo! Jogo futebol! Basquete! Pingue-Pongue! Tênis! Monto a cavalo! Esgrimo! Patino! Jogo o boxe! Pratico a ginástica sueca e guio automóvel!

**Funcionário**: Compreendo! Tem a educação americana! Fuma, joga o pôquer, corta o cabelo a la homme, cruza as pernas no bonde deixando ver tudo, etc. etc. Não há dúvida! É uma educação de primeiríssima...

**Moça**: O senhor é um atrasado! No século da eletricidade, do automóvel, do avião, do telégrafo sem fio, dos enxertos do Voronoff, a mulher, no seu entender, deve continuar como escrava do homem? Pois se engana redondamente!

(...)

**Funcionário**: Sim, compreendo! A mulher é uma criatura que deve ser delicada, graciosa, sedutora, pelas suas formas artísticas! Não deve ter o braço e a perna musculosos, com aquelas batatas... (maneiroso) A mulher deve ser dócil, amorosa, romântica, poética... (abraçando-a) Que vantagem tem a mulher de ser audaciosa?

**Moça** (empurrando-o): Primeira vantagem: castigar um audacioso como o senhor! (avança pra ele a jogar boxe, leva-o para junto do rompimento da esquerda, onde aplica-lhe um soco) Usar calças nunca foi vantagem!

**Funcionário**: Senhorita! Isso não se faz! Eu não reajo, porque sei que numa mulher que não é nossa, não há vantagem em dar pancada

**Moça** (ficando em guarda): Vê lá! (noutro tom) O senhor, como todos os homens, só é valente com as mulheres porque elas não seguem a minha cola (sai a cavalgar o funcionário, que regressa à cena com olho preto)<sup>98</sup>.

Tal cena contém um interessante elemento na segunda intervenção de Moça, que utiliza elementos da modernidade aceitos de modo generalizado para argumentar a favor da liberação

<sup>97</sup> Vale mencionar ainda o grande interesse despertado entre o público feminino pelo futebol, como comprova fotografia publicada em *O Rio Musical*, 1:1, 27-5-22 (“O Rio Esportivo”), que mostra a audiência de uma partida

feminina. Para Moça, crer que as mulheres deveriam manter-se restritas a seu papel tradicional parecia equivaler a rejeitar os progressos materiais do final do século XIX e início do XX, como a eletricidade e o telefone, sugerindo que tal ponto de vista fosse francamente reacionário e contrário à marcha da civilização. Assim, nota-se que a modernidade abria possibilidades no que tange à busca de alguns grupos por uma redefinição de papéis sociais, justificando os temores e ansiedades daqueles que desejavam a manutenção de hierarquias mais tradicionais.

A cena aponta ainda a ligação entre a modernidade e as atividades físicas, mostrando como o esporte neste período já era caracterizado como um campo de debates sobre o comportamento de senhoras e senhoritas nas ruas<sup>99</sup>. Ambos os pontos de vista que se podem observar na cena são claramente expostos com um exagero que busca provocar o riso no espectador, o que também ajudava a pôr em destaque os elementos vistos como mais significativos no debate. Embora não seja colocada em uma postura masculina a ponto de sugerir uma conduta homossexual, Moça simboliza uma postura feminina mais agressiva, vista por muitos como própria de seu tempo, e embora tenha suas atitudes exageradas devido à necessidade de provocar o riso, tem na ponta de língua diversos argumentos para defender seu ponto de vista. Por seu lado, Funcionário, por mais que defenda um ponto de vista aceito por muitos, não consegue sobressair-se na discussão, e termina por ser derrotado por Moça no campo físico. Tal cena permitia ao espectador ver refletido seu ponto de vista sobre o assunto,

---

de futebol, na qual as mulheres eram parte expressiva.

<sup>98</sup> *Comigo Não, Violão!*, de Cardoso de Menezes, AEPS, caixa 15 (1928).

<sup>99</sup> A ligação entre mulheres e esportes foi muitas vezes tematizada nas fontes pesquisadas, muitas vezes apresentada como uma curiosidade, como é o caso de fotografia publicada na revista *A Máscara*, na qual uma mulher suspende um elefante (1:21, 9-7-27, p. 10). A discussão sobre qual seria a forma de inserção da mulher no mundo dos esportes é longamente discutida em SCHPUN, *op. cit.*

dada a polissemia do quadro, que aponta diversas formas de encarar a questão naquele momento.

A cena traz também a possibilidade de ser interpretada como uma lembrança de que no período muitos viam nessa tomada de espaços por parte de indivíduos do sexo feminino o caminho da inversão de papéis sexuais<sup>100</sup>. Se o próprio campo dos esportes, até então visto como tipicamente masculino, estava sendo invadido, isso para muitos contemporâneos tinha o sentido de exemplificar um processo dentro do qual se invertiam as posições até então tidas como socialmente aceitáveis. Um exemplo mais incisivo encontra-se em outra peça, na qual, enquanto duas mulheres (“Miló” e “Filó”) discutem em altos brados a então muito comentada luta entre Jack Dempsey e Georges Carpentier, Queijo observa:

**Queijo:** Parece impossível. A discutirem estas coisas na rua e o marido lá em casa a descascar batatas!<sup>101</sup>

O tema dos esportes estava, contudo, longe de ser excepcional em sua função de servir de gancho para discutir o que se percebia na época como uma crescente inversão nos papéis sexuais. Tal questão apareceria em muitas peças a propósito dos mais diversos temas. A idéia de que os novos tempos seriam marcados pela inversão dos papéis entre homens e mulheres levava a pouco disfarçadas sugestões de que tal inversão chegaria ao ponto de modificar a

---

<sup>100</sup> Ainda no século XIX já se pode encontrar mulheres defensoras do voto feminino ridicularizadas através da masculinização, ver PEREIRA, Cristiana Schettini. “Os Senhores da Alegria: a presença das mulheres nas grandes sociedades carnavalescas cariocas em fins do século XIX”. In: CUNHA, Maria Clementina Pereira (Org.). *Carnavais e Outras Frestas: ensaios de história social da cultura*. Campinas: Ed. Unicamp-Cecult, 2002. A utilização da masculinização como forma de ridicularizar as feministas jamais deixaria de ser utilizada como recurso por seus opositores, ver RAGO, Luzia Margareth. “Adeus ao Feminismo?: feminismo e (pós) modernidade no Brasil”. *Cadernos AEL*, n° 3/4, 1995/1996.

conduta sexual. Nesse sentido, uma revista apresentava um quadro que se passava em uma alfaiataria:

**Rapaz:** Eu queria mandar fazer um terno...

**Velha:** Uma fazenda bonita, leve, mas que arme bem... (a Rapaz) não é filhinho?

**Manoel** (sempre a olhar Funcionário): Arranja-se, pois não! Seu filho será bem servido...!

**Velha:** Meu filho? O senhor está enganado (ri)

**Rapaz** (A Velha): Você minha mãe! Tem graça! (ri) O senhor comeu mosca! A coisa é outra...

**Funcionário** (baixo a Manoel): Casquinhas, meu irmão!

**Manoel:** Ah, é isso?

(...)

**Manoel** (rindo): Já sei, a excelentíssima banca a coronela

(...)

**Velha:** Vamos senhores, eu tenho pressa! Preciso ir ao chá e depois ao cinema com meu pequerrucho!

**Rapaz:** Depois vamos ao Leblon, sim Lilina.

**Velha:** Sim, meu Camundongo!<sup>102</sup>

Mais que apontar uma situação de inversão dos papéis sexuais, a passagem retrata um casal que frequenta chás e cinemas, sendo assim caracterizado como um fenômeno moderno. Não deixa ainda de ser relevante a referência ao passeio pelo Leblon, bairro então desabitado e que era conhecido como reduto de casais de amantes não casados, uma indicação portanto explícita para o público da época a respeito da sexualidade do casal retratado. Outras peças mencionam o tema que, ao que tudo indica, estava sendo bastante debatido à época:

**Jagodes:** A propósito, onde andarão o Antônio e a Jabiraca?

<sup>101</sup> *Queijo de Minas*, de Luís Palmeirim e Rui Chianca, AEPS, caixas 90 e 152 (1921). A mesma peça tematiza ainda a paixão das torcedoras pelo futebol.

<sup>102</sup> *Se a Moda Pega*, *op. cit.*

**Cheira:** Na cavação! (noutro tom) Quem sabe se a professora não acaba casando com o padeiro? (ri-se)

**Jagodes:** Qual! Ela já é velha e ele ainda é moço

**Cheira** (a rir-se): É o que está na moda!<sup>103</sup>

Além dos novos tipos de arranjo que surgiam nestas peças como um elemento da vida moderna, o próprio esquema tradicional de casamento entre homem e mulher aparecia como bastante afetado pelas mudanças operadas na sociedade nos anos do pós-guerra. A já citada revista *Roupa na Corda* exemplifica o tipo de visão que muitas vezes se encontrava no teatro musicado mas também em diversos outros espaços:

**Marido:** Imagine o cavalheiro que me casei...

**Barbosa:** Os meus parabéns!

**Marido:** Obrigado! Casei-me... com uma mulher!

**Barbosa:** Do sexo feminino?

**Marido:** Justamente! Do feminino... ora, há tempos minha mulher, para mangar comigo, deu para andar de vestido sem mangas! Fiquei fulo!

**Barbosa:** Coitado!

**Marido:** Obrigado! Fiquei fulo... mas deixei passar

**Fidélis:** Coitadinho!

**Marido:** Obrigado! Pois ultimamente... sabe o que aconteceu?

**Barbosa:** Ela passou a andar de mangas... sem vestido!

**Marido:** Nada disso! Ultimamente, minha mulher... virou homem!

**Barbosa:** Que desgosto para o amigo, hein?

**Marido:** Um belo dia, apareceu-me em casa de bengala, cartola e cigarrinho!

**Barbosa:** De cigarrinho! Você fumou, hein, chefe?

**Marido:** Dei o desespero, mas não arranjei nada! Toca a grammar a bengala, a cartola e o cigarro!

**Barbosa:** Você deu muita confiança a ela, e agora...

**Marido:** É isso... não posso mais reagir (vê o relógio de pulso) Ó diabo! Duas horas! E ainda tenho de dar de mamar à Zuzu...

**Barbosa:** Mas então, sua senhora...?

**Marido:** Pois minha mulher, não pode...

(...)

**Barbosa:** Estamos liquidados, meu velho!

---

<sup>103</sup> *Segura o Boi, Op. Cit.*

**Fidélis:** Não te incomodes, que no fim dá certo!

**Barbosa:** Não dá não! As mulheres invadiram nossos domínios!

**Fidélis:** Isso é verdade! Só nos falta agora ver mocinhas de bigode e cavanhaque!

(...)

**Barbosa:** O único remédio que temos é virar mulher!

**Fidélis:** Pois Viremos!

**Barbosa:** E não há de ser difícil, porque já tivemos o período de transição, que foi o almofadinha!

A questão é colocada em termos que fatalmente levariam a platéia a compreender que a intenção dos autores era mostrar que uma jovem que se tornava uma melindrosa, utilizando roupas que cobriam menos o corpo e freqüentando cinemas e chás dançantes, estava começando a tornar-se homem. Por outro lado, a última fala do diálogo apresentado deixa claro, sem espaço para dúvidas, que um almofadinha era um “período de transição” para a transformação oposta, de homem em mulher. E que se note que aqui não há referências (embora esse tipo de sugestão sempre possa estar subentendida) à homossexualidade, e sim à inversão de papéis sociais.

No que tange a esse assunto, as peças do teatro de revista não apenas tematizaram um processo que julgavam estar em curso, mas também fizeram projeções sobre o que tais transformações poderiam trazer como futuro. Nunca é demais lembrar que tais textos são humorísticos, e nada está mais longe do teatro de revista do que o “teatro de tese”, de forma que tais passagens não devem ser vistas como reais projeções do futuro, e sim uma forma aceita de colocar poderosas lentes de aumento no presente, realçando imensamente o assunto do momento que se desejava tematizar. O primeiro exemplo que pode ser citado está na já citada peça *Não Se Meta*:

**Mulher Moderna** (Entra a dirigir gracejos ao homem): Florzinha! Que fazes por aqui? Tão bonitinha que ela é... É solteira ou tem compromisso? Anda, fala meu amor!

**Homem Moderno** (com desdém): Insolente! Não vê que eu sou uma senhora honesta?

**Mulher Moderna**: Não sejas assim mazinha. Filhinha, eu te amo.

**Homem Moderno**: Não tente seduzir-me. Tenha pena de mim. Respeite a minha virtude e veja a minha honestidade

**Mulher Moderna**: Não sejas assim. Eu farei a tua e a nossa felicidade; comigo serás eternamente feliz, e muito feliz!

**Homem Moderno**: Por favor, vá-se embora, não me tente à perdição...

**Mulher Moderna**: Oh, filhinha! Deixa-te dessa tolice

**Homem Moderno**: Se continua nessa insistência, obriga-me a pedir socorro

**Mulher Polícia** (entrando): Está preso

**Mulher Moderna**: Preso eu, Por que?

**Mulher Polícia**: O senhor ainda pergunta por que? Então não estava insultando essa menina?

**Mulher Moderna**: Insultando, não. Não confunda gracejo com insulto. E, depois, quer dizer com isso eu não me assiste o direito de admirar o belo sexo?

**Mulher Polícia**: Na delegacia você explica melhor. Siga. (ao homem) O senhor segue também.

**Homem Moderno**: Eu? Ora essa! Que falta de atenção com as senhoras (saem).

O quadro acima não pode ser visto como sendo dos mais elaborados, e na verdade pouco mais é que uma reprodução de um número incontável de outros quadros nos quais indivíduos do sexo masculino tentam seduzir jovens senhoras. Mas justamente aí reside a sua relevância, pois nota-se que uma crítica à modernidade na época era justamente a de que tudo se encaminhava para uma efetiva inversão nos papéis sexuais<sup>104</sup>. Outro elemento significativo é o fato de o quadro ser denominado “Em 1935”, uma data que se situa apenas oito anos adiante do momento em que a peça é escrita. Tal proximidade aponta que, de um lado tais mudanças eram vistas como estando em pleno curso, mas também uma certa perplexidade

<sup>104</sup> Tal percepção aparece igualmente fora do ambiente do teatro de revista no período estudado. Exemplos: CAMPOS, Humberto de. “O Feminismo Triunfante (diário de um rapaz solteiro em 1960)”. In: REIS, Roberto (Coord.), CARVALHO, Lúcia Helena e SOUZA, Roberto Acízelo de. *O Miolo e o Pão: estudo crítico e*

diante da velocidade das transformações que a modernidade provocava. Sem esse dado, mesmo num quadro cômico, seria impossível situar a apenas oito anos de distância um futuro em que convenções extremamente fortes teriam sido inteiramente esquecidas.

Um exemplo mais trabalhado dentro do mesmo debate, em outra peça, é o quadro denominado “Passadismo e Futurismo”. Primeiro o espectador assiste a uma cena passada em 1830, ao som de uma modinha. Aproveitando-se da saída de Juca e Ana, Nhonhô com moedas consegue a colaboração de Moleque e Mucama para um rápido flerte com Sinhá na janela de sua casa, e combinam de se ver na Igreja. Nhonhô vai embora pouco antes da chegada de Juca e Ana, que discutem devido ao fato de o primeiro ser viciado em rapé. A passagem para a segunda parte do quadro é expressiva:

Modinha morrendo ao longe. A cortina vem correndo sobre a cena ao mesmo tempo em que a outra vai abrindo. Ouve-se, internamente, barulhento fox-trot tocado por uma jazz-band.

Uma rua de 1930. Iluminação elétrica. Um rico bangalô com janela e porta praticáveis. Ouve-se ao longe o fox-trot. Guarda noturno dormindo encostado a um poste. Entra Melle Fox. Veste com exagero, piteira grande e monóculos e bengala. Pára o fox-trot interno.

**Melle** (olhando a janela com interesse e assoviando): Chiquinho! Chiquinho!

**Chiquinho** (surgindo à janela de camisola de dormir): É tu dondonga?

**Melle**: Estás pronto?

**Chiquinho**: Prontinho, dondonga. Estou com a camisola por cima da roupa.

**Melle**: Não é isso, trouxa. Eu me pergunto se tens algum dinheiro.

**Chiquinho**: Bati cem mil réis do bolso do papai hoje de manhã.

**Melle**: Fala baixo.

**Chiquinho**: Não há perigo. Papai e mamãe estão bêbados a estas horas.

**Melle**: Então anda, piaba...

**Chiquinho**: Ah! Pra onde tu vais me levar?

**Melle**: Não tem mais confiança em mim? (mostrando-lhe um vidrinho de cocaína)

Olha: duas gramas

**Chiquinho:** Onde foi que tu arranjou cocaína?  
**Melle:** Na feira livre. É autêntica. Anda, boboca  
**Chiquinho:** Eu vou. Mas tu garante que casa comigo?  
**Melle:** Caso sim, seu trouxegas  
**Chiquinho:** Então, pera aí que eu já vou (sai)  
**Melle:** Oh! Rapaziada besta essa de hoje. Casar! Pois sim! Vê lá se eu vou pra corrida de ganso (aspira cocaína). Se eu fizesse isso com todos que tenho seduzido... (rindo) Pois sim!  
**Chiquinho** (surgido do interior da casa. tipo de almofadinha): Meu Deus, se papai sabe é um buraco!  
**Melle:** Tu és besta, Chiquinho. São 3 da manhã, e antes do meio dia estará de volta  
**Chiquinho:** Tu jura que não abusa de mim?  
**Melle:** Pra jurar estou sozinha (abraçando-o com meiguice): Dá-me logo um beijo, meu neguinho!  
**Chiquinho** (afastando-se): Lá vem tu de chamego...  
**Melle:** Dá-me tua boquinha. Me dá neguinho, me dá!  
**Chiquinho:** Ah! Na boca não. Então beija no cangote pra eu sentir um friozinho pela espinha acima  
**Melle** (à parte): Está no papo (beija-o)  
**Chiquinho:** Ih!... eu fico nervoso... já me disseram que eu era histérico  
**Melle** (à parte): Que lasca é esse pequeno  
**Chiquinho:** Tu juras que casa comigo?  
**Melle:** Juro sim, seu piaba!  
**Chiquinho:** Tu me leva pra bom fim?  
**Melle:** Que bom fim. Nós vamos para o Leblon  
**Chiquinho:** Meu Deus, que não posso!  
**Melle** (à parte): Que luta!

Após a cena, os personagens principais (Compére e Comére) voltam à cena. A comére comenta: “tinha mais encanto o amor do tempo das anquinhas e das tranças de sinhá”. Duas músicas são tocadas, e quando o assunto parece ter terminado:

**Compére:** Pelo que vejo, minha amiguinha é contrária ao progresso!  
**Comére:** Não. Sou contrária ao seu exagero.  
**Compére:** Pois eu sou pelo progresso com todo o seu exagero, principalmente em matéria de amor.  
**Comére:** Oh!  
**Compére:** Poderá haver coisa mais horrível do que uma cena de sofá em noite de núpcias? Depois a despedida dos convidados mais íntimos...  
**Comére:** Depois?

**Compére:** O pranto de mamãe e os conselhos de papai...

**Comére:** E depois?

**Compére:** Os parentes que se retiram aos beijos, convidados...

**Comére:** Depois?

**Compére:** Depois... depois sim! Enfim sós! Uff!<sup>105</sup>.

Esta cena de *Pirão de Areia*, embora traga diversos elementos em comum com o trecho citado de *Não se Meta*, especialmente no que tange à inversão dos papéis, traz à tona uma série de ambigüidades que mostram a complexidade da discussão sobre o caráter da modernidade naqueles anos. Primeiramente, embora haja um notável contraste entre os papéis dos protagonistas que representam o que seriam as cenas típicas do amor em 1830 e 1930, algumas semelhanças parecem ter sido plantadas propositadamente pelo autor com o objetivo de confundir o cenário. Se uma razoável ênfase é dada ao fato de Melle consumir cocaína, uma prática moderna, não é menos relevante o fato de no quadro referente a 1830 haver referências ao rapé. Por outro lado, enquanto os pais do recatado Chiquinho estão bêbados quando da cena de 1930, o que sugeriria aos críticos da modernidade um retrato da dissolução dos costumes, Juca e Ana, os pais de Sinhá, demoram a voltar para casa devido ao fato de pararem numa venda para consumir uma bebida alcoólica, que é justamente o dado que proporciona o flerte entre sua filha e Nhonhô.

Assim, o autor, apesar de ressaltar as transformações operadas nas convenções de gênero nos tempos modernos, parece preocupado em relativizá-las, mostrando permanências e continuidades. Pode-se notar, por exemplo, que há na cena elementos suficientes para que o espectador conclua que tais alterações não significavam a morte do romantismo, como muitos

---

<sup>105</sup> *Pirão de Areia*, de Marques Porto, AEPS, caixas 29 e 149 (1926).

acreditavam<sup>106</sup>. Afinal, excetuando-se a inversão de papéis no ato da conquista, as diferenças são pequenas, se forem descontadas algumas atualizações, como a ausência de escravos na segunda cena e a troca do rapé pela cocaína, de modo que vários dos elementos essenciais desta cena “moderna” parecem não ser exatamente novidades nos anos 1920.

O diálogo entre os personagens principais da peça que se segue às duas cenas parece ser um indício de que o autor deliberadamente buscou mitigar a idéia de que os novos tempos seriam completamente diferentes de um século atrás, ou ao menos mostram que eram possíveis outras opiniões a respeito. Se a Comère abre a discussão expondo um ponto de vista análogo aos que criticavam a sociedade do período pela sua falta de romantismo, o Compère expressa opinião oposta, permitindo à platéia observar diversos pontos de vista a respeito de uma questão candente do período.

Outro dado a ser retirado de tal passagem é novamente o fato de que havia a percepção generalizada de que se vivia em um momento no qual o tempo da história havia sido acelerado, e as transformações ocorriam em velocidade estonteante e jamais antes vista. Afinal, a segunda cena, que projetava uma situação bastante diversa do que se via naquele momento, se passaria em 1930, apenas quatro anos após a peça ser representada. Novamente vê-se a modernidade ser associada à velocidade, mas mesmo este sentido do termo também aparece fortemente ligado ao debate sobre a mudança nas convenções de gênero.

Um outro ponto que merece ser mencionado e que reforça a impressão de que no período estudado a percepção de muitos contemporâneos acerca da modernidade era em boa parte estruturada pelas políticas cotidianas de gênero é o conjunto de temas relacionados ao

---

<sup>106</sup> “Galanteios”, *Careta*, n° 770, 24-3-23; “Block-Notes”, *Careta*, n° 1075, 29-1-29.

banho de mar. Tal hábito, nascido na segunda metade do século XIX tendo em vista propósitos medicinais<sup>107</sup>, estava em processo de massificação no período, em especial entre círculos de elite, à medida que se adensava o povoamento da zona sul da cidade. As praias tornaram-se rapidamente um espaço privilegiado, tanto de exibição quanto de observação, onde as roupas tinham um comprimento menor que as utilizadas na vida cotidiana, e havia uma considerável liberdade de movimento dos frequentadores. Tal situação atraiu a atenção não apenas de fãs do banho de mar e do ambiente da praia em geral, mas também daqueles que julgavam aquele ser um espaço de devassidão, grupo que incluía a polícia da Capital, que por diversas vezes buscou regulamentar o que era permitido nas areias das praias<sup>108</sup>. O assunto não tardaria a ser tematizado nos palcos, como se percebe nesta passagem da revista *Agüenta, Felipe!*:

**Polícia:** Toquem pr'a frente! Não quero conversa fiada! Eu cumpro ordens!

**Pouca Vergonha:** Deixe-me! Isto é um desaforo!

**Flerte:** Que é que a polícia tem com a nossa vida?

**Luiza:** A Pouca Vergonha e o Flerte estão presos? Será possível?

**Pouca Vergonha:** Será possível que uma senhora não possa tomar banhos de mar?

**Flerte:** E que um cavalheiro da minha compostura fique proibido de frequentar as praias?

**Soldado:** Tem seus conformes! Isso não são roupas de banho! Vocês tão vestidos de nu!

**Felipe:** Isso é verdade! O camarada tem razão!

**Luiza:** Deixa-te de caraminholas! O que é bom é para se ver!

**Flerte:** Sem dúvida! Na Europa! Na América!

**Polícia:** Na China, nas Conchinchina, na Gomarábica... as muié e os homi tomam banho vestido de nu em pêlo, mas isso é lá! Nós somos lidos! Dispois, vocês estavam se beijando na areia!

<sup>107</sup> Sobre os primórdios do hábito do banho de mar no Rio de Janeiro ver MELO, Victor Andrade de. *Cidade Sportiva: primórdios do esporte no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Relume Dumará-Faperj, 2001, pp. 41-46.

<sup>108</sup> Críticas ao vestuário observado nas praias e aplausos às medidas policiais eram constantes. Ver "Atentado ao Pudor", *O Malho*, nº 1230, 10-4-26, p. 18. Para uma tematização do assunto no teatro de revista, ver *A Carioca, Op. Cit.* e *Gato, Baeta e Carapicu, Op. Cit.* Sobre a campanha moralizadora da polícia, ver BRETAS, *Op. Cit.*, p. 139. Para uma crítica ao policiamento das praias, "A Polícia e os Banhos de Mar", *A Noite*, 10-2-22; "Maneiras Más", MOREIRA, *Op. Cit.*, p. 112.

A cena reproduzida exemplifica o caráter polifônico do teatro de revista do período, pois abre espaço para diversos argumentos e opiniões sobre o assunto tematizado. A princípio, a própria denominação dos personagens parece implicar em uma opinião definitivamente favorável à atitude da polícia. Contudo, as falas dos demais personagens levantam outros elementos relativos à questão. São evocados direitos individuais, dentro da tradição liberal-burguesa (“Que é que a polícia tem com a nossa vida?”), pedem-se direitos diferenciados para membros da elite (“E que um cavalheiro da minha compostura fique proibido de freqüentar as praias?”), surgem argumentos estéticos (“O que é bom é para se ver”), assim como referências aos países de Atlântico Norte visando referendar a prática em questão. As curtas e rápidas piadas inseridas na discussão, por mais que cumprissem seu papel de divertir a platéia, por certo não esvaziavam o impacto dos argumentos, que mostravam diversas formas de ver a questão dos banhos de mar, bem como importantes questões mais gerais que estavam envolvidas, como os direitos individuais, o privilégio de membros da elite em relação à lei em uma sociedade que parecia confundir as hierarquias tradicionais, novos padrões estéticos, entre outros. Porém, a prisão dos personagens não encerra o debate:

**Luiza:** Então, meu coroné, o que dizes disso?

**Felipe:** Ainda é resultado da moda! Por isso é que chamam a gente de macaco: como nas Europa e nas América fazem essas coisas de tomá banho quase nu, todos aqui querem imitá eles...

**Luiza:** estou torcendo para que não obriguem os banhistas a virem tomar banho de casaca e toilettes de bailes!”

**Felipe:** Mas aqueles dois só vivem nas praias?

**Luiza:** Qual! Em toda parte da cidade!

Nota-se aqui uma exposição que introduz elementos contraditórios do rigor policial quanto às vestimentas utilizadas nos banhos de mar, com a ridicularização pelo exagero da atitude policial e a sugestão de que o que era reprimido nas praias era permitido em outros espaços chiques da Capital<sup>109</sup>. Tal tese é elaborada explicitamente em um quadro da revista *A La Garçonne*, no qual após uma canção em que “Meninas Vaporosas” comentam que o sol quase as põem a nu, com suas roupas leves, segue-se o diálogo:

**Compère:** Que beleza quando essas meninas passam pelo Largo S. Francisco à tarde! O sol sempre foi um camaradão...

**Commère:** O rigor do vestuário só é exigido no banho de mar. Essas, se fossem tomar banho seriam presas.

**Compère:** Nesta terra as meninas vestem rigorosamente para tomar banho e despem-se camaradamente para andar na rua.

**Commère:** É moda. Hoje em dia, é chic andar assim; é belo gingar... é gracioso achar objetos valiosos na rua... é moda e é quanto basta.

A sátira é clara às proibições policiais quanto ao cumprimento de normas relativas ao vestuário a ser utilizado nas praias. Para os autores de *A La Garçonne*, o vestuário da moda exibido diariamente na Avenida, não era muito diferente do que se proibia nas praias. Tal idéia era aparentemente bastante comum, a ponto de aparecer em outros espaços:

Há dias foi preso em Copacabana um cidadão suíço que tomava banho de mar com tanta ausência de preconceitos como de roupas próprias para isso. O melhor, porém, de tudo, foi que um chefe de família indignado (porque o banhista não era do outro sexo, já se vê) teve essa frase:

- Esse sujeito pensa que isto aqui é a Avenida! A praia é um lugar de respeito!<sup>110</sup>

<sup>109</sup> A mesma tese era defendida por Oscar Guanabario, que acrescentava ainda os palcos, não apenas do teatro de revista como do próprio Municipal, como espaços de imoralidade. *Jornal do Commercio*, 14-10-25.

<sup>110</sup> *Careta*, n° 602, 3-1-20. Sobre o assunto, ver também “As Banhistas e a Polícia (flagrante de todas as manhãs”, de J. Brito, *Careta*, n° 818, 23-2-24; “Um Sorriso Para Todas”, *Careta*, 1057, 22-9-28; “O Rigor nas Praias”, *O Malho*, n° 1203, 3-10-25.

Tais observações eram por certo tanto uma crítica do que se via em desfile diário em territórios de elite, como também um retrato das ansiedades de gênero que a novidade do banho de mar fazia emergir, exigindo novas regras de convívio que provavelmente trouxessem a muitos uma sensação de insegurança. Um exemplo é o fato de que em ambos os sexos, se ao menos uma parte da população parecia disposta a exhibir-se nas areias da zona sul, é certo que tal exposição muitas vezes poderia ter efeitos imprevisíveis:

O banho de mar é sobretudo uma documentação de boas qualidades plásticas. Ali podemos escolher uma esposa sem o receio de quaisquer protuberâncias e reentrâncias assimétricas, ocultas pelo vestido habilmente cortado. Também um marido, nesse século de eugenia, deve ser estudado nas praias, onde os recheios do Almeida Rabelo ou do Januário não completam as deficiências da natureza<sup>111</sup>.

Se as praias poderiam ser vistas como um espaço que permitia um olhar mais preciso em direção a indivíduos pertencentes ao grupo de possíveis parceiros, isso muitas vezes as contrapunha ao que se via na Avenida. Na passagem seguinte, um observador que após ter visto belas mulheres pela manhã na praia

Pela tarde fomos ao chá nas confeitarias da moda, vimo-las lá, encontramos-las todas. Mal as reconhecemos. E que decepção! Que diferença, santo Deus! De manhã, no banho, impressionavam pela graça, pela beleza, pela frescura natural da pele. E agora, nessa mesinha de um centro mundano? Tendo recuperado a máscara da moda, reassumiam a pose automática de bonecas, pareciam figurinhas desbotadas, alegorias carnavalescas de péssimos pintores.

---

<sup>111</sup> “Consultório Feminino”, *O Rio Musical*, nº 54, 5-7-24.

Devemos, pois, concordar que no Rio de Janeiro a mulher que é realmente bela, só ao pé do mar, no banho, ao alvorecer, mostra-se tal qual é, demonstra aos olhos de quem quiser ver a modelar irradiação da forma perfeita<sup>112</sup>.

Através de tais textos nota-se que as praias eram um local de sociabilidade, mas também de um tipo de observação que poderia inclusive pesar na escolha de parceiros<sup>113</sup>. Tal situação tinha um grau indiscutível de novidade no que tange ao sexo feminino, que, como se nota no texto acima, possuía uma série de recursos para disfarçar o que fossem consideradas eventualmente como imperfeições físicas. No universo masculino tal situação tampouco poderia ser vista como familiar, pois dava margem a discussões por vezes públicas (como no caso citado) que analisavam homens sob o prisma da admiração física, o que dificilmente se poderia observar em décadas anteriores. Essa situação de avaliações mútuas e mudança de conceitos por certo foi um elemento gerador de ansiedades, em especial por se situar em um contexto de profundas transformações não apenas materiais mas também no campo dos costumes. Espaços como as praias também serviam para ajudar a viabilizar a livre escolha de parceiros por parte de jovens de classe média, contribuindo para tirar força de antigas estruturas familiares, o que em parte justifica a recorrência desta temática nas páginas da grande imprensa.

Outra lição a ser retirada da discussão sobre banhos de mar é a impossibilidade de dar a um termo como “modernidade” um sentido unívoco, ou tratá-lo como um bloco monolítico. O cronista de *Careta* de modo praticamente explícito contrapõe o artificialismo das modas da Avenida com a naturalidade que via nas praias, preferindo abertamente a segunda opção. Tanto

---

<sup>112</sup> “O Alvorecer nas Praias”, *Careta*, n° 602, 3-1-20.

as modas como os banhos de mar eram percebidos pelos contemporâneos como fenômeno moderno, mas por certo não havia para o habitante da Capital Federal do período a obrigação de aceitar ou rejeitar tudo o que fosse visto como moderno. Por certo a modernidade era percebida de formas diferentes, possuía diversos significados e era multifacetada, e obviamente tais características foram centrais para que inspirasse um sem número de debates a seu respeito em todos os ambientes da Capital Federal nos anos 1920.

---

<sup>113</sup> Ver “Praias e Banhos” em *Careta*, n° 708, 14-1-22. Naturalmente logo surgiram coleções inteiras de roupas de banho especialmente voltadas para tornar seus usuários tão elegantes quanto possível. Ver “Elegância Até Debaixo D’água”, *Eu Sei Tudo*, out/17.

### III – Construindo a imagem da modernidade carioca: um contraponto entre gênero, raça, sexualidade e classe

Durante alguns anos o escritor Humberto de Campos manteve uma coluna diária no jornal *O Imparcial*, onde se apresentava como o Conselheiro X. X., católico fervoroso e crítico ferrenho das novidades da vida moderna. O personagem de Campos não se manteria restrito a esta publicação, escrevendo em outros periódicos (como *A Maçã*), publicando livros e fazendo até uma aparição no teatro de revista (vide capítulo 2). O conselheiro tinha pontos de vista bem definidos sobre assuntos relativos ao comportamento, mostrando-se freqüentemente indignado com as vestimentas utilizadas pelos jovens da época, e conclamando as autoridades eclesiásticas a tomarem uma iniciativa mais contundente visando proteger o recato das senhoritas<sup>114</sup>. Em outros momentos, o ferrenho católico lançava seus olhares a outros elementos que lhe desagradavam, como os almofadinhas, o enredo dos popularíssimos filmes românticos do período ou as atividades realizadas na escuridão das salas de cinema<sup>115</sup>. Sendo assim, não é propriamente surpreendente que X. X. também se opusesse às excitantes danças que desde o fim do século anterior tomavam de assalto os salões de dança de toda a Capital Federal<sup>116</sup>. Em uma crônica indignada o autor faz notar a “falta de decoro” e a “sem cerimônia” que observava nas “pequenas festas da burguesia” e “bailes familiares da classe média”. Descreve então um incidente que teria presenciado, envolvendo sua afilhada, Alaíde:

---

<sup>114</sup> Ver alguns exemplos: “O Exagero das Modas”, *O Imparcial*, 11-1-20; “O Clero e as Modas”, *O Imparcial*, 21-1-20; “Regeneração”, *O Imparcial*, 31-1-20; “Decotes”, *O Imparcial*, 25-2-20.

<sup>115</sup> “O Almofadinha”, *O Imparcial*, 22-4-20; “Convenções”, *O Imparcial*, 24-5-20; “Os Cravos”, *O Imparcial*, 31-5-20; “Propaganda Cinematográfica”, *O Imparcial*, 14-6-20; “O Perfume”, *O Imparcial*, 18-9-20.

Apresentada, no baile, a diversos rapazes do conhecimento do dono da casa, concedeu a menina um tango a um deles, que lhe pareceu, entre todos, o mais gentil e civilizado. Ao romper a música, o dono correu para ela, passou-lhe as mãos pelas espáduas e, apertando-lhe ao corpo, saiu a sacolejar-se pela sala, sacudindo-o desesperadamente como quem sacode, à cabeça do doente, um vidro de remédio. Ao vê-la nas garras impiedosas daquele bárbaro, o meu primeiro pensamento foi atirar-me contra ele e arrebatá-lo a menina; olhando, porém, os outros pares, observei que todos dançavam com a mesma licença, com a mesma liberdade, com a mesma falta de escrúpulo, e, por prudência, voltei os olhos para não ver<sup>117</sup>.

O conservador ponto de vista do conselheiro guardava pontos em comum com diversos olhares a respeito das danças modernas analisados ao longo deste capítulo. Há, contudo, um elemento presente nessas visões que deixou de ser discutido. Afinal, a descrição naturalista que X. X. fornece do que teria presenciado, enfatizando fortemente o contato corporal entre os dançarinos, lembra a forma pela qual o mesmo autor certamente avaliaria uma gafeira popular. Neste ponto, o atônito conselheiro não estava sozinho: a muitos parecia que as novidades no campo do comportamento, em especial as modas e danças, eram perigosamente semelhantes ao que viam nas camadas populares. Em outras palavras, nesta visão os jovens da época pareciam estar adotando comportamentos “suspeitos” em sua busca pela modernidade.

Assim, na relação aqui traçada entre políticas cotidianas de gênero e a modernidade carioca dos anos 1920, é necessário inserir outros elementos, como a questão da sexualidade, a discussão racial e mesmo a problemática da classe social<sup>118</sup>. Esses temas visivelmente se

---

<sup>116</sup> Exemplos são “Dudedícia”, *O Imparcial*, 14-8-20; “Fortunato”, *O Imparcial*, 16-8-20; “O Pé e o Sapato”, *O Imparcial*, 4-11-20.

<sup>117</sup> “Os Fósforos”, *O Imparcial*, 17-7-20.

<sup>118</sup> Esse cruzamento de categorias foi sugerido por trabalhos como BROWN, Elsa Barkley. “‘What Has Happened Here?’: the politics of difference in women’s history and feminist politics”. *Feminist Studies*, 18:2, 1992; HIGGINBOTHAM, Evelyn Brooks. “African-American Women’s History and the Metalanguage of Race”.

entrecruzam de diversas formas nos palcos da revista carioca do período, a começar por um de seus personagens essenciais: a mulata. A princípio, pode parecer estranha a associação de tal personagem a um contexto no qual a modernidade é uma questão central. Afinal, personagens como a mulata (assim como seu par característico, o malandro) via de regra simbolizam justamente o oposto, representando o que eram vistas como tradições populares, tanto no plano musical como no comportamento. Tais personagens apareciam nas peças do teatro de revista na maior parte dos casos vivendo em mundos onde a busca pela respeitabilidade se fundava em padrões não burgueses, o trabalho regular não era a regra, a vida poderia ser ganha através da astúcia e os padrões sexuais eram bastante relaxados, se comparadas as rígidas normas exigidas na sociedade burguesa. Como era comum também nos palcos de outros países, essas tipificações afro-descendentes tinham o papel de personificar o prazer, que nessa visão se encontrava associado a um estilo de vida pré-industrial. Tal associação sem dúvida poderia ser percebida de diversas maneiras, podendo despertar nos espectadores admiração pelo fato de tais personagens viverem fora dos compromissos e amarras da sociedade burguesa ou o distanciamento e eventualmente mesmo um desprezo por um espaço onde a vida moderna ainda não havia penetrado<sup>119</sup>.

---

*Signs*, 17:2, 1992; da mesma autora "Beyond the Sounds of Silence: Afro-American Women's History". *Gender & History*, 1:1, 1989. Trabalhos importantes que buscaram atingir tais objetivos no plano empírico foram, por exemplo BEDERMAN, *op. cit.*; HALL, Jacquelyn Dowd. " 'The Mind That Burns In Each Body': women, rape and racial violence". In: SNITOW, Ann, STANSELL, Christine e THOMPSON, Sharon (Orgs.). *Powers of Desire: the politics of sexuality*. New York: Monthly Review Press, 1983; WALKOWITZ, Judith R. *City of Dreadful Delight: narratives of sexual danger in late-Victorian London*. Chicago: The University of Chicago Press, 1992.

<sup>119</sup> Essas observações muito devem aos insights de trabalhos sobre os *blackface* norte-americanos do século XIX, como ROEDIGER, David. *The Wages of Whiteness: race and the making of the American working class*. London: Verso, 1991, cap. 5, em especial p. 97 e LOTT, Eric. *Love and Theft: blackface minstrelsy and the American working class*. New York-Oxford: Oxford University Press, 1993. Ver ainda ÉRNICA, Maurício. *Batucada de Bamba, Cadência do Samba: a formação de uma brasilidade crítica-conservadora*. Dissertação de Mestrado, IFCH-Unicamp, 1999, que argumenta que o malandro teria se originado justamente nos espaços

Essa caracterização da mulata pode ser encontrada em diversas peças dentro dos mais variados formatos. Uma forma mais simples e bastante comum era a exaltação repleta de metáforas alimentares, sublinhando o prazer:

Mulata, jambo mimoso  
Sará fresca, faceira  
És a fruta brasileira  
És o pitéu mais gostoso

Quem prova a graça brejeira  
Do teu vinho capitoso  
Se queda todo dengoso  
Mergulha na bebedeira

E tu, leitor carrancudo  
Que estás bancando o sisudo  
Mas tens cara de pirata

Confessa que em outras eras  
Tu já choraste deveras  
Pelo xodó de uma mulata<sup>120</sup>

A adoração da mulata como objeto sexual era uma constante, especialmente quando havia portugueses na trama. Contudo, assim como na maior parte dos casos, o texto acima insinua que a preferência pelas mulatas, embora possa ser personificada por portugueses, seria algo generalizado. Além de servir como tipificação bastante erotizada das mulheres afro-brasileiras, à mulata (como em geral acontecia com os personagens afro-brasileiros) cabia o papel de símbolo da nacionalidade. Um exemplo pode ser visto na cena a seguir. Após elogiar a Europa, de onde voltava, o português José Maria ponderava:

---

deixados pelo processo de modernização, passando então a simbolizar estes espaços perante um público mais amplo.

**José Maria:** Mas por mais que pesquisasse, não botei os olhos, nem em Paris, nem em Portugal, com uma mulata daquelas que reviram a gente de dentro para fora!

