



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
UNIRIO - CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
Programa de Pós-Graduação em História



MARIANA DE ARAUJO AGUIAR

**O TEATRO DE REVISTA CARIOCA E
A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE
NACIONAL:**

**O popular e o moderno na década de
1920**

**O TEATRO DE REVISTA CARIOCA E A CONSTRUÇÃO
DA IDENTIDADE NACIONAL:
O popular e o moderno na década de 1920**

MARIANA DE ARAUJO AGUIAR

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em História.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Andrea Barbosa Marzano

Rio de Janeiro

Maio de 2013

**O TEATRO DE REVISTA CARIOCA E A CONSTRUÇÃO
DA IDENTIDADE NACIONAL:
O popular e o moderno na década de 1920**

Mariana de Araujo Aguiar

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em História

Banca Examinadora:

Presidente: Prof^a. Dr^a. Andrea Barbosa Marzano (Orientadora)

Prof. Dr. Leonardo Affonso de Miranda Pereira (PUC/RJ)

Prof^a. Dr^a. Márcia Chuva (UNIRIO)

Prof^a. Dr^a. Ivana Stolze Lima (Fundação Casa de Rui Barbosa - Suplente)

Rio de Janeiro
Maio de 2013

A282 AGUIAR, Mariana de Araujo.
O teatro de revista carioca e a construção da identidade nacional: O popular e o moderno na década de 1920 / Mariana de Araujo Aguiar. – 2013.
205 f.; 30 cm.

Orientadora: Dr.^a Andrea Barbosa Marzano
Dissertação (Mestrado) – UNIRIO/Programa de Pós
Graduação em História – PPGH — Universidade do Rio de
Janeiro, RJ, 2013.

Bibliografia: f. 186-198.

1. Teatro de revista. 2. Rio de Janeiro - História. 3.
Identidade nacional. 4. Modernidade. I. Marzano, Andrea
Barbosa. II. Universidade Federal do Estado do Rio de
Janeiro, Programa de Pós-Graduação em História. III. Título.

Aos meus pais, Roberto e Cléia,
na tentativa de retribuir o imenso amor
que tenho recebido durante toda minha vida.

AGRADECIMENTOS

E é tão bonito quando a gente entende
Que a gente é tanta gente onde quer que a gente vá
E é tão bonito quando a gente sente
Que nunca está sozinho por mais que pense estar
(Caminhos do Coração – Gonzaguinha)

Aos meus pais, Roberto e Cléia, por todo carinho, apoio, dedicação e incentivo. Sem a presença e o conforto deles nada disso seria possível. À minha irmã, Luciana, pela sua atenção e dedicação a mim e à minha pesquisa, sempre disposta a me ouvir e a me ajudar a amadurecer minhas ideias.

Ao meu namorado, Cristiano, pelo seu companheirismo, apoio e compreensão das ausências e distâncias ao longo da redação deste trabalho. Agradeço a ele por me proporcionar momentos de alegria e de conforto em meio aos desesperos da dissertação. Aos companheiros de apartamento que me proporcionaram momentos de alívio em meio às aflições da escrita, em especial à Patrícia, por sua presença e amizade ao longo dos anos.

À minha orientadora Andrea Marzano, com quem eu tive o prazer de dividir tantos momentos de empolgações e angústias nesses dois anos de pesquisa. Agradeço pela generosidade e sabedoria com que ela tem me acompanhado na orientação desse trabalho.

Às amigas da graduação, que sempre estiveram ao meu lado e me proporcionaram momentos felizes ao longo da minha formação de historiadora, em especial à Angélica, pelas trocas de experiência, incentivos e atenção dedicada a mim. Aos colegas da minha turma de mestrado, com quem pude compartilhar o convívio acadêmico, em especial aos integrantes da linha de pesquisa em cultura: Artur, Carol, Elisabete, Jefferson, Júlia, Lara, Thati, Tanize, pelos momentos descontraídos e alegres ao longo desses dois anos.

Ao professor Leonardo Affonso de Miranda Pereira e à professora Márcia Chuva, pela atenção com a minha pesquisa e pelas reflexões e indicações, que foram importantes para o desenvolvimento do trabalho. Aos professores do Departamento de História da UNIRIO, pelos ensinamentos valiosos ao longo dos anos em que estive nessa instituição. Aos professores do Departamento de Artes Cênicas, pelos ensinamentos e pela oportunidade de realizar disciplinas, ainda na graduação, importantes para o desenvolvimento dessa pesquisa.

À Milene, secretária do Programa de Pós Graduação em História, por toda a ajuda, e à CAPES, pela concessão da bolsa que me permitiu a redação da dissertação com muito mais tranquilidade.

Aos funcionários do Arquivo Nacional, onde realizei a maior parte da minha pesquisa, pela disponibilidade e atenção durante a consulta ao Fundo da 2ª Delegacia Auxiliar de

Polícia. Aos funcionários da Biblioteca Nacional, que me permitiram o acesso ao Arquivo da Empresa Paschoal Segreto, mesmo sem a catalogação deste.

Aos meus avós, tios e primos, pelos momentos de risos e alegrias, em especial aos meus padrinhos Margarete e Caio, pelo apoio e carinho imenso desde a infância, e à minha afilhada Aline, pela sua alegria e presença na minha vida.

Ao amigo, diretor e eterno professor de teatro Carlos Pimentel, pelos seus ensinamentos e por me permitir adentrar, desde os meus 13 anos, nas delícias e meandros da arte dramática. E aos amigos do Laboratório Cênico: Alex, Adriane Cláudio, Diana, Elaine, Geisa, Maylla, Marco, Michelle e Tati pelo companheirismo, alegrias e etc., que me impulsionaram a amar e aprofundar meus estudos sobre essa arte.

Aos amigos e colegas que, mesmo sem saber, me propiciaram momentos de alegria, permitindo esquecer, por alguns momentos, as tensões e conflitos surgidos ao longo da dissertação, em especial: Cristiano, Maylla, Rudster, Julianne, Filipe, Diana, Michelle, Luiz, Bia, Diego, Evellen, Inessa, Lidiane, Maria Clara, Mariana, Zé, Dayana, Salim, Jaqueline e Pedro.

E, sobretudo, a Deus, que me deu forças e paciência para persistir até o final.

"O teatro não pode desaparecer porque é a única arte em que a humanidade enfrenta a si mesma." (Arthur Miller).

"O teatro é o último reduto onde o ser humano pode se reconhecer humano." (Fátima Ortiz).

RESUMO

O TEATRO DE REVISTA CARIOCA E A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE NACIONAL: O popular e o moderno na década de 1920

Mariana de Araujo Aguiar

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Andrea Barbosa Marzano

RESUMO da dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em História.

O teatro de revista foi um gênero do teatro musicado que tinha por finalidade realizar uma revisão de processos e situações vivenciados pela sociedade, sob um ângulo cômico. Este gênero alcançou grande sucesso no Rio de Janeiro entre o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX. As peças abordavam temas relativos à política e às mudanças urbanas e sociais, levando aos palcos as mais variadas questões que estavam na “ordem do dia”. Observando o compromisso que as revistas possuíam com a contemporaneidade, a dissertação objetiva compreender como o teatro de revista se inseriu nos debates, ocorridos na década de 1920, relativos à identidade carioca, à identidade nacional e à modernidade.

Nesse período, a sociedade brasileira passava por um processo de grandes contradições, uma vez que se buscava afirmar uma identidade nacional em meio a um mundo de grandes transformações industriais e urbanas. Portanto, os debates em torno da construção de uma identidade carioca e de uma identidade nacional condizente com a inserção do Brasil no rol das nações modernas estavam presentes nas rodas literárias e artísticas deste período.

A pesquisa busca analisar, também, as múltiplas representações sobre o popular e sobre os elementos modernos presentes na sociedade brasileira, apontando os argumentos para que alguns elementos se definissem como centrais na identidade dos brasileiros, ultrapassando, assim, fronteiras “raciais” e de classe, e negociando demarcadores de fronteiras sociais.

Palavras-chave: Teatro de Revista; identidade carioca; identidade nacional; modernidade; elementos populares, fronteiras sociais.

ABSTRACT

THE CARIOCA REVUE THEATRE AND THE CONSTRUCTION OF A NATIONAL IDENTITY:

The popular and modern in the 1920s

Mariana de Araujo Aguiar

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Andrea Barbosa Marzano

ABSTRACT da dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em História.

The revue was a genre of musical theater whose purpose was to accomplish a re-view of the processes and situations experienced by society from a comic angle. This genre achieved great success in Rio de Janeiro between the end of nineteenth century and the first decades of the twentieth century. The plays approached issues related to politics and social and urban changes, bringing to the stage the most varied issues that were on the agenda. Noting the compromise that the revues had with the contemporary, the dissertation aims to understand how revue theater is inserted in the debates that took place in the 1920s, related the carioca identity, national identity and modernity.

In this period, Brazilian society was going through a process of great contradictions, once a national identity, amidst a world of large industrial and urban changes, was being searched. Therefore, the debates about the construction of a carioca identity and of a national identity consistent with the insertion of Brazil in the list of modern nations were present in the literary and artistic circles at that time.

The research also aims to analyze the multiple representations of popular and modern elements in Brazilian society, pointing the reasons why some elements were defined as central in the Brazilian identity, surpassing, thus, 'racial' and class borders, and negotiating paths of social boundaries.

Mot-clés: Revue Theatre; carioca identity; national identity; modernity; popular elements, social boundaries.

Sumário

PRÓLOGO	13
ATO I: AS RUBRICAS: O TEATRO DE REVISTA E A CIDADE DO RIO DE JANEIRO.....	24
Quadro I: O universo teatral carioca no início do século XX	24
Cena 1: O teatro ligeiro e suas diferentes manifestações	24
Cena 2: O teatro de revista carioca e suas fases: a metalinguagem como recurso	28
Cena 3: Os autores e o público: uma análise dos espaços de sociabilidade	39
Cena 4: A produção textual da revista e a comicidade.....	50
Cena 5: Estado e teatro	56
Quadro II: A cidade do Rio de Janeiro: cenário em movimento	61
Cena 1: Transformações urbanas e sociais no Rio de Janeiro.....	61
Cena 2: Rio de Janeiro capital: “cidadania teatral” e conjuntura política na década de 20	67
ATO II: A TRAMA: CONSTRUINDO A IDENTIDADE NACIONAL PELO TEATRO DE REVISTA	74
Quadro I: Representações do popular.....	74
Cena 1: O malandro, a mulata e as questões raciais no teatro de revista	74
Cena 2 – A imagem polissêmica do português:	104
Cena 3 – As representações das manifestações culturais brasileiras/ cariocas: a construção da ideia de popular e suas diferenciações.....	117
Quadro II: Representações do moderno no teatro e revista: críticas e exaltação	137
Cena 1: Em cena a moda e a sexualidade: as noções de feminilidade e masculinidade a partir de melindrosas e almofadinhas	142
Cena 2: Os personagens modernos e os novos costumes: A modernidade e a brasilidade.....	155
Cena 3: Formas de sentir as inovações e as mudanças: percepções sobre tempo e espaço	173
CONSIDERAÇÕES FINAIS	184
FONTES:.....	187
1.1 – Arquivos:	187
Arquivo da 2ª Delegacia Auxiliar de Polícia.....	187
Biblioteca Nacional, Divisão de Música	187

Biblioteca Funarte:	187
2.2 - Periódicos:	188
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:	188
ANEXO	200

PRÓLOGO

A ideia de nação faz parte do universo simbólico. Sua valorização visa proporcionar sentimentos de identidade e de alteridade a uma população que vive ou que se originou em um mesmo território. (Lúcia Lippi Oliveira, 1990).

O que nos torna pertencentes à nação brasileira? Esta pergunta foi feita em diferentes épocas e por diferentes artistas e intelectuais. O debate sobre as questões nacionais no Brasil surgiu no século XIX com a Independência, quando o estado-nação brasileiro começou a ser engendrado. Porém, foi após a Proclamação da República que esse debate ganhou novos contornos. Dentre as razões para isso se encontram as reflexões sobre a cidadania no pós-abolição, ou seja, sobre a incorporação dos ex-escravos à vida nacional, entre outros fatores. A busca por uma identidade coletiva foi alçada fortemente pelos intelectuais da Primeira República, como observa Carvalho:

No Brasil do início da República, inexistia tal sentimento. Havia, sem dúvida, alguns elementos que em geral fazem parte de uma identidade nacional, como a unidade da língua, da religião e mesmo a unidade política. A guerra contra o Paraguai na década de 1860 produzira, é certo, um início de sentimento nacional. Mas fora muito limitado pelas complicações impostas pela presença da escravidão¹.

Alguns intelectuais buscavam não apenas criar laços de identidade, mas também bases para a redefinição da República, visto que o sonho de um sistema político que trouxesse reformas sociais foi frustrado. Nesse sentido, surgem, no início do século XX, diferentes formas de pensar a nação. Porém, foi após a I Guerra Mundial que as contradições e as mazelas do Brasil passaram a ser vistas mais claramente. Com isso, muitos intelectuais perceberam a necessidade de se pensar os problemas do Brasil e as formas de solucioná-los. Muitos deles afirmavam que a civilização no Brasil só seria alcançada quando houvesse uma consciência nacional².

Na década de 1920, os debates sobre identidade nacional afloraram, não apenas como consequência da Grande Guerra, mas também por uma diversidade de fatores que colocavam em evidência os impasses brasileiros. Esta década foi marcada pelas comemorações do centenário da Independência, que geraram forte reflexão acerca do

¹ CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 32.

² DE LUCA, Tânia Regina. *A revista do Brasil: um diagnóstico para a (N)ação*. São Paulo: Fundação Ed. UNESP, 1999, p.46.

país, de suas características e de suas “raízes” ou “tradições culturais”. Segundo Motta, a perspectiva da comemoração dos cem anos da nação implicou na formulação de estudos, de teorias e representações do país³.

Além desse fator, a década de 1920 foi um período em que a reflexão sobre o “moderno” se tornou premente, tanto pelos impactos da modernidade, mais presentes na sociedade brasileira nesse período devido à influência da industrialização, da urbanização, dentre outros, quanto pela busca, por parte de certos segmentos da sociedade, em inserir o país no rol das “nações modernas”⁴. Portanto, repensar a identidade nacional, em um contexto de modernidade e modernização, requer não apenas diagnosticar os problemas da nação frente ao mundo moderno, mas também reconhecer as múltiplas temporalidades e contradições existentes no território nacional. Berman observa que é da “sensação de viver em dois mundos simultaneamente, que emerge e se desdobra a ideia de modernismo e modernização”⁵. Assim, a modernidade apresenta como características marcantes a contradição, a condição de permanente mudança e etc..

Portanto, a sociedade brasileira, nos anos 20, vivenciou um processo de grandes contradições, uma vez que se buscava afirmar traços nacionais em meio a um mundo de grandes transformações industriais e urbanas. Com a eclosão da Primeira Guerra, surgem diferentes visões acerca da nacionalidade e dos princípios e valores da nova sociedade moderna. Márcia Chuva ressalta que as diferentes vias explicativas sobre a “identidade nacional” têm como um dos fundamentos “a valorização, ou não, das diferenças regionais como constituidoras da identidade nacional”⁶. A autora se refere ao grupo de intelectuais que se inserem no aparelho do Estado a partir da década de 1930, com a criação do SPHAN (Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional). Segunda a autora, as ideias incorporadas no SPHAN foram provindas dos debates iniciados na década de 1920.

Dentre os movimentos modernistas, podemos citar o que teve à frente Graça Aranha, Ronald de Carvalho e Renato Almeida, que defendiam o espírito futurista, a valorização poética da técnica no mundo moderno, o culto da velocidade e do

³ MOTTA, Marly Silva da. *A nação faz cem anos: a questão nacional no centenário da independência*. Rio de Janeiro: Editora FGV: CPDOC, 1992, p. 26.

⁴ Os países aliados são apresentados como modelos de países modernos.

⁵ BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 16.

⁶ CHUVA, Márcia. Fundando a nação: a representação de um Brasil barroco, moderno e civilizado. In: *Topoi: Revista de História*, Rio de Janeiro., v. 4, n. 7, p. 313-333, 2003, p. 314.

movimento; o Pau-Brasil, que posteriormente se transformou no antropofagismo e teve como representantes: Oswald de Andrade, Raul Bopp, Antônio de Alcântara Machado; o verde-amarelismo, que se organizou ao redor de Plínio Salgado, Cassiano Ricardo e Menotti Del Picchia.

Segundo Chuva, Rodrigo Melo Franco de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Lúcio Costa, Afonso Arinos de Melo Franco, entre outros que compunham a chamada “quarta corrente”, tinham como crença a universalidade, ou seja, defendiam a ideia de uma origem comum da cultura e da arte. A autora cita o confronto aberto entre Rodrigo Melo Franco de Andrade e Plínio Salgado, o qual se expressou em um artigo da *Revista do Brasil*, em 1927. Nesse artigo, Rodrigo Andrade posicionou-se “contrariamente ao indianismo que fundamentou, em boa medida, as teses geografizantes das origens da ‘cultura nacional’ da corrente modernista ‘verde e amarelo’”⁷. Estes embates marcaram a década de 1920.

Na década de 1930, porém, o Estado, ao criar instituições como o SHPAN, possibilitou a consagração de uma linha de pensamento. A partir desse momento, então, as ideias universalistas foram responsáveis pela constituição de uma fisionomia nacional, como a própria autora afirma:

A posição que Rodrigo Melo Franco tomou nesse debate delinearía, ou melhor, daria propriamente uma forma ao pensamento que se consolidou no SPHAN, ao buscar, sem regionalismo, constituir a fisionomia do Brasil que seria apresentada, no âmbito das relações internacionais que estabelecia, para garantir um pertencimento ao mundo das nações modernas⁸.

A ideia de identidade nacional que se consagrou no SPHAN foi a de que a inserção no mundo civilizado ocorreria a partir de uma identificação da brasilidade de forma universal, de modo que a arte brasileira pudesse ser emoldurada “na classificação tradicional da história da arte no mundo ocidental”⁹.

No entanto, antes da década de 1930, podemos observar que, apesar de díspares, os grupos se integravam em um mesmo movimento, o modernismo, que surgiu no Brasil ainda na década de 1910 e que tinha por preocupação compreender a contradição entre “a tradição que ameaça desaparecer e os esboços de uma modernidade que apenas

⁷ Ibidem, p. 315

⁸ Ibidem, p. 316.

⁹ Ibidem, p. 317

se anuncia”¹⁰. Esses grupos, portanto, buscavam definir traços da “tradição brasileira” em um mundo de mudanças sociais e industriais cada vez mais velozes.

Em meio a esse contexto, alguns grupos de intelectuais e artistas passaram a enxergar no humor uma forma de expressão da nacionalidade. Segundo destaca Velloso, o humor é:

(...) um dos sinais mais expressivos da modernidade carioca, funcionando como pólo unificador e de identidade intelectual. Por seu caráter de impacto, condensação de formas, ilustração do cotidiano e agilidade na comunicação, apresenta-se como uma linguagem amplamente identificada com as demandas da modernidade¹¹.

O humor configura-se como uma expressão da realidade a partir de uma visão crítica sobre ela, além de se tornar uma forma de expressão importante no período estudado. Assim, apesar de pouco abordados na literatura relativa ao modernismo, os intelectuais e artistas que se dedicaram a construir representações humorísticas da realidade apresentavam um olhar crítico sobre o avanço científico-tecnológico, banalizando o moderno e imprimindo imagens cômicas sobre o caráter nacional.

Dentre os que privilegiavam o humor em suas reflexões sobre a modernidade e o caráter nacional se encontravam os revistógrafos. Estes eram assim denominados por se dedicarem à literatura dramática do teatro de revista. As revistas tiveram uma posição de destaque na produção teatral brasileira por cerca de três quartos de século (entre 1884 e 1963). Questões relativas à modernidade, à tradição e à busca pela identidade carioca e nacional se encontravam presentes em diversas peças do teatro de revista. Este gênero teatral, por definição, tinha por objetivo realizar uma re-visão (re-vista)¹² dos fatos reais, sob um olhar crítico e cômico. Nesse sentido, as peças eram representações de processos e situações que a sociedade brasileira e carioca vivenciava naquele período. Porém, cabe afirmar que a forma como esses processos eram representados diferia consideravelmente, variando de acordo com os dramaturgos, com a época em que as revistas eram escritas, entre outros aspectos.

A construção da identidade nacional, na década de 1920, perpassou, assim, amplos debates e negociações. Entender como o teatro de revista se inseriu nesse debate

¹⁰ VELLOSO, Mônica Pimenta. *Modernismo no Rio de Janeiro: turunas e quixotes*. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1996, p. 167.

¹¹ *Ibidem*, p. 41.

¹² Esse modo de conotar a revista está presente no artigo de Luiz Gustavo Marques Ribeiro e Vera Collaço, intitulado como: “*Tecendo o teatro de revista: Análise estrutural das peças Cocota; Comidas, meu santo; e Você já foi à Bahia*”. Disponível em: http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume3/numero1/cenicas/luizgustavo_vera.pdf. Acesso em: 21 de setembro de 2011.

é a preocupação central desse trabalho. O estímulo para este estudo foi proporcionado por diversos fatores. Dentre eles, podemos citar as temáticas das peças. A leitura das revistas me fez observar que grande parte delas abordava as mudanças culturais e sociais associadas à urbanização e à industrialização. Além disso, elas construíam imagens e associações que pareciam buscar definir quem é o brasileiro e o carioca.

Outro motivo que me instigou a analisar como o teatro de revista participava da construção da identidade nacional e elaborava representações da modernidade foi a amplitude de público que este gênero teatral alcançou nos anos 1920. Tiago de Melo Gomes compreende o teatro de revista dos anos 1920 a partir do conceito de cultura de massas, uma vez que havia “um grande arsenal cultural disponibilizado para amplos segmentos da população da cidade, que funcionava como campo próprio de articulação de identidades e diferenças”¹³. Assim, ele afirma que, nesse período, o teatro de revista tinha um público expressivo tanto entre as classes populares quanto entre os segmentos sociais mais favorecidos economicamente. Portanto, a possibilidade de uma repercussão ampla das peças me fez questionar sobre as razões para o ínfimo reconhecimento do teatro de revista enquanto uma arte que se enquadra dentro do pensamento modernista brasileiro.

O teatro de revista foi visto, por muito tempo, como um fator de decadência do teatro brasileiro¹⁴. Dentre as razões para tal situa-se a despreocupação com a originalidade literária, o gosto em agradar o público e a comicidade. Por isso, o teatro de revista foi relegado, pela crítica e pela historiografia, a um patamar inferior por muitos anos. Foi só a partir da década de 80 que historiadores se debruçaram sobre os gêneros

¹³GOMES, Tiago de Melo. *Um espelho no palco: identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 20*. São Paulo: Ed. Unicamp, 2004, p. 34.

¹⁴A decadência do teatro nacional foi abordada, e ainda se faz presente, na historiografia do teatro. José Galante Sousa, um dos autores clássicos da história do teatro brasileiro, em sua obra *O teatro no Brasil*, publicada em 1960, critica o advento do gênero leveiro como o causador da ruptura do desenvolvimento estético e, portanto, como o causador da decadência do teatro nacional. Sua crítica ao teatro de revista, assim como a de diversos historiadores, está calcada na ênfase à dramaturgia, ou seja, ao texto dramático, em detrimento de uma análise social do teatro leveiro. A desmoralização do teatro está atrelada, além disso, à falta de uma escola dramática, ao modo como se organizavam as empresas, à falta de distribuição dos artistas em classes, às reprises, à falta de boas peças, de bons artistas, à falta de disciplina. Outro autor que se dedica à história do teatro é Sábato Magaldi. Em seu livro *Panorama do teatro Brasileiro*, Magaldi destaca que o gênero leveiro “quase matou o drama e a comédia”. Ver: SOUSA, José Galante. *O teatro no Brasil*. Tomo I. Rio de Janeiro: MEC / INL, 1960. MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação/ DAC/ FUNARTE/ Serviço Nacional de Teatro, s/d.

dramáticos como fontes para compreender a história social¹⁵. Nesse contexto, o teatro de revista passa a ser alvo de diversos estudos.

No que diz respeito à afirmação de concepções de modernidade e identidade nacional, alguns estudiosos se dedicaram a investigar como os autores do teatro de revista dialogaram com esse processo e com os movimentos que estavam em voga naquele período, como o modernista. Neyde Veneziano observa uma proximidade do teatro de revista com os movimentos artísticos e intelectuais que estavam ocorrendo na Europa e no Brasil no início do século XX¹⁶.

Tiago de Melo Gomes, por outro lado, defende a ideia de que houve a abordagem de temas semelhantes, porém, ele observa que o modernismo paulista e europeu não pode ser comparado ao “mundo do entretenimento de massas na cidade do Rio de Janeiro [pois este] tinha em casa outros modelos sobre os quais trabalhar em sua tematização da vida cotidiana e das grandes questões do momento”¹⁷. Portanto, apesar do autor reconhecer que havia similaridades temáticas, ele prefere não enquadrar o teatro de revista carioca como parte do movimento modernista.

Já Mônica Pimenta Velloso, ao realizar um estudo sobre o modernismo no Rio de Janeiro, analisa as modalidades distintas que esse movimento possuiu no Brasil, questionando o marco de 1922 e apontando que o Rio de Janeiro teve um movimento modernista, sim, mas calcado no humor, como já destacamos acima. Nesse sentido, ela caracteriza o teatro de revista como pertencente ao movimento humorístico do modernismo carioca, como ela mesma afirma:

Concisão, condensação, veiculação de novas coordenadas de espaço e tempo, alegoria e humor: é através dessas linguagens que o teatro de revista procura recriar ficcionalmente o cidadão e a cidade, dando forma a uma realidade ainda difusa na sensibilidade coletiva. Esse linguajar e essa temática são familiares ao grupo dos intelectuais humoristas.

(...)

Vinculados ao universo jornalístico, Bastos Tigre, Pederneiras, José do Patrocínio e Kalixto entram para a produção teatral. (...) A linguagem cênica utilizada no teatro se assemelhava à dos caricaturistas na imprensa: divisão em quadros, cenas curtas, personagens alegóricos e representação do cotidiano carioca.

É interessante a relação de afinidade que se estabelece entre o universo dos caricaturistas e o teatro. Vários caricaturistas se destacam como ‘revistógrafos’, atores, cenógrafos e figurinistas. Também participam na

¹⁵ MARZANO, Andrea. *Cidade em cena: o ator Vasques, o teatro e o Rio de Janeiro (1839-1892)*. Rio de Janeiro: Folha Seca: FAPERJ, 2008, p.19.

¹⁶ VENEZIANO, Neyde. Teatro de revista no compasso da história: Conexões imediatas e atuais. In: MALUF, Sheila Diab; AQUINO, Ricardo Bigi de. *Dramaturgia em cena*. Maceió: EDUFAL, 2006.

¹⁷ GOMES, Tiago de Melo, op. cit., 2004, p. 136.

confecção dos cartazes, programas, em caricaturas de publicidade, na pintura dos ‘panos de boca’ e na decoração da sala de espetáculos¹⁸.

A autora não apenas aponta que os intelectuais humoristas tinham familiaridade com o teatro de revista, como reconhece que muitos deles participavam diretamente ou indiretamente das produções das revistas. A vinculação da revista com os caricaturistas me estimulou a pensar o teatro de revista enquanto pertencente ao modernismo carioca. A partir disso, vieram as perguntas que embasaram esse trabalho: como o teatro de revista trabalhava as noções de identidade nacional e modernidade? Como os autores das revistas relacionam esses dois temas? Com a leitura das peças, observei que esses dois temas se encontravam emaranhados. Abordar a questão da identidade nacional, na década de 1920, não era apenas elencar e colocar em evidência supostas “tradições populares”, mas também observar as apropriações do moderno – comportamentos, moda, manifestações culturais – pela população brasileira.

Com vista nisso, este trabalho tem por objetivos: analisar as representações contidas nos textos teatrais sobre o popular e suas manifestações; examinar a imagem – positiva e/ou negativa – construída, nas revistas, sobre a presença de elementos modernos na sociedade brasileira; estudar como os elementos culturais (gêneros musicais, dançantes ou esportivos, modas, comportamentos, etc.) são referenciados, nas revistas, enquanto próprios da sociedade como um todo, ultrapassando as fronteiras “raciais” e de classe, e / ou como traços demarcadores de fronteiras sociais. Perseguindo tais objetivos, pretendo analisar a participação do teatro na revista nos debates em torno da construção de uma identidade carioca e de uma identidade nacional condizente com a inserção do Brasil no rol das nações modernas.

Para realizar tais análises, me debrucei sobre peças do Arquivo da 2ª Delegacia Auxiliar de Polícia (2ª DAP), alocado no Arquivo Nacional. O fundo possui 398 peças classificadas apenas como revistas, além de 68 peças classificadas como revistas com outra especificação, como por exemplo, revista burleta (2), revista carnavalesca (12), revista chanchada (1), revista portuguesa (1), e etc.. Neste universo de revistas, busquei peças do período compreendido entre 1920-1929, corte temporal definido para o meu trabalho.

Com o intuito de compreender a forma como os autores do teatro de revista se inseriram nos debates relativos à modernidade, à identidade carioca e à identidade

¹⁸ VELLOSO, Mônica Pimenta, op. cit., p.76-77.

nacional na década de 1920, selecionei peças que tivessem títulos ou abordassem temáticas que pudessem ser identificadas como parte desses debates. Além dos temas, as peças foram escolhidas, também, pelos autores. Escolhi, primeiramente, autores que tinham maior presença tanto na bibliografia analisada quanto no arquivo. Posteriormente, escolhi autores qualificados na bibliografia, especialmente no trabalho de Mônica Velloso, como “intelectuais humoristas” envolvidos diretamente no teatro de revista¹⁹.

No que diz respeito aos autores que dominaram o cenário teatral, Tiago de Melo Gomes menciona, entre os que possuíam “menor prestígio no mundo das letras”²⁰, Carlos Bittencourt, Cardoso de Meneses e Marques Porto. Ao realizar pesquisa no Arquivo da 2ª Delegacia Auxiliar de Polícia, verifiquei, através de um levantamento das peças, que entre 1920 -1929 os autores mais presentes foram Carlos Bittencourt, Cardoso de Meneses, Marques Porto e Luís Peixoto.

Já em relação aos autores citados por Velloso, escolhi Bastos Tigre e Patrocínio Filho. A escolha do primeiro se definiu pela sua representatividade, em relação ao número de peças de sua autoria, no Arquivo da 2ª Delegacia Auxiliar de Polícia. Já José do Patrocínio Filho, apesar de ter escrito apenas duas revistas, foi escolhido por ter escrito, com Ari Pavão, a revista *Verde Amarelo*. O título chamou minha atenção pela possível abordagem da temática da identidade nacional.

Do conjunto de peças da dupla Carlos Bittencourt e Cardoso de Meneses, do qual fazem parte cerca de 25 revistas da década de 1920, foram priorizadas as revistas carnavalescas que, segundo Gomes, apresentam uma série de considerações sobre o caráter nacional²¹. Segundo o índice das peças do arquivo da 2ª Delegacia Auxiliar de Polícia, há 13 revistas denominadas carnavalescas escritas pela dupla. Ao recorrer à bibliografia, optei por analisar as seguintes peças: *Quem é bom já nasce feito*, *Reco-Reco* e *Bahiana, olha pra mim!*

Posteriormente, procurei outras revistas da dupla cujos comentários, presentes na bibliografia especializada, sugerissem a abordagem de temas pertinentes à minha pesquisa. Dentre elas, localizei a peça *Duzentos e cinquenta contos* (1921), *É da fuzarca* (1928) e *Fla-Flu* (1925). Selecionei, ainda, a revista *Se a moda pega* (1925), que foi

¹⁹ Ibidem, p.76-77.

²⁰ GOMES, Tiago de Melo, op. cit., 2004, p. 175.

²¹ GOMES, Tiago de Melo. *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 em História. Campinas: Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual de Campinas, 1998.

escolhida a partir de seu título, sugestivo da abordagem do impacto dos novos costumes, relacionados à idéia de modernidade abordada na dissertação.

No que diz respeito às peças de Bastos Tigre, selecionei-as a partir dos títulos encontrados no índice do arquivo da 2ª Delegacia Auxiliar de Polícia. Segundo este índice, Bastos Tigre escreveu 9 revistas. Foi escolhida para a realização deste trabalho a revista *Zig e Zag* (1925). Seu título chamou a minha atenção durante a leitura da obra de Gomes, que cita a peça na abordagem das críticas ao futurismo, movimento do modernismo italiano. Ao ler a revista, observei que ela aborda diversos fatores ligados às representações do moderno.

No que tange à escolha das revistas de Marques Porto, um levantamento inicial indicou 46 peças de sua autoria, sendo cerca de 24 revistas da década de 1920. Dessas, diversas foram escritas em dupla com Luís Peixoto ou com outros autores. Porém, interessei-me pelo título de algumas escritas apenas por Marques Porto, especialmente por *A mulata* (1925), estreada pela Empresa Pinto e Neves no Teatro Recreio. Esta peça me chamou atenção, primeiramente, pelo título, que parecia permitir a inclusão do debate “racial” nas reflexões sobre a identidade brasileira.

Quanto às peças da dupla Marques Porto e Luís Peixoto, busquei aquelas cujos títulos pareciam se aproximar mais do meu objeto de pesquisa. Além disso, debruicei-me sobre as revistas que foram apresentadas, pela bibliografia, como abordando temas pertinentes a presente dissertação. Escolhi, portanto, *Não quero saber mais dela* (1927), que estreou pela Companhia Bataclan. Esta revista foi selecionada devido à assertiva de Gomes no que diz respeito à apresentação da imagem do português como integrada ao caráter nacional²².

Outra peça selecionada foi *Cangote Cheiroso* (1927). A motivação para a escolha da peça também foi a obra de Gomes, que afirma: “Nesta revista, onde o bom brasileiro é aquele que gosta do jogo do bicho e a mulata rejeita o português, o personagem malandro se opõe ao português”²³. Tal enredo me pareceu sugerir representações bem diferentes das presentes na peça anteriormente citada, despertando minha curiosidade. Da mesma dupla de autores selecionei, ainda, *Banco do Brasil* (1929). A escolha desta revista foi motivada pelo título, sugestivo de debate sobre a nação e a identidade nacional. Selecionei ainda, a revista *À la garçonne*, de Marques Porto e Affonso de Carvalho. Notando que o título fazia referência ao corte curto do

²² Ibidem, p.106.

²³ Ibidem.

cabelo feminino, me interessei pela análise da peça em busca de representações do moderno.

Através dessas peças, portanto, investigarei representações sobre a identidade carioca, sobre a identidade nacional, sobre o moderno e as relações entre elas. Meu intuito não é esgotar o assunto, comprovar a modernidade da sociedade brasileira ou apresentar uma interpretação “correta” da identidade nacional nos anos 1920. O uso da literatura enquanto fonte histórica não tem por objetivo revelar a autenticidade de um fato, mas analisar “as verdades da representação ou do simbólico através de fatos criados pela ficção”²⁴. Assim, a literatura nos oferece uma realidade inscrita no âmbito do imaginário, do pensar e do agir. Ela possibilita uma interpretação mais bem acabada sobre o imaginário, como afirma Pesavento. Segundo ela, a fonte literária permite que o historiador tenha acesso ao clima de uma época, tratando de como as pessoas pensavam, e quais os questionamentos delas sobre o mundo em que viviam²⁵.

A literatura dramática do teatro de revista possui similaridades com a crônica. Gomes observa alguns pontos em comum entre esses dois gêneros: a opção pela abordagem do cotidiano, a relação com a cidade e o fato de ajudarem a construir memória²⁶. Nesse sentido o teatro de revista, como a crônica, é um instrumento importantíssimo para entendermos um dado contexto social e cultural e analisarmos como esse contexto é vivenciado e interpretado, seja pelos autores, seja pelo seu público.

O trabalho foi dividido em partes. A primeira parte tem por objetivo refletir sobre as múltiplas ligações entre as artes cênicas e o contexto sociopolítico da cidade do Rio de Janeiro. Transições políticas, culturais e sociais vivenciadas pela sociedade brasileira em fins do século XIX e no início do século XX tiveram reflexo na produção artística brasileira, incluindo a produção teatral. Busco compreender, nessa parte, não apenas o contexto do Rio de Janeiro dos anos 1920, como as possíveis razões do teatro de revista ter tido papel de destaque na produção cultural do período e a forma como o teatro dialoga com a sua realidade histórica.

Já a segunda parte, que pretende analisar como o teatro de revista constrói a identidade nacional, foi subdividida em: 1) as representações do popular, no qual

²⁴ PENSAVENTO, Sandra Jatahy. História & literatura: uma velha-nova história. In: *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Debates, 2006.

Disponível em: <http://nuevomundo.revues.org/index1560.html> Acesso em: 28 de junho de 2010.

²⁵ PESAVENTO, Sandra. *História e História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2. ed., 2008, p.82

²⁶ GOMES, Tiago de Melo. op. cit., 2004, p. 203.

abordo uma diversidade de ideias sobre a composição do povo brasileiro, abarcando desde o debate sobre as relações raciais até as manifestações populares que se tornaram símbolos do povo e da identidade nacional; 2) as representações do moderno, em que além de realizar um debate teórico sobre modernidade e modernização, busco compreender como a moda, os novos costumes, o futebol e a industrialização foram representados em meio ao processo de formação de identidades, principalmente a nacional. Essa divisão artificial foi uma forma didática encontrada para tentarmos entender como diferentes representações do popular e do moderno foram acionadas, e por vezes amalgamadas, no debate em torno da construção de uma identidade nacional.

Para tentar aproximar os leitores da estrutura das revistas, as subdivisões desse trabalho foram denominadas conforme o “esqueleto” das mesmas. Portanto, a primeira parte ficou definida como Ato I, e a segunda como Ato II. Posteriormente, denominei o que seriam os capítulos de quadros²⁷. Os quadros eram subdivisões dos atos e marcavam as trocas de cenário. Os quadros, por sua vez, eram compostos por cenas. A divisão em cenas tinha por proposta sinalizar as entradas de personagens, ou seja, passava-se “de uma cena para outra quando [havia] alteração no grupo atuante de personagens”²⁸. Assim, os capítulos, designados por mim como quadros, foram subdivididos em cenas, a fim de abarcar as subdivisões de um capítulo.

²⁷ Definidos por um cenário específico, os quadros possuíam temáticas e histórias definidas. Eram sub-enredos integrados ao tema geral da peça. Por possuírem certa independência, os quadros podiam ser movidos ou alterados conforme o desejo dos autores e da companhia teatral. Ver: CHIARADIA, Filomena. *A companhia de teatro São José: a menina-dos-olhos de Paschoal Segreto*. São Paulo: Huicitec, 2012, p.129-133.

²⁸ CHIARADIA, Filomena. op. cit., p 127.

ATO I: AS RUBRICAS: O TEATRO DE REVISTA E A CIDADE DO RIO DE JANEIRO

Quadro I: O universo teatral carioca no início do século XX

Cena 1: O teatro ligeiro e suas diferentes manifestações

Antes de analisarmos as produções ligeiras é importante compreendermos como o cenário teatral estava organizado. Segundo Chiaradia, a cena teatral brasileira era composta por dois grandes blocos: os espetáculos musicados e os declamados²⁹. Estes últimos abarcavam, principalmente, as comédias e os dramas, frequentemente apresentados por companhias estrangeiras. Já os espetáculos musicados compreendiam gêneros como operetas, burletas, revistas e etc.

As peças musicadas e as declamadas foram classificadas pela crítica jornalística, de forma valorativa, como “sérias” ou “ligeiras”. Eram consideradas sérias as peças que privilegiavam a qualidade textual, que tinham como proposta a erudição intelectual ou cultural e que eram, em sua grande maioria, importadas³⁰. Já o termo “ligeiro” foi empregado para caracterizar os espetáculos que possuíam um ritmo bastante ágil na escrita e na representação, com entradas e saídas de personagens, falas curtas, sem propósito artístico mais elevado, entre outros recursos.

A maior parte dos espetáculos ligeiros eram musicados, como por exemplo: o vaudeville, o café-cantante, a opereta, a comédia musical, o musical, a burleta, a revista e etc. De acordo com Fernando Mencarelli, a origem desses gêneros remete ao teatro realizado nas feiras de Saint-Germain e de Saint-Laurent, em Paris, durante os séculos XVII (principalmente a partir da segunda metade) e XVIII. Os espetáculos que ocorriam nas barracas das feiras eram voltados para um público amplo e diverso. Os primeiros atores eram oriundos da italiana *commedia dell'arte*³¹, imprimindo a estes espetáculos um enredo tênue e uma alta capacidade de improvisação.

²⁹Espetáculos declamados eram aqueles que não possuíam músicas. CHIARADIA, Filomena. op.cit., p.36.

³⁰Ibidem.

³¹Teatro popular cômico surgido na Itália entre os séculos XV e XVI. Tinha por característica basear-se numa ação cênica improvisada, realizada por trupes itinerantes que, ao montarem um palco em espaço

No Brasil, e mais precisamente na capital nacional, os gêneros ligeiros ganharam espaço a partir da segunda metade do século XIX. Chiaradia aponta que o florescimento desses gêneros guarda estreita relação com as modificações urbanas e sociais ocorridas nesse período no Rio de Janeiro³². Segundo a autora, as mudanças urbanas e a “fragmentação da cidade”³³ também se refletiram na construção dramaturgicamente fragmentada. O ritmo da vida no Rio de Janeiro da virada do século passou a ser mais acelerado, impactando o ritmo da construção dramática. Além disso, a população da cidade se ampliou consideravelmente após a abolição da escravidão, provocando um aumento do mercado consumidor. Esta mudança teve estreitas relações com o teatro ligeiro, que se moldou a partir da ampliação deste mercado consumidor.

As manifestações do teatro ligeiro musicado se diferenciavam em relação às características do espetáculo e em relação ao local onde este era apresentado. O vaudeville, por exemplo, se caracteriza por ser uma comédia intercalada por músicas. Ele possuía enredo simples, inspirado na vida cotidiana, como destaca Mencarelli³⁴. Já o café-cantante era um espaço onde se servia bebidas enquanto cantores e atores se apresentavam. Mencarelli destaca que as músicas lançadas nestes locais retratavam acontecimentos do dia-a-dia.³⁵ No Rio de Janeiro, os cafés-dançantes tiveram grande êxito. O *Alcazar Lyrique*³⁶, por exemplo, foi um tipo de café-cantante, que tinha como principal atração o vaudeville. Este teve uma grande influência na formação de novos costumes. Segundo Tinhorão, seria nas mesas do *Alcazar* que surgiria a primeira geração de boêmios da cidade do Rio de Janeiro³⁷.

público, apresentavam peças de humor, satirizando escândalos locais, eventos atuais e etc. Nesses espetáculos, o uso de máscaras era frequente. Além disso, as peças eram criadas coletivamente.

³² CHIARADIA, Filomena, op. cit., 2012, p. 35-39.

³³ Segundo Maurício de Abreu, até o século XIX a cidade era limitada pelos morros do Castelo, do São Bento, de Santo Antônio e da Conceição. Com a vinda da família Real, regiões, até então rurais, foram beneficiadas pelos melhoramentos urbanos, possibilitando que as classes mais nobres se deslocassem da área central. O início da fragmentação da cidade foi impulsionado também pelo desenvolvimento dos transportes urbanos e o início da industrialização brasileira. Porém, foi após a Reforma de Pereira Passos (1902-1906) que a cidade tornou-se mais fragmentada. As constantes demolições de habitação popular e as elevadas taxas dificultavam o acesso à moradia de grande parte da população. Nesse contexto, a população inicia-se um processo de deslocamento tanto para o subúrbio quanto para as favelas. A cidade passa a ser geograficamente fragmentada em função de fatores econômicos e sociais. Ver: ABREU, Maurício de. *Evolução Urbana do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: ZAHAR EDITOR, 1987a. ABREU, Maurício de. “A periferia de ontem: o processo de construção do espaço suburbano no Rio de Janeiro (1870-1930)”. In: *Revista Espaço e Debates*, São Paulo, USP, n. 21, 1987b.

³⁴ MENCARELLI, Fernando. A. *Cena aberta: a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo*. São Paulo: Editora da UNICAMP, 1999, p. 121.

³⁵ *Ibidem*, p. 122.

³⁶ Localizado na Rua da Vala, onde é hoje a Rua Uruguaiana.

³⁷ TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: teatro e cinema*. Petrópolis: Vozes, 1972, p. 15.

A opereta surgiu como um espetáculo de sátira. Porém, na década de 1870, adquiriu outras feições, e a sátira foi perdendo lugar para narrativas mais alegres e fantasiosas, substituindo a realidade pela teatralidade³⁸. O musical se assemelha à opereta. Porém, a diferença entre os dois é que o musical enfatiza a dança e renova constantemente seu repertório musical..

Outro gênero do teatro musicado leveiro era a burleta, que podia ser caracterizada como uma comédia de costumes musicada que trazia uma mistura de elementos dos outros gêneros. Décio de Almeida Prado caracteriza as burletas da seguinte forma: “(...) sem preocupações estéticas, retiram a sua substância e a sua forma a um só tempo da comédia de costumes, da opereta, da revista.”³⁹. No Brasil, durante as duas primeiras décadas do século XX, as burletas dividiam a preferência do público com as revistas. Segundo Adriano Assis Ferreira, a burleta “comumente é apontada como responsável pela adoção de uma linguagem mais brasileira e de personagens-tipo da sociedade carioca”⁴⁰.

A revista, por sua vez, se distinguia dos demais gêneros musicados pelo seu “compromisso com a crônica do cotidiano”⁴¹. Chiaradia observa a proximidade entre as revistas e a crônica jornalística. Entre as semelhanças apontadas pela autora, podemos destacar: diálogos claros e objetivos, o uso do linguajar popular, a presença de metáforas e alegorias, a menção às questões políticas e sociais, entre outras⁴². Porém, ao contrário da crônica, a revista abordava os temas não de forma realista, mas de forma cômica, ou seja, as críticas e as afirmações não eram claras, mas ficavam subentendidas. Devido a estas características, este gênero possibilita que nos aproximemos de diferentes impressões sobre a realidade, o que buscaremos realizar neste trabalho.

Cabe, porém, observar que o teatro leveiro não era só musicado. Assis Ferreira diferencia dois tipos de produção do teatro leveiro no Rio de Janeiro: o musicado e o declamado (teatro leveiro cômico). Este último surgiu em 1914, por iniciativa do português Cristiano de Souza, e se consolidou após a inauguração do Teatro Trianon⁴³,

³⁸ PRADO, Décio de Almeida. *História concisa do teatro brasileiro*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2003, p. 88.

³⁹ *Ibidem*, p. 148.

⁴⁰ FERREIRA, Adriano de Assis. *Teatro Ligeiro Cômico no Rio de Janeiro: a década de 1930*. Tese de Doutorado em Letras (Literatura Brasileira). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2010, p. 42.

⁴¹ CHIARADIA, Filomena, op. cit., 2012, p. 90.

⁴² *Ibidem*, p.31.

⁴³ O teatro Trianon se localizava no número 181 da Avenida Central, atual Avenida Rio Branco, segundo o site “Teatros do Centro Histórico do Rio de Janeiro”. Disponível em:

<<http://www.ctac.gov.br/centrohistorico/teatroXperiodo.asp?cod=144&cdP=5&tipo=Identificacao>>.

Acesso em: 20 de fevereiro de 2012

em 1915. Segundo o autor, as comédias ligeiras eram apresentadas para um público mais elitizado do que aquele que frequentava o teatro ligeiro musicado. O teatro ligeiro cômico, ou declamado, se caracterizava por encenações que privilegiavam o desempenho dos atores, pelo enredo ligado a situações do dia-a-dia, pela adoção do método das sessões e pela permanência das peças em cartaz durante sete dias⁴⁴.

O teatro ligeiro cômico, até fins da década de 1920, era restrito ao espaço do Trianon. Em fins dessa década, a comédia ligeira começa a ganhar espaço, como destaca Ferreira. Segundo o autor, em 1929 e 1930 a comédia ligeira “abocanha um espaço antes exclusivo do teatro ligeiro musicado [o São José]”.⁴⁵

O teatro ligeiro, portanto, abarcava diferentes formas de produção teatral. De acordo com Beti Rabetti, o teatro ligeiro se orientava por “uma intensa conversação entre autores, entre obras, entre atores, cena e público, no momento mesmo em que uma cena se constituía.”⁴⁶ Nesse sentido, a dramaturgia do teatro ligeiro possui uma forma própria, uma vez que ela está em contínua conversação com os demais componentes da cena, ou seja, ela se apresenta de forma aberta a apropriações e há uma constante ligação entre o autor e a realidade do palco. Assim, a atenção às manifestações da plateia possibilitava que os diretores e autores modificassem as peças, tornando-as agradáveis ao público. Em parte, por esse motivo, muitos dos críticos do teatro de revista caracterizavam este gênero apenas como uma forma de divertimento do público, como se pode observar abaixo:

Gênero que, para nós, não dá margem alguma para a exibição de qualidades teatrais. (...) A conexão das cenas não existe; há apenas na revista preocupação de explorar cenas e tipos, atirando-os à cena sem a menor lógica⁴⁷.

A crítica exposta acima traz algumas questões importantes para análise do teatro brasileiro no princípio do século XX. Segundo o crítico, o teatro de revista era um gênero desqualificado, tanto estruturalmente quanto textualmente. A crítica a este gênero, como um teatro despreocupado com a qualidade literária foi uma constante na historiografia tradicional do teatro⁴⁸. A decadência, segundo Tiago Gomes, é vista pelos

⁴⁴ FERREIRA, Adriano de Assis, op. cit., 2010, p. 53-54.

⁴⁵ Ibidem, p. 61.

⁴⁶ RABETTI, Beti. *Teatro e comicidade 2: modos de produção do teatro ligeiro carioca*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007, p.14.

⁴⁷ Comédia, n. 96, 8 mar. 1919. Apud: GOMES, Tiago de Melo. op. cit., 2004, p. 126.

⁴⁸ Designo como historiografia tradicional as obras escritas nos três primeiros quartos do século XX, principalmente. Estas reproduziam um discurso muito presente na crítica teatral do final do século XIX e do início do século XX, que tinham por viés a qualidade literária. Essa historiografia reproduzia a ideia de

críticos como fruto do gosto popular, já que essas peças seriam baseadas no desejo de agradar as platéias.

Afastando-se da perspectiva valorativa da crítica e da historiografia tradicional, a historiografia mais recente, a partir da década de 1980, considera os gêneros dramáticos como fontes para compreender a história social, “avaliando o papel social dos dramaturgos na sua época, as relações entre o teatro e as tensões sociais, a estrutura e a estética das peças como representativas de certos padrões culturais”⁴⁹. Portanto, o olhar dos historiadores se modificou, possibilitando-os valorizar, como fontes, não apenas obras dramáticas dotadas de requinte intelectual, mas também peças de gêneros populares que tiveram grande sucesso junto ao público. Na esteira desta historiografia, buscaremos entender o teatro de revista, considerando sua estrutura dramatúrgica, como gênero popular que possibilitou a disseminação e o debate de diferentes opiniões, comportamentos e projetos no Rio de Janeiro do início do século XX.

Cena 2: O teatro de revista carioca e suas fases: a metalinguagem como recurso

A revista surgiu na França, ainda no século XVIII, já com as características de revisar acontecimentos e retratar figuras conhecidas da sociedade. Contudo, foi somente na segunda metade daquele século que a revista se tornou um gênero de sucesso mundial, com as especificidades de cada país.

No Brasil, este gênero se tornou consagrado em 1884, com a apresentação da revista *O Mandarim*, de Arthur Azevedo e Moreira Sampaio. A novidade trazida por esta revista, que possibilitou seu sucesso, foi a caricatura pessoal. Assim, de acordo com Daniel Marques⁵⁰, a utilização deste recurso aproximou a revista brasileira das portuguesas, que tinham a caricatura como seu ponto forte. A utilização da caricatura

decadência do teatro brasileiro decorrente da ascensão dos gêneros ligeiros. Claudia Braga, em sua obra *Em busca da brasilidade: teatro brasileiro na primeira república*, critica essa ideia. Para ela, não há como observar uma crise no teatro brasileiro, visto que o período considerado como decadente foi extremamente fértil em relação à vida cultural. Além disso, ela ressalta que o período anterior aos gêneros ligeiros, exaltados pela literatura tradicional “era formada por esmagadora maioria de textos estrangeiros” BRAGA, Claudia. *Em busca da brasilidade: teatro brasileiro na primeira república*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: FAPEMIG; Brasília: CNPQ, 2003, p.5.

⁴⁹ MARZANO, Andrea. op.cit., 2008, p. 19.

⁵⁰ MARQUES, Daniel. *Teatro de intervenção: um resgate necessário (O teatro de revista e a política)*. *Trans/Form/Ação*, São Paulo, 24: 41-46, 2001. Disponível em:

< <http://www.scielo.br/pdf/trans/v24n1/v24n1a02.pdf>>. Acesso em: 28 de janeiro de 2012

explícita possibilitava um maior divertimento do público, uma vez que ele ria e comentava sobre personagens e episódios que eram conhecidos por toda a população. Na revista *O Mandarim*, o personagem *Barão de Caiapó* é uma caricatura do barão João José Fagundes de Rezende e Silva. Sua caricatura fica explícita ao ser apresentada o caráter do personagem. O barão João José Fagundes de Rezende e Silva era uma figura popular e esnobe.

A primeira fase da revista brasileira se desenvolveu no período entre 1884, ano da consagração da peça *O Mandarim*, e a Primeira Guerra Mundial (1914-1918). Esse período foi caracterizado pela produção das Revistas de Ano, que levavam ao palco uma revisão crítica do ano anterior. Para tal, as revistas eram guiadas por um fio condutor, os compadres (*a commère e o compère*)⁵¹, que atravessavam todos os quadros, integrando-os numa mesma história. O enredo era desencadeado no prólogo, que frequentemente, ocorria numa região fora da cidade, muitas vezes num local místico, de onde os compadres⁵² vinham.

A segunda fase teve início com a Primeira Guerra Mundial. Este evento provocou uma queda nas exportações brasileiras, levando a uma crise econômica que também afetou o mercado cultural. Alguns teatros foram fechados neste período, como o *São Pedro*, o *Recreio*, o *Lírico*, entre outros. Segundo Veneziano, a guerra provocou uma diminuição na presença de companhias estrangeiras no Brasil, o que levou a uma valorização dos artistas locais, nacionalizando cada vez mais a revista⁵³. Na década de 1920, a revista sofreu diversas mudanças, que possuem ligações com as mudanças socioculturais do período. Uma transformação importante foi a encenação de peças cada vez mais recentes, que abordavam temas cada vez mais atuais. Por isso, as revistas de ano tornaram-se obsoletas, sendo substituídas por diferentes revistas ao longo do ano. A partir de meados da década de 20, os compadres deixam de exercer sua função,

⁵¹ Os personagens condutores da peça eram designados de *compère* e *commère*, pois eram eles que “apadrinhavam” a peça, ou seja, o desenvolvimento da revista só era possível porque havia um motivo para estas personagens estarem na capital do Brasil.

⁵² Não nos alongaremos, neste trabalho, nas características das revistas desta primeira fase, uma vez que o nosso objetivo se restringe à análise de peças da década de 1920. Porém, cabe observar que a transição entre as duas fases não ocorreu de forma absoluta, ou seja, algumas convenções da revista de ano foram conservadas nas peças analisadas. Verificaremos isso mais adiante. Para um aprofundamento sobre as revistas de ano, ver, entre outros, SUSSEKIND, Flora. *As revistas de ano e a invenção do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Fundação Rui Barbosa, 1986; VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. Campinas, SP: Pontes: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1991.

⁵³ VENEZIANO, Neyde, op.cit.,1991, p.40.

desaparecendo ou passando a exercer o papel de “chefes de quadros”⁵⁴. As revistas, a partir desse período, tornam-se fragmentadas, ou seja, o texto deixa de possuir um começo, meio e fim, passando a ser um somatório de quadros sem muita ligação entre eles.

Algumas dessas alterações podem ser verificadas em peças analisadas neste trabalho. Podemos citar a revista *A Mulata*, de Marques Porto, escrita em 1925. Nesta peça, os quadros não retratam uma única história, mas temas variados. O segundo quadro, chamado “Do céu por descuido”, apresenta o *compère* e a *commère*, que abordam a origem dos bebês, incluindo a ideia de que eles chegam às famílias trazidos por cegonhas. Já o terceiro quadro tem como cenário uma barbearia, onde os personagens conversam sobre diferentes assuntos, como cortes de cabelo, barbas, higiene, mulatas e etc. Observamos, ainda, a presença dos compadres como “chefes de quadros”, como se pode observar no 8º quadro, intitulado “Rua da Amargura”. Neste quadro aparece um personagem, chamado Popular, que grita “viva a liberdade das urnas” e se entusiasma com a eleição do personagem “Nosso homem”. Este, ao vencer nas urnas, declama palavras de agradecimento. Posteriormente, entram a *commère* e o *compère*, além de outros personagens, comentando o resultado das eleições. Portanto, a peça citada exemplifica algumas mudanças ocorridas na década de 1920, que tornaram o teatro de revista cada vez mais atualizado e mais fragmentado, com referência a temas diversificados que estavam sendo debatidos em diferentes espaços.

As alterações apontadas na estrutura do teatro de revista são abordadas pelas próprias revistas, que utilizam o recurso da metalinguagem para descrever as diferentes mudanças ocorridas a partir de 1920. Segundo aponta Chiaradia, o metateatro é uma característica do teatro popular que visa à integração entre palco e plateia através da “explicação” de certas construções do jogo cênico⁵⁵. A autora ainda destaca que esse recurso foi bastante utilizado nas Revistas de Ano, como forma de impor o próprio gênero. Nas revistas da década de 20 observamos, também, o uso desse recurso como forma de esclarecer as mudanças sofridas nesse período. Por exemplo, na revista *A mulata*, os compadres dialogam sobre a produção das revistas na década de 20, retratando as diferenças entre estas e as revistas de ano.

COMMÈRE – Admira-me como os nossos autores conseguem fazer tantas revistas por ano...

⁵⁴ Os “chefes de quadros” são personagens que comentam a ação dos chamados “quadros de rua”, ou seja, quadros que se desenvolvem em um espaço “de passagem”. Ver CHIARADIA, Filomena. op. cit., p.93.

⁵⁵ CHIARADIA, Filomena. op. cit., 2012, p. 117.

COMPÈRE- Por ano? Fazem-nos por dia, por hora, por minuto.
 COMMÈRE- Em que fontes vão beber tantas idéias?
 COMPÈRE – Você não leu a entrevista do Pirandello com o burro?
 COMMÈRE – Eu não entendo a linguagem dos burros.
 COMPÈRE- Mas há muito ilustre que entende.
 COMMÈRE – E daí?
 COMPÈRE – Consultam as últimas novidades da Folies Bergère, Nuevo Mundo, London Comedy, Almanaque de anedotas e mais a graça de toda gente⁵⁶.

O diálogo aponta para uma produção cada vez mais veloz de revistas. Na última fala do compère observa-se que muitas das revistas são influenciadas por companhias e espetáculos europeus. Muitas peças apresentam paródias de outras obras. Porém, apesar de grande influência de outros países, é importante pensar o quanto as revistas cariocas retratam aspectos de sua própria sociedade.

Na revista *Verde e Amarelo*, escrita em 1925, José do Patrocínio Filho e Ary Pavão discutem, através dos personagens, o interesse pela elaboração de uma revista “genuinamente brasileira”, bem como a definição de suas características. Este é o tema condutor da revista, que se evidencia a partir do terceiro quadro quando Pindoba⁵⁷, um pai de família brasileiro, após fantasiar seus filhos com objetivo de mendigar, explica para o guarda que só assim consegue dinheiro, uma vez que é escritor de revista. Pindoba começa a falar sobre a elaboração da sua peça nas primeiras cenas deste quadro. O nome da revista de Pindoba é o mesmo da revista de Patrocínio e Pavão, como se pode observar abaixo:

GUARDA – Só falta saber o título da peça
 PINDOBA – Verde e Amarelo, meu irmão. Eu sou brasileiro!...O verde, que é a esperança.
 GUARDA – E o amarelo?
 PINDOBA – O amarelo, se fosse verde, também era esperança...(a Quininha) Quininha, meu coração,; anuncia a peça do teu homem, minha velha.
 D. QUININHA – Rir. Rir. Rir. Duas horas de agradável passatempo.
 D. QUININHA – (ao Guarda) – Seu guarda, me empresta seu sarrafo?
 Guarda – Que sarrafo?
 D. QUININHA – O cacete, para dar as três pancadinhas do estilo, anunciando a função.
 GUARDA – Homem... Eu já emprestei ele para um casamento de um colega e trouxeram ele todo amarrotado... Marfim tá aí... Mas bate devagarzinho...⁵⁸

Em seu anúncio da peça, D. Quininha expressa a ideia, presente entre críticos e historiadores do teatro, de que a razão de ser das revistas era a diversão do público.

⁵⁶ PORTO, Marques. *A mulata* (1925). 2ª DAP, cx. 31, n. 633.

⁵⁷ Pindoba é o nome popular de uma espécie de Palmeira, trata-se de uma planta nativa do Nordeste Brasileiro. Portanto, podemos observar a busca por tratar sobre peças e características brasileiras.

⁵⁸ PATROCÍNIO FILHO, José; PAVÃO, Ary. *Verde e Amarelo* (1925). 2ª DAP, cx. 31, n. 635.

Além disso, o trecho acima aponta que Pindoba deseja encenar uma revista genuinamente nacional, abordando temas então considerados nacionais, como por exemplo os índios e o descobrimento do Brasil. O décimo quadro apresenta como cenário uma praia agreste frequentada por índios. Um dos índios observa a proximidade de uma caravela e comunica aos outros: “(salta do rochedo e percorre aos brados os bastidores) Alerta pessoal! Alerta! (com um grande gesto trágico) O Brasil está descoberto!”. Após a anunciação do fato, o seguinte coro é cantado em ritmo de samba:

1 INDIO
 Nosso ranchinho assim.
 Tavabão...
 CORO
 Oi!...
 1 INDIO
 Gente de fora entrou,
 Trapaçou...
 CORO
 Oi!...
 Nosso ranchinho assim,
 Tavabão...
 1 INDIO
 Oi!...
 CORO
 Gente de fora entrou,
 Trapaçou...
 1 INDIO
 Oi!...
 Se acabou o nosso samba,
 Tudo agora vai mudar!...
 Vai ser feio o turum bamba!
 Vai ser um pão pra virar!...
 CORO
 Nosso ranchinho assim , etc. etc.
 1 INDIO (falando imperativamente)
 Que alguém um sino repique
 E avise a população
 Previnam já o cacique
 Desta atroz situação⁵⁹.

O coro entoado nos permite observar a projeção, nos índios, de uma certa imagem do “genuinamente nacional”, inclusive porque um deles afirma que “gente de fora”, os estrangeiros, atrapalhariam sua vida e suas manifestações culturais. O samba e o rancho são mencionados como manifestações anteriores à chegada dos europeus⁶⁰. Através da metalinguagem, os autores apontam aspectos essenciais na elaboração de revistas de sucesso nos anos 1920: a participação nos debates sobre a nacionalidade e a colocação do samba em lugar de destaque da definição da identidade nacional. De fato,

⁵⁹ Ibidem.

