



PROFHISTÓRIA

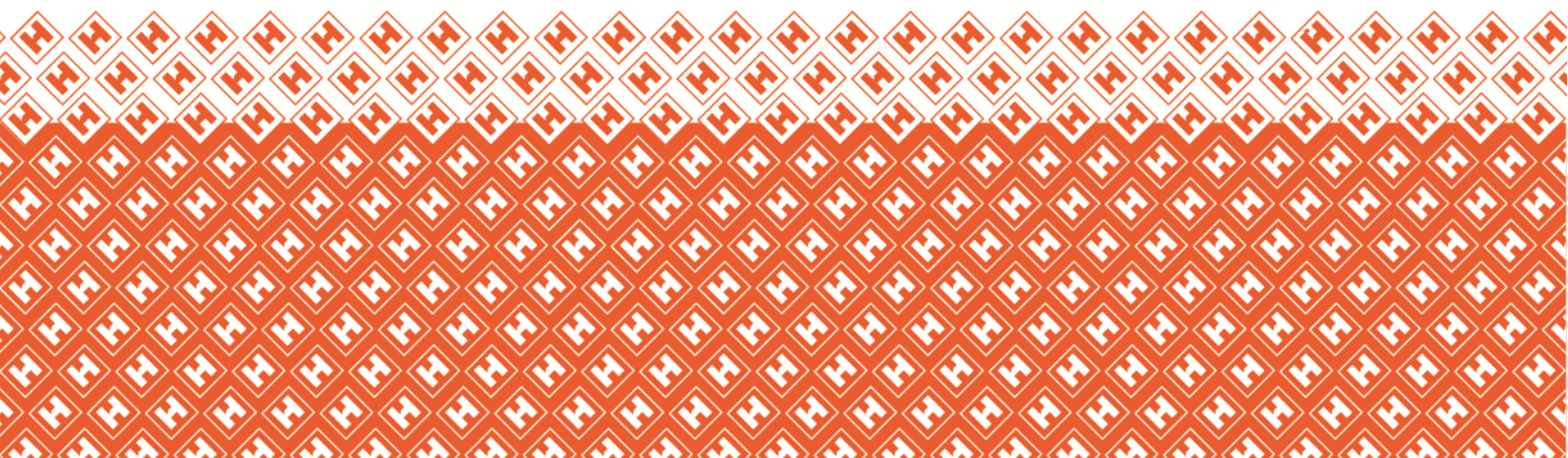
MESTRADO PROFISSIONAL
EM ENSINO DE HISTÓRIA

LUCIANO CORRÊA LOUREIRO

***Teatro Cômico e Musicado: uma
abordagem histórico-cultural para
oficinas em sala de aula (1910 – 1930)***

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO

SETEMBRO / 2016



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ENSINO DE HISTÓRIA

LUCIANO CORRÊA LOUREIRO

Teatro Cômico e Musicado: uma abordagem histórico-cultural para
oficinas em sala de aula (1910 – 1930)

Rio de Janeiro

2016

LUCIANO CORRÊA LOUREIRO

**Teatro Cômico e Musicado: uma abordagem histórico-cultural para
oficinas em sala de aula (1910 – 1930)**

Trabalho final apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Ensino de História, Centro de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, como requisito final para obtenção do título de mestre em História.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Cavalcante de Oliveira Junior

Rio de Janeiro

2016

L892 Loureiro, Luciano Corrêa.
Teatro cômico e musicado: uma abordagem histórico-cultural para oficinas em sala de aula (1910-1930) / Luciano Corrêa Loureiro, 2016.
190 f. ; 30 cm

Orientador: Paulo Cavalcante de Oliveira Junior
Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

1. Teatro brasileiro – Rio de Janeiro (RJ) – História – Séc. XX. 2. Teatro brasileiro (Comédia) - Historiografia. 3. Teatro de revista. I. Oliveira Junior, Paulo Cavalcante de. II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Centro de Ciências Humanas e Sociais. Programa de Pós-Graduação em História. III. Título

CDD – B869.2098153

LUCIANO CORRÊA LOUREIRO

Teatro Cômico e Musicado: uma abordagem histórico-cultural para oficinas em sala de aula (1910 – 1930)

Trabalho final apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Ensino de História, Centro de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, como requisito final para obtenção do título de mestre em História.

BANCA EXAMINADORA

Prof.º Dr.º Paulo Cavalcante de Oliveira Junior
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (orientador)

Prof.ª Drª. Vera Lucia Bogéa Borges
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (titular)

Prof.º Dr.º Paulo Merisio
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (titular)

Prof.º Dr.º Marcelo de Souza Magalhães
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (suplente)

Aprovado em: _____

Local de defesa: _____

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

DEDICATÓRIA
(IN MEMORIAM)

*À minha avó materna,
Hilda Fernandes Corrêa,
quem me apresentou - na infância - a
musicalidade deliciosa, brejeira, dengosa e faceira
dos sambas e marchinhas de carnaval,
que outrora encantavam a Praça Tiradentes.*

AGRADECIMENTOS:

A todos os funcionários envolvidos no “Mestrado Profissional de Ensino de História”. Em especial, à Priscila Luvizotto pela sua simpatia e competência.

A CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal do Nível Superior), pela concessão de uma bolsa de estudos. Fator fundamental para o desenvolvimento desta pesquisa.

A Raffael Araújo, meu amigo, pela cuidadosa revisão ortográfica realizada no texto final.

Aos professores do “Mestrado Profissional de Ensino de História” por suas inestimáveis e inesquecíveis aulas. Particularmente, à professora Ângela de Castro Gomes e seus valiosos ensinamentos.

Aos Professores da Banca de Qualificação Vera Lucia Bogéa Borges e Paulo Merisio, pelas sugestões e conselhos imprescindíveis à minha pesquisa.

Ao meu orientador, Prof. Paulo Cavalcante de Oliveira Junior, pessoa querida, meu respeito e admiração pelo professor e historiador que é. Em especial, um muito obrigado pela paciência sobre meus devaneios.

Ao meu avô Walter Corrêa, exemplo de homem dedicado ao trabalho e a manutenção econômica e digna da família.

À minha mãe Wanda Corrêa Loureiro que, de muitos modos, garantiu que hoje eu estivesse aqui escrevendo este trabalho.

Aos meus filhos, Bento e Joaquim, mais do que um agradecimento, um pedido de desculpas por tantas ausências minhas.

À Daniele Geammal, companheira de viagem, gratidão por seu incentivo e inestimável ajuda durante esses últimos dois anos.

A finalidade de representar, tanto no princípio quanto agora, era e é oferecer um espelho à natureza; mostrar à virtude seus próprios traços, à infâmia sua própria imagem, e dar à própria época sua forma e aparência.

William Shakespeare
(*HAMLET, Ato III, cena II*)

Resumo

O presente trabalho tem como proposta um estudo historiográfico-cultural do teatro cômico e musicado durante as décadas de 10 e 20, do século XX, na cidade do Rio de Janeiro, que sirva como material teórico complementar a ser trabalhado em forma de oficinas e seminários, para a disciplina de “História do Teatro Brasileiro”, em cursos técnicos de nível médio, dedicados à formação teatral. Justifica-se tal estratégia por constatar a relevância do tema e sua atualidade num período importante para a historiografia do teatro carioca e brasileiro, porém, pouco presente nos conteúdos programáticos, tanto em escolas de teatro, como em disciplinas dedicadas ao estudo do teatro brasileiro, no Ensino Médio. O trabalho está dividido em três segmentos amplos sobre a atividade teatral na cidade do Rio de Janeiro, durante o segundo e terceiro decênios do século XX, e tem como finalidade, a introdução de questões que possam incitar problematizações e juízo de valores acerca do teatro nesse período. São eles: a) uma historiografia geral sobre o teatro cômico e musicado ocorrido no período; b) os teatros (prédios) existentes na Praça Tiradentes, e o *lugar* onde processos de socialização entre classes, conflituosos ou não, ocorriam; c) a presença cultural da *performance* afro-brasileira no teatro cômico e musicado e, conseqüentemente, as tentativas de depreciação e/ou obscurecimento que sofreu, bem como, sua apropriação cultural, ao longo do período, por uma classe média e *branca*. O direcionamento deste trabalho vai, portanto, ao encontro de abertura de espaços para o debate junto aos alunos, em disciplinas que se ocupem da historiografia do teatro brasileiro, com o objetivo de reconhecer que o teatro cômico e musicado carioca existente na Primeira República, especialmente nos anos 10 e 20, teve significativa importância, efetiva participação e relevância na construção de uma identidade cultural para a população da cidade do Rio de Janeiro, nesse período, possibilitando-se, deste modo, rever os motivos de uma visão crítico-negativa, a ele imputado, pelas décadas seguintes.

Palavras-chave: História do teatro brasileiro - Teatro cômico e musicado – Teatro de revista - Teatro popular - Identidade Nacional - Memória – Educação - Primeira República - Rio de Janeiro.

Abstract

This academic work has as a proposal a cultural-historiography study of the comic and music theater during the 10th and 20th decades of the twentieth century, in the city of Rio de Janeiro, which serves as a complementary theoretical material to be worked in workshops and seminars, to be applied for the discipline "History of the Brazilian Theater", in technical courses of medium level dedicated to the theatrical formation. This strategy is justified by noting the relevance of the theme and its actuality to an important period for the historiography of the Carioca and Brazilian theater, but with a significant presence in the programmatic contents, in theater schools as well as in disciplines that are dedicated to the study of Brazilian theater in high school. This work is divided into three broad segments on theatrical activity in the city of Rio de Janeiro during the second and third decades of the twentieth century and has as its aim an introduction of questions that may incite problematizations and judgment of values about the theater in this period. They are: a) a general historiography on the comic and music theater occurred in the period; b) the theaters (buildings) in Tiradentes Square, and the *place* where socialization processes between classes, conflicting or not, occurred; c) the cultural presence of Afro-Brazilian performance in the comedy and music theater and, consequently, the attempts of depreciation and / or obscurity that it suffered, as well as, its cultural appropriation, throughout the period, by a *white* and middle class. The aim of this work runs therefore to an opening space to debate among students in disciplines that deal with the historiography of Brazilian theater, in order to recognize that the comic and music theater of Rio de Janeiro existent in the First Republic, especially by the 10th and 20th, had significant importance, effective participation and relevance on the construction of a cultural identity to the people of the city of Rio de Janeiro by this period. In this way, making it possible to review the reasons to a critical-negative view, attributed for the following decades.

Key words: Brazilian theater's history - Comic and music theater – Theatrical revue - Popular theater - National identity – Memory – Education - First Republic - Rio de Janeiro.

SUMÁRIO

Apresentação.....	15
O teatro cômico e musicado e a construção de uma identidade cidadina.....	17
Razões da popularidade do teatro cômico e musicado.....	18
Tradição e/ou (pré)modernidade em solo carioca.....	19
O teatro e suas dissensões na historiografia.....	19
O teatro: o texto/autor versus ator/cena.....	21
A vida cultural na cidade do Rio de Janeiro nos primeiros decênios do século XX.....	25
O teatro e a chegada de novos tempos para uma cidade que cresce... ..	26
Educação.....	28
História e memória.....	30
História, memória e cidadania.....	34
História cultural.....	35

CAPÍTULO I

Teatro cômico e musicado: um panorama de sua existência na Cidade do Rio de Janeiro ao longo das décadas de 10 e 20, do século XX.

1900... novos rumos para o teatro cômico e musicado.....	39
As dificuldades nos primeiros anos.....	41
A boemia e os cafés-cantantes.....	45
Em busca de uma cor local.....	48
A ascensão e popularidade do teatro carioca a partir de 1910.....	51
O mercado teatral carioca.....	57
O corpo atuante: texto, canto, melodia e ritmo nas revistas carnavalescas.....	66
A Primeira Grande Guerra.....	71

CAPÍTULO II

1920 a década de cores do teatro cômico e musicado

O teatro encontra o carnaval.....	76
A Companhia Negra de Revistas.....	85
Os últimos anos da década de 20.....	94
A crise política e econômica que aflige o teatro.....	100

CAPÍTULO III

Teatros, encontros e a Praça Tiradentes

Espaço físico e teatral no Centro da cidade do Rio de Janeiro.....	109
Teatros do centro da cidade entre os anos de 1910 e 1930	
Teatro João Caetano (1813)	112
Teatro Phênix (1863)	119
Teatro Carlos Gomes (1872)	121
Teatro Recreio Dramático (1877)	122
Teatro Apollo (1890)	124
Teatro São José (1903)	125
Teatro Maison Moderne (1903)	126
Palace-Théâtre (1906)	127
Teatro Municipal (1909)	130
Cineteatro Íris (1909)	132
Cinematographo Odeon (1909)	134
Cinema Teatro do Pavilhão Internacional (1911)	134
Cinema Teatro Chantecler (1911)	135
Teatro Polytheama (1911)	136
Cinema-Teatro Rio Branco (1911)	137
Teatro República (1914)	138
Teatro Trianon (1915)	139
Cineteatro Pathé (1915)	140
Teatro da Natureza (1916)	141

Cinema Teatro Central (1919)	145
Cineteatro Rialto (1921)	145
Teatro Centenário (1922)	146
Teatro Capitólio (1925)	147
Cineteatro Glória (1925)	148
Cineteatro Ideal (1926)	149
Teatro Casino (1926)	150
Teatros da Praça Tiradentes: um ato de resistência.....	152

CAPITULO IV

Presença da performance afro-brasileira no teatro cômico e musicado na cidade do Rio de Janeiro nos anos 10 e 20 do século XX

A performance.....	158
A performance com elemento capital sobre os palcos.....	162

CAPITULO V

Apresentação conceitual e metodológica para o uso da oralidade como ferramenta pedagógica em sala de aula

Argumentação sobre o tema: pesquisa, fontes, oralidade e exposição.....	169
Objetivos e didática.....	170
Objetivos específicos.....	171
Metodologia para a pesquisa e sua utilização em sala-de-aula.....	172
Tradição:	173
Performance:	174
Narrativas:	175
Música:	177

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	178
MAPAS DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO (1910/1932)	183
BIBLIOGRAFIA E FONTES.....	184

Apresentação

O presente trabalho tem como proposta produzir um estudo historiográfico-cultural do teatro cômico e musicado durante as décadas de 10 e 20, do século XX, na cidade do Rio de Janeiro, para ser trabalhado em sala de aula em forma de oficinas e seminários¹. Ainda, constatando a relevância do tema e sua atualidade, constituir um *mapa* textual, que pretenda dar conta de algumas conjecturas, alinhadas ao ideário da história cultural², para um período importante na historiografia do teatro carioca e brasileiro, porém, pouco presente nos conteúdos programáticos das escolas de teatro.³ Dito assim, como professor de Artes Cênicas, da Escola Técnica Estadual de Teatro Martins Penna (ETETMP – RJ),⁴

¹ Procedimentos para a constituição de um processo de pesquisa em sala de aula sobre o tema, culminando com apresentações de seminários, estão dispostos no Capítulo V.

² “A cultura popular é uma categoria erudita. Por que enunciar, no começo de uma conferência, tão abrupta proposição? Ela pretende somente lembrar que os debates em torno da própria definição de cultura popular foram (e são) travados a propósito de um conceito que quer delimitar, caracterizar e nomear práticas que nunca são designadas pelos seus atores como pertencendo à "cultura popular". Produzido como uma categoria erudita destinada a circunscrever e descrever produções e condutas situadas fora da cultura erudita, o conceito de cultura popular tem traduzido, nas suas múltiplas e contraditórias acepções, as relações mantidas pelos intelectuais ocidentais (e, entre eles, os scholars) com uma alteridade cultural ainda mais difícil de ser pensada que a dos mundos "exóticos". [...]” CHARTIER, Roger. “*Cultura popular*”: revisitando um conceito historiográfico. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 8, n. 16, 1995, p.179-192.

³ Ainda, nessa perspectiva, constituir possibilidades de articulação com temas próprios e transversais para uma melhor compreensão de características presentes e atuantes durante o período da Primeira República e de construção de identidade para o povo carioca

⁴ A “Escola Dramática Municipal”, atual “Escola Técnica Estadual de Teatro Martins Penna” (ETETMP-RJ), é um curso técnico pós-médio e destina-se a formação técnica de atores e atrizes. É a escola de teatro mais antiga do Brasil em atividade. Surgiu através do decreto 1.167 de 13 de janeiro de 1908, sendo sua aula inaugural em 15 de abril de 1910, como resultado do empenho de seu primeiro diretor, Coelho Neto. Com sua criação atrelada a fundação do *Teatro Municipal* do Rio de Janeiro, seu objetivo inicial seria a preparação e criação de um corpo dramático para este. Contudo, esse intento nunca se efetivou, permanecendo como uma escola aberta à população. Depois de ocupar diversos espaços no centro do Rio, seu endereço definitivo só veio em 1950 quando, a partir de 18 de dezembro, a escola passou a funcionar na Rua Vinte de Abril, nº. 14, em um solar neoclássico de 1835, tombado pelo IPHAN na década de 1930, onde nasceu o barão do Rio Branco. A partir de 1953 passou a ter o nome do fundador da comédia brasileira, Luís Carlos Martins Penna, nome que conserva até hoje. Ao completar 100 anos de existência, em reconhecimento a sua importância para o teatro, as artes e a cultura carioca e fluminense, em 2008 recebeu a “Medalha de Mérito Pedro Ernesto” da Câmara Municipal do Rio de Janeiro e em 2009 a “Medalha Tiradentes” da Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro. Em 2015, a Lei Nº 7.104 de 13 de novembro, sancionada junto a Comissão de Cultura da ALERJ, declarou a Escola Técnica Estadual de Teatro Martins Penna como Patrimônio Imaterial do Estado do Rio de Janeiro. O discurso completo de inauguração da “Escola Dramática Municipal” pode ser lido em: *Escola Dramática Municipal. Almanaque Garnier*. Rio de Janeiro, p. 481-84, 1911.

que sirva, o presente trabalho, como material teórico, básico e complementar para a disciplina corrente de “História do Teatro Brasileiro” em cursos técnicos, de nível médio, dedicados à formação teatral.⁵

O trabalho está dividido em três segmentos amplos sobre a atividade teatral na cidade do Rio de Janeiro durante o segundo e o terceiro decênios do século XX e tem como finalidade, a introdução de questões que possam incitar problematizações e juízo de valores, acerca do teatro nesse período. São eles: a) uma historiografia teatral geral sobre o período; b) os teatros (prédios) existentes na Praça Tiradentes, e o *lugar* onde processos de socialização entre classes, conflituosos ou não, ocorriam; c) a presença cultural da *performance* afro-brasileira no teatro cômico e musicado e, conseqüentemente, as tentativas de depreciação e/ou obscurecimento que sofreu, bem como, a apropriação cultural afro-brasileira, ao longo do período, por uma classe média e *branca*.⁶

Esses três segmentos, acreditamos, mostram-se importantes para o levantamento de hipóteses sobre a própria construção de uma identidade carioca e nacional, forjada por processos culturais populares, negros e mestiços, que ocorriam na cidade. Em especial, com a existência de um teatro de viés popular, em distinção a propostas de uma elite *branca*, euro-descendente, eurocentrista e mais interessada em promover e valorizar uma cultura importada da Europa, especialmente francesa. A questão que se fazia, serve como alicerce para toda essa dicotomia existente em parte de nossa historiografia teatral e, em certa medida, foi reproduzida até o final dos anos de 1980. As aproximações sobre certos valores poéticos entre essas gerações de críticos da Primeira República e posterior, escrita nos anos 60 e 70 do século XX, se dariam pelo apreço entre ideários fortemente ligadas a uma visão europeia e “textocentrista”.⁷

⁵ Além da utilização de pesquisas de fontes que a pesquisa com os alunos exigirá, na parte final deste trabalho, consta uma bibliografia selecionada que poderá ser utilizada, se for o caso, para sempre que se desejar maiores informações sobre o tema, ou mesmo, para seu aprofundamento.

⁶ Todo esse processo será mais evidente até o momento onde a depreciação é substituída pela incorporação da cultura afro-brasileira pelas diversas classes sociais e trabalhadoras cariocas do período. Essa, ficará mais evidente a partir da expansão do carnaval na década de 20 na cidade do Rio de Janeiro.

⁷ Segundo Roubine, o textocentrismo seria “[...] essa ideia a qual todo texto recepta uma verdade una e oculta legítima, no fundo, o trabalho do crítico, ou o do exegeta. Do mesmo modo, o público culto irá aderir a essa tese durante muito tempo. Ele irá ao teatro para que a representação lhe dê a ver e ouvir esse segredo ao qual só podia atingir pelo esforço intelectual da leitura, da reflexão, às vezes da erudição. [...]”. (2003:146) Ainda, para Ryngaert, localiza a presença dessa lógica sobrevivente em nossos dias quando diz que, “[...] Alguns espetáculos realmente só fazem prolongar uma tradição discutível da análise do texto de teatro que se atribui a tarefa de mostrar um único sentido da obra. [...]” (1995:19)

Aqui, parece, repetia-se um comportamento, mais ou menos, comum na Europa também com suas práticas populares:

“[...] ... Não é por acaso se, já no século XVII, um partido *intellectual* [itálico do autor] tende a impor uma hierarquia dos gêneros, a separá-los uns dos outros através de uma rígida regulamentação e de decretos que os valorizam ou desvalorizam. E não é por acaso que a maior valorização beneficia aquelas formas teatrais que repousam sobre um domínio exclusivo do texto (tragédia, alta comédia etc.); e que, pelo contrário, a desvalorização atinge as formas que atribuem ao espetáculo uma parte mais ou menos importante (comédia-balé, farsa, ópera com máquinas etc.) E isso contrariando o gosto do público, de todas as categorias sócias. [...]” (ROUBINE, 1998:45)

Significa dizer que todas essas ideias iniciadas aqui no Brasil, no período do romantismo no século XIX, que perduraram por mais de um século (em certo grau até os dias hoje), se mostravam muito mais desejosas de um texto dramático, como orientador para o teatro, possuidor de rigor condicionado a *verossimilhança*⁸ (como eixo central da ação) e, por conseguinte, uma encenação devidamente estruturada dentro da lógica, mesmo que apenas achegada, a estética do naturalismo/realismo⁹.

O teatro cômico e musicado e a construção de uma identidade cidadina

O escopo deste trabalho caminha no sentido de buscar constituir um *painel* de como a cidade do Rio de Janeiro foi representada (e em certa medida idealizada) pelo teatro cômico e musicado. Este, como agente participativo da construção de um imaginário urbano, citadino e cosmopolita, com as seguintes perguntas: como o teatro cômico e musicado, realizado ao longo dos anos 10 e 20, do século XX, com significativas influências afrodescendentes, se firmaria à vida cultural da cidade? Que crítica social sobre o dia-a-dia na vida das pessoas, era capaz de produzir? Em outras palavras,

⁸ Aqui o termo apresentado no sentido de coerência entre os elementos imaginários e os fatos e estrutura de uma obra literária considerada de “valor”.

⁹ Embora essas demandas reivindicadas pelas elites literárias brasileiras, pertencentes a “Academia Brasileira de Letras”, como podemos observar entre diversos dos seus escritos, curiosamente nem sempre foram absolutamente fidedignas às experiências europeias, demarcando certa autonomia.

encontrar indícios de como todo esse momento teatral buscou *explicar* e/ou *refletir* a cidade - capital do país - numa relação dialógica com a sociedade para um *novo* país que emergia.

O direcionamento deste trabalho vai, portanto, ao encontro de abertura de espaços para o debate junto aos alunos, pertencentes a escolas dedicadas à formação técnica em Artes Cênicas, com o objetivo de reconhecer que o teatro cômico e musicado existente na Primeira República, especialmente nos anos 10 e 20 (recorte temporal deste trabalho), teve significativa importância, efetiva participação e relevância na construção de uma identidade cultural para a população da cidade do Rio de Janeiro, do período. Deste modo, possibilitando-se rever os motivos de uma visão crítico-negativa a ele imputado pelas décadas seguintes.

Evidentemente, não tenho pretensão alguma em determinar verdades ou de esgotar a discussão historiográfica e cultural sobre o tema, mas, com os argumentos, acima expostos, investigar junto à disciplina de “História do Teatro Brasileiro”, esse movimento teatral carioca popular e, por que não dizer nacional, cada vez de maior sucesso, ocorrido nas últimas duas décadas da Primeira República, na cidade do Rio de Janeiro.

Razões da popularidade do teatro cômico e musicado

Três questões, me parecem, precisam ser investigadas para uma possível elaboração identitária carioca, provocada através do teatro e que justificariam sua enorme popularidade e sucesso nas primeiras décadas do século XX, na cidade do Rio de Janeiro. A primeira segue em direção a recolher o máximo de subsídios possíveis para tentar se compreender como a cidade afetou a produção teatral e, num sentido inverso, como o teatro cômico e musicado *refletiu* a cidade, numa permanente tentativa de busca e definição de uma *brasilidade*. A segunda, todo o processo de socialização incitado pelo teatro popular, fenômeno de entretenimento para massas, que ocorria na Praça Tiradentes. A terceira está de acordo com a tentativa de se localizar indícios de que esse teatro cômico e musicado possuía, em sua raiz, características que o ligariam a uma tradição de *rua* afrodescendente e provida, portanto, de enorme valor simbólico para a cultura carioca.

Tradição e/ou (pré)modernidade em solo carioca

Esse período da história do teatro tem conquistado maior atenção nas últimas duas décadas, recebendo então, grande destaque. Nele, está inserido o debate, no qual não se encontra um consenso sobre a gênese da *tradição e modernidade* do nosso teatro, visto que, essas podem coexistir num mesmo tempo e lugar, sem se excluírem. Mas afinal, esse período seria responsável pelo início de uma tradição teatral carioca e/ou brasileira? Qual? O fazer teatral desse período já demarcava os primeiros indícios da existência de elementos de modernização do nosso teatro e foram propositalmente ignorados? Ou esse teatro fora, como muitos defendiam, apenas um instrumento de perpetuação de um *velho e gasto* modelo que deveria ser substituído?

Cabe ainda, reforçar nesse debate sobre a possível modernidade no teatro, conjecturando todo o processo de transformações, pelo qual, passava a cidade do Rio de Janeiro, ao final do século XIX e nas décadas iniciais do XX, onde o teatro cômico e musicado estava contido. É possível cogitar, neste sentido, que há várias *modernidades* possíveis e que o surgimento de movimentos “pré-modernos” ou “modernos” no Brasil, nesse período, se deram de várias formas, lugares e momentos. Além disso, realizado com ideias e ideais distintos, por pessoas e grupos com características e demandas próprias.

Dessa forma, a questão de depreciação pelas elites intelectuais do período sobre um gênero teatral de viés popular, aparenta deflagração de disputa dos usos de memória, apropriação e dominação por setores burgueses e intelectuais da sociedade, pelo próprio entendimento do que seria ou valeria como “moderno”. E aqueles que se consideraram aptos a legitimar tal informação e/ou *verdade* exerceram, seletivamente, e de maneira explícita, o obscurecimento de todo um ciclo - em nosso caso - do teatro cômico e musicado ocorrido na Primeira República. Momento esse, tão caro de acontecimentos culturais e de significação para um novo desenho de nação que se apresentava.

O teatro e suas dissensões na historiografia

Assumindo-se que o teatro é uma manifestação eminentemente urbana e que o ato da representação teatral, em qualquer momento histórico ocidental, seja do presente ou do passado, requer uma reunião de pessoas num mesmo momento e lugar, e ainda levando-se em consideração que, consciente ou inconscientemente, essas mesmas pessoas

necessitam estar ligadas, coletiva e afetivamente, no entorno de debates que envolvam suas memórias e experiências, seria prudente acreditar que o teatro, de algum modo, não deveria ser visto ou entendido, em qualquer período histórico, como um elemento isolado, face às circunstâncias sociais da comunidade em que está inserido.

“O teatro requer uma reunião de espectadores. Outras artes também: a música, a dança. Outras não: literatura, pintura, escultura. Claro que não imaginamos que elas possam dispensar o público. Mas seu público não precisa necessariamente estar reunido num lugar e num momento comuns para que a obra chegue até ele: mármore, quadro, livro podem esperar um visitante ou um leitor que virá, sozinho, quando quiser. Objeção: o teatro pode ser lido. Mas esta leitura não é o que o constitui. Ele não é – apenas – literatura dialogada. O teatro requer um público, coletivo, efetivamente reunido. É o modo, determinado, de sua apresentação. [...]” (GUËNOUN, 2003:13)

É um fato inexorável que a vida - em todos os seus aspectos – serviu ao teatro como modelo.¹⁰ Dessa forma, seria útil e criterioso, iniciar nossa investigação pela história cultural da cidade do Rio de Janeiro - naquilo que nos interessa -, ou seja, durante o período da Primeira República, interpretada e mediada por uma produção teatral popular, atuante e crítica. Entretanto, trata-se de matéria complexa, recheada de lacunas e imprecisões. A falta (ou fracionamento) de informações, ou o escasso número de publicações a respeito, geram inúmeras dificuldades e fazem com que muitas das perguntas que gostaríamos de fazer não encontrem uma resposta satisfatória. Contudo, entender, ou tentar entender, os ideários culturais que circulavam e envolviam a sociedade nas primeiras décadas do século XX, na cidade do Rio de Janeiro, e como esses se espelharam nas representações teatrais é imprescindível como justificativa para nosso trabalho.

Como já mencionado, os questionamentos, especificamente sobre o tema, surgem da percepção de cisões na historiografia, sobre qual significado artístico e social esse teatro teria. Essa questão é sensível, pois, lida com ideias divergentes e embates. Como esse objeto e período são, ou podem ser, cruciais para todo o entendimento evolutivo e de amadurecimento da cultura carioca, visto que se articula diretamente com demandas de identidade relacionadas à construção e existência de um teatro nacional... Questão

¹⁰ Sobre esta afirmação é importante constar que nos referimos exclusivamente ao fenômeno dramático e/ou teatral ocorrido secularmente no ocidente.

fundante, já que o que ocorria na capital federal, durante esse período, possuía a necessária força de reverberação, afetando explicitamente a produção artística-teatral dos demais estados da mesma. Assim, acreditamos que esse tema, evidentemente, não poderia estar ausente de debates em sala de aula e, principalmente, para aqueles que aspiram formação e vida profissional ligada as Artes Cênicas.

O teatro: o texto/autor versus ator/cena

Sobre o teatro cômico e musicado, contradições estão numa divisão imposta por óticas diferentes de pensamento sobre realização cênica, enquanto que, de um lado, certa crítica teatral, ao longo da Primeira República¹¹, manifestava seu desejo em ter um teatro oriundo de textos, com evidente qualidade literária, como demonstra o pesquisador João Roberto Faria:

“[...] Se por um lado as plateias se divertiam e os empresários ganhavam rios de dinheiro com as peças cômicas e musicadas, ou de grande aparato, por outro os escritores e os intelectuais lamentavam a guinada do teatro brasileiro, que se afastava cada vez mais da literatura e se transformava em puro entretenimento. Alguns textos de cunho teórico ou crítico escritos depois de 1865 ainda insistiam na ideia de que o teatro fazia parte da literatura, que a peça devia exprimir valores morais e sociais, que o espetáculo deveria ter uma finalidade edificante para o público e coisas afins [...]”. (FARIA, 2001:150)

Ou ainda, como afirmaria posteriormente Sábato Magaldi em artigo publicado, em 1996:

“[...] Costumo afirmar que, didaticamente, certas hegemonias são reconhecíveis no palco brasileiro. Enquanto se realizava, em São Paulo, a Semana de Arte Moderna de 22, o atraso teatral ainda determinou, na década de 20 prolongando-se até a de 30, a hegemonia

¹¹ Embora o recorte do presente trabalho se limite aos anos 10 e 20 do século XX na cidade do Rio de Janeiro. É esclarecedor expor que as posições crítico-depreciativas contra o teatro cômico e musicado vem desde o século XIX. Aqui, exemplarmente exposta, por Machado de Assis nos idos de 1873: “[...] Hoje, que o gosto do público tocou o último grau de decadência e perversidade, nenhuma esperança teria quem se sentisse com vocação para compor obras severas de arte. Quem lhes receberia, se o que domina é a cantina burlesca, ou obscena, o cancan, a mágica aparatosa, tudo o que fala aos sentimentos e aos instintos inferiores? [...]” (ASSIS, Machado de. Apud: PRADO, 2008:86.)

do ator. O fenômeno *Vestido de noiva*, que renovou a dramaturgia, com o texto de Nelson Rodrigues, a encenação, com o trabalho de Ziembinski, e a cenografia, com a arquitetura cênica de Santa Rosa, só produziu frutos imediatos e mais visíveis no campo das montagens [...].¹²

Podemos observar, nesse último, a clara posição de Magaldi, quando atrela – objetivamente – o atraso no teatro à “hegemonia do ator”. Para ele, apenas com o surgimento de um texto dramático possuidor de determinadas características sociais e de forte constituição psicológica, mediado por uma encenação inspirada em paradigmas europeus, é que o teatro brasileiro encontraria, enfim, sua modernidade. Fica evidente a visão eurocentrista e textocentrista sobre o teatro. Visão essa, tão bem inculcada que, poderíamos dizer, em certa medida, resiste até nossos dias.

De modo exemplar, para esta operação, podemos citar Prado, quando afirma que:

“[...] Ao realismo, se a história tivesse lógica, seguir-se-ia o naturalismo, como aconteceu na França, e no que diz respeito ao romance também no Brasil, [...] Mas nos palcos do Rio de Janeiro, cidade que concentrava praticamente todo o teatro nacional, essa sequência foi interrompida por uma espécie de avalanche de música ligeira, que arrasou o pouco que o romantismo e o realismo haviam conseguido construir sob a designação de drama. [...]”. (2008:85)

E segue o crítico mais a frente:

“[...] Após os sonhos despertados pelo romantismo, quando os escritores acharam que poderiam dizer alguma coisa de importante sobre a liberdade e a nacionalidade, e após o realismo, que examinou moralmente os fundamentos da família burguesa, a opereta, a revista e a mágica surgiram como nítido anticlímax. Até o amor descera a níveis mais corpóreos e menos idílicos. [...]” (ibid:113)

Pelas falas do eminente crítico, é possível perceber o estigma de inferioridade imputado ao teatro cômico e musicado ao longo do período, fundamentalmente, por

¹² MAGALDI, Sábato. Tendências contemporâneas do teatro brasileiro. *Estud. av.*, São Paulo, v. 10, n. 28, p. 277-289, dez. 1996. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141996000300012&lng=pt&nrm=iso. Acessos em 12 out. 2015.

suposta desqualificação atribuída, por este conter uma literatura dramática sem grande compromisso fidedigno com as experiências sobre o realismo no Brasil ao fim do século XIX.

De modo geral, as múltiplas avaliações depreciativas - e por prismas diversos - sobre o teatro cômico e musicado durante a Primeira República, em nosso modo de ver, poderiam ser entendidas pela percepção, já que significativa parte da crítica literária entendia esse gênero teatral como alienado aos movimentos artísticos, principalmente literários, que eram experimentados, desde o final do século XIX, em diversos centros europeus. Assim, o teatro cômico e musicado, conseqüentemente, seria um empecilho¹³ à criação e consolidação de um teatro moderno, modelar eurocentrista e de fisionomia brasileira. Entre alguns dos críticos mais relevantes do período, ao final do século XIX e início do XX, poderíamos citar: Aderbal de Carvalho, Afrânio Coutinho, Artur Azevedo, Clóvis Beviláqua, Crispiniano da Fonseca, Eduardo Vitorino, João do Rio (Paulo Barreto), José Veríssimo, Luís de Castro, Mário Nunes, Múcio da Paixão, Nazaré Meneses, Olavo Bilac, Oscar Guanabara, Silvio Romero, Urbano Duarte, Valentim Magalhães, entre outros muitos, anônimos ou não, que sucessivamente publicaram em jornais e revistas, a visão compartilhada de que nosso teatro, em maior ou menor grau, e por circunstâncias diversas, atravessara um momento de “profunda crise”.¹⁴ Chama atenção, que entre esses críticos também se encontravam artistas que realizavam produções para o próprio teatro cômico e musicado. Uma hipótese válida para tal tomada de posição explica-se pelo enorme sucesso e popularidade que o teatro cômico e musicado experimentava e, conseqüentemente, seu retorno financeiro, afinal, como muitos diziam, tinham família e bocas para alimentar.

Neste diálogo conflitante e em muitos casos insolventes ou, ao menos, sem consenso, é que podemos encontrar hipóteses para o melhor entendimento sobre toda a trajetória de altos e baixos, pelo qual perpassou nosso teatro a partir das primeiras décadas do século XX, em solo carioca. Nesse contexto, interessa-nos entender, sobretudo, que significados teve o teatro para todo aquele período histórico em termos, culturais para a cidade do Rio de Janeiro e artísticos para o teatro.

¹³ Aqui a questão era sentida pela recusa de uma grande maioria do público em comparecer aos espetáculos mais concatenados ao ideário do chamado “teatro sério”.

¹⁴ No dia de estreia, a segunda fila da plateia era reservada aos críticos teatrais.

Como síntese, ficou registrado, emblematicamente, numa *primeira* historiografia dedicada à história do teatro brasileiro e, em certa medida, presente até nossos dias,¹⁵ que nesse período, grande parte do teatro produzido foi apenas algo de baixo calão, direcionado para um entretenimento *vazio* e procurado por uma população com menor cabedal intelectual.¹⁶ Em suma, sendo esse teatro, de viés popular, entendido como algo banal, menor e sem valor artístico-cultural.

Sobre esse aspecto em especial, cabe investigar até que ponto a elegia ao ator, alinhado a uma performance afrodescendente e de raiz africana, característica implícita da manifestação teatral do período,¹⁷ poderia ser o que justificasse, pelo menos em parte, as depreciações sucessivas manifestadas pela crítica do período. Se esse for o caso, não seria de se estranhar a evidente dissensão entre esses dois modos de mesurar a existência e importância do teatro cômico e musicado na Primeira República: um priorizando texto e autor, numa perspectiva *branca* e europeia, como sustentáculo para suas posições políticas e estéticas, outro, a presença e popularidade de um teatro que, mesmo articulando-se com tradições europeias, expressava-se, predominantemente, com bases estéticas e culturais afro-brasileiras. Isto se faz cogitar, se observado que por durante todo o período, em maior ou menor grau, entendia-se como *civilizado* e consonante com a “ordem e progresso”, tudo, ou quase tudo, originário da Europa e, contrariamente, como *atrasado, primitivo e exótico*, o que chegava da África.

Importante salientar que, movimentos literários e teatrais vanguardistas surgiam em diversos centros europeus a partir da segunda metade do século XIX. Esses preconizavam a autoridade do autor e a suma importância do texto sobre a cena teatral. Do mesmo modo, o texto deveria estar permanentemente em consonância com a ciência e na aceitação do determinismo científico. Questões como o desenvolvimento das

¹⁵ “[...] cabe destacar que mesmo as pesquisas monográficas, que atualmente correspondem à quase totalidade da produção universitária do país, buscam nas narrativas abrangentes um referencial para a localização de seus temas no tempo e espaço. Como desdobramento dessa evidência, procuramos localizar quais os trabalhos mais citados e, nesse sentido, mesmo reconhecendo a existência de inúmeros outros, constatamos que os livros de J. Galante de Souza, Sábato Magaldi e Gustavo Dória são recorrentes na bibliografia dos estudos sobre teatro brasileiro. [...]” (GUINSBURG; PATRIOTA, 2012:89)

¹⁶ Sobre esse aspecto talvez seja pertinente cogitar a “distinção de classes” e como estas usufruíam da programação teatral oferecida na Cidade do Rio de Janeiro ao longo da Primeira República: as óperas no *Teatro Lírico* e, depois, no *Teatro Municipal* eram frequentadas pelas elites. As operetas, burletas e as revistas na Praça Tiradentes por um público intermediário e pelos populares. Cabe ainda ressaltar que em todos os teatros da época, dada sua arquitetura, também dentro deles haviam distinções. Havia os que frequentavam, de um lado, os camarotes, frisas e plateia e outros que assistiam dos balcões e galerias.

¹⁷ Assunto que discutiremos mais especificadamente no capítulo IV deste trabalho.

personagens e das *circunstâncias dadas* que as envolviam, interna e externamente, deveriam ser medidas, exclusivamente, por critérios científicos similares aos praticados em experiências de laboratório: verossimilhança, ou o que é *possível* e *plausível*, deveria ser, permanentemente, eixo e mote para se conduzir adequadamente a trama escrita e, posteriormente, a ação dramatizada nos palcos. Dessa feita, manifestava-se o desejo de uma elite intelectual pela produção de um teatro com feição realista.

O que se pretende debater aqui encontra exatamente esse ponto: problematizar esses posicionamentos, expondo outro, mais recente e contrário, por meio do resgate historiográfico que o teatro cômico e musicado, na Primeira República, vem recebendo.

Verificando incongruências a essa visão unilateral, a partir dos anos 80 e 90, do século XX, alguns pesquisadores e historiadores se propuseram a revisitar o *teatro ligeiro* entre as décadas finais do século XIX e as iniciais do XX, redimensionando sua existência e importância em conformidade com um movimento de expansão e modernidade, pelo qual, passava a cidade do Rio de Janeiro: Ângela Reis, Beti Rabetti, Antônio Herculano Lopes, Claudia Braga, Delson Antunes, Evelyn Furquim Werneck Lima, Fernando Antônio Mencarelli, Filomena Chiaradia, Flora Süssekind, Jacó Guinsburg, João Roberto Faria, Maria Helena Werneck, Marta Metzler, Martha Abreu, Neyde Veneziano, Orlando de Barros, Roberto Ruiz, Rosangela Patriota, Salvyano Cavalcanti de Paiva, Tiago de Melo Gomes, Vera Collaço, Willian Martins, Zeca Ligiéro. Esses estudiosos, entre outros, procuram rever o movimento cultural e/ou teatral popular que se fortalecia a partir do final do século XX, e analisar, por modos distintos, os acontecimentos com seus avanços e retrocessos, assim como, sua influência na dinâmica da cidade.

A vida cultural na cidade do Rio de Janeiro nos primeiros decênios do século XX

Em meio a tantas querelas, conflitos, confluências e contrariedades que acercavam a existência do teatro cômico e musicado, nas décadas iniciais do século XX, na cidade do Rio de Janeiro, esse, por sua vez, não ficou resignado a toda conjuntura de mudanças e inovações que ocorriam na Belle Époque ou, posteriormente, nos *loucos* anos 20. Se setores da intelectualidade ou da imprensa poderiam falar de uma “decadência do teatro”, essa afirmação apenas demonstraria uma distância entre ensejos desses grupos com ideários divergentes de uma quantidade de público, cada vez mais ávida e desejosa por

uma programação cultural popular, identificável com seus anseios e que pairavam sobre a cidade. Menos afeitos à programação oferecida pelo *Teatro Lírico* ou pelo *Municipal*, novas formas artísticas musicais e teatrais incentivavam o gosto de multidões e impulsionavam a vida noturna da Praça Tiradentes e ruas adjacentes. Com o surgimento de novos teatros, cafés-concerto, *dancings* e rodas de samba, poderia encontrar e ver, facilmente mulheres e homens negros (convertidos em mulatos e mulatas), em demonstrações de danças de raiz africana, performáticas e plenas de *calor* e exuberância. Conseqüentemente, em sua vez, esses espaços atraíam um público cada vez mais diversificado, constituindo toda atmosfera propícia e conciliatória¹⁸ para a criação de um mercado cultural profissional, que incluía e empregava (mesmo que informalmente) um número considerável de artistas e todo um outro conjunto de profissionais, indispensáveis à realização de uma programação voltada para o entretenimento de massa.

O teatro e a chegada de novos tempos para uma cidade que cresce...

Como o teatro é uma manifestação eminentemente urbana, sempre surgindo e se mantendo em grandes centros comerciais ao longo da história, refletir a cidade, poderíamos conjecturar, significa refletir sobre o teatro, pois esse sempre se colocou em função e disposição da dinâmica cultural citadina e cosmopolita.

Com a cidade do Rio de Janeiro não seria diferente, movimentava-se, transformava-se, ou como foi amplamente dito, *civilizava-se!*¹⁹ Durante as primeiras décadas do século XX, o progresso e a velocidade das descobertas tecnológicas chegavam a todo momento. Acompanhando tudo isso, a população, ou ao menos parte dela, passou a viver, também, um anseio crescente por tudo que a vida moderna poderia oferecer. Conseqüentemente, essa *modernidade* exerceria transformações e mudanças no modo de agir e pensar da própria sociedade.

¹⁸ “[...] Ao quebrar barreiras entre origens de classe e de etnia, a revista propiciava um espaço intermediário mais adequado para a criação da identidade de um povo do que os projetos europeizantes da elites afrancesadas do início do século. [...]” (LOPES, 2000:23)

¹⁹ Expressão cunhada pelo jornalista fluminense Alberto Figueiredo Pimentel (1869-1914). Esta era o subtítulo da coluna "Binóculo", que assinava no jornal carioca *Gazeta de Notícias*: "O Rio civiliza-se". Convertida em exclamação, a frase andava em todas as bocas ao tempo da reforma da cidade.

Os tempos agora são outros na cidade capital. Sob os auspícios dos ventos que sopram em direção a um *novo mundo* e impulsionado pela produção material advinda da Revolução Industrial, o Rio de Janeiro vive um momento de crescimento socioeconômico. Tornam-se necessárias novas ideias e medidas que deem conta para novas demandas, em especial, no campo moral e intelectual. A criação e os investimentos em novos mercados e formas diferenciadas de produção dão partida. A produção cresce e a eficiência torna-se palavra chave. Novos meios de transporte são inventados, mais velozes e capazes de transportar mais pessoas e produtos por distâncias maiores. O conceito de trabalho ganha nova dimensão. A burguesia traz a promessa de dias melhores, vida mais longa e próspera e o desejo em administrar essa *art nouveau* tropical. A *paisagem* urbana da cidade começa a se alterar.

O homem e a terra recebem um olhar atento. Um sentimento de brasilidade vigora, valorizando tudo aquilo que é amoldado como possível de nos conferir uma identidade nacional. Surge uma imprensa de caráter mais permanente com o objetivo de representar e propagar novos valores vigentes. A palavra ganha um *status* nunca visto. Diversos romances que, em subtexto, desvelam nossa formação identitária são publicados, fazendo com que em 1897, fosse fundada a Academia Brasileira de Letras - ABL.

O entretenimento e a vida boêmia encontram seu auge. Com melhores possibilidades de deslocamento pela cidade, a *rua*²⁰ passa a ter uma importância social como nunca antes. Os passeios elegantes e os encontros intelectuais nos cafés e residências tornam-se rotina para a pequena-burguesia. As rodas de samba, posteriormente a Primeira Grande Guerra, entoam melodias e batuques entre suas comunidades negras e mestiças, partindo pelas ruas e esquinas, agregando cada vez mais simpatizantes e seguidores. A cidade do Rio de Janeiro é sintetizada com epíteto carinhoso de “Cidade Maravilhosa”.²¹

A vida mundana, e com o teatro não poderia ser diferente, passa a ocupar um lugar de destaque nesse cenário. Uma época de intensas mutações em nossa história, tanto pelo caráter econômico quanto pelo social ou cultural. Os profissionais do teatro, com suas revistas e burletas, souberam nesse momento, apropriar-se de todas essas mudanças e

²⁰ Recomendamos ler *A alma encantadora das ruas*, de João do Rio.

²¹ Encontramos o primeiro registro desse adjetivo atribuído à Cidade, e replicado muitas vezes depois, e até os dias de hoje, publicado em uma estrofe, de uma marchinha de carnaval em: Jornal **O Paiz**, 16 fev 1904, p. 02.

constituir, aos poucos, originalidade própria, sempre atentos, com olhar musical, muito bom-humor e irreverência, percorreram caminhos até a consolidação de um teatro que começava a possuir e desenhar uma fisionomia brasileira e carioca. Daí, inevitavelmente, sua receita de popularidade.

Uma explicação para o sucesso do teatro musicado e cômico, durante todo esse período, é que além de possuir um caráter eminentemente popular, mostrava-se alinhavado a elementos de identificação com seu público. Identificação essa, que se operava por suas narrativas textuais e cênicas simples e de fácil compreensão, pela atualidade dos temas representados, pelos tipos brasileiros criados, por nossas cores e costumes levados ao palco ou pelo despojamento do corpo - *carnevalizado* - representado em melodia e ritmo. Em especial, o teatro cômico e musicado vinha assim, tecendo, não sem demandas e reivindicações, a integração progressiva de elementos brancos, negros e mestiços no teatro e na vida cultural da cidade. Assim, essa é a nossa melhor pista, para o sucesso alcançado, pois continham as condições necessárias para desvelar as mazelas locais e nacionais de um povo sofrido e de futuro incerto. Ou melhor, lançando mão, com muita leveza, musicalidade e humor, para debater os costumes e aspirações de toda uma população, sem se abster, na maioria dos casos, da crítica social.

Como resultado, a força do riso, trazendo em seu bojo, além do olhar satírico sobre a vida, a força para necessária superação a toda uma gama de dificuldades de natureza social, política e econômica. Nesta linha de pensamento podemos ainda citar Verena Alberti quando diz que:

“[...] O estatuto do riso como redentor do pensamento não poderia ser mais evidente. O riso e o cômico são literalmente indispensáveis para o conhecimento do mundo e para a apreensão da realidade plena. Sua positividade é clara: o nada ao qual o riso nos dá acesso encerra uma verdade infinita e profunda, em oposição ao mundo racional e finito da ordem estabelecida [...]” (ALBERTI, 1999:12).