**Oficial:** Nem essa que aí vem a bordo?

**José Maria:** Quem, a Francelina? Essa já é folha corrida! Depois, vem muito cheia de francesismos! Mulata que cai em Paris perde aquele perfume gostoso da zorra que é o seu xodó. O senhor não entende do riscado! A mulata, só mesmo o português é que sabe traduzir direito

**Francelina** (que tem se aproximado): Deixa disso, seu Zé Maria! Você o que vem é despeitado com o sucesso que eu fiz lá em Paris! Quando eu caí no remelexo aquele pessoalzinho até virou borboleta! Não é à toa que se diz que a Oropa se curva ante o Brasil!

(...)

**José Maria:** és um caso perdido, mulata! No inferno esteja a arder quem te levou a Paris! Este povo com a mania do estrangeirismo acaba estragando a única coisa séria que ainda não estava avacalhada pela política, nem sobrecarregada de impostos! A mulata! Rai-los partam!<sup>121</sup>

O prazer despertado por estas versões altamente sexualizadas das mulatas seria, nesta então já recorrente visão<sup>122</sup>, um símbolo nacional. A ligação entre estas versões da mulata e sua sexualidade fortemente expressa em sua linguagem corporal era naturalmente atribuída à sua herança racial. Embora por certo este fato estivesse subentendido em incontáveis cenas levadas ao palco do teatro de revista carioca, por diversos momentos houve alusões diretas a tal relação:

**Remígio:** Aqui pra nós que ninguém nos ouve, eu ando enfeitado por uma mulata... ah, seu Firmino, que mulata!

**Firmino** (batendo-lhe na barriga): Uma mulatinha café com leite, claro, hein seu Remígio?

<sup>120</sup> *A Mulata*, de Marques Porto, 2ª DAP, caixa 31, nº 633 (1925).

<sup>121</sup> *O Rio Agacha-se*, de J. Simões Coelho, AEPS, caixa 34 (1928).

<sup>122</sup> Ver, por exemplo, SANT'ANNA, Affonso Romano de. "A Mulher de Cor e o Canibalismo Erótico na Sociedade Escravocrata". In: *O Canibalismo Amoroso*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1984; QUEIRÓZ JR., Teófilo. *Preconceito de Cor e a Mulata na Literatura Brasileira*. São Paulo: Ática, 1982.

**Remígio:** Café com leite uma ova. Eu ando embaçado mas é por um cafezinho simples. Cá comigo não há misturas.

(...)

**Firmino:** Mas escuta, Remígio: você não tem vergonha de andar com uma crioula na rua? Você, um rapaz bonito, elegante, chic?

**Remígio:** Vergonha de que? Vergonha é roubar e não poder carregar. Uma mulata jeitosa, com a cabeça a la garçonne de botequim e com um pouquinho de pó de arroz pra ficar cinzenta... ah, seu Firmino, até Jesus Cristo tem inveja.

**Firmino:** Eu não sei por que é português gosta tanto de crioula.

**Remígio:** É porque o português tem a coragem de confessar; não é como os outros, que cospem no prato onde comem.

**Firmino:** No Brasil há tanta coisinha boa... tanta mulher bonita...

**Remígio:** ... mas tira-lhe a mulata e veja o que é que fica<sup>123</sup>.

Aqui a relação entre sexualidade marcante e ascendência africana é explicitada, mas também sugere-se outro dado. No sistema de classificação racial vigente no Brasil atualmente, tanto “mulato” quanto “pardo” são termos aplicados para caracterizar a presença de mistura racial entre descendentes de europeus e africanos, enquanto termos como “negro”, ou mais pejorativamente “preto” e “crioulo” são aplicados para pessoas de pele mais escura. No diálogo acima percebe-se, no entanto, que a personagem que enfeitiçou Remígio na verdade é por ele identificada como tendo a pele bastante escura. Mas o mesmo personagem a qualifica como “mulata”, de modo que esta personagem é alternadamente definida como “mulata” e “crioula”. O que tal nomenclatura sugere é que naquele momento o termo “mulata” talvez significasse, como hoje, uma mulher na qual se reconhece algum grau de mistura racial (afinal, a primeira fala de Remígio mostra que o termo “mulata” sugeriu-lhe uma pele “café com leite”). Porém, um fator determinante para que esse termo fosse aplicado era sua linguagem corporal. Com isso, é possível dizer que uma “mulata” era caracterizada por ter algum grau de ascendência africana visível em sua aparência, mas também deveria ser

marcada por uma performance que sugerisse uma sexualidade marcante aos observadores<sup>124</sup>. Vale lembrar que, pesquisando o mangue (zona de prostituição da cidade) em um período semelhante ao estudado aqui, Sueann Caulfield concluiu que

Por sua vez, as prostitutas brasileiras negras também eram diferenciadas, só que por causa da cor. “Mulata”, termo que por si só evocava a sensualidade, era geralmente usado em referência àquelas que alcançavam *status* mais privilegiado, por sorte, talento ou dotes físicos, e também pela pele de cor mais clara. “Preta” referia-se à mulher de cor considerada degradada<sup>125</sup>.

O fato de a diferenciação entre “mulatas” e “negras” (ou “pretas”) estar fundada em elementos outros que não o tom de pele mais ou menos escuro não é exclusivo do período do qual esta tese se ocupa. Pode-se lembrar aqui os dados levantados por um estudo realizado com mulheres que se definiam como “mulatas”<sup>126</sup>. Em tal pesquisa, as entrevistadas pareciam concordar que a mistura racial era um pré-requisito necessário para definir alguém como “mulata”, embora o conceito de “mistura” fosse suficientemente elástico para permitir a inclusão de uma variadíssima gama de tons de pele. Mas apenas isso não seria suficiente: uma boa mulata deveria também possuir uma capacidade inata para o ritmo do samba, ser sexualmente atrativa, em especial através dos encantos do corpo tipo “violão” e ser “bem

---

<sup>123</sup> *A La Garçonne*, de Marques Porto e Afonso de Carvalho, 2ª DAP, caixa 27, nº 544 (1924).

<sup>124</sup> Talvez não seja demais lembrar que se trabalha aqui com o pressuposto de que classificações raciais são sempre históricas, e não dadas a priori, o que justifica a problematização feita deste tema na presente tese. Ver FIELDS, Barbara J. “Ideology and Race in American History”. In: KOUSSER, J. Morgan e Mc PHERSON, James (Orgs.). *Region, Race and Reconstruction: essays in honor of C. Vann Woodward*. New York-Oxford: Oxford University Press, 1982; e da mesma autora, “Slavery, Race and Ideology in the United States of America”. *New Left Review*, nº 181, 1990.

<sup>125</sup> “O Nascimento do Mangue: raça, nação e o controle da prostituição no Rio de Janeiro (1850-1942)”. *Tempo*, nº 9, 2000, p. 48.

<sup>126</sup> GIACOMINI, Sônia Maria. “Aprendendo a Ser Mulata: um estudo sobre a identidade da mulata profissional”. In: COSTA, Albertina de Oliveira e BRUSCHINI, Cristina (Orgs.). *Entre a Virtude e o Pecado*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos. São Paulo: Fundação Carlos Chagas, 1992.

brasileira”. Assim, a mulata nestes depoimentos surge como lugar privilegiado da miscigenação, mas sua definição se liga também à performance corporal e ao seu papel de símbolo nacional<sup>127</sup>.

Tais definições se aproximam bastante do que se pode observar nas fontes dos anos 1920. Por outro lado, essa forte associação entre ascendência africana e sexualidade também aparecia, ainda que com menos frequência e de modo mais velado, em indivíduos do sexo masculino. Um exemplo é a revista na qual a certa altura, perguntado se tem algo contra “pretos”, um personagem responde:

**Ressaca:** É como nas outras terras. Gosta-se mais das pretas, mesmo porque preto é homem até debaixo d’água<sup>128</sup>.

Tal cena mostra como a sexualização de corpos afro-brasileiros atingia igualmente indivíduos do sexo masculino. Contudo, a passagem citada deixa entrever que, como seria de se esperar, os referenciais que estruturam a hipersexualização de indivíduos de ascendência africana são diferentes de acordo com o gênero. No caso dos homens, pode-se especular, por exemplo, que a fala de Ressaca esteja ancorada na difusão na mitologia popular, da idéia de que homens afro-brasileiros tenham pênis mais longos ou musculatura mais desenvolvida, imagens que tocam fundo na constituição da identidade masculina.

Se personagens afro-brasileiros eram construídos de forma a serem associados a um mundo pré-moderno repleto de prazer e sexualidade, onde o trabalho regular e uma vida

---

<sup>127</sup> Outro trabalho a abordar estes elementos é CORRÊA, Mariza. “Sobre a Invenção da Mulata”. *Cadernos PAGU*, n° 6-7, 1996.

<sup>128</sup> *Duzentos e Cinquenta Contos*, de Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes, 2ª DAP, caixa 15, n° 279 (1921).

familiar burguesa estão ausentes, qual o sentido de inserir tais elementos em uma discussão sobre as relações entre gênero e modernidade? Em primeiro lugar, há o contexto a ser explorado no próximo capítulo, no qual elementos consensualmente aceitos como “negros” tornaram-se progressivamente associados à modernidade, processo que teve no grande sucesso parisiense de Josephine Baker um exemplo óbvio. Mas neste capítulo em particular se enfatiza um outro aspecto desse processo: é possível notar que essas visões sobre os afro-brasileiros possuem diversas analogias com críticas à vida moderna apresentadas anteriormente. Pode-se lembrar, por exemplo, das caracterizações dos almofadinhas centradas na sexualidade, na ausência do trabalho regular e na preocupação permanente com o lazer dos flertes, danças e cinemas, para notar-se como muitas dessas críticas guardavam pontos de identidade com estereótipos correntes relativos à população afro-brasileira<sup>129</sup>. Semelhanças desse tipo, entre alguns elementos que concentravam uma alta carga de significado *moderno* e outros elementos marcadamente vistos como *pré-modernos*, por diversas vezes estariam unidos em discursos críticos à modernidade, mostrando uma associação talvez surpreendente, mas que ajuda em muito a compreender como gênero, raça e sexualidade podiam por vezes formar um bloco que estruturava a percepção de muitos a respeito da modernidade. Em suma, tal associação permite apreender alguns importantes sentidos da modernidade para os contemporâneos.

Assim, não é de se admirar que uma estratégia bastante recorrente nesse contexto fosse associar elementos da vida moderna vistos como excessivamente sexualizados às práticas vistas como relacionadas aos afro-brasileiros. As novíssimas sensações provocadas pelo

---

<sup>129</sup> Há diversos exemplos, entre eles texto de Álvaro Sodré em *Fon-Fon*, 31-1-20.

cinema eram um exemplo, como neste caso, que retrata a conversa de uma empregada doméstica com sua patroa:

**Madalena:** Por falar em fita, patroa, a senhora tenha paciência... eu logo à noite vou ver outra vez aquela fita O Preto Que Tinha Alma Branca!

**Maricota:** Você já foi ontem ao cinema, rapariga! A fita é tão boa assim?!

**Madalena:** Nem me fale, D. Maricota! É o suco! Com um preto daqueles, qualquer mulher branca, por mais loura que seja, deixava que ele tirasse suas casquinhas

**Maricota (rindo):** Deixe-se disso! Eu não queria para marido um homem que não fosse da minha cor!

**Madalena:** Mas o preto tinha alma branca, patroa!

**Maricota:** Que alma branca, mulher! Alguém já viu a cor das almas? Só mesmo as almas de outro mundo é que dizem que são brancas. Verdadeiros fantasmas (benze-se)

**Madalena:** Pois olhe, patroa: eu não sei não! Se me aparecesse um preto com aquelas qualidades, eu era capaz de fazer uma asneira, palavra! O negro me dobrava, Dona Maricota, e eu caía que nem patinho na lagoa...

**Maricota (rindo):** Você não vê logo que é tudo enredo de fita de cinema?<sup>130</sup>

Naturalmente o dado crucial do diálogo é a imensa popularidade do cinema, que ajudava a formar um repertório comum a grande parte da sociedade. Mas uma consequência aqui apresentada dessa popularidade é a possibilidade de gerar uma conversa de igual para igual entre patroa e empregada sobre o cinema. Tal fato aparece como viabilizador de uma aproximação entre as duas personagens, se constituindo em um ponto de nivelamento de classes. E sem dúvida nessa visão tal nivelamento se daria por baixo, já que o que está em questão no diálogo reproduzido é uma adoração explicitamente sexual de uma fã por seu ídolo, ambos afro-descendentes. A cena acima descrita acabava por sugerir que jovens audiências de elite, que desejavam ardentemente Rudolph Valentino ou outro astro de cinema

---

<sup>130</sup> *Comigo Não, Violão!*, de Cardoso de Menezes, AEPS, caixa 15 (1928).

poderiam, na verdade, estar perigosamente próximas às versões mais sexualizadas de personagens afro-brasileiros.

Outra estratégia que pode ser citada é a de associar fortemente os próprios divertimentos em si a personagens afro-brasileiros:

**Compère:** Eu não sei o que se leva a sério nesta terra

**Commère:** O carnaval, o futebol, o *footing*, a moda...

**Compère:** e chamam a isso progresso! (entram Baiana Bataclan com secretário vestido de casaca, cartola e conduzindo um tabuleiro).

**Baiana:** Ué, iôô. Qué dizê qui você condena o porguesso?...

**Secretário:** Deixa eles falá, iaiá, isso são gentes que não conhece Pari, Londre, Neve Iorques...

**Compère:** E você conhece?

**Baiana:** Uá, gentes! Antão, pra que se faz o cilema?<sup>131</sup>

Há aqui claramente a utilização de um clássico recurso cômico: a ridicularização das tentativas dos personagens em questão de ostentar uma ascensão social através da adoção de padrões veiculados nas telas. Mas há algo mais a apreender desta cena. Tanto na visão de Baiana quanto na de Secretário, o progresso (representado por carnaval, futebol, *footing* e a moda, sendo pelo menos os últimos dois elementos fortemente associados a membros da elite) era algo a ser aprendido no cinema. Assim, além da amplamente difundida associação entre cinema e modernidade, a estes elementos se aglutina um terceiro, a raça, que ajuda a compor um argumento visando ridicularizar audiências de elite. O argumento aqui seria o de que, ao buscarem a modernidade na aproximação com seus ídolos da tela, estas audiências poderiam estar se aproximando das populações afro-brasileiras, já que tais práticas estavam disponíveis a todos através do cinema, sendo, portanto, passíveis de serem adotadas por qualquer

indivíduo, sem distinção de raça ou classe social. Por certo esta é apenas uma interpretação possível da cena. Outros sentidos poderiam ser retirados das cenas citadas, um deles o de que o cinema era um agente democratizador da cultura, argumento que certamente deve ter soado de forma bastante agradável às audiências de menor poder aquisitivo, que talvez tenham aí se dado conta de que estavam mais próximas de seus patrões do que imaginavam.

Outro elemento que apareceu nos palcos do teatro de revista como ligação entre o público da Avenida e grupos vistos como menos distintos socialmente foi a moda dos cabelos curtos, ou *à la garçonne* entre as mulheres, outro tema muitas vezes associado com a modernidade<sup>132</sup> e com uma aproximação entre indivíduos de sexos opostos<sup>133</sup>, mas também com uma modernidade “enegrecida”<sup>134</sup>. Na peça *A la Garçonne*, onde a questão era tematizada, vê-se um diálogo entre os dois personagens principais onde esta ligação é realizada de modo implícito:

**Commére:** “La Garçonne” é o livro da moda.

**Compére:** Hoje tudo é a la garçonne. Come-se a la garçonne, bebe-se a la garçonne, dorme-se a la garçonne

**Commére:** Ama-se a la garçonne

**Compére:** Etc. etc. etc. a la garçonne!

**Commére:** É a frase do momento

**Compére:** É a substituta do “você vai”, “meu Deus quando”, “vamos refrescar os corações” e outros.

**Commére:** Você conhece La Garçonne?

<sup>131</sup> *A La Garçonne, Op. Cit.*

<sup>132</sup> Além dos elementos já discutidos neste capítulo, pode-se lembrar ainda que *Fon-Fon*, a 28-6-24 (“La Garçonne”) narra um tumulto ocorrido no Largo da Segunda-Feira, onde uma multidão vaiava uma mulher por estar cortando o cabelo *a la garçonne* apesar de ter mais de cinquenta anos.

<sup>133</sup> Ver charge de capa em *Fon-Fon*, 13-12-24.

<sup>134</sup> “Lançada, entre nós, a moda do cabelo “a la garçonne” todas as cabeleiras do “grand monde” – e as carapinhas do “bas fonds” – rolaram à tosquia dos figaros” (“Garçonismo em Perigo”, de Bastos Portela”. *Fon-Fon*, 1-11-24). Em outra edição do mesmo periódico comenta-se ainda uma “autêntica crioula carioca” e seu hábito de se caracterizar como melindrosa (“La Garçonne”, *Fon-Fon*, 15-3-24).

**Compère:** Conheço; mas para muita gente o título do livro de Victor Margueritte significa somente a pretensão da mulher em imitar a cabeça do homem.

**Commère:** Ora, meu amigo: a mulher corta o cabelo porque não tem o direito de ocultar uma das coisas mais lindas

**Compère:** E qual é uma das coisas mais lindas da mulher?

**Commère:** O cangote.

Vê-se que a moda, iniciada a partir do livro de Victor Margueritte, era aqui relacionada a expressões de gíria, como “vamos refrescar os corações”, que eram vistos como exemplo típico da pornografia que dominava tais formas de teatro na visão de parte substantiva da crônica teatral (ver capítulo 2). Associar a expressão tão em voga nos círculos da elite a expressões classificadas por muitos como elementos constitutivos da “baixa malandragem” não deixava de ser uma forma de igualar os dois grupos sociais, para provável deleite dos autores, que talvez estivessem lançando mão de uma forma sutil de vingança contra seus detratores ao realizar tal associação<sup>135</sup>.

Merece referência ainda a própria escolha do termo “cangote”, visivelmente ligado às sexualizadas visões das mulatas que eram generalizadas no período<sup>136</sup>, no lugar de algum sinônimo visto então como mais respeitável. A escolha de tal termo por si só já denota uma intenção de aproximar os dois grupos. Analogamente, a já citada revista *Se a Moda Pega* realizava uma associação ainda mais explícita entre símbolos da modernidade e grupos muitas vezes olhados com desprezo pelos extratos mais elevados da sociedade:

---

<sup>135</sup> Em “Garatujas” (*Fon-Fon*, 27-6-25), o autor lembra uma personagem teatral, “criadinha de truz, mulatinha clara e dengosa”, e “o dialeto que fala é o mesmo hoje em dia usado pelas meninas do bom tom, nos salões dos *dancings* niveladores de todas as classes e mesmo no seio do nosso famigerado congresso”.

<sup>136</sup> Assim como “cangote” (para outro exemplo de utilização racializada do termo: “Como Eles Se Divertem”, de L. P., *O Malho*, n° 1332, 24-3-28, que fala em “cangote da preta”) outros termos eram utilizados muitas vezes

**Manoel:** Então já sei! Quer um terno feito para substituir essa fantasia de carnaval..

**Benedito:** Fantasia! O senhor não sabe que eu sou o elegante dos *faivescloque*, dos *dancingues* e modelo dos almofadinhas?

Apontando o jovem afro-brasileiro, cuja vestimenta chegava a ser confundida com uma fantasia carnavalesca, como modelo seguido nos círculos mais modernos, o autor da peça realiza uma associação explícita o suficiente para dispensar maiores comentários sobre sua intenção de apontar um lado “enegrecido” da modernidade carioca.

Tal postura assumia um tom menos subjacente e mais direto em diversas passagens observadas em periódicos da década de 1920. Um exemplo é uma pequena história publicada na revista *Careta* e protagonizada pela jovem melindrosa Madame Solano, que se apaixona por seu próprio corpo, fato que ao final do conto, virá a ser a causa de sua loucura: “Madame Solano, cada vez que tinha uma dessas alucinações lascivas, murmurava de dentes cerrados ao tombar hirta sobre o leito no último espasmo, em pleno delírio final de uma volúpia bárbara, como que fulminada”. Essa passagem, de tom naturalista, mostra uma grande ênfase na sexualidade da personagem, em termos análogos a descrições de personagens afro-brasileiros<sup>137</sup>. Ainda que se trate de um delírio de Madame Solano, não se pode esquecer que tal processo teria começado com a aparentemente inocente vaidade de uma jovem burguesa:

---

quando se tratava de referências a “mulatas”, como “catingueiro” (“As Entrevistas Momentosas”, de Fortunato Padilha, *O Paiz*, 23-10-25) ou mesmo “catinga” (“Vênus Negra”, *Fon-Fon*, 22-9-23).

<sup>137</sup> Por exemplo: um jornalista comentava que, ao ser abordada em Petrópolis por um diplomata em uma viagem de trem, uma “senhora escura” “não cedeu. Portou-se como gente branca”, o que claramente indica que o recato sexual era uma idéia com forte conotação racial. “Trepações”, *Fon-Fon*, 4-12-20. Ver também “Vênus Negra” (*Fon-Fon*, 22-9-23), no qual uma “Vênus negra”, que após ter sido alvo da admiração do jornalista devido a seus dotes físicos, recebe ao fim o comentário: “Mas que catinga!”. Tanto a fixação do jornalista em seu desejo pela “Vênus” quanto seu comentário final mostram tanto uma racialização extrema da sexualidade como a tendência a descrever afro-brasileiros com tons naturalistas. O mesmo se aplica a artigo dizendo que enquanto beijos na mão

Madame Solano depois de mirar-se mais uma vez com um sorriso de triunfo no grande espelho que ficava defronte do leito, voltou-se para a criada e acariciando com as mãos os seios, alisando os quadris, aprumou-se envaidecida, perguntando-lhe serenamente:

- Achas-me bela, Joana?

A criada fitou-a de alto a baixo e muito contente por poder lisonjeá-la, afastou-se para o meio da sala e pôs as mãos nas ancas, exclamando em tom solene:

Madame é mesmo bem feitinha de corpo!<sup>138</sup>

Para tornar clara sua tese (ou seja, de que a vaidade é um elemento que sexualiza as jovens senhoritas), o autor, pedagogicamente, além de descrever a personagem em delírio utilizando tais termos, ainda descreve na abertura do texto a criada em termos igualmente sexualizados, indicando que tais formas de vaidade poderiam aproximar ou mesmo igualar as jovens orgulhosas de sua civilidade às suas criadas. Em visões mais pessimistas, a situação poderia ser ainda mais grave, com as jovens melindrosas ainda mais associadas à disponibilidade sexual que suas criadas. Um exemplo é o de um jornalista, que descrevia o que seriam os comentários de “duas pretas que passavam”, ou seja, duas cozinheiras conversando sobre seu trabalho:

Dizia uma das tais negras à outra, referindo-se às damas do bom tom que passavam ao seu lado:

- É isto, só sabem vestir bem e andar remexendo os quartos pelas ruas?<sup>139</sup>.

O diálogo criado pelo autor é de certa forma mais explícito em seus objetivos, já que mostra as cozinheiras “negras” censurando o estilo de vida das “damas do bom tom”, com uma referência claramente formulada em termos sexuais, muito semelhantes ao que se

---

ou na testa não seriam crime, “se for por exemplo, no catingueiro da mulata, isto é, no pescoço – o sujeito vai para a geladeira” (“As Entrevistas Momentosas”, *O Paiz*, 23-10-25).

descreveria uma “mulata” do teatro de revista. E o fato de tal censura partir de duas “negras” confere-lhe ainda maior força, pois, como se viu, a ascendência africana era vista como um elemento a reforçar a sexualidade de quem a possuísse. O comentário citado, estando na boca de uma pessoa cuja moralidade subentendia-se ser mais relaxada, ganha assim uma enorme contundência, afirmando virtualmente que tais “damas” exibiriam uma performance corporal tão erotizada quanto mulheres vistas como menos respeitáveis. Novamente raça e sexualidade, bem como classe, são utilizadas para expressar descontentamento sobre as novidades do mundo das relações de gênero desde o início do século.

Um outro exemplo é dado pelo cronista Mário de Haristal, que ao observar o “mundanismo carioca” de seu “ponto predileto na Avenida Rio Branco”, nota, a respeito de uma transeunte:

Mas aquela mocinha... Já passou... É estampa só! Modelo clássico de certas virgens contemporâneas, olha os homens com descaso, requebra os quadris, numa lúbrica provocação e sente-se com orgulho mulher para toda uma raça ao imaginar os desejos que provoca com a seminudez do corpo e o requebro musical das ancas<sup>140</sup>.

Nota-se no texto do cronista um repertório de imagens classicamente utilizado para denotar a acessibilidade sexual, freqüentemente utilizado para descrever prostitutas e mulatas de teatro de revista. A idéia de alguém que “olha os homens com descaso” enquanto exhibe “a seminudez do corpo e o requebro musical das ancas” remete diretamente ao tipo da mulata. A

---

<sup>138</sup> *Careta*, n° 624, 5-6-20.

<sup>139</sup> “O Bolchevismo na Cozinha”, *Fon-Fon*, 4-7-25, p. 3.

<sup>140</sup> “Da Rua do Ouvidor ao Ponto Chic”, *Careta*, n° 683, 23-7-21.

figura da prostituta é igualmente um parâmetro possível desta crônica, em especial se for levada a conta a continuação do texto:

A natureza deu-lhe a estampa da mocidade, mas a civilização, roubando-lhe a alma terna e ingênua, essa cuja vida efêmera não devia passar dos ilusões platônicas do amor, precipitou-lhe o despertar do instinto e fá-la pensar antecipadamente na caça ao homem, matando-lhe assim todos os sonhos castos da puberdade.

A referência possível à figura da prostituta remete sem disfarces a uma imagem de total acessibilidade sexual encrustada em pleno mundanismo carioca<sup>141</sup>. A idéia de que a civilização teria sido a causa da ruína da “mocinha” em questão indica que o autor parece sugerir que uma série de elementos da modernidade (são citados no texto o vestuário e a dança) estariam conduzindo jovens da elite a se igualarem a figuras inequivocamente sexualizadas, como a mulata e mesmo a prostituta<sup>142</sup>.

O recurso de relacionar as novidades do comportamento a imagens de acessibilidade sexual não era privilégio do jornalista citado. Em uma crônica o literato Antônio Torres utilizaria, sem disfarces, a figura da prostituta como paralelo ao estilo das jovens senhoritas da Capital<sup>143</sup>. Discutindo a presença do cinema na cidade, Torres acha que “o cinema, em si nem

---

<sup>141</sup> Neste ponto me parece relevante a afirmação de Margareth Rago: “Num complexo campo de redefinição de papéis e de valores, a prostituta foi construída como um contra-ideal necessário para atuar como limite à liberdade feminina. A elaboração médico-policia de sua identidade facilitou a internalização do modelo ideal de boa dona de casa, por oposição” (“Imagens da Prostituição na Belle Epoque Paulistana”. *Cadernos Pagu*, n° 1, 1993, p. 34. Ver ainda *Os Prazeres da Noite: prostituição e códigos de sexualidade feminina em São Paulo (1890-1930)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991). Creio porém que a prostituta não foi a única figura utilizada para pressionar as jovens de classe média e alta a seguirem um padrão burguês de moralidade, e a mulata parece ser um claro exemplo neste sentido.

<sup>142</sup> Outros autores acreditavam que tais modas do momento na verdade eram “exageros” de mulheres que, buscando ser elegantes, apenas soariam como aberrações. Salta aos olhos a tentativa de associar tais modas ao que hoje se chamaria de “novos-ricos” ou “emergentes”, o que seria um indicativo, nesta visão, de “falta de classe”. Ver “A Semana”, de Oscar Lopes em *O Paiz*, 18-1-20.

<sup>143</sup> “Se o Cinema é Útil”, *Gazeta de Notícias*, 1-5-20.

é bom nem é mau”. Porém, crê que “no Rio de Janeiro, o cinema é altamente prejudicial. Só de raro aparece alguma fita capaz de instruir e de edificar o público”. As fitas francesas seriam sempre sobre o adultério, as italianas sobre “chamas da paixão”, enquanto as norte-americanas seriam sobre ambos os temas e ainda mais: “a brutalidade selvática dos vaqueiros, as correrias doidas por montes de matagais, o egoísmo metálico dos banqueiros, todo um conjunto complexo de qualidades de onde se extrai, como se isola na retorta um alcalóide, falta de elegância mental, ausência de sentimentos cavalheirescos e muita sensaboria ou mazorra”. Além disso, tais filmes seriam veículos de propaganda e completamente realistas e amorais, refletindo características norte-americanas. Com isto, seu reflexo no Brasil seria pernicioso por levar à imitação dos trajes por aqui:

Quem quiser aquilatar a influência do cinema no Rio basta-lhe deter-se meia hora numa avenida e ver passar as moças; com poucas exceções, o vestuário e o andar são evidentemente copiados das atrizes e meretrizes dos cinemas. Antigamente se distinguiam damas de família e damas de alegre vida, quando não pelo vestuário – modesto nas primeiras, espantoso nas segundas – ao menos por certo saracoteado de ancas muito característico nas últimas e que altamente escandalizavam as senhoras honestas. Já agora é difícil distingui-las, porque o vestuário de todas é semelhante, sendo também igual em todas a gelatinosa trepidação das garupas.

Aqui Antônio Torres explicita de modo inquestionável sua visão de que as jovens melindrosas que desfilavam pelo mundo elegante da Capital se assemelhavam cada vez mais às prostitutas, tanto no que tange ao vestuário como no campo da performance corporal. Torres se permite mesmo aludir à postura dessas senhoritas através da expressão “gelatinosa trepidação das garupas”, muito próxima do comentário das “negras” citadas anteriormente a respeito das jovens “remexendo os quadris”, mostrando que o jornalista colocou na boca das

cozinheiras uma fala que se remetia tanto à associação entre raça e disponibilidade sexual (a figura da “mulata”) como à total acessibilidade sexual (a figura da prostituta).

Em outros momentos, a crítica das novidades do século XX em termos raciais não se estruturava na idéia de hipersexualização, mas sim na oposição entre “barbárie” e “civilização”. O exemplo que se segue equipara de modo direto uma forma moderna de dançar à práticas temidas consensualmente aceitas como “negras”. Uma charge, após mostrar casal de dançarinos em plena diversão, anotava o diálogo:

- Quero ver se apronto o charleston.  
Só serve mesmo pra gente se divertir.
- Está enganada: serve para a capoeiragem dos salões<sup>144</sup>.

Se um paralelo entre modas que se difundiam nos espaços elegantes da Capital e o que eram vistas como manifestações “negras” eram construídos com o objetivo de ridicularizar tais novidades, por certo não era outro o propósito de comparações semelhantes com a África, que radicalizam a visão de que as novidades do período se assemelhavam desagradavelmente à elementos encontrados entre populações mergulhadas na “barbárie”:

As negras moças ou velhas da tribo dos Massais da África Central enfeitam-se tanto com bugigangas, brincos, pulseiras e *pendéntifs* como as nossas elegantes que passam pela Avenida Central<sup>145</sup>.

---

<sup>144</sup> *Careta*, n° 975, 26-2-27. Ver ainda “Nos Teatros”, *Correio da Manhã*, 24-1-20, sobre os “requebros” de “mocinhas da alta” ao som de sambas carnavalescos.

<sup>145</sup> “O Eterno Feminino”, *Careta*, n° 858, 29-11-24.

É possível apontar outros exemplos tão explícitos quanto o supracitado. Um outro periódico publicou em 1920 uma fotografia de “moças diolas” mostrando duas africanas enroladas com panos na altura da cintura e tendo o tronco coberto apenas por alguns colares no pescoço. Ao lado das fotografias, um pequeno texto:

Duas melindrosas africanas. Os decotes um pouco mais profundos do que os que vemos no Municipal, as saias mais curtas do que as que passam pela Avenida, não impedem que as jovens senegalescas estejam perfeitamente obedientes ao momento elegante. Pulseiras e colares são do último *chic*. É o que se vê nas vitrinas da rue de la Paix e da rua do Ouvidor. Será que no Senegal se lê o *Chiffon*? Ou será da África que tiramos as nossas modas?<sup>146</sup>

Tais referências à África eram contundentes por lançar mão não apenas do apelo racial, mas também por acionarem a oposição entre “barbárie” e “civilização” para criticar o que se via nas ruas do Rio de Janeiro. Contudo, as semelhanças entre “melindrosas” e “moças diolas” são colocadas também em termos do quanto os dois grupos de mulheres estariam dispostas a exhibir partes do corpo em público, tornando este paralelo fundado também na imagem de acessibilidade sexual ostentada, na visão do cronista, pelas melindrosas. Assim, o autor constrói um quadro no qual todo o ocidente parece estar adotando padrões de comportamento semelhantes aos de selvagens africanos que não têm pudor em exhibir o corpo em público, imagem que mostra com precisão o importante papel desempenhado por concepções de raça, sexualidade e civilização na crítica à modernidade.

---

<sup>146</sup> “Bilhete”, *Fon-Fon*, 5-3-21. Outro exemplo semelhante está em *Fon-Fon*, 30-9-24. Há ainda “Mulheres Que Usam Calças”, *Eu Sei Tudo*, out/17, observando que a moda das calças femininas era ridícula e que tal vestimenta só era utilizado por africanas, asiáticas e proletárias européias.

Talvez o cruzamento entre gênero, raça e sexualidade na estruturação de algumas percepções mais refratárias à modernidade tenha chegado a seu auge em uma charge denominada “Preto no Branco”, que sintetiza visualmente tais apreensões ao mostrar um casal caminhando na rua. O homem possui a pele escura e veste-se de modo tradicional. Ela, vestida à moda moderna. Dois observadores comentam: “São casados! Ela casou-se porque ele era o preto que tinha alma branca, e ele por sua vez casou-se porque ela tinha a alma preta”<sup>147</sup>. Portanto, a passagem não esconde sua visão de que ter “alma branca” é comportar-se dentro dos padrões há muito estabelecidos, enquanto a “alma preta” é relacionada às novidades. A associação aqui é inequívoca: enquanto à raça branca corresponderia a tradição, os “pretos” seriam o equivalente racial da modernidade, que aparece aqui definitivamente “enegrecida”. O recado parece claro e dirigido para a juventude inserida na “vida moderna”, representada por seus tipos quintessenciais, o almofadinha e a melindrosa: ser moderno é comportar-se como um afro-brasileiro típico, com todas as implicações daí decorrentes.

Nem sempre o recurso utilizado para criticar novidades que pareciam desagradáveis a alguns era a comparação entre as “jovens senhoritas” e as “damas de alegre vida” ou as “moças diolas”<sup>148</sup>. Por vezes, era introduzido um elemento de classe nesse tipo de discussão da modernidade, desta vez como contraponto às novidades vistas como desagradáveis. É o caso deste quadro de uma peça, onde, a propósito do desfile das “modas de amanhã”, satiriza-se as modas modernas. Entra então em cena “Anicas, tipo de mulher portuguesa que vende ovos”, e desenvolve-se o seguinte diálogo:

---

<sup>147</sup> Careta, n° 1064, 10-11-28.

<sup>148</sup> Outra estratégia utilizada foi o paralelo com indígenas, visando emprestar um caráter de retrocesso bárbaro às novas modas: “Almofadinhas e Nhambiquaras”, de Antônio Leão Velloso, *Correio da Manhã*, 25-10-20.

**Guedes:** Isso é que é mulher! Essa não corta os cabelos, nem anda com tudo à mostra, não é estupor?

**Anicas:** Quem é que corta os cabelos? Eu? (noutro tom) Ah, meu Santo Antônio, nunca pensei que as raparigas te dessem descanso! Poucas são aquelas que te enfiam no poço (benze-se)

**Mulher:** Quem te viu, quem te vê

**Gibimba:** Você, agora, disse tudo!

**Anicas:** Tudo? (ri-se) Ora, digam-me: antigamente, quando é que as mulheres cortavam os cabelos? (pequeno silêncio) Só quando iam ser freiras! (pausa) E agora? (pausa) Raspam até... (noutro tom) Vocês não puxem pela minha língua, porque se eu falar o que sei e o que tenho visto, dizem até que eu não sou do mesmo *sécho* dessas tais lambisgóias<sup>149</sup>.

A pobre mas honesta vendedora de ovos portuguesa é porta-voz de um discurso que critica as novidades do vestuário que via nas ruas a ponto de não reconhecer as melindrosas como sendo do mesmo sexo que ela própria. Este contraponto entre personagens pobres mas honestos, que personificam uma antítese vista como necessária a um conjunto de elementos modernos, era recorrente, e por vezes chegava a se sobrepor à tradicional caracterização de personagens afro-brasileiros como pouco afeitos ao trabalho regular e à vida familiar burguesa. Um exemplo está na já citada *O Rio Agacha-se*, em um quadro que tem o sugestivo título “Mulher da Favela (tipo de mulher do povo mas que trabalha)”:

Dizem que eu sou perigosa  
 Que sou mulher decidida  
 Eu não sou, é melindrosa  
 Sei ganhar a minha vida  
 Dizem... que não tenho mímica  
 De palavrões sem decoro...  
 Não tenho é papas na língua  
 Nem engulo desaforo

<sup>149</sup> Olha o Guedes, *Op. Cit.*

Eu cá por mim  
Sou mesmo assim  
Tenho no sangue a pureza  
E a ciumeira

Bem brasileira  
Que é um dom da natureza

Isto cá por dentro (indica o peito) é são  
Pode vir, seja quem for  
Que só dou meu coração  
A quem me tiver amor!  
Se alguém me faz arrelia  
Ou se põe no meu caminho  
Engole a pirataria  
Com dois murros no focinho!

A personagem se autodefine em termos que guardam várias semelhanças com as caracterizações comuns da mulata nos palcos do período, em especial seu gênio forte e o fato de não engolir desaforos. Mas afirma que “não sou melindrosa” para no verso seguinte, como se fosse uma decorrência normal deste fato, concluir que “sei como ganhar a vida”, enfatizando nas melindrosas o fato de serem pessoas que dedicam a vida ao ócio. Sua conduta amorosa, agora distanciando-se claramente da mulata mais tradicional que se via nos palcos do período, caracteriza-se pelo fato de só se unir a quem lhe tiver amor, em um traço de personalidade que seria facilmente aceito dentro de qualquer padrão de moralidade, inclusive o da sociedade burguesa. Tal personagem, que se define ainda como “bem brasileira” parece ter sido construída justamente para se contrapor às jovens de elite que passavam o dia desfilando as modas mais recentes na Avenida em meio a flertes, cinemas e chás dançantes. Surge então a hipótese de que uma das razões possíveis para explicar a associação de tipos afro-brasileiros com a nacionalidade tenha sido o desejo de espelhar a nação em termos antimodernos. Nesse caso, os descendentes de africanos simbolizariam uma versão de “povo” desenhada de modo a

se contrapor às novidades vistas como desagradáveis que desfilavam nos ambientes chiques da Capital Federal diariamente.

A discussão sobre tal tema não se encerra porém após a “Mulher da Favela” cantar a canção. Logo depois, segue-se a cena seguinte:

Mulher da Alta atravessa a cena muito chique, deixando cair, sem querer, uma bolsa ou carteira.

**Mulher da Favela** (vem em sentido contrário, apanha a bolsa e entrega-a à da alta): Olhe isto que lhe caiu, madama!

**Mulher da Alta** (recebe a bolsa e afasta-se sem agradecer)

**Mulher da Favela** (chamando-a): Psst!... Psst!

**Mulher da Alta** (volta-se sobranceira, encarando-a)

**Mulher da Favela**: Diga ao menos: muito obrigada! Não custa...

**Mulher da Alta**: Não costumo falar com gente que não seja da minha condição!

**Mulher da Favela**: Qual é a tua condição? A de seres malcriada?

**Mulher da Alta**: Não tenho por hábito responder a quem é inferior

**Mulher da Favela**: Em que és tu superior a mim, o manequim?

**Mulher da Alta**: Sou manequim... do que me custa a ganhar!

**Mulher da Favela**: Do que te custa? Esse luxo não se ganha com o próprio suor.

A cena, que contém um tom didático pouco usual para os padrões do teatro de revista, tem também um acentuado viés de classe, ao sugerir explicitamente uma honrada pobreza honesta como antítese do orgulho injustificado da “Mulher da Alta”. O desfecho da cena possui um tom feminista inusitado para os padrões da época. As duas mulheres chegam às vias de fato, e seus amantes (no caso da “Mulher da Favela” um chofer; para a “Mulher da Alta”, almofadinha) recebem muitos carinhos por defendê-las. No fim, separam-se homens e mulheres, cantando:

ELES

Isto é coisa já sabida

ELAS

Isto é coisa já sabida

São truques da malandragem  
 Elas brigam toda a vida  
 Nós só levamos vantagem

São truques da malandragem  
 Nós brigamos toda a vida  
 Eles só levam vantagem

A cena acaba com essa canção, assumindo uma postura que vê nos representantes de cada sexo uma essência comum, e parece sugerir que as mulheres honestas e trabalhadoras, independente de raça ou classe, têm mais a uni-las que a separá-las. Mas o fato é que um enfoque de classe era comum, por vezes enfatizando o contraste entre a busca pela modernidade, por parte das classes mais elevadas e a manutenção de práticas tradicionais por parte de população de mais baixa extração, que ocuparia portanto o papel de mantenedora de tradições antimodernas. Um exemplo é o fato de que por vezes encontram-se exaltações à moralidade existente em clubes suburbanos, em um claro contraponto com as críticas ao que se via em bailes elegantes:

A charanga, a um canto, rompeu um dobrado barulhento. Os pares se espalharam. Havia naquela sala uma miscelânea completa. Desde o rapazola novo, branco, de cabelo corrido, ao preto velho. Desde a rapariguinha de fábrica, à mulatinha dengosa, à cozinheira renitente, à viciada do parati. Mas dentro daquela mistura e daquele perfume [havia] uma moralidade forte<sup>150</sup>.