⁶⁰ Naquele contexto de meados da década de 1920, samba e rancho eram manifestações culturais ligadas ao carnaval carioca. Entretanto, a expressão “rancho” podia ter, na passagem citada, outros significados: grupo de pessoas, comida, casa ou cabana.

o teatro de revista teria papel decisivo na transformação do samba em elemento central da identidade do Brasil e dos brasileiros.

Assim, além de destacar o debate sobre a identidade nacional, a peça *Verde e Amarelo* aponta, como característica importante das revistas, a inserção de elementos considerados pertencentes ao universo popular (como o samba, o rancho, etc). O popular e o nacional, nesse período, guardavam estreitas relações. Abordaremos, adiante, essa questão. Neste momento, cabe observar que manifestações culturais populares eram retratadas em múltiplas revistas. Na revista de Patrocínio Filho e Ari Pavão, esses elementos são apresentados, também, no seguinte fragmento:

A MAXIXEIRA (entrando) – Se você quer novidades, cá estamos nós.
 (...)
 O MAXIXEIRO – (a Pindoba) – Eu só queria vê, se você não botava a gente numa revista nacioná.
 GUARDA – Então vocês são figuras obrigatórias?
 A MAXIXEIRA – Eu não sei não meu santo; mas quando a gente se espia, não há ninguém que não dance.
 O MAXIXEIRO – Nós somos os legítimos representantes do remelexo nacional!

Embora os maxixeiros sejam apresentados por uma personagem como “novidades”, o maxixe esteve presente no teatro de revista, e em outros gêneros do teatro ligeiro, desde o seu surgimento, na década de 1880. Segundo Tinhorão, a primeira referência encontrada sobre o maxixe estaria na cena cômica *Aí cara dura*, de Francisco Corrêa Vasques, encenada em 1883⁶¹. A presença, em cena, do maxixe, não era uma novidade nas revistas da década de 20, ao contrário do que sugere a personagem maxixeira. De todo modo discute-se, na passagem citada, se os maxixeiros eram ou não figuras obrigatórias numa “revista nacioná”, confirmando que, através da metalinguagem, os autores apontavam as manifestações musicais tidas como populares como ingredientes fundamentais não apenas das revistas, mas também da identidade nacional que elas ajudavam a construir.

Participando do processo de definição da identidade nacional, as revistas seriam apontadas, por alguns autores, inclusive modernistas, como as manifestações mais acabadas da “alma” brasileira. Nas palavras de Alcântara Machado:

Brasileirismo só existe na revista e na burleta. Essas refletem qualquer coisa nossa. Nelas é que a gente vai encontrar, deformado e acanhado embora, um pouco do que somos. O espírito do nosso povo tem nelas o seu espelhinho de turco, ordinário e barato ⁶².

⁶¹ Apud MARZANO, Andrea, op.cit., p.30-31.

⁶² MACHADO, Antônio de Alcântara *Indesejáveis*. Apud VENEZIANO, Neyde. op. cit., 2006.

A valorização do popular como forma de exaltar a brasilidade estava presente em outras representações artísticas. Claudia Braga, em seu estudo *Em busca da brasilidade: o teatro brasileiro na primeira república*, ressalta que o nacionalismo exacerbava-se em todos os níveis das artes. Ela observa que este nacionalismo se expressava ora de forma regionalista, ora abordando costumes urbanos e suburbanos. Segundo esta autora, a dramaturgia acompanha a sociedade que a cerca, assim:

A questão do nacionalismo que começava a se fortalecer, as mudanças comportamentais, as notícias dos fatos mundiais que aqui chegavam, os equívocos sociais que tantas e tão boas comédias renderam para seus contemporâneos (...) lá estão, nas obras do período, formando o painel representativo de todos os aspectos de nossa sociedade⁶³.

Outra característica apontada pelos autores, através do recurso do metateatro, foi a influência da passagem da Companhia Espanhola Velasco e da Companhia Francesa Bataclan pelo Rio de Janeiro na “modernização” da revista. Segundo Pindoba, a sua revista “tem que ser na forma de costumes: um pouco de Velasco, três doses de Bataclan, e quatro fragmentos de asneira, pulverizados de trocadilhos e pronto”.

Tiago de Melo Gomes destaca que a passagem dessas companhias europeias pelo Brasil provocou algumas mudanças, como a introdução do nu artístico⁶⁴, que induziu a um padrão de beleza feminina, ligado à economia das formas, e a uma relativa modificação dos gostos do público, alterando o cenário do teatro musicado no Brasil. Além disso, seus textos eram mais sofisticados e os espetáculos eram luxuosos.

A influência exercida sobre o teatro de revista carioca, a partir de 1922, quando estas duas companhias fizeram turnê pelo Rio de Janeiro, foi observada não apenas na estrutura das revistas, mas também na formação de novas companhias teatrais, como por exemplo a Companhia Tro-16-16. Esta estreou em 1925, com a peça *Fora do Sério*, marcando uma mudança no teatro musicado. Tinha por característica apresentar peças que evidenciassem a parte *show* do espetáculo, com luxo tanto nos figurinos quanto no cenário. Sua fórmula seguia a das companhias europeias que chegaram ao Brasil na década de 20.

⁶³ BRAGA, Claudia. op. cit., p.xxi.

⁶⁴ Era chamada de nu artístico a exibição de mulheres com pernas de fora, sem as antigas meias grossas.

Para melhor entendermos as mudanças provocadas pela passagem das companhias *Bataclan* e *Velasco*, é importante analisarmos como as companhias, até então, produziam seus espetáculos. Entre 1911 e meados da década de 20, o cenário do teatro musicado popular carioca era praticamente conduzido pela Companhia de Revistas e Burletas do Teatro São José. Esta companhia, segundo Chiaradia, produziu uma quantidade extensa de peças, sendo um importante espaço de fertilização do teatro ligeiro⁶⁵. De acordo com Tiago de Melo Gomes, esta companhia era “praticamente imbatível em termos de quantidade de ingressos vendidos”⁶⁶.

A Companhia do São José, que teve uma diversidade de nomes (Companhia de Burletas e Revistas do São José, Companhia Nacional do Teatro São José, Companhia Nacional de Revistas, Burletas e Mágicas e Companhia Nacional de Burletas e Revistas do São José)⁶⁷, foi criada a pedido do ator Franklin de Almeida a Paschoal Segreto, um empresário italiano. Segundo as investigações de Chiaradia, um grupo de atores que atuava em Niterói precisava de um local para montar uma companhia⁶⁸. Segreto resolveu arriscar, financiando-a.

Antes de analisarmos a importância que a companhia do São José teve no cenário teatral, cabe destacar o papel de Segreto no teatro brasileiro nas primeiras décadas da República. De origem italiana, Paschoal Segreto chegou ao Brasil, junto com seu irmão Gaetano, em 1883, quando tinha 15 anos. Ao que tudo indica, segundo William de Sousa Nunes Martins, os irmãos chegaram ao Brasil sem dinheiro, uma vez que viajaram na terceira classe do navio⁶⁹ e se envolveram com jogos ilegais, o que levou Paschoal a ter “pelo menos 13 entradas registradas na polícia carioca até 1888”⁷⁰.

A tese defendida por Martins é a de que o financiamento dos investimentos dos Segreto no teatro e em casas de diversões veio dos jogos ilegais. O autor baseia sua exposição sobre a trajetória de Segreto na análise de documentos cartoriais referentes ao arrendamento de terrenos. Martins destaca que, em 1895, 12 anos após a sua chegada, há registro de que Paschoal conseguiu arrendar um prédio que custou 100 mil reis por mês até 1903⁷¹. A partir daí, diversas transações foram efetuadas. Já na primeira década

⁶⁵ CHIARADIA, Filomena, op. cit., 2012, p. 21-22.

⁶⁶ GOMES, Tiago de Melo. op. cit., 2004, p. 91.

⁶⁷ MARTINS, William de Sousa Nunes Martins. *Paschoal Segreto: “Ministro das diversões” no Rio de Janeiro (1883-1920)*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós Graduação em História Social, UFRJ, 2004.,p. 139

⁶⁸ CHIARADIA, Filomena, op. cit., 2012, p. 58.

⁶⁹ MARTINS, William de Sousa Nunes., op. cit.,2004

⁷⁰ GOMES, op. cit.,2004, p.87.

⁷¹ MARTINS, William de Sousa Nunes, op. cit.,p.54.

do século XX, Paschoal Segreto possuía diversas casas de diversão, como Salão Paris, Maison Moderne, Pavilhão Internacional, Concerto-Avenida, Parque Fluminense.

Cabe destacar que seus empreendimentos eram bastante diversificados, indo desde cinemas, sendo atribuída a ele a primeira casa de projeções cinematográficas, localizada na Rua do Ouvidor, passando por cervejarias, teatros e vários equipamentos de diversão. William Martins destaca que, no ramo dos cafés e cervejarias, a Maison Moderne teve maior destaque. Este espaço era destinado a uma gama de diversões, tais como roda-gigante, tiro-ao-alvo, montanha russa, teatro, cervejaria e etc.⁷².

Gomes destaca que Segreto chegou a possuir 18 casas de diversões entre Campos, Niterói, Petrópolis, São Paulo e Rio de Janeiro⁷³. De acordo com reportagem do *Correio da Manhã*, de 26 de fevereiro de 1920, quando faleceu, em 22 de fevereiro do mesmo ano, Paschoal Segreto deixou como legado os teatros São José, Carlos Gomes, Teatro Maison Moderne e o arrendamento do Teatro São Pedro, todos situados na Praça Tiradentes⁷⁴. Após a sua morte, a empresa Segreto ainda persistiu. Seu primo, João Segreto, assumiu a direção da empresa e novos investimentos foram feitos.

Além de possuir teatros, a empresa Paschoal Segreto fundou algumas companhias. A principal delas foi a do São José, que era uma das principais companhias de teatro do Rio de Janeiro, como já destacado anteriormente. Outra foi a Companhia de Operetas e Melodramas, que funcionava no São Pedro e teve uma duração menor, de 1919 até 1922.

A Companhia do Teatro São José se destaca no teatro musicado por diversas razões, entre as quais podemos mencionar a introdução, com sucesso, do teatro por sessões. “As apresentações teatrais eram feitas três vezes em uma mesma noite, nos horários das 19h; 20h45 e 22h30. Aos domingos tinha-se também uma sessão às 15h e, por vezes, às quintas, vesperais às 16h.”⁷⁵. Além disso, podemos observar a estabilidade da companhia, com pequenas variações no quadro dos atores; a rotatividade das peças; a ligação entre os autores e a Companhia e etc. Assim, como afirma William Martins, foi a estabilidade e a forma de organização empresarial que permitiu que a Companhia oferecesse ao público “uma produção de revista sem interrupções nos seus quinze anos de existência, fazendo com que o gênero se afirmasse de vez no cenário carioca.”⁷⁶

⁷² Ibidem, p. 28.

⁷³ GOMES, Tiago de Melo, op. cit., 2004, p. 88.

⁷⁴ MARTINS, William de Sousa Nunes, op. cit., 2004, p. 30.

⁷⁵ MARTINS, William de Sousa Nunes, op. cit., 2004, p. 140.

⁷⁶ Idem, p. 141.

No que tange aos artistas que essa companhia consagrou, podemos citar os atores Cinira Polônio, Pepa Ruiz, Henriqueta Brieba, Francisco Alves e Vicente Celestino. Entre os ensaiadores destacam-se Luiz Peixoto (que também foi autor de diversas revistas), Eduardo Vieira, Isidro Nunes. Dos autores das peças apresentadas pela Companhia, citamos a dupla Carlos Bittencourt e Cardoso Menezes, José do Patrocínio Filho, Luiz Peixoto, entre outros.

A Companhia do São José lançou diversos nomes do cenário artístico brasileiro, além de consagrar o gênero ligeiro musicado e, principalmente, a revista. Porém, nos anos 20, a companhia passou por modificações que iam desde a reforma no teatro até a proibição de apresentar peças de Cardoso de Menezes e Carlos Bittencourt, autores consagrados da Praça Tiradentes e identificados, pela crítica, como defensores do gosto do público. Essas alterações, que tiveram seu auge em 1926, tinham por finalidade concorrer com as Companhias Trololó e Rataplan. “A nova fase da Companhia do São José acabaria, porém, não trazendo o resultado esperado pela Empresa Paschoal Segreto, pois suas atividades foram encerradas em setembro, poucos meses após a reestruturação”⁷⁷.

Portanto, a Companhia de Revistas e Burletas do Teatro São José, ao tentar se adaptar às mudanças ocorridas no cenário do teatro musicado após a passagem das companhias europeias Velasco e Bataclan, acabou sentenciando seu fim. Dentre as diferenças que podemos apontar entre esta companhia e as formadas a partir de meados da década de 1920, principalmente a Tro-ló-ló⁷⁸, situa-se a tentativa de atrair um público mais refinado. A Tro-ló-ló não apenas apresentava as novidades das peças europeias, como modificava o espaço social do teatro ligeiro. Ao invés de escolher a Praça Tiradentes, espaço consagrado pelas revistas da Companhia do Teatro São José e conhecido por abarcar um público popular, a peça *Fora do Sério*, da Companhia Tro-ló-ló, foi apresentada no Teatro Glória, na Cinelândia, locus frequentado por pessoas de classes mais altas.

A distinção social se torna clara ao analisar textos jornalísticos:

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 banida⁷⁹.

⁷⁷ GOMES, Tiago de Melo, op. cit., 2004, p181.

⁷⁸ Estas duas companhias são abordadas neste capítulo devido à escolha das fontes. Ou seja, a maioria das revistas escolhidas subiu ao palco por meio dessas companhias.

⁷⁹ O País, 31 out, 1925. Apud: GOMES, Tiago de Melo, op.cit., 2004, p. 170

A passagem transcrita acima reflete uma clara distinção social entre as peças realizadas nos “teatrinhos de gênero ligeiro” e na Avenida. A peça escolhida por Jardel Jércolis, fundador da Companhia e sobrinho da compositora Chiquinha Gonzaga, foi bem aceita pela crítica, uma vez que os autores eram conhecidos como homens de letras, a cena era vista com mais luxo, e não com o desleixo que supostamente caracterizava o teatro musicado da Praça Tiradentes. Os autores da peça, Oscar Lopes e Humberto de Campos, já eram conhecidos pelo público da Avenida. Com base nessas informações, Gomes afirma que a proposta dessa companhia era atrair o público da Avenida para o teatro musicado, se diferenciando do teatro da Tiradentes. Além da localidade, o preço dos ingressos se diferenciava do teatro musicado promovido pela Companhia do São José. Gomes destaca que, enquanto o preço da cadeira comum do Glória custava 5 mil-réis, no São José este era o preço da cadeira mais cara.

Apesar da busca de delimitação de uma certa identidade social, uma revista com características típicas das que ocupavam os teatros da Praça Tiradentes foi encenada pela Companhia Tro-ló-ló, ainda no ano de 1925. Trata-se da peça *Fla-Flu*, de Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes, autores consagrados do teatro de revista tido como popular. Porém, esta revista não teve a mesma recepção da apresentada anteriormente, como se pode observar:

A revista dos srs. Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes, ontem levados à cena no Glória, não fica de certo aquém das outras obras dos aplaudidos teatrinhos. A parceria, tantas vezes vitoriosa no teatro popular, repetiu seus processos habituais, sem qualquer preocupação de novidade.⁸⁰

No texto do *Jornal do Comércio*, a peça *Fla-Flu* é sutilmente desqualificada pelo fato de não se diferenciar das peças do Largo do Rocio, tidas como populares. Essa diferenciação na crítica jornalística, envolvendo peças encenadas pela mesma companhia teatral, pode ser explicada, em parte, pela qualificação dos autores (literatos reconhecidos ou simples “revisteiros”) considerando-se, ainda, o público-alvo das peças. A crítica citada expõe claramente a ideia de que revistas de Bittencourt e Menezes eram mais apropriadas para os “aplaudidos teatrinhos” da praça Tiradentes, e que das peças encenadas na Avenida se esperava, no mínimo, “preocupação de novidade”.

A distinção entre a Companhia do São José e a Companhia Tro-ló-ló se refere, portanto, à busca da segunda por um público mais refinado. Assim, a mudança para um

⁸⁰ *Jornal do Comércio*, 5 dez. 1925. Apud: GOMES, Tiago de Melo, op. cit., 2004, p.173.

espaço físico de maior circulação das classes médias e altas, a inserção de autores “intelectualizados” na produção do teatro musicado, a introdução do nu artístico, a realização de uma produção mais luxuosa, entre outros fatores, tinham por objetivo buscar espaços mais reservados a esses segmentos sociais.

Cena 3: Os autores e o público: uma análise dos espaços de sociabilidade

Uma análise do teatro sob o ponto de vista da história social exige reflexão sobre a composição do público e o “lugar social” dos autores. Na revista *O Malho*, há uma crítica relativa ao público que frequentava o São José:

Aquele pessoal que nos dias de aperto da Avenida se junta para fazer ondas e atropelar o burguês; que se pendura nos trens da Central e vai agarrado aos carros pelo lado de fora, de baderna, da Praça da República até Cascadura; que faz a torcida, no futebol, de pé, o sol a lhe queimar o coco, estava firme, sexta-feira da semana passada, no São José. É o público das primeiras do popular teatro da praça dos caboclos, e que comparece não para apreciar a revista levada à cena, mas para gozar a atrapalhão dos artistas, das coristas, dos maquinistas, dos eletricitas, do contrarregra, da orquestra e do maestro,⁸¹ porque, já se sabe, em dia de première, no São José, ninguém ali se entende⁸¹.

A crítica expõe uma caracterização do público do São José na estreia da revista *Verde e Amarelo* (1925), de José do Patrocínio Filho e Ary Pavão. Segundo a imagem apresentada, o teatro São José era frequentado por pessoas das camadas populares, o que fica evidente na expressão “popular teatro da praça dos caboclos”. De acordo com a crítica da revista *O Malho*, os populares eram aqueles que andavam em trens lotados, que ficavam sob o sol nos jogos de futebol, e aqueles não sabiam apreciar a cena.

Porém, se observarmos os dados relativos ao preço dos ingressos, averiguaremos que esta caracterização não pode ser interpretada como unívoca. Por exemplo, para o dia 28 de abril de 1925, a primeira sessão, que rendeu 753\$500 de receita, teve a maior parte de seus pagantes, 144 de um total de 201 espectadores, ocupando cadeiras “distintas”, que custavam 4\$000. As “entradas” eram os lugares mais baratos (1\$500), e tiveram, nesse dia, 40 pagantes. Foram vendidos, ainda, 4 ingressos para camarotes, que eram os lugares mais caros (20\$000)⁸².

⁸¹ *O malho*, Rio de Janeiro, ano 24, n. 1.177, 4 abr. 1925.

⁸² Arquivo da Empresa Paschoal Segreto (AEPS), caixa 05. Este arquivo localiza-se na Biblioteca Nacional, sessão de música.

Se compararmos o preço dos ingressos pagos nesse dia com o preço das entradas de futebol, verificaremos que a diferença não era tão alta. Leonardo Pereira ressalta que os ingressos vendidos para o campeonato sul americano custavam “5\$000 para as arquibancadas e 3\$000 para as gerais – preço que equivalia a um quilo de bacalhau, duas entradas para o cinematógrafo ou uma assinatura mensal de O Paiz”⁸³. Nesse sentido, podemos supor que a revista *Verde e Amarelo*, apresentada no teatro São José, não foi frequentada apenas por pessoas dos segmentos sociais menos favorecidos, mas também por camadas médias, que frequentavam os teatros da Praça Tiradentes, mas também as partidas de futebol.

Em setembro do mesmo ano, a revista *Verde e Amarelo* foi reprisada. Para 20 de setembro, a empresa Paschoal Segreto registrou os seguintes rendimentos: matinée (743\$000), 1ª sessão (3:100\$000) e 2ª sessão (1:248\$000). No que diz respeito aos rendimentos da primeira sessão, verificamos que:

	<i>Vendidos</i>	<i>Preço/ingresso</i>
<i>Friza</i>	1	25\$000
<i>Camarote</i>	17	25\$000
<i>Distinto</i>	418	5\$000
<i>Poltronas</i>	33	4\$000
<i>Galeria Nobre</i>	17	4\$000
<i>Entradas</i>	240	1\$500

Fonte: AEPS, caixa 05.

Assim, podemos inferir que o público que assistiu à peça, nesse dia, era em grande parte formado por pessoas de camadas médias e não apenas de camadas populares, como poderíamos supor a partir da leitura da crítica citada. Assim, se levarmos em conta os dados apresentados acima, podemos concluir que o crítico da revista *O Malho* apresentava um olhar “miope” sobre a população que frequentava o Teatro São José.

Gomes apresenta outros dados que corroboram nossa análise relativa ao público que frequentava as revistas no teatro São José. O autor realiza uma comparação entre o público do São José e o público de outros teatros no dia 12 de janeiro de 1921, estreia da revista *Réco-Réco*, de Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes, no São José. Neste mesmo dia, o Carlos Gomes levava ao palco um romance policial, e no São Pedro estava em cartaz a comédia *A capital Federal*, de Artur Azevedo. Todos os três estavam localizados na Praça Tiradentes. Ao comparar os dados, Gomes observa que o preço de

⁸³ PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. *Footballmania: uma história social do futebol no Rio de Janeiro (1902-1938)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000, p. 136.

um ingresso no “lugar distinto” no Carlos Gomes e no São José era igual (3\$000). Enquanto no Carlos Gomes foram vendidos 78 ingressos deste preço, no São José foram vendidos 246⁸⁴. O que podemos concluir é que não eram apenas as classes mais baixas que gostavam de assistir as revistas, mas também um público de camadas médias e altas. Além desses dados, Gomes ressalta que o São José vendeu quatro vezes mais ingressos do que os outros dois teatros juntos, ou seja, enquanto o Carlos Gomes vendeu 112 ingressos e o São Pedro 299, o São José vendeu um total de 2.658 ingressos, somando as três sessões⁸⁵.

Se analisarmos os dois dados trazidos por Gomes, observaremos que, apesar do São José ter vendido maior número de ingressos nas “cadeiras distintas”, estes correspondiam a menos de 10% do total de ingressos vendidos. Isso nos permite afirmar que a estreia de uma revista no São José abarcava diferentes públicos, desde um público de menor renda, que pagava 500 réis, até um público de maior renda. Portanto, podemos concluir, sob outro ângulo, novamente, que o crítico de *O Malho* não considerava a existência de um público variado, mas resumia este público apenas às classes populares. Vale lembrar que a existência de um público variado não se limitava à Companhia de Teatro São José, mas caracterizava os espetáculos de revista como um todo, especialmente os apresentados nos teatros da Praça Tiradentes.

No que diz respeito aos autores de revistas, Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes estão entre os mais conhecidos⁸⁶. Cardoso de Menezes, abreviação do nome Frederico Cardoso de Menezes e Sousa, nasceu em 31 de março de 1878, no Rio de Janeiro. Ele era filho de musicistas, e seu pai, além de músico, era também teatrólogo e escritor. Seu avô era o barão de Paranapiacaba (1827-1915), “homem de grande erudição, autor de várias obras e traduções e (...) gozava de prestígio e influência junto a D. Pedro II”⁸⁷. Portanto, Cardoso de Menezes foi criado em um mundo de intelectuais e artistas.

Cardoso de Menezes optou por seguir a carreira de teatrólogo. Iniciou sua carreira escrevendo as comédias: “Dr. Arthur” e “O vispóra em família”. Em seguida, no ano de 1904, escreveu a revista “São Cristóvão por um óculo”. Posteriormente,

⁸⁴ GOMES, Tiago de Melo, op. cit., 2004, p. 94.

⁸⁵ Ibidem.

⁸⁶ Na Companhia do Teatro São José, estes autores foram os que tiveram maior número de montagens. CHIARADIA, Filomena, op. cit., 2012, p. 100.

⁸⁷ Ibidem, p. 104.

escreveu as operetas “O reinado do sol” e “Comes e Bebes”⁸⁸. A sua primeira peça estreada em teatro público, no Teatro S. Pedro, segundo o jornal *Dom Casmurro*, foi “Casei com a titia”, com música de Chiquinha Gonzaga⁸⁹, em 1910. Ele escreveu diversas peças com parceiros como Octavio Tavares, Victor Pujol, Alfredo Breda e etc. Mas foi com Carlos Bittencourt que sua parceria foi mais bem sucedida. Esta foi iniciada em “1915 com a apresentação da revista *O bota-fora*”⁹⁰.

Bittencourt nasceu em 12 de dezembro de 1888 no Rio de Janeiro. Filho de pai médico, acabou sendo obrigado a cursar medicina, mas não terminou a faculdade. Trabalhou como funcionário público e, em torno de 1909, ingressou na imprensa, escrevendo na coluna policial de *O Paiz*, ficando conhecido pelo pseudônimo *O Assombro*. Segundo Cardoso de Menezes, Bittencourt era apreciado pelo próprio chefe de polícia, que admirava a forma como ele escrevia, em prosa rimada⁹¹.

Sua primeira revista de grande sucesso é datada de 1912, escrita junto com Luís Peixoto, chamada *Forrobodó*. Escreveu outras revistas com Luís Peixoto, mas foi com Menezes sua maior parceria. Cardoso de Menezes apontou como foi a aproximação entre eles:

O Carlos, modesta parte, tinha por mim, além de muita amizade, grande consideração e mesmo respeito. Naturalmente, por ser eu muito mais velho que ele, e já credenciado como autor, quando ele conseguiu encenar, com enorme sucesso a burleta “Forrobodó” (...). Talvez, por esse motivo, certa ocasião em que ensaiavam o quadro (...) o nosso Bittencourt, meio rressabiado, aproxima-se de mim e diz-me ‘com muita açúcar na voz’: ‘Prefessô, esse quadro é o nó da peça. O pessoal do galinheiro engasga com os algarismos e bota os nove fora da boca, e a vaia é certa, meu irmão’. Achei imensa graça no rodeio do meu parceiro (...). [Ele] procurou alguém que me pudesse convencer de que o tal quadro da matemática era um desastre. (...) Chega, porém, o dia da ‘première’, e o tal, o fantasma, o quadro do “quadro negro” faz um desses sucessos retumbantes, memoráveis, chegando a ser o maior atrativo do espetáculo⁹².

Bittencourt e Menezes redigiram juntos cerca de 29 peças, dentre revistas, burletas e operetas⁹³. Esta parceria foi uma das mais significativas do teatro musicado carioca, entre as décadas de 1920 e 1930⁹⁴.

Outra dupla que se destacou na produção de teatro musicado foi Luís Peixoto e Marques Porto. Eles escreveram cerca de 24 revistas e traduziram duas peças de teatro,

⁸⁸ GILL, Rubens. “O Século Boêmio”. In: *Dom Casmurro*, Rio de Janeiro, ano.7, n. 338, 29 jan. 1944.

⁸⁹ *Ibidem*

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ MENEZES, Cardoso de. “Sessão de homenagem a Carlos Bittencourt”. In: *Boletim da SBAT*. ano 22, n. 207, set. 1941, p. 12.

⁹² *Ibidem*, p.13

⁹³ *Ibidem*, p. 16.

⁹⁴ CHIARADIA, Filomena, op. cit.,2012, p.107.

em menos de 10 anos⁹⁵. Luís Carlos Peixoto de Castro nasceu em Niterói, em 1889. Foi caricaturista de diversas revistas: *Revista da Semana*, *O Malho*, *O papagaio*, *Fon-Fon*. Na *Revista da Semana* produziu caricaturas em parceria com Raul Pederneiras, entre 1907 a 1914. No que diz respeito ao teatro, Peixoto escreveu sua primeira peça com Bittencourt em 1911, chamada *Seiscentos e Seis*, e em 1912 estreou com *Forrobodó*. Outras revistas e burletas foram escritas por essa parceria: *Dança de Velho* (1916), *Morro da Favela* (1916), *Três pancadas* (1917), *Flor de Catumbi* (1918)⁹⁶.

Peixoto não se dedicou apenas às artes, mas foi também industrial e comerciante. Em 1920, participou de uma comissão do Ministério da Marinha que tinha por destino Paris. Segundo Vasconcellos, foi por meio desta viagem que Peixoto trouxe para a Companhia do São José ideias e métodos novos da Companhia Ba-ta-Clan⁹⁷, impulsionando a renovação daquele teatro. Peixoto, em 1922, foi nomeado para a chefia da Repartição das Águas, mas mesmo exercendo trabalhos burocráticos continuou produzindo peças.

Na década de 1920, sua parceria com Marques Porto se torna mais profícua. A primeira estreia da dupla foi em 1924, com *Secos e Molhados*, que teve mais de 100 apresentações⁹⁸. Entre 1924 e 1931 eles formaram uma das duplas mais produtivas e bem-sucedidas da história do Teatro de Revista⁹⁹. Marques Porto, ao contrário de Peixoto, não teve uma vida intelectual para além do teatro. Dedicou a maior parte de sua vida ao teatro. Além de revistógrafo, Porto escreveu diversas canções, foi diretor e ensaiador¹⁰⁰. Foi também funcionário da Secretaria de Guerra, no cargo de Sub-Inspetor da Polícia Marítima.

Agostinho José Marques Porto nasceu em 06 de janeiro de 1898, no estado de Rio Grande do Sul, onde seu pai encontrava-se em serviço militar. Ele morreu, com 37 anos, em 12 de fevereiro de 1934. Sua carreira de revistógrafo iniciou-se em 1922, com a revista *Canalha das Ruas*, em parceria com Ary Pavão¹⁰¹. Marques Porto dedicou 12

⁹⁵ Essa parceria iniciou-se em 1924 e perdurou até 1931, um pouco antes de Marques Porto morrer (1934). NASSIF, Luís. “Marques Porto: o “ás” da revista”. Disponível em: <<http://blogln.ning.com/profiles/blogs/marques-porto-o-as-da-revista>>. Acesso em: 7 de março de 2013.

⁹⁶ VASCONCELOS, Ary. *A nova música da República Velha*. S.l.: edição do autor, 1985, p. 245.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 246.

⁹⁸ NASSIF, Luís. *op. cit.*

⁹⁹ *Ibidem*.

¹⁰⁰ *Ibidem*.

¹⁰¹ CASCAES, Laura Silvana Ribeiro. *Queria bordar teu nome: a dança no teatro de revista*. Dissertação de Mestrado em Teatro. Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina, 2009, p.72.

anos, dos 37 que viveu, ao teatro. Escreveu cerca de 53 peças, grande parte delas em dupla com algum parceiro.

Apesar de ter escrito um expressivo número de revistas, sua vida ficou por muito tempo esquecida. Uma das razões para isto pode ter sido o irrisório reconhecimento da revista pela intelectualidade. O grande número de peças do teatro musicado escritas, tanto por Marques Porto, quanto por Bittencourt e Menezes, pode ter influenciado a sua caracterização como escritores “menores”. Cabe observar, porém, que eles pertenciam ao mesmo grupo do que aqueles que produziam e consumiam produtos literários:

Luís Peixoto, Carlos Bittencourt e outros artistas da indústria de entretenimento (...) faziam parte da mesma elite burguesa consumidora de produtos literários, mas de uma fração dessa elite que reagia contra a postura anticultura popular dos grupos hegemônicos. Tentavam lidar com a questão (crucial para a *intelligentsia*) da nacionalidade, lançando um olhar mais benigno para o que mais aterrorizava as classes dominantes: o, digamos assim, “pé na África” daquela sociedade. Para tanto, estavam usando um meio de enorme popularidade – o teatro musical ligeiro –, com todos os seus ingredientes principais: humor, sensualidade, música, dança e diversão¹⁰².

Nesse sentido, Lopes observa uma semelhança entre os autores consagrados do teatro de revista e os intelectuais humoristas “do mundo das letras”. Segundo ele, tanto os revistógrafos quanto os caricaturistas e alguns escritores pertenciam ao grupo que buscava um diálogo interétnico no processo de construção da identidade nacional. Assim, mesmo sem serem oriundos das classes populares, muitas vezes eles buscavam representá-las, compreendê-las e valorizá-las, apesar dos preconceitos enraizados¹⁰³. Nesse sentido,

Raul Pederneiras, João do Rio, Luís Peixoto e Carlos Bittencourt – todo um grupo de jornalistas, escritores e artistas intrigados com e atraídos por este Outro dentro de sua própria cultura – eram como antropólogos descobrindo selvagens do outro lado da rua em que moravam e procurando entendê-los. Faziam-no, porém, não com a frieza e a distância da ciência, mas com corações apaixonados, e tal envolvimento aparecia em seus textos¹⁰⁴.

Esses intelectuais e artistas não apenas encaravam o universo popular de forma semelhante, mas também pertenciam ao mesmo segmento social. Podemos observar isso através da presença de autores pertencentes ao “mundo das letras” e de autores vistos apenas como revistógrafos nos mesmos espaços sociais. A Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT) foi um espaço em que tanto intelectuais, apontados por Gomes

¹⁰² LOPES, Antonio Herculano. “Um forrobodó da raça e da cultura”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 21, n. 62, out. 2006, p. 75.

¹⁰³ *Ibidem*.

¹⁰⁴ *Ibidem*, p.76.

como de “renome no mundo das letras”¹⁰⁵, quanto autores que só escreviam revistas, estiveram presentes enquanto diretores e conselheiros.

A SBAT foi fundada em 27 de setembro de 1917, tendo a maestrina Francisca Gonzaga à frente deste movimento. Dentre os fundadores, podemos citar Bastos Tigre, Luiz Peixoto, Odulvaldo Viana, Raul Pederneiras¹⁰⁶, entre outros. A SBAT surgiu com a finalidade de administrar e arrecadar direitos autorais de seus associados¹⁰⁷. O primeiro diretor foi Paulo Barreto, o João do Rio. Posteriormente, outros autores presidiram a SBAT: Bastos Tigre (1927-1928). Carlos Bittencourt (1936-1937), Cardoso de Menezes (1940-1941).

A Sociedade era composta por uma diretoria e pelos conselheiros deliberativos. Segundo as informações contidas em Boletim da SBAT de 1940, Raul Pederneiras, Bastos Tigre, Luiz Peixoto, Bittencourt, Menezes, Marques Porto pertenciam ao conselho deliberativo¹⁰⁸, que tinha mandato vitalício. Até 1940, o Conselho era composto por 20 nomes. Já em 1946, o Boletim aponta 31 membros do conselho. Além de alguns já citados, estão presentes os nomes de Affonso de Carvalho, Olegário Mariano, Heitor Villa-Lobos, Procópio Ferreira, entre outros¹⁰⁹.

Os nomes mencionados acima fizeram parte da história do teatro, mas muitos deles não se dedicaram apenas à dramaturgia. Bastos Tigre (1882-1957), por exemplo, autor de uma revista analisada nesse trabalho, teve a maior parte da sua obra representada pela Companhia Tró-ló-ló. Engenheiro formado pela escola Politécnica, colaborou, como humorista e como jornalista, em várias revistas e jornais, como por exemplo *O Rio Nu*, *Tagarela*, *Correio da Manhã*. Escreveu peças de teatro, mas também poemas¹¹⁰, o que o aproximava dos “homens das letras”.

A sua aproximação com os literatos não era meramente ideológica, mas também física. Por intermédio de Emílio Menezes, Tigre passou a frequentar a confeitaria Colombo, onde se reuniam literatos como Olavo Bilac, Emílio Menezes, Guimarães Passos, Pedro Rabelo, Belisário de Souza, José do Patrocínio, Martins Fontes, Oscar

¹⁰⁵ GOMES, Tiago de Melo. op. cit., p.175

¹⁰⁶ Disponível em: <<http://www.casadoautorbrasileiro.com.br/sbat/historico>> Acesso em: 18 de março de 2013.

¹⁰⁷ Ibidem.

¹⁰⁸ *Boletim da SBAT*, ano 22, n. 194, ago-set. 1940.

¹⁰⁹ *Boletim da SBAT*, ano 27, n. 229, abr-ago. 1946.

¹¹⁰ “Bastos Tigre: um dos fundadores da SBAT”. In: *Revista da SBAT*, ano 36, n. 299, set-out 1957, p.4.

Lopes, entre outros¹¹¹. É o próprio Bastos Tigre que nos explica como ele conheceu os literatos desta roda:

Quando em 1898, cheguei ao Rio, com meus dezesseis anos, vindo de Recife estudar engenharia (...) esplendia, em pleno fulgor, a constelação de que era ‘alfa’ Olavo Bilac. Foi, entretanto, Emílio de Menezes a primeira figura literária que conheci pessoalmente.

(...)

[Tigre mostrou a Menezes as provas do livro de versos que compusera] e em vez de gabos de praxe, das frias amabilidades que se costumam fazer em tais circunstâncias, desandou-me uma série de censuras e reprimendas num tom irritado e violento(...). Dias depois ele me apresentava paternalmente à insigne e alegre roda literária da Colombo:

- Conheçam aqui esse animal de pêlo! Retumbou Emílio, apontando-me à roda: Bilac, Pedro Rabelo, Plácido Júnior¹¹².

Tigre, em seu livro, afirma que pertencia tanto à roda da Colombo¹¹³ quanto à do café Papagaio¹¹⁴, como ressalta na seguinte passagem: “Raul Pederneiras com Kalixto Cordeiro e outros artistas do lápis, Luiz Edmundo e os simbolistas formavam na roda do Papagaio, onde tomavam café e também outras coisas mais. Eu pertencia a todas as turmas”¹¹⁵.

Bastos Tigre, portanto, se configurava como um homem pertencente às rodas literárias. Ele participou da chamada Sociedade Brasileira de Homens de Letras, fundada em 1915 por Bilac e Oscar Lopes. Essa Sociedade foi constituída com o intuito de defender os direitos autorais dos escritores, e contava com a participação de Luís Edmundo, Olegário Mariano, Emílio de Menezes, Sebastião Sampaio, Aníbal Teófilo, Humberto de Campos, além de outros e dos fundadores já citados. A associação, porém, durou pouco. Em setembro do mesmo ano, ela se desfez em função de dificuldades econômicas.

Tigre era, assim, um legítimo “homem das letras”. Publicou vários livros e teve uma intensa vida jornalística. Porém, não se imortalizou na principal associação literária, a Academia Brasileira de Letras. Barbosa Lima Sobrinho, que escreveu o prefácio do livro *Reminiscências*, de Bastos Tigre, afirma que a razão por não ter conquistado uma cadeira na Academia foi ter se candidato muito tarde, quando quase

¹¹¹ TIGRE, Bastos. *Reminiscências: a alegre roda da Colombo e algumas figuras do tempo de antigamente*. Brasília: Thesaurus, 1992, p. 16.

¹¹² Ibidem, p. 37-38.

¹¹³ Confeitaria localizada na Rua Gonçalves Dias.

¹¹⁴ Vizinho da Confeitaria Colombo, ficava entre a rua do Ouvidor e a Sete de Setembro. Sobre esse café, ler GOMES, Danilo. *Antigos cafés do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Kosmos, 1989, p. 91-98.

¹¹⁵ TIGRE, Bastos, op. cit., 1992, p. 16.

todos os seus companheiros que pertenciam à Academia já estavam mortos, como por exemplo, Olavo Bilac, Emílio de Menezes, Valentim Magalhães¹¹⁶.

Raimundo de Menezes escreveu, na biografia de Tigre, que ele pensou em se candidatar quando Emílio de Menezes, seu amigo, morreu, em 1918. Porém, desistiu por não querer concorrer com seu amigo Humberto de Campos. Em 1925, resolveu se candidatar para cobrir a vaga de Alberto Faria. Porém, competiu com o poeta Luís Carlos, o senador Antônio Azeredo e outros dois candidatos. Quem acabou saindo vitorioso foi Luís Carlos¹¹⁷. Em 1937, novamente Tigre se candidatou para ocupar uma cadeira que se encontrava vazia. Concorreu com Viriato Correia, Jorge de Lima, Cassiano Ricardo e Basílio de Magalhães, e novamente foi derrotado. Cassiano Ricardo recebeu 18 votos, enquanto Tigre recebeu 11. Apesar de não ter sido eleito, Tigre não se sentiu derrotado, como afirmou:

Não tive propriamente derrotas nas eleições que disputei. Explico. Com o sistema eleitoral dos quatro escrutínios, adotado pela Academia, o candidato pode não ser eleito, sem contudo, dever considerar-se derrotado. De uma das vezes, por exemplo, tive votos de sobra para triunfar; e de quase todos os acadêmicos, conforme vim depois saber; mas os votos foram espalhados pelas várias fases do pleito¹¹⁸.

Um companheiro humorista-boêmio de Bastos Tigre foi José do Patrocínio Filho (1885-1929), que escreveu duas revistas, uma delas analisada nesta dissertação. Juntamente com Tigre, Emílio de Menezes, Pederneiras, Kalixto e Lima Barreto, Patrocínio Filho pertencia ao grupo dos que se expressavam de forma satírica-cômica. Filho do abolicionista José do Patrocínio, Zeca, como era conhecido, escreveu crônicas e livros abordando temas do cotidiano. Por exemplo, o livro *“Diabo, mundo e carne”*, que foi reeditado em 2002 pela editora Antiqua, reuniu 18 crônicas, que já haviam sido publicadas em jornais da época. Essas crônicas retratavam a sociedade carioca, focalizando temas como a agiotagem, o uso de cocaína e etc. Nestas, havia uma

condenação marota da dissipação do jogo, da prostituição e das drogas. O lado selvagem carioca também está nos mendigos que dormem pelas ruas (...) e nos indefectíveis imigrantes chineses, os “chins”, preconceituosamente associados ao tráfico de ópio ou cocaína¹¹⁹.

¹¹⁶ LIMA SOBRINHO, Barbosa. Prefácio. In: TIGRE, Bastos, op. cit., 1992, p.12.

¹¹⁷ MENEZES, Raimundo. *Bastos Tigre e 'la belle époque'*. São Paulo: Edart, 1966, p. 364-365.

¹¹⁸ Ibidem, p. 373.

¹¹⁹ PIRES, Paulo Roberto. “No mínimo”, jan. 2003.

Disponível em: < <http://www.editoraantiqua.com.br/imprensa/selvagem.htm> > Acesso em: 25 março 2013.

Pires caracteriza a escrita de José do Patrocínio Filho como semelhante à de João do Rio ou à de Benjamin Constallat, devido à sua descrição da cidade e seu lado “selvagem”. Zeca compartilhava o humorismo dos modernistas cariocas¹²⁰, tendo colaborado na produção humorística tanto da imprensa quanto do teatro. Além disso, Patrocínio Filho participava das rodas literárias com Bilac, Pederneiras e Coelho Neto¹²¹.

No que diz respeito à imprensa, Patrocínio Filho atuou na revista *D. Quixote*, fundada em 1917 e dirigida por Bastos Tigre, que tinha como colaboradores Kalixto, Raul Pederneiras, Julião Machado, J. Carlos, entre outros. Essa revista se configurou, como aponta Velloso, como um locus de expressão do humor e da nacionalidade¹²².

Além da SBAT, podemos analisar que os espaços de sociabilidade que Bastos Tigre frequentava eram bem próximos também dos espaços sociais que Carlos Bittencourt, Luís Peixoto, Cardoso de Menezes e Marques Porto conviviam. Luiz Peixoto, por exemplo, era amigo de Olegário Mariano e Emílio Menezes desde a adolescência e foi através deles que Peixoto se apresentou a outros caricaturistas:

Dali, um dedo de prosa na Livraria Alves ou na Confeitaria Alvear onde, era quase certo, Emílio Menezes já estaria a esperá-los. Trocavam versos, experiências, confidências. Olegário, que por essa época já publicara seus primeiros versos nos jornais, procurava animar Luiz.

- Luiz, seus trabalhos são ótimos, suas caricaturas, sua prosa... – dizia – Se eu fosse você, não perdia mais tempo, ia falar com o Pederneiras.

Influenciado pelo amigo, Luiz começou a remeter aos periódicos, como colaboração, alguns de seus trabalhos literários.

(...)

Por volta de 1905, com 16 anos, incentivado pelos amigos, Luiz apresentou algumas de suas caricaturas a Raul Pederneiras e Kalixto, dois dos maiores nomes e especialistas do gênero¹²³.

O que esse fragmento nos demonstra é que Luiz Peixoto conheceu e possuía amizade com escritores e caricaturistas que pertenciam, também, ao círculo de amizade de Bastos Tigre. Não sabemos o quanto Luiz Peixoto e Bastos Tigre eram amigos, mas sabemos que eles pertenciam a grupos sociais semelhantes. Luiz Peixoto colaborou como caricaturista em quase todos os jornais e revistas do Rio¹²⁴, o que nos leva a acreditar que os espaços de sociabilidade eram próximos. Além disso, Luiz Peixoto e Tigre trabalharam juntos em algumas das produções de teatro. Enio e Vieira citam a

¹²⁰ Como estuda Velloso em sua obra *Modernismo no Rio de Janeiro*.

¹²¹ VELLOSO, Mônica Pimenta, op. cit., 1996, p. 41.

¹²² Ibidem, p. 164.

¹²³ ENIO, Lysias; VIEIRA, Luis Fernando. *Luiz Peixoto: pelo buraco da fechadura*. Rio de Janeiro: Vieira & Lent, 2002, p. 51 e p.55.

¹²⁴ Ibidem, p. 63.

revista *Dito e Feito*, de Bastos Tigre e Eduardo Vitorino, na qual Luís Peixoto foi figurinista¹²⁵.

No livro *Reminiscências*, Tigre escreve um pouco sobre Carlos Bittencourt, o considerando como uma figura importante da vida carioca. Na obra, Tigre não fala da relação que eles possuíam, mas relata sobre o pseudônimo “O Assombro” que Bittencourt utilizou-se na coluna policial de *O Paiz*. Tigre observa que, mesmo doente, dedicou-se ao teatro e ao jornalismo, com tamanha intensidade, sendo, portanto, caracterizado como um assombro em diversos âmbitos de sua vida.

O que eu aqui vou relatar foi familiar à roda de jornalistas e aos escritores de teatro frequentadores da SBAT. É um caso de humorismo macabro, que não conheço igual, contado ou lido. Foi o seu herói, o Carlinhos Bittencourt, repórter que depois se tornou famoso como autor de revistas de teatro, de grande sucesso em nossos palcos populares.

A ‘scie’ com que comentava todos os casos:

- “É um assombro!” Deu-lhe o apelido com que foi sempre conhecido entre os colegas: era os da roda da imprensa e teatro ‘o Assombro’. E assombroso foi ele, realmente. Esse homem que tanto fez ele rir o público com as suas cenas de revista, riu ele próprio, durante anos a fio, da doença, do sofrimento e até da morte. Assombrosa foi a sua atitude de intrépida serenidade, mais do que isto, de permanente bom-humor, perante o martírio que era sua vida, nos últimos tempos.

Passava meses de cama, em rigoroso regime. À mais ligeira melhora deixava o leito e a casa e, contrariamente às ordens do médico, aparecia nos jornais, nos cafés, na SBAT, a palestrar, a contar episódios de teatro, de imprensa¹²⁶.

Este trecho do livro de Tigre nos mostra certa familiaridade com Bittencourt e ressalta a presença deste último em espaços que ele também frequentava, como a SBAT, os cafés, as redações dos jornais. Portanto, podemos afirmar que Bittencourt também partilhava de ambientes sociais semelhantes ao de Tigre. Cabe ressaltar, ainda, que Bittencourt e Tigre escreveram uma peça juntos, chamada *Stá salva a pátria: revista* (1916), com colaboração também de Rego Barros.

Não pretendo esmiuçar as diversas relações sociais entre os autores aqui analisados, ou seja, tratar sobre o quanto Cardoso Menezes ou Marques Porto estavam ligados a Bastos Tigre, a Patrocínio Filho, a Olegário Mariano, a Bilac e etc. O que busquei, ao apontar algumas das relações sociais e os locais de sociabilidade, foi elucidar sobre a possibilidade de integração dos revistógrafos em um ambiente intelectual amplo, no qual pertenciam os “homens das letras”, os humoristas, jornalistas e etc..

¹²⁵ Ibidem, p.169.

¹²⁶ TIGRE, Bastos, op. cit., 1992, p. 121.

Cena 4: A produção textual da revista e a comicidade

O texto do teatro de revista, em todo seu percurso histórico, era produzido de forma despojada, sem muita preocupação com a linguagem e com a qualidade literária. Além disso, o gosto do público exercia forte influência em sua escrita, como se verifica na revista *Se a moda pega*, de Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes, escrita em 1925. O primeiro quadro da peça retrata uma “cozinha teatral”, cujos alimentos são as revistas. A cena 1 inicia-se com um coro:

CORO
 Seu Tanajura
 Vamos embora
 Faça a mistura
 Sem mais demora!
 Essas comidas
 Bote pra fora,
 Pois são pedidas
 A toda hora!
 Nos teatrinhos
 Nacionais
 (...)
 TANAJURA
 Tem muito tempo,
 Devagar!
 O Zé-Povinho
 Vai gostar!
 O meu tempero,
 Especial, é mesmo o suco,
 É sem rival!¹²⁷

Nesta música, cantada logo no início da peça, já se pode observar duas características dos textos da revista. Tanajura, ao dizer que o Zé-Povinho vai gostar de seu tempero, sugere que as revistas são escritas e montadas com o intuito de agradar o povo, a fim de garantir sucesso de público. Uma segunda característica, que está intimamente ligada à primeira, se refere à produção de textos cada vez mais rápida. Ou seja, ao agradar o povo, aumenta-se a demanda por revistas, o que sugere uma maior produção. Como explica Tanajura, numa fala mais a frente, “é uma revista por semana!”.

Como metodologia de análise, podemos separar essas duas características. A produção de revistas, com a finalidade de agradar o público, influenciou em uma escrita humorística, que apresentava elementos de duplo sentido, alusões, paródias, alegorias,

¹²⁷ BITTENCOURT, Carlos; MENEZES, Cardoso. *Se a moda pega* (1925), 2ª DAP, n.683 - cx. 33.

elementos pornográficos, abusando da malícia e sensualidade, além de referenciar aspectos ligados às transgressões do que seria um padrão “normal”¹²⁸.

Segundo Chiaradia, o elemento alusivo consistia em uma das características principais da revista¹²⁹. Ou seja, os autores faziam alusões, em seus textos, a fatos ou pessoas conhecidas. Podemos exemplificar esse elemento através da peça *Zig-Zag*, de Bastos Tigre, escrita em 1926. No segundo quadro, o autor colocou em cena dois personagens da política brasileira: Benjamin Constant¹³⁰ e Marechal Deodoro¹³¹. Eles dialogam com um personagem alegórico, o “Espírito Moderno”. Os personagens Deodoro e Benjamin são caracterizados com roupas de estilo romano, referenciando uma época que já passou. O caráter alusivo se faz presente em diversos momentos, inclusive no seguinte diálogo:

DEODORO – Com quem temos nós a honra de estar falando?
 ESPÍRITO – Com o Espírito Moderno
 BENJAMIN – Ah, já sei, o sr. é o Graça Aranha, o futurismo que no passado fez mal as artes...
 DEODORO – Ó, Coronel, até o senhor?¹³²

No trecho acima, os autores fazem alusão a uma palestra proferida por Graça Aranha, intitulada “Espírito Moderno”, que ocorreu na Academia Brasileira de Letras em 1924. Esta palestra marca o rompimento do modernismo com o academicismo e, conseqüentemente, a “incomunicabilidade entre (...) a geração parnasiano-simbolista e a iconoclasta geração modernista”¹³³. A referência a este acontecimento na revista sugere que ele teve uma repercussão ampla¹³⁴ na cidade do Rio de Janeiro no período. Exatamente por saber do que se tratava, o público ria dos personagens e das alusões, o que era, possivelmente, o esperado pelo autor.

No que diz respeito ao elemento alusivo das revistas, Chiaradia contradiz a afirmação de Veneziano de que a compreensão de uma revista só ocorreria se

¹²⁸ Cabe observar que, nas peças, as transgressões que ocasionam o riso estão ligadas às mudanças de costumes. Portanto, a dicotomia entre “tradição” e “modernidade” ocasionava riso.

¹²⁹ CHIARADIA, Filomena, op. cit., 2012, p. 93.

¹³⁰ Oficial do exército, Benjamin Constant foi um dos principais organizadores do movimento que depôs a Monarquia. Participou do Governo provisório Republicano, como Ministro da guerra e da Instrução Pública.

¹³¹ Foi o proclamador da República e primeiro presidente do país.

¹³² TIGRE, Bastos. *Zig-Zag* (1926). 2ª DAP, cx 37, n. 785.

¹³³ MURARI, Luciana. “Literatura e transformação da sociedade no debate intelectual brasileiro: dos “modernistas” de 1870 aos modernistas de 1922”. In: *Antares*, Caxias do Sul: v.1, n.2, jul-dez 2009, p.180.

¹³⁴ Não sabemos para qual público-alvo os autores escreveram a citada peça, porém, se observarmos o local que a peça foi encenada pela primeira vez (Teatro Glória), a companhia (Trolóló) e o autor (Bastos Tigre), pode-se concluir que a repercussão do fato pode ter sido ampla para um público mais elitizado, público que costumava frequentar a Avenida Central.

conseguíssemos perceber todas as suas alusões. Para Chiaradia, o fato de não identificarmos todas as suas referências não significa que não conseguiremos compreender a revista ou sua comicidade¹³⁵. Concordo com Chiaradia; as análises das revistas empreendidas neste trabalho são tentativas de apreensão dos elementos alusivos e dos outros diferentes elementos, a fim de que a interpretação seja bem sucedida. Porém, o não entendimento de todos os elementos não invalida a minha análise.

Outro elemento provocador de riso no teatro de revista é a paródia, que é uma recriação de uma obra já consagrada de forma cômica, seja criticando ou ridicularizando personagens, fatos e etc. Na peça *Cangote Cheiroso*, de Marques Porto e Luís Peixoto, encenada em 1927, encontramos um quadro que parodia o romance O Guarani, de José de Alencar, que também havia inspirado uma ópera, de autoria de Carlos Gomes, encenada pela primeira vez em 1870, no Teatro Scala de Milão. Na revista, o índio Peri é descaracterizado, ganhando feições de um português¹³⁶.

Outro exemplo ocorre na revista *Se a moda pega*, que já foi citada e será analisada com mais vagar neste trabalho. Segundo Chiaradia, o primeiro quadro, que apresenta uma “cozinha teatral”, foi influenciado por um dos quadros da revista portuguesa *Timtim por Timtim*, que era intitulado “Cozinha dramática”. A autora destaca que a manipulação de elementos já vigentes em outras peças era uma das habilidades desenvolvidas pelos autores das revistas¹³⁷. As reinvenções deveriam se adequar ao tempo presente e, ao mesmo tempo, causar riso.

Outro fator cômico inserido nos espetáculos revisteiros era o que Propp denomina “a comicidade das diferenças”, ou seja, as diferenças de costumes e identidades provocavam riso¹³⁸. Segundo Gomes, o teatro de revista se utilizou muito deste recurso, abordando semelhanças e diferenças entre grupos, épocas, costumes e etc. Em diversas revistas analisadas, o riso é provocado ao ridicularizar algumas novidades da época ou alguns fatores ligados ao passado. Um exemplo que é evidente na peça *Se a moda pega*, de Bittencourt e Menezes, é a crítica à modernização das vestimentas femininas e masculinas¹³⁹.

A presença da comicidade e do humor foi encontrada não apenas no teatro de revista, mas foi uma linha de entendimento traçada por diversos intelectuais cariocas no

¹³⁵ CHIARADIA, Filomena, op. cit., 2012, p. 94.

¹³⁶ Esse quadro será analisado na segunda parte dessa dissertação.

¹³⁷ CHIARADIA, Filomena, op. cit., 2012, p. 94.

¹³⁸ PROPP, Apud: GOMES, Tiago de Melo, op. cit., 2004, p. 36.

¹³⁹ Abordaremos, na segunda parte da dissertação, como os autores compreenderam aspectos relativos à modernização dos trajés.

início do século XX. Mônica Pimenta Velloso, em sua obra *Modernismo no Rio de Janeiro*, estuda a presença do humor no modernismo carioca. Segundo Velloso, o uso da linguagem humorística para caracterizar a nação, principalmente por meio da carnavalização, foi uma constante para os intelectuais boêmios modernistas do Rio de Janeiro. Segundo ela, o humor foi uma linguagem expressiva da modernidade devido à sua agilidade na comunicação, sua ilustração do cotidiano e etc.¹⁴⁰

Para Elias Thomé Saliba, a imaginação nacional produz não apenas um discurso nacionalista, mas também uma representação humorística. De acordo com o autor, esta representação é mais do que mera percepção sobre os acontecimentos, se define também como uma construção discursiva da nacionalidade alternativa¹⁴¹. Nesse sentido, brasileiros ririam de si mesmos enquanto construiriam representações alternativas da nação. Esse discurso alternativo não é evidente, pois dificilmente ele se enquadraria numa narrativa amplamente aceita.

Velloso identifica os intelectuais boêmios modernistas como aqueles que veem nas ruas uma forma de sociabilidade alternativa numa cidade que se modernizava a qualquer custo. Esses autores se recusam construir uma imagem da cidade europeizada¹⁴². Assim, suas obras estavam em consonância com a busca da brasilidade e a valorização do nacional. A caracterização de intelectuais como boêmios, portanto, está atrelada ao local de encontro e às suas publicações, muitas delas voltadas para a crítica social.

A autora ainda ressalta a afinidade entre os caricaturistas e o teatro de revista. De acordo com Velloso, a linguagem cênica do teatro de revista se assemelhava à dos caricaturistas. Assim, a divisão em quadros, cenas curtas, alegorias e etc. estava em conformidade com o humor jornalístico¹⁴³. Além disso, vários intelectuais boêmios eram revistógrafo cenógrafos e etc.

Portanto, o recurso humorístico foi um elemento essencial no período destacado, como forma de construção de discursos alternativos em relação a diversos fatores, como por exemplo, a nacionalidade, a modernização e a inserção do Brasil no mundo moderno. Dito isto, podemos analisar os motivos que incitaram ao uso da comicidade pelo teatro de revista. Se observarmos a presença de intelectuais boêmios na produção

¹⁴⁰ VELLOSO, Mônica Pimenta. op. cit., 1996, p. 41

¹⁴¹ SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do riso: a representação humorística na história brasileira*. São Paulo: Companhia das letras, 2002, p. 31.

¹⁴² VELLOSO, Mônica Pimenta, op.cit., 1996, p.27.

¹⁴³ Ibidem, p. 77.

de textos teatrais, como *Bastos Tigre*, *Patrocínio Filho*, *Pederneiras* e *Kalixto*, e as semelhanças temáticas entre o teatro e as caricaturas jornalísticas, podemos inserir o teatro de revista dentro de uma perspectiva modernista, como observa Velloso:

Concisão, condensação, veiculação de novas coordenadas de espaço e tempo, alegoria e humor: é através dessa linguagem que o teatro de revista procura recriar ficcionalmente o cidadão e a cidade, dando forma a uma realidade ainda difusa na sensibilidade coletiva. Esse linguajar e essa temática são familiares ao grupo dos intelectuais humoristas¹⁴⁴.

Nesse sentido, pode-se afirmar que o teatro de revista utilizou-se do recurso cômico para transmitir ideias relativas a um discurso alternativo de brasilidade e modernidade. Porém, apesar de haver certa intenção em tratar destes temas de forma crítica e cômica, havia também uma preocupação em agradar o público. Como afirma Saliba:

(...) o teatro de revista, assim como outros gêneros a ele associados e tidos como ‘menores’, como a opereta, a burleta ou a mágica, tinha um compromisso intrínseco, e quase único, com a diversão, tornando-se, nesse sentido, mais suscetível às demandas de uma população secularmente afeita à presença de música, dança, picardia e comentários satíricos nos espetáculos públicos¹⁴⁵.

Assim, como já destacamos acima, a revista dependia, sim, do gosto do público e se alimentava dele. Portanto, a comicidade nas peças também está intimamente ligada a esse fator. Cabe apontar que a intenção de agradar o público também influenciava na forma como as revistas eram escritas. Chiaradia nos permite compreender melhor como era este processo. Segundo ela, antes da peça estreiar era comum que os autores lessem trechos para diversas pessoas, tanto para intelectuais quanto para “pessoas comuns”, como forma de obter uma avaliação prévia e ideias novas¹⁴⁶.

Porém, não só elementos do público potencial participavam da escrita das peças, mas os atores e ensaiadores também. Isso se torna claro quando se observa o comentário de Carlos Bittencourt, em 1921, sobre a produção do texto teatral: “E assim vamos completando a revista até o final do primeiro ato e não vamos além sem que seja posta em ensaios. A verdade é que não sentimos bem sem a prova dos ensaios”¹⁴⁷. Portanto, os constantes diálogos com a cena e com os atores influenciavam na escrita da peça e na sua forma final. Para Rabetti, o modo de produção do teatro ligeiro tinha na cena sua primazia. A escrita se baseava na materialidade do palco. Portanto, estavam imbricados

¹⁴⁴ Ibidem.

¹⁴⁵ SALIBA, Elias Thomé, op. cit., p. 89.

¹⁴⁶ CHIARADIA, Filomena, op. cit., p. 111.

¹⁴⁷ Apud CHIARADIA, op.cit., p.112.

dramaturgo e encenador¹⁴⁸. “A cena da comédia ligeira é o local por excelência da obra teatral. É ela a referência primeira e última para a escrita dramática”¹⁴⁹.

Havia, assim, uma integração entre os diferentes elementos da produção teatral. Não apenas atores e encenadores participavam e contribuía para a escrita da peça, mas também os autores participavam das decisões sobre a montagem, a distribuição de papéis e etc. Como o artigo do próprio Cardoso de Menezes relata:

Na nossa parceria o Carlinhos incumbia-se igualmente de tratar com os empresários, dos direitos autorais (...), das festas dos autores, reclamares nos jornais, tudo enfim, que dissesse respeito a finanças, enquanto eu me encarregava da distribuição dos papéis, ensaios de poema e música, cenários e guarda-roupa, acomodação de brigas e ciúme entre artistas, em consequência de papéis maiores e melhores.

(...)

Quando escrevamos as nossas revistas, como sempre destinávamos os diversos papéis para determinados artistas; como pela constância de serem eles interpretes dos personagens que idealizávamos, quando líamos os diferentes “quadros”, sem que soubéssemos a razão, o porquê, insensivelmente imitávamos o falar dos referidos artistas.¹⁵⁰

Portanto, havia um envolvimento intenso entre os autores e a companhia, o que nos permite afirmar que as peças eram escritas para uma companhia em específico e, conseqüentemente, para um espaço físico teatral específico, já que as companhias profissionais não alternavam tanto os teatros em que suas peças iriam estrear.

O envolvimento dos autores com a companhia e com o público ainda teve por consequência a produção de textos fragmentados, que refletiam a forma de produção das revistas, ou seja, a produção em parceria com forte influência da cena e do público. Os quadros eram escritos com certa independência entre eles, com permanência do tema central da peça. Para Chiaradia, a produção de textos em quadros, além da maleabilidade entre os quadros, permitia que alterações, como inclusões e exclusões, fossem feitas facilmente, sem prejuízo para a estrutura geral das peças.