Educação

Sobre o caráter pedagógico, principal motivador desse trabalho, como professor de uma escola técnica, pública, voltada à educação artística, de modo mais específico, à formação de atores e atrizes, é imprescindível criar material histórico-didático que possa

ser aplicado em sala de aula sobre esse tema.²² Posto isso, pela percepção de que esse ainda se ressentia de presença ou relevância nos conteúdos programáticos. Portanto, o propósito aqui é abrir janelas para reflexões, discussões em grupo e problematizações, de determinados fatos e/ou períodos, relacionados ao teatro cômico e musicado durante os anos 10 e 20 do século XX, na cidade do Rio de Janeiro.

Podemos ainda incluir e, visando um adequado exercício para conhecimento e conscientização dos múltiplos processos culturais ocorridos, notadamente, avivar esse período com estudos que demonstrem a fundamental participação da cultura afrodescendente em seu cerne. No que tange a disciplina “História do Teatro Brasileiro”, causa espécie a ausência de qualquer menção mais substancial sobre a fecunda participação da cultura negra no fazer teatral e performático ao longo do século XX, na cidade do Rio de Janeiro. Mais do que isso, é necessário relativizar a ênfase de paradigmas estéticos europeus e/ou advindos da América do Norte como *suleadores*²³ do fazer na história do *teatro moderno brasileiro*. Essas narrativas importadas e unilaterais, presentemente em muitas escolas, tornam-se tão ausentes de qualquer contraditório, que chegam ao ponto de afirmar em alguns casos, ser o Brasil um país sem tradição teatral.²⁴

Em vista disso, o presente trabalho pretende propor a abrangência desse tema nos conteúdos da disciplina “História do Teatro Brasileiro”, por meio de pesquisa e execução de amplos debates, culminando com seminários. Nesse campo, é importante ressaltar, a indispensável presença do professor, nas relações de ensino e aprendizagem como agente orientador do devido processo para com seus alunos. Deve ele, expor objetivos claros, a compreensão e os pressupostos relacionados sobre a relevância do tema, a utilização de método científico para o recolhimento de fontes e, por fim, estabelecer adequada

²² Ver Capítulo V.

²³ Substituo aqui o termo *norteadores* pôr termo lançado pelo professor Paulo Freire, acreditando que um posicionamento crítico deve ocupar múltiplos espaços, mesmo aqueles aparentemente menos significativos.

²⁴ Notadamente a crítica contemporânea ao teatro cômico e musicado nas primeiras décadas do século XX, assim como outra escrita posteriormente nos idos 60 e 70, era enfática em lamentar que o movimento romântico, iniciado na primeira metade do século XIX, fosse relevado a segundo plano, ou mesmo arrefecido, por práticas populares no teatro carioca com a chegada do século XX. Para estes, o movimento romântico foi a única chance que o teatro teve de galgar, efetivamente, um grau elevado com o melhor que a arte poderia oferecer. Depois de mais de meio século, finalmente veriam seus intentos prosperarem. Em 1943, marco de modernidade, se sucede com a estreia do espetáculo “Vestido de Noiva”, de Nelson Rodrigues e com direção do polonês, recém-chegado da Europa fugido da guerra, Zbigniew Ziembinski.

avaliação formativa, capaz de produzir um melhor aproveitamento dos procedimentos executados para novas elaborações do conhecimento apreendido.

Por fim, e de desdobramento sobre o tema, cabe enfatizar a imprescindível atuação das Escolas Técnicas, públicas e laicas, sobre tema tão grave e urgente como da presença de manifestações culturais afro-brasileira no seio cultural da cidade do Rio de Janeiro e extinguir com a falsa premissa da presença dessas, apenas como um lugar exótico e/ou *folclórico*. Particularmente, essas (as escolas) possuem papel capaz de produzir transformações reais e emancipatórias nas relações dialéticas, culturais e sociais dos múltiplos grupos discentes que a habitam e onde, em muitos casos, ainda perdura – imageticamente - uma história de submissão do negro cativo e escravizado nas Américas. Outrossim, é de importância capital, e em respeito ético a Lei 10.639/2003²⁵, todo e qualquer esforço voltado para a conscientização, junto ao alunado, dos princípios de solidariedade e respeito às diferenças. Esclarecer e denunciar os fenômenos que balizam a negação da identidade negra mobilizados por interesses ideológicos de branqueamento (eugenia) da sociedade. No que toca a cultura negra, elucidar seu legado, importância e presença crucial em nossos hábitos e costumes do dia-a-dia. Desta feita, expurgar definitivamente toda e qualquer manifestação de preconceito, racismo, intolerância e discriminação contra a cultura afrodescendente e de raiz africana. Assim, poderemos colaborar cabalmente para mudanças qualitativas nas relações étnico raciais entre os estudantes. Afinal, qual outro caminho viável para encontrarmos *dias melhores* e onde reine a justiça social e vida igualmente plena para todos?

História e memória

Inserido em processos históricos de pesquisa, partimos do princípio, num plano conceitual, compreender os alinhamentos sobre devidos pressupostos da história e seus condicionantes de cunho cultural, social e político. De outro modo, e, em certa medida, o propósito foi focar circunstâncias que envolvessem práticas culturais e artísticas populares de determinados seguimentos. Falamos aqui, principalmente, daqueles excluídos das grandes estratégias de Estado, ou seja, propostas em prol de programas,

²⁵ Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/L10.639.htm

arquitetado pelas elites, condizentes com o *ordenamento civilizatório* que a cidade almejava.

A questão capital aqui se apresenta sobre duas perspectivas maiores. A primeira, diz respeito a propostas patrocinadas por elites do período, sobre quais bens culturais a cidade deveria evidenciar e/ou criar. A segunda, abrindo inúmeras perspectivas, que se direcionassem para caracterizar o resgate de práticas populares realizadas inicialmente por grupos viventes *do outro lado da cidade* e que, efetivamente, concretizaram-se sobre os palcos da Praça Tiradentes. Em vista disso, o trabalho pretendeu reconhecer a perspectiva plural de zelo e respeito à multiplicidade de demandas e enfoques, fundamentalmente, dos processos culturais realizados, deliberados e constituídos por afrodescendentes e/ou mestiços.

Para o enfretamento de tais questões, elegemos a história cultural como modelo para tal abordagem, pois enquanto método investigativo e estratégia metodológica, essa nos parecia útil por suas implicações e afinidades a teses propostas no campo da história social e da educação. Entendemos assim, que a história cultural seria o melhor caminho, exatamente por seu caráter plural em suas observações e pela orientação científica subsidiada – essencialmente - com aquisições documentais escritas ou não, bem como, devida perscrutação às fontes imateriais recolhidas sobre grupos e suas demandas populares de viés artístico e cultural.

São significativas as imputações mobilizadas pelas elites do período, com intuito de implementar certos procedimentos que pudessem atender e privilegiar seus intentos, por meios culturais, para dominação econômica e, conseqüentemente, ideológica. Evidentemente, essas ações colocariam em embate memórias e demandas de grupos afrodescendentes e mestiços, além de sublinhar as iniciativas dessa mesma elite pelo obscurecimento e/ou depreciação das práticas e heranças culturais presentes no teatro cômico e musicado.

Nesse aspecto, torna-se necessário problematizar a evidente tentativa das elites em criar uma “memória oficial” para a cidade, em sobreposição as memórias existentes e pertencentes a grupos de menor voz. Não seria estranho compreender os interesses da constituição dessa “memória oficial” se nos atermos que, os movimentos realizados seguiam em direção a coesão social, composta a partir desse *passado artificial*, ou seja, estratégia onde, pelo pretérito histórico constituído, se alcançaria os motivos para uma forte adesão social harmoniosa, “cordial” e hegemônica. Dessa forma, o teatro cômico e musicado coexiste, nesse ambiente simbólico em que se apresentava a cidade do Rio de

Janeiro, entre os anos de 1910 e 1930 (muito antes e depois também), como um reservatório de resistência e preservação de memórias e tradições de raiz africana. Desse embate entre múltiplas vontades, onde se situam história e memória, com efeito, resultaria, progressivamente, a identidade carioca.

Evidentemente, vale salientar, não é propósito desse, defender ou valorizar qualquer narrativa sobre hegemonias brancas, mestiças ou negras ou, ainda, de possíveis constituições de identidades exclusivamente através delas. Até porque, estas não caberiam, se observado que memórias coletivas e de defesa sobre certas demandas surgem, antes de mais nada, no plano individual e de seus anseios, para então, se mesclar e evoluir num conjunto mais amplo e, em se tratando da cidade do Rio de Janeiro, cosmopolita. Assim, a formação de identidades preza por processos bem mais complexos, onde não se deve renegar as múltiplas participações de variados grupos, com interesses diversos. Nesse aspecto, encontra-se uma grande vantagem pela utilização metodológica da história cultural: o não desprezo por todos os seguimentos sociais, referenciando um conjunto de elementos estruturantes que ultrapassa ditames da estratificação²⁶ de classes.

Ainda, no cerne de questões sobre a memória, é de suma importância debater a presença do conceito de *esquecimento* nesse *campus* e como estratégia utilizada pelas elites (limitado ao tema e período estudado neste trabalho), com intentos em se apagar um determinado passado histórico-teatral. Com o teatro cômico e musicado categorizado como uma arte popular, portanto, distante dos comprometimentos edificantes postulados pela “História Magistra Vitae”, ocorre o processo de indução, promovido pelas elites intelectuais, à ideia de inexistência ou irrelevância dessa prática cultural. Esse expediente, inicialmente utilizado por um seguimento crítico e literário durante a Primeira República e, posteriormente, seguido por certa fração da historiografia teatral existente entre os anos 60 e 70 do século XX, no Brasil, com objetivos semelhantes, tratou que fossem *desaparecidas*.

As consequências provocadas por essas tentativas de “esquecimento” reclamam a devida problematização, ou mesmo repúdio, pelos seus efeitos deletérios com o obscurecimento de memórias e práticas culturais afrodescendentes durante esse período. Estratagemas que, conseqüentemente, desprestigiou, sobremaneira, grupos viventes na

²⁶ “Processo de diferenciação dos indivíduos ou grupos que compõem uma sociedade, em camadas ou estratos sociais, a partir das suas relações e valores culturais, os quais constituem a linha divisória entre classes, estados ou castas, hierarquicamente sobrepostos”. Michaelis. Dicionário da língua portuguesa. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/>

cidade do Rio de Janeiro e de menor poderio econômico, sobretudo, aqueles residentes nos cortiços e depois nas favelas,²⁷ levando sua presença, quase a total inexistência²⁸ nos aparelhos oficiais (políticas, leis, decretos, etc.), materiais didáticos, históricos e de divulgação pública (periódicos) da época.

Quanto mais, todo esse turbilhão de ideias e vontades, evidenciavam o projeto de orientação para construção de uma história presente do teatro brasileiro, que se conciliasse com certas ambições de legitimações elitistas para os pilares do que deveria ser, estética e ideologicamente, a modernidade desse. Para as elites, era incompatível o entendimento de modernidade no teatro feito a partir de fenômenos culturais de raiz africana e voltado para o riso brejeiro. Em vista disso, essas práticas deveriam – criticamente - ser interpretadas como algo menor e, necessariamente, desqualificadas para representar os anseios civilizatórios, mediados pela produção artística que a capital federal precisaria oferecer à nação.

Sobre essa abordagem, o caráter pedagógico, cultural e educacional em sala de aula ganha relevância singular, principalmente, para a atividade docente exercida em escolas públicas, onde grande parte da população de alunos e alunas residentes no estado do Rio de Janeiro, hoje, são negros, mestiços, pobres e residentes nas periferias de diversos municípios. As perguntas que ficam são: que representações sociais estes (alunos e alunas) podem experimentar se suas tradições culturais foram sucessivamente depreciadas e obscurecidas na linha do tempo? Como contextualizar as múltiplas práticas culturais afrodescendentes sem que se tenha um contexto? Reivindicar os processos culturais e artísticos afro-brasileiros, durante a Primeira República, aparenta algo fundamental em reavivar relações de identidade e os embates que se instauraram sobre suas tradições. Igualmente, (re)conhecer as realizações do teatro cômico e musicado e sua importância significa, antes de tudo, dar sentido aos alunos e mostrar-lhes que existe história e experiências culturais vividas através daqueles que vieram antes. Dito de outra maneira, que cada aluno e aluna, hoje, são sujeitos históricos pertencentes, por

²⁷ “[...] ainda em finais dos anos 1930, um novo momento de reconhecimento e destaque, devido à atuação de seu diretor, Roquete-Pinto, como presidente do Primeiro Congresso Brasileiro de Eugenia, em 1929. Nessa oportunidade, o antropólogo Edgar Roquete-Pinto cumpriu um papel público importante, opondo-se à forte influência racista presente na maioria dos participantes do Congresso, que defendiam a aplicação de uma *política eugenista radical* e a teoria “degeneracionista da mestiçagem” [...]”. [grifo meu] (SCHWARCZ, 1993:125)

²⁸ Entre a inexistência e a lembrança, quando eram citados, as narrativas vinham, na maioria dos casos, preenchidas de racismo, higienismo, discriminação e/ou depreciação.

continuidade, de um passado de antecedentes repletos por múltiplos processos sociais conflituosos e nunca submissos.

História, memória e cidadania

Importantes apreciações sobre estudos relativos, memória e sua relevância encontram, entre seus expoentes, autores como: François Hartog, Michael Pollak, Maurice Halbwachs, Pierre Nora, Paul Ricoeur e Reinhart Koselleck. Esses e outros importantes autores, com seus estudos, em diversos momentos, com distinções e similitudes, entre história e memória, instituíram a partir daí uma relação, haja vista, indissociável e vastamente discutida nos meios acadêmicos.

Halbwachs, particularmente útil para esse trabalho, entende uma distinção entre memórias individuais e coletivas, sendo a primeira como “um ponto de vista sobre a memória coletiva” e, por sua vez, sofrendo alterações e se estabelecendo, portanto, num contínuo processo de concepções e reelaborações de acordo com perspectivas do meio. (1990) O conceito emitido é revelador sobre os processos culturais e evolutivos que distinguem todo o andamento e realizações do teatro cômico e musicado e suas intrínsecas relações com a cultura afro-brasileira. Numa cidade como o Rio de Janeiro, ainda se descobrindo enquanto República, repleta de narrativas, embates, disputas e vontades culturais diversas, seria natural conjecturar transformações para se adequar certas matizes e tradições de raiz africana, às necessidades estéticas e linguísticas inerentes à cena. Quando mais, se faz justificável, por uma memória presente e modelável as necessidades que o momento oferece e solicita, atribuindo novos sentidos e usos das tradições. Fato que ocorrerá simultaneamente e, em função dialogal, com a música.

Num pensamento conciliatório com o de Michael Pollak, a memória coletiva tem, por atribuição, conservar a coerência de identidades grupais, assim como, salvaguardar suas tradições com um “sentimento de pertencimento”. Esse argumento é importante para reconhecer a presença do teatro cômico e musicado como a principal manifestação artística na cidade do Rio de Janeiro, entre os anos 10 e 30 do século XX, e sua esfera simbólica na Praça Tiradentes. Fato de ratificação de seus feitos e popularidade frente a nação e, sobretudo, denotando sua real dimensão de importância no plano de identidades e cultural. Ainda, nesta mesma linha, entender e ressaltar a extensão e repercussão do teatro cômico e musicado, com seus significantes, para uma luta implícita em favor da

preservação de bens culturais de fisionomia popular e plenamente identificáveis para com a população.

História cultural

Em se tratando, mais especificamente, da História Cultural como viés orientador de todo esse processo de pesquisa sobre a presença do teatro cômico e musicado no centro da cidade do Rio de Janeiro, com espetáculos de sucesso e popularidade, nos coube o interesse pela mobilização de alguns conceitos caros ao estudo presentemente escrito. Ou melhor, a identidade, o popular, a cultura e o teatro na criação de imaginários constituídos a partir do dia-a-dia da vida das pessoas na Primeira República, que foram substancialmente partícipes em traduzir a experiência histórica de pertencimento do sujeito a uma comunidade. Com isso, a responsabilidade pelo tema é relevante para o pesquisador que se debruce sobre ele:

“[...] antes de qualquer coisa, deve partir de um conceito operativo sobre o campo a ser investigado, mapeando suas constâncias e rupturas, suas ocorrências e vazios, seus vínculos ou cesuras em relação às demais manifestações correlatas. [...]” (MOSTAÇO, 2012:03).

Dessa feita, através da história cultural, é possível emergir com algumas reflexões e problematizações capazes de analisar o teatro inserido na vida mundana e urbana da cidade e suas práticas artísticas eminentemente populares. Dando relevância a percepção da performance dos corpos como salvaguarda de tradições afro-brasileiras. Buscamos, no texto, expressar a compreensão e convicção do que teria sido essa linguagem corporal como produtora de significados no meio social.

“[...] a história se expressa e pode ser buscada na gestualidade e teatralidade do corpo, na encenação dos gestos que se justapõem à fala e ao som [...]”. (PESAVENTO, 2003:08).

Também o espaço físico ocupado pelos teatros na cidade e que se tornou um ambiente de disputas e resistência, muitas vezes, elitista e hostil a práticas destinadas ao divertimento e a crítica bem-humorada dos vícios citadinos. Afinal o riso, ou melhor, espaços destinados a ele, não poderiam ser o que de melhor poderia oferecer uma cidade

com anseios em se tornar a *Paris dos trópicos*. Ainda mais quando esse riso possuía matizes negras e/ou mestiças.

Nesse panorama, as relações complexas, e muitas vezes conflitantes e indefinidas entre cultura popular versus erudita, estavam sendo desenhadas bem no centro da cidade do Rio de Janeiro. A verdade é que a força da comicidade, como elemento singular para a leitura que povoava o imaginário de uma sociedade, foi um fator decisório para a popularidade desse teatro, contrariando as vontades de uma elite intelectual mais preocupada e interessada em outros valores.

Nesse âmbito de fatos, ações, ideias, memórias, desejos e urbanismo que envolvia a cidade, a história cultural (e do social), vem no sentido de pegar emprestado, para meu trabalho, alguns pensamentos desenvolvidos pelo historiador Roger Chartier como estratégias para tomar por *objetos* as representações do mundo social e providenciar a necessária apreciação dessas próprias representações do mundo social. Representações erguidas e definidas pelas ambições daqueles que possuem a força econômica (capital) e simbólica. Assim, como bem como assinala Chartier, as percepções que podemos extrair do social não são, de modo algum, discursos desinteressados ou neutros.:

“[...] As lutas de representações têm tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor, a sua concepção de mundo social, seus valores e seus domínios. Como conclusão, nesse sentido, concepções de mundo social estariam, por diferentes modos e maneiras, e em diferentes situações, atreladas intrinsecamente a estruturas do poder [...]”. (1990:17)

Cabe também, dentro desse mesmo processo de revisão pela história cultural, ultrapassar velhas e gastas formas de realizar estudos históricos e a concepção tradicionalista, unilateral e, em muitos casos, bastante tendenciosa que, inclusive, acabaram por levar a história do teatro no Brasil escrita até os anos finais de 1970, a parciais representativas de grupos ideologicamente identificáveis e com propósitos específicos. Fator *problematizador*, adverso e bastante útil para ser apresentado aos alunos em início de processo de formação.

Assim, utilizar-se da história cultural como base para uma nova escrita da historiografia do teatro brasileiro, denominou-se um bom caminho para desfazer certas ideologias postuladas como “verdades”. Chartier nos alerta que o objeto da história cultural é identificar o modo como, em diferentes tempos e espaços, uma determinada

realidade social é construída e pensada. Completa o autor, que para que isso ocorra, tem-se que ter em conta as especificidades do espaço próprio das práticas culturais. Somente assim é possível compreender as práticas, complexas, múltiplas, diferenciadas, que constroem o mundo como representação (1990). Portanto, para nós, o teatro se encaixa aqui enquanto prática de cena, ou seja, rito público, intrincado, com múltiplas demandas performáticas, e que poderiam prescindir de texto. Podemos aqui, lembrar vários exemplos históricos onde essas práticas foram sublimes. Começando pelos ritos dança-drama pré-históricos, passando pelas *atelanas*,²⁹ as farsas medievais, a *commedia dell'arte*, o teatro de animação e inúmeros outros exemplos, onde a expressão não dependia, a priori, de textos escritos e finalizados, ao contrário, todo esse conjunto de experiências transcorridas no teatro ocidental durante diversas épocas, demonstrariam a constituição de um tecido social, de grupos e/ou pessoas, ligadas a *diversão*, definindo caracteres próprios e populares a atividade teatral. Assim, tanto antes, como nos anos 20 do século XX, na cidade do Rio de Janeiro, a sociabilidade do teatro estaria diretamente relacionada as práticas cênicas e estéticas.

Aliás, como salienta Denis Guènon, o teatro, além de ser atividade eminentemente política, seu princípio não é o representado, mas a representação. A constituição física, como assembleia ou reunião pública (2003). Dito de outra maneira, sociabilidades acontecidas num mesmo ambiente onde, através da linguagem teatral, correm trocas sobre temas comuns e de interesse público. Desse modo, a história cultural não pode deixar de privilegiar as práticas cênicas como resultado de todo um investimento comunitário, colaborativo de diversos agentes interessados em experienciar algo coletivamente.

Assim, direcionando o estudo do teatro pela ótica da história cultural, precisamos considerar que o teatro não se resume ao texto, e nem poderia ser entendido apenas por ele.³⁰ Além disso, justificar de maneira extrema, como alguns fizeram, a ideia ridícula de que espetáculo e/ou cena seriam (ou deveriam ser) mera “ilustração” daquilo que já estaria, eloquentemente, posto no papel. A cena teatral, longe desses absurdos, ao contrário, é uma resposta ao texto provida de autonomia e expressão própria. Sob a ótica da história cultural, poderíamos afirmar que o teatro, ou a cena, é, antes de tudo, produto

²⁹ Pequenas farsas populares presentes na antiguidade romana. Tiveram origem em Atela, cidade no território dos oscos. Dicionário Aulete Digital. Disponível em: <http://www.aulete.com.br/index.php>

³⁰ Devemos observar que tendo esse postulado alguma valia, o teatro seria uma impossibilidade em si para toda e qualquer sociedade que não possuísse a escrita.

oriundo de relações complexas entre diversos agentes criadores que irá se concretizar apenas no palco e sendo identificável à uma audiência.

Capítulo I

Teatro cômico e musicado: um panorama de sua existência na Cidade do Rio de Janeiro ao longo das décadas de 10 e 20 do século XX.

“Fazer o levantamento do teatro de revista no Brasil tem sido tarefa penosa aos pesquisadores das coisas do palco em nosso país, dada a fragmentação do material e a precariedade da documentação. O período é longo, já que envolve mais de um século de atividade ininterrupta”.

Roberto Ruiz³¹

1900... novos rumos para o teatro cômico e musicado

Com a chegada do século XX, a cidade do Rio de Janeiro sofria significativas transformações: perspectivas e esperanças de uma República, recém instaurada, que ainda buscava direção e sentido. Inspirada em todas as transformações pelas quais passava a Europa, em especial a cidade de Paris, também desejava tudo que a ideia de modernidade poderia proporcionar. Em outros termos, progresso e civilidade. E o teatro, evidentemente, não ficou passivo frente esse turbilhão de sentimentos, projetos e desejos.

O teatro cômico e musicado, com suas revistas, *vaudevilles*, burletas, bulevar, mágicas e operetas,³² ainda que neste momento com uma produção nacional pequena, passou a constituir uma relação mais íntima e peculiar com o seu público. Esboçava algo que parecia conseguir delinear uma cor local. Iniciando um processo de (re)construção cênica, que perduraria pelas três primeiras décadas do século XX, se distanciando cada vez mais, de um modelo de fazer europeu, buscando permanentemente, reinventar-se para dar lugar a um teatro com feição carioca, para a época.

³¹ *Teatro de revista no Brasil: do início à I Guerra Mundial*. 1988.

³² Todos esses gêneros teatrais, inseridos na modalidade do teatro cômico e musicado, tinham como principal princípio divertir. Embora cada um desses possuísse características próprias, localizavam-se no âmbito da cultura popular. Seus textos e músicas, possuíam uma irreverência crítica aos modos e costumes da sociedade a partir da construção de cenas ou quadros cômicos e/ou musicais.

Se, por um lado havia, recorrentemente, queixas da imprensa nesse período, não sem alguma razão, sobre o desgaste do gênero, denunciando, por exemplo, a inexistência de bons autores brasileiros, condição essa acentuada posteriormente às mortes de Artur Azevedo e Moreira Sampaio e agravada com a constatação da precariedade dos espetáculos nacionais, por outro, um novo panorama se abria e assumia essa forma de teatro popular como um lugar atuante e manifesto. Poderíamos dizer, um espaço catalizador, onde com muito humor, musicalidade e brejeirice, ideias e ideais circulantes de uma *nova* cidade eram postos sobre o palco e, conseqüentemente, assumiam uma narrativa de fácil compreensão por parte do espectador.

Como podemos verificar, por meio da cobertura de periódicos da época, em suas notas, artigos e numerosos anúncios, a popularidade do teatro cômico e musicado era contínua e crescente. Desde as duas últimas décadas do século XIX o gênero já havia conquistado a empatia do público³³ e iniciado seu processo de consolidação. Essa notoriedade alimentaria uma rápida expansão e alcance, fazendo com que, a partir dos primeiros anos do século XX, seguramente, esse gênero se tornasse o principal veículo de entretenimento da cidade do Rio de Janeiro.

“[...] O gênero estava definitivamente enraizado no gosto das plateias mais populares, contribuindo para a grande diversão do povo [...]”. (RUIZ, 1988:79)

A partir desse momento, com o Rio de Janeiro elegendo e adotando o teatro cômico e musicado e, principalmente, as revistas como sua maior e principal diversão, a cidade tomava para si o lugar de *capital teatral* do país e uma das mais importantes da América do Sul.

“[...] Quem gostasse de revista – e parece que ao tempo era a cidade inteira – pelo menos de uma coisa não tinha de que se queixar: da variedade [...]”. (RUIZ, 1988:100).

O teatro cômico e musicado produzido na cidade do Rio de Janeiro, ao longo das três primeiras décadas do século XX, aos poucos conquistava seu lugar. Entre erros e

³³ O público aqui em questão era, na sua maioria, aqueles e aquelas ligados a atividades informais, vendedores ambulantes, comerciários, escriturários, profissionais liberais, estudantes, *donas de casa* etc.

acertos, enchentes e vazantes³⁴, afirmava-se como um lugar social de encontros e trocas. Ao adotar, cada vez mais, uma posição de destaque, buscava para si um lugar de efetiva contribuição para construção de identidades. Nesse gênero teatral, que vinha se edificando, a vida passava a ser representada por intermédio de um diálogo aberto e direto. Com enredos simples, capazes de destacar as mazelas e dificuldades vividas pela população no seu dia-a-dia e com a criação de personagens-tipo, com muita vivacidade, era capaz de refletir as múltiplas situações cotidianas: recortes de momentos, hábitos e costumes próximos e tão facilmente reconhecíveis e que faziam do teatro, enquanto fenômeno artístico do período, um diferencial de sua época.

Como a comédia sempre se mostrou, ao longo da história do teatro no Ocidente, um gênero pautado pela simpatia e de fácil aproximação e identificação por parte da população, essas características, efetivamente, foram eficientes em conseguir construir um ambiente atraente e divertido. Sua comicidade e coloquialismo foram definitivos para o apreço que o teatro cômico e musicado conquistaria na cidade do Rio de Janeiro ao longo das próximas décadas. Assim com todos os encantos que o teatro poderia oferecer naquele momento, o modo de ser, o agir das pessoas e os acontecimentos ocorridos na cidade, vão sendo deliciosamente contextualizados mediante as cenas faladas e/ou cantadas. Corroborando com isso, uma *leitura de palco* contextualizada era possível através de uma estrutura dramática sem maiores complexidades: um tema, como fio condutor, ou eixo dramático, de modo geral, de sentido amplo e desencadeador de circunstâncias cômicas diversas. A partir daí, situações episódicas e sequenciais se construía com o propósito de produzir, com muito humor e boas doses de crítica social, um painel social da cidade. Esse artifício possibilitou que o teatro cômico e musicado, progressivamente, ganhasse espaço e afinidade com os desejos e anseios dos cariocas.

As dificuldades nos primeiros anos

Até a década de 1920, era comum ainda, a chegada recorrente de companhias estrangeiras na cidade do Rio de Janeiro e, principalmente, nos primeiros anos esse fato criava uma situação de competitividade e concorrência desleal com o nosso teatro, ou seja, aquele produzido aqui era incapaz, por inúmeros fatores, de concorrer artística e

³⁴ Enchentes e vazantes eram termos frequentemente utilizados no período para designar maior ou menor quantidade de público nos teatros.

economicamente com o luxo e a riqueza das produções europeias. Tal circunstância, que só viria se alterar de modo mais significativo com a eclosão da Primeira Grande Guerra, gerava, além de uma situação de instabilidade para a produção nacional, uma permanente intranquilidade dos artistas brasileiros e, na maioria das vezes, suas tentativas em esboçar qualquer tipo de resistência pareciam inócuas frente a essa realidade.

No primeiro decênio do XX, as dificuldades que o teatro nacional enfrentava eram bastante reais e palpáveis. Mesmo já havendo registro, por parte da imprensa, de algumas peças em cartaz com ótima aceitação de público, as dificuldades financeiras para manter essas produções eram enormes. Vale lembrar que até o início da década de 20, o público carioca, de modo geral, manifestava estima maior pelas produções europeias, principalmente, as vindas de Lisboa e Paris, que aqui, realizavam permanentes temporadas. Nestas circunstâncias, o quantitativo de público inclinado em assistir as produções nacionais era muito inferior ao que se esperava e, na maioria dos casos, conseguir manter esses espetáculos em cartaz com um bom quantitativo de público - por algumas poucas semanas - era tido como um sucesso. Mais do que isso, raro e considerado uma enorme conquista.

Apesar de um número significativo de espetáculos em cartaz nesse período, o que já denotava o desejo da população pelo teatro, a concorrência que se fazia ao nosso teatro era férrea, colocava em risco suas bases e fazia com que o perigo do fracasso e, conseqüentemente, o prejuízo financeiro fossem algo que não se destacasse das mentes e reclamações dos nossos artistas.

“[...] No momento atual, em que tanto se discutem coisas de teatro, estreias de celebridades estrangeiras, confrontos entre elas, enredos de peças, nomes de autores, muito acertada me pareceu a carta aberta do Sr. Raul Pederneiras ao Dr. Serzedelo Correia, publicada estes dias no *Jornal do Brasil*.

Além de que, nessas linhas claras e lógicas o sr. Pederneiras trata com razão da lastimável situação do nosso teatro brasileiro, esbulhado de todos os seus direitos, o desânimo de alguns escritores nacionais é pintado com as cores mais justas e fieis, produzindo eles trabalhos não raros de verdadeiro merecimento que esbarram no abandono, na absoluta impossibilidade de serem representados [...]”³⁵

³⁵ Dolores, Carmem. A Semana. **O Paiz**, Rio de Janeiro, p. 01, 15 ago. 1909.

As dificuldades que o teatro cômico e musicado enfrentava, não sendo capaz de apresentar espetáculos no mesmo nível de sofisticação europeia e o xenofilismo muito presente, denotavam, trazendo à tona, a percepção da falta de profissionalização e incapacidade, nesse momento, que o teatro nacional possuía em propor a renovação que as artes cênicas necessitavam. A questão era que havíamos chegado num momento de estagnação, apenas sendo capazes de reproduzir velhas receitas de palco e que já não eram suficientes para dar conta dos anseios da população num novo século que insurgia na cidade do Rio de Janeiro. Artur Azevedo e Moreira Sampaio fizeram o melhor pelo teatro brasileiro, com suas burletas e revistas de ano. Caberia agora, a uma nova geração de artistas, encontrar outros caminhos e renovar para o teatro cômico e musicado. Era preciso seguir em frente e avançar.

Outros fatores de relevância que prejudicavam o teatro nacional estavam bem presentes nesses primeiros anos do século XX, na cidade. A falta de planejamento cultural no âmbito empresarial e governamental, que despontava a precariedade das condições de emprego presentes em toda a cidade: a falta de regulamentação profissional e leis trabalhistas³⁶ alinhadas à inexistência de companhias permanentes, fazendo com que o artista dependesse única e exclusivamente de contratações informais por temporadas e sem poder contar com qualquer tipo de seguridade ao final destas. Também, a inexistência de uma adequada e específica formação ou treinamento do ator³⁷, deixava que os intérpretes resolvessem suas limitações contando apenas com seus anos de experiência de palco, intuição e coragem. Como resultado, observa-se, em muitas produções, um menor empenho e exigência qualitativa dos espetáculos.

“[...] essa falta de um compromisso profissional mais sério se escudava na complacência de um público aparentemente menos reivindicador, de exigência mínimas quanto à organicidade do espetáculo [...]”. (PAIVA, 1991:130-31)

³⁶ A título de exemplo, apenas em 1978 será regulamentada a profissão de ator no Brasil.

³⁷ Apesar dos esforços de muitos artistas e intelectuais, desde o século XIX, a começar por Martins Penna e João Caetano, para a criação de uma escola que atendesse a necessária e devida formação que os artistas de palco careciam, apenas em 15 de abril de 1911 será fundada a primeira escola pública para a formação de atores. A *Escola Dramática Municipal* na cidade do Rio de Janeiro (hoje Escola Técnica Estadual de Teatro Martins Penna). Apesar disso, a escola em seus primeiros anos, muito atrelada aos ideários da Academia Brasileira de Letras, seguia numa direção antagônica ao teatro cômico e musicado, buscando para seus alunos uma formação que condissesse mais com uma poética e estética europeias delineadoras para o fazer do chamado “teatro sério”.

Mesmo relativizando tais declarações, se levarmos em conta que nesse momento era presente a ideia de que as produções europeias, eram melhores, por serem europeias, podemos conjecturar que avanços sobre a cena teatral nacional deveriam ser alcançados. Contudo, essa realidade presentemente nos traria ainda algumas outras dificuldades para o alcance que o teatro nacional ambicionava. Como as peças estreavam, durante o período, em intervalos muito curtos, o tempo e os investimentos financeiros e artísticos destinados eram menores. Afinal de contas, o momento artístico e econômico não sugeria investir em espetáculos mais elaborados. Se assim fosse, quase certamente, estes resultariam em redução de lucros ou mesmo, prejuízo financeiro.

“[...] Os títulos sucediam-se vertiginosamente nos cartazes e quem tivesse interesse em ver uma peça arriscava-se a ficar privado da satisfação desse desejo, se demorasse mais de quinze dias para obter os ingressos [...]”. (RUIZ, 1988:100)

Esta situação acarretava ainda outro problema, com a necessidade em se exigir de todo o corpo artístico e técnico uma quantidade expressiva de horas trabalhadas diariamente. Prática essa, que desencadeava muitas reclamações e que era vista como um ato de descarada exploração dos artistas de palco e onde só os bolsos dos empresários do ramo eram beneficiados.

“[...] Ensaiados num moto contínuo pelas companhias que impunham um trabalho quase escravo a seus elementos que, praticamente, não saiam dos teatros, de manhã à noite [...]”. (RUIZ, 1988:100)

De fato, o ritmo acelerado na substituição dos títulos em cartaz significava, inevitavelmente, além de extremas exigências sobre o corpo artístico, espetáculos de menor apuro, acarretando perda na qualidade artístico-estética dos mesmos. Como síntese, o teatro se encontrava na seguinte situação: espetáculos nacionais instáveis em sua qualidade estética; quantitativo de públicos inconstantes; menores bilheterias; crise econômica; e, por consequência, reduzidas possibilidades de investimentos nas produções e no aprimoramento do corpo artístico. Somando-se a isso, uma sistemática perseguição de parte da imprensa carioca e de alguns críticos teatrais e literários sobre o gênero, fato que perduraria ainda por algumas décadas. Já em 1896, matéria em jornal aponta o descontentamento com a amplitude alcançada pelo teatro cômico e musicado dizendo:

“[...] Bem sei que algumas empresas estão prometendo novidades. Mas que são essas novidades na maioria. Revistas!!! Os nossos teatros já não põem em cena senão revistas. A revista tornou-se o único gênero explorado. A revista é a única preocupação dos nossos autores e dos nossos empresários. Claro está que, se as empresas dão tantas revistas ao público, é aparentemente porque este gosta do gênero. Afinal, o teatro é uma casa de negócio como qualquer outra: come-se aquilo que lhe dá interesse; e, quando a trabalhar pela arte, isso seria muito bonito se desse dinheiro. A própria Comédie Française é obrigada a representar, de vez em quando, algumas peças pouco artísticas... porque tem de velar pelos seus interesses pecuniários [...]”.³⁸

Parecia haver um perverso sistema, de onde não se encontrava uma escapatória:

“[...] Um círculo vicioso: a imprensa vergastando a três por dois, artistas em estímulo levando espetáculos indignos e o público acorrendo sempre esperançoso e decepcionado por aquilo que lhe ofereciam [...]”. (PAIVA, 1991:131)

Situação essa, que permanecerá, ainda por muito tempo, sendo a realidade do dia-a-dia dos profissionais do palco e, mais ainda, para todos aqueles que serviam ao teatro cômico e musicado.

A boemia e os cafés-cantantes

Se ao final do século XIX, o coração cultural da cidade localizava-se à Praça Tiradentes³⁹, agora ela e as ruas ao seu redor ocupam, definitivamente, o lugar de oferecer cultura e entretenimento para toda a cidade.

Essa área central da cidade dedicada a diversão foi, dentro de um processo de permanente expansão durante os primeiros trinta anos do século XX, dilatando-se desde

³⁸ Junior, Lulu. Artes e Manhas. **Jornal Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, p. 01, 07 nov. 1896.

³⁹ Antes conhecida como *Rossio Grande* (1690), em alusão ao Largo do Rossio em Lisboa. Depois *Campo dos Ciganos*, com a chegada destes de Portugal e ali montando acampamento. *Campo da Lampadosa*, a partir da construção da Capela de N^ªS^ª da Lampadosa (1747). *Campo do Polé* (1808), pela existência de um pelourinho ali fincado. Em 1821 denominou-se *Praça da Constituição*, com D. Pedro, das varandas do teatro Real São João, assumindo o posto de Príncipe Regente. Finalmente, em 1890, recebendo seu atual nome, quando a recente República homenageia o inconfidente acreditando ser ali o lugar de sua execução pública.

o *Campo de Santana*⁴⁰ até *Largo do Paço*⁴¹, passando por algumas ruas que cruzavam esse caminho: *Rua do Teatro*, *Rua do Sacramento*⁴², *Rua Visconde de Rio Branco*, *Rua do Piolho*⁴³, *Rua da Vala*⁴⁴, *Rua do Cano*⁴⁵, *Rua do Lavradio* e *Rua da Constituição*. Um pouco depois poderíamos também incluir nesta lista o *Largo da Carioca*, a *Cinelândia*, a *Rua do Passeio* e a *Lapa*. Todas essas ruas e largos se tornaram lugares onde o povo carioca passou a desfrutar de algumas boas horas noturnas de lazer. A boemia invadiu a cidade.

Com a abolição da escravatura, a proclamação da República e a chegada do novo século, novos costumes se estabelecem. Se não podemos considerar a *vida noturna* da cidade como algo exatamente novo, afinal “a dança, a música e o álcool já se haviam tornado hábito entre os boêmios da época” (RUIZ, 1988:81), em especial, na *Praça Tiradentes* e nas ruas em seu entorno, poderíamos dizer, adquiriu-se, nesses tempos, uma dimensão e encantamento que a cidade, até então, não havia experimentado. Com suas casas-de-chope, cafés-cantantes e teatros a boemia ganhou projeção, tornando-se um ponto de entretenimento e grande diversão para a população que circulava nas noites.

Falando, em especial, dos cafés-cantantes, esses tiveram uma presença singular na formação desse novo teatro que se pretendia. Se, todavia, não eram lugares de razoável sofisticação, não obstante, com seu aspecto e frequência popular, foram em certa medida o celeiro de alguns caracteres presentes do que viria ser o teatro cômico e musicado posterior. Com efeito, algumas distinções do gênero muito particularmente presentes nas revistas carnavalescas, a partir da segunda década do século XX, teriam em parte, suas origens nesses ambientes eminentemente boêmios e noturnos. Os cafés-cantantes eram casas destinadas a pequenas apresentações musicais onde as pessoas podiam beber e comer enquanto assistiam pequenos esquetes musicais. As performances apresentadas nesses, traziam para sua programação, fundamentalmente, os ritmos e melodias populares do momento. Com as apresentações temperadas com maxixes, lundus, modinhas, fados e

⁴⁰ Hoje, Praça da República, localizada no Centro da cidade do Rio de Janeiro.

⁴¹ Atual Praça XV de Novembro, localizada no Centro da cidade do Rio de Janeiro.

⁴² Hoje, Avenida Passos, localizada no Centro da cidade do Rio de Janeiro.

⁴³ Atual, Rua da Carioca, localizada no Centro da cidade do Rio de Janeiro.

⁴⁴ Hoje, Uruguaiana, localizada no Centro da cidade do Rio de Janeiro.

⁴⁵ Atual, Rua Sete de Setembro, localizada no Centro da cidade do Rio de Janeiro.

nas quais as letras propunham intenções e corporeidades, em coplas⁴⁶ bem marcadas, imbuídas de duplo sentido e *apimentadas*, desenhariam as características singulares que preparariam um campo de possibilidades para o advento do teatro cômico e musicado.

“[...] Com tanta musicalidade improvisada nas ruas, nos bares e nos cafés era natural que houvesse, também algo como um aperfeiçoamento, uma sublimação de tudo aquilo, que se quisesse realmente algo melhor e mais organizado em forma de distração. Daí a importância dos cafés-cantantes e das casas de chope com pequenos palcos, onde se exibiram, em solos, duplas, tercetos ou conjuntos inteiros, artistas aí revelados e que breve, iriam ganhar aplausos nos picadeiros circenses em plena efervescência ou nos palcos revisteiros, ‘descobertos’ por empresários atentos em ‘esticadas’ de fim de noite [...]”. (RUIZ, 1988:83)

Esses espaços eram o reflexo do prazer madrugadas adentro. A propósito, a descrição publicada, em matéria, na revista *Fon – Fon*, do jornalista Álvaro Sodré, ainda que se referindo a um período já de decadência desses espaços, é preciosa pelo conjunto de detalhes:

“[...] Todos os cafés cantantes se parecem. Uma sala, quase sempre pequena; um balcão de mármore, um caixeirinho magro de pastinhas, um senhor gordo em mangas de camisa e bigodes muito grande no caixa. A um canto, um piano muito velho e muito fanhoso espancado furiosamente pelos dedos calejados de um pianista da alta escola; no fundo um palco, sem arte, sem gosto, sem forma definida, palco sem bastidores... [...] No palco há sempre uma bailarina de pernas gordas que toca castanholas, a mulata de colo nu que se requebra nos maxixes sobre dois tamancos barulhentos; há o mulato de lenço vermelho no pescoço metido a apache, a cançonetista romântica, o fado, a canção, a modinha, o fandango, a copla, tudo aparece a luz da ribalta, aos acordes do piano que geme, e chora e soluça e se lamenta, e range e estoura... [...] Noite alta, a rua quase deserta, a animação cresce. Cresce o entusiasmo, aumenta a alegria. O piano toca mais alto, e o caixeirinho, já com a pastinha desfeita pelas contrariedades do ofício, se desdobra aos chamados impertinentes da freguesia alegre [...]”.⁴⁷

⁴⁶ Pequeno grupo de versos, originariamente em quadros, para ser cantado.

⁴⁷ Sodré, Álvaro. Página da Cidade. **Revista Fon – Fon**, Rio de Janeiro, p. 31, 26 jul. 1924.

Com os cafés-cantantes, consolidava-se uma parcela de importância na divulgação e permanência de uma música e performance popular que ganhará o Brasil nos corpos, ouvidos e bocas da população.⁴⁸

Em busca de uma cor local

A cidade do Rio de Janeiro, assim como em todo o século XIX, mantinha um olhar atento sobre a estética europeia, em especial o que vinha da França. Observavam-se, atentamente, as inovações urbanísticas e arquitetônicas, mas também a moda, os modos e costumes franceses. No teatro, como não poderia deixar de ser, as peripécias artísticas de *além-mar* e suas influências estavam presentes e ditavam regras. Para o teatro cômico e musicado os *vaudevilles*, *revistas*, e *operetas* eram o paradigma a ser seguido nos primeiros anos do século XX. Não só havia um desejo em se tentar fazer tal qual como no *Velho Continente* aqui na cidade, mas também importar, sistematicamente, suas produções. E assim era. Espetáculos europeus chegavam, em quantidades consideráveis, e ocupavam cada vez mais espaço dando o tom do momento. Chama atenção que, mesmo com todos os problemas estruturais, urbanísticos e de saúde; epidemias que se sucediam com vertiginosa rapidez e com os quais se convivia quase que diariamente, a cidade do Rio de Janeiro foi um lugar ambicionado por essas. A questão, na verdade, era econômica: as cidades do Rio de Janeiro e Buenos Aires, durante as últimas décadas do século XIX e as primeiras do século XX, tornaram-se as duas cidades mais importantes no meio teatral em toda a América do Sul e essa seria uma oportunidade que não poderia ser desprezada por qualquer companhia e/ou empresário um pouco mais atento em seus dividendos.

O desembarque contínuo de companhias teatrais europeias, sendo francesas, portuguesas, espanholas e italianas em maior quantidade, eram bastante apreciadas e traziam, além de seus programas - assim parecia para alguns - o conhecimento, enobrecimento e a civilização para terras tupiniquins, como bem salienta Paiva:

“[...] A chegada, ao Rio, de companhias dramáticas e de *bel-canto*, francesas e italianas, davam-nos banhos periódicos de civilização [...]”. (1991:129)

⁴⁸ Fato que ganhará nova dimensão, a partir da segunda década do século XX, não apenas na *Praça Tiradentes*, mas também na *Praça Onze* com a popularidade do samba.

Como prevaleciam ainda as produções do *Velho Continente* como modelares do fazer teatral e pela quantidade de companhias que aqui chegavam, podemos cogitar que estas dominavam, quase que integralmente, o negócio teatral em terras cariocas.

“[...] naquele princípio de século a maioria das operetas e revistas portuguesas dominavam o mercado, [...]”. (PAIVA, 1991:130)

Nessa conjuntura, um fato ao mesmo tempo curioso e significativo: havia uma obstinação das representações teatrais obedecerem, ainda, a prosódia de Portugal nas produções nacionais.

“[...] Falava-se à portuguesa da Europa no drama, na comédia, e no teatro ligeiro. Somente com Luiz Peixoto e Carlos Bitencourt a linguagem brasileira ganhou espaço mais tarde ampliado por Marques Porto e Ari Pavão [...]”. (PAIVA, 1991:184-85)

O francês era, de modo geral, a cultura do *bel-prazer* e interesse permanente das classes média e alta nas primeiras décadas do século XX, na cidade do Rio de Janeiro, ou seja, um desejo de se pensar e proceder no dia-a-dia de uma maneira europeia, particularmente, *afrancesada*. No teatro, contudo, o gosto pela prosódia portuguesa, evidentemente por ser mais facilmente compreendida do que outros idiomas e possuir maior requinte para as plateias daquele momento, parecia prevalecer e representar as aspirações de bom gosto para certa fatia de público mais elitizado. A questão se valia da ideia que o teatro cômico e musicado produzido aqui na cidade do Rio de Janeiro, além de ser de qualidade artística inferior, caminhava num sentido contrário aos desejos em realizar o chamado “teatro sério”. Esse, tão referendado por boa parte da intelectualidade do período.

Nesse ponto, iniciava-se um difícil e necessário embate principiado por jovens brasileiros, principalmente autores e compositores de teatro musicado que, aos poucos, buscavam autonomia cultural para nossos palcos.

As dificuldades enfrentadas por esses jovens, em todo esse processo, não foram poucas. Contudo, o mais importante nesse momento para o teatro nacional e de feição popular era que, se havia esse descontentamento e desafinação entre o teatro cômico e musicado, fosse ele nacional ou não, e uma elite intelectual, esse debate não chegava aos

ouvidos ou desejos de grande parte de uma população mais simples e interessada nesse teatro de caráter popular como diversão.

Nesse contexto, entretanto, precisamos relativizar os efeitos positivos deixados pela presença constante de artistas e companhias estrangeiras em solo brasileiro que, pedagogicamente, tiveram suma importância na formação de um teatro nacional. A questão é que, através da constante presença de companhias e profissionais estrangeiros em nossa cidade, foi consolidando-se através da observação, modelarmente, um aprendizado do *como fazer*. Afinal, durante o século XIX, e boa parte do século XX, existiam narrativas dramáticas e leis de palco facilmente reconhecíveis e intrinsecamente presentes na realização cênica e dramaturgicamente. Essas, presentes como pilares para o fazer teatral, naquele momento, não poderiam nem deveriam ser desprezadas por um teatro brasileiro ainda embrionário. Assim, o olhar atento do teatro cômico e musicado carioca sabiamente não renunciou em apreender essas estruturas presentes, menos ainda, em se abster de apropriar-se delas, conforme suas necessidades, transformando suas características formais. Portanto, nesse ponto estava a questão: não era o momento de negar o conhecimento importado por aqueles que já faziam com grande profissionalismo e competência seu ofício sobre o palco, mas de conhecer desse, o suficiente para ser capaz de abraçar seu modo de fazer passando a inserir, em seus enredos e tramas, tudo que nos pudesse interessar culturalmente e dissesse respeito aos nossos modos e costumes. Assim, as transformações pelas quais o Brasil atravessava, nesse momento, vão ser cada vez em maior proporção, o tema dos nossos espetáculos e que aos poucos produziram alterações estilísticas e performáticas no próprio fazer teatral, amoldando-se e encontrando, aos poucos, sua própria fisionomia. Enfim, abraçando-se.