A óbvia exterioridade sentida pelo jornalista sente em relação ao que assistia não impede uma atitude bastante condescendente em relação àquele lugar onde, apesar da mistura e do perfume, pelo menos haveria uma moralidade que - depreende-se - faltava a ambientes freqüentados sem “mistura”. No exemplo que se segue, extraído da citada revista *Sai... Gibi!*, é

---

<sup>150</sup> “Páginas da Cidade”, *Fon-Fon*, 20-9-24.

tematizada a magreza, que dentro dos novos padrões era o conceito mais aceitável de beleza<sup>151</sup>, contraposta à robustez tradicional, personificada em personagens populares:

**Dadá** (entra tipo feminista): Bom dia.

**Malagueta**: Qué o que?

**Dadá**: Tem leite?

**Mocotó**: Leite é que non falta

**Dadá**: Deixe-me ver um leite. Olha, não quero leite grosso

**Malagueta**: Por que, meu santo?

**Dadá**: Deus me livre, leite grosso custa a passá...

**Mulata** (entra): Aondi, seu... Dadá?

**Dadá**: Na garganta, ora essa! Lá em casa todos só tomam leite fraco

**Mocotó**: É por isso que bocê é franzino

**Mulata**: Comigo é ao contrário. É só no leite grosso que eu estou “forte, gorda e robusta”.

É explícita a contraposição proposta no texto da peça entre o “tipo feminista” (termo associado aqui à priorização de novos padrões estéticos em detrimento de uma alimentação adequada) de Dadá e a “forte, gorda e robusta” Mulata. Nessa cena novamente uma personagem caracterizada como mulata se afasta da performance sexualizada, tradicionalmente associada a esta figura, para representar valores vistos como antigos, em contraste com Dadá, que surge como personificação da futilidade da vida moderna. Tal passagem ajuda a compreender alguns aspectos de discursos que buscavam criticar a modernidade através de associações entre gênero, sexualidade e raça, visando ridicularizar as novas modas através da sexualização, ou um contraponto entre gênero e classe, quando se tratava de realizar um confronto entre práticas tradicionais e modernas. No primeiro caso, os afro-brasileiros eram caracterizados como portadores de uma sexualidade excessiva, um

---

<sup>151</sup> “Atualidades”, *Careta*, n° 951, 11-9-1926. “Atualidades”, *Careta*, n° 969, 15-1-27. “Os Efeitos da Moda –

modelo indesejável do qual muitos estariam se aproximando. No segundo caso, a população de menor poder aquisitivo (na qual apesar de tudo os afro-brasileiros poderiam igualmente constar) serviria como antítese dos tempos modernos, símbolos das vantagens que as antigas práticas teriam sobre os elementos indesejados da modernidade.



## Capítulo 4:

### Lutando Por Uma Democracia Racial:

### Raça e Nação na Trajetória da Companhia Negra de Revistas

#### I – O Palco da Companhia Negra de Revistas

O capítulo anterior desta tese buscou explorar alguns aspectos particulares do teatro de revista carioca dos anos 1920, em especial a forma pela qual foram retratadas diversas temáticas relacionadas ao campo do comportamento de jovens de classe média e alta. Isso não significa que tal gênero teatral fosse voltado unicamente para tais questões. Em qualquer revista do período o espectador se defrontava necessariamente com diversas cenas protagonizadas por tipos “populares”, especialmente malandros, mulatas e portugueses. Tais cenas frequentemente serviam como um caminho de discussão sobre a questão da identidade nacional, não raro associada à problemática do “popular” bem como ao tema da raça<sup>1</sup>.

Sendo o teatro de revista um terreno por excelência da polissemia, freqüentado por um público bastante diversificado, tais cenas por certo tornavam-se espaços de negociação de categorias raciais e da identidade nacional. Assim, por mais que diversas peças dos anos 1920 mostrem malandros e mulatas representando um alegre, festivo e mestiço caráter nacional, isto não significa que todos os espectadores voltassem para suas casas convencidos de que esta

---

<sup>1</sup> Explorei este aspecto da revista carioca em *Lenço no Pescoço: o malandro no teatro de revista e na música popular*. Dissertação de Mestrado, IFCH-Unicamp, 1998 e em “Formas e Sentidos da Identidade Nacional: o malandro na cultura de massas (1884-1929)”. *Revista de História USP*, nº 141, 1999.

associação seria plenamente verdadeira, ficando orgulhosos com esta constatação. A produção cultural de massas, como nota Michel de Certeau, é necessariamente reinterpretada pelos consumidores, processo que é, contudo, difícil de ser estudado, já que essa produção “não deixa aos ‘consumidores’ um lugar para marcar o que *fazem* com os produtos”<sup>2</sup>. O fato de tais tipos consagrados surgirem como símbolos nacionais não apenas nas peças do período, mas em inúmeras outras fontes, com inegável recorrência até os dias de hoje, não impede que esse repertório comum de símbolos permita interpretações múltiplas. Uma peça do gênero poderia apenas divertir espectadores que conhecessem dezenas de malandros e mulatas de carne e osso, e que identificariam nos personagens da peça caricaturas divertidas de seus vizinhos e conhecidos. Outros espectadores, eventualmente dotados de preconceitos raciais, poderiam, mesmo concordando com o caráter “típico” de tais personagens, ter uma postura crítica sobre sua importância na cultura brasileira, concordando com o quadro desenhado mas deplorando tal situação. Cenas desse tipo poderiam ainda reforçar ou desmentir crenças desenvolvidas anteriormente pelos espectadores sobre o caráter nacional. Mas esta diversidade de interpretações possíveis torna bastante claro o quanto o teatro de revista poderia servir como um espaço no qual questões cruciais daqueles anos circulavam livremente e eram negociadas diariamente.

Nesse contexto, a trajetória da Companhia Negra de Revistas, no segundo semestre de 1926, salta aos olhos como objeto singular para um estudo do período. A troupe, que reunia artistas de renome como Pixinguinha, Bonfiglio de Oliveira, Sebastião Cirino e De Chocolat, alcançou grande sucesso em todo o segundo semestre daquele ano no Rio de Janeiro e em São

---

<sup>2</sup> CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994, p. 39.

Paulo, dissolvendo-se no fim do ano, após sofrer inúmeras defecções. Fundada pelo cenógrafo português Jaime Silva e o compositor De Chocolat, a companhia fazia questão de apontar sua inserção no campo de negociação da questão racial a partir de seu próprio nome, que ressaltava a origem racial de seus membros, assim como da denominação de sua primeira e mais importante peça: *Tudo Preto*, de autoria de De Chocolat<sup>3</sup>. Tal peça era caracterizada justamente por debater intensamente os temas mais caros para a constituição da identidade nacional naquele momento. Mestiçagem, influências raciais em um conceito mais geral de “cultura brasileira”, racismo, influências regionais diferenciadas em um caráter nacional único, diversas questões caras a intelectuais como Gilberto Freyre eram colocadas em discussão por uma companhia de teatro que se identificava como “negra”, perante um público tão amplo quanto internamente diferenciado seja em termos étnicos como no aspecto sócio-econômico. Assim, compreender a recepção dessa companhia entre o público configura-se como uma excelente janela para o entendimento da negociação de identidades nacionais e raciais nas duas maiores cidades brasileiras nos anos 1920, inclusive por permitir ao estudioso sondar a possibilidade de recepções diferenciadas nas duas cidades.

Nesse contexto, o objetivo central deste capítulo é o de estudar, a partir do surgimento da Companhia Negra de Revistas, de alguns aspectos de sua trajetória e de sua recepção, a participação de segmentos mais amplos da população na negociação da identidade nacional nos anos 1920. Dessa forma, ao formular-se tais questões, a finalidade não é apreender, de

---

<sup>3</sup> O fundador da companhia e autor de sua peça de maior destaque chamava-se na verdade João Cândido Ferreira, nascido em Salvador em 1887 e falecido no Rio de Janeiro, em 1956. Começou como cançonetista que atuava no mundo dos espetáculos de variedades na Capital Federal. Esteve em diversos países europeus no fim dos anos 1910, inclusive a França, onde se apresentou em cabarés parisienses. Foi também compositor, chegando a obter sucesso com algumas canções de sua autoria. Para mais dados ver *Enciclopédia da Música Brasileira*. São Paulo: Art-Publifolha, 2ª edição, 1998, p. 237.

forma pseudo-objetiva, o que as pessoas de ascendência africana como um todo pensavam a respeito do intenso debate que se desenvolvia naquele momento. O objetivo seria antes apontar, através de um grupo que não se encaixa nos limites da história intelectual, como pessoas que nunca foram intelectuais, políticos ou membros de grupos de elite podem ter participado ativamente da construção de uma identidade nacional “mestiça”. A trajetória da Companhia Negra de Revistas mostra como, através de seus próprios canais de articulação, outros grupos poderiam tomar parte ativa na construção dessa identidade.

As poucas linhas dedicadas ao assunto na bibliografia sobre teatro de revista e música popular não são de muita valia nesta tarefa, uma vez que tendem a ressaltar alguns comentários preconceituosos da imprensa da época, acabando por concluir que a companhia teria triunfado brilhantemente apenas devido a seu mérito, vencendo os preconceitos de toda uma sociedade<sup>4</sup>. Contudo, os indícios disponíveis sugerem uma situação mais ambígua. Em primeiro lugar, não havia motivo para a existência de tamanho estranhamento com a presença de afro-brasileiros no palco, visto que os artistas da Companhia Negra de Revistas, inclusive os principais, já eram conhecidos do público há tempos, devido a suas atuações em outras companhias. No próprio ano de 1926, a Companhia de Burletas e Revistas do Teatro São José, grande paradigma do teatro musicado naquele momento, ostentava 36 *girls* (nova denominação das coristas), ao lado de outras 10 que eram denominadas especificamente como *black-girls*<sup>5</sup>. Sendo esta uma seção das companhias voltada basicamente para atrair a platéia ao teatro através do apelo feminino, pode-se notar que a presença de afro-brasileiras em um palco poderia ser vista como um chamariz de público. Os músicos, como Bonfiglio de

---

<sup>4</sup> CABRAL, Sérgio. *Pixinguinha: vida e obra*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1997, pp. 107-8.

Oliveira, Pixinguinha e Sebastião Cirino já desfrutavam de ampla reputação no meio cultural do período. Pode-se ainda mencionar o grande sucesso desfrutado pela atriz Ascendina dos Santos no teatro Carlos Gomes a partir do início de 1926, indicando que se vivia um momento em que a cada dia era mais comum a presença de descendentes de africanos nos palcos musicados da Capital Federal<sup>6</sup>.

Além disso, era cotidiana nos palcos cariocas do período a presença de artistas com o rosto pintado de preto, para explicitar que se tratavam de personagens de pele mais escura. Se tal fato atesta uma relutância dos donos de companhias em empregar artistas não brancos, não deixa também de apontar a presença de um interesse significativo despertado por estes personagens. Se isso poderia soar como caricatura, por outro lado um estudo sobre o fenômeno do *blackface* nos palcos norte-americanos do século XIX mostra que para muitos dos consumidores brancos, o que se passava no palco era uma transposição sem mediações de uma “autêntica cultura negra”<sup>7</sup>. Logo, é possível que a presença de atores caracterizados de tal maneira nos palcos cariocas significasse para muitos um contato com uma “real cultura negra”, o que tornaria algo não exatamente novo ou impensável a presença de artistas afro-brasileiros no palco.

Tal possibilidade se fortalece quando se tem em mente que era comumente expressa a idéia de que o teatro de revista mostrasse cenas tipicamente populares. Um exemplo se dá nesta resenha da revista *Alô, Quem Fala?*, de Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes,

---

<sup>5</sup> NUNES, Mário. *40 Anos de Teatro*. Rio de Janeiro: SNT, 1956, Vol. 3, p. 44.

<sup>6</sup> Sobre a atriz ver *O Malho*, n° 1219, 23-1-26; n° 1221, 6-2-26; e n° 1222, 13-2-26.

<sup>7</sup> LOTT, Eric. *Love and Theft: blackface minstrelsy and the American working class*. New York-Oxford: Oxford University Press, 1993, cap. 1.

levada à cena em 1924 no Teatro São José, que descreve como a peça teria sido produzida pelos autores:

Dizem que o Bittencourt trouxera, encaixotados de Paris, quadros de revistas inteirinhos, e que o Cardoso passara noites a fio no Cais do Porto, Cascadura, Morro do Nheco, Catumbi, surpreendendo a alma da cidade no que ela tem de genuinamente nosso, e que assim íamos ter uma produção teatral feita à nossa imagem, metade francesa, metade cambinda. E “Alô... Quem Fala?” não desmentiu o prognóstico, para honra das nossas letras e gozo de todos nós<sup>8</sup>.

A passagem evidencia uma leitura modernista da identidade carioca, vista como algo situado entre a Europa e a África, com referências específicas aos dois continentes<sup>9</sup>, mas também sublinha que tais quadros das revistas do período eram vistos como o que seria “genuinamente nosso”, mostrando que estes despertavam no público uma sensação de autenticidade, valendo a pena notar a referência do jornalista à pesquisa de campo que teria sido feita por Cardoso de Menezes para escrever os quadros de sua revista. Porém, a citação não se refere a um fato que era do conhecimento geral: elementos culturais que fossem vistos como “negros” desfrutavam de ampla aceitação em Paris naquele período. Sucessivamente chegavam ao Brasil notícias a respeito do sucesso feito por afro-americanos na capital francesa<sup>10</sup>, e embora os periódicos em geral centrassem sua atenção no recente sucesso da

---

<sup>8</sup> “Teatros”, *O Malho*, nº 1126, 12-4-24. Sobre a importância destes quadros no teatro musicado do período ver também “Teatros”, *O Malho*, nº 1323, 21-1-28.

<sup>9</sup> Essa mesma idéia está desenvolvida ao longo do livro LOPES, Antônio Herculano (Org.). *Entre Europa e África: a invenção do carioca*. Rio de Janeiro: Topbooks-FCRB, 2000.

<sup>10</sup> “Négre Spirituals”, *Getulino*, nº 51, 7-9-24; “Na Civilizada Europa, Os Ritmos da Música Negra Provocam Entusiasmo e Reclamam Aplausos”, *Progresso*, nº 10, 24-3-29; “O Declínio do Jazz-Band”, *Revista Musical*, nº 30, 1-11-24.

dançarina Josephine Baker<sup>11</sup>, não se tratava de um fenômeno inteiramente novo. Antes mesmo de 1914, gêneros musicais oriundos das Américas chamaram grande atenção na Europa, e o maxixe participou ativamente desta voga, principalmente através do sucesso conquistado pelo dançarino Duque na Europa<sup>12</sup>. Após o término da guerra tal fenômeno se intensificaria, e embora a passagem dos Oito Batutas por Paris em 1922 seja apontada como símbolo desse processo, o grupo carioca não esteve sozinho: o próprio De Chocolat, fundador da Companhia Negra de Revistas, esteve em Paris em 1919, fato que originou seu nome artístico. A relação entre tal contexto parisiense e o surgimento da Companhia Negra de Revistas foi algo imediatamente percebido pelos contemporâneos:

Não foi sem um sério motivo que no Rio de Janeiro se fundou uma “companhia negra”. O exemplo, como sempre se sucede, nos veio de Paris<sup>13</sup>.

Naturalmente, a simples constatação da existência de tal relação não traz como inferência óbvia que as audiências de elite brasileiras tenham se deixado arrebatadas pela novidade parisiense. Eventualmente tal contexto pode ter servido como alegação para explicitar algumas anteriormente discretas admirações por elementos culturais vistos como “negros”. Por outro lado, uma interpretação menos ambígua seria a de que a França estava se entregando à selvageria e à barbárie.

---

<sup>11</sup> “Condessa Josephine Baker”, *Progresso*, nº 5, 12-10-28; “A Musa Negra e Seus Triunfos na Europa”, *Progresso*, nº 8, 13-1-29; “Coisas”, *Fon-Fon*, 23-6-28.

<sup>12</sup> TINHORÃO, José Ramos. *Pequena História da Música Popular: da modinha à lambada*. São Paulo: Art Editora, 6ª edição, 1991, pp. 77-89; EFEGÊ, Jota. *Maxixe: a dança excomungada*. Rio de Janeiro: Conquista, 1974. Vale notar que, ao menos para os padrões brasileiros, Duque era branco, mas – como se verá adiante – é bastante provável que o maxixe tenha sido consumido na França como ritmo exótico. O sucesso de Duque em Paris foi prolongado, sendo que em 1920 o dançarino arrendou por dez anos “um importante estabelecimento de danças e adjacências”. Benjamin Costallat, “Crônica”, *O Imparcial*, 7-3-20.

As diversas visões deste aspecto do contexto parisiense da época surgiam quando chegavam ao Brasil amostras destes elementos consumidos como “negros” em Paris. Um veículo era a Bataclan, famosa companhia de teatro de revista francesa, que incluía artistas afro-americanos em seu elenco. Em 1925, os cariocas haviam ocorrido em massa ao Teatro Lírico para assistir a companhia francesa apresentar sua *Revista Negra*. Tal fato deixou impressões duradouras:

“A Revista Negra” e suas extravagâncias. Um espetáculo do Século XX ultracivilizado. Esses artistas já trabalharam, há dois anos, em nosso Teatro Lírico, fazendo parte da Companhia “Bataclan” **[foto mostra dois artistas afro-americanos]**(...) Imagine-se uma revista, representada por atores negros e vestidos de cores berrantes, com uma orquestra de manicômio no cenário, a tocar “one-step”, acompanhado de um vozerio infernal, entre decorações estilizadas que oferecem perspectivas de “arranha-céus” vistas por olhos de bêbado, ou cabanas tropicais à luz de uma lua absurda; acrescentem a isso muitas contorções de macaco, desnudezes de ébano maquiadas, caricaturalmente, um canto nostálgico de emigrante, todos os contrastes, todas as incoerências... e não se terá ainda feito uma idéia exata.

Mas a gente ri e aplaude; os artistas riem; todo o mundo ri... Século XX, Paris, ultracivilização. Porque não se trata de um aspecto selvagem, segundo poder-se-ia supor e segundo dão a entender reclames hiperbólicos. “A Revista Negra” possui requintes sutis e sua selvageria passou pelo cadinho colonizador, falando inglês; os comediantes que tomam parte nela reduzem-se a uns indivíduos corretos, de pele escura, que ensaiam conscienciosamente seus números; seus atavios extravagantes estão de acordo com a mais moderna estética; o conjunto possui uma coesão, uma coesão adrede desarticulada, tal como a arte “futurista”, a “troupe”, o cenário, os instrumentos filarmônicos, enfim, vêm de Nova York, cidade do progresso mecânico e palpável...<sup>14</sup>.

---

<sup>13</sup> “Atualidades”, *Careta*, nº 949, 28-8-26.

<sup>14</sup> “O Teatro em Paris”, *A Notícia*, 8-1-26 (agradeço a Micol Seigel por ter trazido esta fonte ao meu conhecimento). Ver também propaganda da mesma companhia em *A Máscara* (nº 3, 15-9-23), contendo uma fotografia de “Douglas e Jones”, que faziam alguns números em dupla. Na fotografia, um dos dois está duplamente caracterizado: como afro-americano e mulher. Já a *Revista Musical* (nº 22, 1-7-24), mostra Habib Benglia, dançarino e ator, fazendo sucesso no Folies Bergères.

Toda a complexidade advinda da forte presença de elementos culturais identificados aos descendentes de africanos no cenário do entretenimento de massas emerge nessa matéria. O primeiro parágrafo conecta claramente a manifestação descrita à barbárie, recorrendo a associações já bastante conhecidas. Contudo, o segundo parágrafo do texto complexifica sensivelmente o cenário, indicando (ainda que com uma ponta de ironia) a associação destas manifestações com a modernidade: “Século XX, Paris, ultracivilização”. Emerge então de modo claro a ambigüidade com que foi recebida a intensificação da presença, na cultura de massas, de elementos então identificados à “cultura negra”. De um lado, tem-se a inspiração parisiense, já que uma companhia francesa de revistas, como era a Bataclan, teria apresentado ao público carioca um novo modismo existente na França: o sucesso de produtos culturais associados aos africanos e seus descendentes, sucesso este que incluía de estátuas vistas como “tribais” ao jazz, passando pela dançarina norte-americana Josephine Baker<sup>15</sup>. É fácil ver que no contexto parisiense tal difusão de símbolos vistos como africanos (na verdade muitas vezes frutos de experiências urbanas de descendentes de escravos norte-americanos) sugeria uma fascinação por elementos vistos como bárbaros ou selvagens<sup>16</sup>.

Por outro lado, nota-se uma certa perplexidade nas palavras do cronista de *A Notícia* pelo fato de que, se os artistas lhe pareciam selvagens, dominavam perfeitamente a linguagem do moderno teatro parisiense, pois, em suas palavras, eram coesos, bem ensaiados, corretos e “de acordo com a mais moderna estética”. O fenômeno transnacional do sucesso de manifestações associadas aos africanos e seus descendentes no mundo do entretenimento não

---

<sup>15</sup> SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu Extático na Metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, pp. 277-299.

<sup>16</sup> Ver BLAKE, Jody. *Le Tumulte Noir: modernist art and popular entertainment in jazz-age Paris, 1900-1930*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1999.

deixaria, portanto, de carregar esta ambigüidade entre atração e repulsa, barbárie e civilização. A dificuldade do cronista em situar-se mostra alguns contornos do crucial processo de construção da idéia de uma “cultura negra”. Se o primeiro parágrafo de seu texto recorre a uma versão claramente ancorada nas visões racistas do século anterior, o seguinte mostrava um segundo momento, no qual as características vistas como essenciais da “raça negra” eram encaradas como formadoras de um grande repertório cultural que incluía música, dança, performance e comportamento. Na visão do jornalista citado, essa mudança parecia ser um produto da missão civilizadora dos europeus e seus descendentes, tanto nas Américas como na experiência colonial africana. De qualquer forma, é importante notar o papel significativo desempenhado pelo mundo do entretenimento na própria construção da idéia de uma “cultura negra”.

Contudo, se isto poderia soar na França como mero apelo ao exótico, no Brasil, um país em que a chamada “questão racial” estava na ordem do dia há décadas e onde este grupo não era visto como estrangeiro, mas sim como conterrâneos muitas vezes temidos ou desprezados, a questão assumiu outros significados. Por um lado, a influência francesa permitia a criação de uma atmosfera mais favorável a um aumento da difusão de elementos culturais “negros”. Mas por outro lado, esta novidade se chocava com idéias recorrentes de inferioridade racial. Conciliar essa recorrente rejeição com uma nova postura mais receptiva (ou pelo menos condescendente) não parecia ser tarefa fácil para o público de elite<sup>17</sup>. Um episódio ocorrido quando da primeira passagem da Bataclan pelo Brasil é bastante revelador

---

<sup>17</sup> Ver texto em *Revista Musical*, nº 30, 1-11-24, onde após criticar o cenário cultural do pós-guerra, um jornalista escreve que “voltando ao jazz-band, este tem ainda um outro aspecto que desagradava, além do *fanhosismo* que é característico: é a preocupação de salientar, de exibir o *negro* que, para a Europa, era ao tempo da Guerra, com a chegada das tropas coloniais, uma *curiosidade*, mas para nós uma coisa trivialíssima”.

destas ambigüidades. Temendo reações desfavoráveis da platéia carioca, a Bataclan havia suprimido um quadro onde aparecia uma artista classificada como “negra” pela companhia, substituindo-a por uma aparição dos Oito Batutas, que a companhia supôs terem maior possibilidade de aceitação. Com isso, a Bataclan reconhecia a possibilidade de uma forma explícita de racismo por parte da platéia, mas não deixou de confiar no sucesso de um grupo musical que tinha a participação de afro-brasileiros, o que gerou desconforto naquele momento<sup>18</sup>. Tal episódio ajuda a detectar que não foi tranqüilo o processo no qual se percebeu que havia na própria Capital Federal um grande repertório desta cultura valorizada em Paris. Contudo, o fato é que em geral a atmosfera era em boa parte favorável à associação entre afro-brasileiros e caráter nacional enfatizada pela Companhia Negra de Revistas.

Nesse contexto, é possível situar o aparecimento da Companhia Negra de Revistas, que demonstrava em primeiro lugar um inegável tino comercial. Afinal, se a mestiçagem era exaltada no teatro de revista, perante um grupo de espectadores que ia assistir uma “revista negra” encenada por franceses, por que não tentar um fenômeno semelhante com material nacional? Não é sem importância o fato de que a preparação e a estréia da companhia ocorreram no exato momento em que a Bataclan exibia-se no Teatro Lírico, na Capital Federal, o que certamente serviu como encorajamento para a formação da companhia. O próprio De Chocolat certamente tinha a exata dimensão de seu empreendimento. Afinal, tratava-se de um cançonetista com duas décadas de experiência no entretenimento de massas, tendo tido inclusive a oportunidade de ver com seus próprios olhos o sucesso, na Paris do pós-guerra, de elementos identificados à ascendência africana no contexto da cultura de massas

---

<sup>18</sup> Comentários sobre o episódio estão na seção “Teatros” de *O Malho*, nº 1039, 12-8-22 e nº 1042, 2-9-22.

naquela capital. Provavelmente tenha pensado em explorar, na Capital Federal de 1926, uma demanda que havia percebido na Paris de 1919 por “cultura negra” e em especial por espetáculos com muita música e dança. Em breve, o sucesso de *Tudo Preto* mostraria que este raciocínio estava correto<sup>19</sup>.

Conforme observado, dentro do pequeno espaço dedicado a *Tudo Preto* na bibliografia, comumente encontra-se uma narrativa onde o heroísmo vence o preconceito racial. Aparentemente essa tendência nasceu com o crítico teatral Mário Nunes, em seu já citado livro (*40 Anos de Teatro*) publicado em 1956 e que em teoria reúne suas críticas escritas entre os anos de 1913 e 1934. No livro, encontra-se a seguinte referência a *Tudo Preto*: “Duas vezes repleto por um público que queria divertir-se, com o grotesco e o ridículo. Enganou-se: assistiu a espetáculo normal deveras interessante”. Contudo, aqui se verifica a construção por parte do crítico de uma memória histórica para este evento, pois sua crítica original, publicada no *Jornal do Brasil* enfatiza aspectos diferentes da peça. Em meio a uma longa e elogiosa resenha de *Tudo Preto*, o crítico comentava:

Certo o numeroso público que afluiu ao teatro cuidava de divertir-se com o ridículo e o grotesco de tão estranho elenco, mas depressa se convenceu de que ia assistir a um espetáculo interessante, pela maneira correta por que ia ele se desenrolando, com alguns ditos de espírito da comperage, números de canto e dança bem executados e marcados, e até mesmo revelação de pendores artísticos que deixavam a melhor das impressões<sup>20</sup>.

---

<sup>19</sup> A Companhia Negra de Revistas não foi a primeira tentativa por parte de De Chocolat de apresentar-se como representante da modernidade parisiense no Rio de Janeiro. Em 1925 tal artista poderia ser visto ao lado do ator Pedro Dias apresentando um espetáculo de canto, dança e representação sob o nome de Os Geraldos, onde era apresentado como “Le Chocolat”. Ver por exemplo *A Noite*, 6-10-25.

<sup>20</sup> *Jornal do Brasil*, 1-8-26.

Entretanto, é duvidoso o fato de que se deva levar a sério tal afirmação a respeito de uma pré-disposição do público a achar a peça grotesca, pois após enfileirar elogios à peça, o crítico torna a comentar tal possibilidade:

Se houve quem fosse, ontem, ao Rialto, pensando que ia ter larga oportunidade de chacotear, muito outro teria sido o ânimo com que saiu.

Aqui a situação muda bastante: Mário Nunes refere-se apenas à hipótese de alguém, e não o público como um todo, ter comparecido com a intenção de se divertir com o grotesco da peça. E mesmo assim o tom da afirmativa sugere tratar-se mais de uma peça de retórica do que a convicção de que tal fato tenha efetivamente se dado. Com efeito, outros críticos fizeram coro com Mário Nunes e elogiaram bastante a peça:

Apresentou-se ontem ao público a Companhia Negra organizada pelos Srs. Jaime Silva e Chocolate.

(...)

A trupe mostrou-se bem ensaiada, disciplinada. Com o timbre especial da raça, há vozes interessantes; e os coros, com a orquestra ardorosamente dirigida pelo Sr. Pixinguinha, são de agradável efeito.

(...)

Tudo Preto tem lindos cenários de todas as cores e da lavra do Sr. Jaime Silva.

A sala do Rialto estava absolutamente cheia, fazendo parte da assistência, segundo nos informaram, parentes de todos os artistas<sup>21</sup>.

Além do fato de *Tudo Preto* ter agradado ao cronista, nota-se aqui um discurso semelhante ao encontrado nos comentários discutidos páginas atrás a respeito da Bataclan. Aqui há referência a um “timbre especial da raça”, expressão aqui utilizada para definir um

---

<sup>21</sup> *Jornal do Commercio*, 1-8-26.

conjunto de elementos culturais (vozes, coros e música) que estavam em vias de consolidar-se como sendo típicos de uma “cultura negra”. E o agrado desses elementos culturais novamente está ancorado no domínio que tais artistas possuíam da linguagem teatral: para o cronista, a trupe estava bem ensaiada e disciplinada, além de mostrar lindos cenários. Mas o sucesso da peça não chegou a ser tampouco uma surpresa para a crônica teatral ou o público que proporcionou “duas enchentes” no Teatro Rialto. Desde o anúncio da formação da companhia podia-se notar uma grande expectativa pela novidade<sup>22</sup>. A uma semana da estréia, os jornais começaram a referir-se à companhia:

Em Tudo Preto, que será a peça de estréia da companhia negra de revistas, a apresentar-se ao nosso público por todo o corrente mês, a nossa modinha, no que ela tem de mais suave e melodiosa, por parte dos artistas e defensores desse lindo original, é cantada e exaltada e exaltada em todos os tons. É isso poetizado por lindos cenários de Jaime Silva e em marcações de De Chocolat<sup>23</sup>.

Ao longo da semana que antecedeu à estréia da companhia, multiplicavam-se as notas nas páginas teatrais da grande imprensa carioca, invariavelmente ressaltando a grande expectativa causada pela proximidade da apresentação de *Tudo Preto* ao público. Na véspera da estréia, o jornal *A Noite* anunciava “uma grande curiosidade em torno da nova e original companhia”<sup>24</sup>. No dia da estréia, *O Globo* anunciava:

É hoje, finalmente, no Rialto, a apresentação da companhia negra de revistas, organizada por Jaime Silva e De Chocolat, com a première da revista “Tudo

---

<sup>22</sup> Na verdade, o próprio processo de formação da companhia chegou a ser noticiado desde os primeiros momentos. Ver “Teatros”, *O Malho*, nº 1224, 27-2-26.

<sup>23</sup> *O Paiz*, 24-7-26.

<sup>24</sup> *A Noite*, 30-7-26.

Preto”, peça cuja música é um mimo, e cujo poema é magnífico de humorismo. Essa revista que, seja dita de passagem, não sofreu da censura o menor corte, subirá à cena com o máximo capricho e esplendor: cenários deslumbrantíssimos de Jaime Silva, luxuoso guarda-roupa e caprichosa artística “mise-en-scène” de De Chocolat, Jaime Silva e Alexandre Montenegro. O Rialto, hoje, será pequeno para conter todos quantos, ansiosos, almejam assistir tão sensacional “première”<sup>25</sup>.

Outros periódicos seguiriam o mesmo tom:

O teatro nacional apresenta hoje uma novidade. Estréia no Rialto, com a revista “Tudo Preto”, de luxuosa montagem, a companhia negra de revistas, organizada por Jaime Silva e De Chocolat.

Do ponto de vista comercial, o sucesso está garantido, pois são raros os lugares vagos<sup>26</sup>.

Tal expectativa pela novidade não se restringia, contudo, à crônica teatral, a se acreditar nas linhas escritas por um jornal carioca:

Vai ser positivamente um sucesso a apresentação da Companhia Negra de Revistas a 31 do corrente no Rialto. Aliás, nesse teatro, a exposição das fotografias dos membros do elenco já o demonstrou isso ontem, e cabalmente – foi necessária a ação da polícia para desimpedir o trânsito<sup>27</sup>.

A crônica teatral e o público não pareceram se decepcionar com o que viram, já que, além das resenhas elogiosas, a peça se transformou em um sucesso de público: estreando a 31 de julho de 1926, permanece em cartaz até 1º de setembro (uma permanência longa em cartaz, para os padrões do teatro de revista), substituída por *Preto e Branco*, de Waldomiro di Roma, para voltar três dias depois e ficar em cartaz até o dia 19 do mesmo mês, quando a companhia

---

<sup>25</sup> *O Globo*, 31-7-26.

<sup>26</sup> *A Noite*, 31-7-26.

sai em excursão a São Paulo. Após um período na capital paulista, a companhia se dissolve, aparentemente por divergências internas. Alguns jornalistas continuaram a fazer referências elogiosas à companhia mesmo alguns dias após a estréia de *Tudo Preto*, ainda que correndo o risco de apenas repetir palavras já publicadas no dia seguinte à estréia:

Não há quem, ao assistir aquela deliciosa revista, não se entusiasme com a beleza da poesia e da música, e não se extasie com a contemplação dos maravilhosos cenários de Jaime Silva<sup>28</sup>.

Ou ainda:

Já assistiram “Tudo Preto”, no Rialto?

Vão vê-la uma vez, e depois digam-nos se resistem a vê-la de novo uma, duas, três, quatro vezes...

Há espectadores que entraram no Rialto na noite da “premiére” e ainda não perderam uma só récita, não cessando nunca de louvar o poema, as músicas que Pixinguinha dirige, os cenários maravilhosos de Jaime Silva, enfim, todas as maravilhas daqueles dois atos cheios de verve, melodia e esplendor<sup>29</sup>.

Com esse quadro, não parece se confirmar a presença de um preconceito violento, generalizado e arraigado em todos os setores do público: pelo contrário, a peça parece ter agradado a muitos. O presidente de São Paulo, Carlos de Campos, esteve presente à peça, assim como Gilberto Freyre, mostrando que mesmo intelectuais dos mais consagrados não formulavam sua idéias à parte das discussões que se davam em espaços muitas vezes vistos

---

<sup>27</sup> *Correio da Manhã*, 29-7-26.

<sup>28</sup> *Correio da Manhã*, 3-8-26.

<sup>29</sup> *Correio da Manhã*, 4-8-26.

como menos nobres<sup>30</sup>. O próprio fato de *Tudo Preto* ter alcançado grande sucesso no Teatro Rialto é significativo, já que o estabelecimento (alternadamente cinema, teatro e cine-teatro) situava-se em plena avenida Rio Branco e era consensualmente reconhecido como território de elite<sup>31</sup>. Por seu lado, a imprensa militante paulistana não deixou de aludir ao fenômeno como um grande triunfo para todos os afro-brasileiros<sup>32</sup>. Em São Paulo, a companhia liderada por De Chocolat obtém destaque na grande imprensa, e *Tudo Preto* obtém uma crítica extremamente favorável, dando ao teatro de revista carioca um espaço poucas vezes visto na capital paulista<sup>33</sup>.

Isso não significa que a peça e a companhia tenham sido aceitas de modo unânime. Críticas ásperas ou irônicas também poderiam ser encontradas na imprensa quando da estréia de *Tudo Preto*. Um exemplo é uma charge que mostra um casal de artistas, com traços muito exagerados e pele escura sendo olhado com perplexidade por casal de artistas de pele mais clara. A que se segue o comentário: “Juca Pato: Pois os senhores não queriam um teatro genuinamente brasileiro?”<sup>34</sup>. A crítica aqui se refere essencialmente à associação entre raça e nacionalidade advogada por *Tudo Preto* e aceita por muitos contemporâneos. Em tal passagem surge uma crítica a essa associação, pelo fato de “enegrecer” o país, cuja conseqüência seria uma generalização de aspectos que, nesta visão, seriam os sintomas da inferioridade afro-brasileira. Mas é significativo que mesmo tal crítica não deixe de reconhecer o fato de que tal visão era razoavelmente difundida, o que teria originado a charge.

---

<sup>30</sup> À presença de Gilberto Freyre na platéia de *Tudo Preto* é dado grande destaque em VIANNA, Hermano. *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro: Zahar-Ed. UFRJ, 1995, cap. 1. A presença de Campos é informada em CABRAL, *op. cit.*, p. 108.

<sup>31</sup> *Fon-Fon*, 2-12-22; “Era Fatal!”, de Elmano Brasiliense, *Theatro & Sport*, n° 559, 25-7-25.

<sup>32</sup> Ver *O Clarim d’Alvorada*, 22-8-26, 24-10-26, 14-11-26.

<sup>33</sup> Um exemplo é o *Estado de São Paulo*, que aborda o tema por diversas vezes em novembro de 1926.

Mais áspera seria a crítica publicada por Mário Poppe, no espaço nobre da revista *Fon-Fon* (7-8-26). O autor inicia sua crônica narrando a surpresa que experimentou ao ver tal letreiro em plena Avenida. Então:

Tratava-se de uma companhia de revistas, uma companhia de negros, autênticos, que haviam desertado do nosso serviço doméstico para o palco da Avenida. Orquestra preta, piadas pretas, *black-girls* exibindo a sua negra nudez, um ambiente que abalava o nosso sentimento estético, pela pulhice da apresentação da *troupe*.

Era preciso realmente que o teatro tivesse descido de nível, entre nós, para que alguém se lembrasse de organizar uma companhia de negros, instalando-a em pleno coração da cidade.

Chama a atenção em um primeiro momento o fato de que a percepção de Mário Poppe a respeito do que via é totalmente estruturada pelo fator “raça”. Para ele, não havia nada mais que fosse digno de nota além do fato de ser uma companhia “negra”. Mostra ainda a que o termo “negro” poderia ser associado naquele contexto: música, piadas e nudez, mostrando o papel crucial daqueles anos na construção da idéia de “cultura negra”. A visão acima virtualmente não deixa espaço para ambigüidades, vendo no espetáculo algo fora do lugar (já que os artistas aparentemente deveriam estar trabalhando em alguma cozinha, na opinião do autor) e, por definição, ruim, devido ao tom da pele de seus membros. As críticas à Companhia Negra de Revistas nem sempre seguiam, contudo, um caminho exaltado. Em outros casos, a ironia é o elemento chave visando desmoralizar a *troupe* de De Chocolat. Um outro periódico, que sequer havia mencionado a companhia antes ou depois de sua estréia, criou em sua seção teatral uma entrevista fictícia com De Chocolat, que teria ido à redação

---

<sup>34</sup> “As Coisas Estão Pretas!”, *Careta*, n° 954, 2-10-26.

para se queixar do silêncio do periódico a respeito da estréia de *Tudo Preto*. Após o colunista teatral desculpar-se, atribuindo a omissão à falta de espaço, segue-se o diálogo:

A segunda sessão é sempre muito mais concorrida que a primeira. Ao começar a primeira, o nosso pessoal veio de casa, ratou-se, tomou suas providências... Ao começar a segunda, dançou, esquentou... e daí em diante, não lhe digo nada!

- (...) E a propósito, pode-se ir à caixa?

- Como não? Mas não se esqueça: se for lá durante a segunda sessão, leve a máscara contra os gases asfixiantes<sup>35</sup>.

É curioso notar que o silêncio seguido de uma ironia de tais proporções tenha sido obra de Mário Nunes, responsável pela página teatral de *O Malho*, o mesmo jornalista que em sua coluna do *Jornal do Brasil* havia elogiado a peça e a companhia. Talvez a contradição seja ao menos em parte aparente, já que se tratavam de periódicos de natureza diversa. Pode-se notar que as seções teatrais dos jornais cariocas tenderam a elogiar *Tudo Preto*, enquanto os comentários negativos em geral tenderam a se concentrar nas páginas das revistas ilustradas semanais. Uma razão possível para explicar tal diferença é o fato de que naquele momento um jornal diário custava por volta de 200 réis, ao passo que um exemplar de *Careta*, *Fon-Fon*, *O Malho* ou *Revista da Semana* não saía por menos de 1200 réis. T tamanha diferença por certo refletia-se no público consumidor desses dois tipos de publicação, o que pode ajudar a explicar as diferentes maneiras pelas quais Mário Nunes tematizou a estréia da Companhia Negra de Revistas. Perante um público de maior poder aquisitivo, é fácil imaginar que o cronista se sentisse mais livre para ironizar as pretensões da trupe de De Chocolate, ao passo que em um texto direcionado para uma audiência mais ampla Nunes tenha se sentido compelido a tratar

---

<sup>35</sup> "Teatros", *O Malho*, n° 1249, 21-8-26, p. 18.

do tema de modo mais austero e até simpático. Pouco importa para os propósitos deste trabalho saber a real opinião do cronista, mas a distinção entre as opiniões de jornais e periódicos semanais ajuda a fortalecer a hipótese de que o sucesso da Companhia Negra de Revistas tenha se fundado em boa parte no respaldo de indivíduos não pertencentes à elite.

Nesse ponto é fácil notar que a associação entre raça e nação nos anos 1920 possuía uma série de significados diversos. Havia quem julgasse que os descendentes de escravos não deveriam ter um papel muito diferente daquele exercido por seus ancestrais, e o texto de Mário Poppe é um sintoma dessa situação. Outros, como o cronista citado de *O Malho* não conseguiam separar indivíduos de pele mais escura de descrições essencializantes que muitas vezes beiravam a animalização completa desses indivíduos. Contudo, boa parte da recepção dada à Companhia Negra de Revistas, ainda que com diversos traços de ambigüidade, mostra que havia um público disposto a ouvir a sua mensagem.

## II – Tudo Preto

Se alguns aspectos da recepção à iniciativa da Companhia Negra de Revistas indicam a possibilidade de que um tipo de caracterização dos afro-brasileiros pudesse por vezes ser encarado de forma positiva no ambiente do entretenimento massificado do Rio de Janeiro dos anos 1920, o conteúdo da peça em muito contribui para reforçar tal impressão. Do início ao fim do texto, *De Chocolat* parece empenhado em apontar a importância de um essencializado caráter negro e da harmonia racial no caráter nacional. O primeiro quadro, denominado “Para a Frente”, é bastante representativo das idéias veiculadas no transcorrer da peça. Na descrição do autor, o quadro se desenvolveria em um ambiente onde estariam “todos com vestidos pretos, avental e adornos brancos, representando serviçais domésticos. Os homens vestidos como cozinheiros, trazendo cada um nas mãos utensílios de cozinha, panelas, frigideiras, etc. etc. e as mulheres, espanadores, etc. etc.”<sup>36</sup>. Assim, a peça abria com uma tradicional caracterização dos personagens afro-brasileiros, em que estes apareciam como trabalhadores domésticos. Contudo, tais personagens cantavam uma canção denominada “Coro dos Serviçais”, que a despeito de seu título, indicava que o tema dos empregados em uma casa de luxo poderia estar prestes a receber um novo tratamento:

Deixamos as patroas  
Artistas boas  
Vamos ser  
Cheias de alacridade  
E com vontade  
De vencer

---

<sup>36</sup> O texto da peça pode ser encontrado no arquivo da 2ª DAP, caixa 40, nº 891.