A forma como as peças eram escritas e sua estrutura dividida em quadros e cenas podem ter sido influenciadas pela demanda por uma produção cada vez mais veloz de revistas, como já destacamos acima. Portanto, a estrutura do texto do teatro de revista e sua construção têm uma íntima ligação com o período, caracterizado pela maior e mais rápida demanda de produtos culturais. Período em que a velocidade entrava na ordem do dia, a fragmentação da cidade influenciava a fragmentação dos textos, e em que se buscava agradar o público.

¹⁴⁸ RABETTI, Maria de Lourdes. *op. cit.*, 2007, p. 16.

¹⁴⁹ *Ibidem*, p. 38.

¹⁵⁰ MENEZES, Cardoso de. *op. cit.*, 1941, p. 14.

Cena 5: Estado e teatro

No período histórico estudado, a atuação do Estado no financiamento da produção cultural era pequena. De acordo com Assis Ferreira, após a construção do *Teatro Municipal*, no início do século XX, há uma diminuição do incentivo estatal na produção cultural¹⁵¹. Maria Célia Félix de Sousa destaca que era o investidor privado o responsável pela dinâmica da produção cultural do teatro e do cinema. O Estado, nesse momento, se limitou a “alguns incentivos em termos de reformas e construções, mas também, intervenções e pedidos de demolição”¹⁵². A autora ainda destaca: “Os investidores privados são as figuras principais, às quais realmente devemos a oportunidade de haver lazer e diversão na cidade, pois é fato que o investimento em edificações destinadas a casas de espetáculos e diversão partiu deles”¹⁵³.

Isso nos possibilita concluir que a relação do Estado com o teatro, nesse aspecto, era bastante deficitária, motivando várias campanhas de intelectuais a favor de uma maior atuação do Estado em favor da atividade teatral. Porém, no que diz respeito às tentativas de controle, a performance do Estado foi bastante ativa, agindo por meio da polícia civil, que promovia a censura aos textos teatrais e concedia licenças para o funcionamento de estabelecimentos.

Marcos Luiz Bretas, em seu estudo sobre a atuação da polícia no Rio de Janeiro, subdivide o trabalho cotidiano da polícia em dois: um referente às ameaças à ordem pública, promovidas pela coletividade, e outro referente aos dramas individuais como assassinatos, dívidas não pagas e etc.¹⁵⁴ Sobre a atuação policial nas ações coletivas, os objetivos eram: controlar os conflitos que poderiam surgir com a quantidade de público; conter os jogos, as apostas e a concessão de prêmios ilegais; realizar um controle moral, proibindo estabelecimentos de diversão de funcionarem até tarde, gírias e termos chulos nos textos teatrais e etc.

Assim, a polícia civil agia em diversos ambientes coletivos como agremiações carnavalescas, bares, clubes, festas religiosas, teatros e outras casas de diversão. As principais razões para a negação ou cassação de licenças estavam atreladas ao jogo e à

¹⁵¹ FERREIRA, Adriano de Assis, op.cit., 2010, p. 55.

¹⁵² SOUSA, Maria Célia Félix. *Teatro e cinema: espaço público e cultura na identidade do Rio de Janeiro (1900-1940)*. Dissertação de Mestrado em Planejamento Urbano. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2007, p.110.

¹⁵³ Ibidem, p. 112

¹⁵⁴ BRETAS, Marcos Luiz. *A guerra das ruas: povo e polícia na cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1997, p. 79.

criminalidade.. Havia uma preocupação com o público noturno, uma vez que eles eram associados às categorias criminais, “que podiam estar tramando infinitos crimes, ou então pela possibilidade de estar se realizando o jogo ilegal”¹⁵⁵. Apesar da forte perseguição aos jogos, Bretas observa que somente o jogo de rua, mais popular, era objeto de repressão¹⁵⁶, apesar das elites também praticarem diversas formas de jogos.

Nesse contexto se insere a fiscalização aos teatros. Bretas afirma que o policiamento dos teatros “era uma das tarefas essenciais realizadas pelos delegados auxiliares, que presidiam os espetáculos sempre alertas para a possibilidade de ocorrer conflitos pela reunião de multidões”¹⁵⁷. Os conflitos poderiam ser provenientes das reclamações e vaias que eram frequentes nas torrinhas, lugar mais alto e mais distante do palco, onde se concentrava um público de jovens estudantes¹⁵⁸ e de segmentos sociais menos favorecidos¹⁵⁹, que se manifestavam sobre tudo com bastante barulho.

Além da fiscalização dos estabelecimentos e da concessão de licenças, a polícia civil também era responsável por analisar textos teatrais. O Decreto nº 14.529, de 9 de dezembro de 1920, estabelece que a apresentação de qualquer peça teatral requer censura prévia feita pelo 2º delegado auxiliar da polícia. De acordo com o Art. 39. § 5º:

Na censura das peças teatrais a policia não entrará na apreciação do valor artístico da obra; terá por fim, exclusivamente, impedir ofensas à moral e aos bons costumes, às instituições nacionais ou de países estrangeiros, seus representantes ou agentes, alusões depreciativas ou agressivas a determinadas pessoas e a corporação que exerça autoridade pública ou a qualquer de seus agentes ou depositários; ultraje, vilipêndio ou desacato a qualquer confissão religiosa, a ato ou objeto de seu culto e aos seus símbolos; a representação de peças que, por sugestão ou ensinamento, possam induzir alguém [a] prática de crimes ou contenham apologia destes, procurem criar antagonismos violentos entre raças ou diversas classes da sociedade, ou propaguem ideias subversivas da sociedade atual¹⁶⁰.

Portanto, a censura era promovida com o desígnio de beneficiar a ordem, segurança e moralidade públicas. De acordo com Bretas, buscava-se definir “qual teatro deveria ser incentivado para a formação da boa arte brasileira e qual prejudicaria a formação da nacionalidade”¹⁶¹. Segundo Maria Célia Félix de Souza, a censura teatral tinha por objetivo manutenção da ordem pública, controlando a moral e os bons

¹⁵⁵ Ibidem, p. 84.

¹⁵⁶ Ibidem, p. 85.

¹⁵⁷ Ibidem, p. 83.

¹⁵⁸ MENCARELLI, Fernando, op. cit., 1999, p. 142.

¹⁵⁹ Porque ali os ingressos eram mais baratos.

¹⁶⁰ BRASIL. Decreto n. 14.529, de 9 de Dezembro de 1920 – Republicação. Disponível em: <<http://www2.camara.gov.br/legin/fed/decret/1920-1929/decreto-14529-9-dezembro-1920-503076-republicacao-93791-pe.html>> Acesso em: 07 de outubro de 2011

¹⁶¹ Reportagem realizada por Vinicius Zepeda e publicada no site da FAPERJ. Disponível em: <http://www.faperj.br/boletim_interna.phtml?obj_id=2289> Acesso em: 29 de maio de 2010.

costumes¹⁶². As representações culturais, segundo ela, eram alvos da repressão policial pelo valor simbólico que elas possuíam¹⁶³.

A censura teatral no Brasil iniciou-se com o edital de 29 de novembro de 1824, expedido pelo Intendente Geral de Polícia da Corte, como destaca José Galante de Sousa¹⁶⁴. Suas primeiras manifestações estavam ligadas a questões morais, como ofensas às corporações e autoridades e etc.. A partir deste edital, diversos outros documentos foram elaborados com a finalidade de recomendar aos presidentes das províncias que assistissem ou lessem as peças antes de ser encenadas. Em 3 de dezembro de 1841, foi elaborada a lei n. 261 que definia que: “Nenhuma representação terá lugar sem que haja obtido a aprovação e o visto do Chefe de Polícia ou delegado, que o não concederão quando ofenda a moral, a religião e a decência pública”¹⁶⁵.

Em 1843, instalou-se uma instituição, designada *Conservatório Dramático Brasileiro*. A iniciativa dos intelectuais era incentivar o desenvolvimento do teatro no país, conforme consta em seus artigos orgânicos: “O Conservatório Dramático terá por seu principal instituto e fim primário – animar e excitar o talento nacional para os assuntos dramáticos e para as artes acessórias – corrigir os vícios da cena brasileira”¹⁶⁶. Porém, o compromisso com o controle moral e os bons costumes ainda prevaleceu, como se observa no artigo oitavo:

As regras pra a censura e o julgamento serão estatuídas em um Regulamento ad hoc, tendo por fundamento – a veneração à nossa santa religião – o respeito devido aos poderes políticos da nação e às autoridades constituídas – a guarda da moral e decência pública, a castidade da língua¹⁶⁷.

Porém, sua atuação foi restringida pela censura policial, que continuou existindo. Assim, depois da peça ser aprovada no Conservatório, tinha que passar, também, pelo crivo policial. Galante de Sousa caracteriza esse conflito de jurisdição da seguinte forma:

(...) [O Conservatório] nunca passou de uma simples auxiliar da censura policial dos teatros, ou antes, das obras dramáticas... O Conservatório Dramático Brasileiro ressentiu-se e morreu desse desacerto dos poderes públicos; quiseram que ele vivesse exclusivamente para a censura; para a censura bastava a polícia¹⁶⁸.

¹⁶² SOUSA, Maria Célia Félix, op.cit.,p. 143-144.

¹⁶³ Ibidem, p. 143.

¹⁶⁴ SOUSA, José Galante de. *op. cit.*, 1960, p. 309.

¹⁶⁵ Ibidem.

¹⁶⁶ ROSA, Selesté Michels da. “Censura teatral no Brasil: uma visão histórica”. In: *Revista Eletrônica Literatura e Autoritarismo: Literatura: Compreensão crítica*, Universidade Federal de Santa Maria, v.1, n. 14, jul/dez. 2009. Disponível em: <http://w3.ufsm.br/grpesqla/revista/num14/art_08.php>. Acessado em: 08 de setembro de 2011.

¹⁶⁷ SOUSA, José Galante de, op.cit., 1960, p. 332.

¹⁶⁸ Ibidem, p. 319.

Essa instituição teve dois momentos. O primeiro durou 21 anos, sobrevivendo até 1864. O segundo foi instituído em 1871 com o mesmo intuito, porém com membros nomeados pelo governo. Galante Sousa afirma que esta segunda formação do Conservatório, que durou até o advento da República, também não possuiu autonomia, sendo suas atribuições invadidas pela polícia.

Com a Proclamação da República, a censura foi toda transferida para os organismos policiais, através do Decreto nº. 2558, de 27 de julho de 1897, que define a inspeção dos teatros e casas de diversão da Capital Federal, e do decreto nº. 2557, de mesmo ano, que extingue o Conservatório Dramático. Segundo Miliandre Garcia, a institucionalização da censura por um órgão público, a polícia, tornava mais difícil separar as questões morais do controle político e da manutenção da ordem pública. A atuação da polícia era regulada por decretos, o que “vinculou a existência da censura ao universo político”¹⁶⁹. No período republicano, portanto, a censura teatral se desenvolveu a partir de interesses estatais.

As peças analisadas nesse trabalho nos possibilitam observar comentários sobre a censura teatral na década de 20. Algumas peças trazem como um dos temas de sua crítica a censura teatral, como se pode observar no prólogo da revista *Cangote Cheiroso*, de Marques Porto e Luís Peixoto, de 1927, apresentada no Teatro Recreio. Neste, encontramos Madame Censura cantando:

MME CENSURA E CORO
 Eu vi o Presidente
 Muito alegre e sorridente
 O Viana do Castelo
 Calçando um pé de chinelo
 (...)
 O jovem Coriolano
 A olhar a todo pano
 E o resto da malícia
 Deixa de ser relatada
 Porque foi pela polícia
 Censurada¹⁷⁰.

O fragmento, através da menção à “malícia”, sugere que a censura se referia à presença de conotações sexuais e apelos sensuais, principalmente. Na peça *Zig-Zag*, de

¹⁶⁹ GARCIA, Miliandre. *A censura de costumes no Brasil: da institucionalização da censura teatral no século XIX à extinção da censura da constituição de 1988*. Trabalho apresentado à Coordenação-Geral de Pesquisa e Editoração-CGPE como parte dos requisitos necessários à conclusão da bolsa de pesquisador do Programa Nacional de Apoio à Pesquisa da Fundação Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro, 2009.

Disponível em: <<http://www.bn.br/portal/arquivos/pdf/miliandreGarcia.pdf>>. Acessado em: 10 de setembro de 2011, p. 7 - 8

¹⁷⁰ PORTO, Marques; PEIXOTO, Luís. *Cangote Cheiroso* (1927). 2ª DAP, cx. 51, n. 1201.

Bastos Tigre, apresentada em 1926, no Teatro Glória, a censura é abordada pelo mesmo viés, mas o autor a associa a aspectos relativos à moda:

Deodoro – Em todo caso, pretendemos fazer uma reclamação em regra à Escola de Belas Artes e ao Instituto Histórico. O sr. quer acompanhar-nos?

Espírito – Com todo o gosto, mas creio que não adianta nada. Isso hoje é com a Censura Policial, ela que legisla sobre as pernas de fora.

Benjamin – Não era essa a república dos meus sonhos.

Espírito – Entretanto, posso fazer melhor. Mostro-lhes os últimos figurinos para homens, os senhores vestem-se de acordo com eles e voltam para seus lugares lá no cocuruto da Soberania Nacional¹⁷¹.

O trecho acima faz parte do quadro já apresentado neste capítulo. Porém, cabe observar que as falas dos personagens são justamente relativas aos trajes. Deodoro da Fonseca e Benjamin Constant vestem em cena uma roupa em estilo romano e querem reclamar sobre isso. O Espírito Moderno afirma que quem cuida do figurino dos personagens é a polícia, através da censura das “pernas de fora”. Esse termo transmite, claramente, a idéia de que a censura se voltava, principalmente, para a presença de conotação sexual e apelos sensuais.

Portanto, podemos observar que, em ambos os textos, a censura é retratada com relação aos aspectos morais, ou seja, censurava-se aquilo que pudesse ferir os bons costumes da família tradicional brasileira. Assim, temas relativos a sexo, desejos carnavais, gravidez e etc. eram frequentemente censurados. Por isso as revistas, nesse período, abusavam do duplo sentido, disfarçando as referências, conquistando o cômico e, ao mesmo tempo, a aprovação dos censores.

¹⁷¹ TIGRE, Bastos. *Zig-Zag* (1926). 2ª DAP, cx. 37, n. 785.

Quadro II: A cidade do Rio de Janeiro: cenário em movimento

É a capital, em suma, a grande protagonista da revista¹⁷².

A cidade do Rio de Janeiro era a arena principal em que os temas do teatro de revista eram tratados. Ela se constituía como um protagonista-cenário que, ao se modificar, incitava alterações nas temáticas e na forma como o teatro era realizado, como observamos anteriormente. A compreensão da produção do teatro de revista no início do século XX demanda certo entendimento sobre as mudanças urbanas, políticas e socioeconômicas ocorridas na capital brasileira. Portanto, tentaremos traçar, por meio dos indicativos das revistas, o cenário que estava em constante modificação.

Cabe ressaltar que esse cenário se alterava não apenas por razões externas ao teatro, mas o próprio teatro provocava mudanças sociais, principalmente no que diz respeito aos costumes, à moda e ao pensamento. Buscaremos entender, tanto neste capítulo como no restante da dissertação, a importância do teatro para a alteração nas formas de pensamento na sociedade carioca.

Cena 1: Transformações urbanas e sociais no Rio de Janeiro

Em fins do século XIX e no início do século XX, a cidade do Rio de Janeiro passou por uma série de mudanças urbanísticas. Maurício de Abreu as atrela à entrada de capitais tanto nacionais quanto estrangeiros. Segundo ele, a provisão de serviços públicos como calçamento, iluminação a gás e rede de esgoto ocorreu a partir da concessão do Governo Imperial a iniciativas privadas, como a de Mauá, e a empresas inglesas¹⁷³. A partir da provisão desses serviços, a cidade do Rio de Janeiro passou a abrigar maior número de fábricas, incorporando-se num processo de industrialização, ainda precário, mas com capacidade de provocar continuidade nas mudanças urbanas.

O capital privado também investiu no serviço de transporte, como bondes e trens. Com a implantação das primeiras linhas de bondes, em 1868, a malha urbana

¹⁷² SUSSEKIND, Flora. As revistas de ano e a intervenção do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Fundação Rui Barbosa, 1986, p. 39.

¹⁷³ ABREU, Maurício de. op.cit., 1987a, p. 41-42.

sofreu forte expansão, uma vez que este tipo de transporte permitiu maior mobilidade tanto da classe trabalhadora quanto da elite. A necessidade de transportes mais eficientes estava relacionada às crescentes dificuldades de moradia na região central, explicadas, em parte, pelo inchaço populacional decorrente da abolição e de correntes migratórias oriundas de outras partes do Brasil e de países estrangeiros. Todo este processo, como se sabe, incitou o deslocamento da população pobre para arrabaldes mais distantes, possibilitando a formação do subúrbio. Já as elites se beneficiaram dos meios de transporte para se locomoverem para regiões mais afastadas, dando início ao processo de urbanização da Zona Sul.

Embora o tráfego ferroviário tivesse permitido uma desconcentração urbana, o centro da cidade ainda era o principal local de moradia das classes mais baixas. Segundo Abreu, o centro garantia formas de sobrevivência, seja através do comércio ambulante, seja em função da facilidade de acesso às fábricas¹⁷⁴. Portanto, grande parte dos imigrantes, ex escravos e demais trabalhadores continuaram na região central, agravando assim o problema habitacional, pois a oferta de imóveis era baixa e o preço dos aluguéis era alto. Assim, modos precários de habitação, como cortiços, casas de cômodo e outros, eram comuns na região central do Rio de Janeiro na virada do século XIX para o XX.

Desse modo, o processo de desenvolvimento industrial na cidade ocorria de forma contraditória. Ao mesmo tempo em que se iniciava a modernização das estruturas urbanas mais adequadas ao capitalismo, a questão habitacional ainda constituía um grande problema. Além disso, as relações de trabalho assalariado eram dificultadas pelas diversas epidemias que assolavam a cidade, dizimando parte da mão-de-obra¹⁷⁵.

Com o objetivo de modificar tal situação e resolver as contradições, o início do século XX é marcado por uma participação mais ativa do Estado no processo de urbanização. A primeira grande remodelação urbana foi a empreendida por Pereira Passos, engenheiro que se tornou prefeito da cidade do Rio de Janeiro em 1902. Esta tinha por proposta modernizar a capital brasileira e tornar o Rio símbolo da civilização do Brasil. Assim, ela foi baseada num tripé, que consistia em higienizar, embelezar e civilizar.

A civilização da cidade estava atrelada à pavimentação de ruas, à construção de calçadas, ao alargamento de ruas, à abertura de túneis, à construção de avenidas e etc.

¹⁷⁴ ABREU, Maurício. op. cit., 1987b, p. 13.

¹⁷⁵ Ibidem, p. 14.

Entre as obras empreendidas, podemos citar: a construção da atual Avenida Rodrigues Alves, que comunicava os bairros da Zona Norte até a praça Mauá; a atual Avenida Francisco Bicalho, que se conectava com o Mangue renovado; a construção da Avenida Beira-Mar, que facilitava o acesso do centro à Zona Sul; a construção da Avenida Central, que permitia o tráfego entre o porto e o centro da cidade, além de se ligar à Avenida Beira-Mar.

Dentre as avenidas abertas, a de maior importância foi a Avenida Central. Ela tornou-se símbolo da civilização, pois além de ser um imenso bulevar, foi cenário para a construção de diversos prédios públicos, cujas fachadas possuíam forte inspiração nos modelos que estavam em voga na *École des Beaux-Arts* de Paris. A escolha da arquitetura das fachadas foi uma forma de impactar o imaginário popular, tornando a avenida uma vitrine da civilização¹⁷⁶. Dentre os prédios que foram construídos nessa avenida se destaca o Teatro Municipal, cuja construção foi iniciada na administração de Pereira Passos. No que diz respeito às obras de embelezamento, se destacam a arborização de ruas, o melhoramento de jardins públicos e a construção de pavilhões.

De acordo com Needell, as reformas tinham por objetivo não apenas construir, mas também destruir alguns aspectos ligados ao passado colonial. “Abraçar a Civilização significava deixar para trás aquilo que muitos na elite carioca viam como um passado colonial atrasado”¹⁷⁷. Logo, as manifestações culturais foram fortemente perseguidas. Pereira Passos proibiu a realização do entrudo e dos cordões que não tivessem autorização, proibiu a venda de alimentos por ambulantes, condenou as fachadas coloniais que remetiam ao meio rural, proibiu o ato de cuspir no chão dos bondes, a exposição da carne na porta dos açougues e etc.¹⁷⁸.

Além disso, civilizar significava controlar as doenças e tornar a cidade um exemplo de higienização. A favor disso foram canalizados rios, derrubados quiosques, proibida a mendicância e demolidas a maioria das casas que se alojavam nas ruas centrais, expulsando grande parte da população do centro da cidade, ocasionando o seu deslocamento para os morros próximos (Providência, São Carlos, Santo Antônio e outros) ou para os subúrbios¹⁷⁹.

¹⁷⁶ NEEDELL, Jeffrey. *Belle Époque tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p.61.

¹⁷⁷ Ibidem, p. 70.

¹⁷⁸ VELLOSO, Mônica Pimenta. *As tradições populares na Belle Époque Carioca*. Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional do Folclore, 1998.

¹⁷⁹ ABREU, Maurício, op. cit.,1987a, p. 68.

Sandra Pesavento destaca que as mudanças urbanas implicaram o aprofundamento da divisão social, a concentração de recursos e etc. Segundo ela, a ocupação do espaço urbano reproduzia a assimetria nas relações sociais, impondo mecanismos de exclusão e discriminação¹⁸⁰. Assim, de acordo com Pesavento, a cidadania, que era um dos pressupostos básicos da República, era quase inexistente para grande parte da população, que era pobre e negra.

Nesse contexto, surgem novas contradições. Enquanto o centro e a zona sul se urbanizavam, o processo de favelização avançava e o subúrbio crescia desordenadamente. Esse processo se ampliou ao longo dos primeiros anos do século XX, uma vez que as administrações municipais, após Pereira Passos, continuaram privilegiando as áreas centrais e a zona sul, o que reforçava cada vez mais a estratificação espacial.

Essas contradições foram observadas, pelo poder público, na administração de Prado Júnior. Este, com o objetivo de controlar o processo urbanístico, contratou um grupo de engenheiros franceses para a elaboração de um plano, que tinha como responsável Alfred Agache. Os objetivos do chamado Plano Agache eram contornar as contradições a partir de uma divisão funcional dos espaços públicos, e atribuir à cidade uma feição de capital moderna com melhoramento tanto na circulação quanto no zoneamento.

Dentre as propostas presentes no plano, Maurício de Abreu cita a oficialização da estratificação social no espaço, que ocorreria com a subdivisão de áreas pelas funções que elas exerciam. Por exemplo, a área central seria dividida em centros – bancário, de negócios, monumental e etc. – e as áreas residenciais seriam divididas de acordo com as classes sociais. Porém, o plano apontava que a estratificação por classes sociais deveria vir acompanhada de políticas urbanas que visassem o melhoramento do subúrbio e a construção de habitações populares com a infra-estrutura necessária. Além disso, o plano tinha por meta a erradicação das favelas, após a construção de “habitações simples e econômicas, porém higiênicas e práticas”¹⁸¹.

As ideias de Agache não foram bem recebidas, tanto pelos profissionais da área, que o acusaram de plagiar um projeto de arquitetos brasileiros, quanto por pessoas da

¹⁸⁰ PESAVENTO, Sandra Jatahy. *O cotidiano da República: elites e povo na virada do século*. 1. ed. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1990, p. 32.

¹⁸¹ ABREU, Maurício, op. cit., 1987a, p. 90.

sociedade civil em geral¹⁸². Uma das razões das críticas era que o plano estava descolado das questões históricas e culturais do Brasil e não incorporava as necessidades locais. O teatro de revista também se inseriu no debate crítico do plano, como se pode observar abaixo:

Coro:
 Toda a cidade
 Se remodela
 Vai, na verdade,
 Tornar-se bela!
 Por toda parte!
 Dia a dia
 Impera a Arte
 Da Engenharia!
 A prefeitura
 Já por seu lado
 Goza a Ventura
 do Doutor Prado
 E Deus permita
 Que ele não relaxe
 Não faça fita
 Do Senhor Agache!

Artista:
 Olhe,
 Repare,
 Arranha céus aqui, ali!
 Em Cascadura, no tal Catumbi¹⁸³.

A música que abre o segundo ato da revista expõe uma crítica ao plano Agache e à remodelação proposta por ele. A referência aos arranha-céus aponta para um dos pontos do plano. Agache defendia que a construção de arranha-céus deveria ocorrer apenas no centro, como forma de haver uma gradação de tipos e alturas¹⁸⁴. A peça, portanto, critica a ideia de Agache, destacando que no Catumbi e em Cascadura também poderia haver arranha-céus.

As numerosas críticas e a reviravolta política da “revolução de 1930” influenciaram para que o plano não fosse implantado. Apesar de arquivado, o plano gerou discussões sobre a urbanização carioca e suscitou uma profissionalização no que

¹⁸² O trabalho realizado pelo professor Fernando Diniz Moreira faz uma referência a diversos jornais que trataram desse assunto. Segundo ele, essa acusação se encontra nos artigos “O plágio no urbanismo do Sr. Agache” (*Revista da Semana*, 24 nov. 1928); “Como se defende o Sr. Agache da acusação de plagiário. A traição dos arquiivos” (*O País*, 2 dez. 1928). MOREIRA, Fernando Diniz. “Urbanismo, modernidade e projeto nacional: reflexões em torno do Plano Agache”. In: *Revista Brasileira de Estudos Urbanos e Regionais*, v.9, n.2, 2007.

¹⁸³ BITTENCOURT, Carlos; MENEZES, Cardoso de. *É da fuzarca!* (1928) 2ª DAP, cx. 59, n. 1.053.

¹⁸⁴ MOREIRA, Fernando Diniz, op. cit. p. 12.

diz respeito ao planejamento urbano. Para alguns estudiosos, este plano é considerado o primeiro plano diretor do país¹⁸⁵.

Cabe observar que as questões urbanísticas e a sua influência nas questões sociais estavam na ordem do dia e eram retratadas, frequentemente, pelas revistas, mesmo não sendo diretamente identificadas. Por exemplo, nas peças observadas há referências às favelas, seus moradores e suas diferenças em relação à população que vivia ou passeava nos bairros da zona sul. O ambiente em que os personagens circulavam era um local em transformação, onde a urbanização e o embelezamento contrastavam com a desorganização das favelas e o “caráter rural” do subúrbio.

Podemos verificar isso na peça *A Mulata*, de Marques Porto, de 1924. Nesta, a abertura do primeiro ato se refere ao bairro de Botafogo, enquanto a abertura do segundo quadro ocorre no Engenho Velho (freguesia que abarcava os bairros do Andaraí Pequeno, Andaraí Grande, Tijuca e Aldeia Campista). As diferenças entre estes dois quadros são diversas. No que diz respeito aos personagens, podemos averiguar que, em Botafogo, os personagens que estão em cena são: Cocote, Coronel e seu chauffeur, estes se encontram em um automóvel. Já no Engenho Velho encontramos um verdureiro, um baleiro e um motorneiro dentro de um bonde. Embora a freguesia do Engenho Velho não fosse propriamente exclusiva desses segmentos sociais, esta região abrigava um grande contingente populacional de operários e vendedores. Na Aldeia Campista, por exemplo, havia uma vila operária da Fábrica de Tecidos Confiança. Essa fábrica foi mencionada em música de Noel Rosa, no início dos anos 1930:

Quando o apito da fábrica de tecidos
Vem ferir os meus ouvidos
Eu me lembro de você
(...)
Mas você não sabe
Que enquanto você faz pano
Faço junto ao piano
Estes versos pra você¹⁸⁶

Assim, nas cenas, a associação entre diferenciação social e espaço físico não fica explícita, mas podemos subentendê-la, ao observarmos as características dos personagens e dos meios de transporte utilizados por eles. .

¹⁸⁵ Como entendido por Daniel Valter de Almeida. “Plano Agache: a cidade do Rio de Janeiro como palco do 1º plano diretor do país e a consolidação do urbanismo no Brasil”. In: *Anais do X Encontro de Geógrafos da América Latina*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2005, p.461-482. Disponível em: observatoriogeograficoamericalatina.org.mx/egal10/Geografiasocioeconomica/Geografiaurbana/02.pdf Acesso em: 1dez. 2012.

¹⁸⁶ ROSA, Noel. Três apitos. Disponível em: <http://letras.mus.br/noel-rosa-musicas/299248/>. Acesso em: 02 de janeiro de 2013.

Cena 2: Rio de Janeiro capital: “cidadania teatral” e conjuntura política na década de 20

O teatro de revista abordou assuntos referentes à política, convidando amplos setores da população a acompanharem, nos palcos, debates políticos nacionais. Revistógrafos, artistas e público tinham a oportunidade de exercer, através do teatro, formas alternativas de exercício da cidadania, em uma sociedade marcada pela exclusão de grande parte da população dos mecanismos e espaços institucionais de participação política.

Isso não era, aliás, uma novidade. Andrea Marzano e Martha Abreu nos permitem refletir a respeito através da análise da trajetória de dois artistas: Francisco Corrêa Vasques (1839-1892) e Eduardo das Neves (1874-1919). As autoras demonstram como alguns brasileiros expressaram reivindicações mesmo em uma sociedade onde grande parte da população era marginalizada. Marzano e Abreu destacam que peças teatrais, assim como músicas, referiam-se direta ou indiretamente a assuntos políticos e eram canais de participação política de uma expressiva parte da população:

Eduardo das Neves, através de seus versos ora muito sérios, ora irreverentes, revelava e representava uma forma, aliás muito pouco estudada, de “experimentar a política” e de discutir a presença e os direitos dos afrodescendentes. A música popular, especialmente os lundus, como uma cultura política, foi um canal de expressão e de comunicação para muitos segmentos da população. O mundo da política transbordava nas canções populares¹⁸⁷.

Nesse sentido, podemos supor que o teatro de revista tenha ocupado diversos papéis. Além de divertir as plateias e expressar opiniões e projetos de seus autores, as revistas apresentavam diferentes ideias sobre os assuntos em voga, “atualizavam” o público, davam voz aos seus componentes – que podiam pertencer a camadas sociais diversas – e convidavam, enfim, ao debate político. E tudo isso de forma cômica, informal e, por isso mesmo, atraente para os segmentos pouco acostumados à sisudez da política institucional.

As formas alternativas de exercício de cidadania não eram restritas, evidentemente, ao espaço das casas de espetáculos. Em relação aos espaços físicos onde amplos segmentos poderiam exercer formas alternativas de cidadania, desde o início do

¹⁸⁷ ABREU, Martha; MARZANO, Andrea. “Entre palcos e músicas: caminhos de cidadania no início da República”. In: CARVALHO, José Murilo e NEVES, Lúcia (orgs.). *Repensando o Brasil do Oitocentos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

século XX, podemos citar o bairro da Cidade Nova, que alocou uma vasta população negra deslocada do bairro da Saúde. Foi neste local e, mais precisamente, na Praça Onze, que a cultura popular urbana de sambistas, chorões e batuques, se enraizou¹⁸⁸.

Mônica Pimenta Velloso¹⁸⁹ destaca a Casa da Tia Ciata (1854-1924), localizada na Praça Onze, como um dos locais de resistência das tradições populares. Nascida na Bahia, mãe de santo, a Tia Ciata (Hilária Batista de Almeida) realizava em sua casa festas, encontros religiosos e musicais. Ela e sua casa eram um referencial para a comunidade negra e para a cultura popular, “(...) em sua casa começava a se reunir um grupo que seria importante para a formação daquilo que conhecemos hoje como samba urbano e para a difusão do choro”¹⁹⁰.

Segundo Velloso, a casa da Tia Ciata tornou-se um lugar de resistência também pelo fato de que o controle policial pouco alcançava aquele local. Casada com um funcionário do gabinete do chefe de polícia, Tia Ciata conseguia contornar as investidas policiais. Assim, apesar do controle policial, alguns espaços e festas, gradativamente, foram sendo apropriados por diversos segmentos da sociedade. José Geraldo Vinci de Moraes afirma que, com o tempo, as festas na casa da Tia Ciata foram abarcando uma parte da classe média do Rio de Janeiro¹⁹¹.

Outro espaço que aos poucos passou a ser apropriado por diferentes segmentos sociais foi a festa da Penha. José Murilo de Carvalho destaca que a festa portuguesa da Penha “aos poucos [foi] sendo tomada por negros e por toda a população do subúrbio, fazendo-os ouvir o samba ao lado dos fados e das modinhas”¹⁹². Portanto, no início do século XX, a festa da Penha se transformou em uma das principais festas populares. Houve uma grande apropriação desse ambiente pela “cultura negra”, com músicas, danças, comidas e etc.

Portanto, foi nesses espaços que grande parte da população (negros, mestiços e pobres) se inseria numa sociedade cada vez mais fragmentada e diferenciada, e era nesses lugares que eles afirmavam a sua cultura. Como resultado desse esforço de afirmação cultural, muitos revistógrafos definiram a cultura brasileira valorizando essa cultura negra e popular. Assim, o processo de construção da identidade dos grupos

¹⁸⁸ MORAES, José Geraldo Vinci. *Cidade e cultura urbana na Primeira República*. São Paulo: Editora Atual, 2001, p. 75.

¹⁸⁹ VELLOSO, Monica Pimenta, op. cit., 1988, p. 14.

¹⁹⁰ MORAES, José Geraldo Vinci, op. cit., 2001, p. 77.

¹⁹¹ Ibidem, p. 77.

¹⁹² CARVALHO, José Murilo de. *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p.41.

marginalizados era retratado, nas peças analisadas, como parte essencial do “caráter brasileiro”. Analisaremos mais adiante como as festas populares e suas formas de integração social foram abordadas pelas revistas e como esses contextos foram inseridos nos discursos sobre a construção de identidade nacional.

No que diz respeito à abordagem de temas políticos, nas revistas, estes poderiam estar relacionados à grande efervescência política do período. Na década de 1920, o sistema político adotado na Primeira República começa a apresentar sinais de desequilíbrio. Além disso, a economia cafeeira se encontrava em declínio devido ao aumento da concorrência, à queda dos preços e à insistência da superprodução e valorização do café.

O processo eleitoral da Primeira República era marcado pelo revezamento entre os candidatos do Partido Republicano Paulista e do Partido Republicano Mineiro. Nos anos de 1921-1922, as contradições do sistema político são sentidas com mais clareza no processo de sucessão presidencial. Os grupos dominantes de Minas e São Paulo lançaram o nome do governador mineiro, Arthur Bernardes, como candidato da situação. Porém, a candidatura oficial foi contestada pelas oligarquias dos estados Rio de Janeiro, Pernambuco, Bahia e Rio Grande do Sul que organizaram um movimento que ficaria conhecido como Reação Republicana, lançando a candidatura de Nilo Peçanha.

A Reação Republicana pode ser explicada pela insatisfação com a política de desvalorização cambial e o endividamento externo a fim de manter a valorização do café, refletindo os interesses opostos no campo econômico entre as oligarquias dos estados, como destaca Boris Fausto¹⁹³. Marieta de Moraes Ferreira ressalta a busca por maior participação no sistema federalista, o que não representa que as oligarquias dos estados dissidentes fossem contra o modelo oligárquico, mas que eles buscavam uma distribuição mais igualitária dos poderes atribuídos a alguns estados¹⁹⁴.

A campanha da Reação Republicana teve um amplo apoio das camadas médias urbanas de algumas capitais, principalmente do Rio de Janeiro. Além disso, os militares que se encontravam descontentes com a política vigente na Primeira República se tornaram fortes aliados. Ferreira e Pinto afirmam que o que contribuiu para a aproximação dos dissidentes com os militares foram as chamadas “cartas falsas”

¹⁹³ FAUSTO, Boris. *A revolução de 1930: historiografia e história*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1975.

¹⁹⁴ FERREIRA, Marieta de Moraes. “A reação republicana e a crise dos anos 20”. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v.6, n.11, 1993, p.9-23.

publicadas na imprensa, supostamente enviadas por Arthur Bernardes com afirmações desrespeitosas aos militares¹⁹⁵.

Apesar do apoio dos militares e das camadas médias urbanas a Nilo Peçanha, Arthur Bernardes vence as eleições em março de 1922, causando fortes reações. Uma das principais foi a Revolta dos 18 do Forte de Copacabana. Os militares de níveis médios – tenentes e capitães – organizaram um motim que tinha por objetivo tomar o controle das principais guarnições do exército no Rio de Janeiro, com o fim de pressionar a anulação das eleições de 1922. A tentativa da revolta, porém, fracassou. Não houve apoio de segmentos militares expressivos e nem das oligarquias dissidentes. Apenas 17 militares e 1 civil enfrentaram as tropas reunidas pelo Ministério da Guerra. Dos 18 combatentes, apenas 2 sobreviveram. Apesar da revolta não ter sido bem sucedida, ela impulsionou o movimento tenentista, que ganhou apoio de diversas camadas. O tenentismo tinha por objetivo derrubar as oligarquias, limitar a autonomia local, unificar a justiça e o sistema de ensino e etc¹⁹⁶.

Nas revistas analisadas, encontramos referências tanto à insatisfação em relação a Arthur Bernardes quanto à revolta dos 18 do Forte de Copacabana. Na revista *Não quero saber mais dela*, de Marques Porto, Bittencourt e Luís Peixoto, de 1927, os autores fazem referência ao governo de Bernardes, que perdurou até 1926. Na cena, o personagem Bernardo quer entrar para uma companhia teatral e pede ajuda a Estrella. Porém, Estrella (estrela da companhia) afirma que é impossível empregá-lo, alegando que ele está muito batido e que não traria nenhum prestígio para o grupo. Ela diz, ainda:

ESTRELLA – Sabe de uma coisa? Abandona essa ideia de teatro e volta à vida política, seu Bernardo.
 BERNARDO – Na vida política eu passo...
 ESTRELLA – Por quê?
 BERNARDO – Não quero saber mais dela
 ESTRELLA – Santa Cruz, Fontoura e outros
 Como vai essa panela?
 BERNARDO – Não quero saber mais dela (bis)
 ESTRELLA – E a tua capangada,
 Que mora na Favela
 BERNARDO – Não quero saber mais dela (bis)
 (...)
 ESTRELLA – E a lavagem que levaste
 Da tal imprensa amarela?
 BERNARDO – Não quero saber mais dela. (Bis)¹⁹⁷

¹⁹⁵ FERREIRA, Marieta de Moraes; PINTO, Surama Conde Sá. *A Crise dos anos 20 e a Revolução de Trinta*. Rio de Janeiro: CPDOC, 2003, p. 397.

¹⁹⁶ Idem, p.400.

¹⁹⁷ PORTO, Marques; PEIXOTO, Luís; BITTENCOURT, Carlos. *Não quero saber mais dela* (1927). 2ª DAP, cx. 48, n. 1132.

Percebemos, pelo fragmento acima, que Bernardo é um personagem-caricatura de Arthur Bernardes. Essa referência pode ser compreendida por alguns ensejos, como por exemplo, a menção a Fontoura. Marechal Fontoura foi o chefe de polícia do governo de Bernardes. Este era o cargo máximo da segurança pública da capital federal e, dentre as suas atribuições, estava a censura à imprensa, em um período em que o país se encontrava sob estado de sítio. Talvez por isso a peça fizesse referência à imprensa. Cabe observar, ainda, que a menção a este setor podia estar associada aos comentários sobre as supostas cartas escritas por Bernardes, que foram divulgadas pela imprensa em 1921 e que continham acusações ao Exército. Um dos fatores para a Revolta do Forte de Copacabana foi exatamente o episódio das “cartas falsas”.

Observa-se também, na revista, o fato de Bernardo / Bernardes pretender se manter afastado da política, o que poderia exprimir o desejo de parte da população carioca, especialmente dos que apoiavam o movimento tenentista. O próprio nome da revista pode ser interpretado como uma alusão ao suposto desejo de Bernardes de se afastar da política. Ou, alternativamente, pode ser entendido como uma referência à rejeição, por parte da população, à política de Arthur Bernardes.

Outra revista que faz menção à política e exalta o tenentismo e, especialmente, o movimento do Forte de Copacabana é *Cangote Cheiroso*, de Marques Porto e Luís Peixoto. A peça inicia-se com Maluco falando com grande convicção:

MALUCO – Respeitável público! Eu sou o cartão de visitas da parceria Marques Porto Luiz Peixoto! Antes de começar a revista eu quero me congratular com as autoridades constituídas do País que já permitem o direito absoluto de crítica e de opinião! É o que vamos ver no decorrer dos dois atos de Cangote Cheiroso:

1 quadro! Os heróis de Copacabana! A epopéia dos dezoito bravos, símbolos de amor à Pátria, apóstolos da liberdade e da verdadeira doutrina de 15 de novembro de 1889!

2 quadro! Prestes, o general de 30 anos, ídolo da mocidade que sonha uma republica sem perseguições e uma pátria livre! Viva o general Luiz Carlos Prestes!¹⁹⁸.

Após esta fala, alguns populares o aplaudem, porém a enfermeira diz que ele é louco. Posteriormente, entra a commère dizendo que o início da revista estava entusiasmando-a, mas compère afirma que só um louco poderia dizer tais coisas. Portanto, as palavras de Maluco podiam ser lidas como uma denúncia de que, na vida real, o Brasil não era uma pátria livre, com direito de crítica e opinião. Nessa revista, há

¹⁹⁸ PORTO, Marques; PEIXOTO, Luís. *Cangote Cheiroso* (1927). 2ª DAP, cx. 51, n. 1201.

claramente uma crítica ao governo de Bernardes, à censura e uma exaltação ao tenentismo e a Prestes.

O movimento tenentista organizou-se e em 1924, com o objetivo de derrubar o governo de Arthur Bernardes, instalando-se na capital paulista e enfrentando forte repressão. Como afirmam Ferreira e Pinto, o momento culminante das revoltas tenentistas foi a Coluna Miguel Costa-Luís Carlos Prestes que, formada em 1925, percorreu 13 estados e 1.500 quilômetros, buscando a adesão da sociedade para a realização de uma revolução. Depois de dois anos e meio enfrentado tropas do governo, a coluna se dissolveu sem conseguir realizar uma revolução no Brasil.

Além do movimento tenentista, os anos 1920 foram marcados também pelos movimentos operários. Nesse período eclodiram greves em diversas cidades. No Rio de Janeiro, a greve da Leopoldina Railway, em 1920, se destaca como a maior paralisação que o Distrito Federal tinha vivido até então. A greve, iniciada em 15 de março daquele ano pelos ferroviários, teve apoio de diversas associações, causando um cenário de estado de greve geral. Como forma de conter os movimentos contrários ao sistema político vigente, ocorreu um aprofundamento no controle policial. Foi criada, em 1922, a 4ª Delegacia Auxiliar de Polícia, que tinha por objetivo restringir comportamentos políticos que pudessem comprometer a ordem e a segurança pública.

O governo posterior ao de Arthur Bernardes foi relativamente mais tranquilo. Washington Luís assumiu em 15 de novembro de 1926 pelo Partido Republicano Paulista (PRP). Seu governo foi marcado por políticas que favoreciam tanto o sistema agro-exportador quanto a indústria nacional, o que contribuiu para propiciar certa estabilidade política. Para conter as possíveis revoltas, Washington Luís criou o Conselho de Defesa Nacional, em 1927, com o objetivo de ser um órgão de inteligência e segurança nacional. Além disso, promulgou a lei Celerada, que atribuía ao executivo o direito de intervir nos sindicatos e permitia que o governo fechasse quaisquer instituições que fizessem oposição.

Em 1929, nova crise sucessória é deflagrada. Washington Luís, ao contrário do que era esperado, não indicou como seu sucessor um mineiro e sim um paulista – Júlio Prestes. Isto provocou uma cisão no sistema político que até então vigorava. Nessa nova conjuntura, os movimentos que até então estavam reprimidos se alastraram. Diferentes setores da oposição, inclusive líderes políticos dos estados de Minas Gerais e Rio Grande do Sul, se uniram na chamada Aliança Liberal, que tinha por propósito apoiar as

candidaturas de Getúlio Vargas e João Pessoa contra Júlio Prestes. Os conflitos políticos gerados após a vitória de Júlio Prestes desembocaram na Revolução de 30.

A década de 1920, portanto, foi um período em que o Brasil enfrentou crise em diversos setores. A sociedade não mais comportava um sistema político baseado na economia agro-exportadora. O crescimento urbano e industrial era cada vez mais latente e as questões sociais estavam à flor da pele. Esta conjuntura reflete o desejo de inserir o Brasil no hall das nações modernas, seja economicamente ou politicamente. E, naquele contexto, ser uma nação moderna implicava em reconhecer características da “brasilidade”. Cabe ressaltar que as mudanças conjunturais tiveram fortes influências nas formas sociabilização e de entretenimento realizadas no Rio de Janeiro, palco das mudanças e inquietudes que o Brasil viveu nesse período.

ATO II: A TRAMA: CONSTRUINDO A IDENTIDADE NACIONAL PELO TEATRO DE REVISTA

Quadro I: Representações do popular

Cena 1: O malandro, a mulata e as questões raciais no teatro de revista

Neyde Veneziano, ao tratar sobre as características do teatro de revista, aponta que, por mais que o gênero teatral tenha sofrido diversas mudanças ao longo do tempo, a estrutura básica deste gênero resistiu. Os componentes básicos desta estrutura foram designados por ela como convenções¹⁹⁹. Uma convenção constante no teatro de revista era a tipificação dos personagens. Estes representavam uma imagem de caráter geral de um grupo. Segundo Veneziano, os tipos se diferenciam de indivíduos na medida em que não possuem um passado, conflitos e, além disso, são “construídos sobre atitudes externas”²⁰⁰, ou seja, enquanto a história e a criação influenciam na forma de ser dos indivíduos, sobre os tipos há imagens projetadas, vícios e etc.

Leonardo de Mesquita Tavares, em seu artigo *A Mulata e sua música no Teatro de Revista brasileiro*, fez uma diferenciação da personagem-tipo para o estereótipo. Segundo ele, este último apresenta características estampadas e traços comportamentais evidentes, o que limita as ações das personagens. Já a personagem-tipo opera numa síntese de características que implica a identificação a um grupo pessoas, mas possibilita as personagens agirem de diversas formas, não apenas aquelas esperadas pelo público²⁰¹.

Segundo Filomena Chiaradia, as peças do início do século XX possuíam uma forte incidência de três personagens-tipo: o português, a mulata e o malandro. Estes

¹⁹⁹ VENEZIANO, Neyde, op.cit., 1991, p. 115-116.

²⁰⁰ Para Veneziano, enquanto podemos saber sobre a infância dos indivíduos, como foram criados, os poetas que leram e etc., sobre os tipos tem-se imagens projetadas. Por isso a autora afirma que as atitudes são externas, porque são projeções de seus vícios e ações. VENEZIANO, Neyde, op. cit., p.120.

²⁰¹ TAVARES, Leonardo de Mesquita. “A Mulata e sua música no Teatro de Revista brasileiro, entre o ano de 1890 e a década de 1930: análise de exemplos”. In: *Anais do Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação (ANPOM)*, p.108-114. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2008/comunicas/COM349%20-%20Taveira.pdf> Acesso em: 11 de agosto de 2012.

propiciavam aos autores enredos recheados de conflitos e comicidade²⁰². A atuação destes tipos reflete a concepção do que era o brasileiro e como ele se configurava para os autores do teatro de revista. Portanto, estes três personagens-tipo são importantíssimos na análise da brasilidade constituída no Teatro de Revista.

Dois destes tipos já foram fortemente estudados pela historiografia: o malandro e a mulata. Portanto, abordarei mais como os estudiosos analisaram esses personagens e como eles se “perpetuaram” na produção intelectual brasileira. Já a figura do português é muitas vezes citada pela bibliografia, porém, pouco analisada, o que me instigou a trabalhar com as suas representações nesta dissertação.

No que diz respeito ao malandro, Fernando Mencarelli aponta que, já nas revistas de ano, no século XIX, a malandragem se fazia presente em múltiplas revistas. Segundo o autor, a discussão entre trabalho e ócio estava na ordem do dia no período anterior à abolição da escravatura²⁰³. Por isso, diversas revistas de Arthur Azevedo abordaram essa temática.

Uma das revistas de Azevedo que traz esse debate é *O bilontra*, de 1886. A própria definição de bilontragem refere-se às práticas de ganhar dinheiro fora do trabalho. A peça apresenta as ações de um jovem – Faustino – que aplica golpes como forma de ganhar dinheiro fácil e rápido. O personagem é conduzido pela Jogatina, filha do Ócio, uma personagem encantadora, bonita e jovial. Ela se apresenta da seguinte forma:

A jogatina eu sou!
 Por’i além contente vou!
 A vida eu levo assim,
 Que o mundo alegre é para mim.
 (...)
 Leviana sou, talvez, porém,
 Filósofa também!
 Quem se prostrar
 No meu altar
 Será rico e feliz
 Fortuna dou,
 Benigna sou
 Até cos imbecis²⁰⁴.

Após demonstrar seus encantos a Faustino, Jogatina o estimula a escolhê-la ao invés do Trabalho. Assim, o personagem principal afirma que: “Decido-me por ti, que

²⁰² CHIARADIA, Filomena, op.cit., 2012, p.156.

²⁰³ MENCARELLI, Fernando Antonio, op.cit., 1999, p. 211.

²⁰⁴ AZEVEDO, Arthur. *O Bilontra*. Apud: MENCARELLI, Fernando op. cit., p. 245-246.

és bela!”. A beleza sucede das atratividades que o jogo acarreta, como o dinheiro rápido, fácil e etc.

Cabe destacar que, nessa peça, a bilontragem não se restringia apenas ao personagem principal, mas diversos personagens realizavam ações identificadas com a bilontragem. Assim, segundo Mencarelli, Azevedo teria destacado que estas práticas estavam “disseminadas em diferentes instâncias da sociedade”²⁰⁵.

Em *O Tribofe*, também de Artur Azevedo, as características apresentadas são semelhantes às da bilontragem. Segundo a própria peça, o termo tribofe refere-se às práticas de enganar ou trapacear, sendo usado para caracterizar as ações de diversas classes sociais. Não apenas o povo realiza tribofes, mas os políticos e as classes mais altas. Segundo Mencarelli, Azevedo buscou construir a imagem do Rio de Janeiro como um local onde “proliferam incontáveis formas de malandragem, como uma imensa pândega onde bilontras não se cansam de fazer tribofes”²⁰⁶.

Cabe destacar, porém, que em outros textos de Azevedo a bilontragem estava associada a segmentos sociais mais restritos. Por exemplo, na peça *Uma véspera de Reis*, de 1875, o personagem José, quando escravo, tinha se afeiçoado a pequenos golpes para conseguir dinheiro. “Ao chegar ao Rio de Janeiro, o encontro com a capoeiragem teria sido uma forma de desenvolvimento desse traço do personagem”²⁰⁷. Portanto, para Azevedo, a escravidão e a capoeiragem²⁰⁸ estavam fortemente associados à bilontragem.

A associação entre malandros e capoeiras foi estudada por diferentes autores. Uma das autoras que realiza tal relação é Maria Ângela Borges Salvadori. Para Salvadori, o malandro é uma figura republicana que se torna presente nas diversas fontes históricas, principalmente a partir de meados da década de 10. De acordo com a

²⁰⁵ MENCARELLI, Fernando op. cit., p. 212.

²⁰⁶ Ibidem, p. 213.

²⁰⁷ Ibidem, p. 222.

²⁰⁸ O termo capoeiragem designa a prática da capoeira, ou seja, da luta-dança. Este termo foi utilizado, também, para caracterizar práticas ligadas à desordem. Ver OLIVEIRA, Josivaldo Pires de. *Pelas ruas da Bahia: criminalidade e poder no universo dos capoeiras na Salvador republicana (1912-1937)*. Dissertação de Mestrado em História Salvador: Universidade Federal da Bahia., 2004, p. 10. Carlos Eugênio Líbano Soares estuda o universo da capoeira no final do século XIX, no Rio de Janeiro, enquanto fenômeno social e cultural da cidade. Segundo ele, “grupos de negros ou homens pobres de todas as origens, portando facas e navalhas, atravessando as ruas em correrias, ou indivíduos isolados, igualmente temidos, conhecedores de hábeis golpes de corpo que passaram a tradição como “capoeira”, os “capoeiras”, como eram chamados, faziam parte integrante da cultura popular de rua de então” SOARES, Carlos Eugênio Líbano. *A negregada instituição: os capoeiras no Rio de Janeiro 1850-1890*. Dissertação de Mestrado em História. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 1993, p. 8. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000071836&opt=1>> Acesso em: 26 de setembro de 2012.

autora, o malandro tem forte relação com a capoeiragem. O capoeira e o malandro seriam, assim, dois tipos que se assemelham e se originam do mesmo fato: a busca pela autonomia do indivíduo, como afirma abaixo:

(...) a capoeira fazia parte de um conjunto de práticas populares que garantia o viver sobre si e mantinha afastada a ideia do trabalho disciplinado e regular, associado à escravidão. (...) Assim como os capoeiras, os malandros são definidos por uma recusa em relação ao trabalho regular e pela prática de expedientes temporários que garantem a sobrevivência. (...) Da mesma forma que os capoeiras, que os antecederam, os malandros se defrontam com uma sociedade ordenada pelo trabalho e os valores que defendem, seus padrões morais, suas práticas cotidianas, são construídas em grande parte pela percepção do lugar oferecido aos pobres nesta cidade.²⁰⁹

A autora faz, portanto, uma associação direta entre os capoeiras e os malandros, na medida em que ambos se recusariam à submissão ao trabalho regular e buscariam formas alternativas de sobrevivência. A ideia defendida por Salvadori se assemelha à concepção de malandro presente no trabalho de DaMatta. Para este autor, o malandro se forma a partir da recusa de “transacionar comercialmente com a própria força de trabalho”²¹⁰. Ou seja, ele prefere reter sua força de trabalho para si próprio e flutuar na estrutura social do que vendê-la. Nesse sentido, tanto capoeiras quanto malandros constituíam uma espécie de “cidadania” à margem do poder legal, ou seja, à margem dos valores morais e da sociedade ordenada pelo trabalho.

As imagens construídas por Salvadori e DaMatta sobre o malandro, como aquele que se opõe ao sistema socialmente construído, tem pontos em comum com as representações desse personagem nas revistas de ano do final do século XIX e do início do século XX²¹¹. Porém, essas imagens ganham conotações diferentes ao longo do tempo. Por exemplo, nas peças de Azevedo a malandragem, na maioria das vezes, era vista com maus olhos, uma vez que ela estava intimamente ligada à negação ao trabalho. Cabe destacar que a perspectiva de Azevedo se aproximava das ideias da

²⁰⁹ SALVADORI, Maria Ângela Borges. *Capoeiras e malandros: pedaços de uma sonora tradição popular*. Dissertação de Mestrado em História. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 1990, p. 170.

²¹⁰ DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. 6.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 290.

²¹¹ Apesar da existência de diferentes visões sobre o malandro ao longo do século XIX e XX – algumas das quais retrataremos mais à frente – o personagem manteve características ligadas ao seu princípio básico. Dentre os elementos mantidos estão a tendência natural ao ócio e à trapaça. Esses aspectos estão presentes em todas as construções sobre o malandro no Brasil, sejam elas de antropólogos e sociólogos, sejam de autores de teatro, revista e até mesmo de Chico Buarque. Gomes ressalta a permanência desses elementos em sua dissertação: GOMES, Tiago Melo. *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 em História. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 1998, p. 91.

chamada geração de 1870²¹², favoráveis à aceleração da atividade econômica, à liberação comercial e à democratização²¹³. Assim, os literatos daquela geração incorporaram muitos dos ideais europeus para pregar reformas abolicionistas e republicanas defendendo, acima de tudo, o trabalho livre e assalariado.

Azevedo, convivendo com estes ideais, transportou-os para muitas de suas peças. Por exemplo, na revista *Viagem ao Parnaso*, de 1891, verifica-se o louvor ao trabalho. A peça transmite a exaltação ao trabalho em diversos personagens, desde mendigos que reconhecem no trabalho uma forma de regeneração, até o intendente da polícia. Segundo o canto entoado por esse último personagem, qualquer pessoa que não tivesse uma profissão era considerada perigosa.

Não é bom que a sociedade
Veja impune um vagabundo!
Não posso limpar o mundo,
Porém limpo essa cidade!

Sem profissão decorosa
Ninguém devo tolerar,
E mando catrafilar
Toda gente perigosa!
Muita gente está zangada,
Pelas costas me quer ver;
Mas, confessa a gente honrada,
Sei cumprir o meu dever!

Sujeito que não trabalha,
Parasita ou ratoneiro,
Manejador de navalha,
Beberrão ou desordeiro...
Devem ser todos punidos,
E deles não tenho dó!²¹⁴

Se levarmos em conta o teatro de revista como uma manifestação artística em que diferentes ideias confluíam no espetáculo, a representação acima não necessariamente era uma opinião do autor. Porém, mesmo que não seja a expressão das

²¹² O movimento intelectual da geração de 1870 foi lançado na faculdade de Direito de Recife, tendo Tobias Barreto e Silvio Romero como seus principais mentores. Eles contestaram a teoria do direito natural, provinda de um pensamento religioso, e passaram a adotar uma perspectiva histórica e evolutiva. Esta geração era composta por grupos heterogêneos que abarcavam, entre outros, mulatos abolicionistas como André Rebouças, membros das classes médias, da burguesia em formação e da própria elite aristocrática, a qual não possuía maiores vínculos com o poder imperial. Porém, o que possibilita integrá-los numa mesma geração literária é “a perspectiva crítica ante o *status quo* da sociedade imperial, sua situação de relativa marginalização em face do núcleo de poder constituído.” KUGELMAS, Eduardo. “Revisitando a geração de 1870”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v.18, n.52, jun. 2003.

²¹³ SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na primeira república*. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 97.

²¹⁴ AZEVEDO, Arthur. *Viagem ao Parnaso*. Apud: MENCARELLI, Fernando, op. cit., 1999, p.228-229.

ideias do autor, apesar de sua aproximação com a geração de 1870²¹⁵, ela transmite um pensamento que existiu e que se traduziu na perseguição policial aos “vadios”, cada vez mais frequentes na cidade do Rio de Janeiro na virada do século²¹⁶. Isso pode ser analisado quando se observa o código criminal de 1890. No livro III, das contravenções em espécie, há referências ao jogo, à mendicância, à capoeiragem e à vadiagem, entre outras práticas passíveis de punição. Por exemplo, o capítulo XIII, dos vadios e capoeiras, determina a prisão por 15 a 30 dias para aqueles que:

Art. 399. Deixar de exercitar profissão, ofício, ou qualquer mister em que ganhe a vida, não possuindo meios de subsistência e domicilio certo em que habite; prover a subsistência por meio de ocupação proibida por lei, ou manifestamente ofensiva da moral e dos bons costumes²¹⁷.

Este mesmo capítulo define as penas para a capoeiragem, demonstrando uma aproximação no entendimento em relação aos vadios e capoeiras. O código determinava que:

Art. 402. Fazer nas ruas e praças públicas exercícios de agilidade e destreza corporal conhecidos pela denominação capoeiragem; andar em correrias, com armas ou instrumentos capazes de produzir uma lesão corporal, provocando tumultos ou desordens, ameaçando pessoa certa ou incerta, ou incutindo temor de algum mal:
Pena – de prisão cellullar por dois a seis meses.
Parágrafo único. É considerado circunstância agravante pertencer o capoeira a alguma banda ou malta.
Aos chefes, ou cabeças, se imporá a pena em dobro²¹⁸.

Podemos verificar que o capoeira estava associado à vadiagem, porém, a capoeiragem era um agravante, uma vez que a pena para os capoeiras era mais pesada do que para os vadios, como definido no código. As referidas penas no código criminal implicavam numa perseguição policial ampla aos indivíduos que realizavam mendicância, capoeiragem e vadiagem.

Cabe observar que, apesar da revista apontar para uma visão favorável ao código criminal, podemos supor que as plateias, dado o caráter polissêmico das revistas, e considerando-se o público extremamente diversificado, podiam se dividir entre os que

²¹⁵ Apresento na minha monografia de conclusão do curso de história da UNIRIO esta aproximação entre Artur Azevedo e a Geração de 1870. AGUIAR, Mariana de Araujo. *A peça Fritzmac como representação da sociedade carioca: construção de imaginários sobre a questão habitacional e abolicionista*. Monografia de graduação em história. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2010.

²¹⁶ Bretas se dedicou a analisar as perseguições policiais e as razões para tal. Ver: BRETAS, Marcos Luiz. *A guerra das ruas: povo e polícia na cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1997.

²¹⁷ BRASIL, Decreto n. 847, de 11 de outubro de 1890, que promulga o Código Penal. Disponível em: <<http://www6.senado.gov.br/legislacao/ListaPublicacoes.action?id=66049>>. Acesso em: 5 de dezembro de 2012.

²¹⁸ Ibidem.

se identificavam com o personagem intendente de polícia e os que simpatizavam com os que eram perseguidos por ele.

Segundo Gomes, a formatação que o malandro assume nas peças de Azevedo é bastante diferente das revistas cariocas das décadas de 1920, 30 e 40. Enquanto nas revistas de ano o malandro expressava “o que havia de pior no país”²¹⁹, nas revistas da década de 20 esse personagem começa a se configurar como um dos símbolos do caráter do brasileiro.

A mudança na representação do malandro está associada às alterações na própria noção de nação e no contexto sociocultural do período, com a deflagração da I Guerra Mundial e a crise do modelo da Belle Époque, a construção da nação como forma de se afirmar frente aos outros estados nacionais e etc. Abordaremos posteriormente, com maior ênfase, esse contexto.

Na década de 30, a figura do malandro se afirmou mais claramente enquanto representante do caráter brasileiro, por isso grande parte dos trabalhos acadêmicos publicados sobre esta imagem têm a década de 30 ou períodos posteriores como recorte cronológico. Cabe destacar que, apesar desse personagem ser visto em diversos períodos, o malandro corporifica significados diferentes em cada momento histórico, tornando-se “uma interessante maneira de perceber, em meio a uma série de continuidades formais, os diferentes sentidos presentes nas autorrepresentações da nação ao longo do tempo”²²⁰.

Nas revistas da década de 1920, uma das ideias atreladas ao malandro é a de um sujeito bem humorado que gosta de batucada, samba, jogo do bicho, além, é claro, das trapanças. A despreocupação com “coisas sérias”, dentre elas o trabalho, é também uma constante no teatro de revista da década de 1920. Segundo o estudo de Tiago de Mello Gomes, a associação entre o malandro e o gosto pela diversão se torna fortemente presente a partir da revista carnavalesca *Gato, Baeta e Carapicú* (1920), de Cardoso de Menezes. Esta revista, juntamente com a burleta *Forrobodó* (1912), de Carlos Bittencourt e Luís Peixoto, inaugura toda uma maneira de se fazer teatro de revista predominante na década de 20. Dentre as características enunciadas nessas peças, podemos citar: a vigência de tipos como o malandro e a mulata, que de certa forma

²¹⁹ GOMES, Tiago de Melo, op.cit., 1998, p. 50.