Outro desdobramento significativo desta situação, veio do desejo de artistas estrangeiros que aqui fixaram residência definitiva. Assumindo que durante todo o século XX a história do teatro brasileiro demonstrou o quanto foi importante e enriquecedor a presença de companhias profissionais, diretores, atores, atrizes, cenógrafos, figurinistas e toda uma gama de profissionais estrangeiros que aqui estiveram emprestando seu *know-how* e orientando outros caminhos para as artes cênicas nas novas gerações⁴⁹.

⁴⁹ Desde o século XIX, o teatro brasileiro muito se inspirou em estruturas dramáticas teatrais europeias. Principalmente portuguesas, italianas e francesas.

“[...] muitos se apaixonavam pela terra conquistada, permaneciam, aclimatavam-se, cumpriam os ritos do abasileiramento, tornavam-se tão uteis à saga do artista quanto os que aqui haviam nascido, crescido e vivido [...]”. (PAIVA, 1991:130)

Gerações inteiras de profissionais de teatro que aqui aportaram e nunca mais retornaram para seus países de origem, constituindo aqui famílias e, por consequência, com seus conhecimentos e experiência de palco, foram capazes de contribuir dando um novo e inusitado rumo às artes cênicas em solo carioca.

"[...] Este foi o caso da primeira Pepa Ruiz, a ‘arquigraciosa’ na designação da imprensa do Rio. A segunda Pepa Ruiz também repetiu o caminho. Vinda numa companhia lusa - a de Carlos Leal - como bailarina, aqui se fez atriz, passando da revista à burleta, daí à comédia e às formas mais sérias de Teatro, para permanecer de vez [...]”. (RUIZ, 1988:102).

A ascensão e popularidade do teatro carioca a partir de 1910

A partir da segunda década do século XX, com uma crescente popularidade do teatro cômico, musicado, em especial as revistas e burletas, começou-se a enfatizar sinais de mudança onde o quantitativo de produções se torna bem mais significativo⁵⁰. Ainda que o quantitativo de produções estrangeiras fosse bem presente, o crescimento evidenciado de público, principalmente nas produções nacionais, animou toda uma nova geração de jovens autores e ensaiadores⁵¹. O que se colocava em prova nesses primeiros anos de República era a necessidade de afirmação da ideia de que agora se vivia em uma nação autônoma. Contudo, essa demanda não se colocava ausente de disputas políticas, ideológicas ou culturais. E o teatro passava a se consolidar como um espaço onde o confronto de múltiplas ideias vinha tecendo o sentido de nação e a brasilidade iria sendo costurada.

⁵⁰ “[...]de 1912/13 até 1920, a média mensal de revistas representadas nos teatros cariocas andou em torno de 10, assegurando mais de 100 por ano; este número mais que duplicou pelo número de casas de espetáculo inauguradas”. (PAIVA, 1991:166-67)

⁵¹ Termo, durante o período, atribuído aos profissionais responsáveis pela organização e direção dos espetáculos.

Com estas novas circunstâncias presentes na cidade e no seu panorama teatral, foi possível pensar e constituir novas narrativas para seus textos e cena. Finalmente, o teatro carioca poderia começar a experimentar algo que pudesse se afinar com as cores locais e, fundamentalmente, colocar-se distante de estereótipos, já tão desgastados.

Agora, era preciso criar uma tipologia que efetivamente pudesse dar conta dos caracteres pertencentes ao povo carioca e, por que não dizer, brasileiro e de uma nação que se *reinventava*. Os enredos ganhavam novos ares, onde figuras tipicamente nacionais passam a ocupar os palcos de maneira marcante e, cada vez, com mais frequência. Esses, mesmo que ainda apresentados de forma estilizada, passam a ganhar vida e consolidar aquilo que veríamos como marco para a formação da nossa brasilidade. Assim, toda transformação no olhar da cidade e na vida das pessoas passam a ser o grande elo catalizador da manifestação cênica: representar todas as alterações urbanísticas e sociais que aconteciam na cidade, assim como, localizar os costumes, maneirismos do linguajar, da voz e corpo, tornam-se a fonte de inspiração.

Destarte, autores talentosíssimos do período iniciavam uma busca em direção contrária a fórmulas ultrapassadas existentes e a elaboração de estratégia para um novo horizonte capaz de oxigenar o teatro cômico e musicado nos novos caminhos que o Brasil trilhava.

Neste período, e com a máxima vênia a todos os homens e mulheres que participaram ativamente de todo o processo de reestruturação do teatro nas primeiras décadas do século XX, não poderíamos deixar de destacar a presença singular de Luiz Peixoto que, com Carlos Bitencourt, formaram uma das mais férteis e criativas duplas do teatro cômico e musicado. (PAIVA, 1991)

Posteriormente a presença marcante e definitiva de Artur Azevedo,⁵² Luiz Peixoto e Carlos Bitencourt, com músicas de Chiquinha Gonzaga estreavam, em 1912, a burleta

⁵² Artur Azevedo (1855-1908), "figura de destaque do teatro de revista no Brasil. Começou com adaptações de operetas, comédias, dramas, burletas e revistas musicais. Seus temas traziam à tona problemas e fatos da sociedade brasileira do final do século XIX, sempre tratados em tom de sátira (dentro do modelo que consagrou o teatrólogo Martins Pena), o que lhe garantiu sucesso e notoriedade. Escreveu inúmeras revistas musicais, contribuindo assim para a subsistência de muitos compositores da época que tinham no teatro de revista um efetivo meio de expressão artística. Entre as suas revistas mais famosas podemos citar: "Cocota", em parceria com Moreira Sampaio, encenada no Teatro Santana em 1885, com música de Cavalier Darbilly; "O bilontra", outra parceria com Moreira Sampaio, encenada no Teatro Lucinda, com música de Gomes Cardim; "A República", em parceria com o irmão Aluísio Azevedo, encenada no Teatro Variedades Dramáticas em 1890, que trazia a primeira composição inteiramente brasileira lançada pelo teatro de revista, o tango "As laranjas de Sabina" [...]" In: Site, *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/artur-azevedo/dados-artisticos>. Acessado em 27 de março de 2016. Deixando também sua marca indelével

*Forrobodó*⁵³. Essa, burleta, em muitos aspectos, poderia ser considerada um marco para as definitivas mudanças que ocorreriam no teatro, constituindo o que seria nos anos 20, considerado o período ápice do teatro cômico e musicado na cidade do Rio de Janeiro.

Luiz Peixoto⁵⁴ foi, para o teatro, de tudo um pouco: caricaturista, autor, cenógrafo, músico, compositor, diretor teatral. Essencialmente, sendo um *homem de teatro*, dominava com muito apuro os tempos da comédia. Possuidor de uma sensibilidade aguçada “[...] foi o mais criativo dos nossos autores do gênero, um poeta inspirado, humorista nato, culto, bem informado e de muito bom gosto. Tais valores se evidenciavam no palco [...]” (PAIVA, 1991:230) a partir de uma enorme capacidade de observação às circunstâncias do seu entorno.

Quando Sílvio Romero⁵⁵ afirmara que pelas comédias de Martins Penna⁵⁶ se poderia “reconstruir a fisionomia moral da primeira metade do século XIX”. E se

numa luta travada, por três décadas, pela construção do *Teatro Municipal*, inaugurado em 1909 na cidade do Rio de Janeiro que a morte um ano antes lhe privaria de contemplar.

⁵³ *Forrobodó*, que pode significar, ao mesmo tempo: festança, festa caseira animada e ruidosa, ou mesmo, confusão ou algazarra, foi uma burleta de costumes cariocas, em três atos, que estreou no Cinema Teatro São José, em 11 de junho de 1912. No elenco estavam alguns dos principais atores e atrizes da época: Cinira Polônio, Alfredo Delgado e Cecília Porto. Não se tinha, quando da estreia, a ideia que essa burleta, com o subtítulo de *burleta de costumes cariocas* fosse alcançar a importância que obteve na historiografia do teatro. Com um texto escrito, por então dos jovens autores desconhecidos, foi o espetáculo teatral de maior sucesso na época, chegando a 1500 representações consecutivas após a primeira apresentação. A ação da peça ocorre durante uma *soirée* dançante, onde, personagens pertencentes as classes populares, tentam imitar o comportamento daqueles que eram considerados como pertencentes a elite carioca. Nesta burleta espelha-se, com clareza, o desejo por se alcançar o fazer teatral que possuía uma cor local e despojamento necessário para a descoberta de um espírito carioca, em contradição com uma sociedade de comportamento ainda bastante conservador. Vale salientar que nunca mais deixou de sofrer remontagens, mesmo em dias atuais.

⁵⁴ Hoje, a *Escola Técnica Estadual de Teatro Martins Penna* possui o privilégio de ter dois teatros. O teatro *Armando Costa*, teatro de arena que teve a sua construção iniciada em 1981, na gestão do Diretor José Wilker, sendo concluído em 1985 e o teatro *Luiz Peixoto*, com palco italiano, varanda e balcão, inaugurado pelo Prefeito Negrão de Lima em 14 de dezembro de 1957, chamado à época: Teatro da Escola Dramática Martins Penna, teve como espetáculo de inauguração a peça “Quebranto”, de Coelho Neto. In: *Projeto Político Pedagógico da ETET Martins Penna*.

⁵⁵ Sílvio Vasconcelos da Silveira Ramos Romero (1851 - 1914). [...] “Crítico literário, poeta, ensaísta, pesquisador de folclore e filósofo”. [...] “um dos pioneiros de crítica literária brasileira, para a qual trouxe novos métodos de leitura e análise de textos, com base nas ideias científicas, filosóficas e sociológicas da época”. [...] “A obra capital de Romero é *A História da Literatura Brasileira*, publicada em 1888, em que o crítico expõe “o essencial do que desejava dizer sobre a cultura e mesmo a sociedade de seu país”. In: Site, *Enciclopédia Itaú Cultural*. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa1871/silvio-romero>. Acessado em 2 de abril de 2016.

⁵⁶ Martins Penna (1815-1848) “teatrólogo, é o patrono da cadeira n. 29, por escolha do fundador Artur Azevedo. [...] De 1846 a 1847, fez crítica teatral como folhetinista do *Jornal do Comércio*. Seus textos foram reunidos em *Folhetins, A semana lírica*. Mas foi como teatrólogo a sua maior contribuição à literatura brasileira, em cuja história figura como o fundador da comédia de costumes. Desde *O juiz de*

poderíamos conjecturar atribuir, posteriormente, qualidades semelhantes presentes na obra de Artur Azevedo. Com os textos e músicas de Luiz Peixoto (1889-1973) não seria diferente.

Luiz Peixoto, com o olhar que todo artista sensível possui, soube capturar virtuosamente as idiossincrasias de sua época. Diríamos aqueles turbulentos anos de 1910 e 1920, onde sonhos pairavam de um Rio que desejava Paris, representado no desenho estilístico da Avenida Central, recém-inaugurada⁵⁷, na moda dos banhos de mar, dos bondes e passeios a pé na Avenida Beira Mar⁵⁸. A Rua do Ouvidor, e seu entorno, anunciando, de momento em momento, uma inovação na moda e hábitos. Ocasão do surgimento das melindrosas e almofadinhas com suas gírias e trejeitos. A boemia noturna e as confeitarias diurnas com a presença de intelectuais e artistas.

Luiz Peixoto, inserido nesse universo, soube aproveitar o que a vida lhe oferecia. Como autor de textos e músicas de características eminentemente cômicas, poéticas e populares, foi capaz de criar de um panteão de tipos populares. Detentor de uma ácida e bem-humorada crítica aos costumes de uma época, muito interessada em reproduzir os modos de refinamento oriundos da França, teve o cuidado de olhar com afeto, mas sem jamais perder o foco daquilo que pretendia mostrar: as falhas de caráter, vícios e virtudes dos cidadãos cariocas. Entretanto, e tão importante quanto, foi um dos mais significativos autores responsáveis por introduzir e popularizar o coloquialismo e a corporeidade carioca junto à cena teatral. (PAIVA, 1991)

Como já dissemos antes, se para parte de um público mais abastado e *educado* cabia apenas o português de Portugal como justificativa de valorização e prestígio do trabalho dos atores e atrizes sobre o palco, para o autor seria inconcebível retratar a

paz da roça, comédia em um ato, representada pela primeira vez, em 4 de outubro de 1838, no Teatro de São Pedro, até *A barriga de meu tio*, comédia burlesca em três atos, representada no mesmo teatro em 17 de dezembro de 1846, escreveu aproximadamente trinta peças, quase tantas obras quantos anos de idade, pois o autor tinha apenas 33 anos quando faleceu. O caráter geral de todas as suas peças é o da comédia de costumes. Dotado de singular veia cômica, escreveu comédias e farsas que encontraram, na metade do século XIX, um ambiente receptivo que favoreceu a sua popularidade. Suas peças envolvem sobretudo a gente da roça e do povo comum das cidades. Sua galeria de tipos, constituindo um retrato realista do Brasil na época, [...] Foi, assim, Martins Pena, quem imprimiu ao teatro brasileiro o cunho nacional, apontando os rumos e a tradição a serem explorados pelos teatrólogos que se seguiriam. A sua arte cênica ainda hoje é representada com êxito". In: Site, *Academia Brasileira de Letras*. Disponível em: <http://www.academia.org.br/academicos/martins-pena/biografia>. Acessado em 20 de março de 2016.

⁵⁷ Inaugurada em 15 de novembro de 1905 como um dos marcos de modernização da cidade realizada pelo prefeito Pereira Passos. Posteriormente virá a se chamar Avenida Rio Branco.

⁵⁸ A primeira parte da Avenida Beira Mar, idealizada pelo prefeito Pereira Passos, foi inaugurada em 1906.

população em suas peças: aqueles e aquelas que viviam e transitavam pela cidade, fosse em favelas, ruas, esquinas, no comércio, em suas casas, nos cafés, sem que elas - as personagens - possuíssem um coloquialismo e gestos característicos típicos e representativos dos novos anseios culturais da própria cidade. Esse, sem dúvida, foi um dos mais significativos passos para a popularização do teatro cômico e musicado e de aproximação incondicional por parte do público.

Luiz Peixoto fez parte do “[...] pequeno grupo que, passo a passo, engajou-se na luta pela libertação do nosso teatro de revista dos padrões arcaicos para se afirmar revolucionariamente nesse campo na década seguinte [...]”. (PAIVA, 1991:184)

Consolida-se no palco, como exemplo, a baiana⁵⁹, mulher do povo, trabalhadora, muitas vezes analfabeta, mestiça, religiosa e mui familiar a cada um que se encontrava sentado na plateia e que era capaz de ver nessa, seu *próprio reflexo*. O espectador reconhecendo e identificando-se com todas as mazelas diárias sofridas por essa, propagou uma espécie de empatia instantânea quando a vê remexendo as *cadeiras*, sacudindo e levantando a barra da saia, enquanto exalta, cantando, as qualidades culinárias que o Brasil tem. Esta foi a primeira criação arquetípica do teatro cômico e musicado no Brasil. Outros viriam, tais como; o Jeca Tatu, o Caboclo⁶⁰, o Zé Povinho, o Malandro e a Mulata. Esses tipos, por significação, passam a representar a cultura popular carioca e a retratar a vida, fundamentalmente, daqueles que se encontravam distantes ou excluídos simbolicamente da cidade ou daquilo que de melhor ela poderia oferecer.

A novidade estava posta: agora era possível observar os costumes e práticas culturais dessa parte da população mais pobre sendo levados à cena. Tornando-se um elemento divisor para uma nova aparência que o teatro popular se propunha. Demonstração clara de que o teatro cômico e musicado, por meio de suas revistas,

⁵⁹ “O surgimento da *baiana* nos palcos cariocas se dá através do sucesso do [...] tango *As laranjas da Sabina*, inspirado em caso policial, envolvendo uma ex-escrava gorda, vendedora de laranjas, que foi obrigada a retirar seu tabuleiro de laranjas por causa de uma manifestação de caráter republicano, promovida pelos estudantes de Medicina que costumavam frequentar sua barraca. O caso rendeu até uma passeata. O episódio ficou famoso porque os estudantes chegaram a jogar as laranjas da Sabina no exato momento em que a carruagem da princesa imperial regente passava em frente à barraca, quase sendo atingida pelos manifestantes. Esse fato inspirou os irmãos Artur e Aluísio Azevedo a incluírem na revista “República” de 1890 uma cena onde a atriz Ana Manarezzi, caracterizada como a baiana Sabina, canta o famoso tango. Esse fato introduziu a figura da baiana como personagem recorrente nos palcos brasileiros. [...]”. In: Site, *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/teatro-de-revista/dados-artisticos>. Acessado em 10 de janeiro de 2016.

⁶⁰ Figura que enfatiza a presença da cultura ameríndia em nossos palcos.

operetas ou burletas, consolidava-se como arte de massa e de comunicação com um público. Em outras palavras, rompendo progressivamente com a ótica dissimulada de uma única verdade cultural, de características positivistas, que ignorava essa fração da sociedade economicamente desfavorecida e, portanto, distante do conceito de civilidade defendida por certos grupos elitistas e suas políticas culturais.

“[...] Pelas revistas de ano, ao focar a cidade, passeavam personagens-tipo que encarnavam o perfil acabado do carioca, às vezes malandro, às vezes cômico. Também imigrantes portugueses, ingênuos sertanejos pasmados diante do progresso, mulheres fatais, doutores e uma galeria sem fim de caricaturas vinham se juntar às alegorias, oferecendo um panorama tão ou mais fiel para a história do que a comédia de costumes [...]”. (VENEZIANO, 1991:31)

O teatro cômico e musicado se consolida, assumindo cada vez mais, uma feição carioca, contribuindo para a aproximação do público e abrindo as portas para o seu sucesso e popularidade. Nele passa a haver a possibilidade de o espectador poder se deparar com os debates vividos e típicos do cotidiano na cidade e retratados em toda sua gama de diversidades.

“[...] o interesse maior era pela sátira [...] aos modismos de um país no qual conviviam valores heterogêneos, de capitalismo moderno [...] O povo, entre o perplexo e o irado, extravasava seu inconformismo rindo da canalhice da classe dirigente retratada nas revistas de teatro – e dois ou três esquetes em cada uma delas satisfazia esse apetite pela distensão dos músculos faciais e abdominais [...]”. (PAIVA, 1991:167)

Neste novo clima, que se abria para o teatro cômico e musicado, eram representados no palco e de muitos modos e maneiras temas como: o descontentamento com as Leis; a crise econômica; críticas à República; às caricaturas de personagens ilustres (principalmente políticos); a corrupção; a censura; e a falta da liberdade de expressão. Nas transformações que ocorriam na arquitetura da cidade: a falta de habitação; o surgimento e expansão das favelas; a existência dos cortiços ou *cabeças de porco*; especulação financeira e imobiliária; demolição de prédios históricos; o “bota abaixo” de Pereira Passos. Nas precárias condições sanitárias: pragas de mosquito; epidemias, principalmente a “gripe espanhola” em 1918, que causou perdas e mortes significativas de artistas do teatro. Nas catástrofes causadas pela natureza: enchentes provocadas pelas

chuvas; e calor excessivo. A deficiência nas estruturas da cidade: a falta d'água; a chegada do telefone e da luz elétrica, depois as sucessivas interrupções nos seus serviços; a falta de qualidade dos transportes. Nos hábitos diários: os jogos de azar e do “bicho”; o mar e as delícias de banhar-se nele; a moda feminina, com seus limites e extravagâncias; os jogos de capoeiras espalhados pelas ruas; traições e a infidelidade conjugal; a *imoralidade* no sexo. Ou ainda, críticas ao jornalismo sensacionalista e mentiroso. A chegada do cinema e do rádio como grandes concorrentes do teatro. A burguesia emergente. A Praça Onze, ou a Pequena África onde, não tardiamente, nasceria o samba⁶¹; a farra e a boemia; o costume de beber cerveja; o Carnaval; a prostituição; a chegada e utilização das drogas; o início da paixão pelo futebol. Enfim, toda uma gama de análises e descrições aos costumes e problemas que a cidade enfrentava no seu dia-a-dia.

As representações sempre ocorriam de maneira bem-humorada, mas sem nunca *arredar pé* da crítica implícita ou explícita e severa embutida, fosse numa direção ou em outra, nos diálogos e canções.

O mercado teatral carioca

A partir do segundo decênio do século XX, o empresário português José Loureiro e o italiano Paschoal Segreto, poderíamos dizer, monopolizaram, quase que em caráter absoluto, o mercado teatral carioca.

No caso de José Loureiro, esse demonstrava um permanente espírito de apoio às companhias portuguesas, que por aqui chegavam, tendo essas sempre garantia de reservas em seus teatros: o *Apolo* e o *Recreio*. Dessa feita, cabia às companhias nacionais apenas ocupar seus teatros em períodos em que aqui não houvesse companhias lusitanas, ou como estratégia para que os dois teatros não ficassem fechados e deixassem de oferecer uma programação constante.

⁶¹ Em 1917, na área da Praça Onze, mais precisamente na então Rua Visconde de Itaúna, no sobrado de número 117, surge uma *casa de mãe de santo* que seria fundamental para a história do samba no Rio de Janeiro e no Brasil. Neste Centro Religioso ficava a casa de Tia Ciata (Hilária Batista de Almeida). Neste espaço ocorriam o ritual do candomblé. Ali a baiana aproveitava também para vender seus quitutes e realizar rodas de partido-alto, que atraíam muitas pessoas das redondezas e de outras localidades. O samba e a figura da baiana, a partir daí, seriam indissociáveis.

Esse apoio declarado de Loureiro pode ser compreendido pela frequência certa nos teatros de um quantitativo significativo de portugueses que aqui viviam e de seus familiares. Esses, mais dispostos em frequentar espetáculos com maior identificação propiciada por temas afinados à sua cultura, circunstância que já seria recorrente desde meados do século XIX. Além disso, o próprio Loureiro era português e, obviamente, guardava laços culturais com Portugal. Essa situação se estenderia, ainda, pela presença e relevante domínio econômico de uma quantidade expressiva de outros produtores portugueses atuantes em nosso teatro. O fator econômico nessa conjuntura fazia a diferença por intermédio de um conjunto de ocorrências que fazia das companhias portuguesas e de outros países, sempre bem-vindas, um bom negócio. Essa sistemática presença substancial do teatro e de artistas estrangeiros em solo carioca só irá se alterar, ainda que muito vagarosamente, a partir do final da segunda década da nossa recente República e irá vigorar, em alguma medida, nos anos posteriores ao fim da Segunda Grande Guerra Mundial.

Contrariamente a essa situação de coisas, o jornal “O Paiz”, em 1909, já publicava as impressões de desagrado do artista brasileiro pelo excesso da presença de companhias portuguesas no Rio de Janeiro:

“[...] é quando alude à ojeriza revelada pelas companhias portuguesas que nos visitam e falam a nossa língua, contra todos as produções de escritores brasileiros.

Apoiado. Erguem, de fato, uma muralha chinesa, essas empresas hospedes que exploram mais benefícios pessoais do que outra coisa – conforme diz o Sr. Pederneiras.

E ninguém consegue romper a dita muralha, indiferentes as empresas ao descontentamento dos autores nacionais, porque, da generosidade da imprensa elas estão seguras, por experiência, e da frequentação do público ainda mais certas, visto como a numerosa colônia portuguesa não abandona o seu teatro, como nós outros, e garante a qualquer companhia que aqui venha as casas cheias. [...]”.⁶²

Podemos levar em consideração também que nos anos 10 e 20, do século XX, a presença de cidadãos portugueses na cidade era significativamente substancial⁶³ e toda

⁶² Dolores, Carmem. A Semana. **O Paiz**, Rio de Janeiro, p. 01, 15 ago. 1909.

⁶³ Entre os anos de 1908 e 1912 fluxo de entrada de portugueses no porto do Distrito Federal foi de 411.511. In: Site, IBGE, *Estatísticas do Século XX*. Disponível em:

essa população vivia a constante e saudosa lembrança da pátria distante. Assim sendo, havia uma inteligente estratégia em oferecer à colônia portuguesa uma especial atenção e destaque com uma variada programação que pudesse ser capaz de atender as suas necessidades.

“[...] Também é possível perceber que as turnês consideram especialmente a presença de representantes da colônia portuguesa na plateia dos espetáculos. A nostalgia da pátria distante cria o principal apelo para a presença das companhias, explicando-se a diversidade no repertório como uma forma de oferecer uma gama de produtos que pudesse atender a gostos diferenciados do público e provocar a curiosidade de assistir a toda a programação. [...]”. (WERNECK, 2012:25)

Como uma fração dos portugueses aqui residentes, ocupavam um espaço considerável na movimentação e fluxo econômico da cidade e se encontravam devidamente inseridos nos meios empresariais, garantir a programação de temporadas portuguesas era quase que uma circunstância inevitável. Havia uma demanda que precisava ser acolhida com ofertas durante todo o ano. Além disso, os portugueses se mostravam muito presentes e atentos em revigorar suas *memórias* culturais.⁶⁴

Outro aspecto relevante para tantas companhias portuguesas se apresentarem em solo carioca se dá pelo fato que Rio e Lisboa ficam em hemisférios opostos. Essa inversão, para época, era significativa para o planejamento de temporadas dessas, visto que o período de inverno aqui no Rio de Janeiro, quando as temperaturas são mais amenas se em relação às europeias, não eram coincidentes e facilitavam a continuidade das temporadas das companhias estrangeiras por todo o ano. José Loureiro e as companhias portuguesas vislumbraram oportunisticamente esse detalhe prolongando suas temporadas, mantendo uma escala permanente entre Lisboa e a cidade do Rio de Janeiro.⁶⁵

<http://seculoxx.ibge.gov.br/populacionais-sociais-politicas-e-culturais/busca-por-temas/populacao.html>. Acessado em 10 de janeiro de 2016.

⁶⁴ A Comissão Portuguesa pró-pátria, o Clube lusitano de Niterói, o Clube Ginástico Português, a Sociedade Beneficente Bittencour da Silva, o Liceu Literário Português, o Clube Dramático Português são exemplos de agremiações criadas com o intuito de apoiar a colônia portuguesa residente no Rio de Janeiro e tinham, enquanto demandas, atuar sobre questões trabalhistas, comerciais, culturais e beneficentes.

⁶⁵ Importante destacar que esse fenômeno também possibilitou o caminho inverso, abrindo portas para que inúmeros artistas brasileiros fossem para Portugal onde constituiriam sólidas carreiras.

Como fato crucial, entretanto, para o sucesso estratégico se dava pela xenofilia, muito presente em relação ao teatro nacional, somado a facilidade de entendimento do idioma, esses fatores seriam mais condizentes para espetáculos que deveriam ser apresentados em uma cidade pretensamente inserida numa dinâmica civilizatória e modernizante.

Se para a colônia portuguesa, e a classe média, essa situação era bastante conveniente, o mesmo não se poderia dizer de um conjunto de artistas nacionais. As tensões presentes eram constantes e não se limitavam apenas as querelas vinculadas ao modo de dizer o texto, desvalorização profissional, ou pela perda de espaço e trabalho, mas, sobretudo, pelo domínio econômico. Poderíamos acrescentar também, um descontentamento artístico sobre os temas abordados, que pouquíssima relação tinha com a busca de uma identidade autônoma para os palcos cariocas.⁶⁶

Caminhando em outra direção - talvez até mesmo diametralmente oposta - vinha o italiano Paschoal Segreto⁶⁷. Em defesa própria, em sua relação com o teatro nacional, posicionava-se afirmando que "empregava cento e tantas pessoas, dentre as quais a brasileiríssima estrela Abigail Maia" além, claro, de garantir o pagamento integral dos direitos autorais devidos.⁶⁸

Paschoal Segreto tinha por propriedade, entre outros, os teatros: *Carlos Gomes*, *São José* e o *Maison Moderne*.⁶⁹ Todos esses ocupados, quase exclusivamente, por companhias brasileiras. Fator esse que, não podemos furtar em dizer, foram uma enorme contribuição e valorização ao teatro cômico e musicado carioca e, substancialmente, ao artista nacional. Paschoal Segreto, que inclusive mantinha uma companhia de caráter permanente no teatro *São José*. Companhia essa, responsável pela revelação de muitos daqueles talentos que se consolidariam no novo panorama que o teatro pretendia.

⁶⁶ Diversas iniciativas durante o período foram realizadas numa tentativa de *enfrentamento* e defesa ao artista nacional. Destaca-se a criação do *Ciclo Teatral* (1915), a *Academia Dramática Brasileira* (1916) a *SBAT* (Sociedade Brasileira de Autores Teatrais) em 1917.

⁶⁷ Chegou a cidade do Rio de Janeiro em 1883, vindo da província de Salerno.

⁶⁸ O Novo Theatro João Caetano. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, p. 02, 25 de jun. 1930.

⁶⁹ O teatro de variedades *Maison Moderne*, localizado no início da Rua do Espírito Santo, possuía um amplo jardim de esquina com a Praça Tiradentes, onde havia um parque de diversões, com inúmeras barracas, roda gigante, atrações circenses variadas e feras enjauladas. A existência desse parque só enriquecia e *iluminava* mais o centro boêmio e teatral da cidade do Rio e Janeiro.

Para dimensionar o lugar que o teatro ocupava na vida cultural da cidade, no período, os espetáculos aconteciam durante toda a semana, e em muitos casos, com mais de uma sessão. Presenciar algum teatro fechado, só quando algo de anormal ocorria, ou quando o espetáculo em cartaz naquela semana não alcançava o quantitativo de público esperado⁷⁰. Paschoal Segreto, em especial, popularizou esse feito cobrando ingressos a preços populares, deste modo favorecendo que aqueles espectadores de renda mais baixa pudessem ter acesso igualmente.⁷¹

“[...] Em 1911 a Empresa Paschoal Segreto institucionalizou o regime de três sessões por noite – geralmente às 19 horas, 20h45 e 22h30 – ao criar a companhia do Teatro São José do Rio de Janeiro. Aos domingos havia mais um espetáculo às 15 horas; aos sábados e, por vezes, às quintas-feiras, vesperais às 16 horas [...]”. (PAIVA, 1991:157)

Com tal quantitativo de apresentações diárias, que se alastravam pelos 12 meses do ano, sem quase nenhuma interrupção, as cobranças e exigências sobre todo o corpo artístico não eram poucas.⁷²

Paschoal Segreto teve sua vida voltada para o negócio do divertimento na cidade do Rio de Janeiro, em especial com o teatro. Sua penetração nesse ramo foi de tal ordem na cidade que, quando do seu funeral, Costa Rego expressou o que parecia ser um sentimento comum:

“[...] tive a impressão nítida de que estavam levando para a cova era um pedaço da alegria da cidade [...]”.⁷³

⁷⁰ Nesse período, quando um espetáculo estreava, poderia sair de cartaz rapidamente, e ser substituído por outro, caso não fosse satisfatória a quantidade de público esperado. Por outro, enquanto o espetáculo sustentasse boa recepção, poderia ficar em cartaz indefinidamente. Não eram raros os casos de espetáculos que comemoravam 100, 200 ou 300 apresentações.

⁷¹ Os preços dos ingressos cobrados nos teatros de Paschoal Segreto variavam equalizando-se ao poder aquisitivo da população e garantindo assim casas cheias: cadeiras a dois mil réis, camarotes de quatro lugares a 10 mil réis e geral a 500 réis. (PAIVA, 1991)

⁷² A Companhia de Cinira Polônio, já em 1908, havia instituído o sistema de três sessões diárias, sete dias por semana. Num processo contínuo, enquanto haviam as apresentações noturnas, durante o dia preparava-se novos espetáculos. (LOPES, 2000:23)

⁷³ Rego, Costa. Um Fabricante de Alegria. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, p. 02, 28 de fev. 1920.

Segreto adotou, ao longo de sua vida, uma conduta complexa e, em muitos casos, contraditória. Remunerava seus empregados com salários baixos, e isso era inconteste. Contudo, sua explicação para tal fato era o de poder contratar um maior número de profissionais. Segundo, como dizia o próprio Viriato Corrêa:

“[...] um serviço que um indivíduo qualquer faria com cinco empregados, ele [Paschoal] fazia com vinte. A cada um pagava uma insignificância, mas dava trabalho a vinte criaturas em vez de dar a cinco[...].”⁷⁴

Dito de outro modo, nas palavras do próprio Paschoal,

“[...] Eles aqui ganham pouco, [...] mas ganham. Apertam a barriga e vivem. É melhor assim do que morrer de fome. [...]”⁷⁵

Conta-se ainda, que era bastante hostil a pedintes de esmola. A quem lhe pedisse dinheiro, oferecia um emprego.⁷⁶ Essas peculiaridades nas atitudes cotidianas de Paschoal, pareciam causar um estado de sentimentos com seus, conforme narra Costa rego:

“[...] Em torno do seu esquife, havia muitos empregados que choravam o patrão: mas, acompanhando-o com o olhar, quanta mágoa, das que lhe saudavam a memória, era de simples clientes dos seus teatros e dos seus circos! [...]”⁷⁷

Logo em seguida ao seu falecimento, muitas publicações ocorreram de críticos, amigos e profissionais que com ele trabalharam, aqui transcrevo três que são capazes de delinear um pouco da impressão que este empresário do entretenimento deixou na cidade do Rio de Janeiro. Entre elas está a de Bastos Tigre:

⁷⁴ Corrêa, Viriato. O Paschoal. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, p. 02, 27 de fev. 1920.

⁷⁵ Idem.

⁷⁶ Idem.

⁷⁷ Rego, Costa. Um Fabricante de Alegria. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, p. 02, 28 de fev. 1920.

“Muito merecida foi a homenagem póstuma prestada a Paschoal Segreto por uma grande massa deste povo carioca de quem foi ele um amigo risonho e bem-humorado.

[...] O Pascoal foi amigo, cujo contato com seu amigo, o respeitável público, só tinha uma intenção: a de diverti-lo. Nesse empenho gastou ele toda uma existência de trabalho contínuo e exaustivo, de complicações, de atrapalhões, hipotecas e de mandas judiciais.

[...] Foi um ‘divertidor’ de profissão: a sua ideia fixa era a diversão para todos, para todas as classes, para todas as idades, a qualquer propósito [...]”.⁷⁸

Viriato Corrêa, também deixaria seu depoimento:

“[...] Na última segunda-feira, imprensado no meio da imensa multidão que se apinhava pelas redondezas do largo do Rocio, é que tive a impressão da grande força, do prestígio excepcional e da surpreendente popularidade de Paschoal Segreto.

[...] Em tudo foi um paradoxo: É pouco: em tudo foi um absurdo. Não se compreende um comerciante que não saiba nem queira saber o seu ramo de comércio. [...] Paschoal realizou esta estranha originalidade, este incrível absurdo: durante vinte anos foi empresário teatral, ganhou a sua fortuna nisso, e nunca, nunca em dias de sua existência entendeu nem quis entender de teatro.

[...] As suas ideias sobre as coisas do palco foram as mais estapafúrdias e as mais extravagantes. Nunca pode compreender a diferença entre uma revista e uma comédia ou opereta. Para ele era tudo a mesma coisa.

[...] Não posso perder um tostão, afirmava sempre. E não podia. Atrás de si tinha um mundo de empregados e era preciso trabalhar, trabalhar formidavelmente, fantásticamente para que toda aquela gente vivesse.

[...] Foi um bom? Foi um Mau? Cada qual que o julgue como bem lhe pareça”.⁷⁹

Por fim, as palavras do jornalista, escritor e político Costa Rego:

“[...] Trata-se dum homem que passou a vida a empreitar cafés concertos, can-cans, carrosséis, frontões e mulheres de operetas. Esse homem deve, pois, ter divertido muita gente: é justo que a faça, agora chorar um pouco.

⁷⁸ Tigre, Bastos. O Paschoal. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, p. 02, 26 de fev. 1920.

⁷⁹ Corrêa, Viriato. O Paschoal. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, p. 02, 27 de fev. 1920.

[...] Do Pantheon, Paschoal passou aos teatros, ao café concerto, ao club noturno, ao tablado de luta romana: e se montava hoje um divertimento era para pensar noutro amanhã.

[...] Pobre Paschoal! Deus te dê, no Céu, onde certamente estás agora, um pouco de repouso que não tiveste na terra, onde tanto te endividaste para proporcionar ao Rio um pouco de alegria e de jovialidade”.⁸⁰

A pesar de tantas controversas que circulavam na vida de Paschoal Segreto, de uma coisa não podemos nos furtar em assumir: durante os vinte anos iniciais do século XX, na cidade do Rio de Janeiro, não houve outro mestre da diversão e do entretenimento com sua estatura. Contudo, Paschoal, assim como todos os outros envolvidos nessa arte dos palcos, não estavam impunes a toda ordem de dificuldades e superação que o teatro, em todo o período, exigia de seus profissionais.

“[...] a sua vida não foi uma vida – foi um inferno. Esse homem que tanto trabalhou, nunca teve um minuto seu em que pudesse sorver uma delícia da existência. Viveu num turbilhão. A vida foi-lhe um imenso tufão que só deixou de soprar quando ele fechou os olhos [...]”.⁸¹

Como despedida final, talvez não pudessem haver palavras mais adequadas ao espírito empresarial de Paschoal Segreto, do que as ditas por Bastos Tigre:

“[...] Lá deve estar ele a convencer ao S. Pedro de que o Céu é um lugar muito apropriado para diversões”.⁸²

Com a ativa participação de toda a classe teatral, o teatro havia se consolidado como a grande diversão do período. Assim, não é de se estranhar que os artistas e técnicos fossem tão solicitados. O espetáculo não poderia, em nenhuma hipótese, parar. Como bem aponta Neyde Veneziano:

⁸⁰ Rego, Costa. Um Fabricante de Alegria. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, p. 02, 28 de fev. 1920.

⁸¹ Corrêa, Viriato. O Paschoal. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, p. 02, 27 de fev. 1920.

⁸² Tigre, Bastos. O Paschoal. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, p. 02, 26 de fev. 1920.

“[...] O movimento era intenso. E como o espetáculo não podia parar, as peças eram substituídas quase que semanalmente, num processo vertiginoso que submetia os atores a condições de trabalho subumanas [...]”. (1991:40)

Ou ainda, como afirma Paiva: “Tratava-se de uma exploração descarada dos artistas”. (1991:157) Ao que tudo indica, havia uma rigorosa tabela com horários para ensaios dos atores e atrizes, coro e orquestra. Esses ficavam envolvidos com exercícios de canto, dança, coreografia, texto, em suma, tudo que estivesse envolvido com as necessidades do *bem fazer* teatral.

“[...] As ‘tabelas’ de serviço marcavam: às dez da manhã, ensaio para maestro, coristas e coreógrafo. Às duas da tarde, o chamado ‘poema’ – ou seja, o texto propriamente dito, para os artistas. Às quatro, junção de texto e música [...]”. (RUIZ, 1988:109)

Essas tarefas ocupavam, indiscriminadamente, o dia todo e apontavam para um momento onde a produção teatral deveria se alinhar permanentemente às necessidades de um corpo artístico bem mais preparado. Era o momento onde o profissionalismo e uma adequada formação de *palco* passavam a ser uma exigência para todos. Não havia mais a possibilidade da existência de um comportamento amadorístico centrado apenas no talento, galhardia e expressão de alguns.

Como resultado, companhias nacionais vão, progressivamente, constituindo um amplo repertório de revistas, operetas, burletas e comédias de costume. Sobre esse eixo podemos evidenciar que o próprio ato da formação se instaura e passa a ser exercido no treinamento e no fazer diário, tornado o palco uma verdadeira e potente escola para autores, compositores, cenógrafos, interpretes, músicos e todos os que se encontravam envolvidos com o ato teatral. Esse processo iniciado, mais substancialmente, a partir do segundo decênio propiciava tal diversificação, fazendo com que o Rio de Janeiro se tornasse uma cidade de suma importância e destaque no que tangia a criação e circulação das temporadas teatrais nas Américas.

“[...]O Rio de Janeiro se havia transformado na capital sul-americana do teatro, rivalizando com Nova York, tantas e tão importantes companhias nacionais e estrangeiras ocuparam nossas casas de espetáculos, mercê da enorme fama de centro apreciador da arte teatral que chegara a todos os grandes centros artísticos mundiais [...]”. (RUIZ, 1988:80)

Nesta conjuntura assumida fica evidente que o caráter profissional que o teatro nacional adotava, vinculava-se expressamente numa relação, às vezes consensual, às vezes controversa, entre os corpos administrativo, empresarial e artístico. Os embates se localizavam entre a necessidade da sobrevivência e do lucro, defendida pelos primeiros e as necessidades de sobrevivência e transformações estéticas defendidas pelos segundos. Eram iminentes as necessidades de se enfrentar agora, o teatro como uma forma de *cultura de massa* de acepção comercial com fins lucrativos. O teatro carioca caminhava - a passos largos - para se tornar uma grande indústria para a diversão da população.

O corpo atuante: texto, canto, melodia e ritmo nas revistas carnavalescas

Se ainda poderia ter alguma dúvida sobre a permanência ou não das revistas de ano, tão exploradas primorosamente, pela dupla Artur Azevedo e Moreira Sampaio durante as últimas décadas do século XIX e a primeira do século XX, a verdade é que essas já não eram mais capazes de dar conta dos novos anseios da população e se diluíram definitivamente. Os passeios e comentários das personagens na cidade sobre o que teria ocorrido no ano anterior já não são capazes de causar interesse maior⁸³.

O teatro agora, por sua vez, precisava encontrar o entendimento do presente como algo capaz de atribuir novas ressignificações ao próprio passado e, até mesmo, para o futuro. Em outras palavras, numa inversão de posições, onde muito mais significativo do que acreditar debater o presente através do passado, agora seria do presente o papel inexorável de assumir os debates sobre a ressignificação da sociedade. Era a vez das paródias bem temperadas, desenharem todo um conjunto de críticas de costumes presentes na sociedade.

Nessa confluência de ideias surgem as burletas e as revistas carnavalescas, que num primeiro momento, apresentam-se efetivamente mais aptas em problematizar dialeticamente as crises diárias experimentadas pela cidade, em especial, na vida cultural.

Paralelamente a esse movimento, a partir do segundo decênio do século XX, marcadamente após o fim da Primeira Grande Guerra, o teatro cômico e musicado, na

⁸³ As revistas de ano seguiam basicamente uma fórmula recorrente onde personagens divinos, celestiais baixavam na cidade do Rio de Janeiro e, acompanhado de algum mortal, nela circulavam comentando e, em muitos casos, com sustos e estranhamentos, os fatos e comportamentos que presenciavam.

cidade do Rio de Janeiro, com sua música, canto e ritmos de batuques, passa a ser um fator de importância capital e divisor de águas na afirmação de uma cultura popular com forte presença das raízes africanas.

Em especial, todo esse novo panorama que vinha se estendendo aos palcos, trazia progressivamente, uma nova perspectiva para a cena num nível de performance e exigência de maior complexidade para atores e atrizes. Afinal, dialogar simultaneamente com esses vários elementos não era tarefa fácil e, com certeza, exigia que seus intérpretes fossem dotados de perícia e múltiplos conhecimentos. Somando-se a isso, a permanente exigência de domínio sobre texto falado⁸⁴ e da comicidade com seus tempos precisos. Tudo isso fazia do teatro cômico e musicado um exercício de inúmeras dificuldades exigindo substancial capacidade de improviso, canto e potencialização do domínio performático dos corpos.

Com esta nova e emblemática fisionomia, finalmente o caráter incendiário, abusado, subvertedor do carnaval sobe aos palcos na entrada da década de 20, fazendo com que esse teatro, de características eminentemente populares, buscasse novos paradigmas para a cena e dramaturgia.

“[...] O carnaval mantinha a febre que encantava os aficionados do teatro-revista [...]”.
(PAIVA, 1991:163)

Esse novo panorama, evidentemente, não aconteceu ao acaso. Mudanças de costumes eram perceptíveis nesses novos tempos. A sociedade começa a encontrar outro rumo na construção de sua identidade, sua brasilidade e parece que o teatro cômico e musicado tinha algo a oferecer para satisfazer o *apetite* da população.

Após a entrada da cidade na segunda década do século XX, parecia surgir certo frenesi causado pelas músicas ouvidas, *degustadas* e vividas no teatro e imediatamente levadas para fora pelos espectadores e cantadas nas ruas da cidade por meses a fio. A música e a musicalidade no teatro passam a ter uma função marcante e singular. Não só

⁸⁴ Nesse período do teatro era comum a existência do “ponto”. Este, era um profissional que ficava escondido da plateia, em uma caixa no proscênio e de frente para a cena, orientado o elenco em um roteiro de ações através das lembranças de palavras ou frases chaves para a continuidade da ação. A figura do “ponto” nesse momento se fazia imprescindível, dada a especificidade do teatro em estreitar novos espetáculos em prazos, na maioria das vezes, muito curtos. Como o teatro cômico e musicado adotará um processo, quase industrial, de produções, seria impossível os elencos memorizarem tantos textos em tempos tão breves.

o teatro e a cena se alimentavam da energia proposta pela música e seus batuques, como também a música encontrava no teatro um esplêndido veículo de projeção, lançando sucessos e consolidando o gosto da população por uma *nova* música popular brasileira. Vale salientar que antes que existissem meios eletrônicos ou o rádio para a reprodução e divulgação dessas, teve no teatro seu primeiro e grande divulgador. Responsável pelo gosto musical da época, consolidava todo um significado e colorido às obras postas no palco e para um anseio de brasilidade que fluía na cidade. Ainda, sobre esse clima sempre preenchido de festividade, alegria, comicidade e humor, esse *estado de ânimos* se ampliou para a rua e deu todo um ressignificado ao carnaval carioca com seus cordões carnavalescos, ranchos, blocos de carnaval movidos pelas marchinhas, e, em seguida, com as primeiras escolas de samba⁸⁵.

Sobre os assuntos que, recorrentemente, estavam nas letras das músicas, os temas transitavam entre: amores, insinuações sobre a sexualidade, a falta de estruturas básicas da cidade, as belezas naturais do Brasil, os costumes e a política. Nesse novo jogo, os quadros musicais cantados e dançados não são mais meros apetrechos, apêndices, uma figura coadjuvante como anteriormente, mas elementos fundamentais ao enredo e a ação que se propõem, tornando-se assim, tão importantes quanto os diálogos falados. Constitui-se a partir daí, uma relação hierárquica horizontal entre corporeidade, música, ritmo e palavra textual.

O carnaval e todo o *ritual* que envolve essa prática torna-se a inspiração maior. Os lundus, maxixes, marchinhas e, logo em seguida, o samba, ocupam o espaço. O palco das revistas de teatro assume definitivamente a responsabilidade de caminhar junto ao rito do carnaval e a partir desse momento, vir a ser a maior manifestação popular e cultural de massa compartilhada da cidade do Rio de Janeiro.

“[...] O carnaval e, naturalmente, a charge política, por vezes associados no mesmo espetáculo no palco, extravasavam para as ruas e, ainda timidamente, para os discos de vitrola [...]”. (PAIVA, 1991:163)

⁸⁵ A primeira escola de samba existente na cidade do Rio de Janeiro foi a “Deixa Falar”, fundada no ano de 1928. Depois outras vieram: “Para o Ano Sai Melhor”, “Estação Primeira” (Mangueira), “Vai como Pode” (Portela) e “Vizinha Faladeira”.

Essa cumplicidade, de enorme sucesso e popularidade, entre o teatro e a rua se estenderá durante o segundo e terceiro decênios do século XX e continuará até bem próximo ao início da década de 40.

Pelo outro lado, e não menos importante, uma característica marcante de todo esse momento, capaz de apontar o envolvimento social e emocional da população para com esse gênero, é uma tomada de posição ativa, participante, por parte do espectador. Serão representadas no palco as Sociedades Carnavalescas⁸⁶ com suas cores. Essas surgem com enorme entusiasmo junto às plateias e exaltam a torcida pelas músicas que as representam. Nesse momento o contexto estabelecido no palco, ou seja, a ação dramática desencadeadora de situações promoveria conjuntamente ao espectador, uma aproximação sensível. Com a chegada das *torcidas* carnavalescas e organizadas, um novo impulso ofereceria calor e luz aos espetáculos⁸⁷.

O carnaval não deixará de ser mais o pretexto e motivo para as revistas e burletas que sustentavam a festa que encantava aqueles que frequentavam o teatro. Todo esse movimento estendia-se para além do prédio teatral, alcançando o espaço público. Assim, o teatro cômico e musicado, envolvido em serpentinas, com seu ritmo acalorado e muita comicidade não abdicavam em ironizar, por intermédio da sátira, todos múltiplos valores de uma sociedade em plena transformação. “[...] A politicagem profissional espelhava um panorama desolador de primarismo bestial, espertezas paroquiais, corrupção, autoritarismo e incompetência [...]” (PAIVA, 1991) eram o combustível para que, com muita irreverência, as verdades do dia-a-dia da cidade fossem mostradas ou reveladas.