Seremos as estrelas  
Chiques e belas  
A dominar  
Mostrando que a raça  
Possui a graça  
De encantar

A peça não deixa de ter uma abertura tranquilizadora, mostrando afro-brasileiros como empregados domésticos, uma visão que confirmava estereótipos seculares. Porém, em meio à canção se insere o desejo de ascensão social, mostrando a meta de “dominar”. Tais objetivos surgiam associados à crescente presença de artistas afro-brasileiros nos palcos do teatro musicado carioca, fenômeno já observado anteriormente. A importância que estes artistas paulatinamente assumiam é apontada na peça como origem da companhia:

Entram Patrício e Benedito, casacalmente vestidos, procurando apresentar-se o mais elegantemente possível:

**Patrício** (olhando para o lado que saiu o coro): Lá vão elas, meu amigo, lá vão elas! Havemos de formar a nossa companhia de Revistas só com gente da raça... Só devemos aceitar elementos pretos!

**Benedito** (olhando por sua vez para o lado em que saiu o coro): Certíssimo! Lá vão elas e vão contentíssimas!

**Patrício**: Disso sei eu. Os patrões é que não estão muito contentes...

**Benedito**: Estão zangados e com razão. Mas que tenham paciência... Havemos de demonstrar a nossa habilidade. Em Paris, o Douglas não está com sua Companhia Negra de Revistas?

**Patrício**: Justamente! E dizem que não tem um único elemento que não seja preto!

**Benedito**: Muito bem; é o que devemos fazer aqui – Tudo Preto! Deve ficar interessantíssimo!

**Patrício**: Teremos então dentro do palco uma verdadeira constelação... preta!

Essas primeiras passagens do texto mostram que este deve ser interpretado com cautela, tendo em vista que não se tratava de militância política formal, e sim de entretenimento para uma platéia diversificada que buscava diversão. O coro dos empregados

domésticos, ainda que sem empregar um discurso que valorizasse o confronto, uma vez que apontava para um fenômeno que estava à vista de qualquer freqüentador do teatro de revista, não deixava de possibilitar surpresas ao espectador. Certamente acostumada a ver artistas afro-brasileiros desempenhando papéis de serviçais, boa parte da platéia por certo não esperava ver tais empregados abandonarem os patrões em busca de ascensão social. Tampouco seria comum o fato de tal passagem ser apontada como origem de uma companhia “negra” de teatro voltada para apresentar as “nossas habilidades” (uma clara referência à percepção de que os afro-brasileiros tomavam de assalto o mundo do entretenimento), ou seja, para a afirmação racial. Neste ponto a mensagem da peça é agudizada, e a idéia de “cultura negra” associada ao mundo do entretenimento, ainda que implícita, torna mais claro o orgulho racial. Contudo, o espectador é avisado de que pode continuar tranqüilo, já que tal empreendimento se desenvolveria na esteira de um fenômeno semelhante que ocorria em Paris, sendo explícita a referência ao grande sucesso da *La Revue Nègre* no ano anterior. Tal espetáculo, que continha entre outros Josephine Baker e Sidney Bechet, trazia forte apelo exótico, devendo parte de seu sucesso entre o público parisiense a este atrativo<sup>37</sup>. Assim, afastava-se os ouvintes desse discurso da possibilidade de relacionar a companhia com a separação de raças que era vista como promotora do ódio racial nos Estados Unidos, para remetê-los a uma tranqüilizadora atmosfera de modernidade e civilidade parisiense.

Nas passagens seguintes, a peça enveredava por outros caminhos, chegando a beirar a autodepreciação, tomando maior impulso seu afastamento em relação a um discurso anti-racista:

---

<sup>37</sup> BLAKE, *op. cit.*, pp. 91-100.

**Benedito** (rindo): Sabes quem vai ficar contentíssima com a organização dessa companhia? A Exma. Sra. D. Light!

**Patrício**: A Light? Como assim?

**Benedito**: Oh! Trouxa! Então não vês que se organizarmos a nossa companhia, teremos de trabalhar com iluminação dupla?

Aqui se torna mais explícita a ambigüidade da mensagem da Companhia Negra de Revistas, que nesta passagem se dissocia inteiramente de discursos como os que no mesmo momento poderiam ser lidos na imprensa militante paulistana. Contudo, isso está ligado à dinâmica do teatro de revista, e sua inserção no universo da cultura de massas. Por um lado, era necessário satisfazer, ao menos de passagem, espectadores menos propensos a uma aberta exaltação da “gente da raça”. Por outro lado, a cena poderia apenas ressaltar a “escuridão” como peculiaridade, ainda que isto soe estranho para os padrões atuais. Uma possibilidade mais sutil de compreensão dessa passagem é a de que seria uma referência à diferença na iluminação utilizada quando se trata de artistas de tons de pele diferentes, o que poderia soar como uma afirmação de diferenças raciais. De qualquer forma, não se pode correr o risco do anacronismo e postular *a priori* que tal passagem de *Tudo Preto* soasse mal para os simpatizantes da militância afro-brasileira. Enfim, deve-se sempre ter em mente o caráter polissêmico destas peças, já que, longe de ser “teatro de tese”, o teatro de revista visava dar aos temas um tratamento que pudesse satisfazer ao maior número possível de gostos. Provavelmente essa cena seja mais um exemplo de tal característica.

Apesar do texto da peça ser uma comédia notavelmente polissêmica, há espaço suficiente em *Tudo Preto* para as expressões de orgulho racial, muitas vezes conectado com a idéia de brasilidade:

**Benedito:** O preto deve impor-se. O preto é quem está na moda. O próprio branco brasileiro, despido de preconceitos, reconhece isto e nos adora. A prova é que temos grandes comerciantes e capitalistas que para fazerem qualquer transação exigem sempre o preto no branco...

**Patrício:** É mesmo...

**Benedito:** Olha, toda senhora, bonita ou feia, gosta do preto. Trá-lo sempre no rosto... O preto é a menina dos seus olhos!

**Patrício:** Tem razão! Nós somos de fato!

**Benedito:** Olaripes! Somos de fato. Qualquer pessoa que compra um bilhete de loteria, não deseja em nenhuma hipótese, que ele sai branco. Logo...

**Patrício:** Tem razão. Estamos “ascendendo”

**Benedito:** estamos “ascendendo”, é verdade. Temos a Ascendina com o doutor Jacarandá!

**Patrício:** Vá lá que assim seja! Mas também tivemos homens de verdadeiro valor, como Henrique Dias, Cruz e Sousa, André Rebouças, Luís Gama, José do Patrocínio e outros.

**Benedito:** Eu sei, meu velho. Estava gracejando. Por saber que tivemos personalidades como as que citaste, é que tive a idéia de organizar com gente da raça uma coisa homogênea, a fim de honrar as suas memórias...

**Patrício:** Devemos fazer o mesmo que estão fazendo em Paris. Imitaremos sim, porém com vantagens. Basta dizer-te que teremos cenários do grande Jaime Silva. A Norte América e a Europa não possuem um artista deste quilate!

Primeiramente é necessário situar Ascendina e Doutor Jacarandá, personagens citados na passagem acima. A Ascendina em questão é a já citada atriz Ascendina dos Santos, a quem ainda se referirá páginas adiante. Já o Doutor Jacarandá, figura freqüentemente tematizada no teatro de revista e ridicularizada ao máximo na imprensa, mereceria alguma atenção dos historiadores. Tratava-se de um rábula, caracterizado pelos jornais como “negro”, que por vezes tentou o acesso à Câmara de Vereadores do Distrito Federal. Sua busca pela ascensão social era o mote de sua freqüente ridicularização, visto que a imprensa o desenhava como um medíocre advogado de porta de cadeia, que buscava através de um vocabulário rebuscado dar mostras de erudição. O fato de ser uma figura tão conhecida talvez possa significar que desfrutasse de alguma popularidade, e sua caracterização de advogado de prostitutas talvez

indique que se tratava de um profissional voltado para a defesa dos mais humildes. E em uma reportagem que tematizava uma derrota eleitoral, atribuíam-se ao rábula a seguinte frase: “Mais uma vez, república ingrata, fizeste escárnio da minha candidatura porque sou negro. Pois fica sabendo que mais negra está a tua consciência, e eu embora tenha sido derrotado não sou um vencido!”<sup>38</sup>. A frase sugere que o Dr. Jacarandá era visto como símbolo de algum tipo de afirmação racial, o que tornaria ainda mais significativas as freqüentes ridicularizações de que era alvo. E certamente tal caracterização em termos abertamente raciais é um sinal claro de que se trata de uma figura que serviria para iluminar alguns contornos das políticas raciais na cidade do Rio de Janeiro no período<sup>39</sup>.

O que o texto mostra, contudo, ainda que entremeado de piadas, é a ênfase na idéia da possibilidade de uma convivência racial pacífica, mas nesta visão tratava-se claramente de uma convivência pacífica entre iguais, e não uma dádiva dos brancos. Os próprios homens negros “de verdadeiro valor” que são citados na peça ajudam a confirmar esta concepção, em especial a referência a Henrique Dias, que em uma visão historiográfica mais tradicional, foi o indivíduo que, junto com Filipe Camarão e André Vidal de Negreiros, teria liderado a expulsão dos holandeses de Pernambuco em 1654, em um episódio recorrente para exaltar a idéia das três raças fundadoras de uma nacionalidade mestiça<sup>40</sup>. Assim, a companhia apostava

---

<sup>38</sup> *Careta*, n° 926, 20-3-26.

<sup>39</sup> Sobre o Dr. Jacarandá, “O dr. Jacarandá tem uma queixa longa”, *Correio da Manhã*, 2-4-20; “O dr. Jacarandá Protesta”, *Correio da Manhã*, 3-4-20; “O Dr. Jacarandá”, *O Malho*, n° 917, 10-4-20; “Garatujas”, *Fon-Fon*, 3-5-24; *O Paiz*, 5-10-25 e 7-10-25; “A Dança Moderna – Uma Entrevista com o Dr. Jacarandá”, *Revista Musical*, n° 85, 15-2-27; “Os Doutores Jacarandás”, *O Malho*, n° 1278, 12-3-27; *O Malho*, n° 1291, 11-6-27, p. 43; “Carnaval na Rua”, *Diário Carioca*, 6-1-29.

<sup>40</sup> Ver por exemplo o clássico ABREU, Capistrano de. *Capítulos de História Colonial (1500-1800)*. Belo Horizonte-São Paulo: Itatiaia-Publifolha, 2000, cap. 8.

em vários elementos, como a importância da “gente da raça” na cultura brasileira e os referenciais parisienses.

É fácil notar as semelhanças de tal discurso com o que ficou conhecido como “a ideologia da democracia racial”, muitas vezes apontado como mistificação destinada a obscurecer a violência das relações raciais brasileiras. É possível notar contudo que não apenas a Companhia Negra de Revistas defendeu a singularidade brasileira em termos da boa convivência racial, mas nas páginas da imprensa militante pode-se ver que outros grupos também adotaram idéias semelhantes. Um exemplo é o fato de no mesmo período, no Rio de Janeiro e em São Paulo grupos militantes aderirem de corpo e alma à idéia de erigir monumentos à Mãe Preta, outro elemento visto hoje como estando conectado à ideologia freyreana<sup>41</sup>. Tais semelhanças têm sido explicadas baseadas no argumento de que, ao defender a presença de descendentes de africanos em um contexto de relações raciais harmoniosas, tais grupos estariam reproduzindo um discurso da elite dominante, sem perceber suas reais implicações<sup>42</sup>.

Por outro lado, o amplo sucesso de *Tudo Preto* poderia levar a outra linha interpretativa, levantando-se hipóteses que levem em conta as razões dos atores históricos. Talvez artistas teatrais e jornalistas que se identificavam como negros tivessem suas razões para adotar a idéia de “Brasil mestiço”, hoje tida como mascaradora do racismo brasileiro. Em

---

<sup>41</sup> SEIGEL, Micol. *The Point of Comparison: transnational racial construction, Brazil and the United States, 1918-1933*. Ph.D. Thesis, New York University, 2001, cap. 6.

<sup>42</sup> Vários textos contêm tal perspectiva, como, por exemplo, BUTLER, Kim D. *Freedoms Given, Freedoms Won: Afro-Brazilians in Post-Abolition São Paulo and Salvador*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1998; PINTO, Regina Pahim. *Movimento Negro em São Paulo: luta e identidade*. Tese de Doutorado, FFLCH-USP, 1993; e SILVA, José Carlos Gomes da. “Negros em São Paulo: espaço público, imagem e cidadania (1900-1930)”. In: NIEMEYER, Ana Maria de e GODOI, Emília Pietrafesa de (Orgs.). *Além dos Territórios: para um diálogo entre a etnologia indígena, os estudos rurais e os estudos urbanos*. Campinas: Mercado de Letras, 1998.

primeiro lugar, vivia-se em um período próximo da ampla difusão de idéias como branqueamento e racismo científico, idéias que não haviam desaparecido nos anos 1920. Além disso, o período do pós-guerra foi caracterizado nos Estados Unidos por violentos conflitos raciais<sup>43</sup>, e a imprensa noticiava seguidamente os linchamentos sofridos por não-brancos naquele país enquanto debatia a violência de suas relações raciais<sup>44</sup>. Apesar desses jornais invariavelmente lamentarem os confrontos raciais existentes nos Estados Unidos, poderia encontrar-se em periódicos nacionais quem dissesse a respeito da Ku-Klux-Klan que “se os seus meios de ação fossem tão recomendáveis como os princípios a que servem, o povo americano adotaria a sociedade com todo o entusiasmo”<sup>45</sup>. Ou seja: havia quem, dentro do Brasil, defendesse a legalização do preconceito racial, criticando apenas a violência como método para se chegar a tal resultado. Percorrendo as páginas da imprensa militante nota-se ainda que dentro do próprio Brasil havia uma certa restrição à liberdade de movimento dos descendentes de escravos, que eram com freqüência impedidos de circular em alguns espaços públicos<sup>46</sup>. Pode-se lembrar ainda que no início da década desenrolaram-se uma série de debates sobre a conveniência de permitir-se a entrada de afro-americanos no Brasil, que incluiu a apreciação de um projeto de lei restritivo nesse sentido, a atuação conjunta de

---

<sup>43</sup> FRANKLIN, John Hope. *From Slavery to Freedom: a history of Negro Americans*. New York: Alfred A. Knopf, 5ª edição, 1980, cap. 17; GROSSMAN, James R. *A Chance to Make Good: African-Americans, 1900-1929*. New York-Oxford: Oxford University Press, 1997, pp. 127-129.

<sup>44</sup> “Grave Erro!”, de D’Alencastro, *Bandeirante*, n° 3, 9-18; “O Ku-Klux-Klan”, de J. Luís Mesquita, *Getulino*, 23-11-24; “No Mundo dos Mistérios”, *Getulino*, n° 1 (nova fase), 13-5-26. A grande imprensa também voltou sua atenção para a violência racial norte americana por várias ocasiões ao longo da década. Ver por exemplo “O Despertar da África”, *O Malho*, n° 950, 27-11-20; “A Origem do Homem”, de Lima Barreto, *Careta*, n° 679, 26-6-21; “Perfis Internacionais”, *Fon-Fon*, 29-4-22; *O Paiz*, 16-10-25; “Os Terrores da Ku-Klux-Klan Alastrou-se Pelo Mundo”, *Gazeta de Notícias*, 13-1-28. Na imprensa operária ver “Ku-Klux-Klan”, de Die Glocke, *O Internacional*, 3-4-23.

<sup>45</sup> “A Tenebrosa Ku-Klux-Klan”, *Careta*, n° 848, 20-9-24.

autoridades brasileiras e norte-americanas para impedir tal imigração e dezenas de artigos em jornais favoráveis à restringir-se a entrada destes imigrantes<sup>47</sup>.

Descendentes de escravos pareciam, portanto, ter razões para acreditar estar vivendo em um panorama pouco favorável tanto no plano nacional como fora do país. Nesse contexto, a idéia de democracia racial como peculiaridade do país não parece ter soado como desprezível, pelo menos para parte da comunidade afro-brasileira. Frente a tais adversidades, pode-se supor que o caminho da negociação, adotado em *Tudo Preto* (mas também na campanha pela construção do monumento à Mãe Preta e nas páginas da imprensa militante de São Paulo) realmente surgisse como uma saída possível de reivindicação, tanto mais que se apoiava na já bastante difundida crença de que “o branco brasileiro” seria “despido de preconceitos”. De resto, ao apresentar a idéia de que o Brasil fosse marcado pela ausência de preconceitos raciais, *Tudo Preto* não deixava de apresentar a reivindicação de sua concretização<sup>48</sup>.

Esta estratégia adotada pela Companhia Negra de Revistas talvez possa parecer exageradamente moderada para os padrões atuais, exasperando aqueles que gostariam de ver

---

<sup>46</sup> “Os Agentes da Polícia em Ação”, *Bandeirante*, de Gastão R. Silva, nº 4, 4-19; “O Costume Faz Leis”, *Getulino*, 9-3-24; “Normas de Conduta”, de César Júnior, *Getulino*, nº 45, 22-6-24; “Frente Negra”, *O Proletário*, 10-12-34.

<sup>47</sup> O assunto foi tematizado ainda no teatro de revista, em peças como *Duzentos e Cinquenta Contos*, de Bittencourt e Menezes (2º DAP, caixa 15, nº 279, 1921), bem como na imprensa ao longo de todo o ano de 1921, em especial entre os meses de julho e setembro. Sobre este debate, ver MEADE, Teresa e PIRIO, Gregory Alonso. “In Search of the Afro-American ‘Eldorado’: attempts by North American blacks to enter Brazil in the 1920s”. *Luso-Brazilian Review*, 25:1, 1988; LESSER, Jeffrey. “Legislação Imigratória e Dissimulação Racista no Brasil (1920-1934)”. *Arché*, 3:8, 1994; SEIGEL, *op. cit.*, cap. 5.

<sup>48</sup> Muitas décadas depois moradores de um morro carioca expressariam suas aspirações nos mesmos termos, ver SHERIFF, Robin. “Como os Senhores Chamavam os Escravos: discursos sobre cor, raça e racismo num morro carioca”. In: MAGGIE, Yvonne e REZENDE, Cláudia Barcellos (Org.). *Raça Como Retórica: a construção da diferença*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, pp. 236-7. A elaboração teórica de tal estratégia é realizada por REIS, Fábio Wanderley. “Mito e Valor da Democracia Racial”. In: SOUZA, Jessé (Org.). *Multiculturalismo e Racismo: uma comparação Brasil – Estados Unidos*. Brasília: Paralelo 15, 1997.

fortes movimentos de massa que exprimissem reivindicações mais agressivas. Contudo, outros grupos lutaram por uma maior igualdade racial no Brasil adotando estratégias que também privilegiavam a negociação em vez do confronto. O caso dos jornais militantes de São Paulo seria um exemplo. No plano cultural, a estratégia adotada por vários desses periódicos era a de caracterizar uma essência afro-brasileira que seria contraposta ao contexto da modernidade, tal como desenhado no capítulo anterior. Em função das restrições policiais, grupos afro-brasileiros certamente seriam vistos pela sociedade com uma desconfiança ainda maior se adotassem padrões vistos como modernos e que ainda provocavam alto grau de ansiedade, como vestuário ousado ou danças que enfatizassem a proximidade corporal. Assim, estes grupos militantes acabaram por pregar que os “homens de cor” se contentassem em dançar valsas e trajar-se da forma mais tradicional possível, elegendo, portanto, tais elementos como em grande parte definidores de sua identidade, buscando, dentro do debate de período sobre a modernidade, apresentar-se como símbolos de uma tradição não corrompida, convertendo-se em guardiões das tradições nacionais, tradições estas muitas vezes ancoradas em elementos tradicionalmente vistos como europeus<sup>49</sup>.

Isso explica a presença naqueles periódicos de um grande número de artigos enfatizando a necessidade de evitar a adesão a novidades como o cabelo a la garçonne, as danças modernas, a diminuição da distância dos papéis sexuais, o feminismo ou lamentando a ausência de romantismo no mundo moderno<sup>50</sup>. Um exemplo seria um artigo publicado em *O*

---

<sup>49</sup> Para um estudo detalhado desta postura entre os afro-brasileiros da imprensa paulistana ver SEIGEL, *op. cit.*, pp. 161-185. A mesma autora argumenta ainda que quando do surgimento da Companhia Negra de Revistas tal estratégia integracionista atingia seu auge na década de 1920.

<sup>50</sup> “A Influência Social da Mulher”, *Getulino*, n° 6, 2-9-23; “Pelo Progresso Feminino”, de Maria Rosa M. Ribeiro, *Getulino*, n° 7, 9-9-23; “A Mania da Dança”, de Augusto Lopes, *Getulino*, n° 49, 17-8-24; “La Garçonne

*Clarim da Alvorada*, um dos principais periódicos dedicados à causa da igualdade racial naquele período. Seu autor, irritado porque um maestro carioca teria afirmado para o *Jornal do Commercio* que “O Jazz-Band é música de negro”, replica que a música foi aceita nas melhores famílias de Paris e São Paulo:

Portanto essa música não é só para o negro, como dissera esse ilustre maestro. É somente para famílias de bom gosto, que estão sentadas em cruzeiros. Nós, os pretos brasileiros, sempre fomos apreciadores da música clássica, e com orgulho da nossa raça negra, podemos apresentar diversos músicos pretos que muito honraram e honram ainda a nossa raça<sup>51</sup>.

Um dos exemplos que teriam honrado a raça seria o padre José Maurício (1767-1830), músico muitas vezes considerado “o Mozart brasileiro”. Em tal discurso percebe-se a tentativa de, em que pese a vinculação a uma tradição européia, associar os descendentes de africanos à manutenção de uma cultura vista como tradicional, associação que, esperava-se, tornaria tal grupo um paradigma de brasilidade, forçando o reconhecimento da plena cidadania ao grupo. Neste padrão assimilacionista, vale dizer, praticamente não há referências à ancestralidade africana, e o continente de origem era visto como “território selvagem”, em termos muito semelhantes ao que poderia se encontrar na grande imprensa do período<sup>52</sup>. Afinal, se a

---

(dedicado às moças de cor de São Paulo)”, de Horácio da Cunha, *Clarim da Alvorada*, n° 16, 15-11-25; “Pela Moralidade”, idem; “Amor e Jazz”, de Tuca, *Clarim da Alvorada*, n° 19, 21-3-26.

<sup>51</sup> “Os Pretos e a Música”, de Horácio da Cunha, *Clarim da Alvorada*, n° 31, 17-4-27. Lembrar que *Getulino* (n° 20, 9-12-23) republicou matéria da revista *Fon-Fon* (29-7-22, “Perfis Internacionais”), focalizando o tenor Roland Hayres: “É, com efeito, um jovem dotado de certa cultura e suficientemente estilizado pela civilização. Usa com elegância a casaca, o que é bastante no mundo *ou l’ou s’amuse...* E trata com o máximo desprezo seus colegas de cor que tocam ou cantam nos *music-halls*: - Eu só conheço um gênero de música, afirma ele, o clássico!”.

<sup>52</sup> Ver “Cartas Negras”, de Cláudio Guerra (*Getulino*, n° 1 – nova fase – 13-5-26), que ridiculariza as idéias que surgiam nos Estados Unidos sobre uma volta dos descendentes de africanos ao continente de seus ancestrais. Um contraponto seria o jornal *O Menelick*, que do título aos artigos, explicitava o orgulho da ascendência africana.

estratégia era caracterizar-se como a essência da brasilidade, a identificação com outro continente, visto como selvagem, seria talvez a última coisa que esses militantes desejavam.

Na organização de tais grupos, tal postura reflete-se em uma permanente vigilância interna, visando impedir qualquer deslize que pudesse tornar a comunidade afro-brasileira da capital paulista mal vista pelo restante da sociedade. Tal estratégia é, por certo, o que explica tal passagem publicada em um dos periódicos militantes:

As Sociedades Recreativas, que queiram a sua boa ordem e respeito nas suas sociedades durante os ensaios, não devem aceitar como sócias e convidadas as senhoras que tem dançado maxixe no Colombo.

No próximo número A Liberdade vai encetar a sua campanha contra este pessoal e dando notícia da Sociedade onde dança a dama e seu nome e residência<sup>53</sup>.

Aqui se pode detectar um violento processo de censura interna no interior da comunidade afro-brasileira paulistana, visando estigmatizar os indivíduos que se negassem a adotar um comportamento condizente com a estratégia descrita, de afirmação através do respeito às normas tradicionais da sociedade. Note-se, por exemplo, o acirramento deste tipo de vigilância moral sobre as mulheres, tema incontavelmente repetido nas páginas da grande imprensa, como se viu no capítulo anterior. Pode-se perceber, contudo, a presença de outras visões sobre o assunto no interior da própria comunidade. As “senhoras” em questão, por alguma razão preferiam dançar o maxixe, norteando sua inserção social dentro de outros parâmetros.

---

<sup>53</sup> “O Pessoal da Colombo”, A Liberdade, n° 1, 14-7-19.

Tais discordâncias surgiram também nas páginas de outro periódico, órgão de uma das mais importantes sociedades recreativas da capital paulista e espaço de reunião da comunidade afro-brasileira de São Paulo. Nas páginas do jornal, o presidente da sociedade argumentava:

Em nada vem contrariar os Snrs. Sócios uma medida aplicada para atender a boa ordem nos nossos ensaios: além de tudo, numa sociedade que é apontada como um modelo de outras, ver-se apenas dançar *habaneras*, *fox-trots* e *tangos*, sendo que as contradanças antigas deveriam também ser preferidas, porque são danças de ocasião, quando executadas em regra<sup>54</sup>.

Se o presidente achava que a presença de tais danças no salão da sociedade era mais que o suficiente, outros pensavam diferente. Uma carta enviada ao jornal afirmava que “Queremos dançar o Bataclan, que traz para nós maior prazer, por ser um modernismo fácil e sobretudo elegante”<sup>55</sup>. É um tanto difícil saber exatamente o que significavam para os membros da sociedade termos como “bataclan”, mas ao que tudo indica, enquanto a diretoria da sociedade pretendia mantê-la longe da voga dos ritmos mais recentes, outros grupos internos desejavam ser modernos, e tentavam argumentar que isso não tiraria a elegância da sociedade. A questão era de fato delicada ao ponto de haver referências em tal carta à suspensão de membros da sociedade que dançavam no estilo moderno. Nota-se que, se era clara a estratégia dos dirigentes da sociedade, por outro lado não é difícil perceber a presença

---

<sup>54</sup> Abílio Rodrigues, “Crônica Social”, *O Kosmos*, nº 10, 15-3-23.

<sup>55</sup> Ferraz, “O Bataclan”, *O Kosmos*, nº 24, 18-5-24. Outros exemplos de que ritmos modernos também tinham adeptos entre a comunidade afro-descendente de São Paulo é o anúncio da “Jazz-Band Bataclan” em *Getulino*, nº 44, 15-6-24. Deve-se levar em conta, porém, o fato de que os eventos patrocinados por este periódico em geral mantinham-se dentro de um repertório mais tradicional. Ver o programa de um destes eventos em *Getulino*, nº 64, 20-12-24. Isto mostra que, se a fidelidade a tal repertório era uma estratégia possível, no interior da comunidade havia outros pontos de vista a respeito do assunto.

de outras formas de ver a problemática da inserção dos afro-brasileiros na sociedade paulistana no período do pós-guerra.

Tais estratégias ajudam a contextualizar de forma mais precisa o aparecimento de *Tudo Preto*. Há, naturalmente, diferenças a serem ressaltadas, em especial devido ao fato de que a Companhia Negra de Revistas surgiu em uma cidade onde a população afro-brasileira era bastante expressiva, ao passo que os jornais militantes aplicavam sua estratégia em uma cidade onde correspondiam a cerca de 10% da população, em meio a imigrantes estrangeiros, migrantes interioranos e grupos dirigentes que acumulavam cada vez mais capital<sup>56</sup>. Há que se considerar ainda a diferença entre jornais explicitamente criados com o objetivo de exercer uma atividade política e uma companhia de teatro que não poderia sobreviver sem provocar o riso em um público bastante diferenciado internamente. Contudo, a despeito de um número nada desprezível de diferenças, ambos os grupos tendem a adotar a negociação como estratégia de reivindicação, vendo sua raça como um símbolo das tradições nacionais, apostando em um contraponto à multiplicação de novidades que a vida moderna proporcionava.

Nessa perspectiva, vale a pena considerar *Tudo Preto* como um indício da possibilidade de que idéias como “democracia racial” ou “Brasil mestiço” não tenham sido meramente um produto da mente de alguns intelectuais, dispostos ou não a definir uma ideologia de controle social. *Tudo Preto* é um forte indício de que tais conceitos tenham sido fruto de uma negociação diária, pois a peça é explícita ao conectar o conceito de brasilidade à “gente da raça”, além de defender a idéia de que o Brasil teria como vantagem em relação a outros

países o fato da boa convivência racial. Assim, a idéia de democracia racial, ainda que possa ter na prática um efeito mascarador da violência racial brasileira, teve vários sentidos no momento de sua formulação, longe de ter sido meramente um estratagema de grupos de elite com objetivos de dominação. A companhia valorizava, portanto, a contribuição dos descendentes de africanos na construção da nação, mas sua mensagem deixava espaço para a idéia de “Brasil mestiço”, como na valorização de Henrique Dias, personagem identificado à fábula das três raças. Contudo, vale lembrar que a exaltação a Henrique Dias como fonte de orgulho não deixa de seguir uma tradição colonial, quando os regimentos de milícia formados por africanos e seus descendentes se autodenominavam *henriques*, em homenagem ao personagem citado<sup>57</sup>. Isso mostra que, se tal referência em *Tudo Preto* pode ser vista como abertura à valorização da mestiçagem, tampouco deixa de ser uma ostentação de orgulho racial. É importante notar, aliás, que o elogio à mestiçagem não surge na peça, ao menos de forma explícita, ao passo que as peculiaridades dos “pretos” eram continuamente exaltadas.

Há, portanto, indícios de que a expressão orgulhosa da idéia de democracia racial estava em circulação já nos anos 1920 em grupos sociais diversos. Percebe-se também que tal conceito não possuía naquele momento um sentido unívoco para os que se ocuparam do tema. Já foi demonstrado, por exemplo, que houve reações à obra de Gilberto Freyre, apontando-a como possuidora de elementos que elevariam a auto-estima dos afro-brasileiros, sendo, portanto, potencialmente desestabilizadores da ordem social<sup>58</sup>. Em um ponto de vista diverso, a imprensa militante de São Paulo viu nesta idéia uma maneira de afirmar a centralidade da

---

<sup>56</sup> Sobre os afro-brasileiros em São Paulo, ver SANTOS, Carlos José Ferreira dos. *Nem Tudo Era Italiano: São Paulo e pobreza (1890-1915)*. São Paulo: Annablume-Fapesp, 1998.

<sup>57</sup> SCHWARTZ, Stuart B. “O Brasil Colonial, c. 1580-1750: as grandes lavouras e as periferias”. In: BETHELL, Leslie (Org.). *História da América Latina, Vol. II: América Latina Colonial*. São Paulo: Fag-Edusp, 1999, p. 414.

raça negra na cultura brasileira, expressando a crença na ausência de preconceito racial no Brasil<sup>59</sup>. Tal parece ter sido o caminho enveredado pela Companhia Negra de Revistas para afirmar sua posição, apontando o fato de que, se alguns nomes ocuparam posição central no debate que se desenvolveu em torno de termos como “democracia racial”, isto não impediu que grupos variados dele participassem, expressando suas opiniões e fornecendo novos sentidos à discussão<sup>60</sup>.

Enfim, se está claro o fato de tais grupos colocarem a discussão em termos que por vezes não estavam muito distantes de teses defendidas por pensadores das classes mais altas da sociedade, isso não basta para levar à conclusão de que se tratava de uma adoção ingênua de idéias que lhes eram impostas de cima. É possível, por exemplo, que estes atores históricos tivessem consciência do quanto sua retórica mantinha intocada uma série de fundamentos da questão racial brasileira. Contudo, tratava-se de uma ferramenta que estava disponível no período, podendo, através de uma manipulação adequada, ser utilizada para os fins desejados. Ainda que isso não fosse propriamente uma ideologia radical, era uma alternativa possível, e foi adotada como forma de buscar avanços ao mesmo tempo em que se evitava alguns confrontos. Sob este ponto de vista, pode-se dizer que tanto a Companhia Negra de Revistas como a imprensa militante paulistana buscaram renegociar o papel da raça que identificavam como sua na história nacional.

Apesar de *Tudo Preto* apresentar, ainda que em alguns traços genéricos, elementos para a caracterização do Brasil, a nação não é percebida nesta peça como um bloco monolítico no

---

<sup>58</sup> MAIO, Marcos Chor. “Tempo Controverso: Gilberto Freyre e o Projeto UNESCO”. *Tempo Social*, 11:1, 1999.

<sup>59</sup> SEIGEL, Micol, *op. cit.*, seção II.

<sup>60</sup> Argumento semelhante foi desenvolvido CAULFIELD, Sueann. *Em Defesa da Honra: moralidade, modernidade e nação no Rio de Janeiro (1918-1940)*. Campinas: Ed. Unicamp-Cecult, 2000, pp. 272-281.

que tange à questão racial. Se o que era visto como a “cultura negra” era algo apontado como central na identidade nacional, tal cultura aparece como tendo matizes. O mais sensível é a questão regional, ressaltando-se claramente a importância da Bahia:

**Patrício:** E onde iremos buscar originalidades?

**Benedito:** No Norte, na minha saudosa Bahia. Os nossos avós, quando vieram da África, construíram as primeiras palhoças na Bahia, e foram delas que saíram as primeiras mulatas e negras brasileiras, que depois tornaram-se as aias confidentes e estimadas dos palácios. Veja como eram as palhoças e o que saía de dentro delas!”.

**Baiana** (entrando desengonçada): Sou baianinha faceira  
Toda dengosa e gentil  
Das mulheres a primeira  
Nesta terra do Brasil  
Tenho um certo requebrado  
E um quadril ondulante  
Que faz ficar apaixonado  
Qualquer tipo elegante

A passagem citada opera simultaneamente em dois registros distintos. De um lado, sublinha fortemente a idéia de que a Bahia seria a fonte primordial da “cultura negra”, uma visão atualmente consolidada da experiência africana no Brasil. A canção que se segue em apoio à tese, com sua letra característica do estilo das músicas compostas por Ari Barroso, em especial para Carmem Miranda, nos anos 1930, ajudava a cimentar este padrão que via em uma Bahia idealizada e primitiva as fontes da mais pura brasilidade. Estas composições “bairanas” de Ari Barroso, por sinal, são tradicionalmente apontadas pela bibliografia como manifestações de uma faceta integradora do regime Vargas. Se assim for, a presença desta composição, já em 1926 (anterior portanto a Vargas e Ari Barroso), apóia a idéia de que esta “brasilidade” imposta por Vargas teria no máximo se aproveitado de um fenômeno da música

popular já existente. Isto seria outro ponto a reforçar o importante papel desempenhado pelo mundo da cultura de massas na consolidação da idéia de democracia racial:

Por outro lado, surgia a questão da erotização do corpo da mulher afro-brasileira, característica do mundo do entretenimento de massas, em especial através de tipos como a “mulata” e a “baiana”. Aqui a baiana aparecia “entrando desengonçada”, com “certo requebrado” e “quadril ondulante”, o que explicita um repertório gestual que era visto como parte central da idéia de “cultura negra”. Naturalmente esta construção encontrada em *Tudo Preto* não se distancia do estereótipo consolidado que associava afro-descendência e sexualidade<sup>61</sup>. Contudo, tal associação aparece como parte desta “cultura negra” de que o país poderia se orgulhar, e envolta na sedutora aura do entretenimento. Assim, a passagem deixava espaço para a reafirmação de visões pouco lisonjeiras a respeito dos afro-brasileiros, mas também possibilitava outras visões mais favoráveis à “gente da raça”. Esta temática era importante ao longo de *Tudo Preto*, sendo desenvolvida ao longo de outras partes da peça:

**Patrício** (depois da música, entusiasmado, tentando abraçar a baiana): Bravo! Dê cá um abraço.

**Baiana** (esquivando-se): Acompanhe a procissão mas não toque no andor!

**Benedito** (dirigindo-se a Patrício): Não te passes, Patrício, que isto é uma patrícia perigosa. (a Baiana) Com que então minha irmã és da Bahia!

**Baiana**: Graças ao Senhor do Bonfim, nosso pai, e Jesus Cristo, nosso criador!

**Patrício**: Muito bem dito: nosso criador. Cristo é brasileiro, nascido aqui no Rio – é carioca da gema...

**Baiana**: Você está enganado. Cristo nasceu na Bahia.

**Patrício e Benedito** (rindo): ah! ah! ah! ah!

---

<sup>61</sup> O poder da associação entre ascendência africana e sexualidade exacerbada naqueles anos é explorado em ESTEVES, Martha de Abreu. *Meninas Perdidas: os populares e o cotidiano do amor no Rio de Janeiro da Belle Époque*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989 e, em outra abordagem, em GOMES, Tiago de Melo e SEIGEL, Micol. “Sabina’s Oranges: The Colors of Cultural Politics in Rio de Janeiro, 1889-1930”. *Journal of Latin American Cultural Studies*, vol. 11, n° 1, 2002.

**Baiana:** ah! ah! ah! uma história! (Indo à porta da palhoça) Pessoal! (depois que outros baianos atenderam ao seu chamado) Digam a esse trouxa onde nasceu Jesus Cristo!

**Coro:** Dizem que Cristo nasceu em Belém  
A história se enganou  
Cristo nasceu na Bahia, meu bem  
E o baiano criou

A Bahia tem vatapá  
A Bahia tem caruru  
Moqueca e arroz de aussá  
Laranja, manga e caju

Cristo nasceu na Bahia, meu bem  
Isto sempre hei de crer  
Bahia é terra santa, também  
Baiano santo há de ser<sup>62</sup>.

Essas passagens, ainda que se apresentem como versões “negras” dos assuntos tematizados, não deixam de guardar semelhanças com o que se via em qualquer outra peça apresentada no mesmo período. As últimas passagens citadas trazem o enfoque por vezes exótico de uma idealizada “cultura negra” originária da Bahia, e principalmente a hipersexualização da mulher afro-brasileira. Se a tentação inicial a partir dessa constatação seria a de caracterizar *Tudo Preto* como uma produção “para branco ver”, há outras possibilidades talvez mais ricas de interpretação para a existência de tais semelhanças. Principalmente porque tal visão implicitamente estaria exigindo da Companhia Negra de Revistas que fosse um grupo militante voltado unicamente para a obtenção de direitos para os que via como semelhantes. Se isso era parte da verdade, não se pode esquecer que a companhia se movia no polissêmico mundo do teatro de revista e do entretenimento de

---

<sup>62</sup> Tal canção (“Cristo Nasceu na Bahia”, de Sebastião Cirino e Duque) se tornaria um dos maiores êxitos da década. Vale lembrar que Duque, o provável autor da letra, era um bailarino que havia obtido grande sucesso

massas. Assim, em boa parte, uma peça com “tudo preto”, para fazer sucesso, fatalmente buscaria explorar fórmulas já consagradas no mundo do entretenimento, explicando o fato de *Tudo Preto* não deixar de explorar performances “negras” que eram bastante conhecidas, como é o caso das versões altamente sexualizadas de mulatas e baianas. A inserção da Companhia Negra de Revistas no mundo das diversões massificadas necessariamente traria um caráter ambíguo a seu empreendimento, que não poderia trazer uma mensagem abertamente política sob o risco de não atrair o público.

Não seria o caso, contudo, de ver a companhia como uma tentativa de politização racial frustrada pela cultura de massas. Se a companhia tinha suas mulatas, como qualquer outra, também poderia inserir claras tomadas de posição que explicitavam sua mensagem. Após a música “Cristo Nasceu na Bahia”, nota-se uma passagem deste tipo:

**Patrício:** (depois da música, entusiasmado): Sim senhor! Não conhecia essa preciosidade! Também, nascido e criado em São Paulo!

**Benedito:** Pudera! Vivendo quase no meio estrangeiro, não tiveste tempo nem ocasião de conhecer o que devias... Dessas palhoças tem saído até doutores. Agora verás a modinha brasileira, a nossa alma, a sensibilidade da nossa raça!

**Modinha** (entrando de violão em punho): Quem falou em mim?

**Benedito:** Fui eu, minha santa, quero que te apresentes, para que este meu amigo não te confunda com romanzas amacarronadas

**Modinha:** Pois então ouça, meu feijão mulatinho! (dedilhando o violão)

Eu sou a sensibilidade

Da minha terra fagueira

Sou um bocado de saudade

Sou a modinha brasileira

(...)

Com o meu pinho belo e lhano

Modulando eternos ais

Canto a dor do peito humano

---

dançando maxixe em Paris, e certamente deveria conhecer as possibilidades comerciais desta valorização um tanto exótica da Bahia, mas que pode ser vista como um discurso sobre a própria “cultura negra”.

Em noites sentimentais

**Patrício** (depois da música, entusiasmado): Sim senhor! Na verdade a modinha reflete toda a alma sentimental e nostálgica da nossa raça!