²²⁰ GOMES, Tiago de Melo. “Formas e sentidos da identidade nacional: o malandro na cultura de massas (1884-1929)”. *Revista de História*, São Paulo, v. 141, 1999, p.71.

simbolizavam a falência de um modo de pensar o Brasil pela via do branqueamento²²¹; a imagem da capital federal como uma cidade carnavalesca; a alegria e o bom humor, que possibilitavam ao carioca sair dos problemas vigentes, surgindo, assim, a ideia do “jeitinho carioca”; a positivação do popular, trazendo para a cena sua cultura, seus gostos e seus hábitos.

A revista *Gato, Baeta e Carapicú* (1920) tem como personagem principal o Carioca. Este é tratado como aquele que se preocupa unicamente com o Carnaval. Gomes aponta que, apesar de as revistas de Azevedo, como *O tribofe*, considerarem o povo carioca como amante do divertimento, nelas há uma ideia de atraso relacionado a esse aspecto. Já na peça de Menezes, há uma ideia de que “o Brasil é um país invejável, onde os problemas são superados com alegria e bom humor”²²².

Revistas carnavalescas seguiram a mesma linha da *Gato, Baeta e Carapicú*. Na revista *Réco-Réco*, de Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes, estreada em 12 de janeiro de 1921, o tipo malandro apresenta como característica não apenas o gosto pelo carnaval, mas o gosto em trapacear. Jóca (típico malandro) e Flor (mulata) tentam conseguir 300\$000 réis para comprar o resto das fantasias para o rancho Rosa Branca. Por ser amante do carnaval, Jóca engana a portuguesa Rosália com o objetivo de salvar seu rancho.

ROSÁLIA – Se eu soubesse dançar entrava para sócia da Rosa Encarnada
 JÓCA (aparte) – ô ideia luminosa! Quem sabe se a portuguesa não tem o dinheiro? (alto a ela) Vou lhe propor para sócia. A questão é que a jóia de entrada é muito cara...
 ROSÁLIA – Quanto é?
 JÓCA (aparte) – Agora que ela vai ter um ataque (alto a ela) Trezentos mil réis...
 ROSÁLIA – Trezentos mil réis?!Livra!
 JÓCA – Ah! Mas dá direito a muita coisa. Por exemplo, o sócio ou a sócia, que morrer no Carnaval, tem direito a enterro de terceira classe, com bandeira a meio pau na sede do rancho...
 ROSÁLIA – Ainda se fosse uns cem mil réis...
 JÓCA (aparte) – Vou pegar os cem...(alto a ela) Minha filha: você entra com os cem, que eu compareço com o resto²²³.

Jóca arquiteta um plano, rapidamente, para conseguir o dinheiro, enganando a portuguesa. Fica claro, na parte transcrita acima, o “jeitinho” como forma de solucionar o problema do rancho. Portanto, a peça congrega a ideia de “jeitinho” e trapaça àquele que é visto como a grande preocupação do carioca: o carnaval.

²²¹GOMES, Tiago de Melo, op. cit.,1998, p. 58-59. Abordarei este tema mais adiante, quando tratarei das representações da mulata.

²²²GOMES, Tiago de Melo op. cit.,1998, p.56.

²²³BITTENCOURT, Carlos; MENEZES, Cardoso. *Réco-Réco* (1921). 2ª DAP, n.195, cx: 11 p. 12-13.

A imagem do malandro como bem humorado, amante das festas populares, não estava presente apenas nas revistas carnavalescas. Dentre as peças que corporificam essa imagem do malandro se encontra a revista *É da fuzarca*, de Bittencourt e Menezes, datada de 1928. Segundo aponta Gomes, os autores demonstram com clareza como o povo brasileiro encara as festas populares. O personagem Zé Povo, ao apontar as vantagens da malandragem, exclama que a cidade do Rio de Janeiro é ótima de morar²²⁴. Essa afirmação incita a personagem Lei a questioná-lo. O conteúdo da pergunta não se refere a oportunidades de ascensão social, mas sim à presença da Festa da Penha – , como se observa abaixo:

Zé (alegre) – Viva a felicidade! Viva quem me atirou no mundo, a excelentíssima senhora minha mãe! (pausa e sorri) Como eu sou feliz! (noutro tom) Almocei, esplendidamente, no jardim do palacete do Conde Pereira Carneiro, onde tenho uma pensão gratuita... é só bater no portão e lá vem a comidinha do pobre! (pausa) Pobre? Rico é o que eu sou! Os ricos compram automóveis; eu, de graça eu vejo passar, e, quando quero dar um passeio, já sabe: armo um tempo quente, vem a viúva alegre, e lá vou eu, sereno e tranquilamente, descansar dessa agitação da cidade na pensão Meira Lima! (...) Ah, como eu sou feliz!
LEI – Olá Zé Povo, alegre e satisfeito? Já sei: é a festa da Penha!²²⁵

Observa-se acima que a personagem Lei fortalece a imagem do Zé como aquele que só se preocupa com festa e diversão. Se a Lei é apresentada como antítese do malandro, este último, que vive à margem das regras, é apresentado não apenas como Zé, mas Zé Povo, representando, assim, o brasileiro. Bittencourt e Menezes transmitem uma imagem que, entre várias outras, fazia parte dos debates da sociedade carioca em torno da questão da identidade nacional.

A imagem do malandro bem-humorado associada aos festejos populares e, principalmente, ao samba, foi abordada por diversos estudiosos, principalmente aqueles que se dedicam à música brasileira. Gomes, em seu estudo sobre o malandro, ressalta como a imagem deste personagem foi construída pela música popular brasileira.

Gomes destaca que a maioria das produções historiográficas, da década de 1970, sobre o malandro na música popular resultavam de duas premissas: a primeira apontava que a representação da malandragem nos sambas da década de 30 surgia como forma de contrariar o sistema capitalista que estava sendo implantado. A segunda

²²⁴ GOMES, Tiago de Melo, op.cit., 1998, p.103.

²²⁵ BITTENCOURT, Carlos; MENEZES, Cardoso. *É da fuzarca* (1928), 2ª DAP, cx. 59, n.1393, ato I, p. 14-15.

premissa referia-se à resistência do negro ao trabalho como forma de contestar sua condição na época escravista ²²⁶.

Dentre os estudos destacados por Gomes, que defendem a primeira premissa, se encontra o trabalho de Cláudia Matos chamado *Acertei no bilhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio*. Segundo Gomes, o estudo de Matos analisa o samba malandro como um discurso das camadas oprimidas²²⁷ frente ao projeto capitalista, que tem o trabalho assalariado como um de seus ethos. No que diz respeito à última vertente, Gomes cita o trabalho de Gilberto Vasconcellos e Matinas Suzuki Jr. intitulado *A Malandragem na formação da música popular brasileira*. Neste artigo, os autores trazem uma explicação para o surgimento do samba malandro, afirmando que há uma relação entre a abolição e a constituição da imagem do malandro na música popular²²⁸. Estas duas vertentes parecem confluir ao apontarem que o samba malandro foi uma forma de resistência em integrar a lógica da sociedade moderna e capitalista.

Nas décadas de 1980 e 1990, novos trabalhos buscaram analisar a imagem do malandro, atrelada a outros fatores. Gomes destaca o estudo de Alcir Lenharo. Este autor buscou compreender a formação da imagem do malandro nos meios populares, “onde pesava a luta diária pela sobrevivência de compositores negros e pobres, onde se buscava driblar a fome, as doenças, o preconceito e a falta de dinheiro diariamente” ²²⁹. Nesse sentido, Lenharo aponta que o malandro, tal como representado na música popular, não era aquele que possuía aversão ao trabalho propriamente dito, mas era fruto da dificuldade em conseguir ascender socialmente. Ou seja, compositores negros e pobres, submetidos a inúmeras dificuldades cotidianas, teriam criado e divulgado, em suas músicas, a imagem do malandro que, à sua imagem e semelhança, e quase sempre com boas razões, não enxergavam no trabalho a possibilidade de melhorarem de vida.

O trabalho de Gomes, ao contrário dos citados acima, privilegia as relações entre o personagem malandro e a questão da identidade nacional. Segundo Tiago de Melo Gomes, as representações do malandro, no teatro de revista da década de 20, se encontram ligadas à defesa das raízes culturais brasileiras, principalmente populares. Nesse sentido, o malandro é aquele que gosta de carnaval, samba e festas populares, que defende a favela e os segmentos sociais menos favorecidos economicamente da sociedade carioca.

²²⁶ GOMES, Tiago de Melo, op. cit., 1998, p.34

²²⁷ Ibidem, p.12.

²²⁸ Ibidem, p. 14.

²²⁹ Ibidem, p. 37.

Portanto, para Gomes, o surgimento da imagem do malandro não está vinculado à resistência ao mundo capitalista e nem reflete as dificuldades do negro em se inserir no mercado de trabalho. Segundo o autor, o malandro passa a ser representado na década de 20 como aquele que simboliza o brasileiro, com suas raízes mestiças, seus gostos e sua forma de agir.

A concepção defendida por Gomes é resumida em seu artigo *Formas e sentidos da identidade nacional: o malandro na cultura de massas*. Nesse texto, Gomes argumenta que a representação do malandro enquanto sintetizador do brasileiro surge, na década de 1920, como fruto de diversos aspectos. Entre eles se destacam: a ideia de “Brasil Mestiço”, que ganhou força devido à percepção de que o discurso da inferioridade racial do negro não trazia esperanças “para o futuro fortalecimento de uma nação estabelecida sobre bases não-européias”²³⁰; a busca por raízes populares, sob influência da valorização do popular na arte e na intelectualidade europeia; e a incorporação de um público de menor poder aquisitivo nos teatros cariocas. Sobre este último aspecto, Gomes aponta que, embora exagerada, a representação de personagens valentões, pequenos ladrões e etc. poderia ser identificada por este grupo social como “personagens caricaturas de tipos de carne e osso que povoavam seu cotidiano”²³¹.

Dentre as peças citadas por Gomes que apontam o malandro como parte integrante da cultura brasileira, podemos apresentar a revista de Freire Júnior *Seu Julinho Vem!* (1929). A peça conta a história do programa de urbanização do prefeito Prado Júnior, simbolizado na figura do personagem Seu Antônio. A proposta de colocar abaixo a Favela²³², localizada na zona portuária, é rebatida por Vagabundo, personagem malandro. É este personagem que irá impedir a urbanização do morro da Favela. O malandro, porém, não é somente aquele que convive na favela, mas há malandros de diversas classes sociais, como aponta Gomes na seguinte passagem:

Favela [o personagem] leva Vagabundo ao “Centro dos Malandros”, e lá chegando, Vagabundo se surpreende ao perceber que há malandros de todas as classes. Com o tempo, Vagabundo acaba se dando conta de que muitos membros das classes mais altas também são malandros. Um Major que é diretor do “Centro” canta “A Malandragem”, de Bide e Francisco Alves, e Vagabundo responde cantando “A Vadiagem”, do mesmo Francisco Alves,

²³⁰ GOMES, Tiago de Melo. op. cit., 1999. p. 66

²³¹ Ibidem., p.70.

²³² Dentre as intenções do Plano Agache (1927-1930) constava a de erradicar as favelas, como se observa em MATTOS, Rômulo Costa. “Aldeias do mal”. Disponível em: <<http://www.revistadehistoria.com.br/secao/capa/aldeias-do-mal>> Acesso: 17 de dezembro de 2012.

dois sambas então em evidência em que os autores se descreviam como malandros²³³.

A peça, como destaca Gomes, demonstra que a malandragem não era apenas uma personificação da população negra ou pobre, mas era representada como a “própria especificidade da Nação”²³⁴. Essa mesma interpretação é encontrada no artigo de Antonio Herculano Lopes intitulado “Algumas notas sobre o mulato, a mulata e a invenção de um país sem culpa”. Lopes ressalta a importância do teatro de revista para que tipos populares e a cultura da população negra e pobre se tornassem conhecidos. O autor ressalta, ainda, que o malandro, associado à cultura negra até então, perde seu referencial de cor na revista *Duzentos e Ciquenta Contos*, de Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes, datada de 1921²³⁵. Nesta revista o personagem principal – Ressaca – é um típico malandro, como se pode observar na música em que ele se apresenta:

RESSACA – Eis o Ressaca
 O destemido
 No corta jaca
 Sou sacudido
 Cabra sarado
 (...)
 Entro de cara
 Não nego fogo
 Não sou arara
 N’este meu jogo
 Sou renitente
 Nunca fugi
 Quem for valente
 Chegue p’raqui
 Eu não sou tolo
 Na malandragem
 Se faço um rolo
 Levo vantagem²³⁶

Características relacionadas ao malandro, como aquele que é bom de briga, esperto e valente, são figuradas, pelos autores, na pele de um homem branco²³⁷. Ele, porém, não é apenas branco, mas também preconceituoso. Ressaca é um dos hóspedes

²³³ GOMES, Tiago de Melo, op. cit., 1999, p. 71

²³⁴ Ibidem, p.71

²³⁵ LOPES, Antonio Herculano. Algumas notas sobre o mulato, a mulata e a invenção de um país sem culpa. Disponível em: < http://www.casarui Barbosa.gov.br/dados/DOC/artigos/k-n/FCRB_AntonioHerculano_Lopes_Algunas_notas_sobre_o_mulato_a_mulata_ea_invencao_de_um_pais_sem_culpa.pdf>. Acesso em: 4 de julho de 2012.

²³⁶ BITTENCOURT, Carlos e MENEZES, Cardoso de. *Duzentos e Cinquenta Contos* (1921). 2ª DAP, , n. 279, cx. 15.

²³⁷ Na peça, a definição do personagem como homem branco fica evidente em uma das falas do próprio personagem: “E a senhora pensa que eu vou me rebaixar de sentar na sua mesa? Nunca mais. Eu é que não quero. Tanto mais que vai se sentar na mesa um preto. Eu estou devendo mas sou branco” (BITTENCOURT; Carlos; MENEZES, Cardoso. op. cit., 1921).

da pensão de Brasileira. O seu preconceito é demonstrado, na peça, quando é anunciada a entrada de um novo hóspede negro, como se denota na fala de Ressaca: “Eu cá por mim está decidido. Mudo-me. Lá com pretos é que não moro”²³⁸. Esta frase apresenta uma construção típica portuguesa, porém, o personagem Ressaca é apresentado como um brasileiro, mas que gosta de suas raízes portuguesas²³⁹.

O preconceito, porém, começa a dar lugar a uma convivência mais pacífica quando Ressaca descobre que pode ganhar dinheiro sendo secretário de Honolulu, o negro. A peça, portanto, aborda a questão racial, mencionando o conflito aberto e, depois, a aparência de convivência harmônica, que mal ocultava os benefícios financeiros que o personagem branco e malandro obtinha, através de suas relações oportunistas com o personagem negro. De todo modo, autores e público participavam, através da revista, dos debates sobre a questão racial²⁴⁰.

A construção da figura do malandro associada à ideia de nação se perpetuou no imaginário brasileiro. Sua representação foi traduzida como explicação antropológica para o caráter do povo brasileiro, como se destaca na obra de DaMatta. Segundo este autor, em *O que faz do Brasil, Brasil?*, o malandro seria “um profissional do jeitinho”²⁴¹, ou seja, ele se utilizaria de artifícios pessoais, como histórias, e de concepções impessoais, como leis, para fazer com que as pessoas acreditassem em seu discurso. Ele buscaria, assim, o benefício próprio através do jeitinho, convertendo as leis e convenções de acordo com seu interesse. É nesse sentido que se configura a esperteza do malandro, aquele que sabe relacionar o impessoal com o pessoal de forma a garantir maior bem-estar para si mesmo. Assim, segundo Roberto DaMatta:

(...) não há no Brasil quem não conheça a malandragem, que não é só um tipo de *ação* concreta situada entre a lei e a plena desonestidade, mas também, e sobretudo, é uma possibilidade de proceder socialmente, um modo tipicamente brasileiro de cumprir ordens absurdas, uma forma ou estilo de conciliar ordens impossíveis de serem cumpridas com situações específicas, e — também — um modo ambíguo de burlar as leis e as normas sociais mais gerais.

(...)

Quer dizer, tal como acontece com o seu modo de andar, o malandro é aquele que — como todos nós — sempre escolhe ficar no meio do caminho, juntando, de modo quase sempre humano, a lei, impessoal e impossível, com

²³⁸ BITTENCOURT, Carlos e MENEZES, Cardoso de. *Duzentos e Cinquenta Contos* (1921). 2ª DAP, n. 279, cx. 15

²³⁹ Trataremos mais adiante sobre a relação entre português e brasileiro construída nesta peça.

²⁴⁰ A peça abordava um projeto de lei que visava proibir a entrada de imigrantes negros no país. Voltaremos a ela mais adiante.

²⁴¹ DaMatta, Roberto. *O que faz o Brasil, Brasil?* Rio de Janeiro: Rocco: 1986.

a amizade e a relação pessoal, que dizem que cada homem é um caso e cada caso deve ser tratado de modo especial²⁴².

Na abordagem de DaMatta, o malandro é um papel social que pode ser desempenhado por qualquer brasileiro e, segundo ele, não é um mero acidente a existência desse papel, mas uma forma de sobreviver num sistema em que nem sempre as leis andam de acordo com as regras da moralidade das ruas.

Podemos concluir que a imagem do malandro foi delineada em diferentes espaços e tempos: no teatro de revista, representou inicialmente a recusa ao trabalho e, na associação com a imagem do capoeira, a periculosidade. Naquele mesmo contexto, posterior à abolição da escravatura, o Código Penal institucionalizava a repressão à vadiagem e à capoeiragem, características marcantes dos malandros das revistas.

Posteriormente, também no teatro de revista, foi elaborada a imagem positivada do malandro, como aquele que vive nos ambientes populares, se dedica, sobretudo, à diversão e difunde e valoriza a cultura popular. Tal representação, marcante nas revistas da década de 1920, é construída e divulgada em meio aos debates sobre a identidade nacional brasileira, influenciados, particularmente nos meios intelectuais e artísticos, pela valorização do popular em voga na Europa.

As representações do malandro seriam marcantes, também, na música popular dos anos 1920 e 1930, incitando estudos que tinham por objetivo entender as razões para tais representações. A partir da década de 1970, principalmente, a malandragem torna-se um assunto importante na produção acadêmica. A produção historiográfica dos anos 70 enxergaria na malandragem a resistência à lógica capitalista. Na mesma década, a antropologia cultural, através sobretudo de Roberto da Matta, colocaria o malandro no centro dos debates sobre a identidade brasileira.

Os trabalhos de Tiago de Melo Gomes e Antonio Herculano Lopes, entre outros, abordam as diferentes representações do malandro atreladas às raízes culturais brasileiras, evidenciando, assim, a construção da identidade do Brasil e dos brasileiros por meio das imagens presentes no teatro de revista.

A mulata, assim como o malandro, foi uma tipificação fortemente encontrada nas peças teatrais do início do século XX. Leonardo de Mesquita Taveira realizou um

²⁴² Ibidem, p. 87-88

estudo voltado para esta personagem-tipo. Ele afirma que a mulata, enquanto personagem, teve sua primeira aparição no teatro de revista no ano de 1889, em duas peças: *A República*, de Artur Azevedo, e *Bendengó*, de Oscar Pederneiras. Em ambas, a mulata estava associada à imagem da baiana. Essa associação também é descrita por Lopes no seguinte fragmento:

Entre os papéis femininos, talvez o primeiro a surgir como “tipo nacional” tenha sido o da baiana. Em certos grupos negros cariocas, a Bahia, já no fim do século XIX, era considerada como a fonte da cultura afro-brasileira. Nas peças de Artur Azevedo, a baiana aparecia em seu exotismo, com roupas típicas, vendendo comidas típicas, mas também atraindo o olhar masculino²⁴³.

A mulata baiana era caracterizada, inicialmente, não pela cor das atrizes, já que elas eram, em sua grande parte, brancas²⁴⁴, mas pelo requebrado, pela música e pelo linguajar. Neyde Veneziano destaca essa última característica. Segundo ela, o linguajar era oriundo das senzalas e incorporou modismos do meio urbano. Eram comuns erros gramaticais e invenção de palavras, como as seguintes expressões: “alicérceos, fundamentá, inconomia, entrínseca, merecendente, tô afrônica, vô arrecitá”²⁴⁵.

A representação da mulata foi se transformando ao longo do período. Segundo Taveira, essa associação entre mulata e baiana perdurou até a década de 1920, quando a mulata ganhou conotações cariocas. Além disso, a mulata passou a ser representada por atrizes mestiças, passou a falar de forma mais adequada ao padrão culto da língua portuguesa e se transformou em símbolo do samba e símbolo nacional, o que observamos nas peças do período.

Na revista *A Mulata* (1925), de Marques Porto, a figura da mulata é destacada no telão, apresentado no início da peça. Neste telão encontra-se escrito o seguinte:

Mulata, jambo mimoso
Sará fresca, faceira
És a fruta brasileira
És o pitéu mais gostoso.

²⁴³LOPES, Antonio Herculano. “Vem cá, mulata!”. *Tempo*, Departamento de História da Universidade Federal Fluminense, Niterói, v.13, n..26, 2009, p. 88.

²⁴⁴No que diz respeito à presença de mestiços no teatro, Lopes afirma que desde meados do século XVIII até a chegada da corte no Brasil, atores mestiços eram frequentes na cena carioca. Porém, com a vinda da família real e com a independência do Brasil, buscou-se apagar “qualquer traço da cultura negra na formação de uma arte nacional”. *Ibidem*, p.86. Assim, atores mulatos passaram a ser maquiados para disfarçar sua condição racial, tornando-se muito raro que um ator negro ou mestiço ocupasse a posição de primeiro ator. Além disso, a presença de atores mulatos ou negros em espetáculos teatrais era reduzida em comparação aos atores brancos. Para Lopes, não há uma precisão sobre quando os atores mestiços passaram a fazer parte do quadro profissional de atores na cena carioca. Porém, ele afirma que, no início do século XX, “um espaço possível para o ator reconhecidamente mestiço começa a se formar” (*Ibidem*, p. 86).

²⁴⁵VENEZIANO, Neyde, *op.cit.*, 1991, p. 129.

Quem prova a graça brejeira
Do teu vinho capitoso
Se queda todo dengoso
Mergulha na bebedeira ²⁴⁶.

Observam-se na peça algumas interpretações sobre este personagem. Um primeiro destaque pode ser dado ao caráter brasileiro da mulata. O autor, ao afirmar que ela é “a fruta brasileira”, sugere que a mulata, com as características que possui, só existe no Brasil, ou pelo menos é o que existe de mais brasileiro. A mulata é representada também enquanto símbolo sexual, através da metáfora da comida (“jambo”, “fruta”, “pitêu mais gostoso”) e da bebida (“vinho”, “bebedeira”). No fragmento acima, a mulata está vinculada a características como: “faceira”, “dengosa”, “mimosa”. Todas essas imagens simbolizam o atrativo sexual da mulata.

Buscando explicar a imagem da mulher mestiça na música brasileira dos anos 1930 e 1940, Manoel Pinto Ribeiro destaca que gozava da preferência dos homens, visto que era considerada mais bonita do que a negra. Nesse sentido, a mulata era representada, na música, como objeto sexual. “[Ela] é concebida como uma mulher cheia de manhas, ambiciosa, dengosa, preguiçosa e que não servia para o casamento”²⁴⁷.

Martha Abreu, em seu estudo sobre as questões raciais e de gênero nas canções populares, afirma que um dos argumentos que podem ser inferidos das letras das músicas populares é a coisificação da mulata. Como destaca abaixo:

Com boa dose de razão, pode-se argumentar que a representação da mulata como um cobiçado objeto do desejo seria o contraponto musical para as teorias que, no passado, coisificavam a mulher escrava e, no presente, apontavam para a inferiorização e a animalização da mulher negra e mestiça, vista, pelo pensamento racista, como naturalmente mais propensa a uma sexualidade desenfreada e degenerada. Elogiada sim, mas para ser passivamente consumida, como uma comida apetitosa, e logo depois descartada.²⁴⁸

Abreu, apesar de reconhecer o papel de objeto sexual atribuído à mulata, observa a existência de certa ambiguidade em relação à mesma. A autora afirma que a figura da mulata, presente nas músicas, ia além de uma imagem de “coisa”, uma vez que era, frequentemente, atribuído a ela o papel de sedutora, que tornava o homem prisioneiro de

²⁴⁶ PORTO, Marques. *A mulata* (1925). 2ª DAP, cx.31, n. 633.

²⁴⁷ RIBEIRO, Manoel Pinto. “A formação do discurso sobre a mulata na MPB (1930-1945)”. *Revista da academia brasileira de filologia*. Rio de Janeiro, ano VI, n. VI, Nova Fase, p.100-119, 2009.

²⁴⁸ ABREU, Martha. “Sobre Mulatas Orgulhosas e Crioulos Atrevidos: conflitos raciais, gênero e nação nas canções populares (Sudeste do Brasil, 1890-1920)”. *Tempo*, Niterói, Departamento de História da Universidade Federal Fluminense, v. 8, n. 16, 2004, p. 12-13.

suas seduções. Nesse sentido, portanto, a mulata ganha uma outra conotação, de uma mulher poderosa e autônoma que seduz quem deseja por interesses próprios.

Destacando os significados ambíguos atribuídos à mulata na música popular, Martha Abreu conclui que houve, sem dúvida, “projeções dos intelectuais sobre a identidade nacional e sobre seus desejos sexuais”²⁴⁹. Também no terreno das representações, houve exploração e submissão do corpo das mulheres afro-descendentes ao homem branco, reproduzindo hierarquias sociais. Porém, a autora aponta a música como o espaço em que as identidades não brancas passaram a ser divulgadas, retratadas e construídas. Podemos dizer que o teatro de revista, como espaço privilegiado de divulgação da música popular, assumiu um papel central nesse processo.

A ambiguidade ressaltada por Martha Abreu é também retratada pelo teatro de revista. Os autores, em algumas revistas, aduziram representações hierárquicas, denotando a submissão das mulheres mestiças ao homem branco. Porém, em diversas revistas, essa imagem é contrastada com a figura da mulata associada à autonomia da mulher mestiça.

Na peça *Se a moda pega* (1925) de Bittencourt e Menezes, encontramos, no 4º quadro, a imagem da mulata vinculada tanto aos prazeres masculinos quanto à esperteza em enganar o português. Catharina é uma mulata que tem por companheiro um português chamado Manoel Brasil. A relação entre eles é manifestada logo na primeira cena do quadro, quando se expõe a briga do casal por um ter retirado a coberta do outro no meio da noite.

CATHARINA(contrariando) – é assim, não é? Pois fique sabendo que, de hoje em diante, eu não me sujeito mais a ficar lá em cima, arrumando a casa, cozinhando, lavando e engomando, ouviu? Vou para a janela dar corda a todo o homem que olhar para mim, e , quando houver freguesia na loja, planto-me, ali, na escada, e namoro, namoro!

MANOEL – (furioso) Senhora Catharina! Senhora Catharina! Vá para o aconchego do lar; e se não tiver o que fazer... faça crochê!

CATHARINA (com desprezo) Você é uma porcaria, um banana, um atrevidão! (indignada) Não vá lá em cima durante o dia, compreendeu? Proíbe-lhe!²⁵⁰

Ao adentrar nas brigas do casal, os autores exibem algumas ideias agregadas à mulata e à relação desta com o português. A primeira fala da Catharina descreve traços de uma mulher recatada e que se sujeita apenas aos afazeres domésticos. Porém, ao recusar este papel, ela demonstra ser uma mulher poderosa e autônoma.

²⁴⁹ Ibidem, p. 25.

²⁵⁰ BITTENCOURT, Carlos; MENEZES, Cardoso. *Se a moda pega* (1925), 2ª DAP, n.683 - cx. 33, p.27

A imagem presente na revista pode ter sido concebida com o intuito de afirmar a identidade dos afro-descendentes no pós-abolição. Os autores apontam que a mulher de cor não é mais submetida ao branco lusitano (símbolo do passado escravista) e, portanto, age como bem quiser. De todo modo, o fragmento apresentado acima contribuiu para uma visão da mulata como uma pessoa de personalidade e não como um objeto sexual.

Essa imagem, porém, é modificada quando Catharina é surpreendida pelo funcionário, que a vê apenas como objeto de desejo. A personagem, porém, demonstra perceber as intenções do funcionário, como se observa:

CATHARINA (cantarolando) Homens não me faltam! E eu nem sei por que, vim me grudar com o Manoel (aparece func.)
 FUNC. – Catharina!
 CATHARINA – Outra vez, seu Funcionário?!
 FUNC. – Agora, amanhã e sempre, naquela doce esperança de que falou Camilo Castelo Branco...
 CATHARINA (rindo) Compreendo! O seu amor é de perdição... (pausa) Mas tome cuidado que o Manoel está hoje muito desconfiado...
 FUNC. – O meu amor é sincero e eu me perco, Catharina. Dá-me um beijo, tentação...!
 CATHARINA – (fugindo) Não! Não! Pode alguém ver! Pode alguém entrar... Depois, o Manoel não tarda...
 FUNC. (agarrando-a) Um só! Um só! (abraça-a e beija. Nesse momento ouve-se a voz de Manoel)
 (...)
 (Func. Atrapalhado procura esconder-se, ficando, afinal, colocado entre os manequins em atitude grotesca, como se fosse um deles. Entra Manoel)²⁵¹

Apesar de os autores evidenciarem a mulata enquanto objeto sexual, o fragmento acima parece demonstrar uma ambiguidade, visto que Catharina não parece ser submissa ao desejo do Funcionário. Ela transmite uma ideia de que gosta de ser desejada por diversos homens.

Na revista *Cangote Cheiroso* (1927), de Marques Porto e Luís Peixoto, a representação da mulata também é dúbia. O tema condutor da revista é a mulata e sua relação com o português, chamado Barbalho. O próprio nome da peça faz referência ao “cangote”, ou pescoço, da mulata. No primeiro quadro da revista, Mulata e Barbalho brigam por causa de ciúme. A Mulata diz que ele é um peso e ela quer é ser livre:

MULATA – Que peso tu tiras de cima de mim. Eu quero sê livre, livre como um passarinho.
 BARBALHO – Até caíres noutra alçapão...
 MULATA – Ih!... Camba fora... tu só tem me dado peso²⁵².

²⁵¹ Ibidem.

²⁵² PORTO, Marques; PEIXOTO, Luís. *Cangote Cheiroso* (1927). 2ª DAP, caixa 51, n. 1201.

Novamente observamos uma representação de mulher autônoma e que busca sua liberdade perante o homem branco. Porém, os autores problematizam essa autonomia afirmando que a mulata está sujeita às artimanhas dos homens, como é evidenciado na fala de Barbalho. Essas duas ideias podem, de fato, representar as concepções dos homens / lusitanos, que pensam que controlam as mulatas, e destas, que pensam que são autônomas. Ou podem ser apenas uma forma de trazer o riso à cena. Independente da intenção dos autores, é importante pensar que as razões para essas duas imagens aparecerem em um mesmo diálogo podem estar atreladas à construção de identidades: mestiça e brasileira.

A identidade mestiça foi apresentada pelos autores em outro quadro desta mesma revista. Como se observa abaixo:

BARBALHO – Tu serás a vaca que darás de mamar o leite dos teus afetos ao jovem bezerro que é este teu lusitano todo inteirinho sem faltar um pedaço.
 MULATA - Tu tem certeza que não farta nada?
 BARBALHO – Pelo contrário! Até cresceu, aguentou, ficou melhor.
 MULATA – O que?
 BARBALHO – O meu amor por ti, estuporada! Vem, vem meu cangote cheiroso.
 MULATA – É este cheiro de cangote que te perdeu, hein português?
 BARBALHO – E esse cheirinho o maior traço de união entre o Brasil e Portugal. O que o Brasil precisa é de gente! Sejas patriótica! Enquanto houver mulatas de cangote cheiroso o português há de povoar este solo abençoado cumprindo a missão que Deus lhe deu na terra...
 MULATA – Que missão é essa, meu santo?
 BARBALHO – Dar a luz da publicidade aos mulatinhos.
 MULATA – Qué dizê que nós não é filho de Deus!
 BARBALHO- Não, tu és filha de um patrício e serás mãe de uma porção de filhos da ...
 MULATA – De quem?
 BARBALHO – Da lusa gente. (com profunda melancolia)²⁵³.

No diálogo acima, verificamos uma interpretação bem clara de que a mulata é fruto da mistura entre o lusitano e a negra / mulata. Segundo a ideia de Barbalho, a mulata só existe porque há portugueses no Brasil, e vice-versa. O diálogo destaca que a mulata é aquela que representa a união entre Portugal e o Brasil, possibilitando a interpretação de uma relação sem conflitos, sejam eles raciais ou nacionais. No entanto, contrariando esta interpretação, a mesma revista refere-se às constantes brigas entre Mulata e Barbalho²⁵⁴.

²⁵³ Ibidem.

²⁵⁴ Como vimos, a existência de brigas entre a mulata e o português também é retratada na revista *Se a moda pega* (1925), de Bittencourt e Menezes.

No que tange às questões raciais, Antonio Herculano Lopes afirma que a construção simbólica da mulata também perpassa a ideia de relações raciais harmônicas. Como destaca em seu texto,

Expressão maior da miscigenação do nosso povo, as figuras desses mistos de brancos e negros são habitualmente consideradas como reveladoras de relações menos conflitivas, menos racistas, ao menos ao nível da sexualidade. O sexo é aliás poderoso componente na definição de uma especificidade brasileira e a figura da mulata, em particular, o símbolo da sensualidade e da malícia de uma população que vive num território onde inexistia o pecado²⁵⁵.

Discordando, em parte, de Lopes, entendemos que as revistas, assim como as suas personagens mulatas, são dotadas de forte ambiguidade, particularmente no que diz respeito à caracterização das relações raciais e sexuais. Se a própria existência da mestiçagem podia ser apresentada, nas revistas, como resultado de relações raciais mais harmônicas, a representação das brigas cotidianas entre portugueses e mulatas podia simbolizar os conflitos raciais presentes na sociedade brasileira. Mais do que isso, essas duas concepções, e muitas outras, podiam ser postas lado a lado, numa mesma revista.

A abordagem sobre a relação entre mestiçagem e sexualidade presente nas revistas dos anos 1920 desembocaria, na década seguinte, nas afirmações de Gilberto Freyre sobre o Brasil Mestiço e a democracia racial. Freyre teria destacado as relações de parentesco como formadoras do caráter nacional. Assim, o concubinato entre as mulheres de cor e os homens brancos teria possibilitado o caráter mestiço do Brasil.

Quanto à miscibilidade, nenhum povo colonizador, dos modernos, excedeu ou sequer igualou nesse ponto os portugueses. Foi misturando-se gostosamente com mulheres de cor logo ao primeiro contato e multiplicando-se em filhos mestiços que uns milhares apenas de machos atrevidos conseguiram firmar-se na posse de terras vastíssimas²⁵⁶.

Em sua obra *Casa Grande e Senzala*, datada de 1933, Freyre oferece uma abordagem sobre o cruzamento das três raças na formação do povo e da cultura brasileira. Para ele, todo brasileiro é uma junção de culturas negra, branca e indígena. Freyre aponta, já no seu primeiro capítulo, que a colonização portuguesa caracterizou-se por uma singular predisposição do português ao hibridismo.

De acordo com ele, o caráter híbrido do português é verificado desde a invasão dos árabes na Península Ibérica no século VIII, o que possibilitou que as duas culturas – europeia e africana – ora se flexibilizassem, ora se antagonizassem. Segundo as ideias do autor, a miscigenação possibilitou que a colonização brasileira fosse mais amena, como afirma no seguinte fragmento:

²⁵⁵ LOPES, Antonio Herculano, op.cit., 2009, p.1.

²⁵⁶ FREYRE, Gilberto. *Casa grande e senzala*. 22 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1983, p.9.

Uma circunstância significativa resta-nos destacar na formação brasileira: a de não se ter processado no puro sentido da europeização. Em vez de dura e seca, rangendo do esforço de adaptar-se a condições inteiramente estranhas, a cultura europeia se pôs em contato com a indígena, amaciada pelo óleo da mediação africana. (...) A possível origem africana – Chamberlain considera-a definitivamente provada – do sistema jesuítico nos parece importantíssima na explicação da formação cultural da sociedade brasileira: mesmo onde essa formação dá a ideia de ter sido mais rigidamente europeia – a catequese jesuítica – teria recebido a influência amolecedora da África²⁵⁷.

As ideias de Freyre foram concebidas por influência do trabalho de Boas, com a valorização da perspectiva cultural em detrimento da racial. Em fins da década de 20, o conceito de cultura começa a entrar em vigor nos meios intelectuais, como afirma Schwarcz:

Sobretudo a partir do final dos anos 20, os modelos raciais de análise começam a passar por uma severa crítica, à semelhança do que já acontecera em outros contextos intelectuais. As diferenças entre os grupos deveriam ser explicadas a partir de argumentos de ordem social, econômica e cultural, não se levando mais em conta as supostas diferenças biológicas e somáticas. Raça, nesse contexto, aparece quase como um "slogan de época", uma noção em desuso que deveria ser rapidamente extirpada do vocabulário local²⁵⁸.

Nesse sentido, a explicação de Freyre buscava mostrar “a tentativa de superação da questão racial, diante da necessidade de afirmar a mestiçagem, começando na feijoada, passando pelo samba e pela capoeira até chegar ao malandro”²⁵⁹. Sua perspectiva culturalista afirmava que o “cadinho de raças” levou a uma convivência pacífica e sem segregação.

Contrariando a ideia de Freyre de democracia racial, outros autores observam a construção da mulata enquanto símbolo nacional por uma perspectiva de denúncia do racismo e das desigualdades de poder nas relações de gênero. Segundo Mariza Corrêa, a raça é “um dos marcadores mais importantes em nossa sociedade, ela necessariamente estará presente no campo semântico das definições de gênero”²⁶⁰. A autora aponta que, apesar da ausência de institucionalização da segregação racial, conflitos raciais aparecem em situações aplicadas ao gênero. Ela ressalta isso afirmando que “a mulata construída em nosso imaginário social contribui, no âmbito das classificações raciais,

²⁵⁷ Ibidem, p. 52-53.

²⁵⁸ SCHWARCZ, Lília. “Complexo de Zé Carioca: Notas sobre uma Identidade Mestiça e Malandra”. In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, n.29, out./1995. Disponível em: <http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs_00_29/rbcs29_03>. Acesso em: 20 de setembro de 2012.

²⁵⁹ CRISTINO, Leandro Nascimento. “A malandragem como emblema nacional”. *Soletta*, São Gonçalo, UERJ, Ano IX, n.17, 2009, p. 45.

²⁶⁰ CORRÊA, Mariza. “Sobre a invenção da mulata”. In: *Cadernos Pagu*, Campinas, Núcleo de Estudos do Gênero- Pagu/Unicamp, n. 6 / 7, 1996, p. 49.

para expor a contradição entre a afirmação de nossa democracia racial e a flagrante desigualdade social entre brancos e não brancos em nosso país”²⁶¹.

Martha Abreu é outra autora que critica a ideia da ausência de conflitos raciais, como já apresentamos acima. Para Abreu, o fato de a mulata ser representada como símbolo sexual está intimamente ligado ao que a intelectualidade branca imaginava como função para sua raça. Ou seja, a mulata serviria apenas para aliviar os desejos sexuais.

Portanto, a construção da imagem da mulata, tanto nas peças teatrais quanto na bibliografia, se efetivou de forma ambígua. No que diz respeito ao teatro de revista propriamente dito, observamos que sua imagem ora era apresentada como submissa, reproduzindo hierarquias sociais, ora como autônoma, poderosa e sedutora. Por vezes sua imagem era valorizada, apontando a importância da mestiçagem para a construção da nação; por outras, era destituída de seu caráter humano, ao ser enquadrada como comida. Tais representações podiam ser apresentadas lado a lado, como se não houvesse nenhuma contradição entre elas. Essas ambiguidades podem ter sido reflexo da amplitude de público do teatro de revista, mas também podem apontar as amplas discussões sobre as questões raciais e a identidade nacional.

Ao tratar sobre a representação da mulata, é importante pensar a questão da imagem do negro no teatro de revista. Em algumas revistas analisadas, o negro aparece como um personagem que ora é desqualificado, ora é apresentado como integrante da cultura nacional. Na peça *Duzentos e Cinquenta Contos*, de Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes, datada de 1921 e apresentada no Teatro Carlos Gomes, encontramos inicialmente uma ideia negativa do negro, porém essa ideia começa a ser modificada ao longo do enredo.

A revista conta a história de um diplomata negro americano, chamado Honolulu, que se dirige ao Brasil com a proposta de evitar a proibição de entrada de negros neste país. Ao chegar ao Rio de Janeiro, o negro se instala na Casa de Pensão de Brasília, o

²⁶¹ Ibidem, p.49.

mesmo local onde estão instalados Ressaca, um típico malandro, e um português chamado Centenário, provavelmente em referência à proximidade do aniversário de 100 anos da Independência. Estes dois personagens, ao saberem que o negro iria ficar na mesma casa de pensão que eles, começam a discutir com Brazília, considerando um absurdo tal situação, como se verifica no seguinte diálogo:

RESSACA – E a senhora pensa que eu vou me rebaixar de sentar na sua mesa? Nunca mais. Eu é que não quero. Tanto mais que vai se sentar na mesa um preto. Eu estou devendo mas sou branco.

CENTENÁRIO – Muito bem! Diz muito bem seu Ressaca. Eu também me bou mudare.

(...)

BRAZILIANA – Ora essa! Até o seu Centenário! Eu esperava tudo de todos, menos do seu Centenário, que é o hóspede que eu mais considero²⁶²

A visão preconceituosa expressa acima começa a mudar quando Honlulu oferece um conto para quem quiser ser seu secretário. Ressaca aceita e começa a observar que o “preto tem seu valor” e isso é evidenciado principalmente na questão econômica.

BERNARDINA (ao fundo) – Patroa. Patroa. Os pensionistas não deixam seu Lulu se sentá na mesa. Estão quebrando todos os serviços.

RESSACA – Mas que serviço é esse?

BRAZILIANA – Mas que pessoal arreliente. Seu Ressaca, por favor, nos ajuda a sossegar eles.

RESSACA – Não precisa mais gente, não. Vou mostrar-lhes Vou mostrar-lhes que sou o suco dos secretários! Comigo não há d’isto. Preto também ser gente e este então que tem o burro do dinheiro.²⁶³

A peça nos permite compreender aspectos que estavam em pauta na sociedade brasileira naquele período, como a imigração, o preconceito racial e o caráter nacional. Dentre esses aspectos, um fenômeno que se evidencia na peça é a entrada de negros estrangeiros no Brasil. Analisando a bibliografia relativa ao período, verificamos que as intenções de Honlulu, de impedir a aprovação de um projeto que buscava evitar a entrada de negros no Brasil, se insere em um debate que de fato ocorreu, em torno de um projeto de lei.

Segundo Petrônio Domingues, o Projeto de Lei nº 209/1921, que visava impedir a entrada de imigrantes negros, teve como origem um acontecimento do mesmo ano, quando, após concessões de terras para empresários americanos pelo estado do Mato

²⁶² BITTENCOURT, Carlos; MENEZES, CARDOSO. *Duzentos e Cinquenta Contos* (1921). Arquivo da 2ª DAP, n. 279 - cx. 15.

²⁶³ *Ibidem*.

Grosso, uma companhia de colonização de Chicago – Brazilian-American Colonization Syndicate (BACS) – manifestou interesse em criar uma colônia de afro-americanos²⁶⁴.

O Itamarati, como forma de impedir tal empreendimento, “instruiu a Embaixada do Brasil em Washington e os consulados a recusar vistos para todos os imigrantes negros destinados ao Brasil”²⁶⁵. Buscando sustentar em lei tal medida, dois deputados federais – Andrade Bezerra (PE) e Cincinato Braga (SP) — apresentaram o Projeto de Lei ao Congresso. Este foi amplamente discutido no legislativo, como aponta Gomes. Segundo o autor, o dilema que imbuía os deputados estava ligado ao desejo de branquear a nação e, ao mesmo tempo, de preservar a imagem do país como um paraíso racial, visto que os debates sobre questões migratórias eram travados num contexto internacional²⁶⁶.

Gomes analisa este dilema a partir de trechos do debate parlamentar publicado no *Jornal do Comércio*. O argumento daqueles que defendiam o projeto, como Bezerra, era que o governo norte-americano queria enviar seus “indesejáveis” para o Brasil. Já aqueles que foram contra o projeto argumentavam que, pela Constituição Republicana, não havia distinção de cor no Brasil.

O autor investiga ainda a recepção deste debate pela imprensa. Além das ideias retratadas acima, Gomes aponta que alguns jornalistas defendiam o projeto em parte, não pela questão do branqueamento em si, mas pelas rivalidades que os negros americanos possuiriam com os brancos, como se pode observar no seguinte fragmento:

Mas o modo por que o projeto procura alcançar os seus fins é excessivo. Em face de nossas leis políticas, não podemos fazer diferença nessa questão de cor. Desde a campanha da abolição fraternizamos pretos e brancos, unidos numa aproximação exemplar. Ainda há pouco, na Conferência da Paz, batemo-nos pelo princípio da igualdade das raças.

Diante desses precedentes, não se explica que, de um momento para outro, rompamos com essa igualdade, criando contra os pretos uma medida de exceção. Nem o próprio pacto de 24 de fevereiro permitirá essa injusta diferença entre brancos e pretos.

Cumprir corrigir o projeto que se apresenta desses excessos ilegais, restringindo-o a seu verdadeiro fim, que é não interdizer a imigração de qualquer indivíduo da raça preta, mas somente a dos que vierem dos Estados Unidos.

²⁶⁴ DOMINGUES, Petrônio José. “Negros de almas brancas? A ideologia do branqueamento no interior da comunidade negra em São Paulo, 1915-1930”. In: *Estudos afro-asiáticos*, Rio de Janeiro, v.24, n.3, 2002, p. 563-599. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ea/v24n3/a06v24n3.pdf>> Acesso em: 12 de outubro de 2012.

²⁶⁵ LESSER, Jeff. “Legislação imigratória e dissimulação racista no Brasil (1920-1934)”. *Archè*, n. 81, 1994, p.85. Apud: DOMINGUES, Petrônio José, op. cit., 2002, p. 596.

²⁶⁶ GOMES, Tiago de Melo. “Problemas no paraíso: a democracia racial brasileira frente à imigração afro-americana (1921)”. In: *Estudos Afro-Asiáticos*, Rio de Janeiro, v.25, n.2, 2003, p. 307-331. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ea/v25n2/a05v25n2.pdf>. Acesso em: 12 de outubro de 2012.

Ainda mais quando somente esses é que serão indesejáveis, não porque são pretos, mas porque trazem no espírito, contra o branco, um sentimento de hostilidade que será, na nossa ordem social, um perigo e um mal, valendo por uma verdadeira imigração dessa questão de raças que, mercê de Deus, não conhecemos ainda no nosso país²⁶⁷.

Observamos, portanto, que o cronista do *Jornal do Brasil* defende a ideia de que no Brasil não há preconceitos e que negros e brancos vivem harmoniosamente, ao contrário do que ocorreria nos Estados Unidos, onde o padrão das relações raciais seria o de conflito aberto. A diferença entre Brasil e Estados Unidos, no que tange às relações raciais, explicaria a recusa da aceitação de imigrantes afro-americanos, já que estes últimos trariam consigo a cultura do conflito racial que, para o jornalista, inexistiria em nosso país. Nesse sentido, o autor é favorável ao projeto porque acredita que os negros americanos poderão fazer surgir o preconceito e perturbar o ambiente harmônico vivido no Brasil.

Apesar de esta visão ser compartilhada por outros jornalistas, ela não era unânime. O cronista Benjamin Costallat, da *Gazeta de Notícias*, defendia uma concepção contrária, partindo, justamente, do que o autor do *Jornal do Brasil* se utilizou para afirmar sua ideia – o medo:

Acho que é medo demais. Não falando da violação de todos os princípios liberais e do direito que essa medida acarretaria, acho simplesmente que é medo demais [...] E depois, que diabo fez o negro para dar esse medo ao branco? Só se o branco tem o medo que os remorsos dão. Quem ao preto privou de suas melhores qualidades foi o branco. O branco, que lhe tirou a vergonha com a chibata, a energia com a cachaça e lhe deu todos os vícios que na pureza do seu deserto e em plena liberdade o africano desconhecia²⁶⁸.

Portanto, na imprensa, assim como nas sessões parlamentares, também se faziam presentes os debates entre ideais aparentemente contraditórios – branqueamento da nação e a defesa de um país sem preconceitos. O teatro de revista, por sua intenção de tratar questões atuais, também abordou os diferentes pontos de vista relativos ao episódio. Por exemplo, a visão de Ressaca que, apesar de inicialmente rejeitar a convivência com o negro Honolulu, muda de ideia a partir do momento em que vê a possibilidade de ter ganhos econômicos. Visão que, até certo ponto, estava de acordo

²⁶⁷ “Imigração de Negros”. *Jornal do Brasil*, 30 jul. 1921. Apud: GOMES, Tiago de Melo, op. cit., 2003, p. 318.

²⁶⁸ “Liberdade Preta, Liberdade Branca”, *Gazeta de Notícias*, 31 jul. 1921. Apud GOMES, Tiago de Melo., op. cit., 2003, p. 322.

com a de alguns autores que defendiam que os negros seriam importante mão-de-obra para a agricultura brasileira.

A revista, no prólogo, defende uma visão bastante favorável à entrada de imigrantes negros, destacando a inexistência de diferenças raciais no Brasil, como é apresentado abaixo:

CARURU – Tá tudo muito bom. Mesmo porque cada vez nasce mais gente (...) e o nosso reduto já tão atopejado.

HONLULU- Yes, em estados Unidos serr preta maltratada. Nessa Terra da América do Sul, no contece isso non.

(...)

TODOS:

Pois que no Brasil uma vez lá tentará

Introduzir nossa gente, olé

Pois certamente é questão d'um só dia

Honlulu terá diplomacia²⁶⁹

Tanto no diálogo quanto no coro, os autores apresentam a ideia de que Honolulu irá conseguir impedir o projeto, visto que os negros são bem tratados no Brasil, não havendo motivo para impedir que eles sejam introduzidos nesta terra. Apesar de tratar de outros pontos de vista, a posição que transparece na revista como um todo é a de que os imigrantes negros devem ser inseridos na população brasileira, principalmente por fatores econômicos, como é esclarecido pelo personagem Centenário na seguinte fala: “Amigo de pretas; varro essa – Eu sou liberal; depois esse país é tão grande tem tanta necessidade de imigração, que, julgo eu, quer sejam pretos, amarelos ou brancos devem ser admitidos ao seu progresso”²⁷⁰.

De todo modo, a aceitação da imigração de afro-americanos por fatores econômicos, metaforizada pela mudança de atitude de Ressaca em relação a Honolulu, pode ser lida, na contramão da negação da existência de conflitos raciais do Brasil, como uma denúncia sutil da exploração dos negros pelos brancos.

A imagem dos negros foi construída em inúmeras revistas, encenadas por companhias diversas. Apesar disso, a questão racial se torna mais evidente no teatro nas peças encenadas pela Companhia Negra de Revista e pela Companhia Bataclan Negra, esta surgida de uma dissidência na primeira. Isso porque as referidas companhias, compostas de artistas negros, buscavam exatamente contribuir para o debate sobre a

²⁶⁹ BITTENCOURT, Carlos; MENEZES, CARDOSO. *Duzentos e Ciquenta Contos* (1921). 2ª DAP, n. 279 - cx. 15.

²⁷⁰ *Ibidem*.

imagem e o lugar dos negros na sociedade brasileira, em uma perspectiva de “militância artística”²⁷¹.

A Companhia Negra de Revista formou-se a partir das intenções de De Chocolat²⁷² e do empresário Jaime Silva. A companhia estreou em 31 de julho de 1926 com a peça *Tudo Preto*, de autoria de De Chocolat. Segundo Nepomuceno, esta revista ficou em cartaz durante um mês, alcançando forte sucesso. Em 12 dias de apresentações, por exemplo, 13 mil pessoas assistiram a peça²⁷³, o que equivale uma média de 1.083 espectadores por apresentação.

A criação desta companhia inaugurou o “teatro negro” no Brasil. A presença de artistas negros e mulatos apresentando peças com forte referência à “raça” não era uma novidade no cenário mundial. Barros ressalta que, provavelmente, a criação da Companhia foi influenciada pelo sucesso que a Revue Nègre obteve nos palcos franceses em 1925²⁷⁴.

Gomes, em seu livro *Um espelho no palco*, buscou analisar o papel que a Companhia Negra teve na construção de uma identidade nacional mestiça. Para isso, o autor analisou tanto a revista *Tudo Preto* quanto a sua recepção pela imprensa. No que diz respeito à recepção, Gomes afirma que houve uma forte expectativa antes da estreia de *Tudo Preto*, como se pode observar na reportagem do jornal O Globo do dia da estreia:

È hoje, finalmente, no Rialto, a apresentação da companhia negra de revistas, organizada por Jaime Silva e De Chocolat, com a première da revista “Tudo Preto”, peça cuja música é um mimo, e cujo poema é magnífico de humorismo. Essa revista que, seja dito de passagem, não sofreu da censura o menor corte, subirá a cena com o máximo capricho e esplendor (...) O Rialto, hoje, será pequeno para conter todos quantos, ansiosos, almejam assistir tão sensacional “première”²⁷⁵.

A expectativa talvez se devesse principalmente ao luxo do cenário e do figurino e à beleza da música, mas cabe apontar que a novidade de um “teatro negro” também chamava atenção dos espectadores. Ao analisar as diferentes crônicas, o autor afirma

²⁷¹ Dentre os estudiosos que se dedicam a este tema se encontram GOMES, Tiago de Melo. op. cit., 2004; NEPOMUCENO, Nirlene. *Testemunhos de poéticas negras: De Chocolat e a companhia negra de revistas no Rio de Janeiro (1936-1927)*. Dissertação de Mestrado em História. São Paulo: Programa de Pós-Graduação em História Social da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2006; BARROS, Orlando. *Corações de Chocolate. A história da Companhia Negra de Revistas (1926-27)*. Rio de Janeiro: Livre Expressão, 2005.

²⁷² Artista negro do mundo do entretenimento, João Cândido Ferreira ganhou tal apelido devido ao sucesso que obteve nos palcos da capital francesa.

²⁷³ NEPOMUCENO, Nirlene, op.cit., p. 8.

²⁷⁴ BARROS, Orlando, op.cit., p. 15.

²⁷⁵ O Globo, 31 jun. 1926. Apud: GOMES, Tiago de Melo, op. cit., 2004, p. 297.

que o sucesso da Companhia, porém, não encontrou tanto respaldo da elite carioca. Sua conclusão é baseada na análise de revistas ilustradas como *Careta*, *Fon Fon* e *O Malho*, onde os comentários negativos à peça *Tudo Preto* eram mais comuns, enquanto nas seções teatrais dos jornais havia mais elogios ao trabalho da Companhia Negra. A diferença é explicada, pelo autor, a partir do público leitor destes veículos de informação. Os preços das revistas giravam em torno de 1.200 réis, já os jornais custavam em média 200 réis²⁷⁶. Para Gomes, esses dados indicam que o leitor das revistas ilustradas era mais elitista do que o dos jornais. Isso pode ter influenciado na publicação de opiniões contrárias às ideias presentes no espetáculo da Companhia Negra.

Tudo Preto focaliza dois personagens: Patrício, um paulista contaminado pelos ideais europeus, e Benedito, um baiano negro. Nepomuceno afirma que estes dois personagens representavam brasis diferentes, um Brasil real e um Brasil desejado²⁷⁷. Patrício é um personagem tonto que concorda com tudo o que lhe é apresentado. Já Benedito é apresentado como vivaz, decidido e falante. Essas caracterizações nos permitem supor que autor, artistas e público “participavam”, através da revista, do debate que se travava em torno do lugar dos negros, e do que era entendido como “sua cultura”, na identidade nacional em construção.

Patrício simbolizava um Brasil europeizado e elitizado, representado por uma imagem de São Paulo, que se tornava, naquele momento, uma grande capital, ostentando os maiores ícones da modernidade e da industrialização. O baiano Benedito talvez possa ser interpretado como uma referência ao passado e às tradições, não só porque Salvador foi capital da colônia até 1763, como também porque a Bahia ocupou importante papel na história econômica e social da colônia, tendo sido grande produtora de açúcar em propriedades cultivadas por escravos africanos e seus descendentes. Podemos sugerir, portanto, que a revista abordava questões cruciais de sua época: que imagem do Brasil seria mais apropriada? A europeizada, elitizada, imitativa e pouco convincente, representada pelo personagem paulista, ou a africanizada, popular e “autêntica”, representada por Benedito? Como observa Nepomuceno, “o texto de *Tudo Preto* está repleto de ideias em torno de produtos culturalmente negros como representativos da alma nacional”²⁷⁸.

²⁷⁶ GOMES, Tiago de Melo, op. cit., 2004, p. 301.

²⁷⁷ NEPOMUCENO, Nirlene, op. cit., 2006, p. 99-100.

²⁷⁸ Ibidem, p. 103.

Dentre os debates presentes na revista, se destaca o relativo à ascensão social das pessoas de cor. Isso se evidencia logo no primeiro quadro, quando De Chocolat coloca em cena negros vestidos como serviçais domésticos. No coro entoado há alusão de mudança de status social:

Deixamos as patroas
 Artistas boas
 Vamos ser
 Cheias de alacridade
 E com vontade
 De vencer
 Seremos as estrelas
 Chiques e belas
 A dominar
 Mostrando que a raça
 Possui a graça
 De encantar²⁷⁹

Observa-se acima que as personagens aparecem inicialmente como serviçais, evidenciando o lugar social subalterno da população negra na sociedade brasileira. Essas serviçais, no entanto, “deixam as patroas” em busca de realização profissional no palco, o que talvez tematize não apenas a possibilidade de ascensão social, mas também os seus limites (se mulheres negras são, a princípio, serviçais, as que deixam de sê-lo constituem exceções). Porém, apesar das trabalhadoras buscarem ascensão social, não há evidência de conflito entre patroas e ex-empregadas, ou entre brancos e negros. Pelo contrário, segundo Gomes, o que se observa na peça *Tudo Preto* é a ideia de uma convivência racial pacífica, como aponta a seguir: “O que o texto mostra, contudo, ainda que entremeado de piadas, é a ênfase na ideia da possibilidade de uma convivência racial pacífica, mas nessa visão tratava-se claramente de uma convivência pacífica entre iguais, e não uma dádiva dos brancos”²⁸⁰.

Gomes, portanto, afirma que as ideias de “democracia racial” e “Brasil mestiço”, antes de serem uma criação de intelectuais aburguesados, já eram afirmadas pela população negra como uma forma de convivência social. Nepomuceno ressalta que a ideia de Brasil Mestiço, na revista *Tudo Preto*, é evidenciada na caracterização da mulata como genuinamente brasileira, no maxixe como dança nacional e etc. Assim Nepomuceno afirma que: “Tais abordagens levam a inferir que ideias de um Brasil culturalmente mestiço (...) circulavam, aparentemente sem provocar estranheza, entre

²⁷⁹ DE CHOCOLAT, *Tudo Preto*. Apud: GOMES, Tiago de Melo., op. cit., 2004, p. 302.

²⁸⁰ GOMES, Tiago de Melo, op. cit., 2004, p.307.

segmentos populares (...) bem antes que Gilberto Freyre trouxesse a público Casa Grande e Senzala (1934)”²⁸¹.

As ideias de “Brasil Mestiço” e “democracia racial” encontram-se presentes na mesma medida em que se busca ressaltar as peculiaridades dos negros e a sua contribuição na construção da nação. A valorização da “cultura negra” foi exposta pela Companhia, destacando a música popular e os corpos femininos, juntamente com as danças. Gomes afirma que o sucesso da Companhia Negra de Revista se deve a estes fatores, que contribuíram para a “cultura negra” ser vista pela sociedade de forma geral como elemento de nacionalidade.

Nepomuceno amplia a análise de Gomes, na medida em que ela busca traçar os primórdios da participação de artistas negros na indústria do entretenimento, destacando, também, diferentes formas de atuação das populações afrodescendentes em defesa do que era entendido como “sua cultura”. Segundo Nepomuceno, a resistência cultural das populações afrodescendentes frente ao intuito de civilização da capital em moldes europeus²⁸² já era promovida desde fins do século XIX, quando populações negras, concentradas no bairro da Cidade Nova, realizavam festas nas casas das tias baianas, sendo a Tia Ciata a mais conhecida delas²⁸³.

Estas festas não eram só frequentadas por grupos subalternos, mas também por intelectuais e algumas autoridades. Isso, porém, não significou uma aceitação das manifestações afrodescendentes de forma abrangente. Houve, como destaca Nepomuceno, formas diferentes de incorporar as manifestações culturais das populações afrodescendentes, que eram vistas pelas camadas mais altas de forma ambígua, ou seja, ora de maneira atemorizada ora com um certo fascínio. Essa visão dúbia podia fazer com que autoridades, como o presidente Hermes da Fonseca, frequentasse a Casa da Tia Ciata e, ao mesmo tempo, considerasse inadmissível que estas manifestações se tornassem públicas²⁸⁴.

Portanto, a valorização do negro e da sua identidade, expressa nas peças do teatro negro, enunciam perspectivas que estavam em pauta na sociedade carioca, como o debate sobre a entrada de imigrantes afrodescendentes. Este debate, assim como a

²⁸¹ NEPOMUCENO, Nirlene, op. cit., 2006, p. 104.

²⁸² O intuito de civilizar o Brasil conforme os moldes europeus se evidencia em fins do século XIX e princípio do século XX, período conhecido como Belle Époque. Fascinados com a Europa, alguns setores das elites buscavam esconder o Brasil pobre e negro. Por esse motivo, era desqualificada qualquer referência às nossas raízes culturais. Logo, as manifestações culturais negras foram fortemente perseguidas.

²⁸³ NEPOMUCENO, Nirlene, op.cit., 2006, p. 75.

²⁸⁴ Ibidem, p.76.

afirmação das identidades afro-brasileiras, era crucial para a definição de qual imagem da nação se afirmaria como dominante. Observa-se, nas resenhas jornalísticas e nas peças do teatro de revista, uma ampla negociação. Dentre as diferentes formas de afirmar a nacionalidade, me parece que as peças, tanto no que diz respeito ao negro quanto à mulata, apontavam uma a ênfase à mestiçagem como elemento central da formação do povo e do caráter brasileiro. Portanto, é importante ressaltar que as questões relativas à miscigenação não mobilizaram apenas intelectuais, e sequer foram inaugurados na década de 1930, por Gilberto Freyre. Como vimos, esses debates e representações ocupavam espaço privilegiado no teatro de revista e na música popular da década de 1920.