Com o gênero sendo um sucesso crescente, trazendo luz e alegria para os anos 20 e 30, inevitavelmente, ocorreu um crescimento do número de teatros na cidade, o que dava, inclusive, maior ênfase às produções nacionais. Não que as produções estrangeiras não chegassem ainda que sistematicamente aos nossos palcos. Mas aos poucos o gosto da população começa a demonstrar uma nova feição para aquilo que desejava assistir. E o fio da meada estava no *rito* do carnaval, associado a um movimento que permitia ao teatro cômico e musicado não se abster da sua capacidade de reflexão sobre todas as aflições da

⁸⁶ Algumas dessas Sociedades são os “Democráticos”, “Feninianos”, “Feninianos Portugueses”, “Tenentes do Diabo”, “Lordes” e “Paladinos”.

⁸⁷ Cabe considerar, mesmo incorrendo no risco de cometer anacronismo, comparar que neste momento as torcidas dos clubes de carnaval eram tão acaloradas e possuidoras de espírito solar como, no futuro próximo, as torcidas de futebol carioca.

população num período de mudança e de tantas transformações políticas, econômicas e sociais.

A capacidade de unificar o conteúdo anedótico com uma voz crítica sobre a realidade com canto, dança, ritmo alegre e descontraído das músicas, somando-se a textos de melhor qualidade e temperados com a *féerie*,⁸⁸ confirmariam seu lugar de destaque na cultura da cidade. Este deveria ser o seu legado e principal tema: o carnaval era o eixo para a compreensão do que era ser carioca e um modo típico de levar a vida.

“[...] a revista foi o prisma em que se refletiram as nossas formas de divertimento mais populares: a música, a dança, o carnaval, a folia integrando-os com os gostos e os costumes de toda uma sociedade, bem como com várias faces do anedotário nacional combinado ao (antigo) sonho popular de que Deus é brasileiro e de que o Brasil é o melhor país do mundo. E que, ao estudá-la e tentar compreendê-la em sua fase áurea, estar-se-á buscando um encontro com as nossas raízes e com as nossas tradições culturais. Este teatro caracterizou uma época e todo um povo, enfocando-os na animada passarela revisteira, repleta de plumas, lantejoulas e balangandãs, numa frenética mistura de ingredientes bem temperados sob o ritmo alucinante de nossa música popular [...]”.

(VENEZIANO, 1996:13)

De maneira muito particular, toda essa situação presente naquele momento foi desenhando (ou inventando), ainda que sobre estereótipos, a fisionomia de um grupo social, que desde muito, vinha sendo inculcado por uma espécie de cultura falaciosamente francesa predominante em uma narrativa consignante com o que se pretendia em termos de civilização.

Junto ao clima carnavalesco e sem se desviar do caráter iminente popular, evocando os modos e costumes do povo carioca, logo incorporou aquelas áreas periféricas da cidade onde negros, *mestiços*, pobres e desempregados buscavam construir suas moradias e refúgio. Ambiente onde era, e continua sendo, claramente perceptível a precariedade das necessidades mais básicas. Onde a supressão é a palavra de ordem. A

⁸⁸ Caráter espetacular atribuído a cena, que adquire um aspecto maravilhoso e de encantamento através da utilização de técnicas e meios cênicos grandiosos e mais sofisticados.

favela⁸⁹ e seus moradores surgiam como tema para o teatro cômico e musicado pela primeira vez em 1916. *Morro da Favela*, de Luiz Peixoto e Carlos Bitencourt estreou no *Teatro São José* constituindo, assim, a expressão viva e presente na cidade do Rio de Janeiro, das desigualdades sociais, da marginalização e exclusão social de parte da população. Nessa:

“[...] Seus tipos, os viventes daquele pequeno mundo cão, que a classe média temia vagamente, [...] eram vistos como eventuais e pitorescos frutos da indolência ‘atávica’ de caboclos, mulatos e cafuzos [...]”. (PAIVA, 1991:184)

A dupla Luiz Peixoto e Carlos Bitencourt souberam, obedecendo os *rigores* exigidos pelo teatro cômico e musicado, representar com sinceridade a face daquela fatia da população menos favorecida. Em sua obra, em maior ou menor grau, as contradições da realidade brasileira oriundas de uma sociedade dividida pelo capital e amparada pela má distribuição de renda estavam ali sendo desveladas.

A Primeira Grande Guerra

Com a eclosão da I Grande Guerra o teatro carioca viveu um momento bastante paradoxal. Por um lado, uma crise atingia economicamente o país e, conseqüentemente, as produções teatrais, causando queda de público, interrupção de temporadas e desemprego de muitos profissionais. Em 1914, os teatros começaram a fechar suas portas e o ambiente de dificuldades ganhou uma dimensão onde garantir o mínimo para a *média com pão e manteiga* já seria um privilégio de poucos.⁹⁰

⁸⁹ Favela é o conjunto de habitações populares precariamente construídas e, na maioria das vezes, desprovidas de infraestrutura básica (rede de esgoto, de abastecimento de água, de energia, de posto de saúde, de coleta de lixo, de escolas, de transporte coletivo etc.). A primeira favela da cidade do Rio de Janeiro surgiu no *Morro da Providência* quando da chegada de combatentes vitoriosos da Guerra de Canudos em 1897 e de ex-escravos em busca de trabalho na cidade desde a abolição em 1888.

⁹⁰ A situação, a partir de 1914, se agrava de tal forma que, em 13 de agosto de 1918, o ator e produtor Leopoldo Fróes e um grupo de artistas e empresários de companhias teatrais fundam, inspirados na *Association des Secours Mutuels des Artistes Dramatiques*, a *Casa dos Artistas*. Existente até hoje, presta um serviço social e assistencial, de suma importância e único em nosso país.

“[...] Com o irrompimento da Guerra, fecharam o Lírico, o São Pedro, o Recreio, o Carlos Gomes e o Rio Branco. Só o São José se manteve, na sua rotina revisteira, embora o público tivesse diminuído sensivelmente [...]”. (RUIZ, 1988:116)

Com o *baixar de portas* de alguns dos principais teatros da cidade, os que ainda conseguem permanecer em funcionamento vivem um momento de muita dificuldade. Os investimentos para novas produções praticamente se tornam exíguos. Para piorar, a crise econômica, obviamente, não atingiu apenas os teatros, mas toda cidade. A população padecia e agora pensava duas ou três vezes, antes de gastar recursos que não tinha. E esse comportamento, evidentemente, afetou as bilheterias reduzindo significativamente circulação de dinheiro nos teatros.

Se poderíamos, aqui, especular a existência de certa euforia e alvoroço com novas perspectivas que se apresentavam num horizonte, não muito distante, para o teatro cômico e musicado carioca, agora sustentar o que já se havia conquistado era meta a ser rigorosamente seguida. Qualquer companhia que conseguisse manter um espetáculo por até trinta dias em cartaz, tinha motivos concretos para comemorar (PAIVA, 1991). De modo geral, podemos dizer que as únicas duas companhias que conseguiram, em certa medida, contornar os efeitos da crise foram as de Paschoal Segreto e a de José Loureiro. Ainda assim, um novo teatro foi inaugurado: o República⁹¹ - que já estava pronto antes de principiar a guerra. (RUIZ, 1988).

Mesmo atravessando esse período conturbado e de grande tensão, uma coisa era certa: o público já manifestava – incondicionalmente - seu gosto pelo teatro cômico e musicado. E por sua vez, esse se assumia o grande veículo de entretenimento artístico e cultural para as massas. Abria-se, nesse período, uma brecha para que o teatro nacional ocupasse os espaços que se faziam. Isto, por que, com a separação entre continentes, fruto da guerra travada no Atlântico, o teatro cômico e musicado podia se ver com a oportunidade de experimentar novas possibilidades cênicas e alterações estilísticas na sua forma e conteúdo. Essa transformação radical se deu exatamente pelo *isolamento* que o Brasil viveu⁹². O fato era que as companhias estrangeiras temiam pela força militar

⁹¹ “O República, inaugurado a 31 de julho de 1914, abriu as portas com a companhia italiana de Ettore Vitale, de operetas. O teatro de propriedade do português, João de Oliveira era um dos maiores do Rio, envolvendo em uma área de plateia, frisas, balcões e camarotes, nada menos do que dois mil setecentos e cinquenta e seis lugares. Mas... onde o público?” (RUIZ, p. 117, 1988)

⁹² Depois de se declarar neutro em 4 de agosto de 1914, o Brasil buscou se manter nessa uma posição. Contudo, em 1917 os navios *Paraná, Tijuca, Lapa, Macau, Acari* e *Guaíba* são torpedeados por

marítima em sucessivas batalhas no Atlântico, assim, as companhias europeias que se encontravam na Europa, por lá ficaram e as que aqui estavam, não voltaram:

“[...] Para os que ainda queriam se enganar, aparecem “companhias dramáticas francesas” formadas por franceses residentes no Brasil, brasileiros afrancesados. Mas, seja por causa da situação mundial, seja porque estávamos próximos de festejar um século de independência, pouco a pouco o Brasil vai ficando mais brasileiro e o teatro, também pouco a pouco, começa a refletir as transformações da sociedade. [...]” (HELIODORA, 2004/2005:80)

Inspirado por todas as mudanças culturais que a cidade degustava e sem a concorrência maciça de companhias europeias em nossos palcos, o teatro carioca passa olhar com mais atenção para as coisas nossas. A cultura popular vai se tornando o centro da ação. A população brasileira revista, passa a ser a substância para se retratar nosso cotidiano. A música ganha um novo papel, adentrando na ação dramática e produzindo transformações internas nas personagens. Por sua vez, essas, inseridas numa situação crítica, mudam o rumo dos enredos em relação as circunstâncias apresentadas.

A partir desse momento o teatro sofre alterações estilísticas e conceituais. O texto perde sua distinção e protagonismo, passando a ter uma importância equivalente a tudo aquilo que é processado em cena. As músicas, batuques, coreografias, danças e cortinas⁹³, pelo seu caráter festivo, ganham nova roupagem, passando a ser momentos muito aguardados pelo público.

Entretanto, os problemas e momentos de crise e insegurança, sejam por múltiplos motivos, não cessam de ocorrer no teatro carioca. Mesmo aproximando-se o final da Primeira Grande Guerra e com o teatro nacional ocupando um espaço bem mais consolidado, esse período se caracteriza em ser demarcado por tantas e tamanhas dificuldades. Aqui no Rio de Janeiro, o empresário, visando lucros escassos que o momento determinava, tenta extrair o máximo, distribuindo o mínimo. Os artistas se veem, principalmente autores e compositores, numa situação de absoluta exploração. O

submarinos alemães no Atlântico. Com uma forte pressão popular, o Brasil, em 26 de outubro declara guerra à aliança germânica.

⁹³ Recurso, utilizado a partir dos anos de 1920, pelo qual esquetes cômicos, números cantados e/ou dançados eram apresentados no proscênio, entre cenas, com a função em entreter a plateia enquanto algum aparto “escondia” o interior do palco para que houvesse as necessárias mudanças de cenário fora da vista do espectador.

monopólio incondicional dos produtores teatrais fez com que os artistas tomassem uma atitude de repúdio a tal condição. A partir daí, travou-se uma luta, desses com os produtores, para garantir que direitos autorais fossem justificadamente garantidos e repassados.⁹⁴ Nessa conjuntura, e sob inúmeros protestos de produtores, funda-se a SBAT (Sociedade Brasileira de autores Teatrais).⁹⁵

Não bastassem todos os problemas que os primeiros anos do século XX empunhavam ao teatro carioca. Em 1918, outra grande crise precisaria ser superada pelo teatro cômico e musicado. Dessa vez, de origem biológica e herança da guerra, com a manifestação da “gripe espanhola” na cidade do Rio de Janeiro. Nesse aspecto, o prédio teatral, por sua singularidade em reunir grande quantidade de pessoas em um mesmo lugar fechado e com pouca circulação de ar, foi particularmente atingido. Além de significativas perdas de tantos artistas, com medo da epidemia que assolava a cidade, muitos encerraram prematuramente suas temporadas.⁹⁶ Ainda, outro fator que afetou negativamente o teatro cômico e musicado em 1918, segundo Paiva, foi certa incredulidade, por parte de empresários, com o processo de renovação promovido pelos autores e compositores. (1991) Ainda não havia para muitos a compreensão e visão da força inovadora que o teatro cômico e musicado iniciaria com a chegada do terceiro decênio.

⁹⁴ “[...] E até que se acertasse um acordo de pagamento de percentuais corretos sobre os espetáculos, muita água rolou, declarou-se a guerra e uma das armas dos empresários de renitente desonestidade foi encenar peças estrangeiras. Tática sem êxito. O jeito? Apelar para as reprises; e como somente as cinco primeiras representações asseguravam o pagamento de 10 por cento, no início, nunca antes ou depois tantas representações ocorreram sem justificativa plausível – exceto pela lógica dos gananciosos corsários do palco [...]”. (PAIVA, 1991:192)

⁹⁵ “A sociedade Brasileira de autores Teatrais foi fundada em 1917, por iniciativa de autores de teatro, escritores e compositores, liderados por Chiquinha Gonzaga. A sessão inaugural realizou-se na sede da Associação Brasileira de Imprensa, foi secretariada por Viriato Correa, da Academia Brasileira de Letras, e, entre outros, estavam presentes Oduvaldo Vianna, Luiz Peixoto, Oscar Guanabara e Raul Pederneiras. O primeiro presidente de Sociedade foi João do Rio”. In: Site, SBAT - *Casa do Autor Brasileiro*. Disponível em: <http://casadoautorbrasileiro.com.br/sbat/historico>. Acessado em 25 de março de 2016.

⁹⁶ “A cidade do Rio de Janeiro contava com uma população de 910.710 habitantes no mês de setembro de 1918, sendo 697.543 na zona urbana e 213.167 nos subúrbios e na zona rural. Nesse período, apenas 48 pessoas morreram de gripe. No decorrer da epidemia, a cifra elevou-se a níveis nunca vistos, sendo que apenas no dia 22 de outubro de 1918 foram computados 930 óbitos de gripe em um total de 1.073 óbitos (Fontenelle, 1919). Ou seja, ocorreu um aumento na taxa de mortalidade no decorrer do evento de quase 2.000%. A espanhola fez fenecer no Rio de Janeiro algo em torno de 15 mil pessoas, levando para o leito, segundo as fontes, seiscentos mil cariocas – ou seja, cerca de 66% da população local (*Boletim*, 1918)”. GOULART, Adriana da Costa. *Revisitando a espanhola: a gripe pandêmica de 1918 no Rio de Janeiro*. Hist. cienc. saúde-Manguinhos, Rio de Janeiro, v. 12, n. 1, p. 101-142, abr. 2005.

Com o final da Primeira Guerra, o ano de 1918 terminaria de forma desoladora para a classe teatral: crise econômica, desemprego, exploração, doença e morte. Esses últimos anos seriam aqueles dos quais, ninguém sentiria saudades.

Capítulo II

1920 década de cores do teatro cômico e musicado

“Se o Teatro de Revista contribuiu para a descolonização cultural do teatro brasileiro, se através dele fixamos nosso tipo, nosso cenário, nossos costumes, se através de sua linguagem cotidiana e despojada instalou-se um preciso relato do falar a brasileira, se pelas suas críticas obtém-se um preciso relato do país, se os números atestam ter sido está a forma teatral mais expressiva brasileira, deve-se questionar o desprezo absurdo e o preconceito obsessivo de quem tem sido vítima. Afinal, o que era a Commedia dell’Arte, nas ruas de Veneza, senão o improvisado e a bufonaria elevados ao mais alto grau de teatralidade?”

Neyde Veneziano⁹⁷

O teatro encontra o carnaval

Com a proximidade de uma nova década, o teatro cômico e musicado parecia encontrar, em forma e conteúdo, o que pretendia enquanto parâmetros estéticos para a cena teatral, jornada iniciada vinte anos antes ou mais. Se o modelo era importado outrora da Europa, agora começava a receber, definitivamente, um novo desenho se alinhando a ideia de modernização propalada pela cidade do Rio de Janeiro e ao conjunto de mobilizações artísticas que os novos tempos demandavam. O Rio de Janeiro preparava para se tornar o centro de uma produção cultural e teatral popular e de massa.

“[...] A cultura de massa derrubava o atraso da cultura rural. Havia o anseio afirmativo do Brasil, de uma nação desenvolvida, que a população sonhava, desejava [...]”. (PAIVA, 1991:203)

Como afirma Paiva, se anteriormente o teatro dava ênfase a um tipo de relato cronológico, a comicidade circense e a crítica social. E depois dos anos 40, limitar-se-ia a *féerie*⁹⁸ apoteótica, com o desfile de lindas mulheres, em corpos *seminus*, ornados por

⁹⁷ *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. 1991.

⁹⁸ Fenômeno estético controverso, que para muitos estudiosos do tema, foi derradeiramente o motivo crucial para o declínio do teatro cômico e musicado, onde o texto perdia a centralidade que possuía antes, agora por um equilíbrio com a *fantasia*. A apoteose, o brilho e o exótico na cenografia e indumentária

plumas, cantando e dançando ao som da música popular brasileira, mas já não sendo capaz de produzir a crítica social das décadas anteriores (1991), chegávamos aquele período onde, poderíamos dizer, alcançou seu auge. O teatro cômico e musicado nas décadas de 1920 e 1930, viveria seus melhores anos e seria, por que não conjecturar, o ápice do gênero.

“[...] Aproximava-se o fim de uma época; 1920 é o último ano do decênio 10 e o antecedente imediato de um modelo de teatro de revista que, ao impacto de novidades importadas da Europa, vai modernizar-se e, coincidentemente, abrigar-se totalmente [...]”. (PAIVA, 1991:199)

Chegamos ao ponto onde conceitos sobre *nação* e *nacionalidade*, subjacentemente, estavam inseridas nas múltiplas narrativas presentes no teatro. Novos usos e costumes para uma nova época, tiveram como fator decisivo, o empoderamento da mulher no teatro, com seu talento e inteligência, assumindo a liberdade de usufruir e expressar seu corpo – desinibido - visto e admirado pela beleza, em desenho e ritmo que os movimentos eram e são capazes de oferecer. Corpos que pela *quebra* dos quadris, dançando, mobilizados pela música e pelo batuque, causavam arroubos na plateia. Paralelamente a tudo isso, com a comicidade e brejeirice tipicamente nacionais presentes, o teatro cômico e musicado trouxe, para sua própria natureza, uma representação artístico-estética capaz de colorir uma concepção plenamente identificada com a população carioca. O teatro, com características brasileiras, assume o seu lugar de relevância na cena teatral do país.

A desigualdade que antes imperava pelo domínio das companhias estrangeiras que aqui chegavam, agora ganhava um novo rumo na história, tendo nas produções cariocas um opositor capaz de disputar plenamente o gosto das plateias.

“[...] as companhias portuguesas, que até a guerra dominavam o mercado teatral do Rio de Janeiro, perdiam cada vez mais terreno, em benefício das empresas brasileiras [...]”. (PAIVA, 1991:207)

recebem novas formas em destaque. O teatro cômico e musicado vai abdicando lentamente do conteúdo social, político e sarcástico para se deslumbrar apenas com as *belas aparências*. (PAIVA, 1991)

Uma nova perspectiva cultural nascente na sociedade passa a ser, recorrentemente, tema e motivo primeiro. Certos padrões morais passam a discussão, onde valores vigentes no momento são redimensionados em função desses novos tempos. A forte influência da brasilidade assumia um apetite renovador para enfrentar, até então, as ideias por uma hegemonia cultural solicitada pelas elites.

Prova de fogo, e divisor de águas, para o teatro nacional foram duas! A primeira, com a estreia, no Rio de Janeiro, em 3 de agosto 1922, da companhia de revistas *Ba-ta-clan*, diretamente de Paris. A segunda, em 1923, com a chegada da companhia de revistas *Velasco*, de Madrid. A chegada dessas promovera toda uma ordem estético-artística, nova, sobre a produção teatral do período e, mais ainda, o *lugar* que o teatro deveria ocupar definitivamente na cidade em consonância com a modernidade. Aqui se deu o derradeiro momento de apropriação e ruptura definitiva do teatro cômico e musicado carioca com modelos externos. Com a chegada dessas duas companhias, desencadeou-se todo um processo de transformações que adviriam nos anos seguintes na produção teatral voltada para a cultura de massas.⁹⁹ As presenças dessas, em médio prazo, trariam aos olhos de destacados artistas, a visão de um maior apuro técnico e artístico que deveria ser implementado. Para tanto, interessava menos copiar servilmente o que vem de fora e mais, apropriar-se do rigor artístico expresso nestas companhias, ressaltando a importância de se impor o definitivo profissionalismo nos palcos.

A estreia da companhia *Ba-ta-clan*, sob a incondicional direção de Madame Rasimi, ofereceu às plateias cariocas a possibilidade de assistirem a algo que, até aquele momento, era contundentemente inovador para a grande maioria do público cativo do teatro cômico e musicado. A sofisticação apresentada e traduzida à cena, por meio dos cenários e figurinos luxuosos, a música e a luz¹⁰⁰ estilizada como elementos capazes de constituir atmosferas e, fundamentalmente, uma coreografia precisa realizada por (belíssimas) coristas. Tudo isso urdido com muita sensualidade, inclusive, com direito ao

⁹⁹ Cabe aqui ressaltar que apesar de muitos espetáculos, criados posteriormente no Rio de Janeiro, serem apenas imitações grosseiras e apelativas das representações realizadas pelas *Ba-ta-clan* e *Velasco*, obviamente, com o intuito de obter lucros fáceis na bilheteria, estes não serão suficientes para obscurecer o amadurecimento que o teatro nacional ensejava e encontrou.

¹⁰⁰ Com uma perspectiva de amadurecimento estético da cena, cada vez mais se observou que os elementos que a compõe não poderiam ter mais apenas uma função utilitária. Como exemplo, poderíamos falar da luz, que passa a existir não apenas com o papel de *clarear* a cena, mas de participar como um elemento ativo da construção da ação dramática. O mesmo poderia ser dito a respeito dos cenários, figurinos, música, etc.

nu feminino, chamariz opcional, onde as moças permaneciam imóveis em quadros imbuídos de beleza e plasticidade.

“[...] Despertaram interesse, surpresa e sensação de saúde e a marcação das coristas, de corpo escultural, a música viva e funcional, os cenários magníficos, a movimentação de luzes e cores que ampliava os efeitos estéticos e cenográficos [...]”. (PAIVA, 1991:218)

Ficou claro, com a estreia da *Ba-ta-clan*, o quanto o nosso teatro era acanhado frente a novas tecnologias para a cena e que se encontravam razoavelmente disponíveis, portanto, questão que deveria ser superada o mais rapidamente possível. A *Ba-ta-clan* era diferente de tudo que já se havia visto, mesmo de outras companhias estrangeiras e nossa resposta não tardou, produzindo uma:

“[...] mudança radical na cenografia e nos figurinos e a introdução de uma coreografia consciente nos números de dança coletiva, até então executados na base do improvisado [...]”. (id.)

Apenas como registro, os efeitos sensíveis da *Ba-ta-clan* sobre o público carioca, inclusive do frequentador do Teatro Lyrico, foram de tal ordem, que um ano depois, em 1923, um cronista, ainda extasiado pela experiência, escreve:

“Ba-ta-clan é uma frase de regozijo, é uma expressão de contentamento, e, sobretudo, de espírito. [...] O Ba-ta-clan entrou no espírito carioca, e identificou-se de tal modo, que já é decorrido um ano depois de sua estadia entre nós, e ainda hoje é assunto de palpitante atualidade, como se ainda estivesse ali no Lyrico a deleitar-nos com suas graciosas e movimentadas representações. [...] Nos teatros, as grosseiras imitações do Ba-ta-clan, já chegam a irritar, e, nos cinemas, restaurantes e cabarés, são as músicas do Ba-ta-clan as preferidas para deleitar a clientela. A consagração absoluta foi-lhe, porém, feita no carnaval”¹⁰¹.

A companhia Velasco, no que lhe concerne, esteve aqui pela primeira vez 1923, realizando uma temporada no Teatro Recreio e com uma dança e música pujante

¹⁰¹ Theatro. **Fon-Fon**, Rio de Janeiro, 03 mar 1923.

provocou, igualmente, o furor e deslumbre das plateias cariocas. Dessa feita, era um caminho sem volta.... Se já possuíamos toda uma expressão corporal, vocal e musical capaz de assumir nossa brasilidade, o que faltava era um maior cuidado estético para com a cena. As experiências ocorridas nos teatros Lyrico e Recreio produziram marcas indeléveis à cena teatral carioca, reorientando os caminhos que iríamos trilhar.

Imediatamente, o empresariado teatral observou que intensas mudanças de paradigma deveriam ocorrer para a sua própria sobrevivência e do teatro cômico e musicado. Foi necessária uma renovação no trato da iluminação cênica, cenários e figurinos. Coreografias individuais e coletivas agora seriam devidamente ensaiadas longe dos improvisos e atropelos de outrora. Os artistas do palco passam a sofrer a exigência de preparo prévio. Instrutores de dança, bailarinos e coreógrafos são contratados para elaborar números mais sofisticados, precisos e bem marcados. O caráter apoteótico se introduz como uma obrigatoriedade.¹⁰² Sem sombra de dúvida, 1922 foi o grande ano de inovação para o teatro cômico e musicado.¹⁰³

O teatro, segundo Paiva, encontrava uma definitiva afinação com o humor popular, sofisticado. Um padrão de beleza (ainda que lamentavelmente subordinado aos padrões brancos e/ou europeus) passou a vigorar “e as coristas de pernas de ‘caniço de cegonha’ ou ‘suporte de elefantes’, cheias de pelos e manchas” não teriam mais lugar. Um exemplo que expressou bem as influências deixadas pela *Ba-ta-clan* ocorreu no espetáculo *Vamos Pintar o Sete*, de Raul Pederneiras, que no final do mesmo ano, apresentou a atriz Pepita de Abreu despertando “o interesse e os elogios da crítica”, adotando o *nu* e exibindo “sua bela plástica até então oculta; os efeitos de luz suplantaram o que até ali se fizera nos palcos do Rio”. (1991:223-24)

Simultaneamente a toda essa ordem de acontecimentos, em 1923, Luiz Peixoto retornou da Europa, depois de dois anos lá trabalhando. Motivado em realizar renovações e inserido em todo o movimento presente para uma nova perspectiva teatral, tinha plena convicção que o modelo anterior de revista de ano já não tinha espaço para aquilo que o

¹⁰² Finalmente chegava-se a conclusão que questões de investimentos econômicos sobre as práticas teatrais nacionais eram necessárias para seu crescimento, assim como, uma melhor formação dos nossos artistas.

¹⁰³ Neste mesmo ano alguns fatos importantes e singulares ocorrem. Além da inauguração de mais um importante teatro para a cidade: o *Teatro Centenário*, que se localizava na Rua Senador Eusébio, próximo à Praça Onze. Estreiam também duas das mais importantes atrizes do gênero: Alda Garrido, Aracy Cortes e Margarida Max, que junto com Otilia Amorim, já famosa, farão história nos teatros da Praça Tiradentes.

teatro cômico e musicado se pretendia. Mas do que isso, assumir definitivamente uma musicalidade de ritmos populares brasileiros e incrementar, com profissionalismo e verve, a ação cênica. Na mesma linha de pensamento, promover uma maior agilidade nos diálogos, cenas, quadros e transições¹⁰⁴. Assim como, exigir, a partir de agora, que o corpo de coristas fosse ocupado por aquelas preparadas e capazes de realizar partituras coreográficas de maior investimento pessoal e urdidura.

Ficava cada vez mais evidente que “[...] a representação subiu de nível, revelando maior cuidado do ensaiador e dos atores [...] as críticas despertavam risos, mas eram feitas num diapasão mais requintado [...]”. (PAIVA, 1991:227)

Com o incremento dado à cena, à música e ao texto, o teatro era abraçado, cada vez com mais entusiasmo, por um maior número de pessoas oriundas das mais variadas classes e ganhando a simpatia da imprensa, que passou a repercutir e divulgar positivamente seus feitos com elogios nos jornais e rádio.¹⁰⁵ Em todo esse período o teatro nacional passava por “[...] uma fórmula em que casava a riqueza do texto das tradições revistas à brasileira com as novas exigências do modelo francês [...]”. (RUIZ, 1984:42)

O modelo francês perduraria até o final dos anos 20, quando as influências francesas dariam lugar ao modelo imposto pelo cinema sonoro americano.

“[...] se antes... havia uma notória e maciça presença francesa nas revistas que seguiam o rastro da *Ba-ta-clan*, começava agora outra tarefa de dominação cultural, feita principalmente através do cinema americano, enchendo-se as revistas, reflexo imediato do cotidiano [...]” (RUIZ, 1984:45)

Aliás, sobre a presença do cinema, vale constatar que esse caminhou próximo do teatro durante os anos 20 e 30, concorrendo e/ou dividindo os mesmos espaços, os chamados “cineteatros”.¹⁰⁶ Ainda, com a chegada dos filmes sonoros no final dos anos 20, seus efeitos acarretaram forte alcance nos espectadores e, principalmente, com os

¹⁰⁴ Refiro-me aqui, as transições de cena. Aquele momento onde uma cena ou quadro dá lugar ao próximo. Esse momento é bastante sensível, de responsabilidade da direção teatral, deve ser feito com maestria, pois qualquer inadvertência pode ocasionar uma sensação de imobilismo rítmico frente ao espectador.

¹⁰⁵ Em 7 de setembro de 1922 é inaugurada a primeira emissora de rádio do Brasil. A *Rádio Sociedade do Rio de Janeiro*.

¹⁰⁶ Os cinemas, desde o segundo decênio, constituem-se uma diversão popular, principalmente no centro do Rio. Com ingressos a preços bem baratos, logo tornar-se-iam bastante atrativos para o público.

filmes norte-americanos, influenciando os hábitos, costumes e, conseqüentemente, trazendo para os números dançados nos palcos do teatro cômico e musicado os *foxtrot* e *ragtimes*. A partir daí, atores e atrizes passam a variar diariamente suas coreografias entre o *samba no pé*, o sapateado e, em muitos casos, ocorrendo algum tipo de simbiose entre os dois. Outras influências latinas também começariam sutilmente a participar, dando seu colorido especial: rumba, tango e bolero começavam, ainda que modestamente, mas vão se tornando mais comuns na cena, conforme seriam reconhecidos e apreciados pelo público. Entretanto, o significativo nisso tudo, é que a cena permaneceria afinada naquilo que lhe garantia a identificação, ou seja, sucedendo-se quadro a quadro, com um humor que variava entre o sutil e singelo, para temperar o momento seguinte com algo mais satírico ou, até mesmo, cáustico. O teatro cômico e musicado assegurava, mesmo adquirindo um novo formato, sua gênese mais fundamental: repercutir a sociedade em seus feitos, vícios e costumes. Urdida - sempre - com muita disposição de espírito e toques de brejeirice, foi acumulando aplausos entusiásticos e eletrizando a audiência pelas temporadas dos idos de 20 e consolidando as novas experimentações iniciadas depois dos anos 10.

Após as passagens por aqui, das companhias Ba-ta-clan e Velasco chegava o momento das grandes atrizes brasileiras como o principal atrativo do teatro. As mulheres ocupavam um lugar de destaque no teatro. A última influência marcante das companhias estrangeiras estava definitivamente selada. A partir de agora a presença dessas atrizes em cena, cada vez mais, sobrepujam o interesse manifesto de ir ao teatro propriamente pelos autores, ou mesmo, pelos atores cômicos. O que mais encantava as plateias passa a ser a capacidade e o talento destas *primeiras* atrizes. Iniciava-se uma disputa e concorrência, onde cada uma, ao seu estilo, buscava conquistar mais público e prestígio para seus espetáculos e/ou companhias. Com muita perícia *dominavam* o palco, imbuídas de expressões, cheias de entretons e de riquezas sutis nas palavras, mostravam como eram capazes de atribuírem aos textos todo um conjunto de ritmos e jogos provocantes. Com essa nova perspectiva, onde as primeiras atrizes das companhias ocupavam espaços, inevitavelmente, acirrava-se a competição entre elencos. Para potencializar todo esse conjunto de coisas e disputas, estimula-se um projeto (lucrativo) de rivalidades e concorrência alimentado pelos empresários por sobre as companhias existentes. Estes publicavam anúncios em revistas e jornais com o apoio da crítica jornalística e divulgadora. Com isso a figura da *estrela* do espetáculo consolidava-se e passava a formar

torcidas, fã-clubes, os mesmos, e que serão tão comuns num futuro próximo, com as *divas* da “era do rádio”.¹⁰⁷

“[...] Nos palcos, as claques puxavam os aplausos para quadros e artistas, de acordo com os sinais de um líder. A claque era parte integrante do espetáculo. O corpo de *claqueurs* era constituído por grupos de dez a vinte pessoas distribuídas por locais estratégicos da plateia. Seus integrantes pagavam ingressos mais baratos e tinham como objetivo estimular a participação do público [...]”. (ANTUNES, 2004:55)

Neste período, segundo Paiva, todo esse conjunto de novas circunstâncias também poderiam ser lidas como um sinal de amadurecimento e profissionalismo tão perseguido nas décadas passadas e finalmente conquistado.

“[...] o teatro de revista brasileiro abandona, de vez, a aventura, o improviso, o amadorismo, e se insere no negócio, na profissão, na troca organizada do sistema capitalista, na indústria, comércio e serviço do espetáculo[...]”. (1991:246)

O teatro cômico e musicado conquistou apoio incondicional das classes populares, e com a voracidade que as apresentações assumiram, ele adentraria num caminho sem retorno para se inserir num ritmo acelerado exigido pelas transformações que a cidade vivia.¹⁰⁸ Acrescentando e temperando as cenas com todas as influências que a cultura de raízes africanas dispunha, em música, corporeidade - e tão reconhecíveis pela população do Rio de Janeiro - a performance realizada sobre os palcos no teatro cômico e musicado seria capaz de superar, em conteúdo e forma, qualquer modelo antes imposto e de caráter eurocentrista.

“[...] A frequência dos espetáculos modernos aumentava consideravelmente. As produções locais eram prestigiadas por um público interessado em diversão e

¹⁰⁷ Sobre esse tema, indicamos a leitura do livro “As divas do Rádio Nacional”, de Ronaldo Conde Aguiar.

¹⁰⁸ Neste mesmo período Eugenia e Álvaro fundavam no Rio de Janeiro *Teatro de Brinquedo*. Esse projeto, de caráter fugaz, em dissonância com o que o teatro cômico e musicado se propunha, alimentava a ideia de um teatro feito para um público ávido por cultura e com temperamento e curiosidade intelectual. Segundo os fundadores, em suma, feito para um público que não frequentava o teatro realizado de então. Para o crítico Alcântara Machado, esse projeto se colocava em oposição ao teatro comercial, trazendo como conceito uma possibilidade de experimentação pelo viés de propostas modernistas oriundas da semana de 22 em São Paulo.

mundanismo, e alcançaram rapidamente um padrão de qualidade comparável ao das mais importantes companhias internacionais [...]”. (ANTUNES, 2004:55)

Para enriquecer todo esse panorama e indo em direção para contribuir com o espírito modernizador que o teatro se propunha, em 1925 o empresário Jardel Jércolis, em parceria com José (Zeca) Patrocínio Filho e participação do dançarino Georges Botgen, fundaram, depois de uma substancial campanha publicitária, a companhia *Tro-lo-ló*.¹⁰⁹ Com o nome da companhia explicitamente sendo um chiste para com a francesa *Ba-ta-clan*, buscava conciliar suas produções com elementos reivindicados pela Semana de Arte Moderna na cidade de São Paulo, em 1922. Visando ampliar o público e a bilheteria, seguia em direção a conquista, para seu teatro, de um público de poder aquisitivo mais alto e menos simpática aos teatros (programação) da Praça Tiradentes.

“[...] A empresa, criada por Jardel Jércolis e Patrocínio Filho, inaugurou as atividades teatrais no Cineteatro Glória, a casa de espetáculos que acabara de ser construída por Francisco Serrador, na Cinelândia, Rio de Janeiro. A ideia era descentralizar as atividades teatrais da Praça Tiradentes, apresentando espetáculos finos, elegantes e bem-acabados [...]” (ANTUNES, 2004:63)

Como, bem anuncia Paiva, o teatro encontrava-se em um movimento de maturidade, onde interessava menos uma ruptura com o que nos chegava de fora, prevalecendo a ideia de se apropriar de tudo aquilo que fosse útil e servisse aos propósitos do momento: “um nacionalismo que não se fecha, antes deglute, assimila e transforma os estrangeirismos”. (1991:252)

Em meados da década de 20, o teatro cômico e musicado viveria seu clímax. Assim, outras companhias surgiriam ou buscariam novos rumos para suas encenações, trazendo para seus espetáculos novas perspectivas para uma brasilidade já assumida.

Este foi o caso da *Ra-ta-plan* (outro chiste), criada por Luís de Barros, que “com suas ideias modernistas e seu talento de realizador, prestou grandes contribuições para a renovação do teatro de revista brasileiro”. (ANTUNES, 2004:66) A *Companhia de Burletas e Revistas do Teatro São José*, agora sob a administração de Domingos

¹⁰⁹ As apresentações da companhia *Tro-lo-ló* prosseguiram até 1926 e assinalaram a maturidade artística da moderna revista brasileira, com belos e bem cuidadas produções, uma concepção cênica ousada e textos de escritores reconhecidos pela produção literária. (ANTUNES, p. 65, 2004)

Segreto¹¹⁰, procurava reorganizar o programa de espetáculos, dando um novo impulso em suas temporadas com a contratação de Maria de Lourdes Cabral, primeira atriz então do teatro de revista de Portugal. A *Nacional de Revistas* surge, igualmente. A *Companhia Cri-Cri*, com o perfil destinado a oferecer comédias ligeiras. Ainda, a *Zig-Zag*, esta, com a peculiaridade de ser complementar as exibições cinematográficas; a *Companhia Carioca de Burletas*, de Gastão Tojeiro; a *Companhia Brasileira de Operetas*, com Vicente Celestino a frente; a *Companhia Tangará*, de Luiz Peixoto, entre tantas outras...

A Companhia Negra de Revistas

Em especial, surge em 1926 a *Companhia Negra de Revistas*, a primeira companhia feita, exclusivamente, por atores e atrizes negros. Idealizada e dirigida por De Chocolat¹¹¹ e o cenógrafo português Jaime Silva. A *Companhia Negra de Revistas* teve por inspiração diversos elementos, além dos ritmos da tradição afrodescendente brasileira e das renovações de cena apresentadas pela companhia francesa *Ba-ta-clan*, apropriou-se de ritmos musicais e dançantes americanos que chegavam até nós, principalmente pelo cinema. Entretanto, a influência mais marcante, e que impulsiona sua fundação, foi o espetáculo parisiense *Revue Nègre*, esse, igualmente, repleto de influências americanas, francesas e também africanas foi o grande inspirador.¹¹² Com o sucesso que este espetáculo obteve, e com a enorme repercussão reverberando aos ouvidos de De Chocolat, resolveu ele criar, aqui, sua versão abasileirada do “teatro negro”. O feito transgressor desta empreitada consubstancia algo que supera os efeitos diretamente relacionados com o teatro cômico e musicado. Isto é, o fato de localizar o artista negro, não apenas em papéis secundários, ou sem maior destaque, mas, sobretudo, distingui-lo em sua relevância na ação cênica.

¹¹⁰ Sobrinho de Paschoal Segreto, que passa a administrar os negócios de seu tio após sua morte.

¹¹¹ João Cândido Ferreira. O nome de Chocolat foi sem dúvida inspirado no grande comediante cubano Chocolat que fez grande sucesso em Paris nas primeiras décadas do século XX. Era um cômico, dançarino, e brilhou em teatros e circos junto com o clown branco Footit.

¹¹² *Revue Nègre*, espetáculo parisiense de 1925, com características exóticas, forte insinuação erótica e protagonizado por Josephine Baker. Por sua vez, Josephine Baker (1906-1975), foi uma célebre cantora e dançarina norte-americana, naturalizada francesa em 1937 e a primeira artista negra do teatro ligeiro a ser reconhecida mundialmente. Artista de características bastante particulares, tornou-se conhecida como a “Vênus de Bronze” ou “Pérola Negra”. Na França, particularmente, era tratada como “La Baker”.

Tendo a companhia dezenas de artistas, entre os quais, Dalva Espíndola,¹¹³ Rosa Negra e o ator Oswaldo Viana. Ainda, com apenas 11 anos de idade, estreava na carreira sobre os palcos o *pequeno Otelo*¹¹⁴, este que viria a ser um dos atores mais extraordinários que o teatro brasileiro conheceu. Na condução da orquestra, que a companhia possuía, ficava o *nosso Pixinguinha*¹¹⁵. Depois do sucesso retumbante que a *Companhia Negra de Revistas* vivenciou, ao longo dos anos de 26 e 27, com mais de 400 apresentações, ela precocemente encerraria suas atividades.

Sobre o fim dessa companhia, vários fatores, segundo o pesquisador Orlando de Barros (2005), de maior ou menor proporção, poderiam ser aventados como motivos. Sua

¹¹³ Dalva Espíndola, a juízo de Paiva, era uma atriz possuidora de uma “voz afinada” e “dicção clara”, cantou no Teatro Rialto, este, localizado na esquina das avenidas Almirante Barroso e Rio Branco, pela primeira vez “um autêntico clássico da música popular brasileira”, da autoria de Sebastião Cirino e Duque, “Cristo nasceu na Bahia”. (PAIVA, 1991:262)

¹¹⁴ Grande Otelo (Sebastião Bernardes de Souza Prata, 1915-1993), “[...] um dos maiores atores do teatro e cinema brasileiro. Foi também cantor e compositor. [...] desde os oito anos de idade, costumava apresentar-se em frente aos hotéis em Uberlândia, sua cidade natal, entretendo hóspedes e curiosos que passavam. Aos dez anos, acompanhou uma companhia de teatro que saiu em excursão para o Rio de Janeiro. [...] Recebeu rudimentos musicais do pai adotivo, que além do pequeno Sebastião, adotou uma menina chamada Abigail. Começou a ser chamado de Otelo pelo maestro que ministrava aulas de canto a Abigail Maia. [...] Quando foi para o Rio de Janeiro levado pelo produtor Jardel Jércolis recebeu dele o nome artístico de Grande Otelo, que segundo o próprio ator já seria uma piada quando ele aparecesse no palco tão pequeno. [...] Iniciou a carreira artística em 1926, na Companhia Arruda-Otília Amorim na peça “Nhá Moça” apresentada no Teatro Rink em Campinas (SP). Nesse mesmo ano, estreou na Companhia Negra de Revistas que estava excursionando por São Paulo e o contratou. Fez bastante sucesso nas apresentações nos teatros Apolo, Mafalda e Antártica. Em 1927, foi para o Rio de Janeiro com a Companhia Negra de Revistas com a qual se apresentou na revista “Café torrado”, de Rubem Gill, no Teatro República. No dia da estreia, assim referiu-se sobre ele o jornal “Correio da Manhã”: “A companhia traz um número de atração que por si só seria capaz de fazer o êxito da mesma. É um pequeno artista negro, de seis anos que tem assombrado todas as plateias com a precocidade de seu talento. Chama-se o mesmo Otelo e é tal o seu desenvolvimento e a verve que canta e representa, que alguns jornais dos estados o chamaram o maior intérprete da língua portuguesa. [...] Em 2015, por ocasião do centenário de seu nascimento foi homenageado com a mostra “O Maior Ator do Brasil - 100 Anos de Grande Othelo”, realizada no Centro Cultural Caixa Cultural [...]”. In: Site, *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/grande-otelo/dados-artisticos>. Acessado em 15 de abril de 2016.

¹¹⁵ Pixinguinha (Alfredo da Rocha Vianna, 1897-1973) “[...] foi maestro, flautista, saxofonista e um dos mais notáveis compositores da música popular brasileira. [...] Ainda na infância, recebeu de sua prima Eurídice, conhecida por Santa, o apelido de Pizindim ou Pizinguim (menino bom), ou, em outra hipótese menos aceita, seria a corruptela de bexiguinha, já que quando criança, teria a face marcada por bexiga, nome que, após várias transformações, veio a dar em Pixinguinha, com o qual fez carreira e se tornou conhecido de todos os brasileiros. [...] Em 1974, foi homenageado pela Escola de Samba Portela com o enredo “O mundo melhor de Pixinguinha”, de Jair Amorim e Evaldo Gouveia, com o qual a escola desfilou no carnaval. Embora não ganhando, a repercussão do desfile foi muito grande. Também foi homenageado pelo Ministério da Cultura com seu nome encimando o Projeto Pixinguinha, que enviava elencos de cantores e músicos para todo o Brasil, projeto que seria reativado em 2004, pela Funarte [...]” In: site, *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/pixinguinha/critica>. Acessado em 15 de abril de 2016.

existência, de menos de dois anos, não chegava a ser algo que chamasse a atenção, visto que durante todo o período, o prazo de existência das companhias residentes na cidade do Rio de Janeiro, de modo geral, não era muito superior a esse. Afinal o andamento, sempre célere, das companhias teatrais, com suas novidades e inovações, eram rapidamente superadas por outras que, por sua vez, também passavam a ser superadas pelas que adviriam. Esse permanente ciclo de renovação se dava exatamente pelo fato que novas propostas estéticas textuais e/ou musicais chegavam recorrentemente aos palcos cariocas, realimentando todo o processo de demanda. Especificadamente falando da *Companhia Negra de Revistas*, embora muito popular, vários foram os fatores para o seu fim: um sentimento genérico de saturação das revistas ao final dos anos 20; má gestão administrativa; falta de verbas capazes de sustentar o projeto; ou mesmo o surgimento de outras companhias se inserindo e popularizando o contexto do movimento do *teatro negro*. Contudo, com relação a *Companhia Negra de Revistas*, cabe aqui, salientar o motivo peculiar e perverso, significativo, ideológico e propulsor para o isolamento e seu ocaso: o racismo.

Como exemplo, entre tantos outros, segue matéria publicada pela revista *A Máscara*, que continha o seguinte conteúdo:

“[...] segundo informações que nos merecem todo o crédito, a Companhia Negra de Revista, que trabalhou o ano passado no Rialto e que se encontra presentemente em Pelotas, está arrumando as malas para uma ‘*tournée*’ a Buenos Aires. Não é o caso dos poderes públicos, principalmente do Ministério das Relações Exteriores evitar essa propaganda do nosso país e, logo onde, na República vizinha e amiga? [...]”¹¹⁶

A celeuma aqui posta dizia respeito a uma excursão que a companhia realizaria em Buenos Aires, Uruguai e, possivelmente, no continente europeu. “A notícia repercutiu na SBAT”, produzindo um documento em “Ata”, por esta, afirmando que tal campanha produziria feitos prejudiciais a imagem do Brasil e que, portanto, a mesma deveria ser impedida de tal empreitada. Esse posicionamento, deferido pela SBAT, vinha em defesa “aos foros da nossa civilização”.¹¹⁷

¹¹⁶ A *Máscara*, em 08 de julho de 1927, nº 12, p. 2. Apud: BARROS, 2005:230.

¹¹⁷ Para maiores detalhes ver: Ata da Sessão do conselho Deliberativo de 05 de julho de 1927, *Boletim da SBAT*, a. IV, nº 37, jul. 1927, p. 296. Apud: BARROS, 2005:230.

Evidentemente, esse ocorrido, apenas ratificava um estado de coisas defendidas pelas nossas elites, onde prevalecia o racismo, a eugenia, o eurocentrismo e, naquele momento - como ainda hoje – a manutenção de um enorme abismo de diferenças, ressaltando o conjunto de injustiças sociais e discriminações sofridas pelos negros em território brasileiro. Nesse mesmo tom, podemos destacar crítica realizada pelo jornal *A Rua*, de 1926, sobre o espetáculo *Preto e Branco*, apresentado no Rialto. Vejamos que a crítica do jornal ultrapassa os limites a que se propõe, para denotar um sentimento presente e representativo, pelo menos de parte da população pequeno-burguesa carioca, assim como, de uma intelectualidade literária e jornalística formadora de opinião e descontente com a existência da companhia. O título da matéria era: “Os últimos alentos da Companhia Negra, no Rialto”¹¹⁸. E segue, utilizando-se de palavras bastante depreciativas. Embora extensa, é esclarecedora:

“[...] Aqueles vergonhosos espetáculos que a população assistiu compungida vão ter um fim. De Chocolat, o “mágico” parece que vai dar o mergulho no vácuo. [...] Senão, vejamos porquê. A estreia desse agrupamento, sob a direção nunca assas suficientemente bem louvada desse notável De Chocolat (se é possível alguém na vida se chamar Chocoat!) provocou um dos maiores ruídos de teatro destes últimos tempos. As enchentes foram asoberbantes. [...] parece que para a Companhia Negra não há salvação possível. [...] está ali - está condenada a morrer chorosamente abraçada à indiferença pública. [...] Em Paris, pela mesma época, a moda impunha a obrigação de ir a um *musichall* do *boulevard* bater palmas a trupe preta de Miss Florence. Não se refletia aqui que Florence Mills é uma preta, sim, mas inteligente e encantadora artista, dançando primorosamente passos característicos de seu país. [...] Como em Paris a moda era ir ver os *pretos...* americanos, - aqui, entre nós, a moda passou a ser ir aplaudir os *pretos...* do De Chocolat. É espantoso! Bem depressa, porém, se verificou que os pretos do De Chocolat eram a maior blague este mundo!... Em Paris exibiram-se os pretos artistas; aqui se exibiam os nossos copeiros e as nossas cozinheiras...havia uma pequena diferença... O declínio, o desastre. Ora, constatada a palhaçada que o De Chocolat havia imposto ao público, o declínio era certo, a decadência fatal. Hoje, felizmente, a Companhia estrebucha. Graças! **Vamos ter de novo, em casa, as nossas cozinheiras...** A pilhéria vai acabar. Tinha que ser. Porque, com a troça, a toda uma população, não se podia desejar nada mais impudico. Era, realmente, de causar pena o espetáculo de miséria e desgraciosidade a que pudemos

¹¹⁸ Cenas e Telas. *A Rua*, Rio de Janeiro, p. 5, 14 set. 1926.

assistir com as representações do Rialto. As pobres raparigas a exhibir em cena magríssimos gambitos negros com manchas brancas, chegavam a dar náuseas [...] Os rapazes, coitados, sem nunca ter pisado um palco esbarravam-se em contradanças... O que se estava praticando era um abuso, a requerer a intervenção da própria polícia. [...] Ali eram exibidos como se pode exhibir, num lugar público, um **grupo de animais** curiosos [...]”.¹¹⁹ [negritos meus]

Por fim, sentencia o crítico do *A Rua*:

“[...] Desta vez, De Chocalat vai mesmo para o fundo... Até que enfim!”.¹²⁰

Dois dias depois, o mesmo jornal, publica nova matéria sobre a *Companhia Negra de Revistas*, desta vez saudando a polícia de São Paulo, que ao que tudo indica, não permitira que a mesma se apresentasse na cidade após a temporada finda no Rio de Janeiro:

“[...] Em São Paulo a polícia não permitirá *Na Pretidão do amor* [...] Afirmamos aqui que aquela coisa indecorosa estava, por abandonar o público, dando os últimos respiros; e que, o Chocolate, o diretor, provavelmente mergulharia no vazio.