Aqui fica a idéia de que os personagens Patrício e Benedito pareciam simbolizar visões diversas do Brasil. Em um primeiro momento, ambos pareciam indiferenciáveis, destacando-se apenas por sua defesa da idéia de se montar uma companhia com “elementos negros”. A imagem do país seria então aparentemente unívoca, em uma primeira visão. Em um segundo momento, esta igualdade é matizada, e nota-se então que os dois personagens principais simbolizam dois brasis diferentes. O baiano Benedito, não por acaso tendo o nome do santo de grande popularidade entre a comunidade afro-brasileira, é visto como verdadeira reserva de uma cultura negra apontada como autêntica e fonte da mais pura (afro)brasilidade. Parecia aqui consolidada a associação, tão comum ainda nos dias de hoje, da Bahia com este imaginário da pureza da “cultura negra”. Por outro lado, o paulista Patrício desconhece as raízes do que é identificado como “cultura negra”, sendo por isto caracterizado quase como estrangeiro, em especial por viver em São Paulo<sup>63</sup>. A Bahia (terra natal de De Chocolat) simbolizaria um “Brasil Negro”, enquanto São Paulo seria a “Europa no Brasil”. No caso, é fácil notar em qual destas duas opções se localizaria a brasilidade verdadeira. A passagem citada de *Tudo Preto* recorria a uma associação facilmente reconhecível e com a qual muitos concordavam (imigrantes seriam estranhos à verdadeira cultura nacional), buscando a partir dela chegar a uma inferência, apresentada como óbvia: se imigrantes italianos em São Paulo representavam um elemento alienígena, os descendentes de africanos simbolizariam algo que

---

<sup>63</sup> Não por acaso há referência às “romanzas amacarronadas”: o imigrante europeu é assim associado à uma cultura alienígena, enquanto os descendentes de africanos simbolizam uma cultura nacional autêntica.

teria um caráter intrinsecamente nacional (“a alma sentimental e nostálgica da nossa raça”). Esta estratégia de valorização da “gente da raça” era basicamente semelhante ao que se poderia encontrar nos jornais da militância paulistana do período<sup>64</sup>, indicando que as peculiaridades do entretenimento massificado não impediram *Tudo Preto* de deixar clara a sua mensagem, ainda que por caminhos tortuosos. O que mostra que a peça não fez apenas concessões por mover-se no terreno da cultura de massas, mas também conseguiu apresentar claramente algumas de suas mensagens. O fato de algumas dessas idéias veiculadas em *Tudo Preto* serem amplamente aceitas nos dias de hoje permite supor que a peça tenha sido uma pequena mas ativa parte na negociação que resultou nestas formulações mais difundidas atualmente.

Há ainda passagens que apresentam divergências de sentido entre a visão da companhia e as essencializações mais comumente atribuídas aos afro-brasileiros no Brasil. Logo após a última passagem citada, surge um novo personagem em *Tudo Preto*: o “Elegante”:

**Elegante:** Sou a elegância personificada  
Ditador da moda, pessoa educada  
Pelo meu vestir, pelo meu pisar  
Deixo todo povo sempre a me olhar  
Com calça-balão, casaco apurado  
Chapéu “a la Rocque”, bigode raspado  
Deixo as moças tontas, faço um figurão  
Todo o mundo diz que eu sou um Barão

Sei dançar o “charleston” da moda  
E freqüento as salas da alta roda

---

<sup>64</sup> Ver PINTO, Regina Pahim, *op. cit.* e BUTLER, Kim, *op. cit.*

Sou um tipo bem da moda  
Hoje aqui chegado para veraneiar  
E para “flirtar”  
O encanto das pequenas  
Loiras e morenas  
Pessoa educada  
Sou o almofada

Coro (Black-Girls trajando “culotte”, cartola, luvas, etc. etc.): É um tipo bem da moda  
Hoje aqui chegado para veraneiar  
E para “flirtar”  
O encanto das pequenas  
Loiras e morenas  
Pessoa educada  
É o almofada

Tal personagem pode ser aproximado a dezenas de “almofadinhas” e “melindrosas” que desfilaram nos palcos da revista carioca ao longo dos anos 1920, como se observou no capítulo anterior. Como visto anteriormente, tais personagens tinham a função de símbolos polissêmicos da modernidade nestas peças, sempre fãs do cinema norte-americano, das danças modernas, dos banhos de mar, e adeptos de novos hábitos que, principalmente no campo do vestuário, pareciam a muitos estar diluindo as fronteiras estabelecidas entre os gêneros<sup>65</sup>. Esses personagens podem ser vistos como uma expressão dos vários sentidos da modernidade naquele contexto, sendo apreendidos de formas diversas: às vezes tendendo para a afetação ou até para uma franca dissolução das normas estabelecidas, mas sempre simbolizando a velocidade e o vigor que se sentia nos novos tempos.

---

<sup>65</sup> Além do que foi exposto no capítulo 3, tal contexto é apresentado de forma genérica em BESSE, Susan K. *Restructuring Patriarchy: the modernization of gender inequality in Brazil, 1914-1940*. Chapel Hill-London: North Caroline University Press, 1996, cap. 1.

Tendo em vista tais características, era natural que tais personagens fossem mostrados como brancos nas demais companhias. Na verdade, os almofadinhas e as melindrosas estavam entre as poucas tipificações do teatro de revista que eram caracteristicamente brancas, certamente em função de seu perfil elitizado. Provavelmente De Chocolat tenha percebido de alguma forma que essa verdadeira setorização racial de papéis dentro do teatro musicado era uma forma de reservar um lugar específico à sua raça, e tenha tentado com esse quadro modificar tal situação. Quando se leva em conta o fato de na primeira cena Patrício afirmar o objetivo da peça como sendo demonstrar que os afro-brasileiros não são apenas serviçais, o personagem (bem como as black-girls trajadas como melindrosas) ganha um sentido claro: reivindicar para a “raça negra” não apenas as origens folclóricas de um caráter nacional, mas também o desfrute de uma urbanidade civilizada, mesmo que sob o risco da afetação (ainda que, dentro da polissemia que caracteriza o teatro de revista, esta cena pudesse ser lida como a comprovação de uma tendência essencialmente racial à imitação). Não obstante tal apelo, os personagens afro-brasileiros do teatro de revista continuaram a ser malandros de morro, domésticas e outros personagens “típicos”. Mas não deixa de ser sugestivo que em uma “peça negra” se tente mostrá-los não apenas como raízes da nacionalidade, mas também como também o seu presente. No último quadro da peça, há uma outra passagem de significado semelhante, agora protagonizado por “black-girls em traje de banho”:

Somos as banhistas delicadas  
Somos as melindrosas festejadas  
O nosso porte é gentil  
Encantos mil  
Temos neste Brasil

Vivemos sempre a cantar

Na praia a gritar. Oh! Oh!  
 A nadar  
 Desde o arrebol  
 Saudando o sol  
 Sol! Sol!  
 Nós somos as sereias  
 Brincamos nas areias  
 Nós somos as catitas  
 Banhistas futuristas!

A presença de personagens desta natureza, manejando com segurança os termos correspondentes à sua postura (“charleston”, “flirtar”) e acompanhado de belas “black-girls” igualmente identificadas à modernidade era uma inconfundível forma de mostrar que a companhia não desejava ver seus iguais restritos ao papel de depositários da pureza cultural brasileira. Indica ainda uma diferença de postura em relação aos jornais paulistas, uma vez que a peça não teme associar os afro-brasileiros à modernidade. Contudo, isto estava longe de significar uma renúncia ao papel de portadores de brasilidade. Isto se torna claro imediatamente após a saída de cena do personagem “Elegante”, quando se desenvolve o diálogo:

**Benedito** (depois da música): Agora verás aquela que produziu os nossos magníficos produtos... Puro café sem mistura... a nossa Vovó!

**Preta Africana** (entra fazendo piruetas à moda dos pretos da África, canta e dança os seguintes versos com música própria – um autêntico batuque africano, que no final estiliza, acrescentando-lhe um fado, que apenas dança):

Cou cou, heuê madu papá heurê  
 Ou ou, heue heue, madu papa, heurê  
 Issum soró soró dara dara  
 Tumbo oiba boroba

Allez allez, ochum amaré  
 Allez, Allez, ochum odé  
 Allez allez, ochum amaré  
 Allez Allez, ochum odé”, etc. etc.

Se tal passagem não deixa de conter referências estereotipadas, reconhece a importância da África na formação cultural brasileira. Afinal, a primeira pessoa do plural empregada por Benedito, se poderia ser lida como uma referência àqueles que se identificavam como negros, poderia também buscar uma cumplicidade entre artista e platéia, lembrando que a “Preta Africana” poderia ser lembrada como “a nossa vovó”, o que associaria a origem africana à brasilidade. A “Vovó”, que ostenta em sua performance diversos elementos associados à “cultura negra”, poderia então ser vista como origem dos “pretos” mas também como uma versão menos tranquilizadora da Mãe Preta. Se ambas as figuras tinham traços em comum, a primeira estava mais distante de manifestações de nostalgia senhorial, e poderia funcionar mais adequadamente como afirmação de orgulho racial.

Outra passagem da peça a associar orgulho racial à brasilidade é a canção citada abaixo, que é o centro do quadro “Jaboticaba Afrancesada”, sendo cantada por “uma cançonetista francesa numa luxuosa *toilette* ornada de plumas”:

Sou a Mistinguett brasileira  
A cançonetista festejada  
Cheia de graça, eu sou brejeira  
Sou jaboticaba afrancesada  
Com essa graça parisiense  
Eu faço assim  
Sou o que de melhor se pensa  
Eu sou a brejeirice, enfim!

Sem muita arte  
Mas sempre bela  
Vou dos serões  
Até a favela!  
Canto com graça  
Sou de alto lá

Pardon, madame  
Je suis, comme ça

Com este pisar encantador  
Com esta boquinha de encantar  
Todo o meu gosto é sedutor  
A minha elegância é sem par  
Dizem que imito os estrangeiros  
Não é assim  
Tenho a graça das brasileiras  
Tudo é natural em mim

Em tal visão, para abrigar uma atriz francesa, como Mistinguett, bastava o fato de sua pele ser escura, sua performance tipicamente associada à “cultura negra” e “a graça das brasileiras”. Pouco importava seu vestuário, as palavras em francês, a “graça parisiense” e outros elementos resumidos pelo autor no termo “afrancesada”. Nas páginas da imprensa nota-se um certo grau de concordância com tal idéia veiculada em *Tudo Preto*. Logo após a estréia da companhia, a revista *Careta* (nº 947, 14-8-26) publicou uma fotografia com as coristas da companhia, e os dizeres “O Bataclan Preto – As Black Girls genuinamente brasileiras”. Dado que o termo “Bataclan” era nitidamente de origem francesa, o caráter genuíno que é atribuído às coristas só pode ser fruto de uma relação que se estabelece entre ascendência africana e legitimidade nacional. Em outras palavras: o fato de “O Bataclan” ser “Preto” torna legítimo considerá-lo como autenticamente brasileiro. Tal relação entre raça e nação, se já estava presente em algum grau antes do surgimento da Companhia Negra de Revistas, certamente recebeu impulso com a forte ênfase sobre esta abordagem dada pela companhia em sua peça de maior sucesso.

Outros símbolos hoje tidos como nacionais são apresentados na peça como “negros”. Um casamento entre um português e uma afro-brasileira é salvo devido à utilização de rezas

especiais pela esposa para impedir que seu marido volte para Portugal. Um outro personagem exalta a feijoada, e, como já citado, a modinha e uma “preta africana cantando um batuque” aparecem com grande relevo.

A partir das passagens selecionadas, pode-se ver que *Tudo Preto* consegue dar seu recado: os afro-brasileiros têm importância decisiva no caráter nacional. Hoje tal idéia foi repetida a ponto de se tornar um lugar-comum, mas na década de 1920 surgia como uma bandeira que possuía força suficiente para exprimir um tipo de orgulho racial por parte de um grupo de pessoas que se identificava como “pretos”. Tal versão poderia ajudar a repensar a tese de que tal idéia foi criada por intelectuais e políticos, seja ou não para fins de dominação. Esse argumento tem sua limitação no fato de colocar fora do alcance da grande maioria das pessoas a possibilidade de influenciar uma discussão sobre os matizes ideológicos da idéia de “caráter nacional”.

Pois um outro dado a ser ressaltado em *Tudo Preto* é a escolha realizada pelo autor entre as manifestações culturais vistas como negras que poderiam ser apresentadas em um palco de teatro de revista. Afinal, são privilegiados alguns símbolos específicos, como a Vovó Africana, uns poucos gêneros musicais, a mistura religiosa e a feijoada, enquanto outros, com o mesmo potencial de ser identificados como “negros” (a capoeira, por exemplo) são esquecidos. Muito se escreveu visando explicar, através de uma genérica “valorização da mestiçagem”, ocorrida entre os anos 1920 e 1930, a utilização de produtos da “cultura negra” ou da “cultura popular urbana” na constituição de uma idéia mestiça de caráter nacional<sup>66</sup>. Contudo, noções como “cultura negra” ou “cultura popular urbana” não podem ser tratadas

---

<sup>66</sup> Um exemplo recente de grande repercussão é VIANNA, *op. cit.*

como uma totalidade, visto que comportam um grande número de manifestações culturais, algumas das quais foram elevadas ao *status* de símbolo nacional enquanto outras não tiveram a mesma sorte naqueles anos. A idéia de “ser negro” em *Tudo Preto* não parece associada a manifestações como a capoeira ou o carnaval popular. Os caminhos que levaram à adoção de alguns símbolos “negros” como parte de um “caráter nacional” enquanto outros eram pouco ou nada celebrados são um tema que ainda requer investigação.

Contudo, é irresistível a suspeita de que, ao ser exaltada como “cultura nacional” essa “cultura negra” teria sido depurada de suas manifestações que poderiam soar como ameaçadoras a um público menos propenso a aceitar a idéia de que os afro-brasileiros simbolizariam o caráter nacional. Assim, esta “cultura negra urbana” teria sido previamente polida a fim de se tornar mais tranqüilizadora. De qualquer forma, vale registrar que explicações centradas em uma ampla e genérica “valorização da cultura negra”, a fim de entender a ascensão do samba ou da mulata ao papel de símbolos nacionais, dificilmente poderão dar conta de explicar os métodos que levaram à seleção de uma “cultura negra urbana” específica como “cultura nacional”.

Outro dado interessante é a apoteose da revista. As apoteoses, nas convenções do teatro de revista, funcionavam como um *grand finale* para as peças, quando a companhia inteira voltava ao palco para dançar ao som de alguma música, em geral de caráter exaltativo a algum tema. E a apoteose de *Tudo Preto*, lamentavelmente não descrita no texto da peça, denomina-se “Mãe Negra”, muito provavelmente uma reivindicação do reconhecimento da contribuição da raça negra na formação do Brasil, simbolizada na Mãe Negra. Hoje em dia tal símbolo remete diretamente a Gilberto Freyre, portanto à idéia de uma ideologia branca. Mas no contexto da década de 1920 esta figura assume outra conotação: tanto no Rio de Janeiro como

em São Paulo, grupos militantes lutavam para conseguir erigir monumentos em homenagem à Mãe Negra, assunto amplamente comentado na Capital Federal quando da encenação de *Tudo Preto*<sup>67</sup>. Esses movimentos acabaram por tornar-se bandeiras aglutinadoras de movimentos associativos do período. Com isto, é bastante provável que a apoteose fosse uma tomada de posição política a favor do movimento pela construção do monumento à Mãe Negra, mas sem deixar de lado a exaltação a uma brasilidade fortemente associada à “cultura negra”<sup>68</sup>.

E a associação entre a *Tudo Preto* e a campanha pela construção do monumento não deixava de ser sintomática, uma vez que tal campanha e o teatro musicado foram dois caminhos através dos quais a idéia da centralidade afro-brasileira no caráter nacional ganhou força naqueles anos. A quase coincidência temporal entre a idéia do monumento e a Companhia Negra de Revistas certamente não se deu por acaso, e vários aspectos do debate sobre a “Mãe Preta” no período não deixavam de realizar tal ligação. Um exemplo é o texto de Benjamin Costallat:

As revistas negras, onde as próprias francesinhas loiras besuntam-se de preto, tem feito furor ultimamente em Paris. E o preto ficou em moda. Nos teatros, na literatura, em toda a parte.

Paris, que se apaixona facilmente pelos temas excêntricos, apoderou-se do tema negro e com ele fez peças, romances e vestidos. O preto ficou sendo o ídolo do dia!

Nós, que sempre tivemos o preto à mão e dele não nos ocupávamos, depois de Paris – porque antes nada fazemos – começamos a nos interessar por ele... E surgiu então em nosso teatro a estrela negra, a boa e pacata Ascendina, ex-cozinheira de

---

<sup>67</sup> Ver SEIGEL, Micol, *op. cit.*, cap. 6.

<sup>68</sup> Artigos sobre a construção do monumento: “A Raça Negra e a Gratidão Nacional”, de Evaristo de Moraes, *Getulino*, n° 15, 4-11-23; “A Mãe Preta”, de Moisés Cintra, *Clarim da Alvorada*, n° 20, 25-4-26; “Mãe Preta”, de Saul de Navarro, *Clarim da Alvorada*, n° 33, 13-5-27; “Mãe Negra”, de Davi Rodolfo de Castro, *Progresso*, n° 3, 19-8-28; “O Dia da Mãe Preta”, *Progresso*, n° 5, 12-10-28; “Mãe Preta”, *Progresso*, n° 16, 26-9-29; “Preto e Branco”, *Careta*, n° 933, 8-5-26; “A Mãe Preta da Situação”, *Careta*, n° 1027, 25-2-28.

trivial que, largando as panelas, começou a galgar, remexendo os quadris, a glória no teatro popular!

O sucesso de Ascendina provocou imitações. E hoje já há várias Ascendinas, senão no nome, pelo menos na cor, que também abandonaram o fogão pela ribalta, contribuindo cada vez mais para a crise tremenda das cozinheiras.

O S. José, não se contentando com uma estrela negra, contratou todo um corpo de coristas de cor, "dark-girls". De pernas nuas, cor de bronze que, dançando e transpirando, rebentam à luz da ribalta em efeitos surpreendentes e inéditos... E não são mais desajeitadas do que a maioria das coristas brancas. Pelo contrário. Elas têm entre outras virtudes próprias a de atrair, todas as noites, centenas e centenas de portugueses amadores do gênero, que, coçando os vastos bigodes, ficam de boca aberta, em êxtase ante aquele paraíso de mulatas<sup>69</sup>!

Aqui, Costallat refere-se ao fenômeno já descrito anteriormente, de que atores de ascendência africana começavam a ganhar mais espaço no mundo do entretenimento, fato personificado pelo grande sucesso da atriz Ascendina dos Santos desde fevereiro de 1926. Nota-se ainda que a comparação entre tais artistas e os de ascendência européia mostra o quanto os afro-brasileiros começavam a ser vistos como possuidores de tendências naturais para tais atividades, fato que aumentaria sua visibilidade no ambiente da cultura de massas, e também ajudava a construir a idéia de "cultura negra" em torno de uma habilidade natural destes indivíduos para o mundo do entretenimento. Mais importante, Benjamin Costallat parece afirmar que a partir de influências parisienses teria se dado um verdadeiro despertar das elites brasileiras em relação aos descendentes de escravos, que teriam estado "ali, sempre à mão", mas só teriam sido aproveitados agora. A relação entre esta reavaliação e as políticas raciais do Brasil parecia clara ao cronista:

Quem for preto, pois, se rejubile. A cor está subindo de cotação.

---

<sup>69</sup> "Crônica", *Jornal do Brasil*, 11-4-26.

Aliás, no Brasil, nunca tivemos, felizmente, preconceitos de raça depois da Abolição. Lidamos com o preto, com o amarelo, com o vermelho e com qualquer outra cor que apareça por aí como se branco fora. Consideramos a cor apenas uma questão de tinturaria. Não nos impressiona. E nisto mostramos uma grande superioridade.

Não fizemos como a América do Norte. Não formamos barreiras intransponíveis entre as raças. Fundamos nosso sangue com outros sangues. Fizemo-nos mestiços. Somos uma mistura. E isto acabará dando certo, surgindo, dentro de alguns anos, uma raça caracteristicamente brasileira.

Não podemos, entretanto, negar a nossa gratidão aos portugueses no gênero daqueles que vão ao S. José ver as crioulas.

Eles foram os primeiros heróis deste caldeamento.

Sem eles, nós todos seríamos neguíssimos.

Nesse ponto, Benjamim Costallat dá um salto, e parece crer que o sucesso dos artistas afro-brasileiros na verdade seria a culminação de séculos de harmonia racial, o que mostra que a Companhia Negra de Revistas de fato defrontava-se com um campo fértil para difundir sua mensagem. Afinal, a relação entre “enegrecimento” da cultura de massas e a igualdade racial saudada pelo autor como característica nacional era exatamente uma parte central da ideologia expressa em *Tudo Preto*. Mas por trás desta convergência, as últimas frases indicam uma importante diferença: o elogio do branqueamento, ausente da peça mais famosa da Companhia Negra de Revistas. Se o fato de o Brasil ser em parte um país ligado à África era visto como uma dádiva, os portugueses também eram elogiados como parte crucial do processo, impedindo que fôssemos todos “neguíssimos”. Assim, vê-se que a “fábula das três raças” não era necessariamente incompatível com algumas das idéias vigentes no racismo científico do século XIX. Se a idéia de que o Brasil seria um país mestiço ganhava novos adeptos a cada dia, essa concepção claramente possuía interpretações diversas para seus defensores<sup>70</sup>.

---

<sup>70</sup> Note-se ainda que nas palavras de Costallat, as “crioulas” seriam filhas do “caldeamento” racial, indicando que os termos utilizados para identificação racial nos dias de hoje possuíam sentidos diversos no período aqui

Seguindo sua argumentação, Costallat afirmava:

Não devemos apenas querer bem ao negro, nem das negras fazer estrelas de teatro. O negro merece que lhe levantemos o movimento da gratidão brasileira<sup>71</sup>.

Partindo do sucesso de artistas afro-brasileiros, Costallat havia passado pelo mito das três raças para desembocar no elogio à idéia de construir o monumento à Mãe Preta, indicando formas pelas quais a visibilidade cultural poderia resultar em afirmação política. Em seguida, Costallat defende que a Mãe Preta é o “símbolo da raça negra, símbolo de sua bondade e da sua dedicação”. Passa então a lembrar, nostalgicamente, do tempo em que todos tinham sua “Mãe Preta” (“Ela fazia parte da nossa casa. Era um objeto do passado, como um jacarandá”) e lamenta que hoje em dia só restam “frauleins”, governantas e “nurses”. Por isto, encerrava com “Que fique, porém, gravada no bronze, a fisionomia imortal, de bondade e de doçura, das “Mães Pretas” do passado, de outros tempos felizes”<sup>72</sup>.

A argumentação de Costallat por certo tinha semelhanças com versões mais conservadoras da idéia de democracia racial, como um tom nostálgico de saudades da “Mãe Preta”. A atribuição desse sentido de nostalgia senhorial à campanha não era privilégio de Costallat, sendo a mesma visão referendada por outras opiniões. No próprio teatro de revista, os espectadores da peça *Dentro do Brinquedo* puderam observar uma versão da história da

---

estudado, já que as “crioulas” em questão não são definidas por terem menor grau de mistura que as “mulatas”. Tais definições parecem passar por outros caminhos nos anos 1920.

<sup>71</sup> *Jornal do Brasil*, 11-4-26.

<sup>72</sup> Vale lembrar que em um outro momento, Costallat associava em tom nostálgico o progresso ao desaparecimento das amas secas “pretas” e “portuguesas” (COSTALLAT, Benjamim. *Mistérios do Rio*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1995, p. 82). Tal insistência sugere a possibilidade de uma experiência estritamente pessoal estruturar suas percepções raciais, hipótese esta explorada em relação a Gilberto Freyre em

Mãe Preta e da campanha pela construção do monumento que possuía um sentido próxima ao de Costallat. A cena se inicia no momento em que Álvaro quer sair, tal como faz todas as noites. Desesperada, sua esposa Laura quer impedir, quando, com um castiçal nas mãos, contendo uma vela acesa, chega Bá:

**Laura:** Ele sai todas as noites e me deixa sozinha! Eu fico com medo, minha querida Mãe Preta!

**Álvaro (rústico):** Tenho negócios! Quem sabe da minha vida sou eu! (Bá conduz Laura para o divã, enquanto Álvaro, nervoso, senta-se junto da escrivainha)

**Bá (a Álvaro):** Seu moço: Vosmecê não está andando direito. Parece impossível que vosmecê brigue com uma menina como Nhanhã! (pausa) Uma menina direita, menina que procura tudo pra agradá a vosmecê...

**Laura (chorosa):** Ainda por cima me machucou, mãe preta!

**Bá:** Era só o que faltava! (a Álvaro, depois de benzer-se) Essa menina é pura como jasmim! Mãe dela, que eu também criei, nunca tocou um dedo nela!

**Álvaro (erguendo-se e caminhando):** É o cúmulo! Ter que ouvir conselhos a estas horas!

**Laura (indo até Bá):** Veja, Bá! (conduzindo-a para junto da secretária) Como preparei a mesinha dele...

O tom de explícita nostalgia senhorial não se encerra contudo nas primeiras linhas; a cena ainda mal começou, e tal recado será aprofundado:

**Bá (depois de alguma pausa):** Como os tempo tão mudado! (Laura pinta-se junto da secretária e Álvaro vai sentar-se no divã) Antigamente, havia mais juízo, mais amizade! (indo até Álvaro) Os moço do meu tempo, o pai de vosmecê, por inzemplo, quase que não saía de casa! Era uma cal de pombinhos! Nunca dexou de jantá com a família (pausa. Noutro tom) Pra que foi que vosmecê casou? Qué acompanhá os maus passo dessa gente que anda por aí de cabeça virada? Qué fazê a sua desgracia e a de Nhanhã? Qué acabá com o respeito que deve havê entre marido e muié? Quá, seu Arvo. Muda de vida, meu fio, ouve os conseio desta véia que só qué o bem de vanceis e que tem idade pra falá... (enxuga uma lágrima)

**Laura** (abraçando Bá): Como você é boa, Bá (Álvaro tem a cabeça entre as mãos, como quem está pensativo).

**Bá** (conselheiral): Se seu moço não mamou meu leite, como Nhanhã, teve também sua mãe preta, que foi Isabé, minha irmã... (noutro tom) Eu vi voismecê crescê! Então, seu Álvaro? (pega-lhe na mão) Vem fazê as pazz... (vai erguendo-os aos poucos). Dá um beijo em Nhanhã (fica ao centro dos dois a rir, vai aproximando-os), não tem vergonha não!

**Laura** (contente, atira-se no pescoço de Álvaro): Álvaro!

**Álvaro** (abraçando-a): Minha querida Laurinha!

**Bá** (alegre): Assim é que é, meus fio! Deus Nosso Sinhô abençõe essas criança sem juízo! (abençoa-os) Vão drumi sussegado! (eles vão se encaminhando para o quarto) Boa noite!

Após mutação, a cena seguinte se inicia com o diálogo:

**Gran:** Eu acho que é um ato de inteira justiça o Brasil erguer um monumento à Mãe Preta

**Juca:** Eu também! A iniciativa do simpático jornalista Cândido de Campos merece o apoio dos brasileiros<sup>73</sup>.

O sentido que os autores viam na iniciativa de Cândido de Campos era claramente de nostalgia senhorial. A cena acima citada busca caracterizar a Mãe Preta como uma defensora da tradição em meio a uma avalanche de mudanças, no caso retratadas como perniciosas. Em meio a um contexto em que a antiga ordem senhorial parecia estar dissolvida na velocidade da modernidade urbana, a Mãe Preta aparecia sinalizando uma mensagem tranquilizadora, verdadeiro símbolo de um momento anterior, em que homens, mulheres e escravos conheciam seu devido lugar. O apoio à idéia da construção do monumento não raro foi efetivado em termos semelhantes. Um exemplo é o caso de Coelho Neto, que em artigo denominado “Mãe

---

<sup>73</sup> 2ª DAP, caixa 39, n° 853.

Preta”, defende a construção do monumento, vendo em tal idéia dois sentidos. Um primeiro concreto, de ama de leite e babá, enquanto o segundo simbolizaria sua raça:

A primeira, nutriz generosa, deu o seu leite, seiva da sua carne fecundada, mel feito com o amor materno e encerrado nos alvéolos dos peitos para alimento do seu filho, ao hóspede da sua ternura; a segunda, deu tudo à Nação, foi ama da Pátria, que a criou desde pequenininha, desde os primeiros dias obscuros da sua infância até a hora em que, já robusta, pôde caminhar por si, dirigir-se, granjear o sustento, assumir, enfim, as responsabilidades da vida<sup>74</sup>.

O que é sugerido em Costallat torna-se explícito em Coelho Neto: a Mãe Preta, como a raça a que pertencia, havia criado a Pátria até que esta pudesse caminhar com suas próprias pernas, o que pressupõe que a partir de tal momento, a “nutriz generosa” tenha sido abandonada, tornando-se parte de um passado superado. Enquanto isso, outros viam na construção do monumento um sentido menos idílico e harmonioso, encarando-o como uma compensação pelos anos de discriminação e sofrimento. Em seu artigo “A Propósito da Raça Negra”, Evaristo de Moraes (ele próprio um articulista da imprensa militante paulista) defendia este ponto de vista, argumentando que a raça negra, ao longo de toda a história do Brasil, havia sido explorada pela elite nacional. Portanto, onde Coelho Neto enxergava uma generosidade inerente aos africanos e seus descendentes, Evaristo de Moraes via o produto de séculos de exploração. Nem mesmo os abolicionistas, segundo esse autor, estavam isentos de preconceito:

---

<sup>74</sup> *Jornal do Brasil*, 11-4-26.

O que em regra se empregava eram os *raciocínios do coração*, lamentando-se a sorte dos escravos, descrevendo-lhes os padecimentos, procurando-se assim mover em favor deles a piedade das classes dirigentes.

Opunha-se ao utilitarismo interesseiro o sentimentalismo altruístico. Nada mais.

Toda gente sabe que, embora pouco intenso e de reflexos sociais relativamente toleráveis, existia, como ainda existe, entre nós, tal ou qual *preconceito de raça*, visando em especial os descendentes da raça que o cativo vilipendiou após 1888.

Já nos manifestamos acerca da felicíssima idéia de se erguer um monumento à mãe preta, como símbolo das qualidades memoráveis da raça negra e demonstração do reconhecimento do Brasil a esta raça sofredora<sup>75</sup>.

Assim, nota-se claramente que, por trás da aparente unanimidade que o monumento desfrutava nas páginas dos jornais cariocas, as opiniões citadas indicam que a campanha era um importante campo de articulação de diferenças em relação a temas como caráter nacional e o lugar dos descendentes de escravos na sociedade. Para Evaristo de Moraes, tratava-se de recompensar uma raça por séculos de sofrimento, enquanto Coelho Neto via naquele momento a necessidade de retribuir os ex-escravos por sua abnegação, fundamental em sua visão para o crescimento da nação. Certamente havia outras maneiras de enxergar esse debate (e a *Vovó Africana de Tudo Preto* certamente pode ser vista como parte da discussão), e aqui se deve lamentar a ausência no texto da peça de descrições da apoteose de *Tudo Preto*. Mas a existência da apoteose em conjunto com outros textos sobre o mesmo assunto é suficiente para indicar que a Mãe Preta surgiu como figura polissêmica em torno da qual se desenvolveu um importante debate sobre as relações raciais brasileiras. Se tal debate resultou na cristalização da Mãe Preta na forma pela qual Coelho Neto a via, isto não impediu que na metade da década de 1920 este personagem tivesse outros sentidos, inclusive, para pessoas que se identificavam como negros, o de reivindicação.

Outro dado crucial na argumentação de Costallat é sua associação do monumento com a importância que os afro-brasileiros paulatinamente obtinham entre a classe teatral. Vivendo em um meio onde a ascensão social era extremamente difícil, os afro-brasileiros cariocas viviam nos anos do pós-guerra um momento em que o mundo do entretenimento parecia trazer alguma chance de mudança social. O caso da música popular, que abria novas possibilidades para cantores e compositores através do rádio e do disco era um exemplo óbvio, mas na verdade, mesmo dentro do campo da música erudita nota-se um aumento da importância de artistas afro-brasileiros para esse período. Um exemplo é o do compositor gaúcho Assis Republican (1897 – 1960), que obteve grande aceitação com obras como os poemas sinfônicos *Ubirajara* e *O Navio Negreiro*, além da ópera *Os Bandeirantes*, que foi interpretada pelo tenor italiano Beniamino Gigli em sua temporada brasileira de 1925. Tal autor, que seria ainda o autor da orquestração oficial do Hino Nacional, teve grande impacto em toda a década, sendo alvo de inúmeras reportagens na imprensa<sup>76</sup>, e talvez tenha sido mais um elemento, ainda que fora do âmbito do entretenimento de massas, a formar a persistente idéia de que a “cultura negra” seria caracterizada pela afinidade dos afro-brasileiros com o campo artístico, e das possibilidades da área para fins de ascensão social.

Nesse contexto, o teatro musicado não deixava de aparecer como um caminho possível no mesmo sentido. A presença de várias formas de tipificação afro-brasileira, como malandros, mulatas e baianas, ajudou a criar uma demanda de atores com o tipo físico correspondente ao que se esperava desses tipos representados nos palcos, e artistas que

---

<sup>75</sup> *Jornal do Brasil*, 14-4-26.

<sup>76</sup> Alguns exemplos: *A Máscara*, 1:8, 10-6-27, p. 10; *Revista Musical*, n° 40, 1-4-25, n° 53, 15-10-25; *O Rio Musical*, 1:18, 23-9-22, n° 80, 30-7-25, n° 84, 30-9-25, n° 86, 30-10-25; *A Notícia*, 11-1-26. Pode se lembrar

preenchessem tal pré-requisito poderiam ser facilmente localizáveis, por exemplo, nos circos suburbanos, redutos de palhaços afro-brasileiros de grande fama, como Benjamim de Oliveira. Certamente essa explicação, se tomada isoladamente, não consegue dar conta do aparecimento de artistas afro-brasileiros nos palcos cariocas do pós-guerra, uma vez que atrizes claramente identificadas como brancas (como a grega Ana Menarezzi e a espanhola Pepa Ruiz no final do século XIX, ou a filha de italianos Margarida Max nos anos 1920 e 1930) desempenharam por diversas vezes tais papéis<sup>77</sup>. Para uma resposta satisfatória ao problema colocado seria necessário agregar outros elementos a este contexto.

Uma possibilidade seria vincular a ascensão de atores de ascendência africana à erotização de corpos afro-brasileiros. Tal erotização estava longe de ser novidade, fato reconhecido de longa data e diariamente reafirmado no culto a “mulatas”, “morenas” “baianas” e outras que tais<sup>78</sup>. A novidade que se pode notar no período aqui estudado é a veiculação daqueles personagens sexualizados no ambiente da cultura de massas, o que claramente fortaleceria a presença daquele imaginário, facilitando sua chegada ao status de

---

ainda da pianista Firmina Rosa de Lima, vencedora do concurso do Instituto Nacional de Música de 1922 (*O Rio Musical*, 1:10, 29-7-22).

<sup>77</sup> Vale lembrar o caso de Cuba, onde na mesma época desenvolveu-se um teatro musicado com características semelhantes ao teatro de revista, e os artistas jamais deixaram de ser brancos apresentando-se em *blackface* quando necessário (MOORE, Robin D. *Nationalizing Blackness: Afro-Cubanism and artistic revolution in Havana, 1920-1940*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1997, cap. 2). Para não falar de outros contextos, em que seria impensável utilizar afro-descendentes para representar nos palcos personagens de ascendência africana. Um caso típico seria o já mencionado fenômeno do “blackface” norte-americano (Ver LOTT, Eric. *op. cit.*). Contudo, o fato de que o contexto brasileiro era diverso torna-se mais notável à medida que se observa o fato de que era comum que palhaços como Eduardo das Neves e Benjamin de Oliveira clareassem sua pele artificialmente para representar personagens brancos (TINHORÃO, José Ramos. “Circo Brasileiro: o local no universal. In: LOPES, Antônio Herculano (Org.), *op. cit.*).

<sup>78</sup> Ver SANT’ANNA, Afonso Romano de. “A Mulher de Cor e o Canibalismo Erótico na Sociedade Escravocrata”. In: *O Canibalismo Amoroso: o desejo e a interdição em nossa cultura através da poesia*. São Paulo: Brasiliense, 1984; QUEIROZ Jr., Teófilo. *Preconceito de Cor e a Mulata na Literatura Brasileira*. São Paulo: Ática, 1982. E, naturalmente, FREYRE, Gilberto. *Casa Grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. Rio de Janeiro: José Olympio, 25ª edição, 1987.

elementos definidores da nacionalidade<sup>79</sup>. Assim, a percepção de que tais corpos poderiam ser comercializados em um palco fez com que neste período não houvesse peça de teatro ligeiro que não contivesse um personagem do tipo “mulata” ou “baiana”, sempre reforçando a recorrente imagem hipersexualizada dos afro-brasileiros, mas também servindo como símbolo nacional. Tais personagens freqüentemente eram referidos nas peças como “frutinha nacional”, atestando tanto seu papel de símbolo nacional como, através da metáfora alimentar, sua sexualidade exacerbada<sup>80</sup>. Esses personagens não precisariam necessariamente ser reconhecidos como afro-brasileiros, sendo termos como “mulata” e “baiana” utilizados nos palcos basicamente com o objetivo de definir uma linguagem corporal, o que seria exemplificado posteriormente pelo sucesso da portuguesa Carmem Miranda<sup>81</sup>. Mas o fato é que o sucesso de tais personagens gerou algumas tentativas de utilização de artistas reconhecidos como afro-brasileiros para representá-los, e após o sucesso de Ascendina dos Santos, surgiriam outras, como Rosa Negra e principalmente Araci Cortes, que foi “mulata” das mais populares nos palcos da revista carioca durante cerca de duas décadas, a partir de meados dos anos 1920.

O motivo principal desta aceitação de artistas afro-brasileiros talvez esteja ligado a um elemento sublinhado por Benjamin Costallat: o sucesso de artistas africanos e afro-americanos nos palcos franceses. Pode-se relembrar a abertura da crônica de Costallat, na qual este, visando apontar a importância dos afro-brasileiros para o Brasil, principia justamente pelo

---

<sup>79</sup> GOMES, Tiago de Melo e SEIGEL, Micol. “Sabina das Laranjas: gênero, raça e nação na trajetória de um símbolo popular, 1889-1930”. *Revista Brasileira de História*, n° 43, 2002.

<sup>80</sup> Sobre mulatas e malandros no teatro do período ver GOMES, *op. cit.*, cap. 2.

<sup>81</sup> Sobre Carmem Miranda, vale lembrar a forte conotação racial recebida por sua imagem de “baiana” na carreira norte-americana da artista. Ver MENDONÇA, Ana Rita. *Carmem Miranda foi a Washington*. Rio de Janeiro-São Paulo: Record, 1999, p. 105.

sucesso de atrizes como Ascendina nos palcos cariocas. Além da ênfase na linguagem corporal da atriz, o texto de Costallat sublinha de modo inequívoco o sucesso de artistas afro-americanos em Paris e sua estreita vinculação com o fenômeno análogo que ocorria no Brasil naquele momento. E tal opinião não era exclusiva desse cronista específico, sendo difundida inclusive através de peças de teatro de revista. Na peça *Alô, Quem Fala?*, de Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes, a “mulata” Juju e seu amante Romagüera conversam com o amigo Bitú, após regressarem de uma viagem à França:

**Romagüera:** pudera! A Juju estava na cor da moda!

**Bitú:** Na cor da moda?

**Juju:** Parfaitement! As francesinhas, com inveja da minha cor, chegaram a lavar a pele com iodo para ficarem morenas como eu<sup>82</sup>.

E não há dúvidas de que tanto a Companhia Negra de Revistas quanto grande parte do público estava ciente deste sucesso na produções culturais vistas como “negras” na Paris do pós-guerra, e o próprio teatro de revista oferece exemplos nesse sentido. Um deles seria através de uma companhia sobre a qual ainda se sabe muito pouco, a companhia Mulata Brasileira. Em uma entrevista com uma das estrelas da companhia, Jaci Aimoré (definida pelo repórter como “mulatinha dengosa, de passo miudinho e muito pernóstica”), fica ainda mais clara a consciência desse contexto entre os artistas. A artista declara ao repórter sua vontade de “ir para fora”. Convidada a especificar melhor este seu desejo, Jaci Aimoré afirma: “para o estrangeiro, para a Argentina, para a Europa. Dizem que por lá gostam muito de mulatas, por

---

<sup>82</sup> AEPS, caixas 91 e 150.

isso quero ver se é verdade”<sup>83</sup>. Assim, o grupo aqui estudado provavelmente estava muito consciente do que fazia ao buscar agenciar sua presença como núcleo da identidade nacional em um momento em que parecia abrir-se esta possibilidade.

O sucesso da Companhia Negra de Revistas mostra-se, portanto, o produto de uma somatória de fatores. Primeiramente aponta a importância da música popular na difusão da produção cultural identificada como “negra” no contexto dos anos 1920. Musicalmente a peça agradou em cheio, tendo lançado um dos maiores clássicos da década, a citada “Cristo Nasceu na Bahia”. Segundo Hermano Vianna (*Op. Cit.*, p. 25), a peça teria originado a vontade de Gilberto Freyre de conhecer melhor a música de Pixinguinha. A utilização de belos corpos femininos também foi parte central na fórmula de sucesso utilizada pela companhia. Com efeito, quem lesse os comentários sobre *Tudo Preto* nas seções teatrais da grande imprensa poderia julgar que se tratava de uma peça onde só havia personagens femininos:

Entre os artistas, distinguiram-se as Sras. Jandira Aimoré, Djanira Flora, Dalva Espíndola, Rosa Negra e a barbadiana Miss Mons – que se exibiu numa curiosa dança africana, trajada de pele vermelha – e os Srs. Chocolat, Mingote, Viana e Flores<sup>84</sup>.

A prioridade dada aos elementos femininos da companhia é explicitada no texto pela ordem de enumeração dos destaques. No *Jornal do Brasil* o mesmo cenário se repetia, com os comentários mais atentos sendo dedicados às performances das atrizes da companhia:

---

<sup>83</sup> *O Globo*, 17-12-30.

<sup>84</sup> *Jornal do Commercio*, 1-8-26.

A primeira cortina “Lá Vão Elas” alude à crise das criadas [ilegível] se a moda pegar. Em cenário apropriado a vedete Dalva Espíndola faz, com chiste uma baiana; sua voz é afinada e sua dicção correta; o samba que se segue, com o concurso do corpo coral “Cristo Nasceu na Bahia” enche a sala de entusiasmo, e nele tomando parte Mingote, uma das figuras principais, e que agrada logo nessa primeira entrada.