Cena 2 – A imagem polissêmica do português:

Outra importante tipificação encontrada nas revistas do início do século XX é a do português. Na revista *Verde e Amarelo*, de José do Patrocínio Filho e Ari Pavão, com estreia em 1925 no Teatro S. José, pela Empresa Paschoal Segreto, o português é caracterizado como um dos elementos mais importantes para a revista, como podemos observar na seguinte música:

A FADA
 Nas revistas nacionais
 O compadre português
 Mais falta ao enredo faz
 Que uma mulata, talvez...
 TODOS
 Mas esta peça terá
 Quem lhe faça esse papel
 Vamos lá!... Vamos já,
 À procura de Manel
 PINDOBA
 Por um decreto do fado
 Que a vida torna inconstante
 Um português importado
 Entre nós fica importante!
 TODOS
 Mas esta peça terá, etc.
 FRITZ
 No meio desta contenda
 Só um voto estou fazendo:
 Que o Manel tenha uma venda,
 Pra gente ficar devendo...²⁸⁵

²⁸⁵ PATROCÍNIO FILHO, José; PAVÃO, Ary. *Verde e Amarelo* (1925). 2ª DAP, cx. 31, n.635.

O fragmento acima aponta a presença constante do tipo português no teatro de revista. Alguns autores citam essa presença como recorrente. Veneziano afirma que o tipo português surgiu, na revista, com Artur Azevedo, na peça denominada *O bilontra* (1886)²⁸⁶. A peça trata de um comendador português, chamado Joaquim José de Oliveira, que aspirava a um título de nobreza. Este é enganado por Miguel José de Lima e Silva, que extorque seu dinheiro dando a ele um título falso. Baseada em um fato real, a imagem do português é apresentada na peça de forma cômica, colocando em evidência o fato de ele ter sido enganado.

Outro autor que faz alusão ao personagem-tipo português é Antonio Herculano Lopes. Segundo ele, a formação dos tipos do malandro, da mulata e do português estava, inicialmente, inserida na afirmação da cultura carioca; posteriormente, suas imagens são alocadas para as representações da identidade nacional²⁸⁷. Portanto, Herculano aponta uma caracterização do português associada à representação da nacionalidade brasileira.

Gomes, em sua dissertação de mestrado, demonstra que a figura do português, nas revistas da década de 1920, estava associada a duas imagens diferentes. Uma atrelada à colonização portuguesa e ao atraso do país, enfatizando a existência de conflitos entre brasileiros e portugueses. Outra ideia presente nas peças deste período é a contribuição do português para a caracterização do brasileiro, retratando, portanto, o português como integrante do caráter nacional²⁸⁸.

Apesar de tomar como base os trabalhos acima, ampliaremos a análise para além destas imagens, buscando compreender as diferentes formas de caracterizar este personagem-tipo. O fragmento da revista *Verde e Amarelo*, apresentado acima, traz uma diversidade de elementos que podem ser analisados.

O enredo da revista *Verde e Amarelo* utiliza-se do recurso da metalinguagem para tratar da revista brasileira²⁸⁹. Além disso, os autores apresentam aspectos importantes para a caracterização do Brasil e do povo brasileiro. A revista que Pindoba, um personagem típico malandro, escreve, tem por início a chegada dos portugueses a partir da visão dos índios. Além disso, os autores apresentam a mestiçagem como elemento importante para a constituição do Brasil.

²⁸⁶ VENEZIANO, Neyde, op. cit., 1991, p. 135.

²⁸⁷ LOPES, Antonio Herculano, op. cit., p. 2.

²⁸⁸ GOMES, Tiago de Melo, op. cit., 1998, p. 107.

²⁸⁹ Ou seja, a revista conta a história de um personagem que escreve uma revista.

No que diz respeito ao português, a peça também ressalta alguns pontos interessantes. Um aspecto relevante para entendermos uma das imagens dos portugueses presentes na sociedade carioca naquele período é a representação deste personagem como proprietário/ administrador, seja de comércio, ressaltado no coro cantado pelo alemão Fritz – “que o Manel tenha uma venda pra gente fica devendo” – , seja de habitação coletiva, como é apresentado no vigésimo quadro da revista. O quadro ocorre em um pátio onde, ao fundo, se observa uma habitação coletiva. Neste quadro observa-se Manel cobrando o aluguel aos diversos moradores. Além disso, os autores colocam em cena a questão da higiene, ou da sua falta nas habitações coletivas, sendo representada pela Boa Morte. Ainda são retratadas as brigas e confusões ocorridas nesses locais, que abrigavam uma boa parcela da população de baixa renda.

No que diz respeito à imagem do português, observa-se que este personagem-tipo era tratado como aquele em que os brasileiros “passam a perna”, pois eles estão sempre em dívida com o português. Isso se verifica na cena 2 deste quadro, quando aparece Emygio, um dos moradores da estalagem, que aparenta ser um vagabundo, bebedor e tocador de violão²⁹⁰.

MANEL – Eu não estou agora pra cantiga! ... O que eu quero saber é quando é que você resolve entrar com os aluguéis do quarto?

EMYGIO – Pro mês ... não te incomoda ... (dedilhando o violão) Repara nesta mudança! ... (canta) Louca!

MANEL – Pro mês pílula!...Ha dois anos e quatro meses que você anda-me a dizer isso, mas eu nunca vi a cor do seu dinheiro! ...

EMYGIO (solenemente) – Circunstâncias esporádicas e valetudinárias, talvez talvez forçado a protelar a liquidação indébita da minha conta corrente domiciliana, mas agora....

MANEL – (...) Fala-me português, ouviu! O que eu quero é meu dinheiro, nem que tu bira candeiro!

EMYGIO – Não, considerações eu não admito! (...)

MANEL - Mas só Emygio...

EMYGIO – Emygio Não! Meu nome é Emygio, com E... (destacando as sílabas) E- my – gio

MANEL – Eu não queria ofender... Mas, você sabe, o senhorio pede-me o dinheiro, ninguém me paga... Como é que vou ficar?²⁹¹

Pode-se inferir da transcrição acima que o português é referenciado como um tolo, por não compreender a desculpa de Emygio para não lhe pagar, e por se deixar enrolar. Na última frase de Manel – em que se percebe que ele não é proprietário, mas administrador da estalagem – observa-se que o devedor não é apenas Emygio, mas todos os moradores, inclusive não brasileiros. Como é o caso do Fritz, um alemão que

²⁹⁰ O violão foi caracterizado por muito tempo como instrumento musical associado à malandragem.

²⁹¹ PATROCÍNIO FILHO, José; PAVÃO, Ary. *Verde e Amarelo* (1925). Arquivo 2ª DAP, caixa 31, n.635.

também habita a pensão. Em uma fala de Manel se evidencia a inadimplência deste personagem: “Hein? Que é que você está dizendo?... Antão você tem dinheiro e não dá nada por conta do aluguel de seu quarto?”²⁹². Porém, embora o personagem-tipo português seja apresentado como tolo e idiota, a peça demonstra que os trabalhos administrativos eram, em grande parte, exercidos por lusitanos, apesar de, muitas vezes, não conseguirem administrar bem e serem enganados pela clientela.

Sobre a presença dos portugueses na vida econômica brasileira, a obra de Sidney Chalhoub nos permite interpretar a relevância, em termos numéricos e do peso relativo no mercado de trabalho, da população portuguesa no Brasil naquele período. Segundo os dados apresentados por Chalhoub, em 1906 havia 811.443 habitantes na cidade do Rio de Janeiro, sendo 26%, ou seja, 210.515, estrangeiros. Dentre os estrangeiros, 113.393 eram portugueses, o que significa que mais da metade dos estrangeiros que se alocavam na cidade eram portugueses. Além disso, o número de portugueses representava 16% da população que morava na capital²⁹³.

Silva apresenta dados numéricos relativos à entrada de portugueses no Brasil nos anos posteriores. Segundo a autora, em 1915 emigraram 15.118 portugueses para o Brasil²⁹⁴. Esse número foi crescente nos anos seguintes. Em 1920, o número de emigrantes portugueses para o Brasil foi de 33.883²⁹⁵.

Sobre a relevância da população imigrante no mercado de trabalho, Chalhoub afirma que, em 1890, mais de 50% dos imigrantes estrangeiros trabalhavam no comércio, indústria manufatureira e atividades artísticas, enquanto a maioria da população não-branca (ex escravos) empregava-se nos serviços domésticos: “48% dos não-brancos economicamente ativos empregavam-se nos serviços domésticos, 17% na indústria, 16% não tinham profissão declarada e o restante encontrava-se em atividades extrativistas, de criação e agrícola”²⁹⁶.

Maria Luisa Nabinger de Almeida Pasckes buscou compreender as razões que levaram à emigração de portugueses para o Brasil e à sua concentração no comércio. Segundo Pasckes, a emigração se deve a fatores econômicos e políticos, principalmente.

²⁹² Ibidem.

²⁹³ CHALHOUB, Sidney. *Trabalho, lar e botequim: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da belle époque*. 2 ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 2001, p. 26.

²⁹⁴ SILVA, Susana Neves Tavares Bastos de Pinho *O emigrante português em três romances de Aluísio Azevedo*. Dissertação de Mestrado em Literaturas Românicas. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2007, p.12.

²⁹⁵ Ibidem, p.13.

²⁹⁶ CHALHOUB, Sidney, op.cit, p. 81.

Um dos fatores apontados pela autora é a transição econômica e política ocorrida em Portugal em fins do século XIX e no início do século XX. O desenvolvimento do capitalismo em Portugal no século XIX provocou uma crise nas instituições políticas. Dentre elas se encontram a crise da Monarquia e as lutas pela implantação da República, que ocorreu em 1910. A autora ainda acrescenta que, “após a 1ª Guerra Mundial, a emigração portuguesa aumentara consideravelmente devido à carestia de vida em Portugal e às conturbações políticas em que já estava envolvida a nova República”²⁹⁷. Segundo apontam os dados apresentados por Pascker, o período de maior emigração foi entre 1884 e 1933.

Outro fator assinalado pela autora é a importância da emigração para a economia portuguesa. De acordo com os dados pesquisados por Pascker, as remessas enviadas a Portugal pelos imigrantes portugueses no Brasil eram superiores à própria exportação em fins do século XIX, como podemos observar no seguinte fragmento: “Enquanto através das remessas Portugal recebia 18.000 contos de réis anuais, pelo comércio exportador, a soma não atingia 4.000 contos de réis anuais”²⁹⁸.

Através da citação acima, Pascker conclui sobre a importância das economias dos emigrantes para o equilíbrio da balança comercial portuguesa. Segundo a autora, o governo português incentivava a emigração para cidades como Rio de Janeiro, pois os centros urbanos, principalmente as atividades comerciais, possibilitavam maior poupança. Além disso, as atividades comerciais eram incentivadas, pois representavam um maior consumo dos produtos portugueses²⁹⁹.

A discrepância entre a colocação de trabalhadores brasileiros não brancos e de trabalhadores imigrantes no mercado de trabalho – com os últimos ocupando, geralmente, posições mais valorizadas – refletiu-se em conflitos raciais e nacionais. Chalhoub, através da documentação criminal, observa que houve uma quantidade expressiva de homicídios resultantes de conflitos entre trabalhadores estrangeiros, principalmente portugueses, e trabalhadores de cor.

Os conflitos existentes entre brasileiros e portugueses não são vistos apenas nos documentos criminais. Em algumas revistas o conflito se torna presente, porém as suas razões são circunscritas, principalmente, ao campo amoroso. Por exemplo, na peça *Cangote Cheiroso*, de Marques Porto e Luís Peixoto, de 1927, encontramos um quadro

²⁹⁷ PASCKES, Maria Luisa Nabinger de Almeida. “Notas sobre os imigrantes portugueses no Brasil (séculos XIX e XX)”. *Revista História*, São Paulo, n. 123-124, p. 35-70, ago/jul., 1990/1991, p. 83.

²⁹⁸ *Ibidem*, p. 86.

²⁹⁹ *Ibidem*, p. 86.

em que este conflito se evidencia. Designado *O guaraná*, o quadro faz referência à obra de José de Alencar – *O Guarani*. Porém, o personagem Peri é um português. Ao contrário do índio Peri de Alencar, o português Peri não é valente e muito menos herói. Ou seja, a alusão é feita de forma a contrariar as características do Peri de Alencar.

O quadro se passa em uma parte do morro do Pinto³⁰⁰. Quando se abrem as cortinas se encontram em cena Antonio Marisco, alusão abasileirada ao personagem D. Antônio de Mariz (fidalgo português que se instala no Brasil com o objetivo de colonizar)³⁰¹, e malandros, que cantam a seguinte música:

MARISCO– Eu mandei chamar vocês
Pra tungá um português
Tugues! Tugues! Tungá um português
Que mulata gréla há um mês.
(...)
MALANDRO – Deixa vir esse marau
Que ele hoje entra no pau
No pau, no pau³⁰².

Após a música, os malandros conversam. Configura-se nas suas falas uma expressão de raiva do português, como se observa nas palavras do 2º Malandro: “Naturalmente! Esses português tão é degenerando a raça. Nós estamos na nossa terra e esses português leva a avança nas nossa comida.”

De acordo com a citação, o português é aquele que adultera o caráter e furta as riquezas dos brasileiros, principalmente as mulheres, qualificadas como objeto da cobiça dos lusitanos. Verifica-se, também, uma inversão da ideia de branqueamento, presente na sociedade brasileira desde as últimas décadas do século XIX. Ao invés de “apurar”, a presença europeia / portuguesa, na ótica dos malandros, “degenera” a “raça” brasileira. E é com o objetivo de impedir que o português, chamado Barbalho, na figura de Peri, se envolva com a mulata, na figura de Ceci, que os malandros e Antonio Marisco agem.

MARISCO – Bonito papel!
OS TRÊS [malandros] – Vamos ver quem tem agora/ Garrafas vazias pra vender / Ou tu pensa oh índio espora / Que tu és capaz de nos comê?

³⁰⁰ Localizado no Bairro Santo Cristo. O início da ocupação deste morro ocorreu em 1875, quando Antonio Pinto realizou um grande loteamento abrindo seis e quatro travessas. Disponível em: <http://portalgeo.rio.rj.gov.br/armazenzinho/web/BairrosCariocas/main_bairro.asp?area=003>. Acesso: 10 de outubro de 2012.

³⁰¹ Ao contrário de D. Antonio de Mariz, Antonio Marisco é brasileiro. Mais do que isso, Marisco se junta aos malandros em seus conflitos contra o português Barbalho. Observa-se, na peça, um jogo de inversões em relação ao romance de Alencar: um fidalgo português transformado em brasileiro, alinhado aos malandros, e um português – Barbalho – designado por malandros como índio

³⁰² PORTO, Marques; PEIXOTO, Luís. *Cangote Cheiroso* (1927). 2ª DAP, cx. 51, n. 1.201.

MARISCO – Lambão! Tu pensou que era só / Pegá a mulata e entrá nas comida / Tu não qué outra vida / Mas, daqui, seu bocó / Tu não tens mais saída / Seu casca de ferida / No fim desta partida / Tu há de ver o nó!...³⁰³

Os malandros amarram o português num pau e o castigam, obrigando-o a permanecer amarrado, sem poder fazer nada, enquanto as mulatas dançam. A imagem do português é, portanto, daquele que só quer tirar proveito do Brasil, principalmente da mulata, mas que acaba punido por suas intenções.

Além do conflito apontado acima, a representação da história invertida do Guarani nos permite fazer outra leitura. Ao considerarem a figura do português atrelada à imagem de Peri, os autores discutiam a raiz da miscigenação brasileira. No livro de Alencar, o índio colonizado – Peri – é aquele que salva uma moça branca portuguesa e se apaixona por ela – Cecília. Ele luta contra os aimorés, índios que até então não tinham sido colonizados, e torna-se o herói de Cecília e do romance. O desfecho da história ocorre quando Peri e Ceci passam a viver juntos na selva. Nesse sentido, a obra discute a questão da miscigenação³⁰⁴, representada pela união entre o índio e a portuguesa, tendo Peri como o impulsionador desta relação amorosa.

Podemos sugerir que os autores de *Cangote Cheiroso* buscaram ressaltar, em sua versão parodiada de *O Guarani*, a questão da mestiçagem. Assim, ao transformarem o índio Peri em um português, e a portuguesa Cecília na disputada mulata, Marques Porto e Luís Peixoto invertem os papéis, mas não deixam de discutir a mistura racial, não mais entre índios e brancos, mas entre brancos e negros.

No entanto, a relação entre Barbalho e a mulata, que pode ser lida como símbolo da harmonia racial, é também motivo para desavenças entre o lusitano e os malandros brasileiros³⁰⁵. Nesse sentido, a peça aponta a possibilidade de convivência entre dois padrões de relações raciais: o conflituoso e o harmonioso, particularmente no que diz respeito ao contato sexual. Esta poderia ser, aliás, uma concepção extremamente crítica e elaborada acerca das relações raciais no Brasil: a ideia de que os contatos sexuais não impedem, enfim, a existência de exploração e conflitos.

³⁰³ Ibidem.

³⁰⁴ Diversos autores se dedicaram a compreender a miscigenação em Alencar. Dentre os estudos podemos citar: KAWAMURA, Regina Cláudia. “Identidade e ideologia em O Guarani: a negação do ideal mestiço através da afirmação”. Disponível em: <<http://www.fflch.usp.br/dlcv/lport/pdf/slt28/10.pdf>>; CALDEIRA, Cláudia Passos. *Revisitando o ethos indígena e a Nação no caminho da construção das Identidades*. Dissertação de Mestrado em Letras. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2006.

³⁰⁵ Também eles associados, como vimos, à ideia de mestiçagem.

O português é o personagem principal da revista *Cangote Cheiroso*, estando presente também em outras situações. No quadro *Cachorro de Prata*, Barbalho é dono de uma banca de jogo do bicho. Ele se aproveita do jogo, apresentado como um dos maiores prazeres do brasileiro, como forma de ganhar dinheiro. O quadro se inicia com Barbalho escrevendo o nome do animal “vencedor”. Seu funcionário, porém, só consegue ver a primeira letra. Em troca de dinheiro, o funcionário fala para todos os fregueses jogarem ou na borboleta ou no burro, visto que o animal começa com a letra “b”. A cena se desenvolve em função disso, até que Barbalho consegue se livrar, sem prejuízos, da situação causada pela ganância e falta de caráter de seu funcionário. Ele se utiliza de uma característica de sua própria pronúncia³⁰⁶ para enganá-los. Assim, a palavra “betruz” seria corruptela de “avestruz”, animal presente no jogo do bicho.

No quadro citado acima, identificamos algumas formas de representar o português. Um primeiro traço seria o de um homem constantemente ameaçado pela esperteza e pela ganância de seus funcionários. O segundo seria sua capacidade de escapar criativamente dos prejuízos causados por trapaceiros, fazendo, ele próprio, suas trapanças. O terceiro, relacionado à interpretação em torno da pronúncia específica do norte de Portugal, levaria à ideia de que os lusitanos seriam ignorantes, em uma imagem corriqueira, até hoje, nas “piadas de português”. A diferença linguística pode ter sido apresentada na peça como forma de causar riso, o que demonstra a imagem de um português ridicularizado.

A imagem negativa do português foi evidenciada por diversos autores. Susana Silva destaca que essa imagem se enraizou tanto na literatura jornalística quanto na romanceada a partir do jacobinismo³⁰⁷, movimento ocorrido, sobretudo, entre 1890 e 1920, que, ao defender a pátria, contribuiu para difundir o ódio aos portugueses. Esse movimento, que teve o jornal *Jacobino* como principal difusor de suas ideias, atribuía ao português “o espírito monopolista, o aumento dos preços e das rendas, especulações,

³⁰⁶ Uma característica da linguagem falada no norte de Portugal é o betacismo, fenômeno linguístico que consiste na troca da pronúncia dos sons **b** por **v**.

³⁰⁷ O vocábulo jacobino foi utilizado, no Brasil, pelo menos desde os últimos anos do período monárquico, para referenciar os republicanos radicais. Porém, foi apenas no governo de Floriano Peixoto que o movimento ganhou forte impulso, principalmente a partir da Revolta da Armada (1893). Os rumores de que os revoltosos tinham apoio de portugueses fizeram com que diversos indivíduos, imbuídos de sentimento nacionalista, apoiassem o governo de Floriano Peixoto, a fim de garantir o regime republicano, e se lançassem contra os portugueses, temendo a restauração monárquica. GOMES, A. M. “Jacobinos: abordagem conceitual e performática”. In: *Revista Cantareira* (online), Niterói, Universidade Federal Fluminense, v. 12, 2008, p. 5. Moisés Diniz de Almeida caracteriza o movimento jacobino brasileiro. Segundo ele, os jacobinos cultuavam o estado republicano e defendiam uma política nacionalista, difundindo, assim, um clima lusofóbico. ALMEIDA, M. D. “Canudos e a derrota dos jacobinos”. In: *Perspectivas latino-americanas*, n.3, 2006, p. 145-160.

roubos nos pesos e medidas, (...) falsificação de gêneros, exploração da prostituição, a escravização do negro”³⁰⁸. Rachel Soihet aponta que os jacobinos estavam impregnados com a ideologia do progresso. Ou seja, desqualificavam manifestações atreladas aos costumes e tradições provindas de Portugal porque, segundo eles, elas remetiam ao atraso, incivilidade, desordem pública e etc.³⁰⁹ A interpretação relativa à pronúncia de Barbalho, sobretudo quanto à possibilidade do personagem acreditar que a palavra avestruz é iniciada com a letra “b”, pode ser relacionada à imagem de atraso e incivilidade frequentemente atribuída aos portugueses e à sua participação na formação social e cultural do Brasil.

Cabe destacar, porém, que o antilusitanismo é observado desde a independência, como analisa Ricardo Luiz de Souza³¹⁰. Porém, no final do século XIX esse sentimento ganha novas perspectivas, tanto pelo movimento republicano, que passa a negar todas as associações relativas ao período monárquico, quanto pelo projeto de modernização da nação, como assinala o autor na seguinte passagem: “O antilusitanismo representou, na virada para o século XX, um projeto de modernização voltado para a adoção de modelos culturais e comportamentais franceses, ingleses e alemães em substituição ao que se considera a obsoleta influência portuguesa”³¹¹. Além disso, o número de imigrantes portugueses e sua concentração no mercado de trabalho possibilitaram o fortalecimento do movimento antilusitano no período pós-proclamação da República.

Na peça *Zig-Zag*, de Bastos Tigre, apresentada pela companhia Tro-ló-ló em 1926, se evidencia a imagem do português como adulterador de pesos e medidas:

LEITÃO – Quem foi que pediu o filé?
 FRANCELINO – Fui eu (Pegando a carne) isso lá é filé?
 LEITÃO – É um filesito do Joelho. Está um pouquinho duro porque o boi era um tanto nervoso. Leve, ó rapaz, que carne como esta você não encontra nem na praia do peixe.
 ROSA – Mas, ó seu Leitão, o sr. garante que isso é vitelo?
 LEITÃO – Se garanto! Conheci-a em vida; quando morreu a pobrezinha deixou três filhinhos órfãos... Vamos lá, patrícia, leve a carne e não resmungue.
 MALVINA (examinando a balança) – Uê gentes! Essa balança é mais pesada de um lado que do outro. Que é isso, seu Leitão?
 LEITÃO – Isso é por causa da temperatura do clima. Pois tu não vês que este lado é do nascente? Apanha mais sol.

³⁰⁸ SILVA, Susana Neves Tavares Bastos de Pinho. *Emigrante Português em Três Romances de Aluísio Azevedo*. Dissertação de Mestrado em Literaturas Românicas. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2007, p.33.

³⁰⁹ SOIHET, Rachel. *A subversão pelo riso: estudos sobre o carnaval carioca da Belle Époque ao tempo de Vargas*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998, p. 28.

³¹⁰ SOUZA, Ricardo Luiz de. “O antilusitanismo e a afirmação da nacionalidade”. *Politeia: história e sociedade*, v.5, n.1, p.133- 151, 2005.

³¹¹ *Ibidem*, p.143.

MALVINA – Ah, sim... E vai dilatando.
 LEITÃO – Aqui está o seu peso, quer dizer o peso da carne. Estive a escolher uma especialidade; valeu a pena esperar.
 MALVINA (examinando) – Valeu nada; esta peça só tem osso.
 LEITÃO – Nem todos podem ser um ossinho como você que só tem carne...
 MALVINA – Mas não é pra seus dentes, ouviu?
 FRANCELINO (aproximando-se) – O que foi que ele disse?
 MALVINA – Besteira.
 FRANCELINO – Eu ainda estrago esse português! Eu quando me espalho ninguém reúne e quando estou perdido o diabo é meu padrinho.
 MALVINA – Mas que tem o senhor pra falá assim?
 FRANCELINO – Não tenho nada; mas se você quisesse eu bem que tinha...
 MALVINA – Ora vá tapear outra! O senhor é um homem casado. Eu tenho noivo, sabe?
 FRANCELINO – Eu hoje tou de azar. O melhor é eu fazer as pazes com Portugal. Ó seu Leitão!
 LEITÃO – O que é lá, rapaz?
 FRANCELINO – O senhor me empresta aí uns dois mil réis até amanhã...
 LEITÃO – Como os outros que tens levado, não é? Para que queres tu dois mil réis?
 FRANCELINO – É pra fazê uma fezinha no bicho; se ganha pago todos os atrasados.
 LEITÃO – E se perderes?
 FRANCELINO – Se perdê... o senhor vai descontando no peso lá do meu patrão.
 LEITÃO – Não é preciso que me digas... Toma lá, ó rapaz. (dá-lhe o dinheiro)³¹².

Leitão é um português, dono de açougue, que tenta “passar a perna” em seus clientes. O fragmento transmite a imagem de um português esperto e trapaceiro. Porém, seu objetivo de trapacear fica explícito para o personagem Francelino que, ao dizer “o senhor vai descontando do peso do meu patrão”, transmite a ideia de que conhece as intenções do personagem Leitão. Podemos supor que este, em contrapartida, empresta o dinheiro como forma de evitar uma possível denúncia. Esta poderia ocorrer porque o mulato Francelino possui certa indignação com o português, retratada na frase: “Eu ainda estrago esse português! Eu quando me espalho ninguém reúne e quando estou perdido o diabo é meu padrinho”. Ao que parece, a indignação de Francelino não se deve apenas às trapaças de Leitão, mas também ao interesse por Malvina, que ambos compartilham.

As imagens negativas do português não são uma constante no teatro de revista da década de 1920. Em algumas revistas, há a representação de uma relação amistosa entre portugueses e brasileiros. Podemos analisar essa relação na peça *Duzentos e Ciquenta Contos*, de Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes, de 1921:

RESSACA – (...) A única imigração que nos convém é a da tua terra.

³¹² TIGRE, Bastos. *Zig- Zag* (1926) 2ª DAP, Caixa 37, n. 785.

CENTENÁRIO – De Portugal. Jardim da Óropa à beira mar plantado como disse Camões.

RESSACA – E dizia muito bem. Jardim onde nascem as flores que simbolizam a afeição que une as nossas pátrias... Amores perfeitos sempre representaram os consórcios dos portugueses e brasileiros sendo a flor que representa a velha e tradicional amizade entre nós a... Sempre Viva.

O fragmento analisado acima traduz a representação dos portugueses por uma parte da população. Segundo o personagem Ressaca, a única imigração importante para o Brasil foi a dos portugueses. Constrói-se, assim, a imagem de uma relação amistosa entre portugueses e brasileiros. Os autores retratam o português de forma positiva, enquanto integrador de raças e promovedor da miscigenação e enquanto imigrante que deu certo.

Tiago de Melo Gomes, ao analisar a peça *Duzentos e Cinquenta Contos*, observa na ideia de miscigenação, presente na fala do Centenário, uma defesa mútua entre Ressaca e Centenário, como se pode observar abaixo:

Uma leitura atenta parece indicar que Ressaca e Centenário defendem-se mutuamente, por terem grande afinidade. O malandro, tipicamente brasileiro, vê afinidade com os portugueses; por seu lado Centenário relaciona intimamente progresso e mistura racial, defendendo a “nação mestiça”, da qual Ressaca seria um típico representante³¹³.

Segundo Silva, circulavam no Brasil duas concepções opostas relativas ao português. De um lado, uma visão antilusitana, já apresentada neste capítulo. De outro, uma postura a favor do luso-brasilianismo³¹⁴. De acordo com Levin, o luso-brasilianismo foi um movimento que visava uma aproximação político-cultural entre as duas nações³¹⁵. A primeira manifestação do luso-brasilianismo é datada de 1825, com o Tratado de Paz e Aliança assinado por D. Pedro I. Este tratado reconhecia, entre outros aspectos, a irmandade entre as duas nações, estabelecendo acordos econômicos e alguns privilégios à coroa portuguesa frente às outras nações.

Levin destaca que, no início da República, buscou-se fortalecer esse movimento³¹⁶. As razões para tal acontecimento podem estar relacionadas à forte entrada de imigrantes portugueses no período, à busca pelas “raízes nacionais”, ao revigoramento dos sentimentos patrióticos, entre outros. O luso-brasilianismo

³¹³ GOMES, Tiago de Melo. op. cit., 1998, p. 81.

³¹⁴ SILVA, Susana Neves Tavares Bastos de Pinho, op. cit., p. 24.

³¹⁵ LEVIN, Orna Messer. “Imagens da imigração: o português na literatura naturalista brasileira”. In: *Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas*, 6., 1999, Rio de Janeiro / Niterói. Disponível em: < http://www.oocities.org/ail_br/imagensdaimigracao.html >. Acesso em: 20 de agosto de 2012.

³¹⁶ *Ibidem*.

possibilitou que se produzissem novas imagens literárias do trabalhador português.

Levin cita João do Rio como um dos defensores desta representação:

Surge então a noção de uma comunidade lusofônica, que teve em João do Rio um de seus ativos defensores com as crônicas na Gazeta de Notícias, reunidas, em 1911, no volume Portugal d'Agora. Ao lado do jornalista e poeta João de Barros, ele funda a revista bi nacional Atlântida onde chamará a atenção para a necessidade de atualizar as glórias do Império Português. A vocação heróica das raças iberas e as potencialidades dos descobridores é evocada para justificar as ações conjuntas. O espírito patriótico dos portugueses serve de exemplo às nações jovens como o Brasil, que desejam se projetar no cenário internacional³¹⁷.

Uma relação representada em diversas revistas do início do século XX é a do português com a mulata, já mencionada anteriormente. Porém, vale esmiuçar melhor essa relação. Na revista *Se a moda pega*, de Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes, de 1925, já citada, observa-se, no desenvolvimento das cenas, que o português é extremamente apaixonado pela mulata, enquanto esta o maltrata e o trai. Essa relação fica evidente no seguinte fragmento:

MANOEL – Ai! Para que és tão mázinha assim?
Oh! Minha mulatinha,
Sim,
Tem dó de mim
(quer abraçá-la e ela vai subindo a escada, empurrando-o, como que livrando-se dele. Funcionário entra nesse momento)³¹⁸.

O funcionário público se dirige à alfaiataria para encomendar dois ternos, porém seu objetivo maior é encontrar a mulata. Enquanto Manoel sai para resolver um problema, o funcionário vai ao encontro da mulata. Ela hesita, mas acaba beijando-o. Manoel, porém, desconfia de algo, mas não se desilude, como se observa abaixo:

MANOEL – (a Catharina) parece que ouvi vozes a conversar contigo?
CATHARINA – Era eu que estava falando sozinha
MANOEL – (passando o espanador em cima dos dois) Já me andas falando sozinha?! Tu acabas mal, rapariga!! Tu andas com a cabeça virada!
(...)
CATHARINA – (a parte) Antes que o Manoel descubra tudo, vou dando o fora. (a ele) Até já, meu cara de berinjala... Meu caqui...
MANOEL – Meu cá quê?
CATHARINA – Caqui do Japão! (sobe a escada e começa a atirar beijos para Chanchada³¹⁹ e Funcionário, sendo que Manoel supõe que são para ele)
Toma! Toma!
MANOEL – (sorridente) Quem é que há de dizer que eu todo inteiro sou senhor daquele pedaço! (retribui os beijos)³²⁰.

³¹⁷ Ibidem

³¹⁸ BITTENCOURT, Carlos; MENEZES, Cardoso de. *Se a moda pega*. 2ª DAP, cx. 33, n. 683, 1º ato, p.28.

³¹⁹ O personagem Chanchada é o compadre da revista e também deseja a mulata.Catharina.

O trecho acima traduz algumas noções importantes no que tange à relação entre o português e a mulata. Uma primeira concepção é a imagem do português como um apaixonado bobo e cego. Apesar de ter uma leve desconfiança, o português acredita na lealdade da mulata.

Na última fala de Manoel se encontra expressa a ideia de que o português acredita ter poder sobre a mulata, remetendo a uma representação recorrente do período escravista, na qual o senhor branco era dono, e dispunha sexualmente, de sua escrava. Porém, os autores destacam que, apesar de Manoel possuir um sentimento de posse em relação à mulata, esta, por suas características de mulher autônoma e sedutora, acaba invertendo o jogo, fazendo com que o português se tornasse seu escravo³²¹. Isso se evidencia no fragmento abaixo:

MULATA (canta)
 A mulata brasileira
 Sempre foi um bom bocado
 Seu coração é fogueira
 Onde o homem sai queimado
 Não há esse que não queira
 Ser por ela escravizado
 Da mulata feiticeira
 Não gostar é um pecado³²².

Nesse sentido, a mulata aparece como aquela que escraviza o homem pelo poder sexual. E o português é o exemplo de homem que se deixa levar pelas tentações da mulata, o que o leva a ser caracterizado como “trouxa” ou “bobo”. Portanto, a imagem do português é representada nas revistas de diversas formas, ora ridicularizada ora apreciada, ora associada à formação do brasileiro ora representando uma negação das raízes lusas, ora causadora de conflitos ora harmônica. Apesar de contraditórias, essas múltiplas imagens se inserem nas discussões sobre quem é o brasileiro e quais são as suas diferenças em relação a outros povos. Além disso, havia também a presença do discurso modernista, de ultrapassar o passado escravista e a exploração do branco português. Logo, as contradições das revistas são frutos das reflexões e dos debates do tempo histórico vivenciado.

³²⁰ BITTENCOURT, Carlos; MENEZES, Cardoso de. *Se a moda pega*. 2ª DAP, n.683 - cx. 33, 1º ato, p.35-36.

³²¹ A inversão de papéis é reforçada pelo fato de Catharina se referir aos homens como frutas. Na maioria das revistas, as mulatas é que são qualificadas desta maneira.

³²² BITTENCOURT, Carlos; MENEZES, Cardoso de. *Se a moda pega*. 2ª DAP, n.683 - cx. 33,, 1º ato, p.7.

Cena 3 – As representações das manifestações culturais brasileiras/ cariocas: a construção da ideia de popular e suas diferenciações

Segundo apontam Collaço e Luz, a revista, por suas características, já é uma manifestação popular. Interessam à revista a “própria sociedade (...) e suas mazelas, sempre colocadas em tom de brincadeira e graça”³²³. Nesse sentido, as autoras encontram fortes semelhanças entre o teatro de revista e o carnaval. Como elementos definidores de seu caráter popular, elas destacam: a reinvenção da realidade, utilizando-se do pensamento fantástico como forma de denotar a realidade; a não passividade em relação ao mundo; o uso de caricaturas, deboches; a inversão da ordem e etc. Portanto, as autoras afirmam que a revista se fundamenta em aspectos da cultura popular, e elas ressaltam esta concepção apresentando as ideias de Bakhtin, como se observa abaixo:

Para Bakhtin as formas cômicas “adquirem uma caráter não-oficial, seu sentido modifica-se, elas complicam-se e aprofundam-se, para transformarem-se finalmente nas formas fundamentais de expressão da sensação popular do mundo, da cultura popular”. Assim, por meio do ridículo, a Revista expressa o ponto de vista das camadas populares frente aos escândalos sociais, mostra na linguagem do povo que não há alienação, muito menos passividade, mas uma forma diferenciada de se colocar frente à realidade³²⁴.

O reconhecimento do caráter popular da revista, realizado por Collaço e Luz, é um aspecto relevante que deve ser considerado pelos estudiosos. Porém, a influência do caráter popular nas convenções e estruturas do teatro de revista não será analisada neste trabalho. Por hora, analisarei apenas as representações da cultura popular nos textos teatrais.

No que diz respeito às representações das manifestações populares, é importante destacar o processo pelo qual elas ganharam espaço e valorização nos palcos cariocas. Tiago de Melo Gomes resalta que temáticas como a alegria, a cultura popular, as danças, festas e etc. eram retratados já nas revistas de ano. Porém, era atribuído, principalmente, um caráter negativo a essas características, sendo sinônimo de atraso e incivilidade³²⁵.

³²³ COLLAÇO, Vera Regina Martins; LUZ, Ana Luiza da. “É carnaval! Nos palcos da revista...”. In: *Anais do Seminário de Iniciação Científica da UDESC*, Florianópolis, SC, 2009. Disponível em: <www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume4/numero1/cenicas/ecarnavalnospalcos.pdf> Acesso em: 07 de agosto de 2012.

³²⁴ Ibidem, p. 2.

³²⁵ GOMES, Tiago de Melo, op. cit., 1998, p.56.

Nas peças da década de 1920, as temáticas citadas acima são também retratadas, porém, de forma diferente, como afirma Gomes:

Ao contrário do período anterior, este já nasce marcado intensamente por uma visão relativamente positiva do “popular”, e a imagem da nação parece iniciar aqui um deslocamento progressivo que levaria o malandro, ao lado do samba, da mulata, da cachaça, da feijoada e do futebol, entre outros símbolos a se tornar uma imagem característica do país³²⁶.

A interpretação de Gomes refere-se à existência de uma positivação do popular nos textos teatrais da década de 1920. Porém, é importante pensarmos se cabe uma generalização sobre o caráter positivo presente nas revistas, visto que a revista aprofundava diversos temas sob os mais diferentes pontos de vista. De certo, o popular ganha novas interpretações ao ser admitido como imagem do brasileiro, porém, como observamos no início do capítulo, nem sempre essa imagem é positiva.

No que tange a uma positivação do popular, Velloso observa o processo de valorização das manifestações populares nesse período. A autora destaca o surgimento de um grupo de intelectuais que viam nas ruas “o espaço pleno de significado, (...) revelando a existência de uma população que se mantinha desconhecida aos olhos da República modernizadora”³²⁷.

Tinhorão aponta a presença da música popular no palco, destacando que as revistas foram importantíssimas para o lançamento de ritmos até então vigentes nas ruas e desconhecidos pela classe média e alta, tais como o choro e o maxixe. Além disso, a revista consagrou compositores como Pixinguinha, Lamartine Babo, Donga, Ari Barroso, entre outros³²⁸.

Nas revistas da década de 1920 encontramos diversas referências às festas e tradições populares, e a associação destas com a representação do carioca. Um exemplo pode ser observado no seguinte fragmento:

Viva Penha
E viva o pessoal
Que, na Favela
Sim,
Não tem rival
Enfim.
Haja alegria!
Toca a dançar!
Cantar!
Chegou o dia
De pandegar
Nosso bloco vai dar um sortão!

³²⁶ Ibidem, p.57.

³²⁷ VELLOSO, Monica Pimenta, *op.cit.*, 1996, p.29.

³²⁸ TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: teatro e cinema*. Petrópolis: Vozes, 1972.

(...)
 Tal qual
 Se faz
 No carnaval
 Vai ser a pagodeira
 De primeira
 Tal qual
 Se Faz
 No carnaval
 O bloco do prazer
 Há de vencer!³²⁹

A música entoada na peça *Fla-Flu*, de Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes, faz parte do quadro intitulado “Rusticaria Cavallaria”, paródia da ópera italiana *Cavalleria rusticana*³³⁰. Um aspecto importante a ser ressaltado é a presença das festas populares como o carnaval e a festa da Penha, denotado na música, transcrita acima, que abre o quadro.

O quadro apresenta um enredo similar ao da ópera. Um jovem militar, chamado Turiddu, deixa sua noiva Lola em função de uma missão em serviço. Ao voltar sua noiva já se encontra casada com outro e, por conta disso, ele casa-se com Santuzza. Porém, em um domingo de Páscoa, Santuzza, percebendo que o seu marido estava lhe traindo com Lola, busca a ajuda de sua sogra. Enquanto todos estão na procissão de Páscoa, Mamma Lucia e Santuzza conversam sobre o sofrimento desta última. Santuzza, ao encontrar com Turiddu, suplica-lhe que não a deixe. Sem receber qualquer resposta, Santuzza conta tudo para o marido de Lola, o qual jura vingança. O desfecho é um duelo e a morte de Turiddu.

A revista *Fla-Flu* se utiliza deste enredo para contar a história da traição de Turíbio com Lola, sendo Santinha a traída. Porém, apesar de enredos similares, os autores colocam em cena os moradores do Morro da Favela³³¹. A figura de Turíbio faz menção aos soldados que retornaram da Guerra de Canudos e que fundaram, segundo uma versão histórica muito difundida, o morro da Favela. Além disso, ao invés de retratar a preparação para a Páscoa, como ocorre na ópera, o quadro apresenta a preparação para a festa da Penha. Nesse sentido, refere-se a manifestações populares

³²⁹ BITTENCOURT Carlos; MENESES, Cardoso de. *Fla-Flu* (1925). Arquivo Nacional, 2ª DAP, cx. 36, n. 755.

³³⁰ Ópera, de Pietro Mascagni, com libreto de Giovanni Targioni-Tozzetti e de Guido Menasci, estreou em Roma em 1890. O nome da ópera pode ser traduzido por *Cavalheirismo rústico*. As paródias, como já abordamos anteriormente, era um elemento importante no teatro de revista. Ao recriar um enredo já consagrado, os autores traziam elementos do cotidiano e da cultura local.

³³¹ Atual morro da Providência

presentes no Rio de Janeiro, mesmo tendo um enredo pertinente a outros contextos histórico-culturais.

No que diz respeito à Festa da Penha, os autores demonstram a preparação dos moradores do Morro da Favela para participarem dos festejos. Esta era uma festa católica de origem portuguesa, que já no início do século XX torna-se um espaço de forte predominância popular, com barraquinhas onde eram vendidos quitutes da cozinha baiana, com concursos de música popular, entre outras manifestações³³².

A presença dos populares e sua animação para a Festa da Penha podem ser verificadas em uma fala de Lucia, mãe de Turíbio, que afirma: “A farra vai ser grande! O pessoal da Favela está ensarilhado com a festa da Penha”³³³. Nesta frase se observa que o Morro da Favela está uma confusão com os preparativos para a festa, denotando a participação de uma população ampla, habitante deste reduto.

O texto nos permite analisar os preparativos dos moradores da Favela. Em uma fala de Álvaro, há uma referência ao meio de locomoção utilizado: “(...) O caminhão, todo enfeitado, ficou, lá, em baixo, esperando por vocês... (indo à porta da venda) Ó seu Manoel, sirva bebida a esse pessoal! Quem paga sou eu!”³³⁴. Observam-se duas características relativas ao grupo social retratado. A primeira é o fato de beberem antes da partida, o que demonstra que os aspectos profanos se faziam presentes, e possivelmente eram predominantes, em sua participação no festejo religioso. A segunda é a existência de elementos “carnavalescos” associados ao seu deslocamento e presença na Festa da Penha, como por exemplo, o caminhão enfeitado. Essas mesmas características são evidenciadas em uma fala de Turíbio, o qual afirma: “Amigos! Antes de seguirmos no caminhão, que nos levará à Penha, quero que bebam um trago à minha felicidade”³³⁵.

Portanto, além de reunirem diferentes grupos sociais, entre eles o dos moradores da Favela, os festejos da Penha abarcavam dimensões festivas não ligadas à religiosidade, como por exemplo o consumo de bebidas alcoólicas, o uso de enfeites “à moda carnavalesca” etc. Esta festa foi um importante local onde os populares manifestavam tanto sua devoção religiosa quanto suas manifestações artísticas e culturais. Não havia uma demarcação rígida entre o sagrado e o profano, possibilitando-

³³²VELLOSO, Monica Pimenta. *As tradições populares na belle époque carioca*. Rio de Janeiro: Funarte, 1988.

³³³BITTENCOURT Carlos; MENESES, Cardoso de. *Fla-Flu* (1925). Arquivo Nacional, 2ª DAP, cx. 36, n. 755, ato II, p. 14.

³³⁴Ibidem. ato II, p.15.

³³⁵Ibidem, ato II, p. 20.

os a encontrar na festa um espaço de lazer. Aos poucos, indivíduos de diferentes localidades, nacionalidades e segmentos sociais passaram a ter presença obrigatória nas festas. Dentre os diferentes grupos se destacam os negros baianos, que levaram para a festa, além dos quitutes baianos, suas músicas e danças.

Rachel Soihet, ao realizar pesquisas em jornais, aponta que a Festa da Penha não era apenas frequentada pelos “populares”, mas também por senhoras “da nossa melhor sociedade”³³⁶. O jornal *O País*, por exemplo, descreve a presença de múltiplos segmentos sociais na festa: “Era um espetáculo maravilhoso pela completa fusão de todas as classes sociais, numa só leva de peregrinos, impelida pelos sentimentos religiosos”³³⁷. Os autores da revista, porém, nos transmitem apenas a presença dos segmentos sociais menos favorecidos economicamente. Buscando as razões para tal imagem, é importante ressaltar o fato de que os revistógrafos buscavam expressar opiniões diversas, vigentes na sociedade, sobre os temas abordados. Assim, não podemos afirmar qual era a opinião dos autores, de fato, sobre a Festa da Penha e seus frequentadores. Mas podemos pensar que visões os autores retrataram no fragmento destacado acima.

A presença dos populares e suas manifestações na festa foram fortemente criticadas por intelectuais e reprimidas pela polícia. Por exemplo, Olavo Bilac, em 1906, caracteriza a população que frequentava a Festa da Penha como desordeira e popular: “Os carros e carroções enfeitados com colchas de chita, puxados por muares ajaezados de festões (...) todo esse espetáculo de desvairada e bruta desordem ainda se pode compreender no velho Rio de Janeiro”³³⁸. Em alguns jornais esta mesma impressão é manifestada: “Em um canto se formavam os cordões terríveis, ameaçadores, selvagens. Em outro canto reuniam-se os sambas, não menos terríveis e muito mais selvagens”³³⁹.

Soihet nos apresenta uma série de reportagens em que se denota a presença de policiais na Festa da Penha como forma de reprimir a atuação dos populares. Dentre as formas de repressão, se encontra a proibição de determinadas manifestações, como por

³³⁶ SOIHET, Rachel. *A subversão pelo riso: estudos sobre o carnaval carioca da Belle Époque ao tempo de Vargas*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998, p. 22.

³³⁷ “Romaria á Penha”. *O País*, 8 out. 1906. Apud: SOUZA, Luana Mayer de. “A tradição na modernidade: A Festa da Penha pelas letras de Olavo Bilac”. In: *Anais do Encontro Regional da Anpuh-Rio*. Rio de Janeiro, 2012. Disponível em: www.encontro2010.rj.anpuh.org/resources/anais/8/1276741796_ARQUIVO_PenhaparaANPUH.pdf . Acesso em: 04 de setembro de 2012.

³³⁸ BILAC, Olavo. “A festa da Penha”. In: *Kosmos*, Rio de Janeiro, out. 1906, ano III. Apud: SOIHET, Rachel, op. cit., 1998, p. 21-22.

³³⁹ *Jornal do Comércio*, 25 de out. 1920. Apud SOIHET, Rachel, op. cit., p.34.

exemplo, o samba. Apesar da forte repressão, a participação dos populares na festa continuou existindo. A autora destaca, assim, o papel que a festa teve como forma de resistência e luta contra a discriminação e a opressão³⁴⁰.

Levando em consideração os apontamentos de Soihet, podemos retomar a análise do fragmento da peça *Fla-Flu* (1925), de Bittencourt e Menezes. A ideia trazida pelos autores estava na ordem do dia. A “tomada” da festa pelos populares era tratada tanto de forma negativa, como observamos nos textos de Bilac e do Jornal do Comércio, quanto de forma positiva pelos jornais. O Jornal do Brasil adotou uma linha simpática às manifestações populares, defendendo os foliões e afirmando que “o samba e o batuque (...) eram apreciados por pessoas de todas as classes”³⁴¹.

A revista *Fla-Flu*, apesar de buscar assumir uma posição neutra ao expor considerações sobre a festa, nos demonstra certo preconceito ao tratar da população que a ela se destinava. Verifica-se a presença de pensamentos preconceituosos já no nome do quadro – “Rusticaria Cavalaria”. Como se pode observar, os habitantes da Favela, freqüentadores da Festa da Penha, são caracterizados como rústicos, rudes e grosseiros, em uma descrição semelhante à de Bilac, relatada acima.

Ao apresentarem os populares que se dirigiam para a festa da Penha como rudes e grosseiros, os autores transmitem o pensamento de grande parte da elite brasileira. As razões para tal representação podem ser variadas: o caráter da revista, que expressava opiniões diversas sobre o mesmo assunto, o reflexo do pensamento dos próprios autores, a presença de públicos diversificados e o desejo de que todos vissem suas ideias representadas nos palcos e etc. Mas, dado o contexto em que foi montada a peça *Fla-Flu*, podemos interpretar a existência de um olhar negativo sobre o universo popular, relacionado à busca de diferenciação por parte de certos segmentos sociais.

A peça *Fla-Flu* foi escrita para ser encenada pela Companhia Tró-ló-ló. Fundada por Jardel Jércolis, essa companhia tinha por característica apresentar peças que evidenciassem a parte show do espetáculo, com luxo tanto nos figurinos quanto no cenário, seguindo, portanto, a fórmula das companhias europeias. Tiago de Melo Gomes ressalta o papel que essa companhia teve no processo de diferenciação social do público teatral, uma vez que ela não apenas trazia as novidades das peças europeias como buscava atrair um público mais refinado. Ao invés de escolher a Praça Tiradentes,

³⁴⁰ SOIHET, Rachel. op. cit, p.45.

³⁴¹ Ibidem, p. 38.

consagrada pelas revistas tidas como populares, a peça *Fla-Flu* foi apresentada no Teatro Glória, na Cinelândia, locus frequentado por pessoas de classes mais altas³⁴².

Portanto, a possibilidade de presença de um público mais refinado nos espetáculos da Companhia Tro-ló-ló pode ter incitado os autores da peça *Fla-Flu* a escreverem mais para um público elitista do que para um público de menor poder aquisitivo, como o dos teatros da Praça Tiradentes. Logo, independente das razões individuais dos autores, a abordagem negativa da população que se destinava à Festa da Penha pode estar intimamente ligada ao público-alvo da peça analisada.

No que diz respeito ao carnaval, é importante destacar a existência de peças carnavalescas. As revistas carnavalescas foram caracterizadas por diversos autores³⁴³ como genuinamente brasileiras. Isso se explica pelo fato de o Brasil inaugurar um tipo de revista no qual o carnaval se torna o tema por excelência. Segundo o estudo de Collaço e Luz³⁴⁴, dentre os aspectos que podem ser citados para o surgimento desse tipo de revista estão: a influência do cinema no campo do entretenimento, a massificação da cultura³⁴⁵, a busca pela definição do “nacional”, principalmente após a eclosão da 1ª Guerra Mundial, o gosto pelo luxo, colorido e sensual afluído pela passagem das companhias Velasco e Bataclan.

Nas revistas carnavalescas, não apenas o tema central modificou-se, mas houve mudanças no aspecto temporal, ou seja, as peças ocorriam no período pré ou pós-carnavalesco. As revistas pré-carnavalescas eram voltadas para os preparativos da festa, lançando músicas que seriam sucesso no carnaval. Já as pós-carnavalescas relatavam os acontecimentos do carnaval, inclusive as músicas. Há mudança, ainda, na dinâmica da encenação. O prólogo deixou de apresentar acontecimentos chave que seriam desdobrados na peça, e passou a ser um momento em que o Rei Momo se apresentava e anunciava a festa.

Nesta dissertação, escolhi trabalhar com duas revistas carnavalescas. Na peça *Reco-Reco*, de Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes, datada de 1921, se denota a

³⁴² GOMES, Tiago de Melo, op.cit., 2004, p. 168-172.

³⁴³ Dentre os autores que destacam essa posição, podemos citar COLLAÇO, Vera Regina Martins; LUZ, Ana Luiza da. op. cit., 2009, VENEZIANO, Neyde. *Não Adianta Chorar: teatro de revista brasileiro...oba!* Campinas: UNICAMP, 1996 e VENEZIANO, Neyde. op. cit., 1991.

³⁴⁴ COLLAÇO, Vera Regina Martins; LUZ, Ana Luiza da, op. cit., p.2.

³⁴⁵ Gomes, em seu livro *Um espelho no palco*, realiza um estudo sobre o processo de massificação da cultura e a inserção do teatro de revista nesse contexto.

cidade do Rio de Janeiro como a cidade do carnaval, da alegria, da pândega. Isso se torna evidente logo no 1º quadro, quando os autores retratam o palácio do Rei Momo e a enfermidade que o abate. A fim de ajudar o rei, as três cidades em que “Momo sempre teve embaixador e súditos” foram convocadas:

NICE – Pobre Momo! Como lamento nada poder fazer em seu proveito!
 VENEZA – Eu também (suspira) Em todo caso, creio que me cabe a primazia de ser o Rei Momo enterrado nos meus domínios...
 FOLIA – O Carnaval de Veneza foi sempre célebre.
 RIO DE JANEIRO (a rir-se) – História! (a Veneza e Nice) Recolham-se aos bastidores! Que valem vocês diante de minha imponência? (aos demais) Meus amigos, o Carnaval não morre! Eu o afirmo!³⁴⁶

O fragmento acima retrata o Rio de Janeiro como a cidade capaz de manter vivo o carnaval. Nice e Veneza têm reconhecida sua importância na origem dos festejos, mas são apresentadas como ultrapassadas e incapazes de manter a saúde de Momo e da folia que ele representa. Em uma outra passagem, o Rio de Janeiro cura o Rei Momo com seu sangue, como se observa na seguinte fala: “O meu sangue é novo, é forte, é puro! O único micróbio que pode possuir é o da pândega! Esse reanima, não faz mal a ninguém”. Após a transfusão de sangue, Momo é curado e se apresenta mais forte do que nunca.

A revista *Baiana olha pra mim*, dos mesmos autores e datada de 1926, apresenta também o Rio de Janeiro e sua relação com o carnaval, como podemos observar no fragmento abaixo:

CARIOCA (à tradição carnavalesca) – Minha querida! Eis-me aqui, firme disposto a cooperar para que mais te consolides!
 TRADIÇÃO - Abraça-me Carioca! És parte integrante do meu coração!³⁴⁷

Através da personificação da tradição carnavalesca e do carioca, observamos que o Rio de Janeiro é caracterizado como uma cidade carnavalesca, onde a tradição do carnaval se faz presente. Através dos fragmentos acima, podemos compreender a associação da identidade carioca com o carnaval e com tudo o que é apontado como característico dessa manifestação popular, como a alegria, a pândega, o riso e etc. Cabe destacar que as revistas tiveram um papel importante na construção dessa identidade carioca. Tânia Brandão acredita que o teatro carioca tenha exercido forte influência para a constituição do mito do Rio de Janeiro como cidade maravilhosa, como ressalta abaixo:

³⁴⁶BITTENCOURT, Carlos e MENEZES, Cardoso de. *Réco-Réco* (1921). 2ª DAP, n.195, cx: 11.

³⁴⁷BITTENCOURT, Carlos e MENEZES, Cardoso de. *Baiana olha pra mim* (1926). 2ª DAP, n.778 - cx.37.

O Rio de Janeiro tornou-se a cidade do teatro, e é bastante aceitável afirmar que muito da imagem da corte, construída como artifício de poder diante do país, foi gerado pelo burburinho dos palcos. E esta imagem foi desde sempre uma imagem híbrida, mescla de poder e pecado, alegria, irreverência e cosmopolitismo. Parece justo defender a idéia de que este perfil, historicamente associado à cidade, teve origem nas condições históricas da vida teatral carioca. E talvez se possa ir um pouco mais longe - uma das hipóteses que se pretende examinar nesta pesquisa é a possibilidade de que o teatro carioca dos anos 1920 tenha prestado uma contribuição decisiva para o aparecimento do mito da cidade maravilhosa que se espalhou pelo País a partir da década seguinte³⁴⁸.

Herculano ressalta, ainda, que “a invenção do Rio de Janeiro transmutava-se em invenção do carioca, e neste processo se inventa o próprio brasileiro, como ele seria vendido para o mundo: malandro, sensual, musical”³⁴⁹. O autor afirma que a ideia de compreender o nacional por meio de sua síntese – a cidade do Rio de Janeiro – já pode ser observada desde as revistas de ano de Artur Azevedo. Porém, nas revistas carnavalescas, como observamos acima, essa associação se torna mais clara.

A importância que o carnaval assume para os brasileiros foi tematizada no segundo quadro da revista *Reco-Reco*. Neste, apresenta-se a saga de alguns personagens para conseguir trezentos mil réis para comprar o resto das fantasias do Rancho Rosa Encarnada. O carnaval assume tal importância para a mulata (Florzinha) e para o mulato (Joca) que diversas mentiras são inventadas, até mesmo a morte de um deles.

FLOR – Eu precisava de duzentos mil réis...
 JOCA (espiando)- Pede trezentos!... (esconde-se)
 GRANDELA – Ai, o papagaio! (a ela) Duzentos mil réis? Ó rapariga...duzentos mil réis!...
 FLOR – É para um enterro, seu Grandela
 GRANDELA (olhando o papagaio) – Dá azar?! (a Flor) Não chores!...Mas, quem te morreu, ó rapariga?
 FLOR – Foi um irmão de criação: o Joca! O professor de dança...³⁵⁰

Em contexto diferente, a revista *Baiana olha pra mim* também expõe uma busca por dinheiro para adquirir fantasias para o baile de carnaval. Os autores colocam em cena uma família modesta que precisa de dinheiro para conseguir vestidos novos ou fantasias para as três filhas. Apesar de fortes críticas ao pai que gasta seu dinheiro no

³⁴⁸ BRANDÃO, Tânia. “A cidade do teatro e o teatro da cidade: imagens do Rio de Janeiro no teatro de revista dos anos 1920”. In: Anais do Encontro Regional de História ANPUH- RJ, Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: <<http://www.rj.anpuh.org/resources/rj/Anais/2006/conferencias/Tania%20Brandao.pdf>> Acesso em: 20 de maio de 2010.

³⁴⁹ LOPES, Antônio Herculano. “O teatro de revista e a identidade carioca”. In: _____(org.) *Entre a Europa e a África: A invenção do carioca*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2000, p. 22.

³⁵⁰ BITTENCOURT, Carlos e MENEZES, Cardoso de. *Réco-Réco* (1921). 2ª DAP, n.195, cx: 11

jogo do bicho, é através do jogo que o pai leva, ao final do quadro, o dinheiro tão esperado para as filhas.

Assim, as revistas citadas tematizavam o forte apreço dos segmentos sociais menos favorecidos economicamente pelo carnaval, que na década de 1920 era, juntamente com os festejos da Penha, a principal festa popular da cidade.

As revistas carnavalescas traduzem uma diversidade de manifestações presentes no carnaval do início do século XX no Rio de Janeiro. Dentre os aspectos abordados nas peças, podemos estudar as formas como as manifestações carnavalescas de cunho popular aconteciam.

No terceiro quadro da revista *Réco-Réco*, Bittencourt e Menezes colocam em cena uma praça pública de “um bairro conhecido, sendo possível Catumbi”. Na praça há faixas referentes aos divertimentos que ali ocorrerão, como se demonstra na seguinte rubrica: “Ao alto, atravessando a cena, um largo pano branco com os seguintes dizeres: ‘Hoje! Grande batalha de confete promovida pelo rancho da Rosa Encarnada’”. Os autores ainda deixam claro, na rubrica referente ao cenário, que as faixas também se referem à existência de prêmios tanto para os ranchos quanto para os cordões, os blocos e as máscaras. Isso nos possibilita compreender o universo carnavalesco a que os autores da revista se referem.

A batalha de confete, mencionada acima, foi uma prática adotada em fins do século XIX, que tinha como proposta substituir o entrudo, ou seja, tornar o divertimento mais civilizado. Maria Clementina Pereira Cunha, em sua obra *Ecos da folia*, cita essa prática como sendo uma das tentativas de eliminar o entrudo. Segundo ela, o uso dos confetes começa a ganhar impulso com a abertura das grandes avenidas e com o aumento de importação de confetes³⁵¹. A autora afirma que, apesar da batalha de confetes ser vista como uma brincadeira refinada, ela não se diferenciava tanto das formas antigas de brincadeiras carnavalescas. Sua afirmação se baseia em textos jornalísticos, como demonstrado abaixo:

A bela troça, o espírito e o humor carnavalesco, estavam definitivamente suplantados pelo novo entrudo não raro tão brutal como o antigo. [...] Foi nos subúrbios e arrabaldes que o jogo dos confetes tomou as proporções do ano passado. Uma coisa colossal! Os rapazes chegavam a assaltar os bondes para atirar aos punhados as rodelinhas multicores nas moças e senhoras do seu conhecimento³⁵²

³⁵¹ CUNHA, Maria Clementina Pereira. *Ecos da Folia: uma história social do Carnaval carioca entre 1880 e 1920*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 81.

³⁵² *O Malho*, 4 março 1911. Apud: CUNHA, Maria Clementina Pereira, op. cit., p. 81-82.

Na peça, a realização da batalha de confete é apresentada no seguinte fragmento:

GERVASIO – A batalha parece que vai estar o suco!
 ALIPIO – Só não vêm os automóveis, porque a polícia não deixa, para evitar desastres... (Entram Felícia, Nhãnhã, Nenê e Janjão, havendo entre eles um renhido combate de lança perfume. As moças também trazem sacos de confete).
 FELICIA (tapando a vista esquerda) – Assim, não! Assim não vale! ...O senhor deu-me um esguichão no olho...
 JANJÃO – Queira perdoar, minha senhora; não foi por querer...(as duas raparigas aproveitam-se do momento e seguram Janjão, isso de maneira que o encubram do público. Enchem-lhe a boca e o colarinho de confete, obrigando-o a agachar-se) Ai! Ai! Bonito! Hénde! Hénde!
 NHÃNHÃ (a saltar) – Vitória! Vitória!
 NÊNÊ (a velha) – Já deu parte de fraco, mamãe!
 JANJÃO – Pudera!... Três contra um!...³⁵³.

Acima, podemos analisar alguns aspectos da batalha de confete como divertimento carnavalesco. Os autores ressaltam a presença do lança-perfume como um coadjuvante na batalha. Cabe ainda inferir sobre os grupos sociais que os personagens acima retratam. A referência aos automóveis, ao lança-perfume, aos confetes, ao colarinho e, de certa forma, ao linguajar de Janjão, sugerem a possibilidade do grupo, ou parte dele, pertencer a uma camada social mais favorecida economicamente ou, no mínimo, intermediária. Maria Clementina Cunha ressalta que os confetes e todos esses novos utensílios provindos de meios industriais, embora não tenham conseguido apagar o jogo do entrudo, foram instrumentos de distinção social, “pois naturalmente os mais pobres continuavam a valer-se do limão de cera, das soluções domésticas como farinhas e águas-servidas”³⁵⁴.