[...] Felizmente o público reagiu contra aquela dolorosa exibição, tão deprimente para os nossos foros de cidade civilizada. Reagiu fugindo [...] Mas ao que estamos seguramente informados, a polícia da vizinha capital não está disposta a consentir na exibição da *Companhia Negra de Revista*”.¹²¹

Entretanto, ao que tudo indica, a informação postada pelo jornal *A Rua* não se concretizou. Conforme cita Nunes, em relação a temporada da *Companhia Negra de Revistas* em 1927:

“[...] Depois de demorada e proveitosa excursão pelos estados de Minas Gerais e São Paulo, onde foi muito aplaudida que De Chocolat organizou e Jaime Silva empresou, volta ao Rio de Janeiro e vai ocupar o República. O elenco foi melhorado: o número de

¹¹⁹ Idem.

¹²⁰ Idem.

¹²¹ *Ibid.* p. 5, 16 set. 1926.

grande atração é o Grande Otelo, pequeno artista de seis anos de idade (afirma o reclame) que é um verdadeiro assombro: canta em diversos idiomas com uma verve e espontaneidade extraordinárias! [...]” (v3:91)

Toda essa conjuntura coloca em cheque e descortina as tensões raciais vivenciadas na cidade do Rio de Janeiro, assim como, todo um conjunto de celeumas envolvendo reflexões e discussões a respeito da constituição da identidade negra, carioca, inserida num plano mais abrangente, que diz respeito – diretamente - a própria construção de uma identidade brasileira.

Levando-se em consideração que a presença da cultura afro-brasileira - e do artista negro e mestiço - estavam interligadas a popularidade e sucesso do teatro cômico e musicado produzido no período. Podemos supor que a discriminação racial pode ser uma explicação plausível para todo um conjunto de narrativas críticas e literárias depreciativas. Ainda mais, quando esse teatro, de viés feito e voltado para a diversão das classes populares, vai contra um segmento intelectual muito interessado na valorização daquilo que era determinado pelas pesquisas literárias estético-vanguardistas pensadas e praticadas na Europa. Havia, por parte dessa crítica, um profundo anseio por uma *modernidade* assumida no panorama das artes brasileiras. Ocorre que o teatro cômico e musicado, entretanto, ligava-se a uma:

“[...] outra face da modernidade. Estava nas origens de uma cultura urbana de massas que colocava em questão as percepções até então vigentes sobre a nossa identidade cultural. Recusando uma forçada inserção numa cultura de elite ou popular, operando entre as tradições artísticas europeias e a presença insinuante das tradições africanas, acompanhando de perto as rápidas mudanças nos valores, na moda, na linguagem e nos gostos da época, as revistas musicais dos anos 1900 e 1910 já pronunciavam a vertigem dos anos 20. Esse potencial de um teatro entre o erudito e o popular estar formando uma “nova cultura” não passou despercebido pelos modernistas. O futurista Marinetti, na Itália, evocava o gênero teatro de variedades como inspirador e fonte de sua estética. E Mário de Andrade declarava em 1926 que “os únicos espetáculos teatrais que a gente ainda pode frequentar no Brasil são o circo e a revista [...]”. (LOPES, 2000:15)

Nesse aspecto, o teatro cômico e musicado tornou-se um ótimo exemplo para discussões centradas na história cultural, sem nenhum consenso, sobre definições do que seriam a arte *erudita* e *popular*. Em relação mesmo, em todo o período, conjecturar que,

possivelmente, ele precisava ser compreendido menos em termos de “marcos” e mais como um fenômeno que se apropriava de todo e qualquer elemento cultural e/ou artístico que lhe interessasse e servisse aos seus propósitos. Dito de outro modo, a partir da aceitação simbiótica que se fez de múltiplas tradições, em especial, da africana, ameríndia e europeia.

Evidentemente, todo esse conjunto de coisas não eram lineares, muito ao contrário, traziam tensões que necessitavam ser problematizadas. Em espécie, com as relações sociais e a participação pública de negros e mestiços na vida social, econômica, política e, sobretudo, cultural da cidade do Rio de Janeiro. Esse diálogo, em muitos casos, áspero foi de suma importância para se dar conta de diversidades, tanto para (im)possíveis construções de intercâmbios multiculturais, como para certas significações nas relações interclasses. A questão estava posta *sobre a mesa*: como a cidade (as pessoas) daria conta da existência de diferentes lugares e memórias de *pertencimento* de grupos viventes na cidade, com seus bens (patrimônio) culturais, religiosos e artísticos?¹²² Em especial, das comunidades de ex-escravos e seus descendentes em solo carioca. Para tanto, podemos aqui recordar que as práticas teatrais voltadas para as classes populares, e que davam condições para que matrizes africanas pudessem ser elaboradas, não são novidades. Como exemplo, já no século XVIII, poderíamos citar as “Casas de Ópera”, embora a documentação seja imprecisa, é possível cogitar sua disseminação. (PRADO, 2008) No que concerne a cidade do Rio de Janeiro, consta, sob a administração de *Padre Ventura*, uma dessas onde espetáculos, embora elementares, eram produzidos de forma aparentemente regular. Em seus elencos, ao que tudo indica, além do próprio padre, o corpo artístico era mantido por mulatos, escravos alforriados, estudantes e *mulheres públicas*.¹²³

Toda essa conjuntura de coisas avança no tempo, até que na década de 20, do século XX, no Rio de Janeiro, venha a se consolidar espaços de ampla divulgação da

¹²² Voltando a Paschoal Segreto, a propósito, se faz um bom exemplo do oportunismo empresarial do momento, quando, com um olhar atento sobre a cidade, foi capaz de construir toda uma rede de casas voltadas para o entretenimento, atendendo as diversas demandas de grupos, com características culturais e econômicas específicas.

¹²³ “[...] As informações históricas sobre o estabelecimento de teatros e elencos, quer no Rio, quer em outras cidades, são imprecisas e levam quase sempre ao terreno das conjecturas e da divagação. Não se sabe, por exemplo, se a *Ópera dos Vivos*, cuja existência se deduz de menção a uma rua com seu nome, em 1748, é a mesma *Casa de Ópera*, dirigida pelo Padre Ventura, no Rio de Janeiro. Considera-se o nome desse religioso como o mais antigo entre os brasileiros que realizaram espetáculos teatrais regulares na cidade. [...]”. (MAGALDI, s/d:31)

cultura de matriz africana e que, pelo gosto popular, vão abraçar as ruas em cantos, ritmos e danças, favorecendo a presença dos afro-brasileiros na cultura popular. No caso específico deste *caput*, a *Companhia Negra de Revistas*, que impunha a abertura de oportunidades de emprego e trabalho para o artista negro.

Num sentido oposto, porém, outras leituras podem ser produzidas e que valem reflexão por salientar que a problemática da inserção da cultura negra no seio da sociedade não pode ser lida de maneira, exclusivamente, bidimensional. Procedendo desta maneira, poderíamos cair na armadilha de abdicar de toda a dialética e presença de narrativas depreciativas subjacentes que o estudo, sobre o fato e o período, exige apreciar. Ignorar, por exemplo, o caráter exótico atribuído à música popular e de raiz afrodescendente, por certa elite crítica e *branca*, garantindo a permanência de um significante dissimulado, embutido, perverso e que, no final, manifesta-se mais como um instrumento de ratificação das desigualdades raciais e econômicas existentes.

Bem salienta Abreu, em toda essa ordem de coisas, quando diz:

“[...]A construção da nação através de uma música que expressasse os sons do povo brasileiro e as vozes da terra, na década de 1920, envolveu não só uma posição ao que se definia como gosto europeu, mas também aos limites e distorções de uma música qualificada como regional ou exótica. A qualificação de exotismo musical (ou música exótica) tornou-se, desde então, outro atributo de hierarquização de músicas e músicos que não alcançaram o espírito do nacionalismo defendido pelos críticos modernos de 1922. [...]”

Inclusive o exotismo chegou a ser visto como algo perigoso, pelas ameaças à integridade da nação. [...]”. (2011:s/n)

E continua:

“[...] o exotismo chegou a ser definido como uma espécie de onda, ou moda europeia, que teria invadido a cidade do Rio de Janeiro e outras capitais do Brasil, a partir do início do século XX. Essa moda pelas coisas “exóticas” explicaria (e ao mesmo tempo desqualificaria) a presença de expressões culturais identificadas como populares, folclóricas, regionais, sertanejas ou negras, e sua incorporação em obras literárias, teatrais e musicais do período cronológico da chamada Belle Époque. [...]”. (Id.)

Desde o início do século XX já podemos observar a criação de *sociedades* que tinham como objetivo, antes de tudo, constituir estratégias de combate à discriminação racial e enaltecer a presença cultural da raça negra na gênese da sociedade brasileira.¹²⁴ De fato, mesmo que contra certa corrente, havia o desejo de alguns segmentos teatrais, interessados pela criação de um mercado profissional negro para palcos brasileiros. Cabe ressaltar, que ao final dos anos 10, o negro galgava maior participação social, ou seja, ocupar espaços buscando lidar com o pensamento corrente de que era necessário enaltecer a cultura afrodescendente, traduzida em toda a sua brasilidade. A ideia da educação surgia como *pedra fundamental* para que todo um conjunto de transformações fosse conquistado. Conceitos como o de igualdade, respeito e solidariedade eram metas que precisavam ser difundidas. Ascensão social e oportunidades igualitárias de trabalho deveriam ser um fator presente, assim como, todo um processo de civilidade que perpassaria pela conscientização da importância em se conquistar direitos políticos. No que toca, especificadamente ao teatro, um trabalho voltado à importância e presença de valores culturais dos afrodescendentes. Nesse contexto, não é de se estranhar que teatro e música fossem objetos de escolha natural para negros e mestiços, enquanto fonte de trabalho¹²⁵ e pelas práticas educativas que eram capazes de oferecer frente a sociedade. A verdade (se é que podemos aventar tal afirmativa!), é que o teatro cômico musicado e a música, pareciam alinhar-se a ideários presentes para a construção de uma possível *reinvenção* da cidade, atribuindo uma nova simbologia as ações vividas pela população: um ambiente e lugar ideal à constituição de um espaço público-político.

A intelectualidade negra e mestiça residente na cidade do Rio de Janeiro percebeu que na confluência entre os objetivos de diversão para as massas e a opção em lidar com

¹²⁴ “[...] Tendo como principais centros de mobilização as cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, os movimentos sociais afro-brasileiros começam a trilhar novos caminhos a partir de meados dos anos 1910, numa tentativa de lutar pela cidadania recém-adquirida e evoluir para organizações de âmbito nacional. A primeira grande manifestação neste sentido é o surgimento da imprensa negra paulista, cujo primeiro jornal, O Menelick, começa a circular em 1915. Seguem-lhe A Rua (1916), O Alfinete (1918), A Liberdade (1919), A Sentinela (1920), O Getulino e o Clarim d’ Alvorada (1924). Esta onda perdura até 1963, quando foi fechado o Correio d’Ébano. Estes jornais possuíam como característica principal, o fato de não se envolverem na cobertura dos grandes acontecimentos nacionais (os quais, cautelosamente, evitavam). Conforme assinala Moura [11], tratava-se de “uma imprensa altamente setorizada nas suas informações dirigida a um público específico [...]”. Fonte: Site, *Geledés*. Disponível em: <http://www.geledes.org.br/movimento-negro>. Acesso em 24 de abril de 2016.

¹²⁵ Vale salientar que o teatro, e todos os demais eventos voltados para a diversão, eram capazes de oferecer trabalho, mas de caráter bastante informal. De outro modo, o teatro, em certa medida, constituía-se como um espaço de resistência.

temas de relevância no dia-a-dia, as revistas, burletas e operetas se apresentavam como estratégia suscetível e ferramenta adequada para a inserção dos afrodescendentes em espaços onde reais demandas fossem manifestas, assim sendo, e como resultado, um forte aliado à afirmação dos afro-brasileiros, a partir da Proclamação da República, como instrumento de luta para a participação política e coletiva, no meio urbano, carioca, nacional e republicano. E com a *Companhia Negra de Revistas* incluída nessa conjuntura, poderíamos dizer: foi o mais significativo marco de início do *teatro negro* no Brasil. Em 1926, De Chocolat ainda fundaria a Companhia *Ba-ta-clan Preta* e, posteriormente, inauguraria em 1936, a companhia *Casa do Caboclo*, no Teatro São José em sociedade com Duque e Humberto Miranda.¹²⁶ Além claro, como não poderia deixar de ser, resultado de iniciativas de diversos artistas negros engajados no teatro cômico e musicado desde primeiros anos da República, ou mesmo antes, quando temos notícias que esses nunca deixaram de estar presentes e atuantes, em maior ou menor grau, nos palcos do teatro brasileiro.

Os últimos anos da década de 20

Não era apenas a *Companhia Negra de Revistas* que vivia problemas e perseguições. Com a chegada dos filmes sonoros, o cinema, principalmente o americano, ganhava mais salas de exibição e, conseqüentemente, popularidade e notoriedade. As cenas dançadas e cantadas, projetadas nas telas, adquiriam um novo contorno, onde parecia inexorável a comparação com aquilo que o teatro cômico e musicado produzia nos palcos cariocas. O público pareceu fazer a opção pelo cinema. Afinal, o sonho exibido nas telas denotava uma grandiosidade e modernidade ainda não experimentadas, se comparada com as possibilidades mais *modestas* da própria natureza essencial do teatro, pelo menos esse era o sentimento recorrente de uma significativa parte da população. As baixas bilheterias rapidamente despontariam essa crise. Como resultado, as temporadas

¹²⁶ Algo que nos causa espécie, é a ausência da história da *Companhia Negra de Revistas* em quase toda a historiografia do teatro brasileiro, além de inexistir nos escritos Abdias do Nascimento. Curioso ainda, que Abdias cite o TEN (Teatro Experimental do Negro), fundado por ele no Rio de Janeiro em 1944, como o primeiro movimento negro de teatro no Brasil e, ao mesmo tempo, reproduza o mesmo discurso depreciativo da crítica literária propagado sobre o teatro cômico e musicado nas primeiras décadas do século XX. Podemos conjecturar, portanto, que tal ausência nos escritos de Abdias do Nascimento esteja atrelada a ideia de conciliação do TEN como uma forma europeia de fazer teatro e, estrategicamente, interessada em disputar espaços com o teatro moderno nascedouro, vigente e *branco*.

eram curtas e os teatros cada vez mais vazios. Parecia uma batalha perdida depois de tantos anos e esforços para se consolidar um teatro popular e de feição brasileira.

Outros fatores, porém, alimentaram toda a ordem de circunstâncias negativas para as artes cênicas nos anos finais da década de 20. O teatro passa a sentir os efeitos da crise econômica, que já assolava o Brasil sob os efeitos, advir, provocados pelo *crack* da Bolsa de Valores de Nova York, em 1929.¹²⁷ Com a tensão econômica presente, parecia haver espaço para que uma nova ordem política e ideológica ganhasse notoriedade. Essa, por sua vez, favoreceu o recrudescimento da censura policial e judiciária voltada, mais assiduamente, para os espetáculos do teatro nacional, muitas vezes, manifestando opiniões moralistas e de intolerância, fato que só ampliavam os problemas.¹²⁸ Com toda essa ordem de fatores prejudiciais ao teatro, o processo de modernização pelo qual passara, sofria um golpe severo e, momentaneamente, o fazia ancorar num período de entressafra e vazio criativo.

Contudo, com a força e vivacidade, um modo de reação a toda a conjuntura negativa do momento se esboça. E, mesmo sob fogo cruzado, boas notícias viriam em 1926, quando Viggiani constrói, na cidade, *O Teatro Casino*. Em 1928, outro empreendimento teatral, realizado pelos irmãos Vitor e José Maria Fernandes salta os olhos com a construção do *Teatro Palácio*, o maior até então existente na cidade do Rio de Janeiro. Infelizmente esse último empreendimento derivou em poucos resultados e benefícios concretos para os nossos espetáculos, ou seja, a crise de 29 falou bem mais

¹²⁷ O dia 29 de outubro de 1929 foi apontado como o marco para o *crack* da Bolsa de Valores de Nova York. O *crack* se deu por uma profunda desvalorização acionária de grandes empresas americanas, que imediatamente se viram forçadas em diminuir consideravelmente o andamento da sua produção. Estas circunstâncias provocaram que grande parte da classe trabalhadora americana se visse, de uma hora para outra, desempregada e sem perspectivas a curto ou médio prazo. Esta crise se alastrou contaminando a economia de todo o mundo capitalista. Em particular, o Brasil sentiu seus efeitos por uma radical baixa nas exportações de café e, conseqüentemente, causando danos severos a balança comercial. Como o café era um elemento chave na economia nacional, a crise acabou por se estender ao plano político da Primeira República, criando toda uma ordem de fatores que culminariam com a Revolução de 30 e a ascensão de Getúlio Vargas.

¹²⁸ Decreto nº 16.590, de 10 de setembro de 1924, regulamentava as casas de diversões públicas e “[...] estabelecia regras à exploração de teatros e cinemas e toda espécie de entretenimento oferecidos ao público”. Em seu art. 39, estabelecia: § 5º - Na censura das peças teatrais a Polícia não entrará na apreciação do valor artístico da obra; terá por fim, exclusivamente, impedir ofensa à moral e aos bons costumes, às instituições nacionais ou de países estrangeiros, seus representantes ou agentes, alusões deprimentes ou agressivas a determinadas pessoas e à 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 à prática de crimes ou contenham apologias destes, procurem criar antagonismos violentos entre raças ou diversas classes da sociedade, ou propaguem ideias subversivas da ordem estabelecida [...]”. (NUNES, 2v:105)

alto e neste mesmo ano o *Teatro Palácio* viria a se tornar, exclusivamente, um cinema.¹²⁹ Essas iniciativas só comprovam que, independentemente do período, de sucessos e insucessos, fracassos ou não, o teatro carioca vivia histórica e permanentemente com suas incertezas. Ao mesmo tempo, transparecia que sua fragilidade era capaz de constituir, singularmente, a força em prevalecer sobre quaisquer intempéries. Deste modo, o teatro, outra vez, buscava vencer a “crise do momento”. Felizmente, os teatros da Praça Tiradentes viviam momentos bem melhores, com mais de uma dezena de produções ocupando a predileção do público e algumas delas, alcançando um número superior a cem representações. Atrizes como: Otilia Amorim¹³⁰, Abigail Maia¹³¹, Alda Garrido¹³²,

¹²⁹ Ao que tudo indica, os custos para se manter um cinema eram mais baixos do que de um teatro em pleno funcionamento. A exemplo, o número de profissionais envolvidos no funcionamento de um cinema era mais reduzido, fazendo também com que a folha de pagamento se reduzisse. O cinema em questão localizava-se na Rua do Passeio, 38. No dia 20 de junho de 1929 passa a ser o *Cinema Palácio*. Espaço significativo a história do teatro carioca e que viria a ser mais um perdido para a indústria cinematográfica.

¹³⁰ Otilia Amorim (1894-1970), atriz e cantora. Em 1910 estreou como atriz. Era completa: carismática e bela, dominava os tempos rítmicos e o improvisado. Dançava e cantava com perfeição. Em 1922, quando já era uma das principais atrizes da Praça Tiradentes, funda sua própria companhia. Em 1963 foi homenageada pela Associação Brasileira de Críticos Teatrais por sua singular contribuição ao teatro brasileiro. “O escritor e musicólogo Mário de Andrade, no Compêndio de História da Música, relacionou entre seus sambas preferidos, quatro gravados por ela: “Nego bamba”, “Vou te levar”, “Eu sou feliz” e “Desgraça pouca é bobagem”. In: Site, *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/otilia-amorim/dados-artisticos>. Acessado em 27 de abril de 2016.

¹³¹ Abigail Maia (1887-1981) atriz e cantora. Estreia, em 1905, na Companhia Luso-Brasileira, de propriedade do empresário Lago, no Teatro São Pedro. Em 1909 recebe o convite do empresário Alfredo Miranda para se apresentar em Lisboa, naquele momento uma das principais capitais europeias do teatro cômico e musicado, onde, segundo o jornalista e crítico teatral Brício de Abreu, encenou diversas operetas vienenses. Em 1920, foi para a companhia de Pascoal Segreto, que atuava no Teatro São Pedro. Em 1921, mudou-se para a companhia Viriato Correa e Nicola Viggiani e se tornar sua principal atriz. Nesta, junto a Vicente Celestino realizaram alguns dos principais sucessos da época. Ainda, trabalharia com Leopoldo Fróes no Teatro Fênix. Foi também a principal atriz da companhia organizada por Oduvaldo Viana, onde realizaram juntos uma significativa renovação estética no teatro cômico e musicado. “Em 1940, ingressou no radioteatro da Rádio Nacional, onde emocionava os ouvintes com suas interpretações em novelas, destacando-se seu desempenho no papel de “Conceição”, na novela “O direito de nascer”. Aposentou-se em 1967, quando completou 80 anos de idade”. In: Site, *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/abigail-maia/dados-artisticos>. Acessado em 27 de abril de 2016.

¹³² Alda Garrido (1896-1970), para muitos críticos foi uma das maiores comediantes que o teatro brasileiro conheceu. Com o público fazia sucesso absoluto nos teatros. Desembaraçada e autêntica, era dona de um estilo próprio, explorava o caráter brasileiro com a criação de tipos populares de forte identificação e penetração. Com um profundo domínio da relação palco-plateia tornar-se-ia um ícone para as gerações futuras de atrizes. “E como no caso de Cacilda Becker, foi o cinema que registrou sua imagem para seu saudoso público, as gerações seguintes e para as próximas que virão”. [...]. In: Site, *Teatro e Revista Brasileira*. Disponível em: <http://teatrobr.blogspot.com/2010/12/alda-garrido.html#ixzz46zysFu6>. Acessado em 27 de abril de 2016.

Margarida Max¹³³, Aracy Cortes¹³⁴ e, posteriormente, Zaira Cavalcanti¹³⁵, que se destacaria na próxima década, estavam decididas em não permitir que o teatro cômico e musicado fosse abalado pelas circunstâncias econômicas e delicadas que atravessava. Protagonistas absolutas nas companhias que defendiam, alcançavam todos os esforços necessários para atender a qualidade que o teatro carecia e para manter ligados os anseios dos espectadores. Com isso, o teatro cômico e musicado, cada vez mais, ocupava o lugar de interlocutor das questões citadinas e nacionais. Os fatos políticos e sociais, que ao final dos anos 20 eram muitos, foram tomados em cena pela galhardia em ironias inteligentes e críticas.

Como exemplo, podemos citar a estreia da revista *Miss Brasil*, em 20 de dezembro 1928 no Teatro Recreio. Empreendimento do empresário Antônio Neves, que trouxe Aracy Cortes, Itália Fausta, Henriqueta Brieba, Vicente Celestino, Palitos, Mesquitinha, entre outros, para abrilhantar o texto escrito por Marques Porto e Luiz Peixoto. Com cenários de Jaime Silva e Raul de Castro, arranjos e regência, Júlio Cristóbal e Sá Pereira. Nas composições musicais, além do novato Ary Barroso, Sinhô, Henrique Vogeler e, novamente, Luiz Peixoto. O sucesso parecia garantido. Através de sua voz, Aracy trazia aos palcos alguns daqueles que seriam clássicos eternos da música popular brasileira: *Jura; Medida do Senhor do Bonfim; Linda Flor*, mais conhecida como *Ai, Ioiô*. As

¹³³ Margarida Max (1890-1960) foi atriz e cantora. Para muitos críticos e jornalistas da época, ocupou um lugar absoluto como “rainha” na Praça Tiradentes entre as décadas de 20 e 30. A despeito disso, foi sem dúvida, uma atriz e figura feminina das mais importantes no panorama do teatro brasileiro. Em 1926, em parceria com Manoel Pinto, fundaria uma companhia empenhada na valorização do luxo, no arrojo das encenações e renovação aos velhos modelos.

¹³⁴ Aracy Cortes (1904-1985), atriz e cantora. Inicia sua carreira ainda jovem. Com apenas 16 anos já atuava no Circo Democrático cantando e dançando maxixes. No início dos anos 20, estreia profissionalmente, ganhando mais e mais destaque a partir dos espetáculos que participa. Além de uma atriz exuberante, estava inserida e vivendo nos palcos todos os principais movimentos de renovação do teatro nacional do período. Na década de 30 funda sua própria companhia. Aracy foi uma mulher de hábitos e costumes que iam bem além de seu tempo. Desde os anos 20 cantava sucessos, lançando diversos compositores, e sendo uma voz feminina solitária onde a hegemonia de vozes masculinas era uma constante.

¹³⁵ Zaira Cavalcanti (1913–1981), atriz e cantora. Inicia sua carreira nos anos 20 na companhia do ator Alfredo Silva. Foi atriz na Companhia de Revistas Tro-ló-ló e atuou nos teatros Carlos Gomes e Glória e no cabaré Alcazar. Posteriormente trabalha ao lado de nomes como Aracy Cortes, Mesquitinha, Olga Navarro, Dercy Gonçalves e Dircinha Batista. Faz carreira no Teatro Recreio e chega a ser a estrela máxima de Walter Pinto, nos anos 40. Para Salvyano Cavalcanti de Paiva foi “a mulata gaúcha de 16 anos que viera de uma temporada na Bahia cheia de fôlego e graça”. Para o crítico Lafayette Silva, “era a mais séria ameaça do teatro popular”. Para Mario Nunes, “sublinhava tudo com meneios quentes”. Para Jotaefegê, quando da estreia do espetáculo *Dá Nela!*, “faz nascer uma estrela no tradicional teatro da Rua do Espírito Santo”.

expectativas se confirmariam com *Miss Brasil* alcançando 172 apresentações, sendo um estrondoso sucesso, com aplausos do público, da crítica e, garantindo assim, um merecido lugar na historiografia do teatro brasileiro. Durante muitos anos, se poderia ainda sentir, na cidade do Rio de Janeiro e no Brasil, a reverberação e os benéficos decorrentes de *Miss Brasil*, despertando o desejo pelo fazer de artistas, autores, compositores e empresários.

Este espetáculo foi maturado no âmago de parte de um grupo que sempre, e de forma incansável, não estava nem um pouco disposto a perder o espaço teatral conquistado. Numa união de forças, entre veteranos e jovens iniciantes, emergiu progressivamente a recuperação. Outros espetáculos, antes¹³⁶ ou depois de *Miss Brasil* já apontariam esse quadro que esboçava reação e novas transformações para a cena. O alerta já estava no prólogo de *Miss Brasil*, que anunciava aos espectadores: “[...] Maliciosa, / Apimentada, / Tão desejada / Sou a revista, / Trago a piada / Bem temperada / Pra fazer rir [...]”.

Nesse fluxo de resistência e renovação que só aqueceu o cenário do período, outra medida publicitária, e que rendeu bons louros, foi a *disputa* aberta, com direito a torcida, entre as duplas criadas pelos autores Luiz Peixoto e Marques Porto versus Cardoso de Menezes e Carlos Bitencourt. O resultado foram textos e, fundamentalmente, espetáculos melhores e mais entusiasmados a cada estreia.

No campo legislativo, outro fator de vital importância para a desejada reação do teatro cômico e musicado se deu com a aprovação, pelo Congresso Nacional, da *Lei Getúlio Vargas*¹³⁷. Esta lei, que por dois anos se esperava aprovação, reconhecia o teatro como atividade regular, emprestando-lhe estrutura jurídica. Apesar dessa lei ter o nome do então, deputado federal pelo Rio Grande do Sul,¹³⁸ inicialmente foi elaborada por uma

¹³⁶ “[...] em 1926, Manoel Pinto Margarida Max organizaram uma companhia para realizar temporada no teatro Carlos Gomes. [...] A marca principal da companhia era a suntuosidade, a valorização do luxo, dos efeitos visuais e da dança, executada por grandes orquestras. Margarida transformara-se na grande estrela do chamado teatro ligeiro nos anos 20, dominando as plateias com grande maestria. Manoel Pinto era chamado pela crítica de “o Velasco brasileiro” graças ao toque especial de brilho, alegria e à vivacidade de suas encenações [...]”. (ANTUNES, 2004:68-69)

¹³⁷ O projeto tinha como título “[...] Regulamentação da locação de serviços aplicada ao teatro segundo a legislação brasileira [...]”. (NUNES, s/d, 3 v:101).

¹³⁸ “Getúlio Vargas (1882-1954), nasceu em São Borja (RS). Bacharel pela Faculdade de Direito de Porto Alegre (1907), elegeu-se pelo Partido Republicano Rio Grandense. Deputado estadual, deputado federal e líder da bancada gaúcha, entre 1923 e 1926. Foi Ministro da Fazenda de Washington Luís (1926-27) e presidente do Rio Grande do Sul (1927-1930). Em 1929 candidatou-se à presidência da República na chapa oposicionista da Aliança Liberal. Derrotado, chefiou o movimento revolucionário de 1930, através do qual assumiu em novembro deste mesmo ano o Governo Provisório (1930-34). Durante este período, Vargas deu início à estruturação do novo Estado, com a nomeação dos interventores para os governos estaduais,

comissão da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais: Alvarenga Fonseca, então presidente da SBAT; Gomes Cardim, organizador do projeto; Raul Pederneiras; Batista Junior e Castilho de Oliveira. (NUNES, 3v:101)

Nesse mesmo período, a Praça Tiradentes reencontrava um bom momento. Entre sucessos e fracassos, nas novidades trazidas pelas estreias ou nas reprises de antigos êxitos, digam-se, essas sempre lançadas como estratégia onde períodos mais sombrios, caracterizados pela redução de bilheteria, tornavam-se uma realidade. Contudo, em meio a toda essa permanente inconstância, parecia haver a percepção - pelo público - que a qualidade artística estava assegurada. Em especial, as revistas produzidas pelas principais companhias atuantes, que dispunham agora de um requinte em suas encenações antes nunca visto. Cabe aqui salientar, que no futuro próximo, motivado por atos da censura, infelizmente, esse mesmo luxo obscureceria o texto e o teor crítico, inerente ao teatro cômico e musicado, sendo o principal motivo do seu declínio.

É verdade que ao final dos anos 20 uma redução de público foi sentida na média dos espetáculos. Dentre os principais motivos para esta redução estavam: os econômicos e agora, mais do que nunca, o cinema sonoro disputando no dia-a-dia a atenção do público. Para saber, entre o final da década de 20 e início da de 30 um espetáculo do teatro cômico e musicado de sucesso conseguia registrar algo em torno de 50 apresentações, quando em tempos anteriores, chegava-se facilmente ao número de 100 apresentações.

Essa realidade obrigou as companhias a alterar suas rotinas e encontrar novas estratégias, passando a ocupar temporadas em diferentes teatros, dilatando-se para outros bairros e, com isso, tentando alcançar perfis diferenciados de público. Além disso, em muitos casos, variando seu repertório numa mesma temporada, apresentando diversos espetáculos e passando a *mambembar*,¹³⁹ sobretudo, em cidades do interior, onde havia um público ávido pelas novidades artísticas frescas chegadas da Capital. Por fim, as que

a implantação da justiça revolucionária, a criação do Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio e a promulgação das primeiras leis trabalhistas". In: *Dicionário Histórico Biográfico Brasileiro pós 1930*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2001.

¹³⁹ Viajar com o espetáculo. Fazer teatro mambembe aqui significava, além da luta permanente de sobrevivência das companhias, em muitos casos, reduzir, nas viagens, o aparato de cenários, figurinos e de elenco, com o intuito de garantir maiores lucros. Uma indicação saborosa para conhecer um pouco mais sobre essa prática, aconselhamos ler "O Mambembe", Burleta em três atos e doze quadros de Artur Azevedo e música de Assis Pacheco. Esse espetáculo foi representado pela primeira vez no Teatro Apolo, do Rio de Janeiro, no dia 7 de dezembro de 1904. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=2099

podiam, saíam do país realizando turnês, preferencialmente indo para centros importantes na América do Sul, como: Argentina, Uruguai e Chile.

O fato é que o *cinturão cultural*, há muito tempo existente na Praça Tiradentes e em seu entorno, começava lentamente a se desvanecer.¹⁴⁰

A crise política e econômica que aflige o teatro

Se não bastasse a crise econômica que assolava o Brasil, em 1930¹⁴¹ instaurou-se a crise política, criando um período de profunda recessão e que se refletiria brutalmente no teatro. Como os últimos anos da década de 20 foram preenchidos de tensões e instabilidade no país, para o teatro cômico e musicado não seria diferente e, entre avanços e retrocessos, conseqüentemente, reduziria drasticamente o público dos teatros.

Esse parecia o destino ingrato e inexorável do teatro cômico e musicado em solo carioca: viver, recorrentemente, durante sua existência, de altos e baixos na sua produção e popularidade. Fossem esses, problemas oriundos da valorização e concorrência, muitas vezes desleal, das companhias estrangeiras ainda presentes em nossos teatros; de um segmento nacional mais interessado em espetáculos *menores* e de bilheteria fácil; ou mesmo, das reclamações sistemáticas dos profissionais sobre a falta de legislação que lhes dessem maior garantia e seguridade. Por outro lado, fortalecia-se a *féerie* ganhando cada vez mais prestígio e aplausos daqueles que procuravam o teatro cômico e musicado como forma de entretenimento. Para muitos profissionais do teatro, parecia um pesadelo, quando veem, frente aos seus olhos, tudo aquilo pelo qual lutaram, por mais de uma década, para criar um teatro crítico, cômico, musical, de fisionomia brasileira ruir. De maneira muito clara, essa situação é descrita, contundentemente, por Paiva:

“[...] Curioso é verificar a transformação gradativa do gosto do público nesta década de experimentos e recuos formais que assinala primeiramente a desapareção do enredo ou fio condutor da revista, depois a equiparação dos quadros alegóricos e fantasiosos às

¹⁴⁰ A partir desse momento o teatro, progressivamente, iria se dirigir, fundamentalmente, para a Zona Sul da cidade do Rio de Janeiro e para onde a população, com melhores condições econômicas, migrava.

¹⁴¹ Em 3 de novembro de 1930, através da chamada “Revolução de Trinta”, Getúlio Vargas torna-se chefe do Governo Provisório com amplos poderes. Confirmava-se a dissolução do Congresso Nacional e das Casas Legislativas estaduais e municipais derrubando-se velhas oligarquias estaduais. Neste momento encerra a chamada *República Velha*.

cortinas cômicas e, por fim, após um lustro de combate, a vantagem da fantasia sobre a crítica da atualidade quando diferentes fatores, tais como a censura política e *moral*, a influência do filme musical, a falta de autores inspirados e empenhados, a diminuição numérica da produção e a autossuficiência dos produtores, levam a *extravaganza* ou *féerie* a sobrepujar o lado crítico e social do teatro da revista [...]”. (1991:242-43)

Somando-se a isso, parecia se consolidar obstáculos impostos por aquelas repetidas narrativas depreciativas, imprimidas pelas elites literárias, desde o século XIX, e que percorreram, invariavelmente, as primeiras décadas do século XX. Também, a chegada do cinema sonoro, a partir de 27,¹⁴² parecia acirrar a competição pelo público e pelas bilheterias. Como já não bastasse, o surgimento do rádio, que aos poucos, vinha retirando do teatro cômico e musicado o lugar de grande difusor da música popular brasileira.¹⁴³

Parece-nos compreensível entender que o teatro cômico e musicado, econômica e socialmente, foi constituído sobre estruturas frágeis e delicadas. Quase sempre, sem o devido apoio institucional ou dos meios intelectuais, contava apenas com a vontade e obstinação daqueles que o faziam. Por isso mesmo, teatro tão suscetível a toda ordem dinâmica da cidade. Não haveria fatores sociais, políticos e monetários internos e/ou externos que, de uma maneira ou outra, não o afetasse. E nesse contexto, poderíamos quase afirmar que, entre ganhos e perdas sucessivas pelos quais passou o teatro cômico e musicado, a falta de qualquer projeto político às artes em geral e à cultura foram determinantes para o seu fim. Explicitamente, no caso do teatro, não foram poucas as objeções publicadas pela imprensa denunciando a ausência de “[...] contribuição dos poderes públicos ao desenvolvimento da arte de representar, que continua entregue aos azares da sorte e esforços individuais [...]”. (NUNES, 2v:71)

Para Paiva, o ano de 1930 não conseguiria alcançar “[...] o brilho do seu antecessor; mesmo assim, montaram-se revistas em excesso. A maioria, de péssima qualidade [...]”. (PAIVA, 1991:335) Os motivos? Econômicos! O público desaparecia. Predominava ainda mais uma quantidade significativa de reprises. A grande ressalva vai para o espetáculo *Dá Nela!...* de Luiz Peixoto e Marques Porto, com estreia no *Teatro*

¹⁴² Em 31 de março de 1921, é lançada *A Cena Muda*, esta seria primeira revista especializada em cinema no Brasil. Em 1927 o filme *O Cantor de Jazz*, protagonizado por Al Jolson inaugura o cinema sonoro.

¹⁴³ Ainda, nos anos 30, trará uma programação, inclusive de auditório, com musicais, comédias e radionovelas para sua programação diária.

Recreio. Sucesso absoluto, onde Mesquitinha e Zaíra Cavalcanti eram ovacionados em todas as apresentações, que traziam, segundo Paiva, pela primeira vez “ [...] instrumentos de percussão como a cuíca, o surdo, o tamborim, o pandeiro, o ganzá, o reco-reco e o triângulo [...]”. (1991:338). *Dá Nela!...* Realizou, magicamente, num momento tão difícil, 150 apresentações. Outras exceções viriam, novamente da mesma dupla: as estreias de *Pau-Brasil* e *Dá no Couro!* As duas fizeram mais de 100 apresentações no *Teatro Recreio*, cada uma.

Nos anos que se seguiram, as condições financeiras do Brasil não favoreceriam ao teatro. Mesmo assim, era possível observar um aumento quantitativo e, em certa medida, qualitativo das produções, evidenciado aquele espírito de permanente luta e resistência dos profissionais do teatro cômico e musicado.

“[...] Aliás, a criação esteve a todo pano, e é possível pinçar uma dezena de excelentes ideias levados ao palco resultando sucessos [...]”. (PAIVA, 1991:353)

O recrudescimento da censura sobre o teatro cômico e musicado ofereceu, como resposta, a disseminação e exploração dos efeitos da *féerie*. Diversas foram as iniciativas nessa direção, por exemplo, a criação de uma estratégia publicitária, publicada em jornais, lançada com o objetivo de atrair público, utilizando-se de cantores e/ou compositores que já eram sucesso, em quadros independentes ou cortinas. Essa estratégia, embora não guardasse nenhuma ligação ou fio condutor dramático maior com o espetáculo, parecia cair no gosto do público, muito interessado nas canções. Indo além, mas seguindo a mesma orientação, procuraram valorizar cada vez mais os aspectos musicais e visuais da cena, já que estes quase não eram censurados. Como resultado e por forte pressão ir-se-ia, progressivamente, abdicando, como já salientado anteriormente nesse trabalho, do caráter crítico do texto. Essa ação teria num futuro, não muito longínquo, resultados desastrosos. Em outras palavras, se constatamos que o diferencial do teatro cômico e musicado sempre foi a capacidade popular de produzir releituras críticas da cidade em todos seus aspectos políticos, sociais e econômicos, valorizar potencialmente a *féerie* significava um retrocesso sobre tantas conquistas expressas, inclusive, em favor da liberdade de expressão. Essa prática encontraria seu ápice nas décadas de 1940, 50¹⁴⁴ e,

¹⁴⁴ Surgiria a figura mais conhecida como “vedete”, em maiôs de duas peças, com suas plumas, paetês e onde a *beleza física* seria um condicionante. Essa “vedete” deveria, fundamentalmente, dominar a plateia com diálogos picantes, maliciosos e com muito humor. Além de sucessivos quadros, onde cantaria

posteriormente, viveria sua última fase, resistindo modestamente em pequenos teatros e boates até o início dos anos de 1970.

Cabe aqui abrir um parêntese sobre a forte presença da música e de compositores no teatro cômico e musicado. Se pudermos constatar toda uma riqueza melódica despontando a qualidade musical afro-brasileira e carioca que abraçava o Brasil nas décadas de 1920 e 30, e que essa estava tão presente no teatro cômico e musicado, isso significaria, antes de tudo, uma salutar troca. Dito de outro modo, se era prática comum, cada vez mais compositores, reconhecidos pelo seu talento, participarem do teatro cômico e musicado, por outro viés, também poderíamos aqui cogitar que foi no teatro cômico e musicado que estes mesmos compositores se beneficiaram encontrando o espaço adequado à divulgação de sua arte e da música popular, germinada em solo carioca. Na sua vez, a crítica aos costumes e a política eram uma constante, provocando o riso e deslumbre das plateias valorizando as canções inseridas em determinados contextos da ação dramática.

Paralelamente a esses acontecimentos e contrariamente ao gênero do teatro cômico e musicado, iniciou-se ao longo de toda década de 30, um processo, ainda que sutil e singelo, desejoso de uma cisão definitiva entre aquilo que poderíamos chamar de teatro musical e declamado. Alguns artistas buscavam realizar experiências, desde meados da década de 20, e vão acompanhar, nos anos 30, as tendências realistas do drama moderno experimentadas presentemente na Europa e nos Estados Unidos.¹⁴⁵ O cinema contribuiria decisivamente no imaginário desses, apontando outras possibilidades dramáticas distantes dos musicais. O apoio da crítica literária seria outro fator decisivo em todo esse processo. Como exemplo, o pensamento desses em oposição ao teatro cômico e musicado, transcrito através da crítica de Alcântara Machado:

“[...] Alheio a tudo, não acompanha nem de longe o movimento acelerado da literatura dramática europeia. O que seria um bem se dentro de suas possibilidades, com os próprios

músicas de sucesso do momento. Os maiores empresários desse projeto foram Walter Pinto e Carlos Machado.

¹⁴⁵ Todo esse percurso se finalizará em 1943 no Rio de Janeiro, com a estreia do espetáculo "Vestido de Noiva", de Nelson Rodrigues e direção do polonês Zbigniew Ziembinski. Esse acontecimento será firmado, por parte de um segmento de historiadores do teatro brasileiro, como o marco de início da modernidade no teatro brasileiro.

elementos que o meio lhe fosse fornecido, evoluísse independente, brasileiroamente. Mas não. Ignora e ignora os outros. [...]” (MACHADO, 1940:443)

Do outro lado, o teatro popular passaria a trilhar estrada diferente, contentando-se em ser apenas, e cada vez mais, um objeto de entretenimento reduzido a muita música, comicidade, piadas e belas mulheres.¹⁴⁶

Voltando aos anos de 1929/30, a crise econômica e a instabilidade política que assolava o país causava efeitos deletérios ao teatro cômico e musicado até meados de 1935. Muitas dificuldades são enfrentadas, teatros fecham suas portas e o desgaste se generaliza. Um ânimo de recuperação surgira, quando em 1937 com o “Estado Novo”,¹⁴⁷ o teatro cômico e musicado sofreria outro duro golpe que acarretaria em significativas mudanças. Diretamente, a censura¹⁴⁸ prévia e onipresente demonstrará suas amarras proibindo qualquer menção crítica que o teatro pudesse fazer sobre política ou sobre o atual estado em que o Brasil se encontrava. Em troca, fica ele refém de adotar obrigatoriamente uma narrativa embebida de motivos patrióticos e nacionalistas.

“[...] A revista não se cansava de apresentar apoteoses com fortes conotações nacionalistas, bem ao gosto do Estado Novo. Desde o início do século, vários presidentes da República e figuras políticas importante no cenário brasileiro frequentavam os espetáculos, procurando se beneficiar da popularidade do gênero. Era comum encontrar o presidente Getúlio Vargas nos camarotes dos teatros, acenando para as plateias [...]”. (ANTUNES, 2004:94)

Como síntese, poderíamos dizer que o teatro cômico e musicado, ao longo dos anos 10 e 20, foi capaz de conjugar diversos elementos capazes de traçar um *jeito carioca de ser*. Sem abrir mão da inteligência e sendo presentemente popular, foi capaz de

¹⁴⁶ “[...] A revista que sobreviveu até a década de 50, [...] acabou degradingolando para a maior facilidade da mágica, que era só um espetáculo visual, sem nenhuma contribuição do texto dramático. Esse período, sim, pode ser chamado de decadente, porém temos de voltar ao fato de que, não fosse o gosto do público, ele não teria existido. [...]” (HELIODORA, 2004/2005:79)

¹⁴⁷ Constitui-se o *Estado Novo*. Este, mais um período autoritário da nossa história. Durou de 1937 a 1945 e foi imposto por um golpe de Estado e garantindo a governabilidade, segurança e continuidade de Getúlio Vargas à frente do governo central. A sustentação para tal ato contou com o apoio de importantes segmentos políticos e militares brasileiros.

¹⁴⁸ Institucionalizada através do decreto que cria, em 1938, o Departamento Nacional de Propaganda – DNP e, sendo substituído em 1939, pelo Departamento de Imprensa e Propaganda – DIP.

constituir um diálogo simples, direto e acessível à população. Cumpriu um papel participante e revelador de novos valores que se faziam presentes. Foi eficiente em condensar toda profusão de ideias de uma cidade cosmopolita e desejosa de encontrar sua brasilidade e modernização. Capaz, em muitos momentos, de contrapor a cultura europeia importada e assumir para si a responsabilidade de exaltar a cultura afro-brasileira, ainda tão depreciada nos meios elitistas e intelectuais. Em cena, ressaltou sua contrariedade a um moralismo vigente e mesquinho.

Por intermédio do humor, da espontaneidade e da alegria, características atribuídas ao modo de ser dos (e das) cariocas, soube representar, situações, hábitos e comportamentos reveladores. Foi suficientemente inventivo para criar todo um conjunto de tipologias físicas e ironizar com a hegemonia de poder advinda de elites urbanas e rurais defensoras de valores arcaicos. Não se calou frente à corrupção ou nos desmandos políticos. Colocou em xeque, na medida em que lhe cabia e podia, as atitudes autoritárias dos diversos momentos de repressão pelos quais passou. Brincalhão e democrático, nunca aceitou a censura e reivindicou, de vários modos e sempre que necessário, o direito à livre expressão do pensamento e das ideias. Soube criticar as deficiências presentes na educação, na saúde ou na ausência de direitos trabalhistas. Abolicionista, ousou representar a pobreza das nossas favelas e da periferia. Foi capaz de enfatizar todo um processo de emancipação feminina, reivindicando direitos políticos e pessoais da mulher. Afirmou a beleza do corpo feminino, eventualmente *nu, belo, estético*¹⁴⁹. Ressaltou a aspiração da cidade pela luz, pelas cores, pela musicalidade e pela alegria. Trouxe à cena, o gosto do carioca pela boemia, o hábito de beber cerveja, o futebol, o carnaval, a praia e os banhos de mar. Em suma, o prazer pelas coisas gostosas, simples e tão desejadas pela população da cidade do Rio de Janeiro.

Em outros termos, como afirma Paiva:

“[...] Dizer as coisas, exprimir sentimentos, comentar a realidade cotidiana com acompanhamento musical sempre constituiu um modo agradável de tornar eficientes as mensagens. Quando ao canto se ajunta o movimento corporal, o recado atinge a plenitude ao ser entregue ao receptor [...]”. (1991:06)

¹⁴⁹ O corpo feminino e desnudo presentemente no teatro cômico e musicado se afirmou, penso eu, como um ato de resistência frente a uma educação secular que constrangia a mulher, de muitos modos, e determinava que se mantivesse em permanente isolamento, silenciosa e oculta em meio ao social.

Tendo em conta ainda que a cultura popular se confunde e *reflete* a própria história da humanidade. Não poderíamos nos furtar em assumir que, em determinado momento, o teatro cômico e musicado se ocupou, ou foi ocupado, dessa tarefa aqui na cidade do Rio de Janeiro. Misturando-se com a cidade e a população, faz-se um instrumento difusor de modos e costumes.