Djanira Aimoré, outra vedete, canta com voz clara e bonita uma modinha. Waldemar faz um dândi, ainda um pouco preso de movimentos, Moons Murray, uma americana, apresenta um número curioso, exótico e divertido, o charabirá africano. Há ainda uma cortina interessante, com De Chocolat e Dalva Espíndola que já conquistou o público: “Le Roi S’amuse”, uma caricatura bem feita. Djanira Aimoré alcança enorme sucesso na Ludovine, cançoneta que é bisada e chega-se ao final charlestônico do 1º ato em que toma parte a estrela Rosa Negra.

(...)

Banhistas obedecendo a engenhosa marcação e sustentadas pela estrela Rosa Negra e pela vedete Dalva Espíndola, cuja plástica é bonita, por três vezes se repetiu, tornando o espetáculo em uma apoteose à Mãe Preta<sup>85</sup>.

O cronista teatral do jornal claramente se interessou mais por Rosa Negra, Miss Mons, Djanira Aimoré e Dalva Espíndola que pelos elementos masculinos da companhia, como De Chocolat. Como último exemplo, pode-se lembrar a crítica de *O Paiz* à peça, cujas considerações a respeito do elenco da companhia resumiram-se à estrela maior de *Tudo Preto*:

A estrela Rosa Negra foi recebida com salva de palmas, manifestação que lhe foi preparada pelos admiradores que conquistou no Teatro S. José, quando ali trabalhou recentemente. Foi a artista que mais agradou, embora o seu concurso não tivesse sido bem aproveitado.

O número “Mistinguett Brasileira”, fê-lo Rosa Negra com acentuada ironia, e tão bem se houve, que o número foi bisado<sup>86</sup>.

Nota-se então que concorreram para o sucesso de *Tudo Preto* dois componentes centrais ao teatro de revista e que também eram associados aos afro-brasileiros: a música

<sup>85</sup> *Jornal do Brasil*, 1-8-26.

<sup>86</sup> *O Paiz*, 1-8-26.

popular e a presença de versões altamente sexualizadas de corpos femininos. Esses dois elementos talvez não devam ser postos em destaque apenas no que tange à Companhia Negra de Revistas, sendo potencialmente úteis na compreensão da forte presença de elementos culturais apresentados como “negros” na identidade nacional brasileira.

Pois ao longo dos anos 1920, percebe-se que estavam em curso tentativas de digerir o sucesso do jazz e outros produtos culturais vistos como “negros” na Europa e nos Estados Unidos. A absorção desse fenômeno dependia de um reenquadramento das posturas acerca dos elementos culturais vistos como “negros” produzidos no país. Se em décadas anteriores talvez fosse mais fácil desprezar tais elementos em nome de um ideal de progresso e civilização, o contexto transnacional do pós-guerra parecia provocar uma reavaliação. Nessa ótica, muitos contemporâneos talvez tenham pensado que uma valorização dos elementos “negros” existentes no Brasil poderia colocar o país em boa situação naquele contexto. Quando se acompanha as discussões culturais nos periódicos do Rio de Janeiro daqueles anos, percebe-se que estava em curso um processo de reavaliação dos pressupostos do nacionalismo brasileiro, na qual o contexto europeu do pós-guerra era um dado importante.

Um exemplo claro era um artigo afirmando:

O momento é de primitivismo. Primitivismo unânime. Nas letras. Na música. Na pintura. Na dança. Em todas as artes. E, como consequência disso, veio a moda negra. O negro, no Brasil como na América toda e em toda a Europa está na ordem do dia. Daí uma nova estética: o negrismo. Estilização deliciosa das artes negras. A literatura, a música, a dança dos negros são hoje e grande fascinação moderna dos povos cultos da Europa e da América. Essa corrente estética nasceu com o jazz-band. E teve seu momento de maior glória com a vitória universal do charleston.

Para o autor, o charleston seria:

Criação autenticamente negróide. Estilizando os desnalgamentos obscenos das negras ianques, foi lançado em Paris por Josephine Baker. E o mundo inteiro rebolou as nádegas, numa epilepsia freudiana, aos compassos da córea negróide do charleston<sup>87</sup>.

Peregrino encerra seu artigo citando como exemplar nacional de tal tendência artística o poeta modernista Raul Bopp, entre outros. O texto é na verdade um amálgama de diversos elementos. O primeiro trecho citado constitui-se de uma visão do fenômeno mais próxima às vanguardas européias, com seu estilo telegráfico, a visão exótica e a grande atenção dada aos desdobramentos artísticos possíveis a partir destes elementos “primitivos”. Já a segunda citação é fortemente ancorada na subjetividade do autor no que tange à performance corporal das afro-descendentes, com o sucesso parisiense de Josephine Baker e da “córea negróide” sendo explicado em termos puramente sexuais. Nessa passagem é possível notar alguns desdobramentos deste contexto parisiense no Brasil. Partes do texto de Peregrino poderiam eventualmente ser interpretados como pura cópia de visões européias sobre o sucesso do jazz na França. Por outro lado, a interpretação altamente sexualizada que o autor dá ao fenômeno também indica que sua percepção de toda a questão não deixa de ser informada por elementos nacionais, nesse caso específico o fato de Josephine Baker aparecer virtualmente como uma “mulata” do teatro de revista.

Mais específico é um artigo publicado na *Revista Musical*. No dia 1º de fevereiro de 1924, os leitores deste periódico poderiam ler uma matéria de duas páginas intitulada

---

<sup>87</sup> “Um Sorriso para Todas”, de Peregrino, *Careta*, n° 1020, 7-1-28, p. 34.

“Orquestras Exóticas... Músicos Excêntricos - A Origem Provável do Jazz-Band”<sup>88</sup>. A matéria era ilustrada por fotografias de cinco conjuntos musicais: quatro aparentemente eram africanos (dois trajados como muçulmanos e dois que poderiam ser lidos como “selvagens”) e um era identificado como chinês. A uni-los, vestimentas e instrumentos desconhecidos. Argumenta o autor:

Além do exotismo das caras, os instrumentos são tudo quanto há de mais excêntrico, bizarro, extravagante e original.

Contemplando essas gravuras quem não pensa logo que as *jazz-bands* tenham sido inspiradas em todos esses grupos esquisitos, de músicos primitivos, das raças mais... atrasadas...

Ele não é mesmo novo – milhares de anos atrás os bosques ecoavam suas loucas dissonâncias.

Como sucede a tudo o que vem do contato da civilização, o *jazz* tem sido explorado e comercializado a ponto de sua espontaneidade ser destruída. Os *gentleman* de cor da África Ocidental, em cujo sangue correm as vocações de milhares de gerações de selvagens oeste-africanos, sabem muito bem como executar o jazz-band, o que não sucede com os músicos citadinos americanos do norte ou do sul.

É isto que torna os *jazz-band* uma criação artificial e incharacterística, que nem é selvagem nem é civilizada.

Se a avaliação desse autor específico a respeito do jazz é francamente negativa, parece claro que o artigo testemunha o surgimento de uma consciência por parte de amplos segmentos da população de que a África poderia ser parte importante na formação de um patrimônio cultural brasileiro. O texto reforça ainda a idéia de uma diáspora africana nas Américas, aponta a importância da experiência colonial européia no reconhecimento de outras manifestações culturais e principalmente destaca a idéia de uma espontaneidade africana que poderia ser valorizada, ainda que sob um olhar exótico. Afinal, o jazz é criticado justamente

---

<sup>88</sup> Revista Musical, n° 12, 1-2-24.

por ter “civilizado-se” parcialmente, perdendo pelo caminho sua autenticidade. O texto chega assim a reconhecer, ainda que implicitamente, a positividade de elementos que pudessem ser reconhecidos como uma autêntica herança africana.

Tal impressão se fortalece quando se nota que, apenas um mês após o artigo anterior, a mesma revista publicou outra matéria sobre um tema semelhante, denominada “Uma Origem Provável dos Nossos Cordões e Ranchos Carnavalescos”<sup>89</sup>. O texto parte do pressuposto de que cordões (que segundo o autor, estão “hoje quase desaparecidos”) e ranchos são de origem africana, mesmo porque “todos nós, brasileiros, ou temos nas veias, em menor ou mais forte proporção, sangue africano ou, pelo menos, a sentimentalidade, a ternura, a afetividade, por vezes exagerada, a submissão, da raça que tanto colaborou com o elemento branco no desbravamento da terra e da utilização do solo”. Tendo isso em mente, o autor analisa cinco fotografias apresentadas como sendo “de festas africanas” e conclui pela probabilidade de uma relação ancestral de ranchos e cordões brasileiros e a África, até pelas danças exibidas nas fotos. Ainda assim, não deixa de fazer uma ressalva: “mas daí aos atuais *ranchos*, *graciosos*, *luxuosos*, com boas músicas e suaves cantos, há uma distância infinita!”.

O que poderia ser lido nas entrelinhas do artigo sobre o jazz surge como argumentação central nesta matéria sobre as agremiações carnavalescas do Rio de Janeiro. A referência às origens africanas de vários traços do que seria o caráter nacional, além de mostrar como se formulavam naquele momento idéias que seriam imortalizadas na obra de Gilberto Freyre, também possui paralelos com passagens de *Tudo Preto*. Se na peça Patrício concluía que “a modinha reflete toda a alma sentimental e nostálgica da nossa raça!”, o articulista do periódico

---

<sup>89</sup> *Revista Musical*, n° 14, 1-3-24.

*Revista Musical* enfatiza termos como “sentimentalidade, a ternura, a afetividade, por vezes exagerada” como contribuições dos descendentes de africanos à identidade nacional. A idéia de uma herança africana totalmente incorporada a um caráter nacional aparece nitidamente formulada nesse texto. E, não menos importante, isso se dá através da mediação dos “atuais ranchos, graciosos, luxuosos, com boas músicas e suaves cantos”. O desfile de boas músicas e belas mulheres surge aqui como um bom motivo para se valorizar a herança recebida a África, o que aponta um novo caminho para se pensar os sentidos atribuídos à difusão de produtos culturais apresentados como “negros”, sua relação com as influências transnacionais e todo o processo de constituição de uma identidade nacional “mestiça”<sup>90</sup>.

Mais uma vez nota-se aqui o fato crucial de ser aquele um período central na construção da idéia de que existiria uma “cultura negra”, cujo repertório seria formado por músicas, danças, cantos, festas, gestos, comportamentos e outros elementos. A construção dessa idéia foi um processo transnacional, que envolveu países europeus (principalmente aqueles marcados pela experiência colonial), africanos e americanos (naturalmente com destaque para aqueles que assistiram a importação em massa de escravos africanos). Nesse sentido, *Tudo Preto* ajuda a sublinhar alguns pontos centrais desse processo. Primeiramente a importância do mundo do entretenimento, já que palcos e discos foram espaços em que “cultura negra” foi um termo negociado diariamente. Mais que isso, pode-se ver em *Tudo Preto* que aquilo que passou a ser designado sob a expressão “cultura negra” passou a ter maior chance de aceitação na medida em que se evidenciava a capacidade técnica e o domínio

---

<sup>90</sup> De fato, *Tudo Preto* obteve tal sucesso em sua associação entre afro-brasileiros e identidade nacional, que uma das críticas da peça notava que “só um artista não é preto: é no entanto brasileiro. Referimo-nos ao ator Soledade Moreira, que compôs um bom tipo de português” (*O Paiz*, 01-08-1926). O fato de o artista citado ser brasileiro parecia atenuar seu “pecado” de não ser reconhecido como “negro”.

da linguagem artística por parte dos afro-brasileiros. A peça aponta ainda alguns caminhos a partir do qual essa “cultura negra” conectou-se fortemente à idéia de brasilidade. *Tudo Preto* flagra o transcorrer de uma negociação na qual afro-brasileiros tomaram parte ativa, e que resultaria na consolidação de idéias como “democracia racial”.

Naturalmente todo esse sucesso de produtos culturais vistos como “negros” não deixava de manter sua marca de origem: o olhar exótico. Afinal, em Paris o sucesso do jazz vinha acompanhado do modismo de colecionar estatuetas africanas, ou seja, possuía um componente de admiração pelo “primitivo”<sup>91</sup>. Tais modismos parisienses, assim como suas repercussões mundiais, certamente tinham relação com o desenvolvimento de pesquisas etnográficas em lugares distantes, trazendo o “exótico” para as capitais imperiais<sup>92</sup>. As fotografias que ilustram as duas matérias citadas foram feitas por etnógrafos, e um outro periódico (*A Máscara*, 1:6, 27-5-27, p. 7) noticiava - também com fotografias - uma espécie de concurso de beleza realizado por Hardt Andoin e Dubrevil em sua expedição etnográfica de Argel a Madagascar<sup>93</sup>. Outros modismos do mesmo gênero (inclusive latino-americanos, como o tango e o maxixe) eram vistos de forma semelhante na capital francesa. Um exemplo aparece em um texto do poeta Jean Richepin, que, elogiando o tango, notava que “era a última sobrevivência de uma dessas danças sagradas em que os sacerdotes egípcios ou caldeus

---

<sup>91</sup> Tal contexto é delineado, especialmente em suas relações com as vanguardas artísticas do período em SEVCENKO, Nicolau, *op. cit.*, cap. 3 e WISER, William. *Os Anos Loucos: Paris na década de 20*. Rio de Janeiro: José Olympio, 3ª edição, 1995.

<sup>92</sup> A relação entre pesquisas etnográficas e panorama artístico na Paris do entreguerras é feita por exemplo por James Clifford, em “Sobre o Surrealismo Etnográfico”. In: CLIFFORD, James. *A Experiência Etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1998.

<sup>93</sup> Ver ainda o texto “Músicos de Rua”, que busca historiar a grande difusão dos músicos de rua, sendo ilustrado com cinco fotografias tiradas na África e uma na Índia (*Revista Musical*, nº 15, 15-3-24).

figuravam as evoluções do Ser e escreviam para os olhos iniciados a forma matemática”<sup>94</sup>. Outra passagem, escrita por Henri de Courzon em 1906, período da voga do maxixe na França, afirmava ser tal ritmo “du pays des Incas, ou de quelque autre”<sup>95</sup>. Tais citações testemunham, antes que um mero desconhecimento das origens geográficas dos gêneros musicais citados, um desejo de fruir elementos exóticos, desejo este que certamente esteve no cerne do sucesso de diversos estilos culturais em Paris nas primeiras décadas do século.

Nesse contexto, o sucesso de um grupo como a Companhia Negra de Revistas não deixava de ser visto como uma “excentricidade”, termo bastante utilizado nos comentários sobre a companhia. As resenhas à *Tudo Preto* nos jornais cariocas não deixam espaços para dúvidas:

O público do Rio, como todos os públicos, gosta de originalidade e daí as duas enchentes que o Rialto apanhou ontem por estrear ali a Companhia Negra de Revistas, constituída integralmente de pretos como a orquestra, sendo a revista escrita por dois pretos, um que fez o libreto, outro que coordenou a partitura<sup>96</sup>.

A sede por novidades, no caso, uma companhia de teatro inteiramente formada por “pretos”, parecia ser justificável em função de equiparar o Rio de Janeiro a cidades vistas como sendo mais importantes, e isto se torna mais claro em outro texto:

Uma excentricidade essa da “Companhia Negra de Revistas” que sábado estreou, dando enchentes a que o Rialto estava desabituaado. Certo que os diretores desta iniciativa, Jaime Silva e De Chocolat, não pretenderam dar-lhe o cunho de

---

<sup>94</sup> *Revista Musical*, nº 10, 1-1-24.

<sup>95</sup> *Revista Musical*, nº 38, 1-3-25.

<sup>96</sup> *Jornal do Brasil*, 1-8-26.

“teatro”, porque teatro é uma coisa muito séria. Mas o fato indiscutível é que proporcionaram à platéia carioca uma noite de curiosidades interessantes (...). As grandes capitais apreciam muito as excentricidades no palco. O Rio de Janeiro, que é uma grande capital, não há de sair desta regra<sup>97</sup>.

A “excentricidade” da Companhia Negra de Revistas claramente era vista como algo que colocava a capital do país no mesmo nível de outras “grandes capitais”. Este aspecto transnacional do sucesso desta companhia não foi, contudo, algo que tenha ocorrido à sua revelia. Na verdade, a publicidade da companhia estampada na grande imprensa carioca empenhava-se em vincular a nova iniciativa a um imaginário moderno e cosmopolita, freqüentemente ressaltando nos anúncios o seu ineditismo. Dois dias antes da estréia, os jornais da Capital Federal traziam um anúncio da companhia que conclamava o público a assistir “o mais original dos espetáculos até hoje visto no Brasil: Companhia Negra de Revistas, no Teatro Rialto”. O texto fala ainda em “grande procura por bilhetes de entrada”. Na véspera da estréia o anúncio é mais detalhado, falando em “32 figuras de elenco! Uma bailarina clássica! Uma excêntrica! 18 Nigrolemas Girls!”. A Companhia Negra de Revistas não pareceu desprezar nenhuma das formas de atrair o público. Entre as estratégias pode-se notar a exaltação das peculiaridades da “gente da raça” e da brasilidade, assim como o enquadramento de *Tudo Preto* em um cenário onde o elemento exótico tinha forte apelo. O conteúdo da peça não deixou de satisfazer o público que buscava algo que pudesse ser visto como exótico, como pode se notar nas inúmeras referências à Miss Mons (apontada por vezes como barbadiana ou norte-americana) e o “charabirá africano” por ela dançado<sup>98</sup>. Nesse sentido, a valorização da “cultura negra” em parte era legitimada pelo fenômeno análogo que

---

<sup>97</sup> *O Globo*, 1-8-26.

ocorria em Paris e que fazia sucesso no Brasil naquele mesmo momento através de companhias de revistas francesas. Esse fenômeno em território nacional certamente teve uma importância muito maior que a de uma moda passageira, modificando toda a auto-imagem do Brasil.

É absolutamente indispensável, contudo, notar que, ao se apontar a relação entre o sucesso de manifestações culturais consumidas como “negras” em Paris e uma maior abertura a manifestações vistas como similares em território nacional, não se pretende reafirmar a existência de uma tendência atávica do Brasil para a mera cópia do estrangeiro. Afinal, tais elementos culturais eram valorizados em Paris como parte de um amplo contexto em que culturas exóticas obtinham grande sucesso na capital francesa. Produções culturais russas obtinham talvez ainda mais sucesso, bastando-se lembrar da notoriedade de Stravinsky, Diaghilev ou Nijinsky no mesmo período. O Oriente Médio e o Extremo Oriente também tinham seu lugar neste processo, assim como o tango argentino. Portanto, pode-se perceber que esta atmosfera parisiense foi utilizada de modo bastante seletivo no Brasil, recebendo uma releitura por parte de grupos afro-brasileiros, que a utilizaram como um importante componente em sua luta por cidadania.

---

<sup>98</sup> Todas as críticas à peça mencionam tal quadro, e o termo citado está em *Jornal do Brasil*, 1-8-26.

### III – A Companhia Negra de Revistas em São Paulo

Em território paulista, a trajetória da Companhia Negra de Revistas parece ter tido outros sentidos. Na verdade, a companhia chegou em fins de outubro já dividida, possivelmente por divergências pessoais entre os membros, em duas companhias: a Companhia Negra de Revistas e a Bataclan Preta<sup>99</sup>, tendo ambas visitado São Paulo entre outubro e novembro de 1926. A Companhia Negra de Revistas foi recebida como grande novidade, despertando boa dose de atenção (“a inauguração desses espetáculos inéditos tem despertado interesse fora do comum”<sup>100</sup>). No dia 20 de outubro a companhia estreou no Teatro Apolo, e a recepção da crônica teatral foi cautelosa. O *Correio Paulistano* não teve dúvidas de que se tratava de uma imitação do teatro parisiense, ainda que bem feita. Achou ainda que

A revista Tudo Negro é puro gênero Bataclan, com a vantagem de ser ambientada ao temperamento dos seus intérpretes.

Há números de canto e bailados dignos de nota, sendo em geral as vozes afinadas e os manejos desarticulados como exigem as danças de hoje.

Há algumas cenas que parecem de algum congresso de diplomacia, tais as delicadezas das imprecações. É simplesmente “seu burro!” pra cá, “seu idiota!” pra lá, “seu animal!” pra acolá.

Mas isso, também alguns dos nossos arianos do palco não se pejam de usar<sup>101</sup>.

Claramente o crítico trabalhava com a idéia de que o elemento racial da companhia (“o temperamento dos seus intérpretes”) lhe dava algumas habilidades, que não foram desperdiçados. Nota-se ainda uma postura irônica perante a modernidade das danças e cantos,

---

<sup>99</sup> Note-se aqui a contínua referência à França: esta metade da companhia se apresenta como uma versão “preta” da citada companhia francesa.

<sup>100</sup> *O Estado de São Paulo*, 20-10-26.

bem como do vocabulário utilizado, mas isto não é percebido necessariamente através da questão racial, já que “arianos” adotariam a mesma postura. O mesmo não aconteceria com o crítico de *O Estado de São Paulo*, que privilegiou explicitamente a racialização da companhia em sua apreciação:

A estréia da Companhia Negra de Revistas atraiu ontem ao Apolo duas formidáveis enchentes.

Havia, pois, imensa curiosidade sobre a apresentação do elenco negro que, diga-se desde já, não é propriamente preto, e sim “chocolate”, com tendência acentuada para os tons mais claros, na maioria dos artistas. Estes, visivelmente principiantes, revelam contudo qualidades apreciáveis para o palco, havendo alguns de boa voz, suficientemente aproveitada, e outros bem desembaraçados e felizes no jogo cênico. Nas danças, então, são realmente extraordinários, como poucos temos visto. E, detalhe interessante, tem dicção excelente, de fazer inveja, mesmo, a artistas de outros conjuntos.

(...)

Guarda-roupa de gosto, por vezes luxuoso. Música insignificante, sem traços originais, quando seria fácil, entretanto, aproveitar muito melhor as tendências naturais do pessoal da companhia, fazendo-os interpretar trechos de feitiço regional<sup>102</sup>.

As impressões do cronista levantam novamente a questão da construção da idéia de “cultura negra” e a forte presença de afro-brasileiros no contexto da cultura de massas desde o seu nascimento: o fato de que eram vistos como portadores de músicas e danças que ninguém mais seria capaz de produzir. Note-se a referência às danças, extremamente elogiosas, e também a profunda decepção quanto ao fato de não ter apreciado a parte musical da peça, o que indica que esperava muito desse aspecto, tendo em vista “as tendências naturais do pessoal da companhia”. Sobre a mesma passagem, há ainda que se observar a exigência de que

---

<sup>101</sup> “Teatros”, *Correio Paulistano*, 21-10-26.

<sup>102</sup> *O Estado de São Paulo*, 21-10-26.

a companhia se dedicasse a “trechos de feitio regional”, o que indica uma expectativa quanto ao lugar dos afro-brasileiros na sociedade, tendo talvez ficado decepcionado pelos aspectos da trupe que estavam associados à modernidade. O mesmo ponto de vista era expresso pelo cronista teatral da *Folha da Manhã*, que observava, um tanto decepcionado, que *Tudo Preto* era mera decorrência do sucesso de fenômenos semelhantes em outros países, citando especificamente o sucesso de Josephine Baker<sup>103</sup>.

Na verdade essa era uma Companhia Negra de Revistas bastante desfalcada, pois a maior parte dos nomes de peso da companhia ficou com a Bataclan Preta, inclusive Pixinguinha e De Chocolat. O grande sucesso estampado nos cartazes da companhia era o ainda jovem Grande Otelo. A companhia se apresentou no Teatro Apolo, no Teatro Mafalda e no Cassino Antártica, despedindo-se de São Paulo no dia 10 de novembro.

A 11 de novembro estreava no Teatro Santa Helena a Companhia Bataclan Preta, precedida de amplo esquema promocional. Dez dias antes *O Estado de São Paulo* já anunciava a estréia, fato repetido no dia 7, com um grande anúncio da peça *Na Penumbra*, de De Chocolat e Lamartine Babo, anunciando a presença de músicos famosos como Pixinguinha e Bonfiglio de Oliveira e “12 mulheres de ébano, 12 mulheres de azeviche”, definindo-se como uma “revista negra”. No dia 9 o crítico teatral do jornal afirmava (talvez ecoando o esquema promocional da companhia) que “tem sido bastante procuradas as entradas para o Santa Helena”<sup>104</sup>. Na véspera da peça, a publicidade da Bataclan Preta anunciava “30 mulheres de ébano e uma *jazz-band* de azeviche”. No dia da estréia o crítico teatral do mesmo jornal

---

<sup>103</sup> “Ribaltas e Projeções”, *Folha da Manhã*, 21-10-26.

<sup>104</sup> Vale notar que embora todos os jornais paulistanos tenham observado a grande frequência de público nos primeiros espetáculos desta companhia, quando de sua estréia já havia quem se considerasse satisfeito com uma

comentava a expectativa pela apresentação, e a publicidade da empresa mostrava um anúncio de grandes dimensões com um desenho da estrela Deo Costa nua, envolta em lençóis negros com a legenda: “A Vênus de Jambo”. O anúncio ainda prometia uma *jazz-band*, dois trompetes, além de trombone, saxofone, piano e bateria.

No dia seguinte à estréia, os comentários na imprensa seguiam um padrão explícito:

Desta vez os artistas em geral apresentavam-se menos “brancos”, isto é, em tons mais carregados, alguns francamente “queimados”, o que os não impede de pretensões parisienses, com bailados de inspiração vagamente grega e canto saudosamente lusitano. Incoerência que facilmente se esquece, aliás, quando dos números em que melhor se observam o senso de propriedade, principalmente nas danças.

Nestas tivemos um “charleston” de conjunto que vale todo o primeiro ato e uma dança-fantasia de pretos a quatro figuras que, por sua vez, valeria o segundo, não houvesse nele a esplêndida entrada do formidável Pixinguinha e alguns companheiros do “jazz-band” negro<sup>105</sup>.

Vale notar a princípio o fato de que, para o cronista teatral do jornal paulista, a incoerência de tal grupo apresentar números de inspiração européia é ainda mais grave dado os “tons mais carregados” da pele dos membros da companhia. Aparentemente o cronista julgava que, quanto mais escura a pele dos artistas, mais distantes de qualquer influências européias estes deveriam se situar, o que não deixava de refletir uma concordância com a idéia de que os afro-brasileiros por definição deveriam ser portadores da autenticidade nacional. Assim, o jornalista aconselhava a companhia a aperfeiçoar-se naquele caminho: “É de crer, porém, que com a continuação dos espetáculos, orientados no sentido de evitar as imitações, sempre

---

única companhia do gênero. Ver a resenha enfadada do *Correio Paulistano* (“Teatros”, 12-11-26), que não deixa de notar que “a numerosa assistência” aplaudiu bastante a peça *Na Penumbra*.

<sup>105</sup> *O Estado de São Paulo*, 12-11-26.

mancas, do estilo europeu, possa o conjunto que agora está no Santa Helena, dar espetáculos de todo interessantes. (...) [O] público [mostrou-se] satisfeito, embora aplaudindo com alguma discricção, exceto por ocasião dos números mais característicos que bisou, o que mostra à companhia o caminho certo a seguir”.

É explícita a idéia do cronista de que uma companhia formada apenas por afro-brasileiros deveria forçosamente se dedicar aos “números característicos”. As danças novamente agradaram muito ao jornalista, assim como a presença de Pixinguinha. Mas nas observações do cronista pode-se entrever uma crítica do que era visto como imitação parisiense e uma cobrança por maior originalidade. Aparentemente a companhia seguiu o conselho, visto que já no dia seguinte o mesmo cronista elogiava as mudanças feitas na peça, que teria ficado “mais leve e interessante”, graças à intensificação dos números de “música característica e danças típicas”, elogiando novamente a dança, as músicas e acima de tudo Pixinguinha<sup>106</sup>. Com o tempo, a companhia deixa de ser notícia. Talvez para recuperar o sucesso, volta a *Tudo Preto*, faz uma síntese das duas peças denominada *A Revista das Revistas*<sup>107</sup>, e sua despedida, no dia 22 de novembro, recebe destaque mínimo.

A evolução do posicionamento da crítica teatral e dos anúncios publicitários da companhia indica um sentido claro. Aparentemente, a Bataclan Preta pensava seguir a mesma receita de sucesso utilizada no Rio de Janeiro, misturando exaltação à “gente da raça”, ao desfile de corpos desejáveis e associação a uma modernidade cosmopolita que não deixava de

---

<sup>106</sup> Vale notar em “Ribaltas e Projeções”, *Folha da Manhã*, 13-11-26, poderiam ser lidas as mesmas observações feitas a este respeito pelo cronista de *O Estado de São Paulo*. A *Folha da Manhã* compartilhava ainda com *O Estado de São Paulo* a expectativa pelas músicas e danças apresentadas pela Bataclan Preta (“Traz jazz-band de negros, que são aliás os melhores intérpretes do gênero”, 21-10-26), e achava que seu sucesso se devia ao “fato de apresentar interessantes danças e nela tomar parte o flautista Pixinguinha” (16-11-26).

fazer seu apelo ao exótico. Porém, o público da capital paulista, menos familiarizado com a forte presença dos afro-brasileiros no mundo do entretenimento, além de ser em boa parte marcado por uma outra forma de exaltação ao “nacional” e ao “popular”, onde o nativismo sertanejo era um dado bastante relevante<sup>108</sup>, preferiu o lado “típico” da Bataclan Preta. E mesmo assim, parece ter sido antes um modismo que rapidamente perdeu fôlego. O mais provável é que esta exaltação da nacionalidade brasileira fundada em manifestações classificadas como “negras” com fortes tendências urbanas não tenha encontrado terreno receptivo na capital paulista, onde os bandeirantes eram exaltados como glórias nacionais, e o regionalismo que exaltava as virtudes do “caipira” exercia forte influência.

Tal contexto não parece ter favorecido a aceitação da mensagem da Bataclan Preta, pois esse universo simbólico certamente estava relacionado a outros tipos de associações com o passado. Em seu trabalho citado, Nicolau Sevcenko enfatiza nessa exaltação ao bandeirante uma forma de distinção das elites tradicionais paulistas frente à desagregação de sua autoridade, causada pelos imigrantes e pelo crescimento urbano e industrial. Já Maria Stella Bresciani tende a enfatizar a importância do bandeirante como reorganizador da identidade paulista, integrando diferenças internas da população realçadas com a perplexidade causada pela explosão populacional de São Paulo no final do século XIX e início do XX<sup>109</sup>. Por seu lado, Elias Thomé Saliba vê em parte da produção regionalista (especialmente aquela mais

---

<sup>107</sup> Note-se mais uma vez a influência da Bataclan: uma das peças encenadas por esta companhia em sua temporada brasileira em 1926 denominava-se precisamente *Revue des Revues*.

<sup>108</sup> Sevcenko, op. cit., pp. 236-257.

<sup>109</sup> BRESCIANI, Maria Stella Martins. “Imagens de São Paulo: estética e cidadania”. In: FERREIRA, Antônio, LUCA, Tânia Regina de, IOKOI, Zilda Gricoli (Orgs.). *Encontros Com a História: percursos históricos e historiográficos de São Paulo*. São Paulo, Ed. Unesp, 1999.

ligada aos membros da Semana da Arte Moderna) uma tentativa de reforçar, através de uma agressiva investida no plano cultural, a hegemonia paulista no plano nacional<sup>110</sup>.

Para os objetivos desse texto, é suficiente notar que, tendo em vista o debate transcorrido em São Paulo, pode-se supor que parte significativa do público não tivesse sido receptivo à forma utilizada pelas duas companhias cariocas para exaltar o que viam como “brasilidade”. Pode-se imaginar a decepção de paulistas que eventualmente tenham ido assistir a uma das companhias com a expectativa de ver um espetáculo “típico”, e encontrando, na verdade, afro-brasileiros tocando música popular urbana e muitas vezes estrangeira. Em São Paulo a idéia de “cultura negra” parecia estar antes associada à idéia de tradição, de modo mais radical que o proposto por *Tudo Preto*. A repetição ao extremo da adoração por Pixinguinha nas páginas teatrais dos jornais paulistanos mostra ainda a importância da excelência de músicos afro-brasileiros na construção e aceitação da idéia de “cultura negra”.

Neste ponto, seria interessante um contraponto da trajetória da Companhia Negra de Revistas com a Companhia Mulata Brasileira, que após atuar em São Paulo esteve no Rio de Janeiro entre 1930 e 1931. Infelizmente as peças apresentadas por esta companhia não parecem ter sobrevivido, mas pelo que se pôde apurar nesta pesquisa, a companhia parece sintetizar admiravelmente a argumentação aqui desenvolvida. A companhia fez suas primeiras apresentações no Cassino Antártica, em São Paulo, a 21 de novembro de 1930. O sucesso obtido, tanto em termos de público como de crítica, foi pequeno:

---

<sup>110</sup> SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do Riso: a representação humorística na história brasileira – da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, cap. 3.

A organização da companhia “Mulata Brasileira”, que ontem se apresentou no Cassino Antártica, revela, indiscutivelmente, boa vontade e esforço da parte de todos os elementos que integram seu conjunto. Mas essas duas qualidades apenas, apesar das modestas pretensões da companhia, não conseguiram fazer esquecer, no correr do espetáculo, a incerteza de alguns elementos e a incidência de outros no palco. Daí, em parte, a monotonia de que se ressentiu a representação inaugural. Por outro lado, nem tudo se deve levar à conta do conjunto, mas algo também e em grande parte se deve atribuir à peça “Batuque, Cateretê e Maxixe”, em que o autor, longe de se cingir a reproduzir festas, cantos e costumes tipicamente nossos, procurou quase sempre imitar o estilo de outras revistas. No nosso folclore há um manancial abundante e curioso e interessante para se escrever, não uma, mas diversas revistas. Mas o autor de “Batuque, Cateretê e Maxixe” preferiu ir pelo caminho mais curto, apenas aproveitando o elemento popular que já entrou no domínio das grandes cidades<sup>111</sup>.

O cronista do *Diário Nacional* compartilhava este ponto de vista sobre *Batuque, Cateretê e Maxixe*, incluindo as expectativas e a decepção:

Seria toda ela muito interessante se o autor, interpretando fielmente o título de sua obra, reproduzisse em todos os seus quadros inesgotáveis cenas do rico folclore brasileiro, no que se refere a danças e canções.

Os quadros que mais agradaram foram os que interpretaram danças e canções nacionais. Um deles, reproduzindo cantos em conjunto de pretos escravos, é de uma beleza simples e original. Foi cantado com boa afinação e a moleza pastosa, melancólica, muito própria dos cantos de origem africana<sup>112</sup>.

Novamente percebe-se um claro posicionamento da crítica paulistana, que parecia julgar que os afro-brasileiros no palco deveriam dedicar-se à apresentação de traços folclóricos, sem se deixar contaminar por novidades. Dado o escasso sucesso da companhia, apenas nove dias depois sua temporada paulista foi encerrada. Contudo, esse não seria seu fim, tendo sido contratada pelo empresário Manoel Pinto para uma série de

---

<sup>111</sup> *O Estado de São Paulo*, 22-11-30.

<sup>112</sup> “Teatros”, *Diário Nacional*, 23-11-30.

apresentações na Capital Federal. As primeiras notícias sobre a chegada da companhia ao Rio de Janeiro começaram a surgir nos jornais cariocas nos primeiros dias de dezembro de 1930, sempre demonstrando expectativa pela estréia do grupo:

O empresário M. Pinto (...) acaba de contratar a Companhia Mulata Brasileira, que ali deve estrear a 19 do corrente, com a originalíssima peça “Batuque, Cateretê e Maxixe”, peça com a qual tem feito muito sucesso nas cidades de São Paulo e Santos. Trata-se de uma troupe genuinamente brasileira composta de trinta artistas, todos mulatos, e dezesseis bailarinas, às quais eles dão o sugestivo nome de mulatas de “Jericó”. Os espetáculos da Companhia Mulata Brasileira, que serão por sessões, são espetáculos originais e próprios para famílias, o que muito os recomenda. O sucesso alcançado por esta original “troupe” em São Paulo repercutiu no Rio de Janeiro e fez com que isto despertasse no público grande curiosidade, que vai enfim ser satisfeita no dia 19 do corrente, no República<sup>113</sup>.

Utilizando termos recorrentes que surgiram igualmente quando do surgimento da Companhia Negra de Revistas (“originalíssima”, “curiosidade”), o texto acima aponta, contudo, um momento de consolidação da associação entre afro-brasileiros e a idéia de brasilidade (“troupe genuinamente brasileira”). Outros jornais seguiriam o mesmo caminho, alguns sem se preocupar em disfarçar a ansiedade pela estréia de um grupo de mulatas:

Estréia no República, no próximo dia 19 do corrente, a Companhia Mulata Brasileira, com a peça “Batuque, Cateretê e Maxixe”, em dois atos e 24 quadros, original do K. Boclo.

Há muita curiosidade em torno desta “troupe”, que se compõe exclusivamente de mulatinhas, de todas as idades e de todos os gêneros e que, já em S. Paulo, vem obtendo um esplêndido sucesso<sup>114</sup>.

---

<sup>113</sup> “A Companhia Mulata Brasileira no República”, *O Globo*, 10-12-30.

O sucesso da associação de versões altamente sexualizadas do corpo da mulher afro-brasileira com a idéia de caráter nacional parecia ter um campo fértil, que a companhia não se furtaria a explorar. Uma outra dimensão da expectativa que cercava a Companhia Mulata Brasileira pode ser inferida a partir de um anúncio publicado algumas páginas após o texto citado acima, no mesmo jornal (4 dias antes da estréia da companhia no Rio de Janeiro). Nesse anúncio de divulgação da peça *Batuque, Cateretê e Maxixe*, de meia página, o leitor poderia ver um desenho representando uma festa escrava, em um ambiente rural, e o título “Entra Macacada!”. Estes elementos mostram que não seria surpresa se a expectativa que cercava a estréia da companhia fosse a mais tranquilizadora possível, com os espectadores esperando serem envolvidos em uma atmosfera que lembrava valores senhoriais, onde a nação era exaltada através de belos corpos femininos, que, como se pode notar sem dificuldade, estavam colocados em grande destaque nos anúncios e crônicas sobre a companhia<sup>115</sup>:

Escrevem-nos: Já está no Rio a companhia de mulatos que vai trabalhar no Teatro República. Contratada pelo empresário M. Pinto. Estivemos ontem ali. Queríamos ouvir uma das artistas do elenco, saber a sua opinião sobre a vida teatral. Aproximava-se de nós uma mulatinha dengosa, de passo miudinho e muito pernóstica. O seu nome, perguntamos? Ela, fazendo uma boquinha muito pequenina, responde-nos: Jacy Aimoré. É a estrela da companhia? Não senhor, na nossa companhia não há “estrelas” nem “estrelas”. Aqui somos todos iguais, tão bom, como tão bom! Gosta dessa vida de teatro? Se gosto?!!! Desde pequenininha,

---

<sup>114</sup> “As Mulatinhas Brasileiras no República”, *A Noite*, 15-12-30.

<sup>115</sup> Novamente, talvez de modo mais acentuado que havia se dado com a companhia liderada por De Chocolat, a ênfase dada pelos jornais em relação a este grupo era centrada em seus elementos femininos. “Da companhia de cor que brevemente se estreará no República com a revista ‘Batuque, Cateretê e Maxixe’ fazem parte as artistas Sras. Índia do Brasil, Áurea Brasil, Jacy Aimoré e Rosa Negra que, naquela peça, desempenharão os principais papéis” (*Jornal do Commercio*, 16-12-30).

assinzinha, que só pensava em subir num palco. Cantar, dançar, pular! Se gosto?<sup>116</sup>.

O texto citado mostra o quanto a definição do termo “mulata” passava antes por uma questão de performance corporal que pela idéia de um tom de pele intermediário entre o “branco” e o “negro”. Um dado que chama a atenção é o fato de que a mesma atriz, Rosa Negra, foi a figura principal tanto da Companhia Negra de Revistas quando da Companhia Mulata Brasileira, o que sugere que os termos “Negra” e “Mulata” utilizados nas denominações das companhias não seriam uma mera questão de diferenciação entre tons de pele. A Companhia Negra de Revistas parecia operar dentro de um referencial onde o termo “negro” teria um significado semelhante ao do termo “afro-brasileiro”, utilizado nos dias de hoje, haja vista que trabalha dentro de uma lógica que parece apenas reconhecer dois tipos raciais no Brasil: “brancos” e “pretos”.

Por outro lado, a Companhia Mulata Brasileira buscou se diferenciar através de uma utilização do termo “mulata” que denotava sem dúvida algum grau de ascendência africana, mas essencialmente uma linguagem corporal. Nesse sentido, o cronista teatral de *O Globo* conseguiu captar alguns elementos básicos dessa linguagem. Ao se referir a uma “mulatinha dengosa, de passo miudinho e muito pernóstica”, “fazendo uma boquinha muito pequenina”, contendo em sua essência o desejo de cantar, pular e dançar e falando sempre no diminutivo, tal cronista deixava entrever o que boa parte de seus leitores desejava: a possibilidade de ver um grupo de mulheres afro-brasileiras realizando performances corporais que certamente lhes pareceriam indícios claros de fácil acessibilidade sexual. Saber se esse realmente era o prato

---

<sup>116</sup> “Chegou a Companhia Mulata Brasileira que vai trabalhar no República”, *O Globo*, 17-11-30.

oferecido pela companhia durante as noites em que se apresentou no Teatro República é algo complexo e menos importante que ressaltar que esse parecia ser o desejo de boa parte do público que, noite após noite, compareceu ao teatro, contribuindo para o sucesso de *Batuque*, *Cateretê* e *Maxixe*<sup>117</sup>.

A estratégia da companhia parece ter obtido resultados, pois *Batuque*, *Cateretê* e *Maxixe* obteve grande aceitação do público e da crítica:

Alcançou grande êxito a Companhia “Mulata Brasileira”, que ontem se estreou no Teatro República. É um conjunto caprichosamente organizado e a que não faltam figuras que no duplo gênero, tantas vezes misturando e confundido: popular e regional, se podem considerar de valor. Assim, no elemento feminino se destacam as Sras. Índio do Brasil e Rosa Negra. A primeira é uma mulata mimosa, daquelas de quem o povinho diz que escaparam de ser brancas, e um ilustre crítico de arte, que graduou aritmeticamente a transição do preto para o branco, considerá-la-ia “sete oitavos”. Canta com muita graça, e quando dança, tem possivelmente o diabo no corpo. A Sra. Rosa Negra possui uma voz nada comum – que ela devia poupar e educar – e dá singular expressão às canções sentimentais. Ao redor destes dois astros... de cor, gravitam satélites mais ou menos brilhantes, como as Sras. Áurea Brasil, Jacira Aimoré, Durva Sudan. E um pouco na sombra, mas ainda destacando-se dignamente, fica a parte masculina da constelação, os Srs. João Felipe, Avelino Soares, Liderico Caramuru, etc.