O terceiro quadro da revista *Réco-Réco* se desenvolve a partir dos preparativos para o encontro entre os dois ranchos – Rosa Encarnada e Rosa Branca. O primeiro é o preferido pela maioria dos personagens, tanto por aqueles envolvidos diretamente no rancho, quanto pelo público masculino, principalmente devido à presença de Florzinha, a porta-estandarte do Rosa Encarnada, que é retratada como objeto de desejo masculino.

O desfile dos ranchos é apresentado na peça nos seguintes fragmentos:

JOCA (pulando) – Olá! Conheço esta pancadaria!...(escutando) É a Rosa Branca (fazendo passos de capoeiragem) É agora, Gervasio! Se o trapo da Rosa Branca não embicar com o estandarte da rosa Encarnada e se não houver o beijo cerimonioso do “tou te respeitando”, morre gente de pagode!
 (...)
 GERVASIO – Belo quadro de Calixto Cordeiro!³⁵⁵ (entra o rancho da Rosa Branca, vindo à frente como porta estandarte, Olegaria, vindo ao lado desta

³⁵³ BITTENCOURT, Carlos e MENEZES, Cardoso de. *Réco-Réco* (1921). 2ª DAP, n.195, cx: 11.

³⁵⁴ CUNHA, Maria Clementina Pereira. op. cit., 2001, p. 82.

³⁵⁵ Referência ao caricaturista K.Lixto (1877-1957), atuante nas revistas *O Malho* e *Fon Fon* e em outras publicações periódicas. Na passagem citada, os autores sugerem que a saudação das bandeiras dos

um homem vestido de girassol e a fazer letras ou passos de danças carnavalescas dos cordões. O rancho evolui e há a cerimônia já observada anteriormente do arriar da bandeira. Alípio e Gervasio batem palmas e cumprimentam a Olegaria todos risonhos, tirando-lhe o chapéu³⁵⁶.

Encontramos presentes, no fragmento acima, alguns aspectos importantes, como o encontro entre os ranchos competidores. Soihet aponta que este encontro era parte de um cerimonial “em que os estandartes se saudavam”³⁵⁷ e onde a dança se fazia presente. Os ranchos, segundo a autora, eram compostos por uma porta-bandeira e três mestres: um para a orquestra, outro para o coro, e um terceiro para a coreografia, chamado de mestre-sala. A marcha entoada pelos ranchos fazia alusão ao seu próprio nome.

O rancho era um tipo de grupo carnavalesco que possuía um enredo dramático específico, alegorias e alas, influenciando, assim, o modelo de organização dos desfiles das escolas de samba como conhecemos³⁵⁸. Eles se originaram de um ritual religioso ligado à cultura negra, principalmente baiana. Ou seja, os primeiros registros sobre essa manifestação se referem aos desfiles diante do presépio presididos pelas “tias baianas”, que ocorriam entre o natal e o dia de reis³⁵⁹.

A transferência do rancho para o carnaval ocorreu em fins do século XIX. Hilário Jovino Ferreira afirmou ter sido um dos responsáveis por isso ter ocorrido, como se observa abaixo:

Em 1872, quando cheguei da Bahia, a 17 de junho, já encontrei um rancho formado. Era o Dois de Ouros. [...] fiz-me sócio e depressa aborreci-me com alguns rapazes e resolvi então fundar um rancho [o Rosa de Ouro]. [...] [A saída às ruas] deixou de ser no dia apropriado, isto é, a 6 de janeiro, porque o povo não estava acostumado com isso. Resolvi então transferir para o Carnaval. Foi um sucesso! Deixamos longe o Dois de Ouros³⁶⁰.

A representação dos ranchos pela revista nos possibilita pensar sobre sua representatividade no carnaval carioca. Soihet destaca que os ranchos, na década de 20, figuravam como uma das mais importantes manifestações carnavalescas. É importante pensar, também, sobre o seu caráter popular e suas apropriações por diversas camadas da sociedade.

ranchos seria um belo tema para caricatura. Dessa forma, a revista comentava a grande presença de temas carnavalescos na imprensa periódica e, sobretudo, nas revistas ilustradas.

³⁵⁶ BITTENCOURT, Carlos; MENEZES, Cardoso de. *Réco-Réco* (1921), 2ª DAP, n.195, cx: 11.

³⁵⁷ SOIHET, Rachel, op. cit., 1998, p. 91.

³⁵⁸ ARAÚJO, Samuel *et al.* “Entre palcos, ruas e salões: processo de circularidade cultural na música dos ranchos carnavalescos do Rio de Janeiro (1890-1930)”. In: *Em pauta*, Porto Alegre, v. 16, n. 26, p. 73-94, jan – jun 2005.

³⁵⁹ SOIHET, Rachel, op. cit., p.88-89.

³⁶⁰ ARAÚJO, Samuel *et al.*, op. cit., p. 79.

Samuel Araújo aponta que, em fins da primeira década do século XX, o rancho congregava trabalhadores de indústrias, fábricas, funcionários públicos, do arsenal da marinha e etc. A adesão de novos grupos sociais provocou mudanças em alguns elementos. Araújo cita o conjunto de sopros como uma dessas novas incorporações. Além disso, os ranchos eram vistos pelas camadas mais letradas como um tipo de manifestação carnavalesca mais civilizada do que os cordões e o entrudo. Talvez por isso, alguns personagens da revista citada pudessem ser interpretados como pertencentes a segmentos sociais elevados e intermediários, apesar dos “passos de capoeiragem” e das ameaças de violência de Joca.

Tanto Araújo et al quanto Soihet apontam a existência de trocas culturais nos ranchos. Um dos exemplos citados por Soihet é a participação de pintores como Henrique Bernardelli e Rodolfo Amoedo na construção de alegorias para os ranchos. A autora conclui, portanto, que “fica evidenciada (...) a existência de trocas entre os segmentos populares e os demais – médios e dominantes – ainda num contexto em que as manifestações daqueles eram objeto de rejeição”³⁶¹.

Na peça, a existência de diferentes camadas sociais nos ranchos é retratada a partir dos personagens em cena. No quadro três estão Paulo, funcionário da Saúde Pública e descendente de um romancista, Alípio, servente do Ministério da Aviação e Gervásio, mulato e escritor, servente da Sociedade dos Autores Nacionais. Assim, a descrição dos personagens, sobretudo se incluirmos Joca, Alípio, Felícia, Janjão, NhãNhã e Nenê, presentes na outra citação, parece representar o rancho como uma por manifestação carnavalesca que alcançava um público relativamente variado, formado sobretudo por indivíduos de baixa renda e pelos segmentos sociais intermediários.

A revista *Réco-Réco* apresenta, ainda, outra manifestação carnavalesca. No sexto quadro da revista, Bittencourt e Menezes trazem à cena um salão de fantasia³⁶², representando os domínios da senhora “Terça-feira Carnavalesca” No pano de fundo do cenário, há uma imagem do Zé Povo e, acima dele, as figuras representativas dos Tenentes, Fenianos e Democráticos, dando a entender que as sociedades são as únicas preocupações do Zé Povo.. Assim, ao ler a rubrica do cenário já se pode deduzir sobre um dos temas que o quadro tratará – as sociedades carnavalescas.

³⁶¹ SOIHET, Rachel, op.cit., p.95.

³⁶² Na peça, a representação de um salão de fantasia nos parece indicar a existência de bailes à fantasia, não apenas bailes elegantes, mas também, bailes onde frequentavam o “Zé Povo”.

Os Tenentes do Diabo, Fenianos e os Democráticos representam as três principais sociedades carnavalescas do Rio de Janeiro. Leonardo Pereira, em sua obra *O Carnaval das letras*, apresenta a origem destas três grandes sociedades. Segundo ele, as sociedades tornaram-se presentes no carnaval carioca desde meados da década de 50 do século XIX. As primeiras sociedades buscavam implantar um novo modelo de carnaval, baseado nas tradições europeias e não nos entrudos e outros folguedos comuns no carnaval brasileiro. Nesse sentido, as sociedades carnavalescas, ao exaltarem o luxo e o esplendor, afirmavam uma diferenciação social em relação às manifestações mais populares.

Pereira afirma que, ao longo da segunda metade do século XIX, as sociedades sofreram diversas mudanças “no sentido de alargar sua popularidade”. Dentre as mudanças ocorridas ao longo do tempo, o autor destaca, ressaltando a crônica de Valentim Magalhães, duas principais transformações: a apresentação de mulheres seminuas e a realização de alusões e críticas políticas, no lugar da ênfase ao luxo e à elegância³⁶³.

O autor ressalta que desse processo de renovação surgem as três grandes sociedades citadas anteriormente. As três associações surgiram em fins da década de 1860, sendo os Tenentes descendentes diretos dos Zuavos Carnavalescos e os Fenianos uma dissidência dos primeiros. Já os Democráticos surgem pela “iniciativa de um grupo de empregados do comércio”³⁶⁴. As três agremiações estavam, ao longo da década de 1880, entre as principais atrações do carnaval.

Leonardo Pereira aponta que era este tipo de manifestação carnavalesca que os literatos mais defendiam. Dentre as razões para tal, o autor afirma que tanto os literatos quanto as sociedades realizavam grande campanha contra o entrudo. Além disso, os literatos viam nas sociedades um novo modelo de carnaval, que permitiria maior democratização do divertimento, como destaca no seguinte fragmento:

Mais do que combater o velho entrudo, eles projetavam um novo modelo de carnaval, que em muito se aproximava do tipo de sociedade sonhado por vários destes literatos – um carnaval aberto, nas ruas, que democraticamente permitiria que todos brincassem a mesma festa, sem as distinções que caracterizavam os jogos das molhadelas³⁶⁵.

³⁶³ PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. *O carnaval das letras*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1994, p. 73.

³⁶⁴ *Ibidem*, p.74.

³⁶⁵ *Ibidem.*, p.79.

Porém, apesar de poderem ser defendidas como propiciadoras de uma folia democrática, as sociedades carnavalescas restringiam seus sócios, uma vez que haviam várias exigências³⁶⁶. Pereira, ao analisar os estatutos dos Democráticos e dos Tenentes, observa que, para ser associado, era preciso ter “ocupação honesta” e boa conduta, sendo esta última averiguada³⁶⁷. Além disso, eram cobradas dos sócios uma taxa de matrícula e uma mensalidade. O autor cita os seguintes valores: eram cobrados 10\$000 no ato de admissão, tanto pelos Democráticos quanto pelos Tenentes, e 3\$000 por mês.

Leonardo Pereira conclui que a participação, como sócio, nas sociedades carnavalescas, não era acessível a todos os segmentos sociais. Segundo ele, até mesmo os bailes promovidos pelas sociedades carnavalescas eram frequentados apenas pelos segmentos sociais mais favorecidos economicamente. Para os demais havia a possibilidade, apenas, de admirar os desfiles que ocorriam na terça-feira de carnaval.

Porém, não-sócios acompanhavam ativamente os préstitos carnavalescos. A multidão que acompanhava os préstitos não era formada apenas por curiosos, pois existiam inflamadas torcidas “que tomavam o partido de uma ou outra sociedade e se mostravam dispostas a acompanhá-las ao longo do trajeto”³⁶⁸. Na revista *Reco-Reco*, de Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes, pode-se analisar a rivalidade entre os torcedores das sociedades. A revista traz uma discussão entre um velho, uma criança e uma moça sobre suas preferências carnavalescas, como podemos observar abaixo:

MENINO (ao velho) – Você é besta! É canja! É sopa! Os Fenianos nem dão confiança!...

MOÇA (ao menino e ao velho) – Não digam asneiras, estúpidos! Os Democráticos quando saem é certa a vitória!

VELHO – Que Fenianos? Que Democráticos? Os Tenentes! Os Tenentes é que têm a palma!

MENINO – Isso era no tempo em que se amarrava cachorro com lingüiça... Fenianos na ponta!...³⁶⁹

Além das rivalidades presentes no público, o fragmento acima nos permite examinar o alcance que as três grandes agremiações possuíam. Ao apresentar gerações diferentes discutindo sobre suas preferências carnavalescas, os autores sugerem que diferentes grupos de pessoas acompanhavam os préstitos. O estudo de Cunha expõe que o público das sociedades carnavalescas era amplo, incluindo tanto trabalhadores

³⁶⁶ Ibidem, p. 98.

³⁶⁷ Ibidem, p. 99.

³⁶⁸ CUNHA, Maria Clementina Pereira, op. cit., p. 125.

³⁶⁹ BITTENCOURT, Carlos; MENEZES, Cardoso de. *Reco-Reco* (1921). 2ª DAP, n.195, cx: 11.

urbanos pobres quanto intelectuais e senhores dos segmentos sociais mais favorecidos economicamente.

Além da batalha de confete, dos ranchos e das grandes sociedades, outras manifestações carnavalescas são referenciadas nas peças do teatro de revista. A revista *Baiana, olha pra mim*, de Bittencourt e Menezes, datada de 1926, faz referência ao Zé Pereira, outra manifestação popular comum no início do século XX, que é caracterizada como um conjunto de tambores tocados por homens. Na peça, o Zé Pereira é apresentado tanto como manifestação popular quanto como personagem masculino e português³⁷⁰.

O personagem Zé Pereira é um português, retratado como proprietário de uma casa comercial. Seu caráter “burguês” é apresentado no segundo quadro, quando Zé vai à casa de Bibiana (mãe de três meninas que estão desapontadas por não possuírem dinheiro para fantasia) para cobrar-lhe 320\$000, gastos, no carnaval passado, em compras no seu armário:

Zé – Bolas, minha senhora, bolas! Eu não vim cá para tomar soda nem dançar! Eu vim receber aquela continha atrasada, do Carnaval passado! São 320\$000. (todas rodeiam Zé e começam a fazer-lhe festas)

MARIQUINHAS – Seu Zé! Nós tínhamos resolvido o seguinte: a conta do ano passado, o senhor juntava com a deste ano e nós pagaríamos tudo, depois do Carnaval!

Zé – As senhoras estão malucas? Pensam talvez que eu nasci bobo? Eu hoje, daqui não saio sem receber a conta!³⁷¹

A família de Bibiana não apenas continua devendo a Zé Pereira, como o rouba. No segundo ato, a família arma um estratagema. As moças vão até a loja de Pereira experimentar meias. No meio da cena, aparece Rego, o pai das meninas, ameaçando Zé Pereira e acusando-o de estar se aproveitando da situação para colocar a mão na perna de sua filha. Rego mira uma arma em Zé Pereira enquanto as moças retiram de sua loja inúmeros produtos:

REGO (puxando o revólver) – Vou te matar! Vais morrer! Vou disparar as seis balas deste revólver! (baixo às três) Como é? Vocês já avançaram nas meias?

LALA – Já! O serviço foi bem feito!

ZÉ - Se a bala furar a trincheira estou morto!

(...)

BAIANA (furtando coisas) – Não mates seu Zé, coitadinho!

MARIQUINHAS (furtando meias) – Perdoa ele papai!³⁷²

³⁷⁰ BITTENCOURT, Carlos e MENEZES, Cardoso de. *Baiana olha pra mim* (1926). 2ª DAP, n.778, cx.37.

³⁷¹ *Ibidem*.

³⁷² *Ibidem*

A representação de um personagem-tipo português não é novidade nas peças de Bittencourt e Menezes, como já verificamos anteriormente. Também não é novidade, no cenário do teatro ligeiro, a associação entre o português e este folguedo. Maria Clementina Pereira Cunha aponta a existência de personagens portuguesas associados ao Zé Pereira, no palco carioca, desde a burleta de Francisco Correa Vasques, intitulada *O Zé Pereira Carnavalesco*, que estreou em 1869³⁷³.

Nessa burleta, o personagem português aparece como integrante do grupo de Zé Pereira. Segundo o estudo de Cunha, Vasques demonstra em sua peça que os integrantes desse folguedo pertenciam a grupos sociais de baixo poder aquisitivo. A análise da autora perpassa as profissões dos integrantes, como funileiro, charuteiro, vendedor de galinhas e prostituta. Embora fossem indivíduos de baixa renda, os participantes do Zé Pereira de Vasques pretendiam se equiparar ao modelo das grandes sociedades, ou seja, tinham como referência um padrão de grupo carnavalesco intelectualizado e branco³⁷⁴.

Andrea Marzano sintetiza bem as ideias de Maria Clementina Cunha ao afirmar que o que esta autora observou no carnaval, e mais especificamente no Zé Pereira, foram vestígios de conflito social, ao invés da suspensão de hierarquias que muitos estudiosos, a exemplo de Roberto Da Matta, apontaram³⁷⁵. Isso porque observamos que o potencial cômico da burleta está justamente no nivelamento entre o Zé Pereira e as Sociedades Carnavalescas, como destaca Marzano:

(...) se o Zé Pereira de Vasques era composto por indivíduos desfavorecidos economicamente, aspirava igualar-se aos préstitos elegantes, o que fica evidenciado em um diálogo dos personagens Véstia e Ferreiro.

Véstia – Alto frente, *porfilar!* Agora, enquanto não vamos para o baile onde vai fazer furor a nossa sociedade, cantemos alguma coisa!

Ferreiro – O que há de ser?

Véstia – Asneiras de carnaval, tudo serve!

Nessa passagem, Vasques sugere a possibilidade de amálgama de diversas formas de folia em um único carnaval de asneiras, para o qual tudo serviria. Entretanto, essa imagem irmanadora do carnaval pode ser relativizada se levarmos em conta o potencial cômico dos personagens que, economicamente pobres e fazendo parte de um simples zé-pereira, desejavam adentrar os bailes como as grandes sociedades carnavalescas. Onde estaria a graça dessa situação se o carnaval fosse um só para todos, suspendendo todas as diferenças culturais e econômicas?³⁷⁶

³⁷³ Segundo Maria Clementina Pereira Cunha, a peça de Vasques foi tratada pela historiografia como marco inicial da representação da folia nas peças teatrais cariocas. Ver: CUNHA, Maria Clementina Pereira. “Vários Zés, um sobrenome: as muitas faces do senhor Pereira no carnaval carioca da virada do século”. In: _____ (org.). *Carnavais e outras f(r)estas*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2002, p. 373.

³⁷⁴ *Ibidem*, p. 378.

³⁷⁵ MARZANO, Andrea, *op.cit.*, 2008, p. 193.

³⁷⁶ *Ibidem*, p. 192.

No que diz respeito ao personagem português, a peça de Vasques o traz como vendedor de galinhas e, portanto, como pertencente a um segmento social menos favorecido economicamente. Cunha apresenta similaridades entre a peça de Vasques e a revista de Artur Azevedo de 1908, intitulada *O cordão*. De acordo com a autora, um dos pontos de contato entre as duas obras é a existência de “bumbos capitaneados pelo personagem português (...) que integrava uma ‘orquestra’ composta por outros tambores tocados por ‘tipos portugueses de cortiço’”³⁷⁷. Além disso, as duas obras utilizam de recurso gráfico para apresentar o sotaque lusitano.

Nesse sentido, podemos destacar que a associação do personagem português com o Zé Pereira era evidente nas peças. Isso pode ser explicado pela origem que foi atribuída ao folguedo. Segundo boa parte da bibliografia sobre o Zé Pereira, as raízes desta manifestação estariam nas aldeias rurais portuguesas, que podiam ser facilmente identificadas a um estilo de vida pacato e ordeiro³⁷⁸. De todo modo, independentemente de suas origens, o folguedo teve forte difusão, sendo praticado, em sua maioria, por camadas pobres e frequentemente negras. Por conta disso, esta manifestação foi vista, por muitos intelectuais do período, como símbolo de desordem.

Embora parecendo discordar da opinião recorrente sobre as origens rurais do Zé Pereira, o jornal *Gazeta de Notícias*, em artigo de 1904, também expressa a ideia de contradição entre o nome do folguedo – que, de “origem burguesa”³⁷⁹, remeteria à ordem – e a prática dos foliões que dele participavam:

Quem terá inventado o Zé Pereira e quem lhe terá posto este nome tão pacato? (...) Zé Pereira é um nome essencialmente e fundamentalmente burguês. Evocador de imagens tranquilas e patriciais. Zé Pereira é o nome de capitalista, de pai de família, de diretor de secretaria, de tudo – menos de folião carnavalesco, e é tão extravagante dar este nome a uma tão barulhenta e estouvada entidade³⁸⁰.

Segundo a crônica, o nome do folguedo não condizia com as práticas dos seus integrantes. Como Cunha, o cronista vê no Zé Pereira “real” a presença dos segmentos sociais menos favorecidos economicamente – e não “capitalistas”, “burgueses” ou “diretores de secretaria” –, em uma brincadeira que, por ser “barulhenta e estouvada”,

³⁷⁷ CUNHA, Maria Clementina Pereira. op.cit., 2002, p. 402.

³⁷⁸ Maria Clementina Pereira Cunha problematiza a atribuição de uma origem lusitana ao Zé Pereira. Em tempos de tensão racial decorrente do processo de abolição, as origens rurais portuguesas, apontadas por memorialistas e folcloristas como Vieira Fazenda, pareciam menos ameaçadoras que as africanas. Ver CUNHA, Maria Clementina Pereira. “Vários Zés, um sobrenome”, op.cit., p. 389. Soihet aponta a origem portuguesa do Zé Pereira. Ver: SOIHET, Rachel. op. cit., p. 70.

³⁷⁹ Cabe lembrar que grande parte dos comerciantes da cidade eram portugueses ou de origem portuguesa.

³⁸⁰ *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 1904. Apud CUNHA, Maria Clementina Pereira., op.cit., 2002, p. 389.

contrastava vivamente com as representações da civilidade burguesa sugeridas, na sua opinião, pelo nome “Zé Pereira”.

A revista *Baiana olha pra mim*, de Bittencourt e Menezes, difere da burleta *O Zé Pereira Carnavalesco*, de Vasques, e da burleta *O cordão*, de Azevedo, dentre outros fatores, pelo fato de retratar uma manifestação mais elitizada, talvez mais condizente com a interpretação que o cronista da Gazeta de Notícias atribuía ao nome Zé Pereira. No quadro 3 do segundo ato, os autores apresentam um baile à fantasia, onde o Zé Pereira é acompanhado pelo clarim³⁸¹. No salão, há também a presença de diversas manifestações ligadas às formas carnavalescas mais elitizadas, como os confetes, representantes das grandes sociedades, da Ala dos namorados³⁸², e dos Pierrots da Caverna³⁸³. Além disso, a representação de um lugar fechado – o salão – onde o carnaval acontece, sugere uma forma seleta de diversão.

Porém, apesar dessas diversas manifestações “elitizadas”, presentes no salão, os autores tiveram a preocupação de colocar em cena uma manifestação carnavalesca mais popular, personificada no cordão “Rompe e Rasga”, fundado por moradores de cortiços e integrantes do candomblé³⁸⁴. Nesse sentido, os autores apontam que o carnaval abarcava, no início do século XX, em suas diferentes manifestações, uma diversidade de grupos sociais. Mais do que isso, podemos dizer que Bittencourt e Menezes, ao colocarem, na revista de 1926, um popular cordão no interior de um elegante baile carnavalesco, se aproximavam da estratégia de Vasques que, em 1869, fez um simples Zé Pereira adentrar, como faziam as grandes sociedades, um elegante baile. Seria a comicidade da revista, a exemplo da burleta de Vasques, resultante do “deboche” sobre as pretensões do cordão? Seria, ao contrário, uma forma de sugerir um carnaval democrático e irmanador, onde conviveriam os diversos segmentos sociais e as diversas manifestações? Sem escolher uma das respostas, podemos sugerir que, dado o caráter da revista, que apresentava diversas opiniões sobre um mesmo tema, as duas, e muitas outras, podem estar corretas.

³⁸¹ Segundo o “Vocabulário do carnaval brasileiro” elaborado por Cláudia Lima, clarim é “Trombeta de som agudo e estridente, usada na abertura dos desfiles de alguns clubes e troças carnavalescas”. http://www.claudialima.com.br/pdf/VOCABULARIO_DO_CARNAVAL_BRASILEIRO.pdf

³⁸² Filiada ao Clube dos Democráticos, seus bailes eram voltados para as camadas sociais mais favorecidas economicamente.

³⁸³ Era uma sociedade carnavalesca muito conhecida.

³⁸⁴ Segundo Wlamyra R. de Albuquerque e Walter Fraga Filho, *o Rompe e Rasga* tinha como sede a vizinhança do cortiço Cabeça de Porco e do candomblé de João Alabá. ALBUQUERQUE, W.R.; FRAGA FILHO, W. *Uma história do negro no Brasil*. Salvador: Centro de Estudos Afro-Orientais; Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2006, p.228.

A apresentação, na revista, das referidas manifestações culturais se explica pela participação do teatro na definição do “popular”, que acabaria atrelada, em grande medida, às representações do carnaval. Tal debate teve grande importância no início do século XX. Naquela mesma época, discutiu-se intensamente o sentido e as representações do “moderno” e da “modernidade”. Mais uma vez, o teatro de revista participou ativamente dos debates, como veremos a seguir.

Quadro II: Representações do moderno no teatro e revista: críticas e exaltação

A modernidade é apresentada de diversas maneiras nas peças do teatro de revista, desde as percepções sobre as mudanças dos costumes até as representações sobre a evolução da ciência e da industrialização. Ao retratarem estes aspectos, os autores exprimem pensamentos, sejam positivos ou não, sobre as transformações vivenciadas pela sociedade carioca naquele período.

Antes de analisar as impressões trazidas nos textos teatrais é importante pensar sobre os conceitos modernidade, modernismo e modernização, que por vezes se confundem. Em relação ao último termo, Berman o definiu como um conjunto de processos sociais dirigidos pelo mercado mundial capitalista. Dentre esses processos, o autor cita as descobertas científicas, a industrialização da produção, o sistema de comunicação de massas e etc.³⁸⁵. A modernização, portanto, de acordo com Berman, é reflexo de mudanças no modo de produção.

Ortiz também define modernização como um conjunto de transformações socioeconômicas de base material, ou seja, ele aponta as mudanças técnicas e industriais como aspectos relativos à modernização³⁸⁶. No que diz respeito à modernidade, Renato Ortiz aponta que este termo se refere a um modo de ser inaugurado a partir do fim do Antigo Regime. Este é, inicialmente, exclusivo dos países ocidentais, posteriormente, ela se expande para diversos territórios. De acordo com ele, “a modernidade, que se constrói no interior [dos] países, não se confunde com eles, na verdade ela é uma modernidade-mundo”³⁸⁷.

A modernidade, segundo ele, é um novo modo de ser que se caracteriza pela transformação dos conceitos de espaço e tempo, pelo surgimento de ideia de nação, pela cultura de mercado, pelo individualismo, etc.. O autor afirma que a modernidade, ou o espírito moderno, é correlato à modernização, ou seja, tem uma base material bastante definida. Porém, ao internacionalizar-se, o espírito moderno dissociou-se da modernização, que era, até então, sua base material. Nas suas próprias palavras, “[Nas sociedades periféricas] o descompasso entre esses termos é agudo, o equilíbrio se

³⁸⁵ BERMAN, Marshal., op.cit., 2007, p. 16.

³⁸⁶ ORTIZ, Renato. *Cultura e modernidade*. São Paulo: Brasiliense, 1998, p. 267.

³⁸⁷ ORTIZ, Renato. Modernidade e cultura. In: SOUSA, Mauro Wilton de.(org). *Sujeito, o lado oculto do receptor*. São Paulo: Brasiliense/USP, 1995.

divide. Porque a transformação da infra-estrutura material nunca se concretiza na sua plenitude, ela é incapaz de gerar uma ‘mentalidade’ consistente”³⁸⁸.

Berman também discorreu sobre a modernidade. Ele a descreve como um conjunto de experiências compartilhadas. Essas experiências são relativas ao que o autor concebe como “turbilhão da vida moderna”, ou seja, a existência de uma atmosfera de “agitação e turbulência, aturdimento psíquico e embriaguez, expansão das possibilidades de experiência e destruição das barreiras morais e dos compromissos pessoais”³⁸⁹.

Perry Anderson, ao examinar a estrutura do argumento de Berman, afirma que a modernidade é a experiência histórica que permite que o processo econômico – a modernização – seja analisado sob diferentes ângulos e pontos de vista pelos seres humanos. O modernismo, por sua vez, seria um certo entendimento – poderíamos dizer representação – da modernização. Ou seja, a modernidade é um termo médio que permite que os indivíduos alcancem um pensamento crítico sobre o seu próprio período³⁹⁰. O modernismo, como se pôde observar, é uma construção intelectual relativa à experiência das transformações socioeconômicas.

Henri Lefebvre define o modernismo como a tomada de consciência sobre si mesmo. Neste sentido, os diferentes modernismos são “imagens e projeções de si, em exaltações feitas de muitas ilusões e de um pouco de perspicácia. O modernismo é um fato sociológico e ideológico”³⁹¹. Portanto, para Lefebvre, as diferentes sociedades, ao exprimirem uma consciência sobre sua experiência histórica, atribuem a ela aspectos ideológicos e ilusórios. Por isso, a maioria das manifestações modernistas está inscrita no campo estético-artístico. Porém, seu caráter ilusório e ideológico não implica em uma desvinculação da arte com questões políticas, sociais e econômicas. Pelo contrário, como ressalta Ângela de Castro Gomes, o modernismo se refere a um amplo movimento de ideias, em que arte e política se encontram arraigados³⁹².

³⁸⁸ Ibidem, p. 267.

³⁸⁹ BERMAN, Marshall, op. cit., p. 18.

³⁹⁰ ANDERSON, Perry. “Modernidade e revolução”. In: *Novos Estudos*, CEBRAP, São Paulo, n. 14, fev. 1986.

³⁹¹ LEFEBVRE, Henri. *Introduction à la modernité*. Paris: Minuit, 1962, p. 9. Apud: BERNARDI, Rosse Marye. “Programação Modernista: 1922-1928. Modernismo ou modernidade?” *Revista Letras*, Curitiba, V.25, p. 301 - 334, jul. 1976.

Disponível em: <<http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/letras/article/view/19555/12779>>. Acesso em: 15 de outubro de 2012.

Modernidade, modernismo e modernização, portanto, apesar de se referirem ao mesmo objeto – o moderno –, não possuem significados unívocos e nem sempre coexistiram, como apontou Renato Ortiz, citado acima. Este autor faz uma análise da modernidade brasileira, considerando o processo cultural pelo qual modernidade e tradição se interpenetram. Ortiz aponta que o modernismo brasileiro antecedeu à ordem social moderna³⁹³, ou seja, segundo o autor inexistiam, nas décadas de 10 e 20, condições materiais que legitimassem a preocupação com aspectos modernos. Portanto, segundo Ortiz, a disjunção entre estes termos se encontra na raiz dos questionamentos sobre a identidade³⁹⁴. Para o autor, a vontade de ser moderno está intimamente ligada à construção da identidade nacional, uma vez que artistas e intelectuais acreditavam que a inserção do Brasil no contexto das nações modernas só ocorreria se o país, e seus habitantes, encontrassem e exprimissem sua identidade própria e peculiar. “Estabelece-se, dessa maneira, uma ponte entre uma vontade de modernidade e a construção da identidade nacional. O modernismo é uma ideia fora do lugar que se expressa como projeto”³⁹⁵. O desejo de ser moderno e o processo de construção de uma identidade nacional resultaram, de acordo com Ortiz, num modernismo acrítico, ou seja, em representações acríticas do mundo moderno. Nesse sentido, o que diferencia, para Ortiz, o modernismo brasileiro do europeu é a não realização de uma crítica sobre a modernidade.

Brito concebeu o modernismo brasileiro de forma semelhante a Ortiz. Segundo ele, o incipiente desenvolvimento científico e industrial brasileiro não permitiu a constituição de ideias relativas à experiência, como destacou Anderson, mas induziu o artista a projetar o moderno, atribuindo concepções utópicas sobre a modernidade. Para ele, o que diferenciava o modernismo brasileiro do europeu era a busca pela construção da nacionalidade, como podemos observar abaixo:

Paradoxal modernidade a de projetar para o futuro o que tentava resgatar do passado. Enquanto as vanguardas européias se empenhavam em dissolver identidades e derrubar os ícones da tradição, a vanguarda brasileira se esforçava para assumir as condições locais, caracteriza-las, positiva-las, enfim. Este era o nosso ser moderno³⁹⁶.

³⁹² GOMES, Ângela de Castro “Os intelectuais cariocas, o modernismo e o nacionalismo: o caso da festa”. *Luso-Brazilian Review*. v. 41, n. 1, 2004.

³⁹³ ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. 5 ed. São Paulo: Brasiliense, 2001, p.32.

³⁹⁴ *Ibidem*.

³⁹⁵ *Ibidem*, p. 35.

³⁹⁶ BRITO, Ronaldo. “A semana de 22: o trauma do moderno”. Apud: FABRIS, Annateresa. “Modernidade e Vanguarda: o caso brasileiro”. In: _____ (org.) *Modernidade e modernismo no Brasil*. Campinas: Mercado de letras, 1994, p. 15.

Fabris aponta que a singularidade do modernismo brasileiro, porém, não o tornava alheio “às sugestões de uma situação cultural penetrada pela presença de novos instrumentos de comunicação e divulgação, denotando sua sintonia com alguns dos núcleos centrais da modernidade europeia”³⁹⁷. Assim, apesar do Brasil ainda não ser uma nação moderna, no ângulo econômico, comparado às nações européias, o país vivenciava um processo de modernização, como ressaltou Fabris. Portanto, não podemos ignorar a presença de diversos inventos tecnológicos que se tornavam cada vez mais presentes na vida dos brasileiros.

O processo de modernização compreende o que Berman afirma como a “sensação de viver em dois mundos simultaneamente”³⁹⁸. A modernidade, segundo Berman, apresenta como características a contradição, a condição de permanente mudança e etc. Essa caracterização pode ser relacionada ao que Foot Hardman designou como choque de temporalidades, ou seja, a percepções de espaço e tempo que se antagonizam³⁹⁹.

Velloso destaca que a coexistência de temporalidades era fortemente presente no Rio de Janeiro. Segundo ela, enquanto os intelectuais boêmios refutavam a literatura moderna e exaltavam o que definiam como tradições, eles construía o moderno na dinâmica do cotidiano⁴⁰⁰. Ou seja, ao observar a rua e seu dia-a-dia, os intelectuais boêmios se expressavam de forma variada que abrangia “desde os ‘pequenos gestos’ de sociabilidade intelectual, até as expressões escritas e visuais. O humor se configura como uma dessas expressões comunicativas”⁴⁰¹.

O choque de temporalidades também se fazia presente nas revistas da década de 1920. Um exemplo pode ser visto na revista *A mulata*, de Marques Porto. No 12º quadro há diversos personagens que se encontram no bonde indo para o Engenho Velho. Um desses personagens é o verdureiro, que imagina quais serão os seus prejuízos com a futura passagem do bonde pela sua chácara, como se observa na seguinte fala: “O que vai ser da minha chácara? Se o bonde sair, matam-me os xuxuses, as couves, as nabijas”⁴⁰². O que se verifica, na referida passagem, é a convivência entre um estilo de vida semi-rural, em que se residia em chácaras e se plantava alimentos para consumo

³⁹⁷ FABRIS, Annateresa, op. cit., p.25.

³⁹⁸ BERMAN, Marshall, op. cit., 2007, p.16.

³⁹⁹ HARDMAN, Francisco Foot. “Antigos modernistas”. In: NOVAES, Adauto. (org.) *Tempo e história*. São Paulo: Companhia das letras: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

⁴⁰⁰ VELLOSO, Monica Pimenta. op. cit., 1996, P.32-34.

⁴⁰¹ Ibidem, p. 34

⁴⁰² PORTO, Marques. *A mulata* (1925). 2ª DAP, caixa 31, n.633.

próprio, e o modo de vida moderno, representado pelos bondes. Poderíamos considerar, enfim, que a revista tematiza o choque de temporalidades, que diversos autores apontam como parte integrante do processo de modernização e que, segundo Mônica Velloso, se fazia presente no Rio de Janeiro.

A busca de definição e valorização das “tradições”, apesar de entendida por alguns autores como singularidade brasileira – já que no Brasil o modernismo esteve articulado à construção e à afirmação de uma identidade nacional –, é fruto do processo de modernização, que permite que temporalidades se encontrem e se choquem. Porém, contrariando Ortiz e Brito, que defendem que a modernidade era, no Brasil, uma aspiração, e não uma realidade, creio poder afirmar que o processo de modernização provocou, sim, uma modernidade, que foi sentida e experimentada por diversas camadas da sociedade brasileira, permitindo que intelectuais imprimissem em suas obras certas visões sobre ela. Portanto, o modernismo brasileiro, apesar de se desenvolver num período em que a modernização não estava completa e nem estabilizada, transmitiu impressões sobre a modernidade vivenciada e não apenas a aspirada.

Velloso, ao estudar caricaturas e textos de intelectuais cariocas, repletos de ironia e comicidade, afirma que a “banalização do moderno faz rir, aliviando as tensões sociais ante um universo em constante processo de mutação. É uma forma de familiarizar os leitores com as novas coordenadas de espaço e tempo”⁴⁰³. Assim, o cômico transmitido por esses intelectuais pode ser encarado não só como uma forma de criticar a modernidade, mas de tranquilizar os habitantes da cidade, que começavam a sentir os seus efeitos.

Segundo a autora, o modernismo dos intelectuais cariocas não estava organizado enquanto movimento, o que não implica na ausência de uma análise sobre a instauração da modernidade. Suas impressões eram elaboradas ao passearem pelas ruas da cidade, conectando-se às camadas populares, como ela observa no seguinte fragmento: “Vivenciar a comunhão com a cidade e o povo – essa é a visão baudelairiana do papel do artista moderno. Refletir sobre a cidade andando por suas ruas, experimentar o contato com sensações as mais bizarras, transfigurar, enfim, o imaginário em arte”⁴⁰⁴.

Discordando parcialmente de Renato Ortiz, proponho analisar, nesta seção, como o teatro de revista expôs, em muitos dos seus textos, impressões críticas sobre a modernidade, e como estas impressões estavam imbricadas com ao debate em torno da

⁴⁰³ VELLOSO, Mônica Pimenta, op. cit., 1996, p.21.

⁴⁰⁴ Ibidem, p.31.

caracterização da nação. Neste sentido, podemos apontar as revistas como expressões do modernismo carioca, numa fase em que a modernização não se mostrava completa, mas em que o processo de modernização já permitia que a experiência do moderno se traduzisse numa modernidade.

Cena 1: Em cena a moda e a sexualidade: as noções de feminilidade e masculinidade a partir de melindrosas e almofadinhas

O processo de urbanização do Rio de Janeiro, já referenciado no início da dissertação, o advento da República e a modernização industrial provocaram mudanças na vida privada e nos valores morais da sociedade carioca, impulsionando transformações nas formas de divertimento, nos costumes, nos hábitos e etc.

Rosa Maria Barboza de Araújo realizou um estudo sobre a família e a cidade do Rio de Janeiro. Segundo ela, a definição da identidade cultural do Rio como uma cidade alegre e marcada pelo prazer surgiu em decorrência de transformações realizadas no espaço urbano e no seio familiar, que impulsionaram o consumo de lazer. A autora destaca que, até o final do século XIX, a rua era vista como uma ameaça à família, “capaz de corromper seus valores morais e desintegrar sua solidez como instituição”⁴⁰⁵. Porém, com as transformações urbanas e industriais, os costumes se alteram e a família busca conquistar seu espaço em uma cidade cada vez mais cosmopolita.

Dentre algumas mudanças nos costumes, Araújo cita uma maior autonomia da mulher das classes mais ricas, apesar de juridicamente não ter havido grandes mudanças nas relações patriarcais da família. A relativa autonomia alcançada é decorrente de diversos fatores, como o avanço da educação formal feminina, já que entre 1890 e 1920 o percentual de mulheres alfabetizadas cresce de 43,53% para 55,77%⁴⁰⁶; a entrada da mulher no mercado de trabalho não doméstico, entre outros fatores.

Cabe, porém, observar que Rosa Maria Barboza de Araújo, em diversos momentos, generaliza a condição familiar neste período. Na verdade, a autora trata de segmentos sociais específicos, desconsiderando, assim, as famílias pertencentes às classes mais populares. As famílias das camadas populares já estavam acostumadas com

⁴⁰⁵ ARAÚJO, Rosa Maria Barboza de. *A vocação do prazer: a cidade e a família no Rio de Janeiro republicano*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993, p. 284.

⁴⁰⁶ *Ibidem*, p. 73.

as ruas, a vida noturna e etc., e por isso possuíam concepções diferentes de honra e de moral, como afirma Martha Abreu:

Resumindo, acredito ser possível pensar que determinados comportamentos de mulheres pobres (relações sexuais pré-matrimoniais sem namoro antigo, uma certa quebra da passividade feminina, a aceitação de relações de amasiamento, etc.) revelam valores morais, concepções de honra, virgindade e casamento com significados diferentes do que os ilustres juristas pretendiam afirmar⁴⁰⁷.

Porém, apesar de desconsiderar os regimes morais e as ideias de honra das classes populares, o estudo de Araújo nos permite adentrar nas mudanças comportamentais das classes médias e altas. A autora afirma que muitas das mudanças comportamentais foram influenciadas por transformações urbanas e industriais. Os meios de transporte, por exemplo, além de ampliarem a malha urbana, possibilitaram um maior acesso a espaços públicos, estimulando, assim, o gosto pelo passeio nas avenidas recém-abertas. Os meios de comunicação, o cinema e a industrialização também influenciaram mudanças comportamentais. Essas transformações possibilitaram a quebra do isolamento doméstico, o que, segundo Araújo, produziu interação social permitindo uma permeabilidade nas fronteiras sociais⁴⁰⁸.

As formas de sociabilidade se faziam presentes em diversos espaços públicos, desde parques, praças, paradas militares até os espaços fechados destinados à diversão, como teatros, cinemas, circos, clubes e etc. O teatro, por exemplo, tornou-se, na virada do século XIX para o XX, uma das principais formas de diversão, agrupando pessoas de diversas classes sociais⁴⁰⁹. Nesse período, havia uma variedade de espetáculos teatrais, desde os gêneros ligeiros até os teatros de alta comédia e dramas. Porém, foram os gêneros ligeiros e, principalmente, as revistas, que tiveram maior destaque na produção brasileira.

As revistas permitiram não apenas a sociabilidade, mas também conhecimento e interpretação de temas variados da contemporaneidade. Dentre os temas retratados, encontramos em várias peças as representações sobre as mudanças do comportamento das classes médias e altas, apresentadas também por Araújo. Por exemplo, eram frequentes as peças abordarem as mudanças nas formas de se vestir de homens e mulheres, o gosto pelo passeio, pelo futebol, por salões e danças estrangeiras e etc.. Todos estes novos costumes estavam associados ao termo “moderno”. Segundo

⁴⁰⁷ ABREU, Martha. *Meninas perdidas: os populares e o cotidiano do amor no Rio de Janeiro da Belle Époque*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989, p.120.

⁴⁰⁸ ARAÚJO, Rosa Maria Barboza de. op. cit., 1993., p. 285.

⁴⁰⁹ MENCARELLI, Fernando, op. cit., 2004, p. 31.

Sevcenko, este termo passa a classificar tudo o que se torna a “última moda vigente”⁴¹⁰. Ele ganha significados atrelados à emancipação, à autonomia, à liberdade, à ousadia, o que, segundo Sevcenko, favoreceu a existência de conotações negativas associadas a esse termo⁴¹¹. Nas revistas, verificamos certa ambiguidade associada aos novos costumes.

A revista *Se a moda pega*, de Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes, aborda o tema da modernidade sob um viés ambíguo. A revista inicia-se com uma “cozinha teatral”, onde se expõe, de forma figurativa, a criação de uma revista. Chanchada quer realizar uma revista e pede ajuda a Tanajura, o chefe da cozinha. Este apresenta a Chanchada as formas de fazer revista: a francesa, a espanhola, a portuguesa e a brasileira. Além disso, Tanajura tenta encontrar um compadre para a revista de Chanchada. Após algumas tentativas, Chanchada diz que não quer repetir os “mesmos pratinhos”. No fim, ele resolve que será um dos compadres e que escolherá o outro recorrendo ao “teatro antigo”. Chanchada escolhe Benedito, que seria personagem da Comédia *Demônio Familiar* de José de Alencar⁴¹².

O quadro termina na cena 10, na qual Chanchada diz: “Tens licença para conhecer o Rio de Janeiro em 1925”⁴¹³. Benedito responde alegremente: “Meu Deus! Vou conhecer o telefone, o automóvel, o cinema! Desta vez eu tiro o ventre da miséria... Até vou jogar foot ball”⁴¹⁴. O desfecho da cena é feito por Benedito, que canta o que pretende fazer na cidade:

BENEDITO
 Juro por Deus!
 Com as tais melindrosinhas,
 Eu na Avenida
 Vou tirar minhas casquinhas!

⁴¹⁰ SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu Extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 228.

⁴¹¹ *Ibidem*, p. 231.

⁴¹² Surpreendentemente, a peça de Alencar não apresenta nenhum personagem chamado Benedito. Possivelmente os autores fazem alusão ao personagem Pedro, negro escravo, e também a São Benedito, santo negro. Portanto, podemos encarar o nome do personagem como um elemento para causar riso, uma vez que aproxima duas concepções opostas: demônio e santo. O personagem Pedro, da peça *Demônio Familiar*, é um escravo jovem que, com o objetivo de tornar-se cocheiro, realiza vários trambiques e mentiras para tentar casar seu senhor e a irmã dele com pessoas ricas.

⁴¹³ BITTENCOURT, Carlos; MENEZES, Cardoso. *Se a moda pega*. 2ª DAP, n.683 - cx. 33, p. 15.

⁴¹⁴ *Ibidem*, p.16.

Vou dar a nota,
 Neste chic, assim bonito,
 Toda gente vai gostar
 Deste moleque Benedito!⁴¹⁵

Este desfecho evidencia alguns assuntos que serão tratados no resto da revista. Observa-se que a revista expõe, nos fragmentos citados, uma exaltação da modernidade por Benedito. O personagem parece entusiasmado com as inovações tecnológicas e com os novos costumes: o futebol e as formas de se comportar das mulheres. Porém, esta interpretação não está presente em toda a revista. No terceiro quadro, há uma crítica não explícita aos trajes das mulheres que frequentavam a Avenida. A crítica se direciona à moda, inaugurada por Coco Chanel⁴¹⁶, inspirada nas roupas masculinas. Chanchada diz que as mulheres estão avançando em tudo o que é dos homens. Ele diz que:

CHANCHADA – (...) até nas fazendas das camisas! (...) Espia só... Elas aí vem (entram 1ª elegante e coro. As toaletes são feitas em formato de grandes camisas de homem em tricolore, muito elegantes, presas à cintura com cintos modernos e chapéus de feira com enfeites de lã, dos chamados gigolôts)

1ª ELEGANTE (canta)

Os nossos maridinhos
 Tão bonitinhos
 São,
 Que mesmo as camisinhas,
 Bonitinhas
 Dão!
 Com elas pelas ruas nós andamos,
 Sim,
 E, assim,
 A moda usamos!
 (...)
 E assim,
 Muito elegante!
 De sorte que por ser
 A toilette chic,
 Nós temos com prazer
 Que dar a nota, e tic.
 E sempre feiticeiras
 Nós sabemos nos vestir
 Quando queremos
 Qualquer seduzir
 (...)
 BORRACHUDO – Se a moda pega, acabam avançando nos colarinhos dos homens...⁴¹⁷.

Na caracterização dos modernos trajes femininos, os autores satirizam os novos hábitos femininos. Observa-se uma interpretação machista sobre as atitudes femininas. Segundo Fabiana Francisca Macena, a modernização nos costumes femininos não

⁴¹⁵ Ibidem.

⁴¹⁶ Estilista francesa, do início do século XX, que revolucionou a moda feminina ao desenhar e vender roupas simples e confortáveis para as mulheres. Coco Chanel apresentou roupas mais masculinas para as mulheres, alegando que tentava torná-las mais livres e independentes.

⁴¹⁷ BITTENCOURT, Carlos; MENEZES, Cardoso. *Se a moda pega*. 2ª DAP, n.683 - cx. 33, p. 25-26.

alterou a divisão sexista dos papéis sociais⁴¹⁸, que eram confirmados principalmente pelas representações midiáticas. Grande parte das imagens negativas da mulher moderna – no teatro de revista e na mídia – estavam intimamente ligadas ao temor masculino de perder seu papel social e sua posição de domínio diante das mulheres.⁴¹⁹

No fragmento acima, podemos interpretar a fala do personagem “Borrachudo” como expressão desse temor. “Avançar no colarinho” dos homens não seria apenas adotar elementos do seu vestuário. Seria, também, “avançar no seu pescoço”, enfrentando-o e ameaçando sua posição de domínio. Ou seja, nos parece que sua crítica ao vestuário feminino é uma alegoria do temor masculino da perda de seu lugar social. Se pensarmos no nome da peça, podemos inferir que os próprios autores refletem o temor masculino frente ao avanço do feminismo.

Segundo Gomes, no pós-guerra o termo feminismo estava atrelado a qualquer atividade feminina que não estivesse de acordo com suas funções tradicionais⁴²⁰. Assim, nas páginas de jornais, revistas e no teatro de revista, o termo estava ligado a diversos costumes modernos femininos, principalmente no que diz respeito a “qualquer atividade que fosse vista como tipicamente masculina sendo tomada por algum indivíduo do sexo feminino”⁴²¹.

Era comum que o termo feminismo viesse acompanhado de conotações negativas. Segundo Macena, os discursos construídos na Revista Fon-Fon⁴²² evidenciavam o temor de uma verdadeira revolução, na qual os papéis seriam invertidos, ameaçando a ordem patriarcal e burguesa. A imprensa era, portanto, responsável pela banalização do termo feminismo, a fim de combatê-lo e restringi-lo à moda, apenas.

Na peça citada, a moda sintetiza a questão da inversão de papéis. A mulher passa a utilizar roupas masculinas e passa a assumir comportamentos e funções até então ausentes do universo feminino. Nesse sentido, a revista *Se a moda pega* aborda, também, as mudanças de atitudes. No quarto quadro, podemos analisar a inversão de papéis masculinos e femininos através das condutas apresentadas:

RAPAZ – Eu queria mandar fazer um terno.

⁴¹⁸ MACENA, Fabiana Francisca. *Madames, mademoiselles, melindrosas: feminino e modernidade na revista Fon-Fon (1907-1914)*. Dissertação de Mestrado em História. Brasília: Universidade de Brasília, 2010, p.60.

⁴¹⁹ Ibidem, p. 93.

⁴²⁰ GOMES, Tiago de Melo Gomes, op. cit., 2004, p. 222.

⁴²¹ Ibidem, p.222.

⁴²² Revista carioca lançada em 1907, a *Fon-Fon* tinha como proposta estar sintonizada com os novos tempos da modernidade. Seu nome refere-se ao barulho produzido pelo automóvel.

VELHA – Uma fazenda bonita, leve, mas que arme bem... (a Rapaz) não é filhinho?
 MANOEL – (...) Seu filhinho será bem servido...
 VELHA – Meu filho? O senhor está enganado! (ri)
 RAPAÇ – (a velha) Você minha mãe! Tem graça! (ri). O senhor comeu mosca. A coisa é outra...
 (...)
 MANOEL – O nome, faça favor...
 VELHA – Madame Ursulina!
 FUNCIONÁRIO - (RINDO) Que negócio é esse? Ele é ela? (ao Rapaz) Ó seu moço? O senhor é mesmo Ursulina?
 RAPAÇ – Ursulina é ela
 (...)
 VELHA – Vai no meu nome , porque quem paga sou eu!
 MANOEL - (rindo) Já sei! A excelentíssima banca a coronela.
 (...)
 VELHA – Vamos, senhores! Eu tenho pressa! Preciso ir ao chá e depois ao cinema com o meu pequerruche!
 RAPAÇ – Depois vamos ao Leblon, sim, Lilina?
 VELHA – Sim, meu camundongo!⁴²³

Na cena observa-se que, ao contrário de uma imagem recatada, a mulher aparece como aquela que pode bancar os gastos do homem e se deliciar em ter namorados mais novos. A conduta feminina expressa acima transmite a imagem de mulher autônoma e, mais do que isso, que tem autoridade sobre o homem.

O trecho pode ser interpretado como uma crítica às mulheres idosas que, por terem dinheiro, sustentam jovens amantes, e aos rapazes que se aproveitam da lubricidade de senhoras como Ursulina. A inversão de papéis – mulher “coronela” e homem sustentado – seria alvo de deboche. Tal interpretação permite perceber que a caracterização de Ursulina como poderosa, autônoma e senhora de seus desejos convive perfeitamente com a ideia de que a personagem, ingênua, é enganada pelo seu jovem amante. Estaria Ursulina “se aproveitando” das ambições financeiras de seu amante? Ou estaria o amante “se aproveitando” das carências de Ursulina? Trata-se, evidentemente, de duas leituras possíveis dos personagens e de sua relação. A “escolha” de uma dessas interpretações, ou a construção de outra, caberia, evidentemente, a cada espectador.

A revista *À la garçonne*, de Marques Porto e Affonso de Carvalho, escrita em 1924, também aponta para uma inversão de papéis ao apresentar mulheres chics boêmias, como se analisa no sétimo quadro. Neste aparece um homem boêmio cercado de mulheres mundanas chics.

MUNDANAS
 Viva a nossa boêmia
 Viva
 Também a alegria

⁴²³ BITTENCOURT, Carlos; MENEZES, Cardoso. *Se a moda pega*. 2ª DAP, n.683 - cx. 33, p. 31-32.

Salve a orgia
 Pois a vida deve ser
 (...)
 Ser um sonho de prazer.

Ao saber do vinho
 Já ninguém resiste
 Ninguém fica triste
 A vida assim fugaz
 É uma ilusão... se desfaz
 Não volta nunca mais!

Beber champagne! Beber gozar
 Vamos deixá-lo feliz sonhar
 Boêmio,
 A vida assim, é um prazer
 O que eu desejo é só beber...
 Vou me casar, papai deixou
 É com a célebre
 Viúva Clicot
 Minha madrinha já escolhi
 É a madame Pommery⁴²⁴

Na música entoada pelas mulheres mundanas chics, podemos observar que são as mulheres que induzem o homem ao prazer da bebedeira, como se demonstra na frase “vamos deixá-lo feliz”. Além disso, podemos analisar que estas mulheres passam a não sonhar apenas com o casamento, mas a desfrutar da vida mundana. O casamento, apontado acima, é com a bebida “Veuve Clicquot”, um champanhe francês. A madrinha, também mencionada acima, é Madame Pommery, em alusão a outro champagne francês⁴²⁵. Portanto, o que se pode analisar do fragmento é a inversão de papéis quanto à vida boêmia e à inserção das mulheres de classes sociais elevadas num ambiente noturno até então dominado por homens.

Retornando à análise das roupas, a revista *Se a moda pega*, de Bittencourt e Menezes, traz, ainda, outra crítica à moda feminina. No quinto quadro, Benedito diz a Chanchada:

BENEDITO – Você precisa criticar as moças da Avenida...
 CHANCHADA – Por quê?
 BENEDITO – O que o homem sofre por carsa delas. Oiça (canta)
 Qualquer homem, hoje em dia,
 Nessas ruas da cidade,
 Não é fantasia,

⁴²⁴ PORTO, Marques; CARVALHO, Affonso. *À la garçon* (1924). 2ª DAP, caixa 27, n.544.

⁴²⁵ Veuve Clicquot significa, literalmente, Viúva Clicquot, em alusão à francesa Nicole Clicquot (1777-1866), que herdou do marido uma companhia que produza champagne, realizava serviços bancários e comercializava lã. Após a morte do marido, madame Clicquot assumiu a companhia e concentrou sua atividade na produção de champagne, tornando a marca conhecida e apreciada em várias partes do mundo. A francesa Madame Pommery, por sua vez, assumiu os negócios do marido ao enviuvar, em 1858. Corajosa, introduziu inovações na produção de champagne e divulgou sua marca mundo afora. Mais do que nomear marcas de champagne, o trecho citado faz referência a mulheres que se destacaram no universo empresarial “masculino”.

É realidade,
 Roí um osso de pagode!
 A mulher, devido à moda
 Quer da alta ou baixa roda,
 Deixa tudo ver,
 Como que a dizer: Isto é bom... é pra quem pode!
 Anda, assim... toda curvada, (imita)
 Esperando uma palmada!
Estribilho
 O negócio está feio,
 Vai de mal a pior
 Influência do meio,
 Pra desgraça maior.
 Isto, assim, não dá certo,
 É preciso acabar.
 Um rapaz sendo esperto
 Nem mais pensa em casar⁴²⁶.

A crítica apresentada acima se diferencia da anterior pelo fato de apresentar a roupa feminina moderna como vulgar e com o propósito de seduzir os homens. Esta interpretação também traduz um machismo, uma vez que transparece que a moda de roupas mais curtas tinha por objetivo deixar “tudo ver”. Na Revista Feminina⁴²⁷, publicada em São Paulo, o uso das saias curtas, por exemplo, tinha por explicação o conforto, a praticidade, e o fato de ser adequada à mulher que exercia diversas funções, como se observa abaixo:

Já dissemos uma vez que a moda, graças à influência americana, se tem tornado mais natural, mais higiênica, mais lógica. A saia curta, por exemplo, é uma imposição norte-americana. A mulher de Nova York (...) tem uma vida ativa e de movimentos (...). Ela é a caixeira viajante, a agente de negócios, a propagandista de produtos industriais, exerce uma série de atividades que fariam inveja aos mais audaciosos dos nossos corretores de praça. (...) Necessitando ter livres as mãos para levar a sua bolsa ou a sua valise de amostras, não podia ocupá-las de erguer as saias, como era, então, de estilo⁴²⁸.

Neste fragmento, podemos analisar que a jornalista aponta o uso da saia curta como forma de libertação da mulher⁴²⁹, seja no comportamento seja na sua inserção no

⁴²⁶ BITTENCOURT, Carlos; MENEZES, Cardoso. *Se a moda pega*. 2ª DAP, n.683 - cx. 33, p. 42.

⁴²⁷ É a primeira revista feminina nacional de grande tiragem. É, também, a primeira a apresentar uma seção de moda. Cabe ressaltar que embora essa revista divulgasse costumes e roupas modernas, a publicação era baseada numa concepção moral conservadora. A Revista Feminina, portanto, possuía uma função educativa da mulher. Segundo a revista, a mulher poderia se modernizar esteticamente e em seu exterior, mas suas funções enquanto mantenedora do casamento e responsável pela casa permaneciam. Ver: MALUF, Marina; MOTT, Maria Lúcia. Recônditos do mundo feminino. In: SEVCENKO, Nicolau (org.) *História da vida privada no Brasil 3*. São Paulo: Companhia das letras, 1998, p. 394-395. BONADIO, Maria Claudia. História debaixo dos panos: descobrindo a linguagem da moda – estudo sobre as mulheres das elites e classes médias paulistanas (1913-1929). In: *Projeto História*, São Paulo, 24, jun.2002.

⁴²⁸ Revista Feminina, 58, mar. 1919, ano 6. Apud: BONADIO, Maria Claudia. op. cit., p.244.

⁴²⁹ Muitos autores defendem que a moda é uma pseudo-emancipação, uma vez que não havia de fato uma rebelião feminina em prol dos seus direitos. Ver: BONADIO, Maria Claudia, op.cit., p. 250. Para Fabiana Macena, a imagem construída pela imprensa é justamente essa: o feminismo “e sua luta pelo direito de

mercado de trabalho. Portanto, a justificativa para o uso de saia curta está inscrita na busca de autonomia da mulher, diferentemente da ideia expressa por Bittencourt e Menezes, em que transparece uma concepção mais machista, centrada não nos anseios femininos de libertação, mas no propósito de provocar os homens..

Cabe analisar ainda, na música transcrita acima, a afirmação de que moda tinha que acabar, pois estaria colocando em xeque algumas instituições da sociedade, como o casamento. O que se denota no estribilho é um receio de que todas as mulheres sejam influenciadas pela moda, ameaçando as bases da sociedade patriarcal. Assim, podemos concluir que os autores assumem uma postura conservadora em relação aos novos hábitos.

A música cantada por Benedito não termina na última frase citada. Como ela é extensa, resolvi analisá-la em partes. Na segunda e na terceira parte da música, os autores descrevem algumas características da moda feminina moderna:

II
 Tendo os cabelos cortados,
 À inglesa, à la garçonne,
 Diz aos namorados
 Não se impressione!
 Morde os lábios petulante!
 Chega mesmo a ser um crime,
 Pois nas ruas dança o Shymme,
 Olhos revirando,
 Elas assim pisando... (imita)
 Mais se torna provocante
 Como um cock-till fazendo,
 Tudo aquilo vai tremendo...!
 III
 Como, agora, está na moda
 O tal jogo foot-ball,
 Nesta linda terra,
 Faça chuva ou sol,
 As mulheres na Avenida:
 Usam todas nos vestidos,
 Com licença dos maridos,
 Largos cinturões,
 Com dois fivelões
 Que as cadeiras dão mais vida!⁴³⁰

Nesta caracterização, podemos ressaltar duas novidades na moda feminina: os cabelos curtos (*à la garçonne*) e os cintos marcando a cintura. Porém, são apresentados não apenas a moda feminina, mas também alguns hábitos modernos, como a “dança

educação e participação política é reduzido [na imprensa] (...) à moda” MACENA, Fabiana Francisca. op. cit., p. 93.

⁴³⁰ BITTENCOURT, Carlos; MENEZES, Cardoso. *Se a moda pega*. Arquivo 2ª DAP, Arquivo Nacional, n.683 - cx. 33, p. 42.

Shymme” e o futebol. Esses novos gostos e a caracterização da moda feminina nos remetem a dois personagens-símbolo da modernidade: a melindrosa e o almofadinha.

Segundo Beatriz Resende, as imagens da melindrosa e do almofadinha foram criadas por J. Carlos, um ilustrador e caricaturista, em 1920⁴³¹. O status de inventor destes personagens foi conferido a ele por ter trabalhado com estas imagens em revistas ilustradas de grande circulação. Apesar de estes personagens terem sido criados graficamente, eles já eram vistos nas ruas do Rio de Janeiro antes mesmo de 1920. Segundo Getúlio Nascentes da Cunha, a moda, os costumes e a própria caracterização desses personagens guardavam estrita relação com o cinema⁴³², uma vez que era este um dos grandes difusores de hábitos e modas internacionais, como as saias curtas vindas dos EUA, os cabelos curtos, a moda andrógina e etc.

Portanto, apesar desses personagens-símbolos terem sido definidos na década de 1920, algumas de suas características já eram vistas em meados da década de 10 e, principalmente, após a primeira Guerra Mundial. As melindrosas, por exemplo, eram caracterizadas pelo uso de roupas curtas e leves, cabelos curtos *à la garçonne*, androginia (pelo fato de possuírem hábitos ligados até então aos homens, como fumar, usar calças, dirigir automóveis e etc.)⁴³³.