[...] Sendo assim, pode-se dizer que as revistas obedecem bem mais ao olhar do cidadão do que ao gosto do público [...]" (SÜSSEKIND, 1986:80)

O teatro cômico e musicado soube perfilhar os meandros da sociedade carioca, e por que não dizer, brasileira, sendo um instrumento artístico identificável para as camadas populares e capaz de traduzir, por meio de narrativas textuais, corporais, musicais, rítmicas imbuídas de jocosidade e faceirice, a ideia que o carioca possuía de si.

Para finalizar, posto aqui nomes de pessoas, artistas que participaram do teatro cômico e musicado ao longo das primeiras três décadas do século XX e, com tantas histórias e músicas, trouxeram luz e alegria ao povo carioca. Peço perdão pelas ausências, esquecimentos e a impossibilidade de nomear a todos (e foram tantos!).

Empresários teatrais e/ou produtores, em ordem alfabética:

Antônio Neves; Celestino Silva; Cristiano Souza (também ator); De Chocolat (João Cândido Ferreira), fundador da companhia Negra de Revista; Dias Braga; Eduardo Vieira; Henrique Alves; Jaime Silva (Companhia Negra de Revista e que também era cenógrafo); Jardel Jércolis; João de Deus; José Loureiro; Luiz de Barros (que também era cenógrafo); Manoel Pinto, (conhecido como o Velasco brasileiro); N. Viggiani (entre outras iniciativas, construtor do Teatro Casino); Paschoal Segreto (chamado por Procópio Ferreira de "papa do teatro brasileiro"); Rosa Mateus; Raul Roulien; Souza Bastos; Vicente Reis; [...]

Autores teatrais e/ou ensaiadores, em ordem alfabética:

Abadie de Faria Rosa; Álvaro Moreyra; Ari Pavão; Armando Gonzaga; Artur Azevedo; Augusto Fábregas; Bastos Tigre; Cardoso de Menezes; Carlos Bittencourt; Duque Estrada; Goulart de Andrade; Eduardo Vieira; Eduardo Vitorino; Freire Jr.; Gastão Tojeiro; Irmãos Quintiliano; Izidro Nunes; J. Praxedes; João do Rio (Paulo Barreto);

Juracy Camargo; Luís Iglézias; Luiz de Barros; Luiz Edmundo; Luiz Peixoto (artista que ainda merecerá ser revisitado pela sua importância, não apenas para o teatro, mas para a música popular brasileira); Marques Porto; Moreira Sampaio; Oduvaldo Vianna (pai de Oduvaldo Vianna Filho: O *Vianinha*); Oscar Lopes; Oscar Pederneiras; Patrocínio Filho; Paulo de Magalhães; Raul Pederneiras; Rego Barros; Renato Alvin; Vagalume (Francisco Guimarães); Viriato Correia; [...]

Atores, em ordem alfabética:

Afonso Stuart; Alfredo Silva; Átila de Moraes; Artur de Oliveira; Augusto Aníbal; Brandão Sobrinho; Brandão-o-Popularíssimo; Danilo de Oliveira; Dias Braga; Francisco Alves (o Rei da Voz), que será o mais influente cantor brasileiro da primeira metade do século XX.; Grande Otelo (um dos mais importantes atores do teatro brasileiro); J. Figueredo; Jaime Costa; João Barbosa; João de Deus; Juvenal Fontes; Leopoldo Fróes; Machado Careca; Manuel Pêra; Mesquitinha (Olímpio Bastos); Olímpio Nogueira; Pablo Palitos; Pedro Dias; Pinto Filho; Pedro Dias; Procópio Ferreira; Vicente Celestino (Voz Orgulho do Brasil); [...]

Atrizes, em ordem alfabética:

Abigail Maia; Alda Garrido (também produtora e um caso à parte na história do teatro ligeiro!); Antônia Denegri; Apolônia Pinto; Aracy Cortes; Aurélia Delorme, (Segundo Paiva, “advinha dos quadris avantajados que possuía e que ela utilizava com maestria e muita graça. Pode-se até dizer ter sido Aurélia a criadora do teatro rebolado”); Belmira de Almeida; Carmen Dora; Carmen Miranda (a pequena notável!); Célia Zenatti; Cidália Matos; Cinira Polônio; Davina Fraga; Dora Brasil; Dulce de Almeida; Dulcina de Moraes; Elisa de Castro, (de uma beleza entontecedora e cuja sensualidade causava duelos de rua entre seus admiradores); Elsa Gomes; Henriqueta Briebe; Iracema de Alencar; Ítala Ferreira; Itália Fausta; Laís Areda; Lêda Vieira; Lia Binatti (catarinense, talentosa, graciosíssima, sensual, de plástica perfeita, que despertava sensação entre o público masculino e o ódio entre esposas, noivas e namoradas); Lídia Campos; Lely Morel; Luiza del Vale; Margarida Max (talvez a maior de todas!); Maria Castro; Maria Lino; Nair Alves; Olga Navarro; Otilia Amorim; Pepa Ruiz; (houveram duas); Pepita de Abreu; Sarah Nobre; Silvia Bertini; Zaira Cavalcante; [...]

Compositores e regentes, em ordem alfabética:

Almirante (Henrique Foréis); Ary Barroso; Assis Pacheco; Chiquinha Gonzaga; Costa Junior; Donga (Ernesto dos Santos); Ernesto Nazaré; Henrique Vogeler; José Maria de Abreu; José Nunes; Júlio Cristóbal; Lamartine Babo; Luiz Jr.; Paulino Sacramento; Pixinguinha (Alfredo da Rocha Viana Jr.); Sá Pereira; Sinhô (José Barbosa da Silva); Vicente Paiva; [...]

Cenógrafos, em ordem alfabética:

Ângelo Lazary; Hipólito Collomb; Jaime Silva; Mario Túlio; Raul de Castro; [...]

Capítulo III

Teatros, encontros e a Praça Tiradentes

“A cidade sensível é aquela responsável pela atribuição de sentidos e significados ao espaço e ao tempo que se realizam na e por causa da cidade. É por esse processo mental de abordagem que o espaço se transforma em lugar, ou seja, portador de um significado e de uma memória”.

Sandra Jatahy Pesavento¹⁵⁰

O espaço físico e teatral no Centro da cidade do Rio de Janeiro

Nos primeiros anos do século XX, o crescimento e as transformações ocorridas na cidade do Rio de Janeiro, patrocinadas por uma burguesia desejosa do progresso e prosperidade, afiançava o regime republicano. A modernidade chegava provocando que mudanças ocorressem. Inúmeras obras, demolições e construções, em novos modelos arquitetônicos, vão alterando sistematicamente a silhueta da cidade. Igualmente, o teatro cômico e musicado também convive esse momento de mudanças e expansão.

Com o crescimento populacional e modernização da cidade, aumenta também a procura do público pelos espetáculos e com isso, a prática em se realizar mais de uma apresentação diária vai se tornando algo recorrente, o que denotaria o acolhimento da população sobre esse gênero e, conseqüentemente, o aumento do número de teatros na cidade. Essa mobilização se vinculava, iminentemente, ao teatro cômico e musicado dada a sua popularidade como forma de diversão e entretenimento da população. E o mais significativo, com a produção nacional caracteristicamente capaz de refletir sobre tantas inquietações citadinas.

Entre o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX várias alterações urbanísticas ocorreram e redesenharam o mapa físico e cultural da cidade. O teatro, evidentemente, não ficou impune a toda essa nova ordem arquitetônica que se fazia

¹⁵⁰ PESAVENTO, 2007:14-15.

presente. Como a Praça Tiradentes e seu entorno eram o espaço de maior fluxo e relevância cultural da cidade, inevitavelmente, a grande maioria dos teatros se concentravam nessa área. Por outro lado, como o centro do Rio passava a ser bastante valorizado, dando lugar a empreendimentos comerciais para um novo núcleo econômico-financeiro da Capital Federal, muitos terrenos ocupados por teatros tornam-se particularmente valiosos. Dessa feita, a especulação imobiliária, cada vez mais presente, foi progressivamente colocando a existência desses prédios teatrais em risco.

Nesse turbilhão de modernidade onde a cidade se inseria, a vida cultural foi se reconstruindo a partir de um novo panorama territorial de ocupações e vontades. O progresso urbano provocava um deslocamento dos edifícios teatrais, na medida em que a cidade crescia para outros pontos e estabelecia nova dinâmica cultural. A questão era que o sentimento imperante se direcionava pela necessidade de a cidade ser repensada e remodelada em consonância com novos paradigmas advindos do capital e das demandas impostas pelos novos tempos.

Como já dito, desde o final do século XIX, o coração cultural da cidade localizava-se à Praça Tiradentes, com seus teatros e, um pouco depois, seus cafés, restaurantes e cabarés, espaços esses fundamentais à formação cultural. Com a expansão urbana e econômica, esse coração cultural foi se transferindo ao longo das décadas seguintes. A abertura da Avenida Central, acompanhada de uma multiplicidade de prédios ecléticos, que sintetizavam, naquele momento, o bom gosto tropical desejado, consolidava-se os valores estéticos europeus modernos da *Belle Époque*.

Com relação específica aos teatros existentes durante todo esse período no centro do Rio de Janeiro, diga-se, nas três primeiras décadas do século XX, é difícil afirmar o número de teatros com razoável certeza. A dificuldade em se realizar tal levantamento, o que faz dessa pesquisa um lugar de imprecisões,¹⁵¹ processa-se por diversos motivos. Alguns dos principais seriam: falta de documentação;¹⁵² fechamento de teatros por

¹⁵¹ Nesse aspecto, cabe ressaltar a relevantíssima pesquisa presente no livro “Teatros do Rio: do século XVIII ao século XX”, de José Dias.

¹⁵² O obscurantismo e depreciação, tanto da crítica literária do momento, como de uma crítica teatral e historiográfica posterior, pouco teriam incentivado a coleta, criação e organização de acervos documentais do teatro ocorrido em todo esse período. Hoje as melhores fontes sobre esse fenômeno teatral encontram-se nas publicações que os jornais da época realizavam.

motivos econômicos; trocas de nomes de ruas;¹⁵³ trocas de nomes de teatros¹⁵⁴ e o surgimento e/ou alteração de natureza, transformando-os em cineteatros; ou o simples sumiço motivado por incêndios que os destruíam.¹⁵⁵ Contudo é possível localizar alguns dos mais importantes que funcionaram plenamente à época.

Como o período em questão possuía um teatro de caráter popular e bastante atuante, cabe ressaltar, ser relevante para o entendimento da dinâmica teatral do período saber, mesmo que presumidamente, a quantidade de prédios destinados a esse ofício e sua capacidade máxima de público em cada sessão, além de sua distribuição interna de assentos, o que nos oferece inúmeras pistas de como se organizava e se dividia a população, usando sua condição econômica pelo critério do preço dos ingressos como fator seletivo.

Com o aburguesamento dos espaços teatrais, mais acentuadamente, a partir do final do século XIX, as partes do auditório que favoreciam uma adequada visibilidade do palco incluíam ingressos mais caros: plateia; frisas e camarotes. Por sua vez, aqueles outros capazes de oferecer apenas uma visão distante e/ou parcial do palco eram ocupados pelas pessoas de menor poder aquisitivo: balcão; galerias e gerais. Embora muito se diga dessa divisão existir mediada pelo poder capital sendo, portanto, marco divisório para a ratificação das desigualdades sociais nos espaços culturais, cabendo relativizar essa questão observando que a maioria destes espaços, mesmo assumindo distinções, nunca se furtaram em oferecer lugares as todas as classes sociais.

¹⁵³ Alguns logradouros na cidade do Rio de Janeiro foram renomeados mais de uma vez.

¹⁵⁴ Em alguns casos, o mesmo teatro, alterou seu nome várias vezes.

¹⁵⁵ Os incêndios eram considerados um grave perigo que ameaçava recorrentemente os teatros. Apenas a título de exemplo, o Real Theatro São João, atual Teatro João Caetano, inaugurado por dom João VI, em 12 de outubro de 1813, sofreu três grandes incêndios que o atingiram em 1824, 1851 e 1856. Em 1929 o teatro foi demolido e reconstruído em estilo *art déco*.

Teatros do centro da cidade entre os anos de 1910 e 1930

Abaixo segue um resumo dos teatros que fizeram parte da programação cultural da cidade do Rio de Janeiro, mais especificamente do cinturão cultural da Praça Tiradentes, ao longo dos anos de 1910 e 1920. Suas lotações, endereços, programações e outras informações, sempre que possível, em acordo com as fontes obtidas.

Esta listagem se explica pela importância relevada aos alunos, nas propostas de oficinas,¹⁵⁶ sobre a importância da existência dos teatros, com seus aspectos de sociabilidade, inseridos nos campos da história, patrimônio e memória do centro da cidade do Rio de Janeiro.

Teatro João Caetano (1813)

A história do *Teatro João Caetano* começa no início do século XIX com o *Real Teatro de São João*. Inspirado no *Real Teatro de São Carlos*, de Lisboa, sua construção teve como princípio, o propósito de dignificar a pessoa de D. João VI, assim como, homenagear a presença da realeza em território brasileiro e consolidar todo um processo, que se iniciara, de transformações e melhorias, tantas quanto fossem possíveis, dos espaços públicos e privados atribuindo a cidade os necessários aspectos civilizatórios de acordo com os padrões europeus.

A história da construção do *Real Teatro de São João*, a bem da verdade se inicia, objetivamente, através de um decreto assinado pelo Príncipe Regente em 1810:

“[...] Com a transferência da sede do Governo português de Lisboa para o Rio de Janeiro, a cidade adquiriu foros de grande metrópole. Passava a ser, embora provisoriamente, a capital do Reino Unido de Portugal e Algarves. Impunha-se, pois, entre os grandes melhoramentos inadiáveis a serem-lhe acrescidos, a construção de um grande teatro, digno da capital de reino tão importante. Adquirido a D. Beatriz Ana de Vasconcelos, por Fernando José de Almeida, o terreno para o edifício, a obra teve logo início, sob o risco de João Manuel da Silva, Marechal-de-Campo.

[...] Esse Fernandinho, como o chamavam, era um tipo insinuante, subserviente, adulator; chegara ao Rio de Janeiro em 1801, como cabeleireiro do Vice-Rei D. Fernando

¹⁵⁶ Ver capítulo V.

José de Portugal e Castro (depois Marquês de Aguiar), e, dado o seu feitio comunicativo, o seu espírito atilado, veio até a enriquecer. Mas voltemos ao teatro: não podia haver melhor local - o Largo do Rossio, esquina da Rua do Erário.

[...] Fernando José de Almeida, pretendendo dar-lhe o nome de *São João*, em homenagem ao Príncipe Regente, dirigiu-se a este, pedindo a necessária permissão, ao que o Príncipe atendeu, lavrando um decreto em data de 28 de maio de 1810. A construção teve começo imediatamente, e três anos após estava concluída. Passou a existir o Real Teatro de São João [...]. (MAURÍCIO, s/d:109)

Desse modo, em 12 de outubro de 1813, data natalícia de D. João, de frente da igreja da Lampadosa, inaugurava o teatro¹⁵⁷, com a presença da Família Real, o drama lírico “O Juramento dos Numes”, de D. Gastão Fausto da Câmara e música de Bernardo José de Souza e Queiroz. O teatro, nesse momento, era capaz de receber quantitativo de público aproximado de 1.100 espectadores, distribuídos entre plateia e quatro ordens de camarotes.

Parte do decreto promulgado por D. João VI dizia o seguinte:

“[...] Fazendo-se necessário nesta capital, que se erija um teatro decente e proporcionado a população, e ao maior grau de elevação e grandeza em que hoje se acha minha residência nela

[...] já feito conhecer e que por ser esta obra do meu real agrado, e de notória necessidade, se prestavam de boa vontade a dar-me mais uma prova de seu amor e distinta fidelidade, concorrendo por meio de ações a fazer o fundo conveniente, principalmente ao eu houvesse por bem de tomar o dito teatro debaixo de minha proteção e permitir que com relação ao meu real nome se denominasse Real Theatro de São João [...] Palácio do Rio de Janeiro, em 28 de maio de 1810. Com a rubrica do príncipe regente [...]”¹⁵⁸

Em 25 de março de 1824, D. Pedro I prestou juramento à Constituição do Império do Brasil. Nesse dia, houve comemorações de tal feito com a apresentação de um espetáculo de gala no *Real Teatro de São João*, “Vida de Santo Hermenegildo”. “No

¹⁵⁷ O local de construção do teatro nesse período foi onde, hoje, se encontra o Instituto de Filosofia e Ciências Sociais – IFCS.

¹⁵⁸ Para ver a transcrição do texto completo do decreto referente a criação e construção do Teatro Real de São João, consultar: **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 24 jun. 1930, p. 03.

momento de subir à glória, o santo, um incêndio violento irrompeu, reduzindo a cinzas o teatro”.¹⁵⁹

No mesmo ano, com a publicação do decreto de 15 de setembro de 1824, após autorização do Imperador D. Pedro I, começou a reconstrução do teatro. Agora seu nome seria *Imperial Teatro de São Pedro de Alcântara*. Porém, nesse ínterim, foi erguido e inaugurado, em comemoração ao aniversário de coroação de D. Pedro I, no dia 1º de dezembro de 1824, um pequeno teatro, no espaço que seria o foyer do futuro *Imperial Teatro de São Pedro de Alcântara*. Esse teatro foi chamado de *Teatrinho Constitucional*, também conhecido como *Teatro Pequeno*. Este, de menor proporção, possuía 24 camarotes e uma plateia para 160 espectadores. Em 1826, finalmente, estreia o novo teatro. Segundo o historiador Galante de Souza (1960), esse teatro possuía 100 camarotes onde caberia algo em torno de 300 pessoas e plateia para 600 espectadores. Quando da inauguração, publicou o jornal o Diário Fluminense sobre o evento:

“[...] da Tribuna Imperial tivemos o prazer de testemunhar o entusiasmo com que a brilhante e escolhida companhia que ali concorreu [...] e bem poucas vezes em um divertimento público se conservará a ordem e o respeito que vimos; a orquestra rompeu com o Hino Nacional, [...] seguido de um belo discurso, recitado por Estella Joaquina, findo o qual principiou a ópera o *Engano Feliz*, de composição do insigne Rossini [...] Não podemos deixar de louvar a atividade e incansável a que se deu o proprietário deste teatro, o coronel Fernando José de Almeida, que em menos de três meses o prontificou, afim de que sua abertura tivesse lugar em um dia que será eterno nos fastos do Brasil [...]”.¹⁶⁰

A 22 de janeiro de 1826 o agora, *Imperial Teatro de São Pedro de Alcântara*, é reaberto provisoriamente para ali se realizar comemorações. Apresentou como espetáculo de estreia o melodrama heroico “Tancredi”, libreto de Gaetano Rossi e música de Rossini. Ao final do espetáculo, o poeta Muniz Barreto recitou um *elogio* à imperatriz D. Maria Leopoldina, que naquele dia fazia aniversário.

Em 4 de abril de 1826 é aberto definitivamente. Sua construção majestosa obedecia às características do anterior. O teatro possuía capacidade para um público em torno de 1.000 pessoas distribuídos entre plateia e camarotes.

¹⁵⁹ Diário Fluminense apud **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 24 jun. 1930, p. 03.

¹⁶⁰ **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 24 jun. 1930, p. 03.

“[...] A Opera Imperial é splendidamente construída e preparada e é igual em tamanho ao Stads-Schouwburg de Amsterdam. O camarote imperial está decorado com muito gosto e tem do mesmo modo que os outros e como as galerias superiores, balaustradas de ferro artisticamente feitas e abertas de cima abaixo, de tal forma que se pode nos espetáculos de gala, admirar as toaletes da cabeça aos pés. As operas e os bailados, para cuja suntuosidade e beleza nada poupam, são executados por artistas italianos e merecem os maiores elogios [...]”¹⁶¹

Em 2 de junho de 1831, por consequência do processo de abdicação de Pedro I, é renomeado como *Teatro Constitucional Fluminense*, ficando com esse nome até 1838, quando passa por uma grande reforma e reabre em 7 de setembro de 1839 com o nome de “*Teatro de São Pedro de Alcântara*”. Apresenta em sua estreia o espetáculo “Olgiato”, de Gonçalves de Magalhães e com o ator João Caetano a frente do elenco. Arrendado por este, que já fizera, no ano anterior, a tragédia “Antônio José ou o Poeta da Inquisição”¹⁶², considerado marco na historiografia do teatro brasileiro. Agora, João Caetano guardava intenções de manter, pelos próximos anos, um teatro de *feições* brasileiras, com textos nacionais e uma companhia de atores brasileiros. Infelizmente, em 1851, o teatro é atingido por um segundo incêndio que o destrói completamente.

“[...] Pelas 3 ½ da madrugada de 9 de agosto de 1851, o S. Pedro incendiou-se, de novo. As espessas colunas de fogo e fumo dominavam toda a cidade e, dentro em pouco, o teatro era uma imensa cratera [...]”¹⁶³

Por empenho de João Caetano, o teatro, é reconstruído e volta a funcionar no ano de 1852. Depois de vários festejos e terminadas as apresentações de estreia no teatro:

“[...] João Caetano recebeu uma coroa de ouro esmaltada a verde, com 19 pedras de brilhantes oferecida por alguns amigos que quiseram dar público testemunho de quanto

¹⁶¹ MAIOR, Souto. A cidade do Rio de Janeiro em 1826. Apud **Almanaque Brasileiro do Garnier**, Rio de Janeiro, p. 279 ,1912.

¹⁶² Em 1838, João Caetano encenou o drama “Antônio José ou O poeta da Inquisição”, de Gonçalves Magalhães, e a comédia de costumes “O juiz de paz da roça”, de Luiz Carlos Martins Penna. Com esses dois espetáculos, destacando caracteres nacionais, podemos dizer, dar-se-ia os primeiros passos em direção a modernidade, tão ensejada futuramente, pelo teatro brasileiro.

¹⁶³ **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 24 jun. 1930, p. 03.

apreciavam os serviços por ele prestados as artes dramáticas. [...] Além dessa, recebeu outra de prata e uma grinalda. Atiraram-lhe flores e houve recitação de versus. A pedido do povo o artista cingiu a fronte com a coroa de ouro e, inflando no braço direito as duas outras, assistiu à manifestação que lhe foi feita. O Imperador presenteou-o com um alfinete de ouro [...] No teatro foi distribuído o retrato de João Caetano, coroado vestindo a toga dos romanos [...]”¹⁶⁴

Em 1856, após um espetáculo, é atingido pelo terceiro incêndio e os prejuízos para João Caetano foram muitos:

“[...] Depois de tanta despesa e trabalho [...] quando ia começar a colher o fruto de seus esforços, o ator João Caetano viu o fogo destruir em poucos momentos todas as suas esperanças. [...] Tudo o fogo destruiu. Além de outros cenários desapareceram os dos dramas: Camões, D. João de Marana e Milagres de Santo Antônio no valor de mais 26:000\$. A guarda roupa, adornos, um museu de pássaros, bichos e de diversos objetos curiosos; muita madeira aparelhada da que o ator João Caetano mandara recolher ao porão do teatro para construir alguns prédios em Niterói tudo foi consumido pelas labaredas do incêndio.

A sociedade Sumidades Carnavalescas perdeu o traje, que mandara vir da Europa para sua banda de música. O artista Dionízio Veja ficou sem seu repertório musical [...]”. (MARINHO, *apud* DIAS, 2012:82)

Através dos esforços do Ministro do Império e Marquês do Paraná Honório Hermeto, de João Caetano e de artistas o teatro foi reinaugurado em 1857.

“[...] Resolvida a reconstrução, principiaram os trabalhos com a maior urgência - já em 3 de janeiro de 1857, o teatro - então, apenas São Pedro - se abria ao público, com o drama ‘Alfonso Prieto e o vaudeville Ketly, ou A Volta à Suíça’ [...]”. (MAURÍCIO, s/d:113)

Nesse momento o espaço do *Teatro São Pedro* se distribui da seguinte forma: “uma tribuna nobre, 30 camarotes de 1ª classe, 27 de 2ª e 30 de 3ª, 288 cadeiras de 1ª classe, 244 de 2ª, 28 galerias nobres e 400 lugares nas galerias gerais”¹⁶⁵.

¹⁶⁴ Idem.

¹⁶⁵ **Almanach Ilustrado do Brasil - Portugal**: para o ano de 1900. Lisboa: Typ. Da Companhia Nacional Editora. 1900-1902. p. 25-27.

Em 1885 e 88 recebeu reforma. Na última, ganhando uma área bem superior as versões anteriores: “uma tribuna nobre, 30 camarotes de primeira classe, 27 camarotes de segunda classe e 30 camarotes de terceira classe; 2.888 cadeiras de primeira classe, 244 de segunda classe, 28 na galeria nobre e 40 lugares na galeria geral”. (DIAS, p. 85, 2012).

Desde 1857 o *Teatro São Pedro* já pertencia a Prefeitura do Distrito Federal e era considerado:

“[...] o melhor teatro que já possuiu o Rio de Janeiro: camarotes amplos, sala espaçosa e acolhedora, dependências internas magníficas, e - o mais importante e imprescindível nas casas de espetáculos - acústica perfeita. De qualquer canto da sala se ouviam, com absoluta nitidez, até segredos murmurados no palco [...]”. (MAURÍCIO, s/d:113)

Em 1916 o teatro recebe nova reforma e uma estátua do ator, que já existia, por iniciativa do ator Vasques, vis-à-vis com a Academia Imperial de Belas-Artes¹⁶⁶ é relocada para a Praça Tiradentes¹⁶⁷. Na data em questão ocorreu o seguinte festejo:

“[...] As 13 horas, foi realizada uma sessão cívica em frente à estátua do grande artista, na Praça Tiradentes, onde se fizeram ouvir os talentosos atores Srs. João Barbosa, o Procópio Ferreira e o velho ex-ator Domingos Fernandes Machado. [...] Sobre o pedestal da estátua de João Caetano viam-se bonitas palmas de flores naturais, ali depositadas pelos sócios da Casa dos Artistas. Uma Banda de música da Polícia Militar abrilhantou a festa [...]”.¹⁶⁸

Em 1923 o *Teatro São Pedro* é rebatizado pelo prefeito Aloar Prata de *Teatro João Caetano*, homenageando, mais que merecidamente, o maior ator brasileiro do século XIX. Sobre essa questão surgiram muitas querelas. A imprensa da época noticiava várias opiniões onde prevalecia a ideia que, dada a importância de João Caetano à cena brasileira, seu nome deveria ser dado ao *Teatro Municipal*. Essa proposta, evidentemente, acabou por não se consolidar.

¹⁶⁶ Hoje Museu de Belas Artes, situado na Cinelândia.

¹⁶⁷ Em 1931 a mesma estátua será transferida – definitivamente – para a frente do *Teatro João Caetano* onde se encontra até hoje.

¹⁶⁸ Palcos e Salões. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 25 ago. 1923, p. 14.

Em 1929, o Prefeito Prado Junior, alegando que o teatro se encontrava em péssimas condições e com intenções de ampliar a Avenida Passos mandou que o demolissem.

“[...] Mas o tempo passa e tudo vai destruindo. Em 1928 o *São Pedro* necessitava de reforma; consertos, pintura externa e interna, outras obras eventuais de conservação deveriam efetuar-se em benefício do imóvel municipal. Foi então que o Prefeito Antônio Prado Júnior, confiado na alta sabedoria dos seus engenheiros de obras, determinou a demolição do *São Pedro*; na opinião dos entendidos da Municipalidade, o teatro não precisava de reparos, mas de ir por terra. E assim, sob o pesar dos empresários e artistas, e do público mesmo, caiu o teatro. No lugar do *São Pedro* ergue-se hoje o *Teatro João Caetano*, nome dado em homenagem ao grande dramático brasileiro. Um prédio de cimento armado, de aspecto feio, de linhas deselegantes, sem as características exigidas para uma casa de espetáculos. Inaugurou-se o *João Caetano* com uma companhia francesa, em 1930, apresentando a opereta *Rose Marie* [...]”. (MAURÍCIO, s/d:114)

Ainda sobre a demolição do teatro, Dias relativiza essa questão apontando que:

“[...] uma reforma poderia ter sido feita, mas para o prefeito, o importante era marcar sua administração com um monumento cuja modernidade simbolizasse o desejo de um país novo. Uma estrutura de concreto armado ousada para época [...]”. (2012:87)

Dessa feita, em 1930, foi inaugurado o novo *Teatro João Caetano*. Agora em estilo Art-Déco e remetendo as ideias futuristas que ocupavam a época e muito se expressavam em novos projetos arquitetônicos de características mais arrojadas nas grandes cidades. Sua capacidade de público agora seria para 1.800 pessoas, distribuída entre poltronas, balcões, camarotes e galerias. O teatro ainda sofreria novas reformas ao longo das décadas, sendo a última, conforme exposto no site da Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro, foi realizada em 2009 quando:

“[...] o teatro foi reinaugurado, com o musical “**Tom e Vinícius**”. Obras de infraestrutura foram realizadas. Além de feita descupinização do prédio, o telhado foi reformado e o palco restaurado. Dois painéis do pintor Di Cavalcanti, os primeiros murais modernistas da América Latina, também receberam nova iluminação e voltaram a ser destaque na

decoreção da sala. Hoje o teatro possui uma lotação para 1.143 espectadores – dos quais 16 para cadeirantes [...]”.¹⁶⁹

Seus endereços, ao longo dos tempos foram: Largo do Rossio, s/n.; Praça da Constituição, s/n.; Praça Tiradentes, s/n.

Teatro Phênix (1863)

O *Teatro Phênix Dramática* surge em 1863 com o nome de *Teatro Eldorado*. Esse teatro ficava no terreno do Hotel Brisson, no antigo logradouro da Rua da Ajuda. Na época essa região era uma das mais movimentadas da cidade:

“[...] A Rua da Ajuda era, no tempo do *Eldorado*, um dos principais logradouros da cidade, pela importância de suas construções, do comércio e do movimento relativamente imenso, quer de seges (Tipo de carruagem de duas rodas e apenas um assento: anotação minha), quer de pedestres. Começava na esquina da Rua São José, onde houve a igreja de Nossa Senhora do Parto, e terminava perto do mar, passando pelo terreno onde está edificada a Cinelândia [...]”. (MAURÍCIO, s/d:133)

Após reformas, em 1864, passa a se chamar *Teatro Recreio do Commercio*. Em 1865 volta com seu nome original, para em 1866 ganhar o nome de *Teatro Jardim de Flora*, também conhecido como *Teatro Francez das Variedades*. Posteriormente, em 1868, com o ator Vasques¹⁷⁰ administrando o teatro, esse passa se chamar *Teatro Phênix Dramática*. Não dando certo Vasques na administração, embora os espetáculos estivessem alcançando êxitos sucessivos:

¹⁶⁹ Apresentação. Teatro João Caetano. Disponível em: <http://www.cultura.rj.gov.br/apresentacao-espaco/teatro-joao-caetano>. Acessado em 27 de maio de 2016.

¹⁷⁰ *Francisco Corrêa Vasques* (1839-1892), foi um importante ator e dramaturgo do teatro popular no século XIX. Um dos responsáveis pela popularização do teatro musicado no Brasil oitocentista. Soube em sua carreira, manter viva a ideia de representar tipos pertencentes aqueles grupos comumente obscurecidos e silenciados pelas elites, assim como, de colocar no palco, e em seus textos, a vida filtrada pelo cotidiano e identificar a qualidade das relações sócias e o grau de sociabilidade alcançada nas ruas. Para saber mais recomendamos a leitura do livro: *Cidade em Cena - O Ator Vasques, o Teatro e o Rio de Janeiro* (1839 - 1892), de Andrea Marzano.

“[...] Foi durante a temporada de Correia Vasques que o teatro da Rua da Ajuda registrou maior sucesso, notadamente com a peça de sua autoria Orfeu na Roça, deliciosa paródia a Orphée aux enfers. Todos os gêneros eram explorados na *Fênix Dramática*: a comédia, o drama, a opereta [...]”. (MAURÍCIO, s/d:132)

Em 1870, assumiu Jacinto Heler a administração até 1881. Depois de sete anos fechados, em 1888, reabriu com o nome de *Teatro Variedades Dramáticas*. Pouco tempo depois o teatro, mais uma vez, reabriria sendo chamado de *Phênix Dramática*. Entretanto, agora o teatro passa a viver ciclos de temporadas inconstantes até finalmente ser demolido nos anos de 1905, dando lugar à abertura da Avenida Central:¹⁷¹

“[...] Com a abertura da Avenida Central, no governo Rodrigues Alves, sendo prefeito Pereira Passos, a *Fênix Dramática* desapareceu; aquela artéria viria ocupar quase toda a extensão da Rua da Ajuda... [...]” (MAURÍCIO, s/d:132)

O teatro, até esse momento, possuía 12 camarotes, 300 cadeiras, 62 galerias nobres e 500 lugares nas galerias gerais. Seu endereço era à Rua da ajuda, 59.

Sua reconstrução, por resolução do Governo, entre os anos de 1906 e 1908, em novo endereço, à Rua Barão de São Gonçalo¹⁷², trazia fachada grandiosa em estilo eclético, com características tanto do neoclássico como do neobarroco. Possuía uma cúpula três pavimentos, com escadarias e corredores. Tudo revestido por mármore, espelhos e cortinas de veludo. Ainda, oferecia várias salas de ensaio. Entre o palco e a plateia havia uma cortina de ferro, como segurança contra incêndios, e outra em veludo, bordada em ouro, com dez metros de largura. O teatro também era possuidor de um aparato de luz de cena bastante sofisticado para a época. (DIAS, 2012)

Em sua programação para as artes cênicas constaram grandes nomes e companhias do teatro musical, dramático, operetas, óperas e do balé. Reabriu suas portas em 1910 com uma programação voltada para o cinema e espetáculos ligeiros próprios do café-concerto. Ainda, em 1926, chama-se *Teatro Phenix*. Em 1929, chama-se *Cinema Phenix*. Em 1937, *Cinema Ópera*. Em 1940, como *Teatro Ópera*. Em 1948, volta a se chamar

¹⁷¹ Depois, Avenida Rio Branco, 53.

¹⁷² Atual Avenida Almirante Barroso, no centro do Rio de Janeiro.

Cinema Ópera. Ainda, no ano de 1948, retoma o nome de *Teatro Fênix*, ficando assim até o seu fim em 1958.

Teatro Carlos Gomes (1872)

O *Teatro Carlos Gomes* foi inaugurado em 1905. Anteriormente teve outros nomes: *Teatro Casino Franco-Brésilien* (1872), com características de café-concerto, apresentava, preferencialmente, companhias francesas de teatro ligeiro. Nesse também havia um cassino e ficava nos fundos do Hotel Richelieu, em frente ao Largo do Rossio. Depois, *Teatro Sant'Anna* (1880), arrendado por Jacinto Heler e onde inúmeras revistas da dupla Artur Azevedo e Moreira Sampaio estrearam. Nesse momento sua configuração era a seguinte: uma tribuna nobre; 18 camarotes de 1ª classe; 4 de 2ª classe; 81 cadeiras numeradas; 500 lugares nas galerias.¹⁷³

“[...] Em 1904 a Empresa Pascoal Segreto adquiriu o teatro dos herdeiros de Pedro Ferreira de Oliveira Amorim. Passou, então, a chamar-se *Carlos Gomes*, reabrindo suas portas a 26 de janeiro de 1905, com a Companhia Cristiano de Sousa & Dias Braga, apresentando o drama *Papá Lebornard*, de Jean Aicard [...]”. (MAURÍCIO, s/d:143)

A partir de 1905, sofre remodelações modernizadoras. Segundo o Almanaque Garnier, de 1908, possuía 1 frisa, 20 camarotes de 1ª, 4 camarotes de 2ª, 537 cadeiras, 250 lugares na galeria e 500 lugares nas entradas gerais. (p. 421)

Em 1911, depois de novas obras, mantém sua capacidade em receber mais de 1000 espectadores, que se distribuía entre camarotes, plateia, galeria e gerais.

“[...] O teatro, ao tempo em que o adquiriu Pascoal Segreto, ficava afastado da rua; tinha à sua frente um largo pátio cimentado, defendido por um gradil de ferro e com cobertura de folhas de zinco. Nesse pátio, mobiliado com mesas e cadeiras de ferro, fornecidas pela Companhia Brahma, o público servia-se, antes ou depois (ou mesmo antes e depois) dos espetáculos, de deliciosas cervejas e de comidas feitas na ocasião [...]”. (MAURÍCIO, s/d:143)

¹⁷³ **Almanach Ilustrado do Brasil-Portugal:** para o ano de 1900. p. 27.

Em 1929 um incêndio o consome inteiramente. Sendo reconstruído posteriormente em estilo *art-déco*, estilo que permanece até hoje. Sua reinauguração ocorreu apenas em 1932, com uma plateia para 900 cadeiras. Balcões com 200 lugares. Galerias com 400 lugares, além de 28 camarotes. Ainda, um foyer onde o público poderia se servir de um lanche durante os intervalos das apresentações. (DIAS, p. 140, 2012) Ainda seria atingido por mais dois incêndios: em 1950 e, dez anos depois, em 1960. Embora o Teatro Carlos Gomes tenha tido, ao longo das décadas, seus nomes e endereços diferentes: Rua do Espírito Santo, nº 2 e Rua Luiz da Gama, nº 2, ambas na Praça da Constituição. Depois, Rua Pedro I, nº 1 e Praça Tiradentes, nº 19. O local de existência do teatro sempre foi o mesmo. Hoje, ainda sendo um dos principais teatros do circuito carioca, seu endereço é Praça Tiradentes, s/nº. Conforme informa a Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro¹⁷⁴ e sua planta se divide da seguinte forma: *Teatro Principal*, *Balcão Nobre*, *Camarotes*, *Salão Nobre Guarany*, *Sala Paraíso* e *Sala dos Espelhos*. Sua lotação total é de 685 lugares.

Teatro Recreio Dramático (1877)

Em 1877, por iniciativa do ator francês Eugene Roger, é inaugurado, em 18 de agosto, o *Teatro Variétés*:

“[...] Inaugura-se hoje um novo teatro, as *Variétés* na Rua do Espírito Santo. Habilidade como artista não falta ao sr. Roger, para que faça do novo teatro, um agradável ponto de reunião.

Abre-se o teatro com a representação da opereta *Le Canard à Trois Becs*, e, além de outros artistas de merecimento, fazem parte da *troupe* as Sras. Henry e Lafourcad, duas preciosidades para um teatro daquele gênero [...]”¹⁷⁵

Em 1878, por um breve período, o teatro passa ter o nome de *Teatro Variedades* e fecha suas portas. Em 1879 reabre com o nome de *Teatro Brazilian Garden*. Em 1880, passa a se chamar *Teatro Recreio Dramático*.

¹⁷⁴ Teatros Municipais. Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.rio.rj.gov.br/web/smc/teatros>

¹⁷⁵ Jornal O Fígaro. Nº 86, Rio de Janeiro, 1877. Apud **Folha Ilustrada** 1876 a 1877, p.686.

“[...] O jardim do *Recreio Dramático* teve sua época brilhante na história da cidade; com suas árvores copadas, rodeadas de cadeiras e mesas de ferro onde eram servidos os mais variados refrigerantes, constituiu o local preferido pelos escritores e boêmios, que ali se reuniam à noite em tertúlias literárias e negócios artísticos, e, também, para namorar as atrizes, à hora da saída, depois do espetáculo... [...]” (MAURÍCIO, s/d:149)

Conforme o Almanak Laemmert de 1883: “Este bonito teatro campestre tem 16 camarotes, 310 cadeiras e galerias, e lugares de entrada geral para mais de 500 pessoas”.¹⁷⁶

Em 1911, possuía 20 camarotes 2 frisas, 60 galerias nobres, 508 cadeiras, 223 entradas numeradas e 500 gerais.¹⁷⁷

Em 1926, contava com uma lotação de 20 frisas, 20 camarotes, 508 cadeiras, 223 galerias e 500 gerais. (DIAS, 2012:156)

O teatro foi arrendado, durante sua história por inúmeras companhias, talvez as mais importantes tenham sido: Companhia Dramática Nacional, sob a direção do Dr. Gomes Cardim, tendo Itália Fausta como sua primeira atriz, Empresa Antônio Neves & Cia e a Empresa Pinto Ltda., e Margarida Max sua principal figura. Do início da década de 20 até quase o final da década de 40 o *Teatro Recreio* exibiu uma quantidade de espetáculos sempre marcados pela exuberância e qualidade.

“[...] Em 1940, Walter Pinto assumiu o teatro inaugurando a fase de deslumbramento. Grande empresário, dividiu os setores de produção e conquistou as camadas mais diversas da população, dotando a sala de luxos até então inéditos. Foi a primeira sala a ter cadeiras estofadas [...]”. (DIAS, 2012:161-62)

Ainda, segundo José Dias, nesse período o teatro possuía 16 camarotes, 14 frisas, 515 lugares na plateia, 180 galerias, 40 gerais, 258 super-pulmans, 102 pulmans – totalizando 1.100 lugares (p. 162, 2012). Já na década de 60 o teatro se encontrava em péssimas condições sendo demolido no ano de 1969.

¹⁷⁶ Almanak Laemmert de 1883. Parte IV, p. 1243.

¹⁷⁷ Almanaque Laemmert de 1911-1912, p. 93.

Teatro Apollo (1890)

O *Teatro Apollo*¹⁷⁸ foi fundado em 1890. Sua capacidade de público é incerta. O Almanach do Brasil Portugal afirma que em 1900 possuía plateia, “vasta” galeria e camarotes, sem especificar números. Segundo Lafayette Silva¹⁷⁹ "era um teatro alegre, ajardinado, com a extensão de 74 metros e a largura de 18 metros, erguido em forma de ferradura, com a seguinte lotação: 18 camarotes de primeira ordem; 10 de segunda; 360 cadeiras de primeira; 200 de segunda; 75 galerias nobres e 300 lugares nas arquibancadas. O pano de boca era uma cópia excelente do Parnaso, de Rafael Sanzio, existente na galeria do Vaticano, e foi pintado por um irmão do ator Carlos Rossi." (SILVA, p. 125, 1938). Por ele passaram diversos empresários. Entre eles, José Loureiro, que muito apresentava ali as companhias portuguesas que trazia. Além desses, artistas brasileiros e estrangeiros eram facilmente vistos no palco do *Apollo*. Foi um espaço cultural e artístico de destaque no circuito cultural da Praça Tiradentes e para a cidade do Rio de Janeiro. Seu encerramento de suas atividades se deu ainda cedo, com a morte de seu proprietário, em 1916.

Hoje, no local do antigo teatro, encontra-se a Escola Municipal que leva o nome de Celestino da Silva, proprietário do *Teatro Apollo* e que deixa, por testamento, o prédio para que nele fosse criada uma escola após sua morte.

“[...] A vida do Teatro Apolo, cheia de sucessos, estendeu-se até o dia 2 de setembro de 1916, quando terminou a temporada da companhia do Teatro Politeama de Lisboa, que o ocupava. No dia seguinte falecia o seu proprietário, Celestino da Silva, que, em testamento, doara o imóvel à Municipalidade carioca, sob a condição de que no local se fundasse uma escola para crianças [...]”. (MAURÍCIO, s/d:166)

¹⁷⁸ Houveram mais dois teatros homônimos no Rio de Janeiro. O primeiro, inaugurado no ano de 1886, encontrava-se na Rua dos Inválidos, número 120. O segundo, é de 1940 e ficava na Rua Pedro I.

¹⁷⁹ Lafayette Caetano da Silva (1878-1839) foi jornalista, teatrólogo e ensaísta. Escreveu o livro *História do Teatro Brasileiro* em 1938. Para Sábato Magaldi, “É estranhável a fraqueza do estudo, que se limita quase apenas à citação de nomes e iniciativas, se considerarmos que o autor escreveu João Caetano e sua Época (Subsídios para a História do Teatro Brasileiro), em Boletim do Instituto Histórico, de 1936 – a melhor obra de que dispomos sobre o ator e o panorama cênico de meados do século XIX. Chega a irritar a leviandade de Lafayette Silva, revelando que não leu peças que resume, como O Jesuíta, de José de Alencar, cujo trecho nada tem a ver com o dado por ele (p. 272. s/d).

Segundo o Almanaque d'O Theatro de 1906, sua lotação, quando do seu fechamento em 1916, era de 18 camarotes de 1ª, 6 camarotes de 2ª, 2 frisas, 400 cadeiras, galerias nobres e gerais e um vasto jardim. Seu endereço era Rua do Lavradio, número 50.

Teatro São José (1903)

O *Teatro São José*, inaugurado em 1903, de propriedade então de Paschoal Segreto, possuiu diversos proprietários e arrendatários e nomes diversos ao longo de sua história: *Teatro Príncipe Imperial* (1881); *Teatro Eden Fluminense* (1886); *Teatro Recreio Fluminense* (1887)¹⁸⁰; *Teatro Variedades Dramáticas* (1888); café-cantante *Moulin Rouge* (1900), esse último, já sendo de propriedade de Paschoal Segreto e, inclusive, tendo um moinho, movido a eletricidade, semelhante ao da casa de espetáculos parisiense. O café-cantante *Moulin Rouge* tornar-se-ia ponto de encontro para a vida noturna, principalmente, de jovens dispostos a diversão, noite adentro. Em 1903 recebe o nome de *Teatro São José*, abandonando as características de café-cantante e tornando-se novamente um teatro. A lotação do *São José* em 1903 se divide da seguinte maneira: 1 frisa, 21 camarotes, 497 cadeiras de 1ª classe, 27 cadeiras de 2ª classe, 67 varandas, 300 nas galerias e 500 entradas gerais.¹⁸¹

O *Teatro São José* havia conquistado o lugar de ser um dos principais espaços dedicados ao teatro cômico e musicado.

"[...] No *São José* foi, realmente, empreendido o repertório regionalista carioca, o repertório urbano, melhor dizendo. Certamente não ignoramos as peças de Artur Azevedo como *A Capital Federal*, mas devemos registrar que o teatro de tipos, linguajar e assuntos exclusivamente locais, nasceu no palco do *São José*, onde, sob a assinatura de Carlos Bittencourt, Luís Peixoto e a maestrina Chiquinha Gonzaga, foi estreada a burleta *Forrobodó*, dividida em três atos, um dos quais devido a pena de Raul Pederneiras. [...]" (GIL apud MAURÍCIO, s/d:160)

¹⁸⁰ [...] "esse novo nome se prestava a confusões com o do Recreio Dramático, dois quarteirões adiante. E acabou sendo trocado" [...]. (DIAS, p. 166, 2012)

¹⁸¹ **Almanaque d'O Theatro**, Rio de Janeiro, 1906-1907, p. 24.

Uma das principais, senão a mais importante contribuição de Segreto para o *Teatro São José*, foi a criação da *Companhia de Revistas e Burletas do Teatro São José*. Além da criação da companhia, outro fator que fez do *Teatro São José* um dos teatros mais populares na Primeira República na cidade do Rio de Janeiro, foi o incremento, em 1911, de três sessões diárias, do mesmo espetáculo, a preços populares. Essa estratégia mantinha a casa cheia e, mais, garantia a acessibilidade das classes menos favorecidas economicamente da população carioca.

Contudo, o *Teatro São José* também sofria duras censuras quanto a sua falta de estrutura. As críticas diziam respeito, desde sua aparência “feia”, perturbando a paisagem da Praça Tiradentes, principal ponto cultural da cidade, até a qualidade do seu emadeiramento envelhecido, a falta de ventilação, o excessivo calor durante as sessões, segurança, etc. Dessa feita, em 1921 sofre uma reforma.

Em 1926, motivado por prejuízos financeiros, é transformado no *Cine-Teatro São José*. Neste momento o teatro dividia sua programação com a exibição de filmes. Possuía a lotação de 840 poltronas, 2 frisas, 28 camarotes, 57 balcões e 30 gerais.

Em 1931, após um incêndio que arrasou quase completamente, sofre uma remodelação e muda seu nome para *Cinema São José*. Com o ocorrido, o dançarino Duque¹⁸² lançou a ideia, e se utilizou da parte que não fora destruída, fazendo a *Casa de Caboclo*, construída de forma rústica, com o teto de sapé, assemelhando-se ao estilo das moradias simples do interior. A *Casa de Caboclo* tinha como propósito ser um espaço de divulgação do cancionero popular.

A partir de 1934, reconstruído, passou a funcionar apenas como cinema. Seus endereços foram: Praça da Constituição, nº 3 e Praça Tiradentes, número 3.

Teatro Maison Moderne (1903)

O *Teatro Maison Moderne*, inaugurado em 1903 era de propriedade de Paschoal Segreto. Suas características eram mais de um café-cantante, com uma plateia extensa com mesas e cadeiras onde o público poderia beber enquanto assistia aos espetáculos. Sua lotação era composta de 26 camarotes de 1ª; 4 camarotes de 2ª; 2 frisas; 500 poltronas e 180 galerias. Sua iluminação era elétrica. (DIAS, 2012)

¹⁸² Antônio Lopes de Amorim Diniz Miranda ou o Duque foi dançarino e junto com Luís Peixoto funda a *Casa de Caboclo*.