Quanto à revista que serviu para a estréia da “Mulata Brasileira” e cujo autor adotou o pseudônimo de K. Boclo, visa, acima de tudo, e com muita habilidade, aproveitar os dotes e recursos dos artistas da companhia. Os sambas e os maxixes entremeiam-se com os quadros rústicos e os motivos para a música de caráter mais ou menos tradicional ou regional. E nesse gênero, fizeram os Srs. Alfredo Pires e Vadico alguns números bem dignos dos aplausos que provocaram. O Jogo [jongo?] do 2º ato, por exemplo, foi cantado quatro vezes e ainda grande parte do público queria mais; e os casos de bis e tris, principalmente no primeiro ato, foram freqüentíssimos<sup>118</sup>.

---

<sup>117</sup> A publicidade da companhia cuidava de ressaltar este aspecto de *Batuque*, *Cateretê* e *Maxixe*, distribuindo a todos os jornais cariocas uma lista dos quadros da peça, trazendo ao conhecimento de todos que a peça continha quadros como “Mulatas Brasileiras”, “A Origem da Mulata” e “A Mulata Autêntica” logo no início da peça. Ver *A Noite*, 17 e 19-12-30, *O Globo*, 19-12-30, entre outros.

<sup>118</sup> *Jornal do Commercio*, 20-12-30.

Em primeiro lugar vale a pena destacar a categorização racial utilizada pelo autor. Índia do Brasil é classificada como uma “mulata”, embora seja, segundo o jornalista, quase que inteiramente branca (“sete oitavos”) no que tange ao tom de sua pele. Nesse caso, o fato de ser “mimosa” e de “ter o diabo no corpo” quando dança são, ao lado de algum grau de ascendência africana visível, claramente os elementos definidores de sua identidade racial, na visão do cronista. Além disto, a resenha da peça permite levantar em alguns pontos uma comparação entre as duas companhias aqui estudadas. A princípio, surgem claramente delineados alguns elementos em comum entre a receita de sucesso e a trajetória da Companhia Negra de Revistas e a Companhia Mulata Brasileira. Ambas buscaram o sucesso através da exaltação da mulata e de seu nacionalismo. A qualidade da música tocada no palco parece ter sido um elemento importante no sucesso de ambas as companhias. Quando em excursão, ambas as companhias parecem ter sido encaradas dentro de um padrão comum, já que, tal como a Bataclan Preta em São Paulo, a Companhia Mulata Brasileira chamou grande atenção durante algum tempo, porém perdendo público rapidamente, acabando por deixar o Rio de Janeiro em fevereiro de 1931, após o insucesso de suas peças *Com Que Roupas* e *Deixa Eu Morá Com Você*. Também a trajetória da Companhia Mulata Brasileira deve ser considerada em seu aspecto transnacional, pois durante sua estadia na Capital Federal, os jornais noticiavam (não sem espanto) a presença de um “teatro negro” na Alemanha:

A última conquista da capital germânica é o seu teatro negro. É certo que Berlim não tem colônia de homens de cor nas proporções de New York, porém ela é já suficientemente grande, produto dos dias em que a Alemanha tinha as suas importantes colônias. Os pretos de Berlim estão muito europeizados; todos os atores do teatro negro falam perfeitamente o alemão. O projeto de abrir o teatro negro já vem de bastante tempo, sem haver logrado completar-se em realidade por uma ou outra dificuldade que se apresentava no momento. Agora começou

modestamente sua vida no bairro proletário da cidade, e a primeira produção posta em cena – uma “revista” com quatorze quadros – despertou não pouco interesse, especialmente pela novidade que constitui. As partes mais importantes se compõem de dança e música. Desde que Josephine Baker, há anos, na “tournée” que empreendeu de Paris, entusiasmou o público berlinense, a Alemanha não tinha o prazer de ver as danças flexíveis tão peculiares entre as gentes de cor. Na companhia agora inaugurada, uma artista, Mary Becker, representa o número chamado “a dança da banana”, com a qual faz o popular bairro de Neukoll gozar gostosamente. Esta “revista” tem atraído numerosa assistência e recebeu o nome de “Surgiu o Sol no Oriente”<sup>119</sup>.

O tom da matéria dá a impressão de que o “teatro negro” estaria se espalhando pelo mundo, mostrando “pretos europeizados”, que não feririam sensibilidades civilizadas. O acúmulo de iniciativas no campo do “teatro negro” mostrava para muitos que o Brasil nada deveria aos países da Europa Ocidental, podendo orgulhar-se sem sobressaltos ao ver produtos culturais que viam como “negros” serem cantados, dançados e representados em palcos de teatro.

Entretanto, uma leitura atenta é capaz de revelar claras dessemelhanças entre a Companhia Negra de Revistas e a Companhia Mulata Brasileira. Um exemplo seria o caso do apelo sexual, atrativo importante do grupo liderado por De Chocolat, porém claramente mais enfatizado pela Companhia Mulata Brasileira, inclusive a partir de sua denominação. A diferença mais importante, contudo, parece residir nos significados emprestados pelos dois conjuntos à idéia de uma centralidade afro-brasileira no caráter nacional. Tal divergência, na verdade, não era privilégio destas companhias, podendo ser observada tanto nos debates sobre a construção do monumento à Mãe Preta como em todo o debate sobre o caráter nacional no período.

---

<sup>119</sup> “O Teatro Negro na Alemanha”, *O Globo*, 19-01-1931.

Pois a Companhia Negra de Revistas não negava a importância de figuras ligadas ao passado e a “tradição” (como a Vovó Africana e a Mãe Preta). Tampouco escapou de algumas caracterizações facilmente encontráveis na atmosfera cultural do período, como a baiana, a mulata, a rezadeira e a modinha. Contudo, estas passagens da peça eram intercaladas com outros elementos, reconhecidos pelos contemporâneos como componentes da modernidade, tais como banhistas, *black-girls* e almofadinhas. Isto parece apontar para uma busca consciente por parte da companhia de evitar uma caracterização dos afro-brasileiros como meros depositários de tradições folclóricas ou de resquícios de um mundo senhorial. Em *Tudo Preto*, os afro-brasileiros aparecem não apenas vinculados ao passado como perfeitamente integrados aos símbolos da modernidade do período.

A se julgar pelos comentários recolhidos na imprensa carioca, a Companhia Mulata Brasileira parece ter interpretado de outra maneira essa problemática. Assim como a publicidade da companhia lembrava uma festa em uma senzala, diversos elementos apontam para uma estratégia que privilegiava a lembrança do passado como justificativa para a importância dos afro-brasileiros no caráter nacional. Os pseudônimos escolhidos por seus artistas são um claro indício: Índia do Brasil, Jaci Aimoré, Bartira Guarani, Déa Goiás, Liderico Caramuru, Moema Ubirajara, Iraci Caramuru, entre outros exemplos que remetem à idealizações indianistas cristalizadas desde o romantismo de meados do século XIX<sup>120</sup>. Na crítica citada também surgem termos como “gênero regional” e “quadros rústicos” para descrever a peça, que por sinal continha em seu título dois gêneros musicais vistos como folclóricos, o que aponta a presença de uma valorização da comunidade afro-brasileira voltada

---

<sup>120</sup> Para uma lista completa dos membros ver *O Globo*, 23-01-31.

basicamente para o passado. Assim, enquanto a Companhia Negra de Revistas parecia operar dentro de um universo birracial, a companhia Mulata Brasileira aparenta um comprometimento explícito com a fábula das três raças.

Talvez esta diferença de estratégias se desse em função da diferente origem regional dos dois conjuntos. É desnecessário insistir muito na diferença entre uma propaganda com a legenda “Entra Macacada!” e os anúncios da Companhia Negra de Revistas quando de sua passagem por São Paulo, que sublinhavam sua associação com uma modernidade cosmopolita, falando em *jazz bands* e vedetes de pouca roupa. É provável que as censuras que poderiam ser lidas nos jornais paulistanos se devessem ao modelo que o cronista teatral do jornal esperava ver em um conjunto teatral autodenominado “negro”. O articulista, assim como muitos de seus leitores, talvez esperasse que uma companhia com tal denominação fosse especializada em espetáculos folclóricos, dado o pouco agrado despertado por seus aspectos vistos como “modernos”. Não se pode, contudo, simplificar esta questão, caracterizando paulistas e fluminenses como duas totalidades monolíticas que esperam de “seus negros” coisas totalmente diferentes. Algumas críticas à influência francesa no teatro de revista da praça Tiradentes têm basicamente o mesmo conteúdo nativista que se pode encontrar na crítica teatral paulista:

Por essas e outras o mundo inteiro nos chama de macaquitos. Nós imitamos tudo e não criamos nada. Já é tempo de enveredarmos por outro caminho e de termos um teatro inteiramente nosso. Por que não ir busca no “Bumba Meu Boi”, nos “congós”, nos “reisados”, nas “pastorinhas”, e nos velhos, esquecidos, “cordões”, a inspiração folclórica de motivos artísticos para a bataclanização do teatro nacional, tão pobre que vive a traduzir peças argentinas...<sup>121</sup>.

---

<sup>121</sup> *Fon-Fon*, 27-06-25, p. 53.

Outro exemplo seria uma crítica de *Batuque, Cateretê e Maxixe* feita por um crítico carioca, ancorada em uma comparação com *Tudo Preto* e que demonstra definitivamente a inviabilidade de realizar uma inflexível clivagem entre a atmosfera cultural no Rio de Janeiro e em São Paulo. A crítica, afinal, poderia ter sido escrita pelo mais ardoroso regionalista sertanejo paulista:

Muito interessante, muito superior ao que fora dado esperar, esteve a estréia da “Companhia Mulata Brasileira” ontem, no Teatro República. Pode mesmo ficar certo o público freqüentador de teatros de que esta exibição de agora é coisa muito diferente da que, há anos, foi feita no Rialto. A de anos passados teve de fracassar, e esta, a de ontem, é justo que vá avante. O conjunto de agora está bem orientado; não é levado a ridículas imitações de coisas estrangeiras e incompatíveis com o característico da Companhia, ao contrário, explora aspectos regionais, episódios e música brasileira, quase sempre do interior do país, e daí o estar bem à vontade, no desenrolar numeroso de quadros, cenas e cortinas<sup>122</sup>.

Nesse texto, os afro-brasileiros parecem ter um lugar bem definido na sociedade: o de representar uma brasilidade folclórica; a modernidade cosmopolita é aqui verdadeiramente “incompatível com o característico da companhia”. A partir desta afirmação pressupõe-se que o papel dos descendentes de africanos seria o de reserva folclórica, inatingível pela modernidade, cujas vantagens parecem ser reservadas aos de pele mais clara. Não por acaso nota-se uma crítica do cronista à Companhia Negra de Revistas quatro anos após sua atuação. Os afro-brasileiros aparecem aqui como um caso típico de “beleza do morto”<sup>123</sup>. Contudo, pode-se lembrar que a mesma peça havia parecido a jornais paulistanos muito

---

<sup>122</sup> *O Globo*, 20-12-30.

distante de um espírito nativista, o que mostra que, se em ambas as cidades havia uma demanda por produções culturais com esta ênfase, as diferenças de sentido não são menos importantes. Onde *O Globo* via “aspectos regionais”, o *Diário Nacional* e o *Estado de São Paulo* apenas viam imitação estrangeira, o que mostra uma clara diferença de significados na definição do que seria “regional”.

Porém, vale notar que estes eram pontos de vista particulares à elite paulistana e carioca daqueles anos. Em todas as avaliações da grande imprensa sobre a Companhia Negra de Revistas é difícil antever a presença de segmentos mais amplos da população entre a assistência de *Tudo Preto*. Em seus comentários sobre a Bataclan Preta um jornalista paulistano chegava a perguntar retoricamente se “poderá o teatro negro no Brasil manter-se contando quase que exclusivamente com a presença de brancos de elite?”<sup>124</sup>, sugerindo que apenas indivíduos ligados à elite paulistana teriam comparecido ao teatro naquelas noites de outubro e novembro de 1926. Contudo, isto por certo não pode ser tomado como uma descrição neutra e fiel do que havia se passado na capital paulista. Pois a imprensa militante da cidade deu grande destaque à companhia já no momento de sua estréia na Capital Federal:

Nossos parabéns!...

Felizmente, o nosso progresso nestes últimos tempos é um fato que diariamente vai-se multiplicando, apesar dos pesares.

Nas rodas esportivas já possuímos valorosos competidores e em todas as atividades humanas: ciências, artes, disciplinas várias e letras; o nosso teatro ligeiro está de parabéns, um fato interessante que de há muito era esperado, hoje

---

<sup>123</sup> O termo “beleza do morto” foi retirado do texto: CERTEAU, Michel de, REVEL, Jacques e JULIA, Dominique. “A Beleza do Morto”. In: CERTEAU, Michel de. *A Cultura no Plural*. Campinas: Papirus, 1995.

<sup>124</sup> “Ribaltas e Projeções”, *Folha da Manhã*, 12-11-26.

nos apresenta para concretizar a nossa crescente evolução: fundou-se, lá na capital do nosso país, uma Companhia Negra de Revistas, graças ao conhecido e prestimoso homem de teatro, o grande cenógrafo Jaime Silva e demais pessoas que emprestaram seu auxílio e ao aplaudido de Chocolat, conhecido em todos os palcos da Europa, que escrevera propositadamente a revista de estréia, desse conjunto “Tudo Preto” que tem conquistado inúmeras palmas do povo carioca, e musicada pelo Sr. Cirino. (...)

É para todos nós, este acontecimento teatral, mais um passo firme e vitorioso ao templo do progresso, na evolução do nosso país. Portanto, seria uma injustiça de nossa parte, deixar na obscuridade esse fato, que vai portanto concorrer para o reerguimento do teatro nacional<sup>125</sup>.

Mais ainda, a chegada da Companhia Negra de Revistas a São Paulo seria um evento amplamente comentado na capital paulista. A companhia estreou ainda em outubro no Teatro Apolo. O *Clarim d'Alvorada* não deixou de registrar o evento:

Nós, paulistanos e paulistas, brasileiros sensatos, hoje, mais que nunca estamos satisfeitos. Um fato importantíssimo vem concorrer com a desejada ansiedade de longos meses em expectativa é o da estréia da Cia. NEGRA DE REVISTA, no Apolo.

Para lá nos dirigimos, aplaudimos com veemência, entusiasmo os nossos patrícios, **nesse espetáculo inédito e de tantas excentricidades**; os nossos artistas foram merecedores, portanto é de justiça mais uma vez expressar de coração os nossos francos aplausos a Jaime Silva, o grande organizador desse conjunto, e o artista patrício De Chocolat.

Temos, pois, a nossa consagração e portanto é mister labutarmos sempre com ânimo forte para que se alimente o nosso progresso.

A época é nossa, conforme afirmações inúmeras; **essa novidade teatral surgiu na Cidade-Luz - Paris, com Josephine Baker**, hoje entre nós brasileiros está se celebrizando; todos nós devemos, de bom grado, ir aplaudir os patrícios que com ardor e boa vontade estão labutando encorajosamente para o complemento de nossas glórias<sup>126</sup>.

<sup>125</sup> *Clarim d'Alvorada*, 22-08-26.

<sup>126</sup> *Clarim d'Alvorada*, 24-10-26 (os grifos são meus). Ver ainda, “Homenagem do Clarim à Cia. Negra de Revistas”, *Clarim da Alvorada*, nº 27, 14-11-26 e “Homenagem ao Autor de Tudo Preto”, *Progresso*, nº 7, 16-12-28. Significativo ainda é o fato de a companhia ter sido homenageada pelo Centro Cívico Palmares, incluindo um discurso do militante Benedito Florêncio (*O Estado de São Paulo*, 29-10-26).

Vale notar aqui os termos utilizados para definir o “nós”, que “nos dirigimos” ao teatro: são citados os termos “patricios”, “paulistas”, “paulistanos” e “brasileiros”, termos cuja significação primária não tem conotações raciais. Contudo, é evidente na fala do jornalista a presença de um “nós” definido por critérios raciais, o que explica o orgulho que as linhas citadas fazem questão de exibir. Mesmo porque antes do surgimento da Companhia Negra de Revistas não há referências a atividades teatrais nas páginas de tal periódico. A citação anterior, na qual a presença de um “nós” que estrutura a percepção do surgimento da companhia é ainda mais explícita, simplesmente não utiliza nenhum tipo de auto-identificação, seja ou não racial. A multiplicidade de maneiras encontradas por afro-brasileiros para se identificarem em termos raciais aponta a complexidade de tal questão, assim como o pouco investimento feito neste sentido pela historiografia.

O texto publicado em *O Clarim d'Alvorada* mostra ainda que para a militância paulistana, o evento se recobria de um sentido claro: o de demonstrar a possibilidade de indivíduos afro-brasileiros alcançarem sucesso em atividades diversas. Pode-se notar ainda, em especial nos trechos grifados, a referência também aqui à França como legitimadora da iniciativa da companhia. O principal é notar que, em um momento no qual a elite paulista reescrevia a história de São Paulo falando de um passado distante em que apenas “quatrocentões” e índios mereciam papel de destaque, a associação entre os “patricios” e a brasilidade (e também a crítica às “romanzas amacarronadas”) promovida por *Tudo Preto* deve ter soado como música aos ouvidos da militância. Assim, a existência e o sucesso de um grupo teatral que se autodenominava “negro” e promovia a associação entre ascendência africana e identidade nacional por si só assumia um significado político nas páginas destes periódicos.

Com esses elementos vê-se, a passagem da Companhia Negra de Revistas por São Paulo marcou época no meio cultural paulistano, e os afro-brasileiros que viviam na cidade pareciam se maravilhar com a qualidade da produção da companhia. Por seu lado, seus membros, segundo as memórias de José Correia Leite, teriam se deliciado com os bailes voltados para a comunidade afro-brasileira da capital paulista. Esse jornalista atribuiu o fim da companhia ao fato de que os afro-brasileiros de São Paulo teriam ficado transtornados pelas mulheres que nela trabalhavam, passando a oferecer todas as vantagens financeiras para que abandonassem a vida no teatro<sup>127</sup>. A importância desse fato pode ser medida quando se percebe que tal fenômeno se repetia entre o público masculino carioca quando da vinda das companhias francesas de teatro musicado ao Brasil. Segundo *O Paiz* (28-10-25), em poucas semanas a companhia do Teatro Cassino, de Paris, teria perdido 17 de suas 26 coristas para os chamados “gabirus”<sup>128</sup>. Isto era apontado como prova do impacto destas companhias européias sobre a população brasileira. O fato de o mesmo fenômeno ter ocorrido no meio afro-brasileiro da capital paulista em relação à Companhia Negra de Revistas pode ser visto como possível indicador da importância de sua passagem por São Paulo.

Nota-se, assim, que a Companhia Negra de Revistas teve importância também como exibidora de corpos afro-brasileiros para um público amplo, o que parece ter sido motivo de orgulho para muitos paulistanos que se identificavam como negros. Um exemplo é o fato de que, após a passagem da companhia pela capital paulista, o teatro ganhou um espaço significativo nas páginas dos periódicos da imprensa militante, com uma multiplicação de

---

<sup>127</sup> E Disse o Velho Militante.... São Paulo: PMSP, 1992, pp. 50-1.

<sup>128</sup> Há um imenso número de artigos na imprensa do período ocupando-se dos gabirus e das paixões despertadas por atrizes. Ver “O Teatro e o Amor”, de Álvaro Moreira (*A Cidade Mulher*. Rio de Janeiro: SMC, 1991, p. 49).

artigos que analisavam a presença de personagens afro-brasileiros nas peças apresentadas na capital paulista<sup>129</sup>. Tais artigos, somados a outros que reclamavam a ausência de um “teatro negro” nos palcos paulistanos<sup>130</sup> mostram que as duas companhias que passaram por São Paulo em 1926 provocaram um efeito duradouro na memória dos afro-brasileiros da capital paulista. É muito possível que tal fenômeno também tenha se dado na Capital Federal, mas é provável que tal aspecto tenha tido um impacto menor, já que não era incomum encontrar-se atrizes e coristas afro-brasileiras nos palcos musicados cariocas, ainda que em grupos não exclusivamente negros ou assim autodenominados. Em São Paulo, onde a cultura de massas era permeada por um debate marcado pela associação da identidade paulista com outros símbolos, é possível indicar que a Companhia Negra de Revistas tenha sido encarada de outra forma, e seu caráter “negro” tenha chamado mais a atenção.

Essa recepção diferenciada fortalece a hipótese de que a exaltação da ancestralidade africana da “cultura brasileira” tenha ligação com o sensível aumento da difusão de produtos culturais como o samba, pelos caminhos do entretenimento massificado (peças teatrais, discos, rádio, publicações popularizadoras de música popular, etc). Ganhando mais visibilidade através dos meios de difusão disponíveis pela massificação cultural, um conjunto de produtos consumidos como “cultura negra” teria tido a oportunidade de conquistar paulatinamente uma maior audiência e consolidar-se como parte importante de uma “cultura nacional”. Pode-se notar que o desenvolvimento da cultura de massas no Brasil ocorre paralelamente à valorização das “raízes populares da nacionalidade”, ambas ganhando mais visibilidade nos

---

<sup>129</sup> “Os Sainetes do Apolo”, *Progresso*, n° 1, 23-6-28; “Os Pretos e o Teatro Moderno”, de Aristeu de Moraes, *Progresso*, n° 3, 19-8-28, “Araci Cortes”, *Progresso*, n° 19, 12-29.

<sup>130</sup> “Teatro Negro”, *Progresso*, n° 10, 24-3-29.

anos do pós-guerra para se consolidar de forma generalizada entre as décadas de 1930 e 1940. A trajetória da Companhia Negra de Revistas é um importante elemento que ajuda a comprovar a força desta relação entre cultura de massas e identidade nacional. A partir desta relação, é possível inserir uma nova e importante dimensão no debate sobre a identidade nacional e sugerir uma explicação para a grande importância da cultura urbana vista como negra na definição da nacionalidade.

De qualquer forma, a experiência da Bataclan Preta ajuda a iluminar alguns elementos desse período de discussões sobre identidade nacional, como a relevância das peculiaridades regionais, a importância do lado exótico dos elementos “populares” exaltados para uma parcela do público, assim como o caráter central da exaltação da “gente da raça” para outros segmentos, e a forte presença do fenômeno da massificação cultural neste debate, entre outros dados presentes. O debate sobre a identidade nacional, na experiência aqui estudada, recobre-se de vários sentidos e aparece como amplamente presente na sociedade urbana brasileira do período.

Como já explicitado anteriormente, *Tudo Preto* e a experiência da Companhia Negra de Revistas estão ausentes na história cultural do Brasil, assim como nos estudos sobre a formação de identidades. Uma explicação possível é o pouco espaço que historiadores e cientistas sociais têm dedicado ao teatro de revista, e à própria cultura de massas como um todo. Por outro lado, a preferência pela história intelectual como ferramenta para se compreender a formação da identidade nacional não deixa de revelar uma concepção de que o público mais amplo não teria tido um papel importante no processo. Chega a ser curioso notar que um dos únicos textos que mencionaram a Companhia Negra de Revistas tenha elaborado o seguinte comentário:

Só não se falou no autor ou nos autores no texto, sabendo-se que De Chocolat havia criado alguma coisa, mas escrever não era a sua especialidade. É provável que por ser branco (Luís Peixoto? Carlos Bittencourt? Marques Porto? Qual deles?), o autor tenha preferido o anonimato<sup>131</sup>.

O que é impossível deixar de notar é que Sérgio Cabral não tenha sequer cogitado a idéia de que De Chocolat poderia ter efetivamente escrito *Tudo Preto*, ainda que todos os cartazes promocionais da companhia e o texto da peça tragam indicação de autoria. Parece ter, mesmo sem nenhum indício, a certeza de que outra pessoa teria escrito o texto. Por isso acaba cogitando três dos principais escritores do teatro de revista do período, ainda que o estilo de *Tudo Preto* nada tenha do estilo dos autores citados. A pergunta que fica é: uma pessoa que se identificava como “negro” e, mais ainda, era estranho aos grupos intelectuais de renome, seria incapaz de debater a questão do caráter nacional e das identidades raciais?

Ainda hoje há uma tendência (ainda que na maior parte dos casos surja de modo implícito) a concordar com essa idéia, não tendo sido ainda devidamente explorada a possibilidade de que grupos mais amplos da sociedade possam ter participado do processo de discussão desses temas. *Tudo Preto* e a Companhia Negra de Revistas sugerem que vale a pena pensar de outra maneira, sublinhando de forma mais enfática as experiências cotidianas destes outros grupos e sua relação com o desenvolvimento do debate sobre a formação de identidades sociais e culturais.

---

<sup>131</sup> CABRAL, *op. cit.*, p. 108.

## Epílogo: Uma Noite Paulistana

Os quatro capítulos que compõem esta tese tiveram como um de seus objetivos principais apontar a riqueza de possibilidades da utilização do mundo do entretenimento para a história social das primeiras décadas do século XX. Aqui não há qualquer pretensão de originalidade, pois em outros países (especialmente os EUA) tal campo de estudos já se encontra consolidado, o que se pode atestar a partir de diversos exemplos. Um deles é o livro de Kathy Peiss, já clássico, no qual a autora, ao tematizar as horas de diversão de jovens operárias, pôde trazer à tona uma ampla gama de experiências das mulheres da classe trabalhadora norte-americana<sup>1</sup>. Outra pesquisa importante neste sentido é a de Eric Lott, que estudou os artistas brancos de variedades que percorriam os EUA no período anterior à Guerra Civil fazendo seus espetáculos com os rostos pintados de preto. Lott argumenta de forma persuasiva que tais apresentações constituíam-se em campos privilegiados para a compreensão das atitudes raciais dos trabalhadores norte-americanos, tendo servido como agentes no processo de formação de uma consciência de classe operária naquele país<sup>2</sup>. No geral, pode-se dizer que um grande número de pesquisadores têm demonstrado a importância do mundo da cultura de massas na formação de um repertório comum que se constituiu em um elemento dos mais importantes da experiência urbana daquele período<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> *Cheap Amusements: working women and leisure in turn-of-the-century New York*. Philadelphia: Temple University Press, 1986.

<sup>2</sup> *Love and Theft: blackface minstrelsy and the American working class*. New York-Oxford: Oxford University Press, 1993.

<sup>3</sup> BUTSCH, Richard (Org.). *For Fun and Profit: the transformation of leisure into consumption*. Philadelphia: Temple University Press, 1990; ERENBERG, Lewis A. *Steppin' Out: New York nightlife and the transformation of American culture, 1890-1930*. Chicago-London: University of Chicago Press, 1981; JONES, Stephen G.

Isso obviamente não significa que os trabalhos mencionados não sejam suscetíveis a críticas<sup>4</sup>: o que se pretende apontar aqui é a existência de um campo com imenso potencial que pouco tem sido aproveitado pela historiografia brasileira referente às primeiras décadas do século XX. Para que estes comentários não pareçam completamente abstratos, colocarei em paralelo a postura adotada nesta tese e o que se pode ler nas páginas de um livro recente de grande repercussão: o já citado *O Mistério do Samba*, de Hermano Vianna. A questão central do livro se aproxima da temática desenvolvida nas páginas desta tese, pois o objetivo de Vianna é demonstrar que diversos intelectuais que produziram reflexões privilegiando a idéia do Brasil como um país mestiço tiveram suas concepções influenciadas por seus contatos pessoais com o que o autor denomina “cultura popular”. Nesse sentido, o autor trata como paradigmática uma noite de 1926, na qual Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda passaram horas agradáveis na companhia de músicos populares como Pixinguinha, Donga e Patrício Teixeira.

Por certo este brevíssimo resumo não faz justiça à qualidade da escrita e à destreza com que Vianna maneja seus indícios, qualidades que tornam seu argumento bastante sedutor. O autor ainda merece ser lembrado por demolir a tradicional visão de que no período anterior ao rádio o panorama cultural da cidade do Rio de Janeiro estaria dividido entre uma cultura de elite afrancesada e uma cultura popular violentamente perseguida. Contudo, entre as questões

---

*Workers at Play: a social and economic history of leisure, 1918-1939*. London: Routledge & Kegan Paul, 1986; MAY, Larry. *Screening Out the Past: the birth of mass culture and the motion picture industry*. Chicago-London: The University of Chicago Press, 1983; ROSENZWEIG, Roy. *Eight Hours For What We Will: workers & leisure in an industrial city, 1870-1920*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983; SCHWARTZ, Vanessa R. *Spectacular Realities: early mass culture in fin-de-siècle Paris*. Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press, 1998.

<sup>4</sup> Uma discussão sobre algumas questões enfrentadas pelos autores citados nas notas anteriores está em JONES, Gareth Stedman. “Class Expression Versus Social Control? A Critique of Recent Trends in the Social History of

que Vianna deixa sem resposta uma me pareceu particularmente incômoda. O livro vê nos contatos entre Freyre e Pixinguinha (figuras apresentadas como emblemáticas do processo estudado no livro) uma situação na qual apenas o intelectual pernambucano exerceria o papel de sujeito. Afinal, para Vianna Pixinguinha nunca deixa de ser mais do que um músico cujas composições ajudaram a inspirar a visão freyreana do Brasil como um paraíso racial. Os músicos populares tematizados no livro são vistos apenas como membros de uma “cultura popular” que encantou grupos de classe média e alta, as quais são os sujeitos ativos do processo na visão de Hermano Vianna. Contudo, o próprio *O Mistério do Samba* informa que Gilberto Freyre assistiu a *Tudo Preto* e conheceu alguns membros da nata do universo da música popular carioca, de modo que algumas perguntas acabam por se impor: teria o futuro autor de *Casa Grande & Senzala* apenas visto a confirmação de algo que já sabia? Tais artistas não teriam alguma autoconsciência do papel histórico que desempenhavam? Reservar a tais artistas o papel de “inspiradores” de uma reflexão sobre a nação, “mediados” pela postura esclarecida de alguns intelectuais, não os deixaria em um plano passivo e secundário no ambiente cultural estudado por Vianna? Em um plano mais geral: teriam pessoas como Pixinguinha ou Donga a capacidade de elaborar estratégias políticas que poderiam chegar ao ponto de se transformarem em elementos importantes em seus contextos históricos<sup>5</sup>?

---

‘Leisure’. In: *Languages of Class: studies in English working class history, 1832-1982*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

<sup>5</sup> Tais questões me foram sugeridas também pela leitura de trabalhos como CASTRO, Hebe Maria Mattos de. *Das Cores do Silêncio: os significados da liberdade no sudeste escravista - Brasil, séc. XIX*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1995; SEIGEL, Micol. *The Point of Comparison: transnational racial construction, Brazil and the United States, 1918-1933*. Ph.D. Thesis, New York University, 2001; PIRES, Antônio Liberac Cardoso Simões. *Movimentos da Cultura Afro-Brasileira: a formação histórica da capoeira contemporânea, 1890-1950*. Tese de Doutorado, IFCH-Unicamp, 2001.

Bastante incomodado com tais perguntas, resolvi adotar um caminho diferente daquele trilhado por Hermano Vianna e mergulhar na massa documental que restou para contar a história do mundo da cultura de massas dos anos 1920. Ao invés de imaginar uma sociedade dividida entre cultura de elite e cultura popular (tal divisão não deixa de existir na obra de Vianna, ainda que enfraquecida pela ação de “mediadores” que levariam fragmentos de uma cultura à outra), preferi privilegiar a esfera da circulação, buscando as informações que se encontravam disponíveis a qualquer cidadão que vivesse na Capital Federal nos “anos loucos”. Espero ter demonstrado com minha incursão no mundo da cultura de massas que mesmo os mais importantes formuladores das visões do Brasil como um país mestiço fizeram sua intervenção em uma discussão que estava há tempos generalizada na sociedade. Em suma, para retomar o fascinante encontro que constitui o ponto de partida do livro de Vianna, é bastante defensável afirmar que naquela noite, Freyre tenha sido mais uma entre um número incontável de pessoas a ser capturado pela magia da música de Pixinguinha. Contudo, acho pouco provável que Gilberto Freyre fosse o único a relacionar o que ouvia com uma visão da nacionalidade brasileira: tal concepção na verdade vem reforçar ainda mais a divisão entre uma esclarecida cultura de elite e uma cultura popular autônoma. Poucas horas antes de tal encontro, Pixinguinha estava nos palcos do Teatro Rialto defendendo com unhas e dentes a idéia de que os descendentes de africanos constituíam o núcleo do caráter brasileiro. Se tal aspecto foi abordado na noitada é algo que provavelmente nunca se saberá. De qualquer forma, o mais importante é sublinhar o fato de que a questão da identidade nacional não fazia parte apenas das preocupações de uns poucos intelectuais: era uma questão que fazia parte do cotidiano de todos, inclusive de pessoas semi-analfabetas.

Talvez a última frase do parágrafo anterior soe como excessiva, mesmo para os leitores mais simpáticos em relação à argumentação que venho desenvolvendo ao longo desta tese. Antecipando essa possível objeção, trago um exemplo concreto para ilustrar tal afirmação. Em 1940, o compositor carioca Paulo da Portela esteve na capital paulista, em conjunto com outros músicos da Capital Federal. A viagem está longe de ter se tornado uma referência na história da música brasileira, visto que mesmo a biografia do compositor não dá qualquer destaque àquela estadia de Paulo da Portela em território paulistano<sup>6</sup>. Contudo, meio século após a apresentação dos artistas da capital, a aparição do compositor portelense ainda era lembrada com nitidez por seu Nenê, fundador da famosa escola de samba da Vila Matilde que leva seu nome:

Os jogos de pernada e tiririca (...) olha esses jogos, essa tiririca, pernada, existia na Barra Funda, existia na Praça da Sé, existia na Lapa, existia em tudo quanto era canto que tinha samba, tinha essa negrada, esses filhos de africanos que eram fogo! Tinha, então, em tudo quanto era lugar, agora eu peguei isso aí com o Paulo Benjamin de Oliveira (Paulo da Portela) no teatro, agora a gente mesmo já via isso, já fazia isso, né, na Praça da Sé, e todo mundo dizia que era coisa de malandro, de cortiço, e cortiço, naquele tempo, era desvalorizado, né, não tinha muita favela, era mais cortiço, então, quando eles dançavam na Praça da Sé, davam aquelas pernadas, falavam que era coisa de cortiço, né, depois eu vi no teatro e disse “poxa vida, mas é bonito mesmo!”. Mas é que aqui tinha perseguição, né, (...) mas eu vi o Paulo fazer o mesmo no teatro!

E ele usava técnica, né, dava no pé mesmo, fazia uma exibição, viu! Eu vi em 1940 esse Paulo Benjamin de Oliveira, o Paulo da Portela; quando foi em 1945 no grito de carnaval ali na rua (...) no teatro Real, rua (...) Oriente, eu acho, ali no Brás, eu vi o Chico Alves, que veio do Rio para o grito, era o tempo da guerra, né, estava quase para a guerra terminar, tinha aquelas marchinhas, né, várias marchinhas<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> SILVA, Marília T. Barboza e SANTOS, Lygia. *Paulo da Portela: traço de união entre duas culturas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2ª edição, 1989, p. 124 refere-se em duas linhas à passagem do compositor por São Paulo.

A fala do veterano sambista atribui grande relevância àquela excursão de músicos cariocas à capital paulista. Paulo da Portela estava longe de ser a atração principal da noite, já que era um compositor de escola de samba em um programa que incluía os consagrados cantores Carlos Galhardo e Araci de Almeida. Contudo, no contexto da experiência de seu Nenê, aquela apresentação tornou-se uma lembrança que jamais o abandonaria, por razões fáceis de imaginar. Seu Nenê tinha plena consciência de estar vendo no palco uma prática cultural que fazia parte de seu cotidiano, mas sua presença estilizada no mágico ambiente teatral, personificada em um artista da Capital Federal, certamente descortinou uma série de possibilidades no interior daquelas práticas. É possível que seu Nenê e seus companheiros de alguma forma compartilhassem a idéia de que a capoeira estivesse relacionada à marginalidade, mas ao vê-la naquele palco certamente perceberam que suas práticas não estavam muito distantes de fórmulas de grande sucesso no mágico universo do entretenimento. Talvez naquela noite musical do Teatro Santana tenham percebido que não apenas que suas práticas poderiam soar atraentes para um público amplo mas também que agora eram vistos como parte integrante das mais sagradas tradições nacionais.

A fala de seu Nenê nos remete ao período estadonovista e à ascensão das escolas de samba, um contexto diverso daquele do qual esta tese se ocupou. Contudo, serve perfeitamente como encaminhamento de suas conclusões. O espetáculo testemunhado por seu Nenê era, a rigor, apenas uma excursão de famosos artistas da Rádio Tupi, que se aproveitavam da chegada do carnaval para divulgar seu repertório na capital paulista e reforçar o ordenado de artistas de rádio. Liderada por dois cantores famosos, a troupe contava ainda com discretos

---

<sup>7</sup> Citado em CISCATI, Márcia Regina. *Malandros da Terra do Trabalho: malandragem e boemia na cidade de*

coadjuvantes oriundos do mundo das escolas de samba cariocas, como Bide, Marçal e Heitor dos Prazeres. Certamente parte significativa da assistência tenha se dirigido ao teatro Santana em busca da magia de ouvir ao vivo vozes que povoavam seu cotidiano através do rádio. Não é difícil imaginar ainda que parte substantiva dos espectadores daquelas noites tenha retido como ponto principal do espetáculo a bela voz de Carlos Galhardo ou o estilo muito pessoal de Araci de Almeida. Contudo, por um raro lance de sorte, o historiador tem a oportunidade de ouvir um depoimento muito posterior sobre aquela noite, e isso permite que se saiba qual foi a leitura de um espectador em particular a respeito do que viu, o que revela novos sentidos que o público poderia retirar daquela experiência.

Infelizmente não foi possível encontrar impressões dessa natureza a respeito das apresentações da Companhia Negra de Revistas ou de outros grupos dedicados ao entretenimento de massas nos anos 1920, à exceção da já citada passagem do livro de memórias de José Correia Leite. Contudo, a fala de seu Nenê indica algumas possibilidades de leitura de tais apresentações, indicando enfaticamente que em suas noites de lazer, o público tinha múltiplas opções de apreensão de um espetáculo. Era possível admirar a beleza de um artista do palco ou da tela, bem como fruir um prazeroso encontro romântico, sofrer com um palpitante drama norte-americano, dançar ao som do mais novo sucesso produzido em algum subúrbio, entre outras incontáveis possibilidades. Contudo, podia-se ir mais longe, uma vez que a cultura de massas disponibilizava para toda a sociedade os elementos das mais recentes discussões sobre a identidade nacional. Mais que isso: como se pôde ver em *Tudo Preto*, palcos, picadeiros, estúdios de gravação e telas de cinema serviam como possibilidades para se

apresentar e testar novas possibilidades de abordar questões cruciais do período. Assim, não é mais possível subestimar a importância desses espaços como campos privilegiados da articulação de identidades e diferenças, e neste sentido o mundo da cultura de massas mostra-se um terreno que está a exigir uma urgente releitura por parte da história social brasileira.

# Fontes e Bibliografia

## Fontes Manuscritas

### Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro:

- Códices

42-3-35 – Diversões Públicas (1900 a 1910)

42-3-39-A – Vários Assuntos

50-2-70 – Teatro (Século XX).

50-2-71 – Teatros (Século XX)

50-2-72 - Teatros

### Arquivo Nacional

- Fichas de Artistas da Delegacia de Costumes e Diversões do Rio de Janeiro
- Documentos da Polícia (caixas):

II<sup>6</sup> – 396

II<sup>6</sup> – 655 (Licenças de Sociedades, 1918).

II<sup>6</sup> – 690 (Casas de Diversões, 1919).

II<sup>6</sup>, - 691 (Sociedades, Clubes e Grupos, 1919)

II<sup>6</sup> – 693 (Sociedades, Clubes e Grupos, 1919)

II<sup>6</sup> – 724 (Expediente da Festa da Penha, 1920)

II<sup>6</sup> – 728 (Casas de Diversões – 1920)

IJ<sup>6</sup> – 761 (Casas de Diversões – 1921)

IJ<sup>6</sup> – 798 (Casas de Diversões – 1922)

GIFI – 6C548 (Casas de Diversões – 1923)

- Peças Teatrais – Arquivos da 2ª Delegacia Auxiliar de Polícia

*Ai... Sabina*, de J. Sousa, caixa 37, nº 796 (1926).

*Às Urnas*, de Freire Jr. e Luís Iglesias, caixa 67, nº 1629 (1929).

*Amendoim Torrado*, de Luís Peixoto, caixa 35, nº 742 (1925).

*Amor Sem Dinheiro*, de Alfredo Breda e Rubem Gill caixa 36, nº 768 (1925).

*Baiana, Olha Pra Mim*, de Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes, caixa 37, nº 778 (1926).

*Banco do Brasil*, de Marques Porto e Luís Peixoto, caixa 67, nº 1634 (1929).

*Bebidas, Minha Santa!*, de Irmãos Quintiliano, caixa 36, nº 760 (1925).

*Cachorro-Quente*, de Antônio Quintiliano, caixa 57, nº 1348 (1928).

*Cadê as Notas?*, de Marques Porto e Luís Peixoto caixa 55, nº 1292 (1928).

*Café Torrado*, caixa 44, nº 1018.

*Comidas, Meu Santo!*, de Marques Porto e Ari Pavão, caixa 32, nº 667 (1925).

*O Cruzeiro*, de Irmãos Quintiliano, caixa 45, nº 1021 (1927).

*Dentro do Brinquedo*, de Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes, caixa 39 nº 853 (1926).

*Duzentos e Cinquenta Contos*, de Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes, caixa 15, nº 279 (1921).

*É da Fuzarca*, de Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes, caixa 59, nº 1393 (1928).

*É da Pontinha*, de Djalma Nunes e Jerônimo Castilhos, caixa 45, nº 1053 (1927).