Sobre o cabelo cortado *à la garçonne*, encontramos na peça homônima, de Marques Porto e Afonso Carvalho, uma caracterização do estilo para além do corte de cabelo. O diálogo entre Commère e Compère, apresentado na abertura do segundo ato, refere-se à publicação do livro de Victor Margueritte⁴³⁴, chamado “La garçonne”. Ao tratar sobre o assunto, os autores transmitem uma ideia sobre o termo, como podemos verificar abaixo:

COMMERE – La garçonne, o livro da moda
 COMPERE – Hoje é tudo à la garçonne. Come-se À la garçonne, bebe-se à la garçonne, dorme-se à la garçonne...
 COMMERE – Ama-se à la garçonne.
 COMPERE – e etc. à la garçonne.

⁴³¹ RESENDE, Beatriz. Melindrosa e almofadinha, cock-tail e arranha-céu: a literatura e os vertiginosos anos 20. In: LOPES, Antonio Herculano (Org.). *Entre a Europa e a África: a invasão do carioca*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa: Topbooks, 2000, p. 224.

⁴³² CUNHA, Getúlio Nascentes da. Melindrosas e almofadinhas: feminilidades e masculinidades no Rio de Janeiro da década de 1920. In: Simpósio Nacional de História ANPUH, 25, 2009, Fortaleza. Anais...Disponível em: <http://anpuh.org/anais/wp-content/uploads/mp/pdf/ANPUH.S25.0728.pdf> Acesso em: 13 de janeiro de 2013.

⁴³³ Podemos observar que muitas das caracterizações atreladas à melindrosa já foram abordadas neste capítulo.

⁴³⁴ Romancista francês do início do século XX. Suas obras se caracterizam por abordar questões sociais e a emancipação da mulher. O romance “La garçonne” foi publicado em 1922 e conta a história de uma mulher que, ao descobrir que seu noivo estava lhe traindo, resolve libertar-se e viver a seu modo. Foi um livro considerado obsceno e teve uma grande repercussão.

COMMERE – É a frase do momento.

COMPERE – É a substituta de “você vai”, “meu Deus quando”, “vamos refrescar os corações” e outras.

COMMERE – Você conhece “La Garçonne”?

COMPERE – Conheço, mas para muita gente o título do livro de Victor Margueritte significa somente a pretensão da mulher em imitar a cabeça do homem.

COMMERE – Ora meu amigo, a mulher corta o cabelo porque não tem o direito de ocultar uma das coisas mais lindas.

COMPERE – E qual é uma das coisas mais lindas da mulher?

COMMERE – O cangote⁴³⁵.

A imagem apresentada acima nos induz a pensar que o termo *à la garçonne* passou a ser adotado não apenas para caracterizar o corte de cabelo, mas também as atitudes que demonstram certa emancipação da mulher. Quando o autor aponta que tudo é *à la garçonne*, ele expõe que a mulher passa a ter novas atitudes em todas as suas ações. Assim, ao caracterizar este termo em um âmbito mais amplo, podemos observar que as melindrosas são, muitas vezes, associadas às atitudes emancipadoras.

Porém, não eram apenas essas características que definiam algumas mulheres como melindrosas. Elas eram caracterizadas, também, por outros aspectos, como ressalta a peça *Réco-Réco*, de Bittencourt e Menezes, na música que descreve a melindrosa:

Melindrosinha
 Moça chic, vaporosa,
 Elegante, bonitinha,
 Perfumada como rosa
 Namoradeira
 Com vontade de casar
 Os botões da laranjeira
 Nos dão muito o que pensar.
 (...)
 Misteriosa
 E mocinha sem vinte
 Que também é melindrosa
 Sem dizer como a ninguém
 Veste a capricho
 Anda só, vai ao cinema
 Acerta sempre no bicho
 Pra resolver o problema.⁴³⁶

No fragmento citado, podemos observar que é atribuída à melindrosa uma imagem de moça elegante, que gosta de namorar e que, bem de acordo com o papel social atribuído às mulheres, deseja casar. Note-se a valorização do aspecto juvenil, de

⁴³⁵ PORTO, Marques; CARVALHO, Affonso. *À la garçonne* (1924). Arquivo 2ª DAP, Arquivo Nacional, cx. 29 – n. 576.

⁴³⁶ BITTENCOURT, Carlos; MENEZES, Cardoso. *Réco-Réco* (1921). 2ª DAP, n.195, cx: 11, p. 6.

uma moça quase menina, expressando ingenuidade⁴³⁷. No entanto, essa mesma moça ingênua e “casadoira” assume atitudes “revolucionárias”, como andar só, ir ao cinema e etc. A imagem construída pela revista corrobora, assim, uma afirmação de Dourado, para quem uma das principais características da melindrosa é a ambiguidade⁴³⁸. Nesse mesmo sentido, Melo afirma que as melindrosas “pareciam meninas, agiam como mulheres e se portavam tal como os homens”⁴³⁹.

Nas revistas e na literatura, era comum a associação entre as melindrosas e os almofadinhas. Estes eram homens que se barbeavam, usavam calças curtas, se perfumavam e se lançavam às novas danças e costumes, como por exemplo, o *flirt*, jogo de sedução realizado entre eles e as melindrosas. Estes homens foram caracterizados tanto pela imprensa como pelo teatro como afeminados. O próprio termo “almofadinha” expressa essa característica. Segundo Medeiros, a expressão refere-se ao uso, por alguns homens, de almofadas, trazidas de casa, para serem utilizadas nos bancos dos bondes, que eram duros e, portanto, deixavam as nádegas doloridas⁴⁴⁰.

A peça *Zig-Zag*, de Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes, aborda alguns traços da moda masculina moderna. Embora a revista não faça referência direta ao almofadinha, poderemos identificá-lo devido algumas de suas características. No segundo quadro, o personagem Espírito Moderno apresenta para Deodoro da Fonseca e Benjamin Constant os novos trajes masculinos, como podemos observar abaixo:

ESPÍRITO MODERNO – Entretanto, posso fazer melhor: mostro-lhes os últimos figurinos para homens, os senhores vestem-se de acordo com eles e voltam para os seus lugares lá no cocuruto da Soberania Nacional.
 DEODORO – É... é uma ideia. Vamos ver os figurinos.
 ESPÍRITO – É pra já
 FIGURINOS – Eis aqui os figurinos
 Masculinos
 Figurinos elegantes
 E chibantes
 Eis o que na grande roda
 Está na moda
 Calças largas e curtinhas
 Bonitinhas

⁴³⁷ DOURADO, Rosiane de Jesus. *As formas modernas da mulher brasileira (1920-1939)*. Dissertação de Mestrado em Design. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2005, p. 104.

⁴³⁸ Ibidem.

⁴³⁹ MELO, Alexandre Vieira da Silva. Representações de gênero: melindrosas e almofadinhas na Revistas do Recife dos anos 1920. In: *Anais do Encontro Regional de História ANPUH-RIO*, São Gonçalo, 2012. Disponível em: www.encontro2012.rj.anpuh.org/resources/anais/15/1338420541_ARQUIVO_RepresentacoesdeGenero-AlexandreMelo-AnpuhRio.pdf> Acesso em: 11 de janeiro de 2013.

⁴⁴⁰ MEDEIROS, Hugo Augusto Vasconcelos. Melindrosas e almofadinhas: relações de gênero no Recife nos anos 1920. *Tempo e Argumento: Revista do Programa de Pós-Graduação em História UDESC*, Florianópolis, v.2, n.2, jul. – dez. 2010, p. 103.

Paletot justo e cintado
 Pespontado
 Tudo o mais conforme vêm
 Fica bem
 Neste tempo em que a mulher
 Tudo quer
 E até faz a confusão
 De Eva e Adão
 Que moda elegante
 Gentil, superfina.
 Um moço elegante
 Parece menina⁴⁴¹.

Podemos observar que, de acordo com o trecho citado, o uso de calças curtas, paletó cintado e pespontado tornava os homens elegantes. Porém, a vaidade e a elegância eram vistas como características femininas e por isso a associação entre homens elegantes e meninas, presente na última frase: “Um moço elegante parece menina”. Esta caracterização, portanto, não exprime homossexualidade, mas evidencia um pensamento da época referente à vaidade, vista como futilidade feminina.

Tal concepção pode ser analisada na revista *À la garçonne*, de Marques Porto e Afonso Carvalho. Nesta revista o Compère aponta a moda como uma futilidade feminina. Para ele, a mulher “encontra sempre utilidade nas coisas mais fúteis. A vida do vizinho, o vestido da vizinha e um figurino da moda, eis toda a preocupação da mulher”⁴⁴². Portanto, o homem que se interessava por moda e se preocupava com a sua aparência era fútil, assim como as mulheres.

Os almofadinhas, assim como as melindrosas, eram vistos como símbolos de modernidade e interpretados negativamente devido à confusão dos gêneros, principalmente no que diz respeito à aparência. Porém, esta não era a única interpretação associada à vida moderna e aos almofadinhas. Na revista *Fla-Flu*, de Bittencourt e Menezes, a estes personagens são associados outras imagens:

MANOELA (a Pacheco) – Cavalheiro: proteja-me! Diga que é meu pai, meu marido, diga o que quiser, enfim, mas livra-me desses almofadinhas que aí vem...
 PACHECO – Não conte comigo! Ninguém me leva a sério (...)
 CUPIDO – Mas, afinal, que lhe sucede?
 MANOELA - Eu não sei o que fazer
 Meu Deus que perseguição!
 É bem triste o meu viver
 Ai, ai que situação!
 Não posso andar sozinha
 Porquanto atualmente.
 Qualquer almofadinha

⁴⁴¹ TIGRE, Bastos. *Zig-Zag* (1926) 2ª DAP, caixa 37, n. 785.

⁴⁴² PORTO, Marques; CARVALHO, Affonso. *À la garçonne* (1924). Arquivo 2ª DAP, Arquivo Nacional, caixa 27, n.544.

Não dá mais folga a gente⁴⁴³.

No trecho acima verificamos uma imagem do almofadinha relacionada a um comportamento de assédio. Nesse sentido, o significado atribuído ao almofadinha é bem diferente do afeminado, ressaltado tanto no teatro quanto na imprensa. As diferentes imagens atreladas a esse personagem podem estar associadas à crescente importância que a sexualidade e a moda assumem na vida moderna. Observa-se que as duas interpretações, apesar de contraditórias, revelam as mudanças na definição da masculinidade. O homem moderno, além de ser vaidoso e de se preocupar com as novas modas, possuía atitudes excessivas em relação ao *flirt* e a sexualidade.

As revistas analisadas apontam, muitas vezes de forma exagerada, para as mudanças nas concepções de feminilidade e masculinidade. Essas alterações estão relacionadas a uma diversidade de mudanças, como a existência da multidão urbana⁴⁴⁴, que intensificou os contatos entre homens e mulheres, transformando suas condutas sociais.

Cena 2: Os personagens modernos e os novos costumes: A modernidade e a brasilidade.

Além da moda e da sexualidade aflorada, as personagens melindrosas e almofadinhas se relacionam a outros novos costumes, como as já citadas “danças modernas”. Na revista *Baiana olha pra mim*, de Bittencourt e Menezes, esses personagens são sorteados para serem jurados na escolha do Rei Momo. Eles entram em cena cantando e dançando, como se observa abaixo:

ELE
Melindrosa, minha paixão
Vamos dançar,
Vamos gozar!
ELA
Almofada do coração
Ai, que prazer,
Nós vamos ter!
JUNTOS
Ai, filhinho que bom que é...
Contigo é certo, que eu faço fé! (coro repete)
ELE

⁴⁴³ BITTENCOURT Carlos; MENESES, Cardoso de. *Fla-Flu* (1925). Arquivo Nacional, 2ª DAP, cx. 36, n. 755, p. 31.

⁴⁴⁴ GOMES, Tiago de Melo, op. cit., 2004, p. 230.

Mexe...! Mexe...! Mexe...!
 Remexe, meu bem, remexe!
 ELA
 Ai... como é gostoso!
 Eu morro, meu Deus de gozo!
 (dançam)

MORAL – A melindrosa e o Almofadinha são suspeitos!
 JACA – Protesto! Protesto em nome do progresso e da civilização!
 TODOS – Muito bem!
 TENENTE – A melindrosa é o doce de coco da Sociedade Moderna!
 FENIANO – E o almofadinha é o pão de ló dos chás elegantes!⁴⁴⁵

No fragmento acima observamos a associação explícita entre os personagens – Almofadinha e Melindrosa – e a sociedade moderna. No que diz respeito à dança, a música cantada por “Ele” e “Ela” não demonstra a que tipo de dança eles estão se referindo, apenas nos indica o gosto desses personagens pela dança. Esse mesmo gosto é apontado por Hugo Augusto Vasconcellos Medeiros, que enumera os tipos de dança apreciados pelos almofadinhas e melindrosas:

Finalmente, mas não menos importante, os almofadinhas contavam com uma habilidade que lhes permitia largar na frente nas conquistas das suas consortes prediletas, as melindrosas: eles dançavam o foxtrot, o onestep, o ragtime, o shimmy, o maxixe, e qualquer outra dança (desde que “da moda”, é claro). Como atesta João da Rua Nova, na sua coluna vintista “Do flirt, do footing, da Rua Nova...”: quando sua admiradora, depois de longa conversa, convida-o à dança, ele secamente responde “Eu não danço, não sou almofadinha”. A dança era, portanto, coisa de almofadinha, que não se importava em perder um pouco da dureza e aspereza masculina em nome de um bom flirt com uma melindrosa. Ao “homem” era preferível – segundo nosso célebre cronista – perder a dama a perder a compostura no remelexo de uma dança⁴⁴⁶.

Portanto, os almofadinhas, num ambiente elitista, eram os homens que se rendiam às danças, principalmente as caracterizadas como modernas, como o *foxtrot*, o *onestep*, o *shimmy*. Estas danças são referenciadas em diversas peças analisadas, como por exemplo, em um trecho já citado da revista *Se a moda pega*:

Tendo os cabelos cortados,
 À inglesa, à la garçonne
 (...)
 Chega mesmo a ser um crime,
 Pois nas ruas dança o Shymme,
 Olhos revirando,
 Ela assim pisando...
 Mais se torna provocante!⁴⁴⁷

⁴⁴⁵ BITTENCOURT, Carlos e MENEZES, Cardoso de. *Baiana olha pra mim* (1926). 2ª DAP, n.778 - cx.37.

⁴⁴⁶ MEDEIROS, Hugo Augusto Vasconcelos, op. cit., 2010, p. 107.

⁴⁴⁷ BITTENCOURT, Carlos; MENEZES, Cardoso. *Se a moda pega*. 2ª DAP, n.683 - cx. 33, p. 42.

O gosto pelo shimmy é retratado como uma das características de quem segue a moda moderna, como o corte de cabelos *à la garçonne* da melindrosa. Assim, podemos realizar uma associação entre a dança e as melindrosas. Em outras revistas é mencionado o caráter moderno das danças, como podemos observar na peça *À la garçonne*:

COMPÈRE – Quer dizer que a baiana hoje em dia só dança...

BAIANA – Fox-totri, achiminho, tangaus.

SECRETARIO – ... e outras danças modernas que a modéstia aconselha a silenciá

COMPÈRE – Qual baiana! Você é muito brasileira para resistir ao samba nacional⁴⁴⁸.

O trecho citado confirma a ideia de que o *fox-trot*, o *shimmy* e o *tango* eram compreendidos como danças modernas. No entanto, essas danças são contrapostas ao samba, apresentado como nacional. Para Baiana, o fato de ser brasileira não a impede de ser moderna. Para o Compère, a brasilidade da baiana a levaria necessariamente a retornar ao samba e, quem sabe, a abandonar o *fox-trot*, o *shimmy* e o *tango*. Como se vê, a propósito de ritmos dançantes a revista discutia o caráter nacional. A valorização do samba, por Compère, como “nacional”, demonstra o papel exercido pelas revistas da década de 1920 no processo de transformação da imagem do ritmo, que deixou de ser marginalizado e perseguido e se tornou, sobretudo nos anos 1930, elemento definidor da identidade brasileira⁴⁴⁹.

O *fox-trot* e o *shimmy* eram dançados com as músicas executadas pelas jazz-bands. Eram de origem norte-americana e se caracterizavam por serem danças de salão que possuíam movimentos livres e sensuais. Já o tango surgiu na América do Sul e, apesar de sensual, caracteriza-se por movimentos mais rígidos.

Apesar de origens diferentes, estas danças eram sintetizadas enquanto danças modernas, pois elas significavam formas de libertação da moralidade tradicional e como oportunidades para o *flirt*. Hobsbawm, ao analisar o modismo da dança a partir de fins da década de 1910, ressalta que estava intimamente relacionado com “a libertação de convenções vitorianas de comportamento social e, especialmente, com a emancipação feminina”⁴⁵⁰.

⁴⁴⁸ PORTO, Marques; CARVALHO, Afonso. *À la garçonne* (1924). Arquivo 2ª DAP, Arquivo Nacional, caixa 27, n.544.

⁴⁴⁹ Ver, nesse sentido, VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

⁴⁵⁰ HOBSBAWM, Eric. *História social do jazz*. 6 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011., p. 84

Portanto, o surgimento de danças como o *fox-trot*, fórmula mais duradoura das danças rítmicas surgidas entre 1910-1915⁴⁵¹; o *shimmy* e outras inovações temporárias como o *black bottom*, *charleston* e outras, estavam ligados às transformações morais. O sucesso e o desenvolvimento dessas danças popularizaram o jazz, que pouco tinha a ver com o jazz de Nova Orleans⁴⁵². Hobsbawm designa este jazz como jazz híbrido, ou jazz diluído, pois misturava ritmos e linguagens afro americanos com a música pop. Nesse contexto, as danças e o jazz (diluído) – “a música da era da máquina, a música do futuro”⁴⁵³ – passaram a ser vistos como símbolos da modernidade. O jazz, em especial, era tido como “a grande novidade da cultura urbana ocidental”⁴⁵⁴.

No Brasil, e no Rio de Janeiro em específico, o jazz híbrido e as danças modernas alcançaram forte popularidade, tanto pela influência norte-americana, quanto pela influência europeia. Nos salões e nos clubes, as *jazz-bands* foram ganhando espaço e se misturando com os ritmos vistos como tipicamente brasileiros, como o maxixe, o samba, o lundu, a marcha⁴⁵⁵. As trocas culturais nos incitam a questionar sobre o papel que a *jazz-band* e as danças modernas tiveram tanto na construção da nacionalidade quanto nas diferentes formas de se apropriar desta expressão da modernidade.

Leonardo Pereira, ao estudar o Clube Dançante “Prazer das Morenas”, localizado em Bangu, bairro de concentração operária, observa que, ao contrário do que muitos letrados afirmavam, os clubes dançantes da população de menor poder aquisitivo não evocavam apenas uma musicalidade tida como de origem africana, com pandeiros e tambores, mas também uma “curiosa variação entre jazz, foxtrote e samba”⁴⁵⁶. Segundo ele, a mistura entre “ritmos de origem africana com as formas harmônicas da tradição musical europeia”⁴⁵⁷ produziu uma musicalidade híbrida, transparecendo uma identidade mestiça. Segundo o autor, foi por meio dessa mistura que os salões dançantes se afirmaram como espaços importantes para a construção de formas culturais capazes

⁴⁵¹ Ibidem, p.84

⁴⁵² Ibidem, p.83.

⁴⁵³ Ibidem, p.87.

⁴⁵⁴ LABRES FILHO, Jair Paulo; SANTOS, Rael Fizon Eugenio dos. *Jazz-bands* no Brasil: modernidade, raça, nacionalidade e política na década de 1920. In: Encontro Nacional de História ANPUH, 26, 2011, São Paulo, p. 3. Anais... Disponível em: www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1308176626_ARQUIVO_JAZZBANDSNOBRASIL%28ver%20finalanpuh%29.pdf. Acesso em: 16 de janeiro de 2013.

⁴⁵⁵ Ibidem, p.3.

⁴⁵⁶ PEREIRA, Leonardo. O “Prazer das Morenas”: bailes, ritmos e identidades nos clubes dançantes da primeira República. In: MARZANO, Andrea; MELO, Victor Andrade de. (org.) *Vida divertida: histórias do lazer no Rio de Janeiro (1830-1930)*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2010, p. 280.

⁴⁵⁷ Ibidem, p. 291.

de representar a identidade carioca e nacional⁴⁵⁸. Pereira, portanto, apresenta a importância das trocas culturais na música e na dança para a construção da identidade mestiça do brasileiro, como podemos observar em sua conclusão:

De fato, através de suas danças e cantos, dos sambas e foxtotes que se misturavam nos muitos salões e bailes nos quais se manifestava a febre dançante que marcava a cidade, os sócios de clubes como Prazer das Morenas de Bangu tiveram certamente papel privilegiado no movimento que, nos anos seguintes, resultaria na consolidação de uma imagem mestiça e original para a cultura brasileira⁴⁵⁹.

A partir da obra de Leonardo Pereira, podemos realizar duas conclusões sobre a inserção das jazz-bands e das “danças modernas” no Brasil. Uma primeira conclusão é a importância da mistura de ritmos na constituição da ideia de Brasil mestiço. No quadro anterior, abordamos o debate sobre a ideia de Brasil mestiço no teatro de revista, a partir das imagens da mulata e do malandro. Cabe, porém, observar que essa mesma ideia pode ser debatida a partir da introdução de novos ritmos dançados pela Baiana, por exemplo. Ou seja, a mistura de traços culturais possibilitou a construção de um etos brasileiro associado à mestiçagem de culturas.

Outra conclusão que podemos realizar a partir do texto de Leonardo Pereira é a amplitude que as danças modernas alcançaram. Logo, não eram apenas as classes médias e altas que dançavam estes ritmos, mas também pessoas dos segmentos sociais menos favorecidos. O trecho, apresentado acima, da revista *À la garçonne*, nos permite interpretar como a personagem Baiana se apropriou dessas manifestações, e investigar e a relação entre modernidade e brasilidade. A construção dessa personagem – que como “moderna” dança fox-trot, shimmy e tango, e como “brasileira” não resistirá, nas palavras de Compère, ao samba – permite discutir as possibilidades e os limites da conciliação entre as ideias de modernidade e brasilidade. Vivia-se um momento em que a dança e os ritmos de origem negra eram a arte do momento em praticamente todos os níveis sociais⁴⁶⁰ e em praticamente todos os países ocidentais. Eram consideradas modernas, pelas vanguardas culturais, manifestações até então marginalizadas, que ganhavam novas conotações a partir de sua mercantilização, como ressalta José Adriano Fenerick sobre o samba:

⁴⁵⁸ Ibidem, p. 297.

⁴⁵⁹ Ibidem, p. 298.

⁴⁶⁰ GRIFFITHS, Paul. A música moderna, p. 109. Apud: FENERICK, José Adriano. *Nem do morro, nem da cidade: as transformações do samba e a indústria cultural*. Tese de Doutorado em História. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2002.

Assim, o samba (...) é um gênero musical criado pela modernidade brasileira, que ao decorrer do processo se profanou, se individualizou, se transformou em coisa para poder ser veiculado e vendido pela moderna indústria de diversões – capitaneada pelo surgimento do disco e do rádio -, ao mesmo tempo em que se transformava cada vez mais num elemento cultural identificado com a moderna ‘civilização brasileira’⁴⁶¹

Apresentar-se, portanto, enquanto moderno, podia ser mais que adotar modas provindas de outros países, como forma de libertação da moral “tradicional”. Podia envolver o reconhecimento e a valorização de manifestações culturais que pudessem ser apontadas como caracteristicamente brasileiras sem deixarem de ser reconhecidas como modernas. Tal processo permitiria que o país fosse identificado enquanto nação moderna.

Ser “brasileiro” e “moderno” não era, necessariamente, ser alheio às influências estrangeiras. Mário de Andrade, por exemplo, autor-símbolo do modernismo brasileiro, destaca a continuidade entre o maxixe e o jazz. Para ele, a afirmação de música brasileira vai além dos regionalismos ou produtos étnicos, mas abrange toda a adaptação de elementos estrangeiros e toda a forma de fazer música no Brasil. O autor critica a busca pelo exotismo, ligada ao interesse pela música africana, ameríndia e etc. Para ele, o caráter brasileiro da música é mais do que isso, como afirma na seguinte passagem:

Por isso tudo, Musica Brasileira deve de significar toda música nacional como criação quer tenha quer não tenha caráter étnico. O padre Maurício⁴⁶², I Salduni⁴⁶³, Schumaniana⁴⁶⁴ são músicas brasileiras. Toda opinião em contrário é perfeitamente covarde, antinacional, anticrítica⁴⁶⁵.

No que diz respeito ao jazz, o autor observa a existência de maxixes com processos polifônicos e rítmicos do jazz. E ele afirma que o jazz não se tornou popular no Brasil por conta de seu ritmo, mas foi a fase rítmica que o Brasil vivenciava que possibilitou seu sucesso. Assim, podemos concluir que, de acordo com Mário de Andrade, o jazz no Brasil ganhou significados nacionais a partir do momento em que começou ser assimilado e produzido por músicos nacionais.

É importante enfatizar que, para autores como Mário de Andrade, o moderno está intimamente relacionado com a construção da nação. O moderno não é apenas cópia do estrangeiro, mas é uma apropriação de elementos estrangeiros que contribui

⁴⁶¹ FENERICK, José Adriano, op. cit., 2002, p.11.

⁴⁶² Compositor brasileiro de música sacra que viveu entre o Brasil Colônia e o Brasil Império.

⁴⁶³ Ópera do compositor e músico Leopoldo Américo Miguez.

⁴⁶⁴ Referência ao compositor alemão Robert Schumann. Talvez se refira à música influenciada por sua obra.

⁴⁶⁵ ANDRADE, Mário. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3. ed. São Paulo: Vila Rica; Brasília: INL, 1972. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/cdrom/mandrade/mandrade.pdf>> Acesso: 15 de janeiro de 2012.

para a construção de uma identidade nacional. Assim, tanto na caracterização das danças, quanto na caracterização da moda e de seus elementos, o moderno alcança certa identificação com o nacional.

Nas revistas, a associação entre moderno e nacional é ambígua. A revista *À la garçonne*, quando aborda o gosto de Baiana pelas danças modernas, aponta a existência de uma posição aparentemente contrária à de Mário de Andrade. Segundo a imagem presente na revista, a adoção de danças modernas coloca em xeque a tradição baiana:

COMPERE – Vê você? Até a baiana atirou para o lado a tradição e substituiu o pano da cabeça pela cabeleira à la garçonne.
 BAIANA – Mademorsela, lê monde mache e je acompanhe lê portuguese de la actualité.
 (...)
 COMPERE – Hoje em dia não teremos mais a baiana sambando na chinelinha.
 BAIANA – O samba é incompatível com a nossa presença.
 COMMERE – Com a vossa quê?
 BAIANA (a secretário) – Attachê, explique à mademoiselle.
 SECRETARIO – Presencia, presance, notre posicion dans la société que nus chserve.
 (...)
 COMMERE – Eu tinha tanta vontade de vê-la sambar.
 COMPERE – Samba, yáyá.
 SECRETARIO – Non, non! Se trê ordiner il samba.
 COMPERE – Quer dizer que a baiana hoje em dia só dança...
 BAIANA - Fox-torri, achiminho, tangaus.
 SECRETARIO – ... e outras danças modernas que a modéstia aconselha a silenciá.
 COMPERE – Qual baiana! Você é muito brasileira para resistir ao samba nacional⁴⁶⁶.

O texto acima nos possibilita interpretar que, ao buscar uma vida moderna, a baiana não apenas adota modos vindos do estrangeiro, como rejeita as “tradições” baianas – o pano na cabeça, o “samba na chinelinha” – e a própria língua portuguesa, um dos elementos que identificavam o povo brasileiro. Os autores, ao abordarem a assimilação da modernidade pela baiana, parecem reproduzir a concepção de que modernidade e brasilidade são antagônicas. Porém, se analisarmos a adoção da língua francesa pela baiana, averiguamos que o linguajar está carregado de sotaque, o que nos permite analisar a revista sob outro ângulo, a partir de uma concepção mais próxima de Mário de Andrade. O que pode ser mais explícito na música cantada após o diálogo:

BAIANA
 Galante assim, meu bem.
 Ai, meu amor
 Baiana chic eu sou

⁴⁶⁶ PORTO, Marques; CARVALHO, Affonso. *À la garçonne* (1924). Arquivo 2ª DAP, caixa 27, n.544.

Mulata em flor em flor
 Sou da Bahia, sou
 De lá eu vim
 Meu Senhor do Bonfim
 Pra aqui me mandou.
 Eu tenho um quê
 Qualquer coisa de dendê
 Eu sei que há
 No meu corpo vatapá
 Baiana que o cheiro tem dos benjoins
 E tem um quê
 Qualquer coisa de dendê
 Sabe que há
 No meu corpo um vatapá
 Baiana que o cheiro tem dos benjoins
 Agora não... não vende quindins.⁴⁶⁷

A partir de algumas características apontadas na música, verificamos que a baiana ressalta aspectos ligados à sua origem, como a fé no Senhor do Bonfim, o dendê e o vatapá. Portanto, após ler o diálogo e a música, podemos fazer uma outra leitura sobre a associação entre o moderno e o nacional (ou o regional) presente nessa revista. Confirmando a posição defendida por Mário de Andrade, a personagem, apesar de adotar novos costumes, termina a cena afirmando características típicas baianas. A assimilação de fatores externos não a impede de se afirmar enquanto brasileira, e não é só o regionalismo que a torna brasileira. O que a torna brasileira é a sua própria maneira de assimilar diferentes influências internas e externas.

Na revista *Banco do Brasil*, de Marques Porto e Luís Peixoto, encontramos uma cena que tem como cenário um acampamento indígena. Este tem, ao fundo, fios telegráficos. A cena, apesar de curta, nos permite analisar a relação entre modernidade e nacionalidade. Encontram-se em cena Cacique e Miss, que cantam uma música sobre o amor que um tem pelo outro. A cena termina com um grupo de indígenas dançando fox.⁴⁶⁸ A representação da dança fox⁴⁶⁹ e de fios telegráficos associados à cultura indígena propicia uma interpretação pelo viés defendido por Mário de Andrade na definição do que é brasileiro. Portanto, ser brasileiro não é seguir critérios étnicos e recusar o estrangeiro, mas é observar a realidade social e a forma como os diferentes elementos culturais, estrangeiros ou não, são adaptados. Como ressalta Mário de Andrade:

Um dos conselhos europeus que tenho escutado bem é que a gente se quiser fazer música nacional tem que campear elementos entre os

⁴⁶⁷ Ibidem.

⁴⁶⁸ PORTO, Marques; PEIXOTO, Luís. *Banco do Brasil* (1929). Arquivo 2 DAP, Caixa 67, n. 1634, p.39.

⁴⁶⁹ Dança “fox” está associada a uma abreviação de fox-trot.

aborígenes pois que só mesmo estes é que são legitimamente brasileiros. Isso é uma puerilidade que inclui ignorância dos problemas sociológicos, étnicos psicológicos e estéticos. Uma arte nacional não se faz com escolha discricionária e diletante de elementos: uma arte nacional já esta feita na inconsciência do povo.

(...)

Se a gente aceita como brasileiro só o excessivo característico cai num exotismo que é exótico até para nós. O que faz a riqueza das principais escolas européias é justamente um caráter nacional incontestável mas na maioria dos casos indefinível porém. Todo o caráter excessivo e que por ser excessivo é objetivo e exterior em vez de psicológico, é perigoso⁴⁷⁰.

Portanto, Mário de Andrade defende uma ideia contrária ao excessivo e ao exotismo da cultura brasileira. Para ele, a cultura brasileira não deve ser vista olhando elementos ameríndios, nem africanos e nem portugueses, mas o inconsciente do povo, aquilo que está interno ou se internalizou nas ações e no pensamento de um povo. Marques Porto, Afonso de Carvalho e Luís Peixoto constroem ideias próximas de Mário de Andrade.

A revista *Réco-Réco*, de Bittencourt e Menezes, se aproxima de *À la garçonne* por amalgamar dois personagens-tipo pertencentes, a princípio, a diferentes segmentos sociais.⁴⁷¹ Em *A la garçonne*, Baiana dança, como uma melindrosa, o fox-trot, o shimmy e o tango. Em *Réco-Réco*, a mulata Florzinha, porta estandarte de rancho, aparece ligada ao carnaval. Porém, ao final da revista, torna-se melindrosa e se apaixona por um almofadinha⁴⁷². Apesar de uma avaliação negativa dessa atitude pelos personagens da revista, a existência de uma “mulata melindrosa” permite supor que os costumes modernos podiam ser adotados por diferentes segmentos sociais. Getúlio Nascentes da Cunha também faz referência ao fato de que a moda urbana, e seus personagens representativos, ultrapassavam as fronteiras sociais. Segundo ele, os almofadinhas eram representados ora como filhos de famílias ricas, ora como pobretões que gastam todo o dinheiro com roupas⁴⁷³.

Em *Quem é bom já nasce feito* (1920), de Bittencourt e Menezes, Dança Moderna é uma personagem que aparece na cena junto com Mundo Elegante. Eles dois se dirigem à praia de Copacabana, onde diversos personagens se encontram para ver El-

⁴⁷⁰ ANDRADE, Mário. op.cit., 1972.

⁴⁷¹ Já que as mulatas seriam personagens associadas, a princípio, ao universo popular, e as melindrosas pertenceriam aos segmentos sociais mais favorecidos.

⁴⁷² BITTENCOURT, Carlos; MENEZES, Cardoso. *Réco-Réco*. 2ª DAP, n.195, cx: 11..

⁴⁷³ CUNHA, Getúlio Nascentes, op. cit., 2009, p.7.

Rei tomando banho de mar, para reclamar do fato de que Dança Moderna tenha sido excluída das festas oficiais ⁴⁷⁴.

Na cena, é transmitida a idéia de que, apesar da elite adorar as danças modernas, elas não estiveram presentes nas festas para homenagear o rei da Bélgica, como podemos observar no seguinte diálogo:

DANÇA – (...) Sendo a dança moderna, embora andando de braço dado com o Mundo Elegante, não pude dar um ar da minha graça nas festas oficiais...
 QUEIROZ – Mas se é dança moderna e se tem ao seu lado o Mundo Elegante, não era aqui, numa praia de banhos, que deveriam estar, mas sim, num salão...
 MUNDO ELEGANTE – Tem razão. Ouça-nos e depois há de concordar que não é à toa porém que aqui nos encontramos.
 BARBADINHO – É que o Mundo Elegante habita esse bairro?
 ZÉ – Com certeza a dança moderna vai ser introduzida nas praias, à hora do banho?
 DANÇA – Não senhor. Fui posta de lado, não é assim? Pois venho protestar junto do El-Rei, quando ele aqui chegar...
 MUNDO ELEGANTE – Hei de provar que esta adorada menina não é imoral...
 QUEIROZ – Ah! Foi por isso que a dança foi barrada?
 DANÇA – É verdade!
 QUEIROZ – Que injustiça! Toda a elite adora-a, menina deixe que falem...
 ZÉ – Eu só queria ver como é essa história...
 BARBADINHO – Não te mete nisso, não... A dança moderna que o mundo elegante adora, não é aquilo que se dança lá no Clube da tua zona... ⁴⁷⁵

O diálogo nos transmite a ideia de que as danças modernas podiam ser ou não elegantes, dependendo do “clube” e da “zona” em que se faziam presentes. Isto fica claro quando analisamos as últimas falas de Zé e Barbadinho. Estes dois personagens representam os morros – Zé retrata a comunidade de Ponta d’Areia em Niterói, e Barbadinho faz menção aos capuchinhos do morro do Castelo. Haveria “a dança moderna que o mundo elegante adora” e, também, a dança moderna dos clubes e zonas populares. Nesse sentido a revista estaria sugerindo que “o moderno”, ao ser apropriado

⁴⁷⁴ A revista aborda a vinda do rei da Bélgica ao Brasil. Este evento ganha proporções grandes porque, além de ser o rei que ficou consagrado nas batalhas da I Guerra Mundial, foi o primeiro monarca europeu a visitar um país da América do Sul. Por essas razões, festas, passeios e viagens foram organizadas em homenagem aos reis da Bélgica. FAGUNDES, Luciana F. De São Cristóvão para Botafogo: as festas cariocas em homenagem aos reis da Bélgica (1920) In: *Cadernos de História*, v. IV, n. 2, ano 2, p. 25-40. Disponível em: < www.ichs.ufop.br/cadernosdehistoria > Acesso em: 28 de janeiro de 2012. Cabe observar, ainda, que a revista aponta que diversos personagens, inclusive os morros do Rio, vão à praia esperar o rei da Bélgica, não para conhecerem o monarca estrangeiro, mas porque assim teriam oportunidade de encontrar, e de serem ouvidos, pelos dirigentes brasileiros. Há, portanto, uma crítica à importância dada à vinda do rei e à ausência de diálogo entre o governo e a população. O desdém do governo em relação aos anseios populares fica explícito no primeiro ato, segundo quadro, onde um dos personagens é Desleixo. BITTENCOURT, Carlos; MENEZES, Cardoso. *Quem é bom já nasce feito*. Biblioteca da FUNARTE, PT03856.

⁴⁷⁵ BITTENCOURT, Carlos; MENEZES, Cardoso. *Quem é bom já nasce feito*. Biblioteca da FUNARTE, PT03856.

por diferentes segmentos sociais, teria ganhado conotações e especificidades. Portanto, podemos defender que as diferentes formas de representação do moderno, nas revistas, refletem também as diferentes formulações de identidade de classe.

A passagem, no entanto, pode ser interpretada de maneira muito diferente. Haveria “a dança moderna que o mundo elegante adora” e outras danças, não modernas, presentes nos clubes e zonas populares. Nesse caso, a passagem sugeriria a existência de danças distintas para segmentos sociais distintos. A exploração sistemática da possibilidade de diferentes interpretações era uma característica importante do teatro de revista.

Pensar sobre apropriações culturais e formas de distinção social nos leva a refletir sobre outros novos costumes, associados, primeiramente, aos grupos elitizados, que acabam alcançando grande amplitude social. O futebol é um exemplo disto. Nas revistas da década de 1920, o futebol é referenciado como um elemento ligado à vida moderna, como podemos analisar em Fla-Flu, de Bittencourt e Menezes, datada de 1925:

1 Elegante – Querem todos, por certo, saber
 Porque chama-se a peça Fla-Flu!
 Eu explico, a razão vou dizer;
 Antes mesmo que haja um frou-frou!
 O rapaz elegante e bonito
 Que faz footing e dança num chá
 Já de há muito que está isso escrito
 Ou é Fla...ou é Flu...ou Flu... ou Fla! !⁴⁷⁶

Através do fragmento citado acima, podemos observar que a peça, ao retratar o clássico Flamengo x Fluminense⁴⁷⁷, busca destacar aspectos da cultura moderna elitista, uma vez que os dois times são associados a rapazes “elegantes e bonitos” que freqüentam chás-dançantes e fazem o footing. . Analisando obras de historiadores relativas ao futebol, encontramos referências à prática do esporte por outros segmentos sociais, o que nos incita a questionar as razões para a imagem apresentada acima.

⁴⁷⁶ MENEZES, Cardoso de; BITTENCOURT, Carlos. Fla-Flu, 2ª DAP, caixa 36, n. 755.

⁴⁷⁷ No ano de 1925, a Seleção Carioca foi convocada às pressas para o Campeonato Brasileiro. Pela dificuldade em reunir os jogadores de diversos clubes, optou-se por convocar apenas o Flamengo e o Fluminense. Apesar de reações a essa seleção, ela se tornou campeã, o que pode ser um dos motivos para a denominação da revista e para a afirmação de que os homens de elite ou são Flamengo ou Fluminense.

Antes de analisarmos com mais veemência o fragmento acima, é importante estudar um pouco sobre a história social do futebol. Leonardo Pereira realiza, em seu livro *Footballmania*, uma análise sobre como este jogo foi, por meio de embates e tensões, se caracterizando enquanto símbolo nacional. O futebol é um jogo de origem inglesa que surge no Brasil, em fins do século XIX, a partir da vinda de capital e trabalhadores ingleses ou por meio dos estudantes de famílias abastadas que se dirigiam à Europa para realizar seus estudos⁴⁷⁸. Até 1901 o futebol era restrito, principalmente, às colônias inglesas. Somente, como afirma o autor, em 1901, o jogo ultrapassou os limites dos clubes ingleses e das colônias, a partir de uma disputa entre brasileiros e os colonos ingleses⁴⁷⁹. Em 1902, surgiu o primeiro clube de futebol formado na cidade, misturando ingleses e brasileiros.

Ao contrário do que ocorreu na Inglaterra, onde o jogo era praticado por operários de diferentes procedências, no Brasil ele se firmou inicialmente enquanto símbolo de elegância. Leonardo Pereira afirma que a raiz dessa questão se encontrava na origem inglesa, o que garantiria aos seus participantes um status cosmopolita⁴⁸⁰. Assim, a raiz inglesa possibilitava que as partidas de futebol se tornassem grandes eventos sociais, nos quais eram celebradas as novidades vindas do Velho Mundo⁴⁸¹.

O perfil elitista dos jogadores e do público foi se definindo, criando códigos de conduta e refinando a aparência com roupas importadas. Os homens que se dedicavam a conhecer e aplicar as regras e táticas vindas da Inglaterra eram chamados *sportsmen*⁴⁸². Assim, só eram considerados *sportsmen* aqueles que possuíam tempo e recursos para se dedicarem ao aprendizado dessa arte.

O gosto pelo futebol, porém, não se restringiu aos grupos sociais de maior poder aquisitivo. Apesar da associação nos clubes tanto da zona sul quanto dos subúrbios só ser possível para um grupo social restrito, a população de baixa renda, aos poucos, foi se entusiasmando com os jogos. Pereira ressalta esse interesse a partir da análise de fotos da revista O Malho, de 1905. Segundo ele:

Nos mesmos jogos nos quais o Fluminense juntava em suas arquibancadas uma juventude elegante e seleta, uma pequena multidão de curiosos divertia-se do lado de fora por sobre os telhados e muros apreciando o jogo dos jovens rapazes.

⁴⁷⁸ PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. op. cit., 2000, p.26.

⁴⁷⁹ Ibidem, p.24.

⁴⁸⁰ Ibidem, p. 36.

⁴⁸¹ Ibidem, p.41.

⁴⁸² Ibidem, p.36.

(...)

Entre o interesse manifesto pela curiosidade de quem se espreme para assistir aos jogos e a tentativa de começar a praticá-lo em seus próprios espaços, não parecia haver um caminho muito longo. Jovens de famílias que não poderiam pagar mensalidades como aquelas cobradas pelos clubes esportivos da capital logo achariam, em outros espaços, incentivo e apoio para a prática do novo esporte⁴⁸³.

Dada essa amplitude que o futebol alcançou, novas formas de distinção foram sendo criadas. Um exemplo citado por Leonardo Pereira é a formação da Liga Metropolitana do Foot-ball, em 1905, que tinha por objetivo definir regras para manter o caráter fidalgo do jogo⁴⁸⁴. Até o início da década de 10, essa liga era restrita aos grandes clubes, porém, por intermédio de acordos esportivos ou por interferência política das diretorias, alguns clubes menores, como por exemplo o Bangu, o S.C. Americano, entre outros, tornaram-se sócios da, até então refinada, Liga Metropolitana. O autor ressalta que, embora esses novos sócios fossem destinados à segunda divisão, a incorporação deles à Liga permitiu uma ampliação da base social do futebol⁴⁸⁵.

Segundo Pereira, na década de 10, diversas mudanças são observadas no contexto futebolístico. Um dos fatores provocadores da mudança foi o desenvolvimento dos campeonatos. Dentre as regras definidas, uma delas era que o melhor time da segunda divisão passaria para a primeira, e vice-versa. Segundo o autor, isso possibilitou a participação de equipes menos elitistas nos campeonatos da primeira divisão, uma vez que um dos times a “subir” foi o Andaraí, formado, principalmente, por operários e negros. Este acontecimento gerou resistências. Apesar da criação de uma regra que impedia que operários, assim como trabalhadores de qualquer profissão braçal, fizessem parte dos campeonatos, o futebol, na segunda metade da década de 1910, começava a se transformar em um fenômeno de massas, como afirma Pereira:

De elemento de diferenciação, o futebol transformava-se assim em uma prática que, admirada por todos, ganharia uma força social somente experimentada até então por eventos como o carnaval (...). Longe de poder ser definido nesse momento como um símbolo de identidade de classe, fosse ela qual fosse, ele transformara-se então, a partir das apropriações e resignificações feitas por membros dos mais diversos segmentos sociais, em um grande fenômeno de massas⁴⁸⁶.

Considerando, de acordo com Pereira, que o futebol ganha conotações de evento de massa na década de 1920, podemos questionar por que a peça Fla-Flu, de 1925, associa o esporte aos rapazes “elegantes e bonitos”. Para responder essa questão é

⁴⁸³ Ibidem, p. 57-59.

⁴⁸⁴ Ibidem, p.63.

⁴⁸⁵ Ibidem, p.110.

⁴⁸⁶ Ibidem, p. 127.

importante situarmos, primeiramente, a quais clubes o fragmento se refere. Os clubes Flamengo e Fluminense foram fundados por jovens da alta sociedade no início do século XX.

O Fluminense, por exemplo, foi o primeiro time carioca composto basicamente por brasileiros. Ele foi fundado em 1902 e tinha seu quadro formado por jovens da mais fina sociedade, que tinham sido educados em escolas na Inglaterra⁴⁸⁷. Este time foi o impulsionador da moda futebolesca entre as pessoas da elite, “levando aos seus jogos moças da mais fina sociedade”⁴⁸⁸. O Flamengo surgiu enquanto Clube de Regatas, ou seja, destinado ao remo, no final do século XIX. A partir de 1903, alguns integrantes do clube já se aventuravam no jogo bretão, mas foi somente em 1911 que o time de futebol foi criado, em razão de uma dissidência do Fluminense⁴⁸⁹.

Apesar de alguns autores, como Ruy Castro, afirmarem que o Flamengo se constituiu como um time popular desde quando foi fundado, podemos criticar esta posição pela própria formação do clube⁴⁹⁰. O remo esteve imbricado com o projeto de modernização das elites, apesar de ter alcançado certa popularidade, como observa Victor Andrade de Melo: “Nesse contexto apresentado, a Federação Brasileira de Sociedades de Remo aumentava ainda mais o controle sobre os clubes, esperando garantir que o remo se desenvolvesse de forma adequada às necessidades colocadas pelo projeto das elites”⁴⁹¹.

Portanto, por mais que o esporte já tivesse certa popularidade, ele era praticado e regulamentado de acordo com os interesses “exclusivistas” dos segmentos sociais mais favorecidos, assim como ocorreu com o futebol. Outra questão que explica o caráter elitista do Flamengo, em seus primeiros anos, foi a vinda de jogadores do Fluminense para compor a sua equipe de futebol. Logo, podemos afirmar que ambos os times possuíam um caráter elitista. Gilmar Mascarenhas aponta o Flamengo, juntamente com Botafogo e o Fluminense, como clubes da elite:

Junto ao C.R. Flamengo (fundado em 1896 para a prática do remo, aderindo ao futebol em 1912), Fluminense e Botafogo formam a maioria dos cinco principais clubes cariocas ao longo do século XX. Sua localização geográfica (o Flamengo transferiu-se para a Gávea somente em 1938) expressa, para

⁴⁸⁷ Ibidem, p.29.

⁴⁸⁸ Ibidem, 29.

⁴⁸⁹ CASTRO, Ruy. *Flamengo: o vermelho e o negro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 47-49.

⁴⁹⁰ Ibidem, p.49, 51.

⁴⁹¹ MELO, Victor Andrade. Remo, modernidade e Pereira Passos: Primórdios das políticas públicas de esporte no Brasil. In: *Esporte e Sociedade*, número3, Jul2006/Out2006. Disponível em: <<http://www.lazer.eefd.ufrj.br/espsoc/>> Acesso em: 07 de fevereiro de 2013.

além da origem social elitista, a precisa organização interna da cidade do Rio de Janeiro no início do século XX, que concentrava nestes três bairros vizinhos (Botafogo, Flamengo e Laranjeiras) a zona residencial mais prestigiada⁴⁹².

Portanto, podemos concluir que uma das razões para a peça associar os times – Flamengo e Fluminense – aos grupos elegantes da cidade é o fato de que, embora o futebol já sofresse claramente um processo de popularização, aqueles dois clubes haviam sido fundados, e se mantinham, como espaços simbólicos e locais de sociabilidade das elites. Segundo Leonardo Pereira, a popularidade alcançada pelo futebol na década de 10 não impediu que formas de distinção social fossem criadas. Dentre essas formas, Pereira cita a mensalidade cobrada para se associar aos clubes e o amadorismo. No que diz respeito ao primeiro critério, Pereira afirma:

Em clubes como o Flamengo, a mensalidade era em 1915 de 10\$000, a mesma cobrada pelo Fluminense. A jóia do ingresso era de 25\$000, contra 10\$000 do Flamengo – que em 1919 aumentaria seu valor, igualando-o ao clube rival. Nos novos clubes que iam surgindo pela cidade no período, porém, o valor cobrado dos sócios raramente ultrapassava os 3\$000⁴⁹³.

Nesse sentido, podemos observar que, para se associar ao Flamengo ou ao Fluminense, era necessário ter uma boa condição financeira, o que não era possível para a maioria da população. Já os novos clubes cobravam mensalidades mais baixas, como forma de incentivar a participação das pessoas com menor poder aquisitivo.

Além de transmitir um ar elitista, a passagem da peça de Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes transparece uma imagem associada aos modos modernos, ou seja, ser Flamengo ou Fluminense vai além de possuir dinheiro para tal, mas está ligado a realização de footing e danças modernas. A associação entre os times de futebol e a vida moderna nos induz a pensar outra forma de diferenciação social, baseada não em aspectos pecuniários, mas nas modas e costumes modernos.

O processo que transformaria o futebol em um esporte de massas não produziu apenas imagens homogêneas do esporte, de seus praticantes e admiradores, mas também imagens de tensões entre os diferentes grupos sociais, que buscavam definir sua essência contrastando com outros grupos.

Na revista *Cangote Cheiroso*, de Marques Porto e Luís Peixoto, de 1927, observa-se o futebol associado ao gosto moderno e uma desqualificação do esporte praticado entre os populares:

⁴⁹² MASCARENHAS, Gilmar. Primórdios do futebol na Cidade do Rio de Janeiro In: *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro, ano 169, n. 439, abr./jun. 2008, p. 109.

⁴⁹³ PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. op. cit., 2000, 167.

MLLE XX – No primeiro alfeteime o meu noivo chutou mas a esfera não entrou bem na rede. O beque rebateu, driblou e houve um índice. O rifiri apitou na área de pênalti para o meu noivo que é Center-alfé dizendo que ele estava ofi-saide.

BARBALHO – Que estarão elas a dizer?

MLLE X – Houve também um fal do seu noivo?

MLLE XX – Não o fal foi do kipper.

(...)

FELISDORO – (...) Aquilo é fute-ból. Foóte-bo-ól como dizem os ingleses. Você nunca viu um jogo de fute-ból?

BARBALHO – Já vi sim senhor. É uma brincadeira que se faz no meio da rua e que ó serve para quebrar os vidros das casas...

FELISDORO – Isso é jogo vagabundo. O Foot Ball é delicado, mimoso, educado e assistido com o maior entusiasmo pelo povo com o maior respeito. Vamos ao match... (saem)

(Abre a cortina surge ao fundo uma arquibancada cheia de gente. Ao meio da cena uma grade. Junto a esta populares)⁴⁹⁴

Na primeira parte da cena, transcrita acima, observamos a conversa entre duas mademoiselles referente ao jogo do futebol. Através das falas, observa-se um vocabulário tendendo para o inglês. Além disso, elas mencionam o noivo de uma delas, que é um dos jogadores. Por essa caracterização percebemos o futebol associado a camadas sociais mais elevadas e elegantes. Na segunda parte da cena, no entanto, o personagem Felisdoro busca explicar a qual jogo as mulheres se referiam. Podemos concluir que o personagem faz uma oposição entre o jogo “de rua” dos populares – caracterizado como “jogo vagabundo” – e o futebol fino e elegante. Ou seja, na fala de Felisdoro o verdadeiro futebol é aquele “educado” em que os populares assistem da grade, enquanto os elegantes ficam na arquibancada.

O diálogo entre Barbalho e Felisdoro sugere uma disputa a respeito do verdadeiro significado do futebol. Seria ele um “jogo vagabundo”, uma simples brincadeira de rua, ou o “foot ball delicado, mimoso e educado”? Como mostra Leonardo Pereira, essa disputa foi travada no dia a dia da cidade. O resultado desta luta foi a conquista, pelos populares, do direito de jogar e torcer, em um processo que acabaria transformando o futebol em esporte de massas e símbolo da identidade nacional.

A afirmação de uma identidade social e cultural associada ao futebol não apenas traduz as repercussões da massificação cultural, mas reflete as tensões inerentes à construção de um ideal de nação. O esporte, e principalmente o futebol, ganha conotações ufanistas e patrióticas a partir da Primeira Guerra Mundial, e isso se reflete

⁴⁹⁴ PORTO, Marques; PEIXOTO, Luís. *Cangote Cheiroso* (1927). Arquivo Nacional, 2 DAP, cx. 51, n. 1201.

no campeonato sul americano, em 1919. Leonardo Pereira analisa a ligação existente entre futebol e nacionalismo:

A ligação entre o surgimento desse novo nacionalismo com o esporte já parecia, para os que acompanhavam o furor causado pelas disputas internacionais, bastante evidente. Ao ver nos selecionados de cada país representantes da própria nacionalidade, os adeptos do futebol no Brasil demonstravam nos campos o crescimento da lógica de enfrentamento entre as nações⁴⁹⁵.

Esse sentimento aflora quando, em 1919, os brasileiros se veem jogando contra selecionados de outras nações, fortalecendo a devoção pelo selecionado nacional⁴⁹⁶. A conquista do campeonato sul americano, a vitória sobre a equipe inglesa, no mesmo ano, além de outras vitórias no âmbito internacional, representavam, para os brasileiros, formas de colocar-se em posição de igualdade ou de destaque frente às outras nações modernas.

No que diz respeito à associação do futebol com o sentimento nacional, Soares e Lovisolo afirmam que as vitórias e a massificação desse esporte permitiram que o futebol fosse incorporado nos discursos relativos ao sentimento nacional⁴⁹⁷. Os autores citam as palavras de Américo Netto, redator da seção esportiva do jornal O Estado de S. Paulo, em relação às vitórias de 1919:

Porque vencemos? Por uma questão de valor real, de decidida superioridade ou apenas por um feliz conjunto de circunstâncias? Que o digam os resultados dos jogos em que batemos chilenos, uruguaios e argentinos, não sendo batidos por nenhum deles [...]. Vencemos simplesmente porque não jogamos como eles, porque é muito diferente, é muita nossa, muito brasileira, a escola de foot-ball que adotamos ou, antes, que criamos para nosso uso exclusivo. [...] Ao passo que a escola inglesa quer seja a bola levada por todos os atacantes até as portas do “gol” inimigo e para aí mandada do mais perto que se possa conseguir, a escola brasileira preceitua que a bola seja atirada ao gol de qualquer distância mais valendo a precisão do chute do que o fato de ser ele realizado muito próximo do ponto visado⁴⁹⁸.

Observa-se que as vitórias do Brasil são atribuídas a um estilo, um jeito de jogar do brasileiro. Nesse sentido, é atribuída ao futebol uma afirmação do caráter brasileiro. Porém, o discurso de Américo Netto não era amplamente aceito nos meios intelectuais. Havia certa tensão entre a definição de nacional e a crítica ao esporte. Por exemplo, Lima Barreto criticava a febre do futebol no Brasil, não integrando, portanto, o caráter

⁴⁹⁵ PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda, op. cit., 2000, p.143.

⁴⁹⁶ Ibidem, p. 136.

⁴⁹⁷ SOARES, Antonio Jorge; LOVISOLO, Hugo Rodolfo. Futebol: a construção histórica do estilo nacional. *Revista Brasileira Ciências e Esporte*, Campinas, v. 25, n. 1, p. 129-143, set. 2003, p. 135.

⁴⁹⁸ NETTO, Américo. Football: inovação brasileira. *Sports*, ano 1, n. 1, São Paulo, 1919. Apud: SOARES, Antonio Jorge; LOVISOLO, Hugo Rodolfo, op. cit., p. 133.

brasileiro a este esporte. Cabe observar que isso também ocorria com outras expressões culturais analisadas nesse trabalho, visto que a construção da identidade nacional perpassava amplas tensões e negociações.

Apesar das diferentes visões sobre o sentimento nacional e o futebol, ao longo da década de 1920 o esporte passa a ser visto, por alguns jornalistas e intelectuais, como um dos espaços de sintetização cultural, à medida que propiciava o encontro entre classes antagônicas e diferentes raças⁴⁹⁹. Na década de 1930, essa visão do futebol se torna hegemônica, encontrando em Freyre seu principal difusor e tendo o Estado, na figura de Getúlio Vargas, como legitimador. Assim, o futebol acaba se tornando símbolo da nação⁵⁰⁰. Freyre aponta a miscigenação como um fator nacional que está presente no futebol:

Acaba de se definir de maneira inconfundível um estilo brasileiro de football; e esse estilo é mais uma expressão do nosso mulatismo ágil em assimilar, dominar, amolecer em dança, em curvas ou em músicas técnicas européias ou norte-americanas mais angulosas para o nosso gosto: sejam alas de jogo ou de arquitetura. Porque é um mulatismo, o nosso – psicologicamente, ser brasileiro é ser mulato – inimigo do formalismo apolíneo – para usarmos com alguma pedanteria a classificação de Spengler – e dionisíaco a seu jeito – o grande jeitão mulato. Inimigo do formalismo apolíneo e amigo das variações; deliciando-se em manhas moleironas, mineiras a que se sucedem surpresas de agilidade⁵⁰¹.

Para Freyre a diferença entre o estilo de jogar futebol brasileiro e o europeu está no mulatismo, ou seja, na miscigenação, entendida em termos “raciais” e culturais. A cultura miscigenada permite que nós, brasileiros, assimilamos as culturas externas de acordo com a nossa forma de ser. Para essa visão de Freyre, portanto, o futebol realizado no Brasil é produto da assimilação, pelos brasileiros, do esporte bretão, e por isso deve ser visto como uma forma de identificação nacional. A afirmação de um jeito “mulato” / brasileiro de jogar futebol corresponde, não por acaso, à construção de uma imagem mestiça para o Brasil.

⁴⁹⁹ Essa imagem do futebol tendia a ocultar uma história de conflitos, em que negros e pobres foram considerados indignos do esporte bretão.

⁵⁰⁰ PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. Pelos campos da nação: um Goal-Keeper nos primeiros anos do Futebol Brasileiro. Estudos Históricos. Rio de Janeiro, v.10, n.19, p.23-40, 1997.

⁵⁰¹ FREYRE, Gilberto. Football mulato. In: Diário de Pernambuco, 17 de junho de 1938. Disponível em: <http://nacaomestica.org/blog4/?p=1782> Acesso em: 10 de fevereiro de 2013

Cena 3: Formas de sentir as inovações e as mudanças: percepções sobre tempo e espaço

O modernismo, como já apontamos no início deste quadro, é a representação da modernização, ou seja, das inovações técnicas e industriais ocorridas em um período histórico. Apesar de, na década de 1920, a industrialização no Brasil ainda ser precária, diversos autores se debruçaram sobre as suas implicações na sociedade, nesse período. O teatro de revista, como uma arte que tinha por estímulo a reflexão sobre a realidade, não deixou, assim, de tratar sobre esse tema.

Na tentativa de compreender as percepções sobre a introdução das novas técnicas e o impacto delas na experiência dos indivíduos, a pesquisa se sustentou nas diferentes visões apresentadas nos textos teatrais. Uma das revistas que permite discutir o impacto tecnológico é *Zig-Zag*, de Bastos Tigre, apresentada em 1926 pela Companhia Tro-ló-ló. Já apresentamos trechos desta revista em outros capítulos, porém não abordamos o seu enredo. A revista *Zig-Zag* tinha como temática principal os costumes e a vida moderna. O nome da peça fica explícito no seguinte fragmento:

Madame Zig-Zag: Querem ver como tudo hoje é diferente? (Passa um rapaz com a mão na cintura de uma rapariga)

Melindroso: Juro-te que não te enganarei; serei um perfeito cavalheiro.

Melindrosa – Mas...

Melindroso – A minha garçoniere é o que há de mais discreto nesse mundo; fica na Avenida em cima de um cinema.

Melindrosa – Não me fica bem, a mim, uma menina solteira, tomar chá numa garçoniere.

Melindroso – Mas essa garçoniere é própria mesmo para meninas, tenho outra para senhoras, mas é no Leblon.

Melindrosa – Ah, bem; nesse caso, desde que você garante que não há inconveniente.

Madame – Aí está um que não se dá bem com a linha reta. Em zig-zag chega mais depressa e com menos trabalho⁵⁰².

O termo zig-zag se refere à costura moderna, apresentada como mais rápida e menos trabalhosa. Mas refere-se, também, aos caminhos da conquista empreendida por “Melindroso”⁵⁰³. A temática “moderna” corta a peça como um todo. Assim, encontramos temas relacionados à moda masculina, aos costumes modernos – como o

⁵⁰² TIGRE, Bastos. *Zig-Zag* (1926), 2ª DAP, Caixa 37, n. 785. .

⁵⁰³ É curioso que essa expressão seja usada para caracterizar um personagem masculino. Como vimos, o “par” da melindrosa era, mais frequentemente, nomeado como almofadinha.

futebol, a bebida (aperitivo), os jogos, os clubes etc. – e à industrialização e seus atributos – meios de transporte, publicidade, etc.

O tema principal da peça é já destacado no prólogo⁵⁰⁴, onde Fausto (o diabo) conversa com as feiticeiras afirmando que está desanimado porque sua última experiência de magia negra não deu certo. Ele atribui o seu próprio fracasso às Fúrias. Para contornar a situação, Fausto e suas interlocutoras buscam fazer uma feitiçaria, para a qual é necessária a presença de uma virgem. Quando eles estão colocando a virgem na fogueira, entra o Espírito Moderno que afirma: “O mundo de hoje já não comporta feitiçarias. Somente com o auxílio das ciências é possível dominar as fúrias que são as forças brutas da natureza.”⁵⁰⁵. O prólogo termina com a música cantada por todos:

O espírito moderno
Vitorioso está
Na Terra e até no inferno.
Ele dominará.
Partamos nós
Neste momento
Aos cafundós
Do esquecimento.
Hoje é da ciência
A Hegemonia
Abriu falência
A bruxaria.⁵⁰⁶

O personagem Espírito Moderno é o condutor da peça. É, portanto, ele quem apresenta as novidades e aponta o mundo da ciência e da indústria. Na apoteose do primeiro ato, todos os personagens se reúnem e louvam os avanços da modernização e exaltam o Espírito Moderno:

Cada momento que se passa
É um passo para frente
É o avião que o rumo traça
Gloriosamente.
A vida de hoje é força, é luta.
É vôo audaz;
É a marcha firme, é a marcha resoluta.
Em plena paz.
Avante, espírito moderno.
Com destemor.
Gênio imortal, do mundo eterno.
Dominador!
É sempre um passo adiante.
- Avante!