“[...] Uma das pitorescas iniciativas do velho Pascoal Segreto foi uma charanga por ele organizada, que todas as noites, pouco antes das 19 horas, partia de um palanque armado no parque do *Maison Moderne*, percorria a Praça Tiradentes, em toda a sua volta, ao som de um dobrado festivo e tornava ao mesmo local, para ter então início a retreta noturna. Esse passeio, essa música curiosa, serviam para avisar o público do começo das funções nos teatros da empresa [...]”. (MAURÍCIO, s/d:172)

Um pouco depois, na parte externa, Segreto construiu um parque de diversões com múltiplos equipamentos, roda-gigante, carrossel, montanha-russa e figuras exóticas sendo exibidas. Em publicação feita pelo “Almanaque d’O Theatro de 1906”, um cartaz de divulgação do *Maison Moderne* anunciava:

“[...] O público poderá deleitar-se no jardim do Theatro com os seguintes parelhos: Balões cativos – cavalinhos elétricos – Pim-Pam-Pum – Tiro ao alvo – Jogos de bengalas – Boneco mágico – Malho – Soco inglês – Galinha do futuro – Medidor de força e muitas outras diversões. Exposição zoológica onde se encontra o mais fenomenal LEÃO – o maior do mundo. Aos domingos matines familiares [...]”. (161)

Paschoal Segreto garantia assim, a Praça Tiradentes como um lugar de grande interesse e movimentação. Dentro o *Teatro Maison Moderne* ocorria apresentações diversificadas do teatro ligeiro, que iam de comédias, passando pelas revistas, burletas, mágicas e vaudevilles. Sofreu algumas transformações. Em 1916 recebe o nome de *Teatro Gymnasio*. Em 1930 torna-se o *Cineteatro Moderno*. Em 1940 vem a ser, por um breve período, mais um *Teatro Apolo*, para dois anos depois ser demolido. Localizava-se na Rua do Espírito Santo, nº 15, depois Rua Luiz Gama, nº 1, esquina com a Praça Tiradentes. Hoje, a rua chama-se Pedro I. Em seu terreno hoje, encontra-se erguido o edifício que leva o nome de seu irmão Gaetano Segreto.

Palace-Théâtre (1906)

O *Teatro Cassino Nacional* é inaugurado em 1902.¹⁸³ Em 1906, chama-se *Cassino Palace*. Nessa época sendo um cabaret, recebia inúmeras companhias estrangeiras com a exibição de uma programação voltada mais para o canto e a dança.

¹⁸³ Já existia o *Cassino Nacional* desde o ano de 1900.

“No princípio do ano 1906 era inaugurado mais um café-concerto na Cidade. Era um novo ponto de reunião para a mocidade boêmia do tempo, uma nota de alegria e música na vida noturna do Rio de Janeiro. [...]” (MAURÍCIO, s/d:203)

Os primeiros anos do *Cassino*, parece, causam grande agrado, conforme descreve Artur Azevedo em 1906:

“[...] os espetáculos do Cassino são realmente interessantes no seu gênero, e a empresa tem o cuidado de contratar grande variedades de artistas que não a envergonham. Lá não vou que não me divirta, [...]”¹⁸⁴

Ainda, no final do mesmo ano, quando é arrendada pela Companhia Lucinda Simões¹⁸⁵-Cristiano de Souza¹⁸⁶, passa a se chamar, *Palace-Théâtre*. Com um perfil teatral, agora sua programação voltava-se para a apresentação de revistas. A peça de estreia foi *Chic-Chic*, de autoria de João do Rio e J. Brito. No elenco, além de Lucinda e Cristiano, Cinira Polônio¹⁸⁷ e Itália Fausta¹⁸⁸ (MAURÍCIO, s/d:204) abrilhantavam as noites teatrais. Contudo, parece a iniciativa viver um período de permanente instabilidade:

¹⁸⁴ O teatro no Rio de Janeiro em 1905. Artur Azevedo. **Almanaque D’o Theatro de 1906-1907**, ano 01, 1906, Rio de Janeiro, p. 09.

¹⁸⁵ Lucinda Simões (1831 – 1928). Atriz de teatro portuguesa que viveu no Brasil, tendo sido casada com o ator e empresário, Furtado Coelho. Foi considerada, tanto no Brasil como em Portugal, uma das mais completas, ilustres e modernas atrizes do seu período. O *Theatro Lucinda* (1880 – 1909) no Rio de Janeiro foi construído por seu marido em sua homenagem. Aliás, A inauguração da luz elétrica inserida na cena se deu nesse teatro em 1888, com opereta *O Capelinho Vermelho*, de Blum e Toché e música de Gastão Serpette.

¹⁸⁶ Ator português que prestou bons serviços ao teatro brasileiro. Foi professor da disciplina *Arte de dizer* na Escola Dramática Municipal. Possuía uma companhia teatral com um repertório regular e onde se associa com alguns outros grandes nomes do teatro no período. Entre algumas de suas iniciativas estão, a criação do *Teatro da Natureza* em parceria com o ator, também português, Alexandre Azevedo.

¹⁸⁷ Cinira Polônio (1857-1938), foi uma das primeiras vedetes do teatro cômico e musicado. Mulher de comportamento à frente de seu tempo, ocupou um lugar de destaque na cena brasileira. Sobre o palco demonstrou enorme talento. Participou do elenco de inúmeras revistas e burletas de Artur Azevedo. Foi a primeira atriz de Paschoal Segreto em sua *Companhia de Revistas e Burletas do Teatro São José*.

¹⁸⁸ Itália Fausta (1879-1951), foi uma das grandes atrizes do teatro brasileiro. Em 1913, vai para Lisboa, onde é reconhecida como um grande talento. Prestigiada, volta ao Rio de Janeiro, fundando sua própria companhia teatral, a *Companhia Dramática Nacional*. Esteve presente e atuante quando, nas décadas de 40 e 50, o teatro passa por toda uma gama de transformações estéticas.

“[...] Mas o que mostra com a evidencia mais desanimadora, que a causa do teatro está inteiramente perdida no Rio de Janeiro, é o resultado negativo do nobre esforço que fizeram Lucinda Simões e Christiano de Souza para dar ao nosso público espetáculos de comédia, senão de todo o ponto irreparáveis, ao menos, superiores ao que ele tinha tido até então. [...]”¹⁸⁹

Em 1911, volta a adotar a feição de café-concerto apresentado espetáculos ligeiros, com canções brejeiras e esquetes cômicos, de companhias estrangeiras que se sucediam em temporadas. O *Palace-Théâtre* tornara-se um sucesso sempre com um público cativo.

Em 1924, torna-se o *Cinema Palácio*. Nesta data estreia com o filme “Oliver Twist” e, ao final, com a apresentação de números do teatro ligeiro. Em 1925, sob a tutela da Companhia de Jayme Costa¹⁹⁰, muda novamente de nome, voltando a ser o *Palace Théâtre*. Em 1928, passa a chamar-se *Palácio Teatro*. Por fim, em 1929, transforma-se no *Cinema Palácio*, quando o primeiro filme falado, *Broadway Melody*, fora exibido com grande repercussão. Ainda em 1928, depois de reformas, passa a possuir mais de dois mil lugares destinado ao público, distribuídos entre plateia, frisas, camarotes, balcão, galerias e entradas gerais não numeradas. Ainda, continha um palco de grandes dimensões e camarins amplos.

“[...] O Cassino Nacional, como teatro, café-concerto, cinema e, sob seus diversos nomes, foi sempre muito versátil em seu gênero de espetáculos (variedades, operetas, revistas, comédias, dramas, *folies-bergères*, e, até mesmo atividades de circo-equestre). [...]” (DIAS, 2012:175)

O teatro, e depois cinema, ficava na Rua do Passeio, número 44, e depois mudando para o número 38.

¹⁸⁹ O teatro no Rio de Janeiro em 1905. Artur Azevedo. **Almanaque D’o Theatro de 1906-1907**, ano 01, 1906, Rio de Janeiro, p. 08.

¹⁹⁰ Jaime Costa (1897-1967), foi um dos atores mais importantes da geração conhecida como “Trianom”. Iniciou sua carreira no teatro cômico e musicado. Com sua companhia manteve sucessos durante toda a década de 30. Participou de espetáculos inseridos na modernização do teatro brasileiro, após a década 40, realizando alguns papéis memoráveis.

Teatro Municipal (1909)

O *Teatro Municipal* é, sem sombra de dúvida, um dos mais imponentes prédios construídos na cidade do Rio de Janeiro em toda sua história, e um dos mais importantes marcos das transformações ambicionadas pelo prefeito Pereira Passos para a cidade.

Construído de frente para o mar e a Cinelândia, com suas colunas e cúpulas observa-se imediatamente sua inspiração pelo projeto de Charles Garnier, quando da construção da Ópera de Paris. De estilo eclético, contém elementos clássicos, pelas linhas em primoroso equilíbrio e barrocos, pela superabundância e requinte na decoração. O *Teatro Municipal* surgiu do desejo que o Brasil possuísse um teatro e companhia de fisionomia nacional. Essa luta iniciada, já no século XIX, pelo ator e empresário João Caetano e endossada pelo incansável Arthur Azevedo, em múltiplos artigos publicados, recorrentemente em jornais, deu resultado¹⁹¹. Fundado em 1909, numa espécie de fusão entre os projetos de Francisco de Oliveira Passos e Albert Guilbert, possuía:

“[...] capacidade para 1.739 espectadores, distribuídos pela plateia, numa ordem de frisas, primeira e segunda ordem de camarotes e galerias. As curvas das diversas ordens, em forma de ferradura e recuando progressivamente umas sobre as outras dão a sala a forma ampla [...]”. (DIAS, 2012:309-10)

Ao longo de sua existência, o *Teatro Municipal* passou por quatro reformas. Na última, em 2008 recebeu profundas obras de restauração e modernização na comemoração de seu centenário. Permanecendo dezoito meses fechado e a um custo de R\$ 64 milhões de reais, nesse foram contemplados, integralmente, o telhado, a arquitetura externa e interna e todo um processo de modernização das instalações prediais:

¹⁹¹ Vale salientar que uma das principais demandas após sua fundação, seria constituição uma escola com o objetivo em se preparar uma companhia teatral de feições brasileiras. Pois bem, no “[...] segundo andar do edifício anexo ao Teatro Municipal. [...]” (NUNES, 3 v:59) foi instalada a *Escola Dramática Municipal* (atual *Escola Técnica Estadual de Teatro Martins Penna*) com esse propósito. Ocorre que, em 1922, sob o “[...] pretexto de que aquele prédio era necessário para agasalhar convidados da Prefeitura [...]” (idem.), a escola foi movida para outro endereço, se desligando definitivamente do *Teatro Municipal*, e jamais cumprindo a função para qual foi inicialmente criada. Posteriormente, em 4 de abril de 1927, foi criada, por Maria Oleneva, a *Escola de Dança*. “[...] O fim é formar um corpo de baile eficiente para o Teatro Municipal. Pretende Maria Oleneva que já, na temporada lírica deste ano, atuem suas alunas [...]” (idem.:73). Como podemos observar, a intenção do *Teatro Municipal*, depois de inaugurado, em constituir uma companhia de teatro de caráter nacional não amadureceu. Contrariamente a isso, seu intento foi o de destinar sua programação para produções, prioritariamente, líricas e europeias. E assim foi nas décadas seguintes e, em certa medida, até os dias de hoje.

“[...] A reforma foi realizada usando os melhores e mais duráveis materiais com o objetivo de postergar outra obra futura. A intervenção restauradora desenvolvida no prédio do Theatro Municipal do Rio de Janeiro teve o objetivo de preservar e salvaguardar a integridade física de um valioso patrimônio brasileiro com expressivo significado cultural, histórico, estético e artístico.”¹⁹²

Duas curiosidades nesse processo são que a águia, símbolo máximo do teatro, e a cúpula principal receberam 8 mil folhas de ouro, 23 quilates de douramento e foi encontrado um enorme painel do italiano Eliseu Visconti, de valor incalculável. Pintada em 1909, a obra estava esquecida atrás de uma parede desde quando ocorreu a primeira reforma do teatro em 1934. Contudo, parece que os intentos daqueles que desejaram e lutaram pela existência desse teatro de feição popular, não se concretizaram, visto conforme diz Lima Barreto que: “[...] para o povo não tem serventia pois é luxuoso demais; para a arte dramática nacional, de nada serve, pois é vasto em demasia [...]” (Apud, LIMA, 2000:221). Ainda, em 1923, parecia ratificar a crítica de Lima Barreto, a afirmação de Mario Nunes que dizia: “[...] O Municipal era feudo da Empresa Walter Mocchi, temporadas oficiais de ópera e comédia francesa [...]” (NUNES, 2 v:71).

Ainda hoje, com uma programação mais voltada para balés, música erudita e óperas, atualmente a sua capacidade de público se diversifica da seguinte forma: “[...] 456 poltronas, da plateia – todas em madeira e veludo e a sua volta, as 22 frisas. Acima dela o balcão nobre com 344 poltronas e 12 camarotes. [...] No andar superior estão os 500 lugares de balcão simples e acima destes as 724 cadeiras da galeria, totalizando 2244 assentos. [...]”¹⁹³

Seus endereços foram: Praça Ferreira Viana. Inserido no quarteirão que compreendia a Av. Central, a Rua Treze de Maio e o Beco Manuel de Carvalho. Hoje, seu endereço é Praça Marechal Floriano s/n.

¹⁹² Apresentação. Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.theatromunicipal.rj.gov.br/apresentacao.html>

¹⁹³ Idem.

Cineteatro Íris (1909)

Em 1909 inaugura o *Cinematógrafo Soberano*.¹⁹⁴ Localizado à Rua da Carioca, pertencia à Ordem Terceira da Penitência. Nesse período, suas acomodações eram pequenas, destinando-se a um público não maior que de 200 pessoas por sessão. Estes ficavam divididos, por intermédio de um gradil, entre 1ª e 2ª classes.

“[...] As escadarias de ferro trabalhado levavam a seleta clientela a plateia, frisas, balcão e galeria. Os ladrilhos portugueses, em alto relevo, deram charme especial ao prédio. Os lustres finíssimos iluminaram o ambiente todo revestido em peroba e canela. Dos 200 lugares a casa passou a ter 1.200 [...]”.¹⁹⁵

Em 1912, agora com o nome de *Cinema Iris*. Sendo nesse momento, pelo público e imprensa, um dos melhores cinemas da cidade, frequentado pela “elite social”, vem trazendo inovações para superar o calor:

“O Cinema Íris, no Rio, adotou no seu salão de exibição de *filmes* um notável melhoramento que permite a renovação de ar.

[...] Assim descreve um colega: Foi após a exibição de *filmes*, mostrada aos presentes o funcionamento do novo sistema de renovação de ar do cinema: um motor elétrico de grande força (maçarico) canaliza o ar que é captado no alto do morro de Santo Antônio, que fica por detrás do cinema. Por uma rede de galerias de cimento armado esse ar é ramificado, sob o soalho do salão, e por meio de saídas feitas a diversas alturas na parede, ele é insuflado no mesmo salão, ao mesmo tempo que dois poderosos extratores retiram do salão o ar que lá estava. Assim, a qualquer momento, o ar que está no salão é sempre novo, sempre fresco e puro, pois que é o que vem do morro, ao passo que já foi respirado e contem gases carbônicos, e se aqueceu no salão, é expulso pelos extratores, É, como se vê uma coisa admirável que vai permitir ao frequentador do cinema “Íris” a impressão de que está sempre ao ar livre [...]”.¹⁹⁶

¹⁹⁴ “Inaugura-se hoje à Rua da Carioca o Cinema Soberano”. Theatros... e Rimeiras. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 30 out 1909, p. 03.

¹⁹⁵ Cidade. Uma irresistível decadência. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 24 out 1989, p.04.

¹⁹⁶ A renovação de ar nos cinemas. **O Dia**, Florianópolis. 04 abr 1918, p. 01.

Ainda sobre a questão de segurança e, principalmente, sobre os recorrentes riscos de incêndios que assolavam as casas de espetáculos, descreve:

“[...] após isso aos presentes foi mostrada a cabine que, na verdade é a mais segura que há no Rio, pela simples razão de que se acha completamente separada do corpo do edifício do cinema. Foi cavada na base do morro de Santo Antônio, ficando separada por uma pequena área, do resto do edifício. No caso mesmo de um incêndio de filmes, na cabine somente o aparelhamento, lanternas e filmes se queimariam, sem o menor perigo para os espectadores [...]”.¹⁹⁷

Já em meados da década de 10 é considerado um cinema de luxo e conforto, é frequentado pela elite social, “sendo transformado num monumento *art-nouveau*, dando dignidade e aristocracia à casa”. (DIAS, 2012:270)

Em 1922 muda seu nome para *Cine-Teatro Íris*. Agora com capacidade para receber 1.200 espectadores.¹⁹⁸ Mantém sua programação cinematográfica, mas acrescenta uma programação teatral oferecendo revistas, burletas e operetas.

“A companhia Elena D’Algy, dirigida pelo ator cômico Andrés Barreta vão inaugurar o palco do Cinema Íris Theatro, amanhã com a magnífica opereta de Oscar Strauss, “Última Valsa [...]”.¹⁹⁹

Em meados da década de 30 volta a se chamar *Cinema Íris*. Entre altos e baixos, nos seus mais de cem anos de existência, atualmente o cinema encontra-se em funcionamento. Realiza reservas para festas e eventos e possui uma programação diária voltada para a exibição de filmes *pornô* e apresentações de *strip tease*. Seu endereço continua sendo Rua da Carioca nº 49.

¹⁹⁷ Idem.

¹⁹⁸ Com relação a lotação máxima do Cinema Íris pode haver aí alguma discrepância. Conforme notícia o Jornal “A Rua”, em sua página 02 do dia 12 junho de 1917: [...] “basta dizer que assistiram ontem a passagem de “Amor de Perdição” no “Cinema Íris”, nada menos de 3.343 pessoas!”.

¹⁹⁹ Theatro & Música. **A Rua**, Rio de Janeiro. 04 abril 1922, p. 04.

Cinematographo Odeon (1909)

Embora o *Cinematografo Odeon* exista desde 1909, enquanto cinema, sua presença e relevância no movimento teatral do período é menor. Foi apenas em 1926, ainda que por um breve momento, passou a realizar apresentações interpostas de teatro e cinema. O Odeon existe até hoje e localiza-se na Praça Marechal Floriano, número 7 - Cinelândia.

Cinema Teatro do Pavilhão Internacional (1911)

O *Cinema Teatro do Pavilhão Internacional* teve vários nomes. Em 1906, era de propriedade do negociante e padre João Cesimbro Fairbanks. Nessa época ainda se chamaria *Ferro Carril Asiatico*.²⁰⁰

Em 1907 passa a ser de propriedade de Paschoal Segreto e a chamar-se *Pavilhão Internacional*, apresentando várias atrações. Em 1908, em suas dependências, ganha um teatro de variedades com o nome de *Concerto Avenida*. Ainda que nesse momento receba um palco, plateia, frisas e camarotes, sua estrutura era bastante improvisada. Nessa época, se apresentou a cançonetista e “divette” parisiense Berthe Baron, que fazia muito sucesso na cidade do Rio de Janeiro. Em 1910 o jornal “O Paiz” publicou uma pequena matéria dizendo ser “[...] o Cinema Theatro do Pavilhão Internacional o ponto da moda, [...]”²⁰¹, exibindo sempre as últimas novidades cinematográficas. Em 1911, após uma significativa reforma, o seu teatro renovado recebe o nome de *Cinema Teatro Pavilhão Internacional*. A partir desse momento, o mesmo passa a exhibir espetáculos por sessão. Porém, sempre testando aquilo que mais representaria o gosto do público, em 1912, torna-se um café-cantante com atrações variadas. Nesse mesmo ano, uma companhia espanhola de

²⁰⁰ Tinha como programação nesse momento a chamada “Viagem à Palestina”, que consistia “[...] em que dentro de um vagão, que imitava o trepidar dos trens, o público tinha a ilusão de que ia a caminho da Terra Santa e lá chegava através de uma grande tela que rodava sobre um cilindro. [...] A ilusão era de real efeito. [...]” in: O Passado de um Theatro. O Pavilhão Internacional. **A Noite**, Rio de Janeiro, 29 abr 1914, p. 01.

²⁰¹ Artes e Artistas. Pavilhão Internacional. **O Paiz**, Rio de Janeiro, 23 dez 1910, p. 04.

operetas e zarzuelas, ali se instala. Posteriormente, sem poder se precisar uma data, transformar-se-ia num circo.²⁰²

O Pavilhão Internacional foi, na verdade, mais um grande centro de entretenimento. Além de representações de espetáculos teatrais e de dança, também havia apresentações circenses, esportivas e exóticas, destinadas a grandes quantidades de público. Em 1914 fecharia suas portas definitivamente.

Ficava localizado na Avenida Central, 154. Hoje, no mesmo espaço, encontra-se o Centro Cultural da Caixa Econômica Federal, na Avenida Almirante Barroso.

Cinema Teatro Chantecler (1911)

O *Cinema Teatro Chantecler* foi fundado em 1911. Situava-se na Rua Visconde de Rio Branco, 53. Conforme nota publicada na Revista da Semana:

“Mais um teatro se abriu. / Com o sistema de seção, / E enchente sempre se vê, / Graças ao Gastão Busquet / Que fez a *Saia Calção*.”²⁰³

Pouco se sabe dele, ou qual era sua lotação. Contudo, os jornais sempre se referiam a ele como possuidor de um “amplo salão”, “confortável” e “elegante”, conforme publica o Jornal Gazeta de Notícias, em 1911:

“[...] Um esplêndido espetáculo com esplêndidos números musicais vai hoje encher os vastos salões do elegante Cinema-Theatro Chantecler. [...]”²⁰⁴

Posteriormente receberia o nome de *Teatro Olympia*. No breve tempo em que se dedicou a apresentações de peças teatrais sua programação era, em especial, de operetas, revistas e burletas:

²⁰² Ibid.

²⁰³ Teatro Chantecler. **Revista da Semana**, Rio de Janeiro, 20 mai 1911, nº 575.

²⁰⁴ Theatros e... **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 26 jun 1911, p. 04.

“Ontem realizou-se no teatro Chantecler, em homenagem à imprensa, como se achava anunciada, a 50ª récita da Mascarada, burleta da lavra do festejado e popular ator Olympio Nogueira.

O espetáculo de ontem foi mais um brilhante e justo sucesso que obteve a apreciada companhia Brandão, que tem empregado, continuamente, os seus esforços, em prol do desenvolvimento do teatro Chantecler.

Cinira Polônio, Conchita, Candelaria Porto, Marina, Olympio Nogueira, Silveira e Coimbra desempenharam, admiravelmente, os seus papeis, colorindo-os com a sua verve sempre buliçosa e apimentada [...]”.²⁰⁵

Mario Nunes informa que antes era um cinema que adicionou um palco para sua programação. No Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira o:

“[...] Chantecler passou a ser exclusivamente teatro, e em 1912, apresentava em seu palco uma companhia de operetas vienenses, dirigida pelo ator Martins Veiga [...]”.²⁰⁶

Em 1913, encerra suas atividades teatrais assumindo uma programação exclusivamente cinematográfica como *Cinema Max*. Em 1917, chama-se *Cinema Olympia* e funciona desta forma até 1959. (DIAS, 2012:274)

Teatro Polytheama (1911)

O *Teatro Polytheama*²⁰⁷ foi inaugurado em 1911. De perfil eminentemente popular, na verdade, era um enorme barracão que possuía cadeiras fazendo uma plateia frontal ao palco rodeada por arquibancadas. O número preciso de espectadores é desconhecido. Contudo, especulava-se na imprensa do período que ele seria capaz de absorver mais de 1000 espectadores. Pela sua dimensão seria capaz de receber produções de grande porte. Reclamava-se também da falta de estrutura do espaço e de segurança. Ao que tudo indica,

²⁰⁵ Theatros. **O Imparcial**, Rio de Janeiro, 06 mai 1913, p. 06-07.

²⁰⁶ Pascoalino. Dicionário Cravo Albin da música Popular Brasileira. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/pascoalino/dados-artisticos>

²⁰⁷ Esse teatro não deve ser confundido com o *Teatro Polytheama Fluminense*, inaugurado em 1880 e fechado em 1894, motivado por um incêndio que o destruiu totalmente. Seu endereço era Rua do Lavradio, 94. Ficava no quarteirão entre as ruas do Resende e Relação.

sua atividade teatral foi relativamente curta, logo se transformando em cinema. Por sua vez, deixou de existir nos primeiros anos da década de 40, visto que a Rua Visconde de Itaúna, onde ficava, deu lugar a construção da Avenida Presidente Vargas

Cinema-Teatro Rio Branco (1911)

Cinematografo Rio Branco foi fundado em 1907 e funcionava como um cinema. Foi reinaugurado, com o nome de *Cinema Teatro Rio Branco* em 1911. Há notícias de que com o advento da reinauguração recebeu alterações fazendo dele um teatro charmoso e confortável.

“Abrem-se hoje os luxuosos e bem iluminados salões do afamado cinema Rio Branco, que inaugura o seu palco!

A plateia dominará por completo o espectador, tal a beleza, o gosto artístico [...] dessa acreditada casa de diversões, sempre escolhida por um público numeroso e distinto.

[...] Estreará inaugurando o palco, uma bem organizada companhia de operetas, mágicas e revistas sob a direção do (...) ator Antônio Serra.

Será levada em “première” a revista em três atos “Tim-tim”. Um bem feito “arrégio” de L. de Souza, da bela revista de Souza Bastos. Nela reaparecendo Pepa Ruiz a sempre arque graciosa, o 1º ator-cômico Machado (careca) [...] e outros tantos elementos de real sucesso.²⁰⁸

Ainda, conforme publica o Jornal Gazeta de Notícias, o enorme sucesso da revista “Tim-Tim”:

“[...] isso prova a aceitação que tem tido do numeroso público que todas as noites tem proporcionado no Cinema Teatro Rio Branco, as mais colossais enchentes. [...]”²⁰⁹

Posteriormente, sob o título “O Rio Branco fecha as suas portas” publica o Jornal Imparcial em 1913:

²⁰⁸ Cinema Theatro Rio Branco. **O Paiz**. Rio de Janeiro, 01 set 1911, p. 06.

²⁰⁹ Theatros e... **Gazeta de Notícias**. Rio de Janeiro, 05 set 1911, p. 04.

“O cinema teatro Rio branco é conhecidíssimo no Rio de Janeiro. Houve uma época em que fez sucesso. Tinha um público certo e numeroso. [...] resolveu há alguns meses fechar suas portas para uma reforma radical. [...] Decorridos três meses abre-se o Rio Branco. [...] Quanta decepção! [...] Resultado: o Rio Branco fechou-se. Para sempre? Dizem que não, que em breve ele reabrirá!”²¹⁰

Ao que tudo indica, reabriu e conservou sua programação teatral até seu fechamento definitivo em 1915. Era capaz de receber, possivelmente, entre 500 e 1.000 espectadores, localizava-se à Avenida Gomes Freire, números 13 a 21.

Teatro República (1914)

O *Teatro República* foi inaugurado em 1914. Quando da sua inauguração, foi considerado o maior teatro do Brasil em capacidade de público, superando o próprio *Teatro Municipal*, em 1915. Possuía: 24 camarotes; 24 frisas; 492 poltronas; 506 cadeiras; 289 balcões; galerias numeradas 459 e entradas gerais 500.²¹¹

Em 1916, adotou uma política de cobrança de ingressos para espetáculos com preços iguais aos dos praticados em cinemas. A tática foi muito bem recebida pelo público. Foi criada uma grade de programação com atrações variadas, inclusive com projeção cinematográfica de filmes de prestígio. À noite, apresentavam-se espetáculos teatrais. O grande sucesso daquele momento foi a revista “Pernas ao ar” de Bastos Tigre.²¹²

Em 1919, experimentou, com grande êxito, a opereta “Rainha do Cinema”. Conforme nota do jornal *O Imparcial*:

“Bem poucas operetas tem conseguido o extraordinário sucesso da ‘Rainha do cinema’, que está em cena no teatro República, pela companhia do Eden teatro, de Lisboa.

Todas as noites o público enche o grande teatro [...]

²¹⁰ Theatros. **Imparcial**. Rio de Janeiro, 18 abr 1913, p. 06.

²¹¹ Almanak Laemmert. Rio de Janeiro, 1915, p. 990.

²¹² Da plateia. **A Noite**, Rio de Janeiro, 21 jan 1916, p. 05.

A julgar pelo grande agrado da peça, tão cedo ela não sairá de cartaz. [...]”²¹³

Em 1927, torna-se o *Cinema República*. Em 1932, passa a se chamar *Moinho Vermelho*. Em 1942, volta a ser um teatro, e com seu nome original, *Teatro República*. Em 1968, muda o nome para *Teatro Novo* e existe até 1971. Seu endereço era Rua Gomes Freire, número 82. Hoje, em seu espaço, encontra-se a Tv Brasil.

Teatro Trianon (1915)

O *Teatro Trianon* foi inaugurado em 1915, no prédio que já existia e onde, desde 1910, funcionava o *Cinema Éclair*. “[...] A inauguração do *Trianon* realizou-se a 16 de março de 1915 com a companhia Cristiano de Souza-Ema de Sousa, [...]” (MAURÍCIO, s/d:189). O teatro com uma programação voltada preferencialmente para comédias possuía um espaço físico de três andares, com a arquitetura da fachada, de aparência eclética ao gosto francês. Em seu interior, possuía plateia, frisas, balcão e camarotes, com capacidade para quase 400 espectadores. Os depoimentos, de muitos que o frequentaram, diziam ser o estabelecimento aprazível, alegre e aconchegante. Fala-se, inclusive, que no foyer existia um bar e uma pequena orquestra que tocava nos intervalos dos espetáculos. Artistas de notoriedade que obtiveram o controle do teatro ao longo de sua existência: Cristiano de Souza, Leopoldo Fróes, Oduvaldo Viana, N. Viggiani, Viriato Correia e Procópio Ferreira.

Em especial, sobre a chamada “geração Trianon” de artistas que ocupavam esse teatro com sua programação, cabe abriremos um parêntese, justificada por sua singularidade no panorama teatral do período, constatada sua importância na participação ativa para a consolidação da comédia de costumes no teatro carioca e brasileiro nos anos 20. Ou ainda, verificando-se estar inseridos numa prática teatral calcada num viés popular e de capacidade de improviso. Não poderíamos deixar de ressaltar - e lamentar - que particularidades sobre o domínio, conhecimento e técnica (performance) dos elencos por e sobre a comicidade tivessem sido obscurecidas. Se juízo de valores foram manifestos, e não sem razão, sobre o *modus operandi*, em relação aos vários fatores, estruturantes e problemáticos, que circundavam o ato do fazer teatral no *Trianon*. E mesmo assumindo que certas práticas precisavam ser superadas. De outro modo, características presentes

²¹³ Teatro e Música. **O Imparcial**. Rio de Janeiro, 15 set 1919, p. 05.

dessa comicidade e que revelavam, expressamente, um modo cultural do *ser* carioca foram unilateralmente ofuscadas. Esse fato, assim como outros semelhantes ocorridos durante todo o período, suscita conjecturar que essa demanda depreciativa era guinada por uma vontade e disputa hierárquica da classe média, alta e digna e seus interesses pela construção de uma noção de nacionalidade que não estivesse em sintonia com um estilo de comicidade mais “baixo”, digo, popular. A perspectiva, ao contrário, ia ao encontro para que, efetivamente, a narrativa existente no teatro se coadunasse ao bom gosto e elegância que o Rio de Janeiro *civilizado* ensejava nos campos social e artístico. Para isso era necessário ser criado um novo paradigma para as artes cênicas, em contraponto a esse velho e obtuso modelo de representação. Evidentemente, todo esse processo de cisão produziu inúmeras tensões e rupturas, mas, ao final, consolidaria a criação de um *marco* de modernidade para o teatro brasileiro, no início dos anos 40, do século XX, que estaria em perfeita harmonia com os ideários morais e estéticos das classes sociais mais abastadas da cidade.

Seu encerramento se deu em 1932, quando o prédio fora demolido. Posteriormente, outro prédio foi construído no mesmo terreno e onde se inaugurou um cinema com o nome de *Cineac Trianon*.

Seu endereço era na Avenida Rio Branco, 181.

Cinetatro Pathé (1915)

O *Cinematógrafo Pathé* foi o primeiro cinema existente na cidade do Rio de Janeiro. Em 1907, localizava-se à Avenida Central, em 1915, mudou-se para outro prédio, na mesma avenida, no número 151 e quando realizou, durante curto período, apresentações teatrais com a criação de uma companhia teatral liderada pelo ator Leopoldo Fróes e que tinha Lucília Peres como atriz principal. Manuel Pinto e Otília Amorim também estavam no elenco da companhia, conforme noticia o jornal A Rua:

“Foi auspiciosa a estreia da companhia Lucília Peres no Pathé.

[...] As duas sessões de ontem estiveram repletas de um público fino e inteligente.

[...] A peça de estreia, “Mulheres Nervosas” é um inteligente “vaudeville” em três atos, bem urdido com “quiproquós” engraçadíssimos e cenas de um cômico irresistível.

[...] Foi aceitável o desempenho que essa “trupe” dirigida com inteligência pelo ator Leopoldo Fróes deu à peça “Mulheres Nervosas.

[...] Leopoldo esteve bem magnífico no confeitiro Chapelaux, tirando o máximo partido desse papel; Lucília Peres conduziu-se com agrado no papel de Sidonia, vestindo-se com elegância e representando bem;

[...] As duas cenas dos cenógrafos Ângelo Lazzary e Jayme Silva são lindas e de efeito.

[...] Enfim, o Pathé estreou bem e d'gora em diante, o nosso público, já tão saturados de revistas, tem na Avenida dos teatrinhos – “Pathé” e “Trianon” – onde poderá apreciar espetáculos decentes e chiques. – T [...]”²¹⁴

Apenas em 1928, já com uma programação exclusivamente dedicada ao cinema, encontrou seu endereço definitivo, na Praça Marechal Floriano, número 45.

Teatro da Natureza (1916)

O *Teatro da Natureza*, em 1916, foi uma experiência inspirada pelo movimento internacional, que já ocorria na Europa, desde o início do século XX, conhecido pelo nome de “teatro ao ar livre”. Inspirados nesses acontecimentos além-mar, surgia a ideia por parte do empresário e ator português Alexandre Azevedo, em parceria com outros dois produtores patricios, Christiano de Souza e Luiz Galhardo de se realizar empreendimento semelhante. O lugar escolhido seria a Praça da República, no centro do Rio de Janeiro, espaço também conhecido como Campo de Santana. Entretanto, em um primeiro momento a ideia não recebeu boa acolhida por parte da prefeitura. Já, em 1913, Alexandre Azevedo, em entrevista concedida ao jornal *A Imprensa*, fala de possíveis resistências ao seu intento:

“[...] – Então sempre se marcha, sem conseguir o teatro da natureza?”

- Que remédio, meu amigo. Deixe-me dizer-lhe com vaidade, que sinceramente lamento que tal caso se dê, porque bastava que ele tivesse no Rio o sucesso de Lisboa, para que todos se convencessem de que tal facto seria um acontecimento artístico. [...]

Também em minha terra se fez campanha contra essa iniciativa. Mas ali estava eu em minha pátria. Porém, depois de uma luta enorme consegui com que o próprio município se interessasse pelo assunto a tal ponto, que contra mil contrariedades e tropeços, triunfou o teatro da natureza. Contudo não existe na formosa Lisboa um jardim

²¹⁴ Ribaltas. Jornal *A Rua*, Rio de Janeiro, 13 mai 1915, p. 02.

tão belo como o esplendido Campo de Santana deste encantador Rio de Janeiro. Mas volto ao Brasil e como sou teimoso, espero vencer. Tenho a convicção de que esse mal-entendido há de desaparecer e que os homens de letra deste soberbo país e todos os que amam a arte virão a ser os primeiros a auxiliar este empreendimento que é digno sem receio de desmentido, da mais bela manifestação da arte. [...]"²¹⁵

O mal-entendido do qual Alexandre Azevedo se refere vai em direção ao posicionamento, do então prefeito Bento Ribeiro, que considerava, naquele momento, o *Teatro da Natureza*, um projeto ousado para a cidade e para a população carioca. Contudo, parece que a persistência e “teimosia” de Alexandre Azevedo surtiram efeito. Assim, em dezembro de 1915, já com Rivadavia Correia sendo o prefeito, e com o apoio de outros atores e atrizes, entre elas a atriz Itália Fausta, o projeto foi aprovado. Entretanto, mesmo com a aprovação, este não obteve consenso, sendo motivo recorrente de críticas por parte da imprensa:

“Conseguiram sempre os felizardos empresários do Teatro da Natureza obter do prefeito a necessária licença para funcionamento na Praça da República dos tais espetáculos ao ar livre.

Será assim privado o público durante os dias em que se realizam espetáculos do Teatro da Natureza, do livre gozo gratuito da nossa natureza.

Quem quiser apreciar as tragédias gregas ao ar livre desembolsará o indispensável arame e quem não tiver recursos ficará privado não só das tragédias como também de um livre passeio pelo parque da Praça da República. [...]"²¹⁶

Numa referência crítica a falta de apoio e de políticas públicas para o teatro carioca, a obstrução do direito de ir e vir da população num espaço público e por ser um empreendimento em benefício de um ente privado, contextualiza o jornal sua análise:

“[...] Numa época em que os teatros estão as moscas, em que os cinemas estão com metade da antiga renda, sempre queremos ver sim a danificação do jardim e a restrição feita à

²¹⁵ Vianna, Silva. Sobre o Theatro. Uma palestra com o ator português Alexandre Azevedo. **A Imprensa**. Rio de Janeiro, 30 nov 1913, p. 05.

²¹⁶ O Século. Rio de Janeiro, 08 jan 1916, p. 01.

liberdade do público, será compensada ao menos para os empresários, pelo lucro fabuloso que imaginam. [...]”²¹⁷

Finaliza o jornal sua matéria com um fio de ironia:

“[...] Adorável terra, não cuida do Teatro Nacional mas adora, aprecia, encanta-se com os primores da tragédia grega.”²¹⁸

Como bem podemos observar, o *Teatro da Natureza* era basicamente um anfiteatro a céu aberto. Contudo, chama a atenção o seu vulto, com a contratação expressiva de funcionários. Algo em torno de 400 empregados distribuído em múltiplas funções: cenógrafos, figurinistas, maquinistas, eletricitas, marceneiros, costureiras, alfaiates e toda a ordem de técnicos e operários capazes de dar conta da construção de todo o espaço de palco e plateia, assim como de cenários e figurinos para todo o elenco. Apenas para se ter uma ideia da quantidade de contratações, conforme noticia um jornal da época, foram empregados cem coristas e oitenta músicos para a orquestra.²¹⁹ Igualmente, serão construídos para o deleite do público, bar, buffet e botequim. Ainda, sobre o espaço destinado a plateia: “[...] O vasto anfiteatro comportará 70 camarotes, 1.000 lugares distintos, 1.000 cadeiras, 1.000 galerias, havendo espaço para lugares em pé em número de 10.000 pessoas”.²²⁰

Quanto ao repertório, indo num sentido diametralmente oposto aos espetáculos do teatro cômico e musicado que invadiam a Praça Tiradentes, o *Teatro da Natureza* defendia, por princípio, espetáculos em consonância com o melhor da literatura do mundo civilizado.²²¹ Em outras palavras, tragédias, dramas, concertos, óperas e sinfonias que poderiam corresponder ao que de mais *bem-educado* existiria na Europa e atendendo aos anseios pedagógicos, morais e edificantes necessários a uma cidade que buscava ser sofisticada e moderna.

²¹⁷ Idem.

²¹⁸ Idem.

²¹⁹ **O Paiz**. Rio de Janeiro, 22 de janeiro de 1916, p. 02.

²²⁰ Artes e Artistas. **O Paiz**. Rio de Janeiro, 03 jan 1916, p. 04.

²²¹ Vale salientar que os produtores e artistas desse empreendimento participavam ativamente do teatro cômico e musicado no circuito de teatros do centro do Rio de Janeiro nesse mesmo período.

Em 23 de janeiro de 1916, estreou, finalmente, o *Teatro da Natureza* com a tragédia *Orestes*²²² de Ésquilo.²²³ Contudo, as opiniões publicadas nos jornais manifestaram certas divergências sobre o alcance artístico do empreendimento.

“O teatro da Natureza está inaugurado, desde o passado domingo, ali no Campo de Santana, e, pelo que nos foi dado ver, o grande público, o tal que é soberano, não gostou nem deixou de gostar. Deu mostras de não compreender muito bem aquela coisa toda a que o Galhardo e o Alexandre têm dado o nome de honesta tentativa de arte. [...]”²²⁴

O *Teatro da Natureza* teve pouco tempo de existência, permanecendo com uma programação apenas até setembro do mesmo ano.²²⁵ Os motivos para o seu fim podem ser muitos. Podemos conjecturar que talvez uma parcela da população possa ter encontrado dificuldades em se identificar com tal proposta e, conseqüentemente, ocasionando o seu desinteresse. E provavelmente isso ocorreu, pelo menos em certa medida, visto que ao longo das apresentações, com a percepção da diminuição de público, os preços dos ingressos foram reduzidos para parâmetros mais populares e acessíveis. Afinal de contas, ter um quantitativo de espectadores em tal montante para cada apresentação não era tarefa fácil de ser alcançada, mas fundamental para que o empreendimento pudesse se sustentar economicamente. Todavia, parece que o mais significativo para que o projeto tenha se encerrado precocemente, foram motivados, certamente, pelo clima. O Sol forte e o calor, típicos da cidade, em quase todo o ano, impediam que apresentações diurnas ocorressem. O frio, embora menos recorrente, em determinados momentos também ocasionou a redução de público. Todas essas variações climáticas, certamente foram significativas para dificultar uma temporada corrente. Mas,

²²² Na ficha técnica lia-se: direção geral, Alexandre Azevedo, Christiano de Souza e Luiz Galhardo. Direção musical: Luiz Moreira e Francisco Nunes. Atrizes: Italia Fausta, Maria Falcão, Adelaide Coutinho, Emma de Souza, Apollonia Pinto e Judith Nunes. Atores: Alexandre Azevedo, Ferreira de Souza, João Barbosa, F. Marzullo, Jorge Alberto, Luiz Soares e Pedro Augusto. Na cenografia: Ângelo Lazary e Jayme Silva, este último da “decoreação” do teatro e dos cenários da tragédia.

²²³ Ésquilo nasceu em Elêusis, perto de Atenas, e morreu em Gela, na Sicília. Viveu, aproximadamente, entre os anos 524/525 a.C. e 455/456 a.C. Segundo Aristóteles, Ésquilo foi o criador da tragédia grega com a introdução de um segundo ator, tornando possível o diálogo e a ação dramática.

²²⁴ Miranda, A. *Chronica Theatral*. **O Rio Nu**. Rio de Janeiro, 29 jan 1916, p. 07.

²²⁵ Em 30 de setembro de 1916 extinguiu-se a licença para sua exploração. (O fim do *Theatro da Natureza*. **A Noite**. Rio de Janeiro, 10 out 1916, p. 02).

sem sombra de dúvida, as chuvas parecem ter sido o algoz desencadeador e derradeiro do seu fim. São muitas as matérias da época, publicadas nos jornais e revistas, que discutiam e informavam, às vezes, até com certas doses de ironia, os sucessivos cancelamentos de apresentações causadas pelos temporais que atingiam torrencialmente a cidade do Rio de Janeiro. Desta feita, sendo impossível se constituir temporadas regulares e manter uma contabilidade saudável.

Cinema Teatro Central (1919)

O espaço como *Cinema Central* já existia desde o ano de 1919. Somente após, em 1923, com o arrendamento feito pelo ator Cristiano de Souza, esse passa a ter uma programação também teatral e passa a se chamar *Cinema Teatro Central*. Se identificando, nos anúncios de jornal que publicava, como o “único Music Hall do Brasil”, mantinha sua programação, basicamente com apresentações do teatro de variedades e revistas. Em 1929 passa a chamar *Cine Teatro*. Depois, *Central Cine-Teatro*. No ano de 1931, tendo um novo proprietário, muda novamente de nome passando a ser o *Cine Eldorado*, que parece ter existido apenas por mais um ano. Seu endereço era Avenida Central, 166, depois Avenida Rio Branco.

Cineteatro Rialto (1921)

O *Cine-Teatro Rialto* surge em 1922.

“[...] inaugura hoje o Cine-Theatro Rialto, a um cine próximo à Avenida Rio Branco. Esse fato, sem dúvida, vai constituir um dos acontecimentos de hoje [...]”²²⁶

Em 1925, depois de reformas, chamou-se *Teatro Rialto*. Outras reformas aconteceram em 1931 e 1933.

²²⁶ Palcos e Salões. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 01 out 1921, p. 10.

“[...] O Theatro Rialto estava fechado. Hoje reabre suas portas. E nele estreia a Companhia Arco da Velha com a revista “Se você jurar...” de Nogueira Porto, tendo a colaboração de Luiz Peixoto e Marques Porto [...]”²²⁷

Depois, em 1935, passa a ter uma programação mista de teatro e cinema. Considerado um espaço de singela elegância, possuía lotação superior a 1.000 espectadores, distribuídos entre plateia, frisas e balcão. (NUNES, 2 v:03) Apresentava espetáculos do teatro cômico e musicado, além de dramas, variedades. Temos notícias que também apresentava espetáculos de nus artísticos. Seu endereço era Rua Chile, 35.

Teatro Centenário (1922)

O Teatro Centenário é inaugurado em 1922, conforme publicação no *Jornal Careta*:

“Segundo o que estava anunciado, o Rio terá em breve, na Praça Onze, mais um grande centro de diversões.

Oduvaldo Vianna e Viriato Corrêa são os diretores da nova empresa.

A abertura foi realmente um sucesso, esperado aliás, pois a competência intelectual de seus diretores bastaria para antecipar a vitória em qualquer empreendimento nesse gênero.

A companhia de revistas organizada para a inauguração agradou em cheio, fazendo com que nas noites seguintes o novo teatro esgotasse a lotação.

Demais, a peça de estreia, a revista *Ai! Seu Mello*, com partitura excelente do maestro Roberto Soriano, pertence a Oduvaldo Vianna, e este, como escritor teatral, pertence a pequena plêiade cuja melhor reclame é o próprio nome.

O Rio, segundo o que estava anunciado, teria com a abertura do Teatro Centenário um grande centro de diversões na Praça Onze, e, com efeito, desde que a nova casa foi inaugurada o público vem se convencendo que não há melhor lugar para se passar algumas horas de alegria e riso.”²²⁸

²²⁷ Theatros – Música – Cinemas. **Diário da noite**, Rio de Janeiro, 06 fev 1931, p. 05.

²²⁸ Theatro Centenário. **Careta**. Rio de Janeiro, 18 mar 1922. nº 717, p. 39

O *Centenário* foi nomeado em homenagem a Independência do Brasil. Mais tarde transformou-se em um cinema, o *Cinema Centenário*. Possuía 910 lugares. (DIAS, 2012:279)

Localizava-se à Rua Serrador Euzébio, 188.

Teatro Capitólio (1925)

O *Teatro Capitólio* foi inaugurado em 1925. Teve sua estreia teatral com o espetáculo “Comme à Paris” repercutindo na cena carioca com estrondosa reverberação:

“Tem sido verdadeiros triunfos os espetáculos da revuette em um ato e quinze quadros [...] Não podia ter êxito maior. Inteligente iniciativa da direção da elegante casa de espetáculos [...] pois de fato apresentam ao público carioca um espetáculo excepcional pela sua leveza, pelo seu bom gosto e pelo seu luxo.

Os habitués do Capitólio, que são, aliás, o que há de mais digno na nossa sociedade, não tem regateado seus aplausos à excelente troupe [...]

George e Sonia Boettgen conquistaram o título de animadores da beleza. Rigorosamente familiares, os espetáculos do Capitólio, segundo a opinião geral podem ser classificados como os melhores que, no gênero, tem organizados no Brasil.”²²⁹

Em 1932 passa se chamar *Cine-Teatro Broadway*. Em 1942 retoma o nome de *Cinema Capitólio*. Construído no terreno que outrora pertenceu ao Convento da Ajuda.²³⁰

Possuía, em três pavimentos e, segundo o *Jornal do Commercio* de 24 de abril de 1925, possuía capacidade para receber algo próximo entre 1.300 e 1.400 espectadores. (Apud. DIAS, 2012)

O espaço dividido entre plateia, galeria, frisas e camarotes era luxuoso, em traços sofisticados, que atribuíam ao lugar grande luminosidade. Possuía, ainda, um anfiteatro no terceiro piso. Sua programação alternava-se entre filmes e peças teatrais, recebendo, inclusive, muitas companhias estrangeiras. Não sabemos até que ano sua programação

²²⁹ Telas e Palcos. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 24 jun 1925, p. 06.

²³⁰ O antigo Convento da Ajuda, um ícone e referência do Rio de Janeiro de outrora, existiu até a primeira década do Século 20, na região onde é hoje a Praça da Cinelândia ou Praça Marechal Floriano. Sua fama se dava por sua localização central e serviços, assim como por ter sido o primeiro mosteiro para mulheres no Rio de Janeiro.

incluiu peças teatrais. Continuou existindo até o início da década de 60, quando foi demolido para, em seu lugar, ser construído um prédio comercial. Seu endereço era Praça Marechal Floriano, 51 – Cinelândia.

Cineteatro Glória (1925)

O *Cine-Teatro Glória*, assim como o *Cinema Capitólio*, foi construído sobre o terreno que pertencia ao Convento da Ajuda. Embora ali já houvesse alguma atividade noturna. A inauguração da programação teatral, propriamente dita, se deu no ano de 1925. Seu espetáculo de estreia foi a revista “Fora do Sério” da *Companhia Tro-lo-ló*, de Jardel Jércolis, que também o arrendou. Um prédio de três andares, com plateia, galeria e camarotes, era considerado na época luxuoso e confortável destinado a um público mais elitista e frequentador da Cinelândia.

“Circulam as primeiras notícias em setembro: iniciativa de Patrocínio Filho, Jardel Jércolis e George Botgen, fora organizada uma companhia de revista e sainetes, no molde das melhores reputadas no Velho Mundo.