*A Emancipada*, tradução de Gustavo Siqueira e Pereira Coelho, caixa 57, nº 2357.

- As Encantadoras*, de Vitor Pujol, caixa 37, nº 782 (1926).
- Excelsior*, de Bastos Tigre, caixa 38, nº 807 (1926).
- Fla-Flu*, de Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes, caixa 36, nº 755 (1925).
- Fumando Espero*, de Vitor Pujol e Luís Rocha, caixa 50, nº 1159 (1927).
- A La Garçonne*, de Marques Porto e Afonso de Carvalho, caixa 27, nº 544 (1924).
- Gato, Baeta e Carapicu*, de Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes, caixa 52, nº 1219 (1928).
- Guerra ao Mosquito*, de Marques Porto e Luís Peixoto, caixa 64, nº 1542 (1929).
- O Laranja*, de Rosamundo, caixa 34, nº 709 (1925).
- A Maçã*, de Irmãos Quintiliano, caixa 24, nº 492 (1923).
- Mão na Roda/ Nu Artístico*, de Marques Porto e Ari Pavão caixa 35, nº 746 (1925).
- Me Leva, Meu Bem!*, de Joraci Camargo e Pacheco Filho caixa 34, nº 705 (1925).
- Mineiro com Botas*, de Marques Porto e Luís Peixoto, caixa 67, nº 1615 (1929).
- Miss Brasil*, de Marques Porto e Luís Peixoto, caixa 61, nº 1442 (1928).
- A Mulata*, revista de Marques Porto, caixa 31, nº 633 (1925).
- Não Quero Saber Mais Dela*, de Marques Porto, Luís Peixoto e Carlos Bittencourt, caixa 48, nº 1132 (1927).
- Off-Side*, de J. Brito, caixa 25, nº 518 (1924).
- Onde está Ela?*, de Henrique Roldão, Otávio Rangel e Júlio Roma, caixa 6, nº 110 (1920).
- Papagaio Real*, de Flávio dos Santos, Jorge Grave e Henrique Galvão, caixa 5, nº 104 (1920).
- Paulista de Macaé*, de Marques Porto e Luís Peixoto, caixa 46, nº 1063 (1927).
- Pé de Anjo*, de Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes, caixa 7, nº 129 (1920).

*Por Conta do Bonifácio*, de Carlos Bittencourt, Cardoso de Menezes e Afonso de Carvalho, caixa 67, nº 1633 (1929).

*Prestes a Chegar*, de Marques Porto e Luís Peixoto, caixa 43, nº 983 (1926).

*Preto e Branco*, de Wladimiro di Roma, caixa 41, nº 916 (1926).

*Que Pedaco*, de J. Serra Pinto, caixa 23, nº 466 (1923).

*Se a Moda Pega*, de Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes, caixa 33, nº 683 (1925).

*Secos e Molhados*, de Luís Peixoto, caixa 29, nº 587 (1924).

*Sol Nascente*, de Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes, caixa 42, nº 944 (1926).

*Sonho de Ópio*, de Duque e Barão, caixa 25, nº 507 (1923).

*Tudo Preto*, de De Chocolat, caixa 40, nº 891 (1926).

*Vai Haver o Diabo*, de Alfredo Breda e Jerônimo Castilhos, caixa 68, nº 1650 (1929).

*Verde e Amarelo*, de José do Patrocínio Filho e Ari Pavão, caixa 31, nº 635 (1925).

*Viva a Paz*, de Afonso Carvalho e Vitor Pujol, caixa 44, nº 1020 (1927).

*Zig-Zag*, de Bastos Tigre, caixa 37, nº 785 (1926).

#### **Biblioteca Nacional – Divisão de Música:**

- Arquivos da Empresa Pascoal Segreto, 155 caixas de documentos não indexados. Incluem cerca de 1200 partituras avulsas, partituras de 54 peças, 287 libretos de peças, toda a contabilidade da empresa para mais de 120 datas, recortes de jornal, entre outros documentos.

## Fontes Impressas:

### Arquivo Edgar Leuenroth

- *O Alfinete*, 1918-1919.
- *Auriverde*, 1928.
- *O Baluarte*, 1904.
- *O Bandeirante*, 1918-1919.
- *Careta*, 1920-1929.
- *O Clarim da Alvorada*, 1923-1929.
- *Correio da Manhã*, 1920-1922.
- *Correio Paulistano*, 1926.
- *O Debate*, 1917.
- *Dom Quixote*, 1917-1922.
- *Elite*, 1924.
- *O Estado de São Paulo*, 1920, 1926, 1930.
- *Eu Sei Tudo*, 1917-1929.
- *Folha Nova*, 1919.
- *Fon-Fon*, 1920-1929.
- *Gazeta de Notícias*, 1920-1922.
- *Getulino*, 1923-1926.
- *O Graphico*, 1916, 1919-1920.
- *O Imparcial*, 1920-1922.

- *O Kosmos*, 1922-1925.
- *A Liberdade*, 1919-1920.
- *A Lucta Social*, 1922.
- *O Malho*, 1920-1929.
- *O Menelick*, 1915-1916.
- *A Noite*, 1920-1922.
- *O Nosso Jornal*, 1923.
- *Nova Sociedade*, 1922.
- *O Paiz*, 1920-1922.
- *O Panificador*, 1922.
- *O Patrocínio*, 1928-1929.
- *Progresso*, 1928-1929.
- *Renovação*, 1920-1921.
- *A Rua*, 1916.
- *A Sentinela*, 1920.
- *Spartacus*, 1919-1920.
- *Voz do Povo*, 1920-1921, 1926.
- *O Xauter*, 1916.

### **Biblioteca Nacional**

- *Anuário da Casa dos Artistas*, 1937-1983
- *Arte e Artistas: revista semanal ilustrada*, 1921.

- *Boletim da Casa dos Artistas*, 1927-1929.
- *Comédia*, 1914, 1919-1920.
- *Correio da Manhã*, 1925-1926.
- *Diário Nacional*, 1930.
- *A Estação Theatral*, 1911.
- *Folha da Manhã*, 1926.
- *O Globo*, 1926, 1930, 1931.
- *Jornal do Brasil*, 1926.
- *Jornal do Commercio*, 1922, 1925-1926, 1930.
- *A Noite*, 1925-1926, 1930.
- *A Notícia*, 1926.
- *O Paiz*, 1905, 1925-1926.
- *Palcos e Telas*, 1918-1921.
- *A Paródia*, 1917.
- *Revista da Semana*, 1921-1922.
- *Revista de Theatro e Sport*, 1918-1925.
- *Scena Muda*, 1921-1929.
- *Shimmy*, 1925.
- *Theatro*, 1920.
- *O Theatro*, 1911.
- *Theatro e Sport*, 1921-1926.
- *Vida Moderna*, 1921.

Biblioteca Nacional – Divisão de Música:

- *Ariel*, 1923-1924.
- *Boletim da SBAT*, 1924-1930.
- *A Máscara*, 1927.
- *Phono-Arte*, 1929.
- *Revista Musical*, 1923-1927.
- *O Rio Musical*, 1922-1925.

**Bibliografia Citada:**

- ABREU, Brício de. *Esses Populares Tão Desconhecidos*. Rio de Janeiro: Raposo Carneiro, 1963, 439 p.
- ABREU, Capistrano de. *Capítulos de História Colonial (1500-1800)*. Belo Horizonte: Itatiaia. São Paulo: Publifolha, 2000, 280 p.
- ABREU, Martha Campos. *O Império do Divino: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro, 1830-1900*. Rio de Janeiro-São Paulo: Nova Fronteira-Fapesp, 1999, 406 p.
- ADORNO, Theodor. “A Indústria Cultural”. In: COHN, Gabriel (Org.). *Comunicação e Indústria Cultural*. São Paulo: Nacional, 3ª edição, 1977.
- ADORNO, Theodor W. e HORKHEIMER, Max. “A Indústria Cultural: o esclarecimento como mistificação das massas”. In: *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Zahar, 3ª edição, 1991, pp. 113-156.
- ALMIRANTE. *No Tempo de Noel Rosa*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2ª edição, 1977, 229 p.
- ANDREWS, George Reid. “Desigualdade Racial no Brasil e nos Estados Unidos: uma comparação estatística”. *Estudos Afro-Asiáticos*, nº 22, 1992, pp. 47-83.
- \_\_\_\_\_. *Negros e Brancos em São Paulo (1888-1988)*. Bauru: Edusc, 1998, 443 p.
- ANTUNES, Délson. *O Homem do Tró-ló-ló: Jardel Jércolis e o teatro de revista brasileiro*. Dissertação de Mestrado, Uni-Rio, 1996.

- ARAÚJO, Vicente de Paula. *A Bela Época do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1976, 418 p.
- \_\_\_\_\_. *Salões, Circos e Cinemas de São Paulo*. São Paulo: Perspectiva, 1981, 353 p.
- AUGUSTO, Alexandre. *Moreira da Silva: o último dos malandros*. Rio de Janeiro: Record, 1996, 320 p.
- AUGUSTO, Sérgio. *Este Mundo é um Pandeiro: a chanchada de Getúlio a JK*. São Paulo, Companhia das Letras, 1993, 280 p.
- AVANCINI, Maria Marta Picarelli. "Marlene e Emilinha nas Ondas do Rádio: padrões de vida e formas de sensibilidade no Brasil". *História e Perspectivas*, nº 3, 1990, pp. 113-135.
- AZEVEDO, Artur. *Teatro Completo de Artur Azevedo*. Rio de Janeiro: Inacem, 1983-7, 4 vol.
- BARROS, Luiz de. *Minhas Memórias de Cineasta*. Rio de Janeiro: Artenova-Embrafilme, 1978, 266 p.
- BARROS, Orlando de. *Custódio Mesquita, um Compositor Romântico: o entretenimento, a canção sentimental e a política no tempo de Vargas (1930-1945)*. Tese de Doutorado, FFLCH-USP, 1995, 431 p.
- BATALHA, Cláudio. "Sociedades de Trabalhadores no Rio de Janeiro do Século XIX: algumas reflexões em torno da formação da classe operária". *Cadernos AEL*, Nº 10/11, 1999, pp. 41-68.

- BEDERMAN, Gail. *Manliness & Civilization: a cultural history of gender and race in the United States, 1880-1917*. Chicago-London: Chicago University Press, 1995, 307 p.
- BESSE, Susan K. "Crimes Passionais: a campanha contra os assassinatos de mulheres no Brasil, 1910-1940". *Revista Brasileira de História*, nº 18, 1989, pp. 181-197.
- \_\_\_\_\_. *Restructuring Patriarchy: the modernization of gender inequality in Brazil, 1914-1940*. Chapel Hill-London: North Caroline University Press, 1996, 285 p. (tradução em português: *Modernizando a Desigualdade: reestruturação da ideologia de gênero no Brasil, 1914-1940*. São Paulo: Edusp, 1999, 329 p.).
- BICALHO, Maria Fernanda Baptista. "A Arte da Sedução: representação da mulher no cinema mudo brasileiro". In: COSTA, Albertina de Oliveira e BRUSCHINI, Cristina (Orgs.). *Entre a Virtude e o Pecado*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos. São Paulo: Fundação Carlos Chagas, 1992, pp. 89-117.
- \_\_\_\_\_. "O Bello Sexo: imprensa e identidade feminina no Rio de Janeiro em fins do século XIX e início do século XX". In: COSTA, Albertina de Oliveira e BRUSCHINI, Cristina (Orgs.). *Rebeldia e Submissão: estudos sobre a condição feminina*. São Paulo: Vértice-Fundação Carlos Chagas, 1989, pp. 79-99.
- BLAKE, Jody. *Le Tumulte Noir: modernist art and popular entertainment in jazz-age Paris, 1900-1930*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1999, 207 p.

- BONADIO, Maria Cláudia. *Moda: costurando mulher e espaço público. Estudo sobre a sociabilidade feminina na cidade de São Paulo, 1913-1929*. Dissertação de Mestrado, IFCH-Unicamp, 2000, 186 p.
- BOSI, Ecléia. *Cultura de Massa e Cultura Popular: leituras operárias*. Petrópolis: Vozes, 2ª edição, 1973, 178 p.
- BRESCIANI, Maria Stella Martins. “Imagens de São Paulo: estética e cidadania”. In: FERREIRA, Antônio, LUCA, Tania Regina de, IOKOI, Zilda Gricoli (Orgs.). *Encontros Com a História: percursos históricos e historiográficos de São Paulo*. São Paulo, Ed. Unesp, 1999, pp. 11-45.
- \_\_\_\_\_. *Londres e Paris no Século XIX: o espetáculo da pobreza*. São Paulo: Brasiliense, 6ª edição, 1990, 127 p.
- BRETAS, Marcos Luiz. *A Guerra das Ruas: povo e polícia na cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1997, 124 p.
- \_\_\_\_\_. *Ordem na Cidade: o exercício cotidiano da autoridade policial no Rio de Janeiro – 1907-1930*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, 221 p.
- BROWN, Elsa Barkley. “‘What Has Happened Here?’: the politics of difference in women’s history and feminist politics”. *Feminist Studies*, 18:2, 1992, pp. 295-312.
- BUTLER, Kim D. *Freedoms Given, Freedoms Won: Afro-Brazilians in Post-Abolition São Paulo and Salvador*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1998, 285 p.
- BUTSCH, Richard. “Introduction: Leisure and Hegemony in America”. In: BUTSCH, Richard (Org.). *For Fun and Profit: the transformation of leisure into consumption*. Philadelphia: Temple University Press, 1990, pp. 3-27.

- CABRAL, Sérgio. *Pixinguinha: vida e obra*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1997, 283 p.
- CAFEZEIRO, Edwaldo e GADELHA. Carmem, *História do Teatro Brasileiro: de Anchieta a Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ-Eduerj-Funarte, 1996, 535 p.
- CAMPOS, Humberto de. "O Feminismo Triunfante (diário de um rapaz solteiro em 1960)". In: REIS, Roberto (Coord.), CARVALHO, Lúcia Helena e SOUZA, Roberto Acízelo de. *O Miolo e o Pão: estudo crítico e antologia de Humberto de Campos*. Niterói: Eduff. Brasília: INL, 1986, pp. 98-100.
- CASTRO, Hebe Maria Mattos de. *Das Cores do Silêncio: os significados da liberdade no sudeste escravista - Brasil, séc. XIX*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1995, 426 p.
- CAULFIELD, Sueann. *Em Defesa da Honra: moralidade, modernidade e nação no Rio de Janeiro (1918-1940)*. Campinas: Ed. Unicamp-Cecult, 2000, 393 p.
- \_\_\_\_\_. "Getting into Trouble: dishonest women, modern girls, and women-men in the conceptual language of *Vida Policial*, 1925-1927". *Signs*, 19:1, 1993, pp. 146-176.
- \_\_\_\_\_. "O Nascimento do Mangue: raça, nação e o controle da prostituição no Rio de Janeiro (1850-1942)". *Tempo*, nº 9, 2000, pp. 43-63.
- CAULFIELD, Sueann e ESTEVES, Martha de Abreu. "50 Years of Virginity in Rio de Janeiro: sexual politics and gender roles in political and popular discourse, 1890-1940". *Luso-Brazilian Review*, 30:1, 1993, pp. 46-73.
- CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994, 351 p.

- CERTEAU, Michel de, REVEL, Jacques e JULIA, Dominique. “A Beleza do Morto”. In: CERTEAU, Michel de. *A Cultura no Plural*. Campinas: Papirus, 1995, pp. 55-85.
- CHARTIER, Roger. “Cultura Popular: revisitando um conceito historiográfico”. *Estudos Históricos*, nº 8, 1995, pp. 179-192.
- CHIARADIA, Maria Filomena Vilela. *A Companhia de Burletas e Revistas do Teatro São José: a menina dos olhos de Pascoal Segreto*. Dissertação de Mestrado, Uni-Rio, 1997.
- CISCATI, Márcia Regina. *Malandros da Terra do Trabalho: malandragem e boemia na cidade de São Paulo (1930-1950)*. São Paulo: Annablume-Fapesp, 2001, 273 p.
- CLARKE, John. “Pessimism Versus Populism: the problematic politics of popular culture”. In: BUTSCH, Richard (Org.). *For Fun and Profit: the transformation of leisure into consumption*. Philadelphia: Temple University Press, 1990, pp. 28-44.
- CLIFFORD, James. “Sobre o Surrealismo Etnográfico”. In: *A Experiência Etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1998, pp. 132-178.
- *Coleção das Leis da República dos Estados Unidos do Brasil de 1920*, vol. 3, tomo 2, Atos do Poder Executivo (julho a dezembro). Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1921.
- CORRÊA, Mariza. “Repensando a Família Patriarcal Brasileira (notas para o estudo das formas de organização familiar no Brasil)”. In: *Colcha de Retalhos: estudos sobre a família no Brasil*. Campinas: Ed. Unicamp, 3ª edição, 1994, pp. 15-42.
- \_\_\_\_\_. “Sobre a Invenção da Mulata”. *Cadernos PAGU*, nº 6-7, 1996, pp. 35-50.

- CUNHA, Maria Clementina Pereira. *Ecos da Folia: uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, 396 p.
- DA MATTA, Roberto. “Digressão: a fábula das três raças ou o problema do racismo à brasileira”. In: *Relativizando: uma introdução à Antropologia Social*. Rio de Janeiro: Rocco, 2ª edição, 1990, pp. 58-85.
- DAVIS, Lee. *Scandals And Follies: the rise and fall of the great Broadway revue*. New York: Limelight Editions, 2000, 427 p.
- DE FLEUR, Melvin L. *Teorias da Comunicação de Massa*. Rio de Janeiro: Zahar, 1971, 214 p.
- DUARTE, Regina Horta. *Noites Circenses: espetáculos de teatro e circo em Minas Gerais no Século XIX*. Campinas: Ed. Unicamp, 1995, 279 p.
- ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo: Perspectiva, 4ª edição, 1990, 386 p.
- EFEGÊ, Jota. *Maxixe: a dança excomungada*. Rio de Janeiro: Conquista, 1974, 182 p.
- *Enciclopédia da Música Brasileira*. São Paulo: Art-Publifolha, 2ª edição, 1998, 887 p.
- ERENBERG, Lewis A. *Steppin’ Out: New York nightlife and the transformation of American culture, 1890-1930*. Chicago-London: University of Chicago Press, 1981, 291 p.
- ÉRNICA, Maurício. *Batucada de Bamba, Cadência do Samba: a formação de uma brasilidade crítica-conservadora*. Dissertação de Mestrado, IFCH-Unicamp, 1999, 292 p.

- ESTEVES, Martha de Abreu. *Meninas Perdidas: os populares e o cotidiano do amor no Rio de Janeiro da Belle Époque*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989, 212 p.
- FARIA, João Roberto. *O Teatro na Estante: estudos sobre dramaturgia brasileira e estrangeira*. Cotia: Ateliê Editorial, 1988, 227 p.
- FAZENDA, José Vieira. "Calças e Saias". In: *Antiquilhas e Memórias do Rio de Janeiro, Vol 5*. Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, 95:149, 2ª edição, 1943 [1908], pp. 218-219.
- FIELDS, Barbara J. "Ideology and Race in American History". In: KOUSSER, J. Morgan e Mc PHERSON, James (Orgs.). *Region, Race and Reconstruction: essays in honor of C. Vann Woodward*. New York-Oxford: Oxford University Press, 1982, pp. 143-177.
- \_\_\_\_\_. "Slavery, Race and Ideology in the United States of America". *New Left Review*, nº 181, 1990, pp. 95-118.
- FRANKLIN, John Hope. *From Slavery to Freedom: a history of Negro Americans*. New York: Alfred A. Knopf, 5ª edição, 1980, 579 p.
- FREYRE, Gilberto. *Casa Grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. Rio de Janeiro: José Olympio, 25ª edição, 1987, 573 p.
- FRY, Peter. "Feijoada e Soul Food: notas sobre a manipulação dos símbolos étnicos e nacionais". *Ensaio de Opinião*, 2:2, 1977, pp. 44-47.
- GALVÃO, Maria Rita Galvão. *Crônica do Cinema Paulistano*. São Paulo: Ática, 1975, 333 p.

- GARDEL, André. *O Encontro Entre Bandeira e Sinhô*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1996, 203 p.
- GÉRSO, Brasil. *História das Ruas do Rio (e de sua liderança na história política do Brasil)*. Rio de Janeiro: Lacerda, 5ª edição, 2000, 513 p.
- GIACOMINI, Sônia Maria. “Aprendendo a Ser Mulata: um estudo sobre a identidade da mulata profissional”. In: COSTA, Albertina de Oliveira e BRUSCHINI, Cristina (Orgs.). *Entre a Virtude e o Pecado*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos. São Paulo: Fundação Carlos Chagas, 1992, pp. 213-246.
- GOMES, Ângela de Castro. *Essa Gente do Rio...: modernismo e nacionalismo*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1999, 115 p.
- GOMES, Tiago de Melo. “Formas e Sentidos da Identidade Nacional: o malandro na cultura de massas (1884-1929)”. *Revista de História USP*, nº 141, 1999, pp. 59-73.
- \_\_\_\_\_. *Lenço no Pescoço: o malandro no teatro de revista e na música popular – “nacional”, “popular” e cultura de massas nos anos 1920*. Dissertação de Mestrado, IFCH-Unicamp, 1998, 198 p.
- GOMES, Tiago de Melo e SEIGEL, Micol. “Sabina’s Oranges: The Colours of Cultural Politics in Rio de Janeiro, 1889-1930”. *Journal of Latin American Cultural Studies*, vol. 11, nº 1, 2002, pp. 5-28.
- GRAHAM, Sandra Lauderlale. *Proteção e Obediência: criadas e seus patrões no Rio de Janeiro, 1860-1910*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, 237 p.
- GRANJA, Lúcia. “A Língua Engenhosa: o narrador de Machado de Assis, entre a invenção de histórias e a citação da história”. In: CHALHOUB, Sidney e PEREIRA,

- Leonardo Affonso de M. (Orgs.). *A História Contada: capítulos de história social da literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998, pp. 67-94.
- GRAZIA, Victoria de. "Mass Culture and Sovereignty: the American challenge to European cinemas, 1920-1960". *Journal of Modern History*, 61:1, 1989, pp. 53-87.
  - GREEN, James N. *Além do carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX*. São Paulo: Ed. Unesp, 2000, 541 p.
  - GROSSMAN, James R. *A Chance to Make Good: African-Americans, 1900-1929*. New York-Oxford: Oxford University Press, 1997, 157 p.
  - HAHNER, June E. *Pobreza e Política: os pobres urbanos no Brasil, 1870/1920*. Brasília: Ed. UnB, 1993, 428 p.
  - HALL, Jacquelyn Dowd. " 'The Mind That Burns In Each Body': women, rape and racial violence". In: SNITOW, Ann, STANSELL, Christine e THOMPSON, Sharon (Orgs.). *Powers of Desire: the politics of sexuality*. New York: Monthly Review Press, 1983, pp. 328-349.
  - HALL, Lesley A. *Hidden Anxieties: male sexuality, 1900-1950*. Cambridge: Polity Press, 1991, 218 p.
  - HIGGINBOTHAM, Evelyn Brooks. "African-American Women's History and the Metalanguage of Race". *Signs*, 17:2, 1992, pp. 251-274.
  - \_\_\_\_\_. "Beyond the Sounds of Silence: Afro-American Women's History". *Gender & History*, 1:1, 1989, pp. 50-67.
  - HOBBSAWM, Eric J. *A Era dos Impérios: 1875-1914*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 6ª edição, 2001, 546 p.

- \_\_\_\_\_. “O Fazer-se da Classe Operária, 1870-1914”. In: *Mundos do Trabalho: novos estudos sobre história operária*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 3ª edição, 2000, pp. 279-304.
- \_\_\_\_\_. *História Social do Jazz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2ª edição, 1991, 316 p.
- HUYSSSEN, Andreas. “Mass Culture as Woman: modernism’s other”. In: MODLESKI, Tania (Org.). *Studies In Entertainment: critical approaches to mass culture*. Bloomington-Indianapolis: Indiana University Press, 1986, pp. 188-207.
- JANIK, Allan e TOULMIN, Stephen. *A Viena de Wittgenstein: a Viena dos Habsburgos antes da I Guerra Mundial e as fascinantes pessoas que a compunham*. Rio de Janeiro: Campus, 1991, 357 p.
- JONES, Gareth Stedman. “Class Expression Versus Social Control? A Critique of Recent Trends in the Social History of Leisure”. In: *Languages of Class: studies in English working class history, 1832-1982*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983, pp. 76-89.
- \_\_\_\_\_. “Working-Class Culture and Working-Class Politics In London, 1870-1900; notes on the remaking of a working class”. *Journal of Social History*, 7:4, 1974, pp. 460-508.
- JONES, Stephen G. *Workers at Play: a social and economic history of leisure, 1918-1939*. London: Routledge & Kegan Paul, 1986, 286 p.
- KRACAUER, Siegfried. “Culto ao Entretenimento nos Palácios de Cinema de Berlim”. *Espaço e Debates*, nº 27, 1989, pp. 10-13.

- LARA, Cecília de. *De Pirandello a Piolim: Alcântara Machado e o teatro no modernismo*. Rio de Janeiro: Inacem, 1987, 153 p.
- LEANDRO, José Augusto, *Palco e Tela em Castro: teatro, cinema e modernidade – 1896-1929*. Curitiba: Aos Quatro Ventos, 1999, 109 p.
- LEITE, Dante Moreira. *O Caráter Nacional Brasileiro: história de uma ideologia*. São Paulo: Pioneira, 3ª edição, 1976, 339 p.
- LEITE, José Correia. *E Disse o Velho Militante....* São Paulo: Prefeitura Municipal de São Paulo, 1992, 301 p.
- LENHARO, Alcir. “Artistas de Massa e Sociedade: uma reavaliação político-cultural”. In: ARAÚJO, Ângela M. C. (Org.). *Trabalho, Cultura e Cidadania: um balanço da história social brasileira*. São Paulo: Scritta, 1997, pp. 257-265.
- \_\_\_\_\_. *Cantores do Rádio: a trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo*. Campinas: Ed. Unicamp, 1995, 308 p.
- \_\_\_\_\_. “Fascínio e Solidão: as cantoras do rádio nas ondas sonoras”. *Luso-Brazilian Review*, 30:1, 1993, pp. 75-84.
- LESSER, Jeffrey. “Legislação Imigratória e Dissimulação Racista no Brasil (1920-1934)”. *Arché*, 3:8, 1994, pp. 79-98.
- LEVINE, Lawrence W. *Highbrow and Lowbrow: the emergence of cultural hierarchy in America*. Cambridge: Harvard University Press, 1988, 306 p.
- LIMA, Evelyn Furquim Werneck de. *Arquitetura do Espetáculo: teatros e cinemas na formação da Praça Tiradentes e da Cinelândia*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2000, 390 p.

- LIPOVETSKY, Gilles. *O Império do Efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, 294 p.
- LOPES, Antônio Herculano. “O Teatro de Revista e a Identidade Carioca”. In: \_\_\_\_\_ (Org.). *Entre Europa e África: a invenção do carioca*. Rio de Janeiro: Topbooks-Fundação Casa de Rui Barbosa, 2000, pp. 13-32.
- LOTT, Eric. *Love and Theft: blackface minstrelsy and the American working class*. New York-Oxford: Oxford University Press, 1993, 314 p.
- MAGALDI, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Difel, 1962, 274 p.
- MAGALHÃES Jr., Raimundo. *O Fabuloso Patrocínio Filho*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1957, 340 p.
- MAIO, Marcos Chor. “Tempo Controverso: Gilberto Freyre e o Projeto UNESCO”. *Tempo Social*, 11:1, 1999, pp. 111-136.
- MARTIN-BARBERO. Jesús. *Dos Meios às Mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2ª edição, 2001, 369 p.
- MARX, Karl e ENGELS, Friedrich. *O Manifesto Comunista*. São Paulo: Paz e Terra, 7ª edição, 2001, 65 p.
- MAY, Larry. *Screening Out the Past: the birth of mass culture and the motion picture industry*. Chicago-London: The University of Chicago Press, 1983, 304 p.
- MEADE, Teresa e PIRIO, Gregory Alonso. “In Search of the Afro-American ‘Eldorado’: attempts by North American blacks to enter Brazil in the 1920s”. *Luso-Brazilian Review*, 25:1, 1988, pp. 85-110.

- MELO, Victor Andrade de. *Cidade Sportiva: primórdios do esporte no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Relume Dumará-Faperj, 2001, 233 p.
- MENCARELLI, Fernando Antônio. *Cena Aberta: a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo*. Campinas: Ed. Unicamp-Cecult, 1999, 323 p.
- MENDES, Miriam Garcia. *O Negro e o Teatro Brasileiro*, São Paulo: Hucitec; Rio de Janeiro: Funarte, 1993, 207 p.
- MENDONÇA, Ana Rita. *Carmem Miranda foi à Washington*. Rio de Janeiro-São Paulo: Record, 1999, 209 p.
- MENEGUELLO, Cristina. *Poeira de Estrelas: o cinema holywoodiano na mídia brasileira das décadas de 40 e 50*. Campinas: Ed. Unicamp, 1996, 194 p.
- MODLESKI, Tania. "Introduction". In: MODLESKI, Tania (Org.). *Studies In Entertainment: critical approaches to mass culture*. Bloomington-Indianapolis: Indiana University Press, 1986, pp. ix-xix.
- MOORE, Robin D. *Nationalizing Blackness: Afro-Cubanism and artistic revolution in Havana, 1920-1940*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1997, 320 p.
- MOREYRA, Álvaro. *A Cidade Mulher*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1991, 120 p.
- MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da Cultura Brasileira (1933-1974)*. São Paulo: Ática, 5ª edição, 1980, 303 p.
- MOURA, Roberto. "A Indústria Cultural e o Espetáculo-Negócio no Rio de Janeiro". In: LOPES, Antônio Herculano (Org.). *Entre Europa e África: a invenção do carioca*. Rio de Janeiro: Topbooks- Fundação Casa de Rui Barbosa, 2000, pp. 113-154.

- \_\_\_\_\_. *Tia Ciata e a pequena África do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 2ª edição, 1995, 173 p.
- NEEDELL, Jeffrey D. *Belle Époque Tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, 383 p.
- \_\_\_\_\_. "Identity, Race, Gender and Modernity in the Origins of Gilberto Freyre's Oeuvre". *American Historical Review*, 100:1, 1995, pp. 51-77.
- NEVES, Margarida de Souza. "História da Crônica. Crônica da História". In: RESENDE, Beatriz (Org.). *Cronistas do Rio*. Rio de Janeiro: José Olympio-Centro Cultural Banco do Brasil, 1995, pp. 17-31.
- NUNES, Mário. *40 Anos de Teatro*. Rio de Janeiro: SNT, 1956, 4 Vol.
- ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo: Brasiliense, 5ª edição, 1994, 148 p.
- \_\_\_\_\_. *A Moderna Tradição Brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1985, 222 p.
- PAIVA, Salvyano Cavalcanti. *Viva o Rebolado!: vida e morte do teatro de revista brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991, 693 p.
- PEISS, Kathy. *Cheap Amusements: working women and leisure in turn-of-the-century New York*. Philadelphia: Temple University Press, 1986, 244 p.
- PENA, Maria Valéria J. e LIMA, Elça M. "Lutas Ilusórias: a mulher na política operária na Primeira República". In: BARROSO, Carmem e COSTA, Albertina Oliveira (Orgs.). *Mulher, Mulheres*. São Paulo: Cortez-Fundação Carlos Chagas, 1983, pp. 17-33.

- PEREIRA, Cristiana Schettini. *Um Gênero Alegre: imprensa e pornografia no Rio de Janeiro (1898-1916)*. Dissertação de Mestrado, IFCH-Unicamp, 1997, 208 p.
- \_\_\_\_\_. “Os Senhores da Alegria: a presença das mulheres nas grandes sociedades carnavalescas cariocas em fins do século XIX”. In: CUNHA, Maria Clementina Pereira (Org.). *Carnavais e Outras Frestas: ensaios de história social da cultura*. Campinas: Ed. Unicamp-Cecult, 2002, pp. 311-339.
- PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. *O Carnaval das Letras*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1994, 294 p.
- \_\_\_\_\_. *Footballmania: uma história social do futebol no Rio de Janeiro (1902-1938)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000, 374 p.
- \_\_\_\_\_. “E o Rio Dançou: identidades e tensões nos grupos recreativos cariocas (1912-1922)”. In: CUNHA, Maria Clementina Pereira (Org.). *Carnavais e Outras Frestas: ensaios de história social da cultura*. Campinas: Ed. Unicamp-Cecult, 2002, pp. 419-444.
- PINHO, Osmundo de Araújo. “Alternativos e Pagodeiros: notas etnográficas sobre territorialidade e relações raciais no Centro Histórico de Salvador”. *Estudos Afro-Asiáticos*, nº 34, 1998, pp. 35-48.
- PINTO, Regina Pahim. *Movimento Negro em São Paulo: luta e identidade*. Tese de Doutorado, FFLCH-USP, 1993, 496 p.
- PIRES, Antônio Liberac Cardoso Simões. *Movimentos da Cultura Afro-Brasileira: a formação histórica da capoeira contemporânea, 1890-1950*. Tese de Doutorado, IFCH-Unicamp, 2001, 435 p.

- PRADO, Décio de Almeida. "Teatro: 1930-1980 (Ensaio de Interpretação)". In: FAUSTO, Bóris (Org.). *História Geral da Civilização Brasileira*, Vol. 11. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 3ª edição, 1995, pp. 525-589.
- \_\_\_\_\_. "O Teatro e o Modernismo". In: *Peças, Pessoas, Personagens: o teatro brasileiro de Procópio Ferreira a Cacilda Becker*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, pp. 15-39.
- PROPP, Vladimir. *Comicidade e Riso*. São Paulo: Ática, 1992, 215 p.
- QUEIRÓZ JÚNIOR, Teófilo. *Preconceito de Cor e a Mulata na Literatura Brasileira*. São Paulo: Ática, 1982, 123 p.
- RAGO, Luzia Margareth. "Adeus ao Feminismo?: feminismo e (pós) modernidade no Brasil". *Cadernos AEL*, nº 3/4, 1995/1996, pp. 11-43.
- \_\_\_\_\_. "Imagens da Prostituição na Belle Epoque Paulistana". *Cadernos Pagu*, nº 1, 1993, pp. 31-44.
- \_\_\_\_\_. *Os Prazeres da Noite: prostituição e códigos de sexualidade feminina em São Paulo (1890-1930)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991, 322 p.
- REIS, Ângela. *Cinira Polônio, a Divette Carioca: estudo da imagem pública e do trabalho de uma atriz no teatro brasileiro da virada do século*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1999, 182 p.
- REIS, Fábio Wanderley. "Mito e Valor da Democracia Racial". In: SOUZA, Jessé (Org.). *Multiculturalismo e Racismo: uma comparação Brasil – Estados Unidos*. Brasília: Paralelo 15, 1997, pp. 221-232.

- RESENDE, Beatriz. *Lima Barreto e o Rio de Janeiro em Fragmentos*. Campinas: Ed. Unicamp. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1993, 211 p.
- \_\_\_\_\_. “Melindrosa e Almofadinha, Cock-Tail e Arranha-Céu: a literatura e os vertiginosos anos 20”. In: LOPES, Antônio Herculano (Org.). *Entre Europa e África: a invenção do carioca*. Rio de Janeiro: Topbooks- Fundação Casa de Rui Barbosa, 2000, pp. 217-230.
- ROEDIGER, David. *The Wages of Whiteness: race and the making of the American working class*. London: Verso, 1991, 191 p.
- ROSEMBERG, Bernard e WHITE, David Manning (Orgs.). *Mass Culture: the popular arts in America*. New York: Free Press. London: CML, 1964, 561 p.
- ROSENZWEIG, Roy. *Eight Hours For What We Will: workers & leisure in an industrial city, 1870-1920*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983, 304 p.
- RUIZ, Roberto. *Araci Cortes: linda flor*. Rio de Janeiro: Funarte, 1984, 286 p.
- \_\_\_\_\_. *O Teatro de Revista no Brasil: das origens à primeira guerra mundial*. Rio de Janeiro: Inacem, 1988, 190 p.
- SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do Riso: a representação humorística na história brasileira – da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, 366 p.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917 – 1933)*. Rio de Janeiro: Zahar-Ed. UFRJ, 2001, 217 p.

- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *A Mulher de Cor e o Canibalismo Erótico na Sociedade Escravocrata*. In: *O Canibalismo Amoroso*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1984, pp. 17-60.
- SANTOS, Carlos José Ferreira dos. *Nem Tudo Era Italiano: São Paulo e pobreza (1890-1915)*. São Paulo: Annablume-Fapesp, 1998, 195 p.
- SCHORSKE, Carl. *Viena Fin-de-Siècle: política e cultura*. São Paulo: Companhia das Letras. Campinas: Ed. Unicamp, 1988, 373 p.
- SCHPUN, Mônica Raisal. *Beleza em Jogo: cultura física e comportamento em São Paulo nos anos 1920*. São Paulo: Boitempo-Senac, 1999, 164 p.
- SCHVARZMAN, Sheila. *Humberto Mauro e as Imagens do Brasil*. Tese de Doutorado, IFCH-Unicamp, 2000, 472 p.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. "Complexo de Zé Carioca: notas sobre uma identidade mestiça e malandra". *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, nº 29, 1995, pp. 49-63.
- SCHWARTZ, Stuart B. "O Brasil Colonial, c. 1580-1750: as grandes lavouras e as periferias". In: BETHELL, Leslie (Org.). *História da América Latina, Vol. II: América Latina Colonial*. São Paulo: Fundação Alexandre Gusmão-Edusp, 1999, pp. 339-421.
- SCHWARTZ, Vanessa R. *Spectacular Realities: early mass culture in fin-de-siècle Paris*. Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press, 1998, 230 p.
- SEIGEL, Micol. *The Point of Comparison: transnational racial construction, Brazil and the United States, 1918-1933*. Ph.D. Thesis, New York University, 2001, 516 p.

- SEIGEL, Micol e GOMES, Tiago de Melo. “Sabina das Laranjas: gênero, raça e nação na trajetória de um símbolo popular, 1889-1930”. *Revista Brasileira de História*, nº 43, 2002, pp. 171-193.
- SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu Extático na Metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, 390 p.
- SHERIFF, Robin. “Como os Senhores Chamavam os Escravos: discursos sobre cor, raça e racismo num morro carioca”. In: MAGGIE, Yvonne e REZENDE, Cláudia Barcellos (Org.). *Raça Como Retórica: a construção da diferença*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, pp. 213-243.
- SILVA, Carlos Eduardo Lins da. “Indústria Cultural e Cultura Brasileira: pela utilização do conceito de hegemonia cultural”. *Encontros Com a Civilização Brasileira*, nº 25, 1980, pp. 167-194.
- SILVA, José Carlos Gomes da. “Negros em São Paulo: espaço público, imagem e cidadania (1900-1930)”. In: NIEMEYER, Ana Maria de e GODOI, Emília Pietrafesa de (Orgs.). *Além dos Territórios: para um diálogo entre a etnologia indígena, os estudos rurais e os estudos urbanos*. Campinas: Mercado de Letras, 1998, pp. 65-96.
- SILVA, Marília T. Barboza e SANTOS, Lygia. *Paulo da Portela: traço de união entre duas culturas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2ª edição, 1989, 162 p.
- SIMMONS, Christina. “Modern Sexuality and the Myth of Victorian Repression”. In: MELOSH, Barbara (Org.). *Gender and American History Since 1890*. London & New York: Routledge, 1992, pp. 17-42.

- SKIDMORE, Thomas. *Preto no Branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2ª edição, 1989, 328 p.
- SOARES, Luís Carlos. *Rameiras, Ilhoas, Polacas...: a prostituição no Rio de Janeiro do século XIX*. São Paulo: Ática, 1992, 118 p.
- SOIHET, Rachel. *A Subversão Pelo Riso: estudos sobre o carnaval carioca da Belle Époque ao tempo de Vargas*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1998, 198 p.
- SOUZA, Gilda de Mello e. *O Espírito das Roupas: a moda no século dezenove*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, 255 p.
- SOUZA, Sílvia Cristina Martins de. *As Noites do Ginásio: teatro e tensões culturais na Corte (1832-1868)*. Campinas: Ed. Unicamp-Cecult, 2002, 329 p.
- SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de Letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, 170 p.
- \_\_\_\_\_. “Crítica a Vapor: notas sobre a crônica teatral brasileira da virada do século”. In: *A Crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas: Ed. Unicamp. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992, pp. 355-404.
- \_\_\_\_\_. *As Revistas de Ano e a Invenção do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira-Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986, 285 p.
- THOMPSON, Edward P. *A Formação da Classe Operária Inglesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987, 3 Vol.
- TINHORÃO, José Ramos. “Circo Brasileiro: o local no universal”. In: LOPES, Antônio Herculano (Org.). *Entre Europa e África: a invenção do carioca*. Rio de Janeiro: Topbooks- Fundação Casa de Rui Barbosa, 2000, pp. 193-214.

- \_\_\_\_\_. *Pequena História da Música Popular: da modinha à lambada*. São Paulo: Art Editora, 6ª edição, 1991, 294 p.
- VALENÇA, Suetônio Soares. *Trá-lá-lá*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981, 382 p.
- VELLOSO, Mônica Pimenta. *Modernismo no Rio de Janeiro: turunas e quixotes*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1996, 235 p.
- \_\_\_\_\_. “As Tias Baianas Tomam Conta do Pedço: espaço e identidade cultural no Rio de Janeiro”. *Estudos Históricos*, nº 6, 1990, pp. 207-228.
- VENEZIANO, Neyde. *Não Adianta Chorar: teatro de revista brasileiro...oba!*. Campinas: Ed. Unicamp, 1996, 204 p.
- \_\_\_\_\_. *O Teatro de Revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. Campinas: Pontes-Ed. Unicamp, 1991, 194 p.
- VIANNA, Hermano. *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro: Zahar-Ed. UFRJ, 1995, 193 p.
- WALKOWITZ, Judith R. *City of Dreadful Delight: narratives of sexual danger in late-victorian London*. Chicago: The University of Chicago Press, 1992, 353 p.
- WISER, William. *Os Anos Loucos: Paris na década de 20*. Rio de Janeiro: José Olympio, 3ª edição, 1995, 251 p.