⁵⁰⁴ Segundo Neyde Veneziano, o prólogo é essencial em toda a revista, desde o formato inicial de revista de ano até as revistas mais modernas. De acordo com a autora, era frequente, principalmente nas revistas de ano, que elas se iniciassem com um prólogo fantástico ou mágico.

⁵⁰⁵ TIGRE, Bastos. *Zig-Zag* (1926), 2ª DAP, Caixa 37, n. 785.

⁵⁰⁶ *Ibidem*

É do futurismo em prol.
 - Ao sol!
 A ciência nos conduz
 - À luz!
 A vida um termo tem.
 - O além!
 Avante, Espírito Moderno, etc.⁵⁰⁷

A abordagem acima reflete o entusiasmo em relação aos novos tempos, principalmente ao avanço da ciência. O momento científico vivenciado mundialmente, nesse período, se insere dentro do quadro da Revolução Científico-Tecnológica, mais conhecida como Segunda Revolução Industrial. Esta se iniciou na Europa e nos Estados Unidos, na segunda metade do século XIX, e se caracterizou pela substituição do carvão, até então principal fonte energética, pelo petróleo e pela eletricidade; pela produção de aço, produtos químicos e etc.; pelo desenvolvimento de maquinarias como, por exemplo, o automóvel, o rádio, o telefone e etc.; pela produção em massa, impulsionada pelas linhas de produção; e toda uma variedade de inovações industriais, como alimentos enlatados, refrigerantes e etc.. Assim, a virada do século XIX para o XX foi vivenciada, na Europa e nos EUA, como um período de grandes conquistas e avanços científicos.

No século XIX, o Brasil assistiu a algumas mudanças no setor industrial, impulsionadas, principalmente, pelo setor privado e pelo capital estrangeiro. Dentre as mudanças desse período, podemos destacar a estrada de ferro e a eletricidade. No século XX e, principalmente após a eclosão da Primeira Guerra, novos investimentos industriais foram realizados. Segundo Cano, entre 1920 a 1928 a indústria de transformação no Brasil assistiu a um “boom” de investimento, promovendo uma ampla diversificação, com o desenvolvimento da metalúrgica, da mecânica, da química, entre outras⁵⁰⁸. De acordo com ele, a produção industrial brasileira, nesse período, já não era apenas de bens de consumo não duráveis, mas também de “utensílios duráveis, insumos industriais e bens de capital (estes, de forma ainda muito incipiente)”⁵⁰⁹.

Sevcenko atribui grande importância à I Guerra Mundial para o desenvolvimento da indústria de massa. Segundo o autor, com a finalidade de mobilizar o alistamento nos exércitos, a máquina da guerra utilizou-se de formas de comunicação de massa (fotografia, cinema e publicidade) para atingir o subconsciente tanto daqueles

⁵⁰⁷ Ibidem.

⁵⁰⁸ CANO, Wilson. Da Década de 1920 à de 1930: Transição rumo à Crise e à Industrialização no Brasil. In: *Revista Economia*, Brasília (DF), v.13, n.3b, p.897–916, set/dez 2012.

⁵⁰⁹ Ibidem, p. 904.

que foram para a guerra quanto dos que ficaram. Através dessas técnicas, buscou-se combater a nostalgia e a saudade. Além disso, buscou-se afirmar a crença de que a guerra seria a solução para os conflitos e desequilíbrios. A guerra, por mais contraditório que possa parecer, foi “deflagrada mobilizando esperanças”⁵¹⁰. O autor ainda aponta que a Grande Guerra impulsionou as técnicas de racionalização industrial, assim como formas de planejamento econômico, entre outras metodologias administrativas importantes para o desenvolvimento dos mercados de massa⁵¹¹. Para Sevckenko, o caso do automóvel é exemplar. Enquanto no início do século XX era um produto de luxo, após a Guerra iniciou-se a produção de seus primeiros modelos populares⁵¹².

Retornando à análise da revista *Zig-Zag*, podemos sugerir que o fragmento acima reflete, não apenas um entusiasmo, mas uma realidade impulsionada pelo “boom” industrial que ocorreu na década de 1920. Apesar de Sevckenko traçar um contexto externo ao Brasil, a eclosão da Guerra impulsionou a indústria brasileira também. Uma das razões apontadas para isso foi a crise nas exportações brasileiras que impulsionou os avanços industriais

Portanto, a sensação, apresentada na revista, de que cada momento que se vive é um passo adiante, não é um simples entusiasmo ou um simples desejo pela modernização, mas é uma experiência sentida por diferentes camadas da sociedade. As distintas experiências da modernização compunham as temáticas das revistas analisadas. Estas apresentam percepções sobre diferentes inovações tecnológicas, como por exemplo o automóvel, o rádio, entre outras.

Na revista *Verde e Amarelo*, de Patrocínio Filho e Ary Pavão, de 1925, há um quadro que comenta os efeitos do automóvel no cotidiano da cidade, como se observa na rubrica do cenário:

Cenário: Ainda com a cortina fechada, ouve-se a descarga forte de um automóvel que passa pelo interior, acompanhado de vários toques de buzina, dando a impressão de que leva grande velocidade. Ao abrir a cortina, o cenário representa um trecho da rua. À esquerda um poste de iluminação de três lâmpadas, completamente torto, dando a ideia de que tal estrago foi feito pelo automóvel que passou. Ao fundo, em cenário, várias pessoas caídas na rua, algumas com os membros separados do tronco, outras voando; carrocinhas em pedaços, burros de carro espetados nos pára-raios dos telhados⁵¹³.

⁵¹⁰ SEVCENKO, Nicolau, op.cit., 1992, p. 164.

⁵¹¹ Ibidem, p.165.

⁵¹² Ibidem, p. 163.

⁵¹³ PATROCÍNIO FILHO, José; PAVÃO, Ary. *Verde e Amarelo* (1925). 2ª DAP, Caixa 31, n. 635.

A caracterização acima reflete uma imagem de caos associada ao uso do automóvel. A calamidade, porém, não era apenas uma forma de compreender os avanços tecnológicos. Sevcenko afirma que no momento em que os automóveis chegaram ao Brasil⁵¹⁴ não havia ainda uma estrutura viária, sinalização e nem leis de trânsito⁵¹⁵. Assim, além do espanto causado pela novidade de uma estrutura pesada de ferro alcançar uma alta velocidade no espaço urbano, somavam-se o temor dos possíveis acidentes e a pouca importância dada pelos legisladores. Por exemplo, os atropelamentos, seguidos ou não de mortes, tinham por punição “uma multa pecuniária de valor ínfimo para os infratores”⁵¹⁶.

A primeira cena deste quadro aborda as calamidades provocadas pela passagem de um carro. A cena inicia-se com Emygio, que estava em cima do posto danificado, caindo sobre o solo:

EMYGIO – (Levantando-se e sacudindo a poeira da roupa) Puxa, menino, que disparada... (Esfregando os olhos para ver melhor) Uê ... Quêê os companheiros? A gente tava aqui tocando uns troço, esse automóvel passou e eu só sei que acordei em cima do poste. (Voltando-se para os fundos) Santo Deus! Esse diabo é pior que um terremoto. (Volta-se a frente) Eu só queria saber em que telhão deve andar o pessoal? (Apanhando no chão uma perna) Céus! A perna do Néco Cavaquinho com as botinas que o Sebastião deu a ele... (largando a perna e apanhando do chão uma cabeça que tem um pedaço de pau espetado na testa) Uê, a cara de Chico Clarinete... mas... espere... aqui tem esse troço na testa... isso é um chifre e o Chico não usava isso...

PINDOBA – Emygio, desgraçado, que é que tu foi fazer?

EMYGIO – Eu não fiz nada... Veja lá se você conhece o dono dessa cabeça.

PINDOBA – (examinando e vendo o chifre) Não, não conheço ninguém que use esse negócio... Mas como é que você arranjou esse necrotério todo?

EMYGIO – Eu não, foi o maldito do automóvel; passou na disparada e quando desapareceu foi isso que se vê⁵¹⁷.

A cena expressa, de forma irônica e exagerada, a idéia de que os automóveis provocavam desastres. Os autores levam para a cena os receios de uma população que via nos automóveis o perigo de acidentes e calamidades. Os automóveis, como já mencionados anteriormente, ganharam popularidade após a I Guerra Mundial. No Brasil, o número de automóveis nas ruas cresce bastante ao longo da década de 1920. Segundo Leite, a frota brasileira de veículos passou de 30 mil unidades, em 1920, para 250 mil veículos em 1930⁵¹⁸. Dentre as razões para este surto automobilístico situam-se

⁵¹⁴ O primeiro automóvel a chegar no Brasil pertencia ao irmão do aviador Santos Dumont, em 1893.

⁵¹⁵ SEVCENKO, Nicolau. A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio. In: _____ (Org.) *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das letras, 1998, p. 558.

⁵¹⁶ *Ibidem*.

⁵¹⁷ PATROCÍNIO FILHO, José; PAVÃO, Ary, *Verde e Amarelo* (1925). 2ª DAP, Caixa 31, n. 635..

a instalação, em 1919, da primeira linha de montagem da Ford em São Paulo e o surgimento, em 1925, de uma montadora da General Motors na mesma cidade⁵¹⁹.

. O automóvel adquiriu várias simbologias no início do século XX. Era atribuído a ele o emblema de poder e força, o que o tornava não apenas símbolo de distinção social, mas também símbolo da masculinidade, já que “o carro permite multiplicar as oportunidades de contato, convívio e desfrute da companhia feminina”⁵²⁰. As representações do automóvel estavam associadas também às novas perspectivas de tempo e espaço atreladas à velocidade. Os automóveis, juntamente com as novas técnicas de locomoção, proporcionavam “o espetáculo de superação de distâncias, antes aparentemente enormes, graças ao movimento mecânico. E, também, de um controle possível sobre o tempo, que parecia possível alargar ou comprimir, de acordo com o uso ou não de tais maquinismos”⁵²¹.

A percepção do tempo é um dos aspectos mais importantes da modernidade. O tempo deixa de ter um caráter eterno, definido pelas mudanças na natureza, para assumir uma feição externa ao meio natural. Ele passa a ser entendido como linear e dividido de acordo com categorias humanas⁵²². A invenção do relógio, portanto, modifica a percepção de tempo e a forma como a sociedade se organiza em função dele.

Na peça *Se a moda pega*, de Bittencourt e Meneses, podemos observar como se processava essa percepção do tempo na sociedade carioca, ou ao menos em parte dela. Os autores abordam a questão comentando a presença de diversos relógios na cidade. Segundo os autores, cada relógio marcava um horário diferente. O relógio como medidor de tempo passa a ser fundamental para a sociedade moderna, porém, de acordo com a revista, nem sempre essa tecnologia é confiável. Os autores realizam uma crítica a essa tecnologia no terceiro quadro da peça. Com a denominação “Está na hora”, o quadro aborda a diferença nas horas marcadas pelos relógios públicos da cidade: o da Torre de S. Francisco, o da Glória, o da Estrada de Ferro, o da Light, o das Barcas, dentre alguns outros. A primeira cena inicia-se com os personagens Chanchada e Borrachudo tratando sobre esse assunto:

⁵¹⁸ LEITE, Rodrigo Peixoto. Painel de automóveis populares: o design do cluster de direção sob o aspecto da ergonomia informacional. Dissertação de Mestrado em Design. Rio de Janeiro: PUC-Rio, Departamento de Artes e Design, 2006, p. 56.

⁵¹⁹ Informação disponível em: <http://www.saopaulo.sp.gov.br/conhecasp/historia_republica-industria-automobilistica> Acesso em: 13 de fevereiro de 2013.

⁵²⁰ SEVCENKO, Nicolau, op. cit., 1998, p. 559.

⁵²¹ SUSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo das letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das letras, 1987.

⁵²² VELLOSO, Mônica Pimenta, op.cit.,1996, p.22.

CHANCHADA – Eu não dizia? Veja! Não há um só relógio que marque a mesma hora!
 BORRACHUDO – É curioso! Porque será, hein?
 CHANCHADA – Talvez devido à falta do célebre balão do Castelo⁵²³
 S. FRANCISCO – (surgindo no galo da torre) Mas, agora, há o tiro das oito na Ilha das Cobras.
 GLORIA – Falou o galo de S. Francisco?! Ora graças!
 ESTRADA DE FERRO – Olá! Vocês, hoje, andaram mais depressa que o colega da Light
 LIGHT – Perdão! Eu nunca ando atrasado! Quer se trate da hora, quer do gás ou da eletricidade...
 (...)
 CHANCHADA – (rindo) Qual! Estão todos malucos. Nenhum deles regula.
 LOTERIA – Protesto! Comigo não há disso! Na hora certa, exata, quem não fecha... leva na cabeça!
 BORRACHUDO – Quem é aquele?
 CHANCHADA – É o relógio das loterias! O relógio do bicho! Vou, quanto antes, acertar o meu cronômetro.
 BORRACHUDO – Bem lembrado! (pausa) Que horas são?
 S. FRANCISCO – Cinco para as onze.
 LIGHT – Onze horas!
 GLORIA – Onze e dez!
 ESTRADA DE FERRO – Dez e cinquenta e sete!
 BARCAS – Dez e cinquenta e oito!
 LOTERIA – Onze e um quarto!⁵²⁴

A medição do tempo por frações de hora sugere uma ideia de tempo sincronizado. Segundo Sevcenko, a adoção de um padrão horário único pela Alemanha foi uma das características da Guerra Franco-Prussiana em 1870. Segundo o autor, uma das razões que possibilitaram a vitória alemã foi a coordenação da mobilização militar pelo padrão hora. Após esse período, essa forma de padronização se universalizou, homogeneizando, assim, as escalas horárias. Para ele, este fator é importantíssimo para compreender o funcionamento de uma Guerra Mundial como a de 1914-1919⁵²⁵.

Porém, a cena sugere uma ideia contrária ao sincronismo desta padronização, ou seja, o que observamos é uma dissonância entre os diferentes relógios públicos. A crítica realizada é a de que a ausência de uma definição da hora certa prejudica os cidadãos da cidade, que passam a se basear e a regular seus relógios de pulso por esses relógios públicos. O dano causado pelos desacertos é expresso em uma estrofe cantada pelo personagem Estrada de Ferro:

⁵²³ O Observatório Astronômico do Rio de Janeiro que, estava instalado no Morro do Castelo até a sua demolição em 1921, tinha como uma das suas atividades o serviço de hora. Todas as manhãs, às 8h, esta instituição soltava um balão vermelho que tinha como proposta regular os cronômetros do navio. Isto ocorreu durante toda segunda metade do século XIX e princípio do XX. SOCIEDADE BRASILEIRA DE CARTOGRAFIA. Boletim Mensal da SBC. N. 51, fev. 2004. Disponível em: <http://www.cartografia.org.br/boletim/Boletim51.pdf>. Acesso em: 15 de fevereiro de 2013.

⁵²⁴ BITTENCOURT, Carlos; MENEZES, Cardoso. *Se moda pega* (1925), 2ª DAP, n.683 - cx. 33,,.

⁵²⁵ SEVCENKO, Nicolau., op. cit., 1992, p. 180.

ESTRADA DE FERRO – O novo horário
 Faz andar tudo atrasado,
 O pobre do passageiro
 É quem sai prejudicado
 Eu sou esperto,
 Na central há um [a] mais
 O da frente aponta o certo,
 Não funciona o de trás⁵²⁶.

O trecho apresentado é, portanto, uma crítica ao desacerto dos relógios da cidade, que indicaria o caráter precário da presença da modernidade no espaço público. Mas não é apenas isto. Há uma crítica política embutida, que se verifica a partir da seguinte frase: “O da frente aponta o certo, não funciona o de trás”. Nesta, há uma crítica à falta de consideração pelos habitantes, que necessitam da hora certa para usar o serviço de trens..

Independente de fatores políticos, a revista *Se a moda pega* realiza uma reflexão sobre as novas percepções de tempo e as máquinas.. A relação entre tempo e velocidade está associada a outras técnicas modernas. Na revista *Fla-Flu*, também levada à cena em 1925 e escrita pelos mesmos autores, as ondas hertzianas e sua captação são abordadas enquanto exemplo de inovações que alteram a noção de espaço e tempo:

ELA – Será possível que não saibas o que vem a ser um aparelho radiográfico?
 ELE – Confesso-te a minha ignorância.
 ELA – Nesse caso fica sabendo que, graças à radiografia, vou conseguir toda a felicidade que ambiciono.
 ELE – Como assim?
 ELA – É muito simples. Com o auxílio das ondas hertzianas, este aparelho não só recebe e reproduz, como também, transmite para todas as estações e similares da cidade esta nossa conversação, por exemplo.
 ELE – Admirável!
 ELA – Ora, sendo assim, em família, pode-se, igualmente, ouvir uma ópera que é cantada no Municipal, um concerto a bordo do transatlântico em viagem, etc. etc.
 (...)
 ELA – é ou não é um excelente meio de evitar que certos cavalheiros saiam de casa, à noite, e caíam na farra?
 ELE - Perfeitamente! (pausa) Então o que conversamos aqui pode ser ouvido por outros?
 ELA – Como não? Queres ter a prova? (prepara o aparelho) vou cantar: de todos os pontos da cidade, onde houver um aparelho igual a este, serei ouvida e, igualmente, ouviremos o que de lá transmitirem.
 ELE – E as tais ondas hertzianas?
 ELA – Entrarão em função a seu tempo⁵²⁷.

⁵²⁶ BITTENCOURT, Carlos; MENEZES, Cardoso. *Se a moda pega*, op. cit, 1925.

⁵²⁷ BITTENCOURT Carlos; MENESES, Cardoso de. *Fla-Flu* (1925). Arquivo Nacional, 2ª DAP, cx. 36, n. 755.

Apesar da denominação de aparelho de “radiografia”, o trecho citado exemplifica o funcionamento de um aparelho de radiocomunicação. Este continha tanto o receptor quanto o transmissor, como explica a personagem: “de todos os pontos da cidade, onde houver um aparelho igual a este, serei ouvida e, igualmente ouviremos o que lá transmitirem”. Por esta fala, podemos concluir que os personagens não se referem ao aparelho de rádio, receptor, apenas, mas aos transceptores que tanto transmitem quanto recebem. Os primeiros destes aparelhos no Brasil eram utilizados apenas por militares. Posteriormente, surgem os radioamadores, possibilitando que a comunicação por esses aparelhos fosse feita por diferentes pessoas.

Os transceptores se desenvolvem juntamente com os rádios receptores – os rádios conhecidos por nós –, também abordados na peça. A primeira demonstração pública de transmissão radiofônica oficial no Brasil ocorreu em 1922, à época da comemoração do Centenário da Independência. Além das palavras de Epitácio Pessoa, foram transmitidos trechos da ópera *Guarany*, que estava em cartaz no Teatro Municipal⁵²⁸. As repercussões dessas primeiras transmissões possibilitaram a abertura da primeira emissora de rádio, a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, tendo Roquette Pinto à frente⁵²⁹.

A transcrição acima aborda, além do funcionamento de aparelhos de radiocomunicação, as percepções sobre as mudanças de comportamento ligadas a ele. Quando a personagem afirma que irá conseguir toda a felicidade que ambiciona por meio deste aparelho, há uma ideia de que o rádio irá solucionar alguns problemas na vida privada. Os personagens afirmam que este instrumento possibilitará a reunião da família em casa. Ou seja, o homem, ao invés de ir assistir a um concerto no teatro, ficará em casa, com sua família, apreciando a música através do rádio.

Sobre esta percepção, Sevcenko aponta que o rádio teve um papel importante para o recôndito familiar, pois o “rádio religa o que a tecnologia havia separado”⁵³⁰. Nesse sentido, o rádio era visto como um impulsionador para a redução na concepção de espaço, já que a diversão poderia ocorrer no espaço familiar e não mais nas ruas. Encurtava-se, assim, não apenas o tempo entre sair de casa e assistir a uma ópera, por exemplo, mas também o próprio espaço, aglutinando diferentes funções em um mesmo ambiente, a casa.

⁵²⁸ CALABRE, Lia. *A era do rádio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

⁵²⁹ *Ibidem*, p. 11.

⁵³⁰ SEVCENKO, Nicolau, *op. cit.*, 1998, p. 583.

Apesar de ainda ser pouco popular na década de 1920, o rádio possibilitava que algumas famílias se reunissem para alguns programas. Além disso, permitia a construção de identidades, por meio de uma afeição pela voz que penetrava os espaços privados dos ouvintes. O reconhecimento desta característica permitiu seu uso tanto pelo setor político, quanto pela publicidade. No Brasil, porém, na década de 1920, seu uso era ainda restrito, devido aos problemas técnicos de transmissão e à (má) qualidade do sinal. Porém, mesmo com restrições, o uso do rádio, seja enquanto receptor seja enquanto transceptor, proporcionou efeitos importantes nas mudanças dos comportamentos e das mentalidades.

O rádio, assim como outros meios de comunicação e transporte, modificou a forma do indivíduo perceber o tempo e o espaço. Além disso, alterou as relações entre público e privado – casa e rua –, possibilitando que estes espaços ora se confundissem, ora se distanciassem. As novas invenções possibilitaram, também, um novo olhar sobre a sociedade e sobre as formas de participação dentro dela⁵³¹.

A análise das revistas nos possibilitou compreender que as avaliações sobre a introdução dessas novas técnicas eram, por vezes, pessimistas, indicando um vazio moral e social provocado pela industrialização. Em outros termos, porém, eram creditados a estes produtos uma esperança de unidade e participação social. Portanto, as representações da modernização, apontadas nesse trabalho, são marcadas por dicotomias fortes, como desespero e esperança, caos e organização, dispersão e coesão, diversidade e identidade e etc.

O cômico, como um instrumento de representação e crítica da realidade, foi importantíssimo na configuração da participação social em meio a essas contradições. Ele foi um meio encontrado, por intelectuais e artistas, de externalizar as realidades contraditórias e permitir que identidades se constituíssem. Saliba ressalta estas características do cômico:

A representação da sociedade brasileira pela dimensão cômica mostrava que o privado não apenas se confundia com o público, diluindo-o, mas também criava um espaço para o indivíduo afirmar-se perante aquela espécie de vazio moral, que se criava cada vez que a aceleração da história reforçava, por estruturas mais gerais e vastas temporalidades, os redutos da racionalidade⁵³².

Portanto, podemos associar a dimensão cômica com as preocupações dos artistas modernistas. O teatro de revista, assim, pode ser enquadrado como uma expressão do

⁵³¹ SALIBA, Elias Thomé. A dimensão cômica da vida privada na República. In: SEVCENKO, Nicolau, op. cit., 1998, p. 348.

⁵³² Ibidem, p.364.

modernismo brasileiro, devido às representações sobre o moderno e as novas técnicas, e ao objetivo de integrar a sociedade brasileira e carioca em uma mesma dimensão social e filosófica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na análise de textos teatrais da década de 20, buscamos evidenciar ideias, imagens e pensamentos essenciais para se compreender os debates cruciais que mobilizavam a sociedade brasileira naquele período. As temáticas abordadas nos textos do teatro de revista demonstram que o Brasil e o Rio de Janeiro, como cenário-síntese da nação, estavam vivenciando um período de mudanças em diversos âmbitos: político, social, urbanístico, industrial e cultural. Mais do que isso, demonstram que dramaturgos, artistas e público não eram meros espectadores dessas transformações, mas participavam delas debatendo seus efeitos e imprimindo significados variados às questões do momento, que giravam em torno da definição do caráter brasileiro, da escolha e da valorização de manifestações culturais tidas como populares, da construção de novos padrões de relações raciais, do estabelecimento de formas de relação com a modernidade e de incorporação dos costumes modernos .

As mudanças presentes na sociedade, e a reflexão sobre elas pelos revistógrafos, influenciavam na estrutura dos textos teatrais e na encenação das peças. Assim, transformações no gênero contribuíam para a transmissão da ideia de velocidade, incorporavam o luxo e intensificavam a fragmentação, fazendo com que os próprios espetáculos mimetizassem algumas das principais características da vida moderna. O aumento do público explicava, em parte, a realização de peças por sessões, a busca incessante pela abordagem de temas cada vez mais atuais e a integração de novos autores. Mas todos esses elementos só podem ser entendidos como parte integrante do processo de modernização da sociedade carioca. Portanto, a própria história do teatro de revista nos indica o quanto a sociedade carioca estava se modernizando, e alterando algumas de suas posições, entre as décadas de 10 e 20.

As temáticas das revistas, a cuja análise mais me dediquei na pesquisa, se referem a noções que estavam em voga nesse período. Assim, podemos perceber, nas peças, debates sobre a mestiçagem, sobre o papel das heranças portuguesas na constituição do caráter brasileiro, sobre a malandragem (e a sua antítese, a valorização do trabalho), sobre a definição do popular, sobre a incorporação de costumes modernos, sobre as mudanças nas relações de gênero e sobre a industrialização. Alguns desses temas seriam valorizados, na década seguinte, por intelectuais atuantes em círculos mais

restritos, marcando, por exemplo, a reflexão de Gilberto Freyre sobre a sociedade brasileira.

As características apresentadas acima permitiram a definição do teatro de revista enquanto uma arte modernista, ou seja, seus discursos e formas se assemelhavam às abordagens realizadas pelos intelectuais e artistas modernistas. Apesar disso, não tive por objetivo analisar as aproximações e o distanciamento entre o teatro de revista e os diversos movimentos modernistas. Procurei apenas averiguar o quanto o teatro de revista trabalhava com as concepções de moderno, popular e nacional, frequentemente associadas a uma definição mais estreita de movimento modernista.

Como apontei na introdução, essas concepções não eram contraditórias, uma vez que ser moderno, no início do século XX, implicava em reconhecer traços populares e nacionais. Portanto, a afirmação do Brasil enquanto uma nação moderna dependia do reconhecimento de suas características peculiares. Ser brasileiro era partilhar símbolos, crenças e culturas. As representações do popular ganharam destaque, por sua possibilidade de integrar uma vasta gama de habitantes do mesmo território.

Através das múltiplas representações do teatro de revista foi possível observar que as categorias moderno e popular não foram definidas como instâncias separadas, e sim como elementos que, ao se misturarem, permitiam a construção de discursos sobre a identidade nacional. Nas peças, manifestações culturais a princípio associadas aos segmentos sociais menos favorecidos – como os ranchos carnavalescos, o samba e a festa da Penha – eram colocados como parte integrante dos debates sobre o caráter nacional. Ao mesmo tempo, costumes originalmente “estrangeiros” e restritos às elites, como o futebol, a moda e os costumes modernos, eram trazidos à reflexão. Todo esse processo alimentaria, e seria alimentado, por intensas e contínuas apropriações culturais, das quais o próprio teatro de revista seria, ao mesmo tempo, reflexo e agente propiciador.

Ao trabalhar com noções de moderno e popular enquanto formuladores da brasilidade, o teatro de revista propiciava, ao mesmo tempo, a formação de identidades abrangentes, que tendiam a ultrapassar fronteiras sociais, e a expressão e reflexão sobre formas de distinção social. Apesar de não aprofundá-las nesse trabalho, por falta de tempo, pude constatar que, à medida em que ocorriam apropriações culturais, permitindo a integração e a identificação entre diferentes grupos sociais, formas de distinção eram criadas, como forma de demarcar fronteiras entre classes.

Tendo como características a diversidade de público e o objetivo de apresentar diferentes opiniões sobre os mesmos temas, o teatro de revista não apresenta uma concepção fechada sobre a identidade nacional na década de 1920. No entanto, proporciona uma aproximação aos debates que mobilizavam intelectuais, autoridades, artistas e público. Enquanto documento histórico, o teatro de revista não oferece respostas fechadas, mas apresenta indícios de como a sociedade se transformava e de como diferentes segmentos sociais debatiam sobre essas transformações.

FONTES:

1.1 – Arquivos:

Arquivo da 2ª Delegacia Auxiliar de Polícia

Peças Teatrais

BITTENCOURT Carlos; MENESES, Cardoso de. *Fla-Flu* (1925). Arquivo Nacional, 2ª DAP, cx. 36, n. 755.

_____. *Baiana olha pra mim* (1926). 2ª DAP, n.778 - cx.37.

_____. *Duzentos e Cinquenta Contos* (1921). 2ª DAP, n. 279, cx. 15.

_____. *É da fuzarca!* (1928) 2ª DAP, cx. 59, n. 1.053.

_____. *Réco-Réco* (1921). 2ª DAP, n.195, cx: 11.

_____. *Se a moda pega* (1925), 2ª DAP, n.683 - cx. 33.

PATROCÍNIO FILHO, José; PAVÃO, Ary. *Verde e Amarelo* (1925). 2ª DAP, cx. 31, n. 635.

PORTO, Marques. *A mulata* (1925). 2ª DAP, cx. 31, n. 633.

PORTO, Marques; CARVALHO, Affonso. *À la garçon* (1924). 2ª DAP, caixa 27, n.544.

PORTO, Marques; PEIXOTO, Luís. *Banco do Brasil* (1929). Arquivo 2 DAP, Caixa 67, n. 1634

_____. *Cangote Cheiroso* (1927). 2ª DAP, cx. 51, n. 1201.

PORTO, Marques; PEIXOTO, Luís; BITTENCOURT, Carlos. *Não quero saber mais dela* (1927). 2ª DAP, cx. 48, n. 1132.

TIGRE, Bastos. *Zig-Zag* (1926). 2ª DAP, cx 37, n. 785.

Biblioteca Nacional, Divisão de Música

Arquivo da Empresa Paschoal Segreto, cx. 5

Biblioteca Funarte:

Boletim da SBAT, ano 22, n. 207, set. 1941.

Boletim da SBAT, ano 22, n. 194, ago-set. 1940.

Boletim da SBAT, ano 27, n. 229, abr-ago. 1946.

Revista da SBAT, ano 36, n. 299, set-out 1957.

BITTENCOURT, Carlos; MENEZES, Cardoso. *Quem é bom já nasce feito*. Biblioteca da FUNARTE, PT03856.

2.2 - Periódicos:

Dom Casmurro, Rio de Janeiro, ano.7, n. 338, 29 jan. 1944.

O malho, Rio de Janeiro, ano 24, n. 1.177, 4 abr. 1925

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ABREU, Martha. "Sobre Mulatas Orgulhosas e Crioulos Atrevidos: conflitos raciais, gênero e nação nas canções populares (Sudeste do Brasil, 1890-1920)". *Tempo*, Niterói, Departamento de História da Universidade Federal Fluminense, v.. 8, n.. 16, 2004.

_____. *Meninas perdidas: os populares e o cotidiano do amor no Rio de Janeiro da Belle Époque*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

_____; MARZANO, Andrea. "Entre palcos e músicas: caminhos de cidadania no início da República". In: CARVALHO, José Murilo e NEVES, Lúcia (orgs.). *Repensando o Brasil do Oitocentos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

ABREU, Maurício de. *Evolução Urbana do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: ZAHAR EDITOR, 1987a.

_____. A periferia de ontem: o processo de construção do espaço suburbano no Rio de Janeiro (1870-1930). *Revista Espaço e Debates*. São Paulo: USP, n. 21, p. 12-38, 1987b.

AGUIAR, Mariana de Araujo. *A peça Fritzmac como representação da sociedade carioca: construção de imaginários sobre a questão habitacional e abolicionista*. Monografia (Graduação em história), Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2010.

ALMEIDA, Daniel Valter de. Plano Agache: a cidade do Rio de Janeiro como palco do 1º plano diretor do país e a consolidação do urbanismo no Brasil. In: ENCONTRO DE GEÓGRAFOS DA AMÉRICA LATINA, 10, 2005. Anais... Universidade de São Paulo, 2005, p.461-482. Disponível em: <observatoriogeograficoamericalatina.org.mx/egal10/Geografiasocioeconomica/Geografiaurbana/02.pdf> Acesso: 1 de dezembro de 2012.

ALMEIDA, Moisés Diniz de. "Canudos e a derrota dos jacobinos". *Perspectivas latino-americanas*, n..3, 2006.

ANDERSON, Perry. Modernidade e revolução. *Novos Estudos*, CEBRAP, São Paulo, n. 14, fev. 1986.

ANDRADE, Mário. Ensaio sobre a música brasileira. 3ª ed. São Paulo: Vila Rica; Brasília: INL, 1972. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/cdrom/mandrade/mandrade.pdf>> Acesso: 15 de janeiro de 2012.

ARAÚJO, Rosa Maria Barboza de. *A vocação do prazer: a cidade e a família no Rio de Janeiro republicano*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

ARAÚJO, Samuel *et al.* Entre palcos, ruas e salões: processo de circularidade cultural na música dos ranchos carnavalescos do Rio de Janeiro (1890-1930) *Em pauta*, Porto Alegre, v. 16, n. 26, p. 73-94, jan – jun 2005.

BARROS, Orlando de. *Corações de Chocolate. A história da Companhia Negra de Revistas (1926-27)*. Rio de Janeiro: Livre Expressão, 2005.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BERNARDI, Rosse Marye “Programação Modernista: 1922-1928. Modernismo ou modernidade?” Revista *Letras*, Curitiba, V.25, p. 301 - 334, jul. 1976. Disponível em: <<http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/letras/article/view/19555/12779>>. Acesso em: 15 de outubro de 2012.

BONADIO, Maria Claudia. História debaixo dos panos: descobrindo a linguagem da moda – estudo sobre as mulheres ds elites e classes médias paulistanas (1913-1929). In: Proj. História, São Paulo, 24, jun.2002.

BRAGA, Claudia. *Em busca da brasilidade: teatro brasileiro na primeira república*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: FAPEMIG; Brasília: CNPQ, 2003.

BRANDÃO, Tânia. “A cidade do teatro e o teatro da cidade: imagens do Rio de Janeiro no teatro de revista dos anos 1920”. In: ENCONTRO REGIONAL DE HISTÓRIA ANPUH - RJ, 2006. *Anais...* Disponível em: <<http://www.rj.anpuh.org/resources/rj/Anais/2006/conferencias/Tania%20Brandao.pdf>> Acesso em: 20 de maio de 2010.

BRASIL, Decreto n. 847, de 11 de outubro de 1890, Promulga o Código Penal. Disponível em: <<http://www6.senado.gov.br/legislacao/ListaPublicacoes.action?id=66049>>. Acesso em: 5 de dezembro de 2012.

BRETAS, Marcos Luiz. *A guerra das ruas: povo e polícia na cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1997.

CALABRE, Lia. *A era do rádio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

CALDEIRA, Cláudia Passos. *Revisitando o ethos indígena e a Nação no caminho da construção das Identidades*. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte., 2006.

CANO, Wilson. Da Década de 1920 à de 1930: Transição rumo à Crise e à Industrialização no Brasil. *Revista Economia*. Brasília), v.13, n.3b, p.897–916, set/dez 2012.

CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas: o imaginário da república*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.

CASCAES, Laura Silvana Ribeiro. *Queria bordar teu nome: a dança no teatro de revista*. Dissertação (Mestrado em Teatro). Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina, 2009.

CASTRO, Ruy. *Flamengo: o vermelho e o negro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CHALHOB, Sidney. *Trabalho, lar e botequim: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da belle époque*. 2 ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 2001, p. 26.

CHIARADAIA, Filomena. *A companhia de teatro São José: a menina-dos-olhos de Paschoal Segreto*. São Paulo: Huicitec, 2012.

COLLAÇO, Vera Regina Martins; LUZ, Ana Luiza da. “É carnaval! Nos palcos da revista...”. In: SEMINÁRIO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA DA UDESC, 2009, Florianópolis. Anais... Disponível em: <www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume4/numero1/cenicas/ecarnavalnospalcos.pdf> Acesso em: 07 de agosto de 2012.

CORRÊA, Mariza. Sobre a invenção da mulata.. *Cadernos Pagu*, Campinas, Núcleo de Estudos do Gênero- Pagu/Unicamp, n. 6 / 7, 1996.

CRISTINO, Leandro Nascimento. A malandragem como emblema nacional. *Solettra*. São Gonçalo: UERJ, Ano IX, Nº 17, 2009.

CUNHA, Getúlio Nascentes da. Melindrosas e almofadinhas: feminilidades e masculinidades no Rio de Janeiro da década de 1920. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA ANPUH, 25, 2009, Fortaleza. Anais... Disponível em: <<http://anpuh.org/anais/wp-content/uploads/mp/pdf/ANPUH.S25.0728.pdf>> Acesso em: 13 de janeiro de 2013.

CUNHA, Maria Clementina Pereira. *Ecoss da Folia: uma história social do Carnaval carioca entre 1880 e 1920*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____(org.). *Carnavais e outras f(r)estas*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2002.

DAMATTA, Roberto. *O que faz o brasil, Brasil?* Rio de Janeiro: Rocco: 1986.

_____. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. 6.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

_____. *Futebol: ópio do povo ou drama de justiça social?* Novos Estudos Cebrap, São Paulo, v. 1, 4, p. 54-60, nov. 82.

DE LUCA, Tânia Regina. *A revista do Brasil: um diagnóstico para a (N)ação*. São Paulo: Fundação Ed. UNESP, 1999.

DOMINGUES, Petrônio José. “Negros de almas brancas? A ideologia do branqueamento no interior da comunidade negra em São Paulo, 1915-1930” *Estudos afro-asiáticos*, Rio de Janeiro, v.24, n.3, 2002, p. 563-599.. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ea/v24n3/a06v24n3.pdf>> Acesso em: 12 de outubro de 2012.

DOURADO, Rosiane de Jesus. *As formas modernas da mulher brasileira (1920-1939)*. Dissertação (mestrado em Design). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro Rio de Janeiro, 2005.

ENIO, Lysias; VIEIRA, Luis Fernando. *Luiz Peixoto: pelo buraco da fechadura*. Rio de Janeiro: Vieira & Lent, 2002.

FABRIS, Annateresa. “Modernidade e Vanguarda: o caso brasileiro”. In: _____ (org.) *Modernidade e modernismo no Brasil*. Campinas: Mercado de letras, 1994.

FAGUNDES, Luciana F. De São Cristóvão para Botafogo: as festas cariocas em homenagem aos reis da Bélgica (1920). *Cadernos de História*, vol. IV, n.º 2, ano 2, pp. 25-40. Disponível em: <www.ichs.ufop.br/cadernosdehistoria> Acesso em: 28 de janeiro de 2012.

FAUSTO, Boris. *A revolução de 1930: historiografia e história*. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1975.

FENERICK, José Adriano. *Nem do morro, nem da cidade: as transformações do samba e a indústria cultural*. Tese (doutorado em história). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

FERREIRA, Adriano de Assis. *Teatro Ligeiro Cômico no Rio de Janeiro: a década de 1930*. Tese (doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2010.

FERREIRA, Marieta de Moraes. *A reação republicana e a crise dos anos 20: Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol.6, n.11, 1993.

_____; PINTO, Surama Conde Sá. *A Crise dos anos 20 e a Revolução de Trinta*. Rio de Janeiro: CPDOC, 2003.

FREYRE, Gilberto. *Football mulato*. *Diário de Pernambuco*, 17 de junho de 1938. Disponível em: <<http://nacaomestica.org/blog4/?p=1782>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2013.

_____. *Casa grande e senzala*. 22 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1983.

GARCIA, Miliandre. *A censura de costumes no Brasil: da institucionalização da censura teatral no século XIX à extinção da censura da constituição de 1988*. Disponível em: <<http://www.bn.br/portal/arquivos/pdf/miliandreGarcia.pdf>>. Acesso em: 10 de setembro de 2011.

GOMES, A. M. Jacobinos: abordagem conceitual e performática *Revista Cantareira* (online), Niterói, Universidade Federal Fluminense, v. 12, 2008.

GOMES, Ângela de Castro Os intelectuais cariocas, o modernismo e o nacionalismo: o caso da festa. *Luso-Brazilian Review*. v. 41, n. 1, 2004.

GOMES, Danilo. *Antigos cafés do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Kosmos, 1989.

GOMES, Tiago de Melo. *Lenço no pescoço: o malandro no teatro de revista e na música popular: “nacional”, “popular” e cultura de massas nos anos 1920*. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1998.

_____. “Formas e sentidos da identidade nacional: o malandro na cultura de massas (1884-1929)”. *Revista de História*, São Paulo, v. 141, 1999.

_____. *Um espelho no palco: identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 20*. São Paulo: Unicamp, 2004.

_____. Problemas no paraíso: a democracia racial brasileira frente à imigração afro-americana (1921). *Estudos Afro-Asiáticos*, Rio de Janeiro, v.25, n.2, 2003, p. 307-331.. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/eaa/v25n2/a05v25n2.pdf>>. Acesso em: 12 de outubro de 2012.

HARDMAN, Francisco Foot. Antigos modernistas. In: NOVAES, Adauto. (org.) *Tempo e história*. São Paulo: Companhia das letras: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

HOBBSAWM, Eric. *História social do jazz*. 6 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011.

KAWAMURA, Regina Cláudia. “Identidade e ideologia em O Guarani: a negação do ideal mestiço através da afirmação”. Disponível em: <<http://www.fflch.usp.br/dlcv/lport/pdf/slt28/10.pdf>>. Acesso em: 27 de setembro de 2012.

KUGELMAS, Eduardo. Revisitando a geração de 1870. *Revista brasileira de Ciências sociais*. São Paulo, vol. 18, n.52, jun. 2003.

LABRES FILHO, Jair Paulo; SANTOS, Rael Fizon Eugenio dos. *Jazz-bands no Brasil: modernidade, raça, nacionalidade e política na década de 1920*. In: ENCONTRO NACIONAL DE HISTÓRIA ANPUH, 26, 2011, São Paulo, p. 3. Anais... Disponível em:<www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1308176626_ARQUIVO_JAZZBAN_DSNBRASIL%28versaofinalanpuh%29.pdf>. Acesso em: 16 de janeiro de 2013.

LEITE, Rodrigo Peixoto. Painel de automóveis populares: o design do cluster de direção sob o aspecto da ergonomia informacional. Dissertação (mestrado em Design). - Departamento de Artes e Design, PUC-Rio, Rio de Janeiro, 2006.

LEVIN, Orna Messer. “Imagens da imigração: o português na literatura naturalista brasileira”. In: *Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas*, 6, 1999, Rio de Janeiro / Niterói. Disponível em: <http://http://www.oocities.org/ail_br/imagensdaimigracao.html>. Acesso em: 20 de agosto de 2012.

LOPES, Antônio Herculano. O teatro de revista e a identidade carioca. In: _____(org.) *Entre a Europa e a África: A invenção do carioca*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2000.

_____. Vem cá, mulata! *Tempo*, Departamento de História da Universidade Federal Fluminense, Niterói, v.13, n..26, p.80-100, 2009.

_____. Algumas notas sobre o mulato, a mulata e a invenção de um país sem culpa. Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/artigos/k-n/FCRB_AntonioHerculano_Lopes_Algunas_notas_sobre_o_mulato_a_mulata_ea_invencao_de_um_pais_sem_culpa.pdf>. Acesso em: 4 de julho de 2012.

_____. Um forrobodó da raça e da cultura. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 21, n. 62, out. 2006.

MACENA, Fabiana Francisca. *Madames, mademoiselles, melindrosas: feminino e modernidade na revista Fon-Fon (1907-1914)*. Dissertação de Mestrado em História. Brasília: Universidade de Brasília, 2010.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/ DAC/ FUNARTE/ Serviço Nacional de Teatro, s/d.

MALUF, Marina; MOTT, Maria Lúcia. Recônditos do mundo feminino. In: SEVCENKO, Nicolau (Org.) *História da vida privada no Brasil* São Paulo: Companhia das letras, v. 3., 1998.

MARQUES, Daniel. *Teatro de intervenção: um resgate necessário (O teatro de revista e a política)*. Trans/Form/Ação, São Paulo, 24: 41-46, 2001. Disponível no site: <<http://www.scielo.br/pdf/trans/v24n1/v24n1a02.pdf>> Acesso em: 21 de setembro de 2011.

MARTINS, William de Sousa Nunes Martins. *Paschoal Segreto: “Ministro das diversões” no Rio de Janeiro (1883-1920)*. Dissertação (Mestrado em História Social) - Programa de Pós Graduação em História Social, UFRJ, Rio de Janeiro, 2004.

MARZANO, Andrea. *Cidade em cena: o ator Vasques, o teatro e o Rio de Janeiro (1839-1892)*. Rio de Janeiro: Folha Seca: FPERJ, 2008.

MASCARENHAS, Gilmar. Primórdios do futebol na Cidade do Rio de Janeiro *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro, a. 169, n. 439, abr./jun. 2008.

MEDEIROS, Hugo Augusto Vasconcelos. Melindrosas e almofadinhas: relações de gênero no Recife nos anos 1920. *Tempo e Argumento: Revista do Programa de Pós-Graduação em História UDESC*. Florianópolis, v.2, n.2, jul. – dez. 2010.

MELO, Alexandre Vieira da Silva. Representações de gênero: melindrosas e almofadinhas na Revistas do Recife dos anos 1920. In: ENCONTRO REGIONAL DE HISTÓRIA ANPUH-RIO, 15, 2012, São Gonçalo. Anais... Disponível em: <www.encontro2012.rj.anpuh.org/resources/anais/15/1338420541_ARQUIVO_ReprezentacoesdeGenero-AlexandreMelo-AnpuhRio.pdf> Acesso em: 11 de janeiro de 2013.

MELO, Victor Andrade. Remo, modernidade e Pereira Passos: Primórdios das políticas públicas de esporte no Brasil. *Esporte e Sociedade*, número3, Jul2006/Out2006. Disponível em: <<http://www.lazer.eefd.ufrj.br/espsoc/>> Acesso em: 07 de fevereiro de 2013.

MENCARELLI, Fernando. A. *Cena aberta: a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo*. São Paulo: Editora da UNICAMP, 1999.

MENEZES, Cardoso de. Sessão de homenagem a Carlos Bittencourt. *Boletim da SBAT*. Ano 22, n. 207, set. 1941.

MENEZES, Raimundo. *Bastos Tigre e 'la belle époque'*. São Paulo: Edart, 1966.

MORAES, José Geraldo Vinci *Cidade e cultura urbana na Primeira República*. São Paulo: Editora Atual, 2001.

MOREIRA, Fernando Diniz. Urbanismo, modernidade e projeto nacional: reflexões em torno do Plano Agache. *Revista Brasileira de Estudos Urbanos e Regionais*, v.9, n.2, 2007.

MOTTA, Marly Silva da. *A nação faz cem anos: a questão nacional no centenário da independência*. Rio de Janeiro: Editora FGV: CPDOC, 1992.

MURARI, Luciana. Literatura e transformação da sociedade no debate intelectual brasileiro: dos “modernistas” de 1870 aos modernistas de 1922. *Antares*, Caxias do Sul: vol.1, nº2, jul-dez 2009.

NEEDELL, Jeffrey. *Belle Époque tropical: Sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

NEPOMUCENO, Nirlene. *Testemunhos de poéticas negras: De Chocolate e a companhia negra de revistas no Rio de Janeiro (1936-1927)*. Dissertação (Mestrado em

História). - Programa de Pós-Graduação em História Social da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006.

OLIVEIRA, Josivaldo Pires de. *Pelas ruas da Bahia: criminalidade e poder no universo dos capoeiras na Salvador republicana (1912-1937)*. Dissertação (Mestrado em História) Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2004.

ORTIZ, Renato *A moderna tradição brasileira*. 5 ed. São Paulo: Brasiliense, 2001.

_____. *Cultura e modernidade*. São Paulo: Brasiliense, 1998.

_____. Modernidade e cultura. In: SOUSA, Mauro Wilton de.(org). *Sujeito, o lado oculto do receptor*. São Paulo: Brasiliense/USP, 1995.

PASCKES, Maria Luisa Nabinger de Almeida. Notas sobre os imigrantes portugueses no Brasil (séculos XIX e XX). *Revista História*, São Paulo, n. 123-124, p. 35-70, ago/jul., 1990/1991.

PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. E o Rio dançou In: CUNHA, Maria Clementina P. (Org.). *Carnavais e outras f(r)estas: ensaios de história social da cultura*. Campinas-SP: Editora da UNICAMP/Cecult, 2002.

_____. *Footballmania: uma história social do futebol no Rio de Janeiro (1902-1938)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

_____. *O carnaval das letras*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1994.

_____. *Pelos campos da nação: um Goal-Keeper nos primeiros anos do Futebol Brasileiro*. Estudos Históricos. Rio de Janeiro, v.10, n.19, p.23-40, 1997.

_____. O “Prazer das Morenas”: bailes, ritmos e identidades nos clubes dançantes da primeira República. In: MARZANO, Andrea; MELO, Victor Andrade de. (org.) *Vida divertida: histórias do lazer no Rio de Janeiro (1830-1930)*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2010.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *O cotidiano da República: elites e povo na virada do século*. 1. ed. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1990.

_____. *História e História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2. ed., 2008.

_____. História & literatura: uma velha-nova história, *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En línea], Debates, 2006, Puesto en línea el 28 janvier 2006. Disponível em: <<http://nuevomundo.revues.org/index1560.html>>. Acesso em: 20 de março de 2011.

PRADO, Décio de Almeida. *História concisa do teatro brasileiro*. São Paulo, Ed. USP, 2003.

RABETTI, Beti. *Teatro e comicidade 2: modos de produção do teatro ligeiro carioca*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

RESENDE, Beatriz. Melindrosa e almofadinha, cock-tail e arranha-céu: a literatura e os vertiginos anos 20. In: LOPES, Antonio Herculano (Org.). *Entre a Europa e a África: a invasão do carioca*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa: Topbooks, 2000.

RIBEIRO, Luiz Gustavo Marques; COLLAÇO, Vera. *Tecendo o teatro de revista: Análise estrutural das peças Cocota; Comidas, meu santo; e Você já foi à Bahia*. Disponível no site: http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume3/numero1/cenicass/luizgustavo_vera.pdf Acessado em 16 de maio de 2010.

RIBEIRO, Manoel Pinto. A formação do discurso sobre a mulata na MPB (1930-1945). *Revista da academia brasileira de filologia*. Rio de Janeiro, ano VI, n. VI, Nova Fase, p.100-119, 2009.

ROSA, Seleste Michels da. Censura teatral no Brasil: uma visão histórica. *Revista Eletrônica Literatura e Autoritarismo: Literatura: Compreensão crítica*, Universidade Federal de Santa Maria, v.1, n. 14, jul/dez. 2009.

SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do Riso: a representação humorística na história brasileira*. São Paulo: Companhia das letras, 2002.

_____. A dimensão cômica da vida privada na república. In: SEVCENKO, Nicolau. (Org.) *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das letras, 1998.

SALVADORI, Maria Ângela Borges. *Capoeiras e malandros: pedaços de uma sonora tradição popular*. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1990.

SCHWARCZ, Lilia. Complexo de Zé Carioca: Notas sobre uma Identidade Mestiça e Malandra. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, n.29, out./1995. Disponível em: <http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs_00_29/rbcs29_03>. Acesso em: 20 de setembro de 2012.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na primeira república*. São Paulo: Companhia das Letras, 2 ed., 2003.

_____. A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio. In: _____ (Org.) *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das letras, 1998.

_____. *Orfeu Extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SILVA Susana Neves Tavares Bastos de Pinho. *Emigrante Português em Três Romances de Aluísio Azevedo*. Dissertação de Mestrado em Literaturas Românicas..Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2007.

SILVA, Susana Neves Tavares Bastos de Pinho. *O Emigrante Português em Três Romances de Aluísio Azevedo*. Dissertação de Mestrado em Literaturas Românicas..Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2007.

SOARES, Antonio Jorge; LOVISOLO, Hugo Rodolfo. Futebol: a construção histórica do estilo nacional. *Revista. Brasileira Ciências e Esporte*, Campinas, v. 25, n. 1, p. 129-143, set. 2003.

SOARES, Carlos Eugênio Líbano. *A negregada instituição: os capoeiras no Rio de Janeiro 1850-1890*. Dissertação (mestrado em História). Universidade Estadual de Campinas, Campinas,1993.

SOCIEDADE BRASILEIRA DE CARTOGRAFIA. Boletim Mensal da SBC. N. 51, fev. 2004. Disponível em: <<http://www.cartografia.org.br/boletim/Boletim51.pdf>>. Acesso em: 15 de fevereiro de 2013.

SOIHET, Rachel. *A subversão pelo riso: estudos sobre o carnaval carioca da Belle Époque ao tempo de Vargas*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.

SOUSA, José Galante. *O teatro no Brasil*. Tomo I: Evolução do teatro no Brasil. NL: Rio de Janeiro, 1960.

SOUSA, Maria Célia Félix. *Teatro e cinema: Espaço Público e Cultura na Identidade do Rio de Janeiro (1900-1940)*. Dissertação (mestrado em planejamento urbano). - Programa de Pós Graduação em Planejamento Urbano Universidade Federal do Rio de Janeiro., 2007.

SOUZA, Luana Mayer de. “A tradição na modernidade: A Festa da Penha pelas letras de Olavo Bilac”. In: ENCONTRO REGIONAL DA ANPUH-RIO. Rio de Janeiro,

2012. Anais... Disponível em:
<www.encontro2010.rj.anpuh.org/resources/anais/8/1276741796_ARQUIVO_PenhaparaANPUH.pdf> . Acesso em: 04 de setembro de 2012.

SOUZA, Ricardo Luiz de. O antilusitanismo e a afirmação da nacionalidade. *Politeia: história e sociedade*, v.5, n.1, p.133- 151, 2005.

SUSSEKIND, Flora. *As revistas de ano e a intervenção do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Fundação Rui Barbosa, 1986.

_____. *Cinematógrafo das letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das letras, 1987.

TAVARES. Leonardo de Mesquita. A Mulata e sua música no Teatro de Revista brasileiro, entre o ano de 1890 e a década de 1930: análise de exemplos. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO (ANPOM), 2008, *Anais...* Disponível em: <http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2008/comunicas/COM349%20-%20Taveira.pdf>. Acesso em: 11 de agosto de 2012.

TIGRE, Bastos. *Reminiscências: a alegre roda da Colombo e algumas figuras do tempo de antigamente*. Brasília: Thesaurus.1992.

TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: teatro e cinema*. Petrópolis: Vozes, 1972.

VELLOSO, Monica Pimenta. *As tradições populares na belle époque carioca*. Rio de Janeiro: Funarte, 1988.

_____. *Modernismo no Rio de Janeiro: turunas e quixotes*. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1996.

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

_____. Teatro de revista no compasso da história: Conexões imediatas e atuais. In: MALUF, Sheila Diab; AQUINO, Ricardo Bigi de. *Dramaturgia em cena*. Maceió: EDUFAL, 2006.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

ANEXO

Relação das revistas por ordem cronológica e motivo da escolha

- 1920

- *Quem é bom já nasce feito* – Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes - Data de registro na polícia 18 de outubro de 1920 – Data da estreia: 19 de outubro de 1920.

Theatro S. José (localizava-se na atual Pç Tiradentes) – Empresa Pachoal Segreto

Motivo da escolha: A escolha se originou a partir da leitura da dissertação do Tiago de Mello Gomes intitulada *Lenço no pescoço: o malandro no teatro de revista e na música popular: “nacional”, “popular” e cultura de massas nos anos 1920*. Gomes, ao citar a revista *Quem é bom já nasce feito* afirma: “Bittencourt e Menezes buscaram valorizar o nacional-popular de forma mais direta, sem maiores elaborações. A peça parece ser uma crítica a um país que está completamente voltado para o estrangeiro, deixando seus valores morrerem à míngua”⁵³³.

- 1921

- *Réco-Réco* – Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes – Data de registro na polícia 12 de janeiro de 1921 – estreou em 12 de janeiro de 1921- Teatro São José - Empresa Paschoal Segreto.

Motivo de escolha: A motivação se originou a partir da pesquisa realizada na biblioteca da FUNARTE. Interessei-me pelo título da peça, uma vez que ele retratar um instrumento musical presente no samba. Assim, me questionei sobre sua temática e sobre as raízes culturais do Brasil.

- *Duzentos e Ciquenta contos* – Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes. Data de registro na polícia 24 de setembro de 1921 – Teatro Carlos Gomes (localizava-se na atual Pç Tiradentes)

Motivo da Escolha: A peça chamou-me atenção ao ler o artigo *Formas e sentidos da identidade nacional: o malandro na cultura de massas (1884-1929)* de Tiago de Melo

⁵³³ GOMES, Tiago de Melo. *Lenço no pescoço: o malandro no teatro de revista e na música popular: “nacional”, “popular” e cultura de massas nos anos 1920*. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1998, P.75.

Gomes, publicado na Revista de História da USP em 1999. Neste artigo o autor retrata que a peça tem por tema principal o caráter nacional e a questão racial. Além disso, ela trata muito bem as perspectivas de democracia racial e, possui uma gama variada de pensamentos sobre quem seria o brasileiro.

- 1924

À la garçonne – Marques Porto e Affonso de Carvalho – data de registro na polícia 29 de maio de 1924.

Motivo da Escolha: A peça foi escolhida a partir de seu título. Este faz referência ao corte curto do cabelo feminino, me interessei pela análise da peça em busca de representações do moderno.

- 1925

- *Se a moda pega* – Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes - Data de estreia: 1 de julho de 1925 - Theatro São José - Empresa Paschoal Segreto..

Motivo da Escolha: A peça foi escolhida a partir de seu título. Ao me deparar com ele, me questionei sobre as ideias que poderiam estar presentes na peça em relação aos novos costumes, temática que abordarei na dissertação.

- *A mulata* – Marques Porto – Data de estreia 19 de março de 1925 – Teatro Recreio (localizava-se na atual Pç. Tiradentes) - Empresa Pinto e Neves.

Motivo da escolha: Esta peça me chamou atenção, primeiramente pelo nome. Ao lê-la observei a questão da contradição entre moderno e tradição, principalmente na abordagem dos costumes modernos.

- *Verde e Amarelo* – José do Patrocínio Filho e Ary Pavão – Data de entrada na polícia: 21 de março de 1925 - Data de estreia: 27 de março de 1925 - Teatro S. José – Empresa Paschoal Segreto.

Motivo da escolha: O interesse pela peça surgiu a partir da leitura do livro *Um espelho no palco: identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 20*, do Tiago de Melo Gomes. Neste livro, o autor cita a peça como um expoente do caráter nacional. Desde então, o nome me instigou a procurá-la com mais afinco nos arquivos.

- *Fla-Flu* - Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes - Data de registro na polícia: 3 de dezembro de 1925 – Teatro Glória (na atual Cinelândia) – Companhia Tro-ló-ló

Motivo da escolha: A escolha da peça se deve a um dos meus objetivos em tentar verificar as razões para a existência de ideias diversas, que muitas vezes se contradiziam, em peças de um mesmo autor. A obra *Um espelho no palco*, citado acima, me estimulou a analisar esta peça porque o autor trouxe algumas considerações sobre ela, como por exemplo: peça escrita para a Companhia Tro-ló-ló (companhia que surge ao estilo das companhias europeias Bataclan e Velasco, ou seja, modernizada visualmente, com muitos luxos e mulheres exuberantes); a apresentação da peça foi na Avenida Central, espaço frequentado pela elite, principalmente; forte crítica jornalística, pois, segundo eles havia uma similaridade das peças realizadas na Praça Tiradentes (espaço mais popular). A partir dessas considerações, me instigou a ler sobre as temáticas da peça e as formas ao tratá-las.

- 1926

- *Zig -Zag*– Bastos Tigre– Data de registro na polícia 25 de fevereiro de 1926 – Teatro Glória – Companhia Tro-ló-ló

Motivo da escolha: O que me impulsionou a escolher a peça foram razões similares a peça anterior (*Fla-Flu*). Me questionei sobre as diferenças entre as temáticas e formas de tratá-las das duas. Apesar de ambas serem escritas para a companhia Tró-ló-ló, os autores são diferentes.

- *Bahiana, olha pra mim!* – Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes – Data de registro na polícia: 25 de fevereiro de 1926. Theatro S. José – Empresa do Paschoal Segreto

Motivo da escolha: A partir das primeiras leituras realizadas na biblioteca da FUNARTE, a presente revista me interessou por retratar temas como: a relação entre mulata e português, identidade do carioca em relação a baiana, novos costumes e etc.

- 1927

- *Não quero saber mais dela* - Marques Porto e Luís Peixoto – Data de registro policial: 14 de agosto de 1927 – Data de estreia: 19 de agosto de 1927. Companhia Bataplan.

Motivo da escolha: A revista foi escolhida para análise devido à assertiva de Gomes no que diz respeito à imagem do português como integrado ao caráter nacional⁵³⁴.

- *Cangote Cheiroso* - Marques Porto e Luís Peixoto – Data de registro policial: 06 de dezembro de 1927. – Teatro Recreio.

Motivo da escolha: A motivação para escolha da peça também foi a obra de Gomes, que afirma: “Nesta revista, onde o bom brasileiro é aquele que gosta do jogo do bicho e a mulata rejeita o português, o personagem malandro se opõe ao português”⁵³⁵. Ideia completamente oposta da peça anterior.

Na obra de Enio e Vieira, a revista é apresentada como crítica política e de costume. Os autores ressaltam ainda que, a censura e o juiz de menores consideraram o quadro “Nu artístico” um atentado ao pudor, ordenando, assim, que todas as artistas e coistas usassem malhas⁵³⁶.

- 1928

- *É da fuzarca* – Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes – Data de registro policial: 22 de outubro de 1928 - Teatro Recreio.

Motivo da escolha: A dissertação de mestrado de Gomes revelou questões importantes de diversas revistas da década de 1920. Uma que me chamou atenção foi a revista *É da fuzarca*, não apenas pelo título que insinua festa, pândega, mas pelas considerações feitas pelo autor: “(...) *É da fuzarca*, grande sucesso de 1928 de Bittencourt e Menezes (...). A leitura do Brasil, da capital e de seu povo é óbvia, e sugere a singularidade de um povo que encara o trabalho de uma outra maneira, e se preocupa acima de tudo com a diversão”⁵³⁷.

- 1929

⁵³⁴ GOMES, Tiago de Melo. op. cit., 1998, P. 106.

⁵³⁵ GOMES, Tiago de Melo. op. cit., 1998, p. 106.

⁵³⁶ ENIO, Lysias; VIEIRA, Luis Fernando. *Luiz Peixoto: pelo buraco da fechadura*. Rio de Janeiro: Vieira & Lent, 2002, p. 155.

⁵³⁷ GOMES, Tiago de Melo. op. cit., 1998, p. 103.

- *Banco do Brasil* – Marques Porto e Luís Peixoto – Data de registro na polícia: 10 de outubro de 1929 - Data de estreia: 1 de novembro de 1929. Teatro Recreio – Empresa Neves e Companhia.

Motivo da escolha: A eleição desta revista se deve as considerações feitas por Luís Nassif, em seu portal na internet: <http://blogln.ning.com/profiles/blogs/as-mil-artes-de-luiz-peixoto>. Em seu texto, Nassif expõe uma música que trata sobre características do Brasil e do brasileiro, como se evidencia no fragmento abaixo:

Minha terra é um paraíso
Que Deus fez pra se gozá,
O que nos falta é juízo,
O resto tudo dá lá.
(...)
Meu Brasil não é sopa, não:
Tando pronto e sem dinheiro,
Se ele não faz emissão
Pede emprestado ao estrangeiro.