Instalaram-se no Gloria, cinema que passou a teatro.

Cheios de entusiasmo, decididos a dar um novo impulso ao nosso teatro ligeiro, [...]” (NUNES, 2v:182-83)

A *Companhia Tro-lo-ló*, nesse teatro, inaugura uma nova fase para o teatro cômico e musicado, dando ênfase ao show e o luxo, antecipando o que aconteceria, um pouco mais tarde, no *Cassino da Urca* e depois nas boates. Posteriormente, em 1932, seria arrendado por Eugênia e Alvaro Moreyra para o seu *Teatro de Brinquedo*. Sua programação se encerrou na década de 50 e, em 1968, o teatro seria demolido para dar lugar a um prédio de salas comerciais.

Seu endereço era Praça Marechal Floriano, 35. Hoje, Rua Francisco Serrador, número 2.

Cineteatro Ideal (1926)

Embora o *Cinematografo Ideal* tenha sido inaugurado em 1909, nessa época sua programação era exclusivamente cinematográfica. Depois de inúmeras reformas e reinaugurações, apenas inicia sua atividade teatral em 1926. Mesmo assim, a casa continua dividindo sua programação entre exibição de filmes e apresentação de espetáculos do teatro cômico e musicado, conforme bem exemplifica o jornal “O Imparcial”:

“[...] O grande e querido cineteatro da Rua da Carioca inicia amanhã, o que tem prometido ao público, em largos e insistentes “avisos”, isto é, atende a pedidos de espectadores, exibindo os seus maravilhosos filmes de dia e de noite e levando à cena as suas peças teatrais também em “matinée” e “soirée”.

[...] No palco a “reprise”, a pedido, da engraçadíssima peça “Cala a boca, Etelvina”, original de Armando Gonzaga, às 3 horas da tarde e às 8 ½ horas da noite.

[...] Ah! Está a prova provada de que o Ideal não mede sacrifícios para servir à sua elegante freguesia [...]”.²³¹

O cineteatro era capaz de receber um público aproximado de 800 pessoas. E aqui cabe uma curiosidade: como o calor era um problema recorrente em todos os teatro e cinemas da época, o *Ideal* inovou tendo em seu teto uma cúpula de ferro e vidro vinda da França, assinada por Gustave Eiffel, que poderia se abrir por meio de um aparato mecânico, nas noites mais quentes da cidade do Rio de Janeiro.

O *Ideal* ficava situado à Rua da Carioca 60-62, Centro do Rio de Janeiro. Após a Segunda Guerra funcionou exclusivamente como cinema, encerrando suas atividades em 1961. Posteriormente sofreu um incêndio, onde dois dos quatro casarões que faziam parte do complexo foram perdidos. Em 2015 os dois casarões que restaram foram restaurados mantendo-se suas características originais da *Belle Époque*. Hoje, no mesmo lugar, funciona a casa de eventos “Maison Lefffié”.

²³¹ Pelo Mundo Cinematográfico. Jornal **O Imparcial**, Rio de Janeiro, 20 jun 1926, p. 07.

Teatro Casino (1926)

Em 1926, Viggiani & Laport construíram na cidade, em contrato de arrendamento com a prefeitura, *O Casino*, composto de dois prédios situados no Passeio Público.²³² Os dois prédios possuíam fachada idêntica e eclética com elementos do rococó e neoclássicos.

O *Teatro Casino*, foi construído prevendo, exclusivamente, ser um espaço para realização de espetáculos teatrais. Tendo em sua capacidade a possibilidade de receber mais de 500 espectadores, possuía plateia, camarotes, frisas e balcão. Ainda, “[...] decorado primorosamente, mobiliado com elegância e distinção [...] a sala adapta-se a qualquer estação do ano, no inverno, fechada, agasalhada por tapeçarias, para ventos; no verão, abertos os janelões [...]. (NUNES, 3v:14). O teatro possuía amplos camarins, ventiladores e aquecedores e seu próprio gerador de energia. Ainda, contava com um ateliê de cenografia.

O *Casino Beira-Mar*, prédio idêntico localizado na outra ponta da mesma edificação possuía um bar, casa de chá, restaurante noturno, salão de danças e um cabaré no subsolo. Também nesse, havia o *Salão Renascença*, onde há informações que funcionou, por certo período, o *Teatro de Brinquedo*, de Eugênia e Álvaro Moreyra.

Em 1926, quando Viggiani & Laport inauguram *O Teatro Casino*, esse foi recebido como um grande acontecimento para a cidade, parecendo alimentar os anseios civilizatórios que a sociedade tanto almejava:

“Com a inauguração do Theatro Casino, [...] vai o Rio ser dotado duma casa de espetáculos na verdade digna duma sociedade elegante e culta. A sala oferece, nas suas condições de conforto e aprazimento, uma feição de alto e fino gosto, de estilo quanto possível esmerado. E, se realmente houve, como se diz, da parte dos construtores o cuidado perfeito da acústica e outros requisitos até agora tão desprezados ou ignorados, teremos no casino o nosso primeiro teatro de comédia, um teatro-escola para os artistas e para o público.”²³³

²³² Nesse terreno já havia um esqueleto de dois prédios inacabados, três anos antes, deixados pela empresa S.A. Rio-Cassino que faliu e tinha como objetivo a exploração de jogos. Em 1924, depois de vencer uma concorrência pública realizada pela Prefeitura, Nicolino Viggiani e Pauloo Laport ganham a concessão para a construção do *Theatro Casino*.

²³³ O novo theatro no Rio de Janeiro. **Revista da Semana**. Rio de Janeiro, 12 jun 1926, p. 30.

Ainda, em 1924, o entusiasmo por esse novo empreendimento cultural já era aguardado, conforme descreve Mário Nunes:

“Vai, afinal ter uma aplicação o belo edifício em construção nos dois extremos do terraço do Passeio Público e ligados por uma artística pérgola. Por contrato assinado com a Prefeitura, o empresário N. Viggiani obrigou-se a concluir as obras da ampla edificação que será utilizada, do lado do Silogeu, como teatro, e do lado do Monroe como restaurante, casa de chá, salão para banquetes, dancing, etc.

O teatro, que já tem seus planos estudados, será o mais elegante da cidade e nele se dará *rendez-vous* por certo, todo o Rio chic e espiritual. [...] e ainda por ser, no seu gênero, o primeiro que se constrói no Rio de Janeiro. (NUNES, 2v:111)

O espetáculo de estreia do teatro foi “Sorte Grande” e Bastos Tigre, a frente a companhia de Jayme Costa. Depois muitas outras companhias nacionais e estrangeiras ocuparam seu palco. Em 1927, entretanto o espaço se transforma num cinema. Como este não obteve sucesso junto ao público, no mesmo ano retorna com sua programação teatral. Em 1928, por iniciativa do prefeito Prado Junior, o teatro passa a contar com uma programação voltada para a comédia brasileira. Entretanto, ainda em 1928, apenas dois anos depois de sua inauguração, sofre reformas que apenas são concluídas em 1929.

Já em 1934, por iniciativa de Renato Vianna²³⁴, a prefeitura cedeu o espaço para que ali se instalasse a Escola Dramática Municipal²³⁵. Embora com a presença marcante de nomes e companhias nacionais e estrangeiras o teatro teve pouco tempo de existência e em 1935, pó intermédio de um laudo questionável, alegando que o prédio estava

²³⁴ Renato Vianna (1894-1953). Autor, diretor, ator. Em sua carreira sempre procurou novas estéticas e iniciativas voltadas para a transformação da cena e do processo de produção teatral. Eis algumas: em 1924, Renato Vianna funda o projeto Colmeia, conjuntamente a outros diretores teatrais, que tinha como missão realizar um trabalho de transformação da cena através do desenvolvimento de uma nova abordagem sobre o trabalho do ator. Em 1932, funda o Teatro de Arte. Em 1934, inicia uma nova tentativa, com o Teatro-Escola, com o propósito de formar atores. Na década de 1940, funda a Escola Dramática do Rio Grande do Sul e o Teatro Anchieta, novamente buscando constituir um espaço para a adequada formação do ator. Em 1946, inspirado por movimentos do ideário operário, fomenta o Teatro do Povo, um teatro feito por operários para operários. Em 1948, é convidado a dirigir a Escola Dramática Municipal, do município do Rio de Janeiro. Assumindo a direção, que se encontrava em estado de abandono, sem corpo docente e instalada precariamente em pequena sala na Praça Mauá, Renato Vianna mostrou mais uma vez sua apurada visão pedagógica do teatro. Conseguiu transferi-la para o solar do Rio Branco, onde se encontra até hoje, mudando-lhe o nome para Escola de Teatro Martins Pena e organizando um programa didático moderno e constituiu corpo docente de alto nível.

²³⁵ Atual Escola Técnica Estadual de Teatro Martins Penna, hoje situada no centro do Rio, na Rua 20 de abril, número 14.

condenado e com o iminente risco de desabamento, a diretoria do Patrimônio Municipal, determinou o encerramento de todas as atividades que ali eram realizadas e seu imediato esvaziamento. Em 1936, foi demolido, dando lugar a um projeto de “alargamento da via pública”

O que se pode supor deste episódio, na verdade, era o desejo do então Prefeito Henrique Dodsworth em expandir e alargar o Passeio Público para a passagem de automóveis. Para esse intento os dois prédios precisariam ser removidos. Esta suposição ganhou ares de verdade quando sabemos que apesar do laudo pericial produzido pela Prefeitura apontar o risco de desabamento:

“[...] Uma turma de trabalhadores se incumbiu da tarefa de destruição, que não foi fácil de resolver com simples golpes de picareta. Tornou-se necessário o emprego de grandes doses de dinamite para fazer desaparecer o Casino, que, segundo os engenheiros municipais, era quase uma ruina...” (MAURÍCIO, s/d:199)

Findava-se assim o *Theatro Casino* sob o golpe contra um importante patrimônio cultural da cidade do Rio de Janeiro.

Teatros da Praça Tiradentes: um ato de resistência

A trajetória do teatro cômico e musicado na cidade do Rio de Janeiro, durante as décadas iniciais do século XX, embora com conquistas atingidas devido à luta daqueles que o faziam, experimentava igualmente, momentos desfavoráveis, contrariedades e avessos que exigiam uma permanente conduta de resistência por parte do artista nacional.

As inquietações causadas, fossem motivadas pelas crises econômicas que assolavam o Brasil – recorrentemente - ou a adversidade provocada pela falta de políticas governamentais para os palcos, sempre foram fatores que colocaram a dinâmica do teatro em risco. Somando-se a essas circunstâncias deletérias, que pareciam não ter fim, permanece a concorrência frente à presença constante e abundante de companhias de teatro estrangeiras em nossos palcos e dos cinemas, com seus filmes importados e de sucesso, que se difundiam pela cidade. Esses eram obstáculos que deveriam ser suplantados e que exigiriam do artista nacional uma situação de luta diária.

Outra situação que exigia pronta atenção, dizia respeito em se manter os prédios teatrais existentes em condições estáveis de conforto e usabilidade. Afinal, não seria

possível pensar e constituir um projeto estável para as companhias nacionais, sem que essas possuíssem teatros para realizar suas temporadas e apresentar seus repertórios,²³⁶ além da contrariedade presente com a especulação imobiliária, crescente no centro do Rio. Ocorre que muitos teatros se encontravam em lugares distintos às novas ambições empresariais para o Rio. Por sua vez, e num sentido oposto, uma luta inglória é travada, na maioria das vezes perdida, para que novos teatros fossem construídos na região central da cidade. Não seria a primeira vez e nem a última, onde prevaleceriam os interesses do Capital.

Exatamente nesse contexto de adversidades, que o teatro soube transformar todo um conjunto de situações desfavoráveis em matéria para sua subsistência. Em outros termos, transportar para seus enredos a má política planejada nos salões da Capital Federal, a corrupção disseminada, preconceitos e toda ordem de inquietudes sociais presentes no dia-a-dia. Assim, com uma percepção aguda, e sem se abster em representar o que ocorria ao seu redor, foi capaz de levar para os palcos toda essa *desordem* que se impunha sobre a cidade e na vida das pessoas. As desigualdades econômicas e sociais, tão reconhecíveis para a população, as agitações políticas ou os maus costumes, deram ao teatro cômico e musicado o combustível necessário para que, com muita irreverência e galhardia, dominassem o panorama teatral carioca voltado para uma produção de perspectiva popular bastante identificável e, por que não dizer, implicitamente politizada.

“[...] o teatro passou a desempenhar seu papel de válvula de escape, de alívio para as aflições do cotidiano, de rir e fazer rir do que trazia preocupações. [...]” (HELIODORA, 2004/2005:77)

E se isso não fosse o bastante, uma parte da classe intelectual insistia desejosa e reivindicadora de que o teatro dito “serio”²³⁷ ocupasse o protagonismo e fosse o objeto

²³⁶ Durante as décadas de 1910 e 20 os espetáculos nacionais que se apresentavam, salvo exceções, conseguiam obter casas cheias apenas nos finais de semana. Nos outros dias da semana, conseguir metade da lotação já seria considerado um grande feito. Evidentemente, essa situação era determinante para a saúde econômica dos teatros e para as companhias que se utilizavam desses.

²³⁷ Atribuía-se esse termo a um teatro submetido aos rigores da mais elevada literatura e aos aspectos tão valorizados da cultura neoclássica. De outro modo, o humor, desde muito, já havia sido compreendido apenas como um subterfúgio superficial e incapaz de lidar, verdadeiramente, com as grandes questões da vida. Ou seja, depreciasse o grotesco e a comicidade em prol da alta poesia e do sublime.

de representação nos palcos de nossos teatros.²³⁸ Contudo, esse projeto jamais alcançou, no mesmo grau, a simpatia da população sendo, nesse período, apenas ocasional e resultante de experimentações, por parte de um conjunto de autores.²³⁹ Como decorrência dessa permanente disputa, entre os desejos e aspirações dessa elite e o teatro que a maioria da população frequentava e aplaudia, prevaleceu sobre os palcos um teatro de feição eminentemente musical e brejeiro. Teatro este, onde se conjecturou e amanhou um real abasileiramento, parodiando todo um conjunto de referências a partir da realidade cotidiana, tal qual se apresentava naquele momento histórico da cidade.

Deixando para trás qualquer amadorismo dos primeiros anos do século XX, o Rio de Janeiro viu, após o fim da Primeira Guerra, seu teatro tornando-se uma ativa indústria e a principal fonte de diversão regular para a população.²⁴⁰ A mudança de hábitos e costumes, com a chegada da década de 1920, contribuiu com um novo formato para o teatro cômico e musicado, (re)significando o próprio aspecto cultural da cidade e dando, igualmente, ênfase a atributos oriundos de um nacionalismo nascente e rural, contrafeito aos *excessos* da metrópole cosmopolita. Do ponto de vista estético, predominava, então, exigências ligadas a uma maior sofisticação na produção das cenas, caracterizada pela percepção das melhorias conquistadas na arquitetura do ambiente destinado à encenação e pelos avanços da cenografia. Da mesma forma, textos que pudessem falar mais e melhor das *coisas* brasileiras.²⁴¹

²³⁸ Essa posição de uma elite intelectual coaduna-se “[...] ao famoso jogo de “vamos brincar de que moramos na Europa” e só ia ao teatro quando o Rio era visitado por companhias estrangeiras, que aqui aportavam a caminho de Buenos Aires. [...]” (HELIODORA, 2004/2005:78)

²³⁹ “[...] A verdade é que os textos mais ambiciosos não tinham boa receptividade. Em parte, devemos reconhecer que falta uma real qualidade na maioria deles. [...]” (Idem)

²⁴⁰ Apesar do cinema, desde os anos 10, já rivalizar e disputar a presença do espectador em suas salas de exibição, será nos anos 30 que o teatro sendo, até então, o grande centro de entretenimento da cidade, sentirá mais essa concorrência com o advento da sonorização e da *féerie* existente no cinema norte-americanos, com seus musicais. Somando-se a isso, a presença crescente e definitiva de estações rádios oferecendo uma programação de auditório humorística e musical, simultaneamente, a aquisição e aumento da quantidade de aparelhos nas residências. Esses dois fenômenos simultâneos se mostrarão ferrenhos competidores para com o teatro. O rádio, em especial, vai, a partir daí, assumindo o papel de grande divulgador da música popular brasileira. Filão esse, até aqui, quase que exclusivo do teatro cômico e musicado.

²⁴¹ “[...] Naquela época, porém, o teatro era fenômeno ainda mais fugidio do que hoje e o que resta de documentação não chega a fazer justiça a esse lado da história do teatro brasileiro no século 20. [...]” (HELIODORA, 2004/2005:79)

Se a fisionomia colonial da cidade persistia, ainda na mudança para o século XX, aos poucos, ia agregando espaços à novas formas e contornos civilizados. A consonância imposta por uma arquitetura urbana baseada em valores modernos e eurocentristas se deu com a empreitada positivista, do prefeito Pereira Passos, iniciada em 1903. Desse modo, principiava-se um procedimento ambicioso para que a cidade do Rio de Janeiro se conectasse, gradativamente, a um plano de sofisticação, condizente com os aspectos ordenados que o progresso exigia de uma sociedade disposta a pertencer ao mundo dos negócios no plano internacional: era preciso definir uma nova identidade cidadina para um recente regime instaurado e ainda não totalmente compreendido.

No plano cultural, interessava às elites, um novo aspecto para os espaços públicos permeados pelo *Belo* e o *harmonioso*. Avenidas e ruas que lhe permitissem realizar “passeios”²⁴² isentos de constrangimentos provocados pelos antigos casarões transformados ou adaptados em cortiços e dos ambulantes e *desocupados* que *infestavam* os logradouros do centro, na Capital Federal. De outro modo, uma nova tessitura urbana e social que atendesse aos propósitos elitistas e republicanos. A questão era que a cidade e a população carioca atravessavam um momento de significativas mudanças. Nesse cerne, encontramos a contrariedade que definira todo o período. Por um lado, reconstruir a cidade, em acordo com práticas sociais de convivência e consonância com os valores mais fundamentais da civilização, inspirados pelo modelo do *Velho Mundo*. Por outro, a necessidade de encontrar algo que se identificasse com esses novos tempos, mas ao mesmo tempo, que fosse capaz de expor aquilo que pudesse ser chamado de brasileiro e, mais particularmente, carioca. Com isso, por exemplo, o carnaval encontra seu apogeu. Os sambas e marchinhas assumem o lugar de *trilha sonora* da cidade. O futebol vai se convertendo numa *paixão nacional*, os cafés se tornavam ponto de encontro para todos os momentos e assuntos, a boemia, assim como os namoros noturnos florescem como nunca dantes, o banho de mar cai no gosto da população e com ele uma nova forma de exposição do corpo (e comportamental) se irradiava por todos os lados. Nas vias, as mulheres (*cocottes*), orientadas por novos paradigmas da moda e atitudes, usavam cabelos curtos (*la garçonne*), maquiagem com batons vermelhos, vestidos de tecidos leves e modelagem reta, bebiam e fumavam, decotes e coloridos ganhavam espaço e atenção nos turbulentos anos 20. Braços e costas à vista, assim como as pernas, em meias-calças tom

²⁴² Agora a Avenida Central possuía iluminação elétrica, facilitando os passeios noturnos e favorecendo o crescente hábito da boemia.

bege davam a aparência de estarem desnudas. A mulher começa a adentrar no mercado profissional e com isso a reivindicar condições adequadas de trabalho e remuneração. O movimento feminista ganha fôlego na Europa e nas Américas. O voto²⁴³ e direitos políticos igualitários aos dos homens se tornam bandeiras de luta permanente. Em suma, começávamos a encontrar no Sol, e no clima tropical, algo que nos diferenciava.

Nos anos de 1910 e 20, mesmo apenas com a inauguração de alguns poucos teatros ou com a modernização dos existentes na cidade do Rio de Janeiro, os efeitos benéficos eram visíveis e quase imediatos. Esse fator, aliado a expansão populacional, compunha o ambiente ideal para a criação e manutenção de companhias nacionais estáveis, na maioria das vezes, protagonizadas por atrizes de destaque nos palcos. Essas, em um tempo relativamente curto, começavam a ser bem-sucedidas em conquistar público e seguidores. O teatro se tornava um lugar de domínio da mulher, como resultado de toda uma mudança de mentalidade. A figura feminina tornar-se-ia o grande expoente das artes cênicas em todo o período. Situação que permanecerá inalterável, em certa medida, mesmo nos dias atuais.

Neste aspecto, em especial, a região da Praça Tiradentes, como o *lugar* que sempre foi catalisador de grande quantidade de pessoas circulando e realizando inúmeras atividades, teria a função de exercer papel peculiar e de destaque nesses novos tempos. Espaço urbano e social, de forte peso simbólico, político, heterogêneo, democrático, dedicado às diversas camadas sociais. Também, em muitos momentos, censurado e reprimido. A praça e suas adjacências tornavam-se o *ponto de eixo* cultural onde, por intermédio dos diversos segmentos sociais, ideias das mais variadas, circulavam. Sua vida noturna e boemia, como o cerne cultural da cidade, com seus teatros em arquiteturas diversas e ecléticas e forjadas sobre as características brejeiras do teatro cômico e musicado, formalizavam um aspecto particular, identitário e memorial para o imaginário de uma permanente alegria dos cariocas.

²⁴³ Entre muitas histórias de lutas e resistência ocorridas anteriormente em solo brasileiro, por iniciativa das mulheres, no ano de 1917 a indigenista e professora Deolinda Daltro, fundadora do Partido Republicano Feminino (1910), encabeça um movimento político em prol de direitos equânimes e sufragistas entre mulheres e homens. Onze anos depois, em 1928, o Brasil elege no município de Lages, no estado do Rio Grande do Norte, sua primeira prefeita: Alzira Soriano de Souza com 60% dos votos. Mas, o voto feminino só viria a ser um direito em 1932 com Getúlio Vargas promulgando o novo Código Eleitoral. Mesmo assim, com toda a restrição aplicada ao impedimento do direito de voto pelos analfabetos, e como ainda era difícil para a mulher ter acesso as cadeiras escolares, na prática demoraria um longo tempo apara que essa conquista fosse efetivamente conquistada.

A população circulando, como um conjunto de atores e atrizes sociais, anônimos que se inserem numa espécie de *performance emocional* do teatro humano, onde a alegria ruidosa, o *joie de vivre*, fundia-se as luzes dos cartazes luminosos e a toda a dinâmica que o ambiente era capaz de propor. A *dramaticidade* e movimento das pessoas indo de um lado a outro, entrando e saindo, pintavam um painel que expressaria os múltiplos tipos e anseios existentes como uma espécie de *ouverture* que se estenderia para dentro dos teatros e sobre os palcos, dando início as representações. “[...] A sala de espetáculos era também um palco simbólico, onde se verificava o desempenho de cada indivíduo. O *theatrum mundi* [...]” (LIMA, 2000:129)

O espaço urbano, a arquitetura, os teatros, os espetáculos e o humano, - um todo indivisível - que experimentava e enfatizava a velocidade ocasionada pelas mudanças nos febris e *felizes anos* de 1920 e que ansiava pela conquista de uma nova fisionomia, emprestada pela modernidade, para a cidade do Rio de Janeiro.

Capítulo IV

Presença da performance afro-brasileira no teatro cômico e musicado na cidade do Rio de Janeiro nos anos 10 e 20 do século XX

“Debilidade do projeto afrancesado das elites seria minada por um movimento subterrâneo e potente de abertura para valores miscigenados de cultura. Não é o caso de celebrá-los como valores de “resistência” das classes dominadas, ou de alternativamente acusar a apropriação indevida de elementos “autênticos” pelo poder. O fato é que só essa produção dialogizada de elementos interétnicos e interclasses foi capaz de lançar um projeto de identidade possível de ser aceito por amplos setores da população como sendo “a nossa cara”. A partir dos anos 30, interpretados em nível intelectual pelo *Casa Grande e Senzala*, de Gilberto Freire, esses elementos passariam a ser absorvidos e cooptados pelas classes dominantes.”

Antônio Herculano Lopes²⁴⁴

A performance

Neste capítulo, o propósito é investigar a presença de alguns elementos performáticos afro-brasileiros presentes no teatro cômico e musicado, assim como, as confluências e conflitos estéticos e ideológicos, ao longo dos anos 10 e 20 do século XX, na cidade do Rio de Janeiro. Fenômeno artístico que persistia, motivado por sua enorme popularidade, como uma espécie de interseção e resistência, por sua própria existência, à polarização entre duas frentes, diametralmente opostas, e de opiniões contrárias. Tal entrechoque de ideias, manifestado em projetos de identidade divergentes, poderia ser percebido nas críticas ao teatro cômico e musicado. Esse, que encapsulava em si uma resistência cultural, contra as tensões promovidas por uma corrente defensora do teatro de texto, fundamentado por perspectivas eurocentristas para o exercício da cultura em meio a sociedade carioca. Ou seja, um ato de persistência e luta do teatro cômico e musicado, e detentor de tradições afro-brasileiras, contra uma elite *branca* e conservadora euro-descendente. Esse tema sugere significativa importância para o entendimento de embates identitários de caráter nacional, que afligiam a intelectualidade brasileira,

²⁴⁴ O Teatro de Revista e a Identidade Carioca. In: *Entre Europa e África: a invenção do carioca*. 2000.

caracterizando-se como um programa sistemático de governabilidade e desejo de manipulação.

De um lado, os conflitos tinham como origem uma narrativa, oriunda de parcela de uma elite intelectual e literária, que considerava o teatro popular, que ocupava a Praça Tiradentes, como algo de menor valor. Em substituição, havia por parte desta, uma fervorosa defesa sobre a ideia de que o teatro (especialmente o texto) deveria se basear nos ditames com o melhor da literatura ocidental produzida nas últimas décadas.²⁴⁵ Evidentemente, essa orientação de feição textocentrista e de preservação dos mais elevados valores edificantes que arte literária poderia oferecer, denunciavam uma visão, não apenas positivista herdada do século XIX, mas depreciativa sobre as manifestações populares que ocorriam na cidade.

De fato, a cidade, nos primeiros anos do século XX, ambicionava, por meio de ideários das classes economicamente dominantes, caminhar em direção a vontade de *ser europeu*. Esse desejo se manifestava em múltiplos e renovados paradigmas para os seus modos e costumes, na produção cultural e nas reformas urbanas capazes de emprestar um aspecto civilizado a cidade.

“[...] O Rio de Janeiro, então uma cidade que acumulava as funções administrativa e portuária, foi vendo as ruas estreitas e tortas de seu centro antigo lotarem de cortiços. Em 1902 eram em torno de 600, que representavam a única opção de moradia para a legião de pobres que vivem no Rio. As ridículas condições de higiene daqueles locais fizeram com que a cidade fosse infestada por diversas pestes como a malária, a febre amarela e a varíola. A propagação de doenças acabou por ser o pretexto que faltava para uma grande reforma que já era pensada havia tempos: pretendia-se adequar a cidade do Rio de Janeiro ao *status* de capital do Brasil, cortando-o com largas avenidas e edificações imponentes ao gosto do modelo de produção que viria a instalar-se a partir desse período. [...] Há que se notar que a imitação da reforma parisiense é muito limitada, quase se restringindo à criação de grandes avenidas centrais por meio da expulsão daqueles pobres que, em seus

²⁴⁵ Aqui os exemplos modelares viriam especialmente de autores europeus já consagrados em seu continente e de alguns escritores nacionais, defensores de estilos como, o realismo, parnasianismo, simbolismo e os pré-modernistas.

cortiços, estragavam a paisagem do centro administrativo do país. Sob o argumento da higienização da cidade do Rio [...]”.²⁴⁶

Disso, constroem-se avenidas, ruas e praças com o melhor que se poderia reivindicar. Como resultado, uma parcela da população abastada e pomposa, conquistaria o direito de circular confortavelmente nos cafés e nas belas, e recém-inauguradas, avenidas Central e Beira-Mar. A Confeitaria Colombo, suntuosa, esbanjaria o charme e elegância, muito ao gosto dos seus clientes, nos encontros matutinos e vespertinos.

Na outra ponta do conflito estava, e contrariamente à *la fine fleur de la culture*, circulante nas ruas do centro da cidade do Rio de Janeiro, outro conjunto de ideias e ações elaboradas por grupos sociais distintos. Grupos esses, constituídos de negros, mulatos e mestiços, articulavam um conjunto de práticas culturais capazes de definir pela manutenção e/ou reconstrução urbana de uma identidade ligada a raízes africanas.²⁴⁷ O melhor exemplo, insurgente na região denominada então de “Pequena África”²⁴⁸, ao final do segundo decênio, seria o *nascer* do samba por intermédio dos maxixes e lundus. O samba, fator crucial na construção da cultura carioca, se aliaria as festividades, manifestas por esses grupos, em práticas religiosas, batuques, danças, comidas, com o propósito de salvaguardar uma tradição ancestral. Esse conjunto de práticas se mostraria fundamental para a afirmação e demarcação da presença da cultura negra em resistência aos *status quo* branco, vigente e dominante.

No cerne desse conjunto de forças, que se opunham e se manifestavam na cidade do Rio de Janeiro no primeiro decênio do século XX, estavam remanências deixadas pela abolição da escravatura e o fim do Império. Fatos históricos responsáveis por uma espécie de crise, de causa e efeito, as tentativas de consolidação identitária para uma população carioca, presentemente *massificada* e ainda atordoada, por tantas mudanças posteriormente trazidas quando da Proclamação da República. Todo esse turbilhão coloca em choque ideias sobre noções de nacionalismo, modernidade e *brasilidade*.

²⁴⁶ RUCHAUD, Guilherme. *A Reforma Urbana de Pereira Passos no Rio de Janeiro*. In: Blog Arquitetônico. Disponível em: <http://portalarquitetonico.com.br/a-reforma-urbana-de-pereira-passos-no-rio-de-janeiro/>. Acessado em 30 jul 2016.

²⁴⁷ Vale a pena frisar que o português era contra o trabalho braçal e, portanto, o que se via nas ruas trabalhando eram os negros. As mulheres brancas saíam para compras. Os homens brancos ocupavam cargos políticos ou trabalhavam em repartições públicas.

²⁴⁸ Nome dado pelo músico e compositor Heitor dos Prazeres. A área compreendia a Praça Onze, assim como os bairros da Gamboa e Saúde.

Para as elites havia uma cidade que aspirava e precisava assumir uma aparência de prosperidade para esses novos tempos da vida política e cultural. A *belle époque* exigia um modo diferenciado de *ser*. O Brasil rural, outrora imperial, escravocrata e subdesenvolvido não mais caberia aos anseios modernizantes para uma capital que desejava se inserir e espelhar o mundo civilizado. Nessas circunstâncias interessava, muito mais, a valorização de uma cultura de aspecto “erudito”, idealizada e com propósitos pedagógicos, do que aquela, afrodescendente, popular e transeunte nas ruas da cidade e reveladora da existência de uma *nação* negra e brasileira.

No meio desta celeuma estava a Praça Tiradentes, oferecendo uma programação teatral de viés popular, de grande popularidade e constituída a partir de influências de raiz africana.²⁴⁹ Nessa, seus teatros amadureciam um gênero de espetáculo de feição simples e mestiço. Poderíamos dizer, ou ao menos conjecturar, que esse espaço de socialização se apresentou como um lugar de interseções entre as múltiplas disputas culturais que se faziam no período. Onde o modelo branco e europeu estava presente, mas tomava banhos de Sol e a sua tez era *morena*. Espaço, onde, ao som do maxixe e, pouco depois, do samba, dar-se-ia lugar ao maneirismo crítico e faceiro que espelharia o modo de ser do carioca.

Como o teatro corrente na Praça Tiradentes não ficaria alheio a toda essa conjuntura, muito ao contrário, e por suas características eminentemente populares, reproduziria em sua estrutura performática, a festividade encontrada nas ruas, manifestada pela expressão de gestos, falas, ritmos, cantos e danças, como fortes instrumentos artísticos e de caráter espetacular, parecia, e seria, um caminho sem volta. O teatro cômico e musicado se refazia e se reinventava, das confluências entre uma estrutura herdada de companhias estrangeiras, muito ao gosto das elites, e uma cultura performática de raízes africanas, carnalizada, musical, visceral, intuitiva e, aos olhos de muitos, marginal.

“[...] Desde a década de 20, mútuas influências ocorreram entre o samba e o teatro de revista carioca, devido à participação de músicos e compositores negros naqueles

²⁴⁹ “[...] A Praça Tiradentes foi sempre - desde que a cidade se estendeu para além da rua Uruguaiana - um dos pontos mais movimentados do Rio de Janeiro. Ali, no interior dos cafés e restaurantes, reuniam-se à noite escritores, jornalistas, artistas de teatro, que constituíam a roda boêmia do velho e saudoso tempo. Para isso muito concorreram as casas de diversões ali estabelecidas: frontões, boliches, mafuás, jogos de toda sorte, o teatro Variedades, [...]”. (MAURÍCIO, s/d:45) Além disso, a presença de gafieiras e dancings, onde poderia se encontrar um clima de entretenimento negro e mestiço exibindo seus dotes musicais e dançantes.

espetáculos. A estética do teatro de revista foi fortemente influenciada pelo estilo irreverente do samba e este, por sua vez, inicialmente criado em torno do jogo lúdico e do ritual animista, começou a se diversificar, incorporando monólogos e outras formas de narração típicas do teatro de revista. Desde então, o samba passou a expressar os conflitos do dia a dia e os dramas pessoais do povo e da classe média brasileira. Muitos foram os números teatrais que resultaram desta fórmula, tanto cômico quanto dramático. A associação entre os sambistas e os artistas do teatro de revista criou um campo fértil para o desenvolvimento das formas populares do fazer cultural carioca. E, partindo da capital, essa síntese cultural conquistou o Brasil. [...]” (LIGIÉRO, 2011:162)

Se, por um lado, a vontade de modernidade se impunha nas transformações civilizatórias e urbanas patrocinadas pela elite, por outro, o comportamento identitário do carioca rascunhava-se na boemia, nos botecos e em meio aos batuques e rodas de samba que se multiplicavam pela cidade. O teatro, por sua vez, mostrava todo esse movimento, sendo capaz de absorver, em sua essência, as nuances capazes de desenhar um imaginário identitário para a cidade do Rio de Janeiro e do cidadão carioca.

A performance como elemento capital sobre os palcos

A performance possui muitas definições e aplicabilidades conceituais. Sendo, acima de tudo, uma ampla poética ligada a expressões de cunho cultural e artístico. Contudo, limitando-se a abordagem que o presente trabalho se propõe, nos ateremos, exclusivamente, em localizar características dessas, existentes no teatro cômico e musicado ocorrido nos anos de 1910 e 20 na Praça Tiradentes. Performance essa que possuía fortes influências da cultura afro-brasileira e de raiz africana. Posto isso, verificar como todo um processo de construção do espetáculo, com a chegada da década de 20 e com as *revistas carnavalescas*, baseava-se nos ditames da tradição oral africana. Sabemos que tal tradição era conjugada por elementos como: o humor, cantos, danças, batuques e o erotismo, com propósitos pedagógicos e de diversão para suas comunidades. Portanto, parece *mui* relevante situar essas características e como estavam ligadas diretamente a fruição do espetáculo e de seu caráter dramático sobre os palcos cariocas. Afinal, essas são bases consolidadoras de todo um processo de construção de identidades, onde o teatro será um importante veículo de comunicação e ratificação cultural, para populações negras e mestiças - pós-abolição - numa República recém-inaugurada.

A performance no teatro se manifesta, direta e especialmente, pelo performer: seu corpo, dinâmica, canto, dança, ritmos e contracenação. Ainda, com os aspectos musicais e visuais, estes últimos, subdivididos em adereços, figurinos e cenografia. Todo esse conjunto de elementos contribui para que espaços sensorial e semiótico da representação adquiram aspectos simbólico e performático, valorizando o que existe entre o objeto representado e assistido. Assim, a realização de ações cênicas, pelo performer, ou melhor, o eixo de intercessão que se estabelece entre o ato presencial do *fazer* e a audiência do espectador são o que de mais significativo resulta a performance.

Desse modo, as imbricações propostas pela performance de bases afro-brasileiras, inseridas ao processo cultural, teatral e popular que acontecia na Praça Tiradentes, tinham, antes de tudo, o desejo de afirmação memorial e identitária. Práticas, outrora ritualísticas e cotidianas, elaboradas, fossem essas no campo ou na cidade, pelas comunidades negras durante todo o período histórico da escravatura no Brasil, tiveram profunda influência na afirmação cultural de grupos que possivelmente estavam renegados ao obscurantismo. Como resultado, um ato de resistência emergiu pela cidade sob um conjunto de paradigmas performáticos religiosos e artísticos que foram pouco a pouco, assimilando-se e desenhando um perfil do que viria a ser a cultura carioca (até certo ponto nacional) nas décadas seguintes do século XX. Matizes e valores ancestrais, em transformação, de uma tradição possuidora de anseios e vontades, que foram apropriadas pelas necessidades urbanas e sociais. A percepção é que a modernidade, que a cidade ansiava por conquistar, perfilava-se de maneira muito mais contundente nas rodas de samba, no carnaval de rua, ou nos teatros da Praça Tiradentes, do que nos saraus promovidos nos casarões elegantes da cidade, ou mesmo, nas récitas apresentadas no *Teatro Municipal*.

Tratando do teatro especificamente, esse soube congregar, com traços estilísticos, as recordações, memórias e heranças, de um povo cativo, para todo um conjunto de usos, práticas, hábitos, costumes. Em outras palavras, sequências de experiências, vividas, experimentadas e (re)conhecidas, capazes de suportar reorganizações para a feitura de objetivos específicos e com implicações estéticas para o palco.

No próprio caráter lúdico, abundantemente utilizado pelos intérpretes, e tão presente nos espetáculos do teatro cômico e musicado, vinculava-se a ideia ancestral do ritual africano altamente elaborado²⁵⁰ como sendo sempre uma experiência única. Em

²⁵⁰ Cabe ressaltar que, apesar de muitos compreenderem o ritual africano como inserido em uma dimensão dionisíaca, este, ao contrário, é bastante apolíneo, característica presente também no ritual afro-brasileiro. Igualmente ressaltar que o adjetivo “primitivo” presente em tantos textos, quando se

termos, mesmo que o objeto fosse o mesmo, o acontecimento se distinguia pela interatividade do momento, do *aqui e agora*. No teatro, o domínio da performance era garantido por um contínuo exercício sobre os palcos do performer. O chiste, o gesto, a inflexão vocal, as reações do público estavam inexoravelmente ligadas aos acontecimentos presentes e imediatamente futuros: a interação do momento poderia suplantar e transgredir expectativas esperadas. Tratava-se, antes de tudo, da possibilidade de constituição de jogos, brincadeiras e variações que se consolidavam por meio e sobre, o mesmo tema. Inspirações fabricadas por recortes, frações, momentos populares e do cotidiano. A comicidade emergia, exatamente, do *descolamento* de fatias de vida passíveis de serem reconstruídas e enquadradas de acordo com o que se pretendia. Amores, comemorações, crimes, violência, doenças, política ou qualquer outro tema que circulasse pela cidade poderia ser desnudado e interpretado. Aí estava uma enorme vantagem do gênero: ser capaz de transitar com facilidade por toda a ordem de acontecimentos privados ou públicos para produzir a crítica bem-humorada e identificável daquilo que, em muitos casos, já era de conhecimento da população, ou seja, um (re)olhar sobre o mundo. Nesse aspecto, cabe destacar que apesar de tantos descontentamentos manifestos por um segmento da crítica literária do período, textos escritos para o teatro cômico e musicado, cabe aqui especular, estariam menos à vontade em se inserir naquilo que costumeiramente era chamado de “literatura séria” para ser mais um *roteiro de acontecimentos*. Dito de outra maneira, uma história para ser contada e reformada de acordo com o momento. Salientar que na tradição africana sobressai e se sustenta, a corporeidade e a palavra rimada-cantada, assim como, e mais especificamente na tradição oral, a piada seria menos literária ou intelectual, para *ser* física atravessando o corpo do intérprete. Igualmente, não seria estranho cogitar essa possibilidade, atendo-se às manifestações africanas da tradição oral realizadas pelos Griôs²⁵¹ de histórias contadas, prática tão familiar em território brasileiro. Estratégia necessário sobre um

referem a ao ritual africano, além de querer imprimir a perspectiva exótica, guarda toda a gama de depreciação colonialista euro-descendente contra a cultura africana.

²⁵¹ “[...] O Griô é um guardião da memória e da história oral de um povo ou comunidade, são líderes que têm a missão ancestral de receber e transmitir os ensinamentos das e nas comunidades. A palavra é sagrada e, portanto, valorizada num processo ancestral como fio condutor entre as gerações e culturas. Neste contexto também assim são considerados sagrados os Griôs enquanto mantenedores dessas culturas. O ser Griô é ritualístico, sua vida é formada por uma preparação onde ele tem o dever de escutar por um determinado tempo, o que para aquela comunidade é sagrado, e posteriormente transmitir esses ensinamentos. [...]”. *Ação Griô*. Cultura. Acessado em 29 jun 2016. Disponível em: <http://www2.cultura.gov.br/culturaviva/category/cultura-e-cidadania/acao-gri/>

gênero intrinsecamente ligado brejeiramente à comicidade, à dança, ao canto, sensualidade e oralidade, como meios para o entretenimento da plateia. Característica marcante na tradição afro-brasileira.

Evidentemente não podemos considerar que o teatro cômico e musicado mantivesse, conscientemente, o *ritual* como uma esfera metafísica ainda a ser cumprida, afinal, esse caráter *ritual* em todo teatro ocidental, desde muito, havia arrefecido para se fixar num outro programa vinculado à diversão, ao entretenimento e ao lucro nas bilheterias. Falando, em particular, sobre o teatro realizado na Praça Tiradentes, esse, como *cultura de massas* e atrelado aos modos de produção e do capital, vinculava-se as convenções estéticas e codificadas que o próprio negócio teatral exigia para sua popularidade e sucesso. Mesmo assim, negar a gênese cultural e ritualística, presente em sua performance, seria descabido e apenas ratificaria a narrativa excludente sobre a cultura negra no seio da cultura carioca.

Com a chegada dos anos 20, o teatro cômico e musicado se profissionaliza definitivamente. Neste período, viveria seu apogeu. Sua produção ganhava um ritmo industrial, por consequência, e seguindo rigorosamente as normas de mercado, sua performance e o performer ganhavam novo status. Ocorrem significativos avanços de produtividade. Cenografias e figurinos imprimem novas dimensões. As exigências sobre os elencos se tornam maiores e agora, mais do que nunca, os interpretes precisavam possuir domínio na arte da comicidade, paródia, canto e da dança. Ainda, quando necessário, dar conta dos momentos melodramáticos e românticos dos quadros musicais e/ou quando a cena assim exigia.

Nesse aspecto, as contribuições do teatro cômico e musicado, elaborado esteticamente sob convicções e regras alinhadas a linguagem corporal, cenográfica e musical, são significativamente esclarecedoras para sua popularidade e identificação com a plateia. Por sua capacidade de fiscalizar os múltiplos papéis sociais exemplares de identidades diversas existentes na cidade do Rio de Janeiro, com suas histórias individuais e coletivas, tornava-se um amplo espaço, não apenas de divertimento, mas de debate sobre questões caras para a cidade e para os cidadãos.

A performance, nesse gênero teatral, explícita ou implicitamente, era expressão dramática e narrativa, aliada e mesclada a elementos da cultura afro-brasileira de raízes africana, latina e europeia, que alcançava um patamar que, inexoravelmente, a distinguia em conteúdo e forma, dos modelos anteriormente usados como referência para a própria construção de um teatro de feição popular na cidade. Em outras palavras, mesmo que o

teatro cômico e musicado ainda se utilizasse de uma forma modelar europeia em seus espetáculos, a performance foi capaz de introduzir, a partir do final do segundo decênio do século XX, elementos de brasilidade que o diferenciaria irremediavelmente de qualquer paradigma europeu.

“[...] A dança do samba exige do sambista o uso de movimento tridimensionais, no espaço e no tempo sincopado, conforme os ritmos característicos das culturas bantos. A dança do samba pede agilidade, gíngua, domínio do ritmo e uma grande capacidade de improvisação. Quadris soltos, pernas fortes, mas não rígidas, joelhos ligeiramente flexionados para manter o corpo num constante balanço, preparado para criar diálogos corporais, respondendo a qualquer tipo de movimento do parceiro(a), estabelecendo um jogo corporal de pergunta e resposta. Este estilo de dança contrasta demasiadamente com as danças de salão europeias, compostas, em sua maioria, de movimentos bidimensionais que exploram o espaço somente em termos da verticalidade (pequenos saltos) ou linhas horizontais executadas principalmente com os braços. Enquanto as danças afro-brasileiras usam o tronco em sinuosos requebros, gínguas e negaceiras, a europeia exige que, em nome da elegância, o tronco se mantenha empertigado, como se na coluna do dançarino estivesse cravada uma espada. [...]” (LIGIÉRO, 2011:166-67)

O teatro cômico e musicado, em ligação direta com o intenso movimento que ocorria, era partícipe e experimentava na década de 20, as transformações cosmopolitas, com os diversos grupos afrodescendentes e viventes no centro da cidade do Rio de Janeiro. Esses detentores de patrimônio e memórias individuais e coletivas agregavam múltiplas possibilidades de canto, dança e ritmo. A performance sobre os palcos recebia e processava essas influências que, progressivamente, tornavam-se o perfil da cultura carioca. Contudo, essa mescla cultural, híbrida, para muitos, bastarda e ilegítima, trazia em seu bojo, contradições e disputas. A negação da elite branca por uma *cidade negra* adotou um posicionamento, inicialmente de reprovação e negação, para depois, adotar uma narrativa relativista, de apropriação e assimilação cultural.

Com esse contexto é possível especular que nesse antagonismo de ambições e aspirações culturais, em seu cerne, fica evidente sinais eugênicos²⁵² e, por implicação, a vontade de domínio por parte de uma elite *branca*. A estratégia teria como pontos-chaves a negação, relativização e incorporação de todo um conjunto de práticas culturais afrodescendentes materializando-se na ausência de qualquer narrativa capaz de aludir suas legítimas origens. Dessa feita, surgia a ideia de que todos eram brasileiros e depositários de uma cultura mestiça. A verdade é que dentro dessa linha de raciocínio, cada vez mais, a efetiva contribuição da cultura de raízes africanas foi obscurecida nas realizações culturais e não sendo diferente, no teatro cômico e musicado.

Nesta equação, não se pode deixar de diagnosticar que processos culturais, orientados por funções atribuídas pela sociedade detentora de domínio econômico, apresentam-se formados por classes sociais com interesses próprios: políticos e econômicos. Essas configuram uma *práxis* de condicionantes sociopolíticos de proveito para si. Condicionantes que, embora conformem aparentemente diferentes concepções de homem e de mundo, salvaguardam – dissimuladamente – seus valores. Prática, *maliciosamente* simbólica, que dissipa as reais necessidades de esclarecimento e/ou conhecimento da cultura afro-brasileira (popular e pública) e de seu papel estrutural e singular para a vida cultural da sociedade carioca e brasileira.

A performance no teatro cômico e musicado, durante as três primeiras décadas do século XX, na cidade do Rio de Janeiro, experimentou toda uma ordem de transformações, com suas contrariedades, afirmações e contrastes presentes, desempenhando uma função de resistência em prol de todo um conjunto de tradições culturais oriundas das comunidades mestiças e afro-brasileiras. Se era certo haver um conjunto de ideias *políticas* distinguidas por uma *elite branca* de interesse pelo domínio econômico através do viés cultural, caberia à performance, com bases afro-brasileiras, o lugar de resistência.

²⁵² O termo “eugenia” (“boa geração”) foi cunhado, em 1883, pelo antropólogo inglês Francis Galton. Eugenia seria a ciência que lida com todas as influências que supostamente melhoram as qualidades inatas de uma pressuposta raça em favor da evolução da humanidade. Na afirmação de Galton, os cérebros de uma “raça-pátria-nação” encontravam-se sobretudo em suas elites, e aí se deveria concentrar a atenção e os esforços para o aprimoramento. Seria estatisticamente “mais proveitoso” investir nas elites e promover o “melhor estoque do que favorecer o pior”. Galton procurou demonstrar que as características humanas (inclusive as intelectuais, culturais e morais) decorriam da hereditariedade mais que da própria história. FILHO, Sidney Aguilar. *A eugenia e seu par inseparável, o autoritarismo, marcaram profundamente a educação no Brasil na primeira metade do século XX*. Revista de História.com.br. Disponível em: <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/educacao/racismo-a-brasileira>. Acessado em 01 ago 2016.

Desde do início do século, multiplicadas por diversos estados, comunidades negras se associavam por intermédio de práticas culturais e ações políticas, com intuito de preservar e resguardar os melhores e mais importantes valores patrimoniais e memoriais da sua cultura com raízes africanas.²⁵³ Essa iniciativa se explicava por sucessivas narrativas de apropriação, obscurecimento e tentativas de exclusão. Como resultado, a revalorização e mescla com tradições artísticas europeias foi proporcionado, com efeito, a construção da ideia de *hibridismo* com a máxima intenção de tornar as influências afrodescendentes um coadjuvante de menor importância até sua total exclusão, como bem salienta Sodré:

“Levando em conta os aspectos históricos da formação da sociedade brasileira, somos remetidos à presença dos negros no Brasil na condição de escravos, de indivíduos oriundos da África, que trouxeram, vinculado a seus infortúnios, um acervo cultural que, transformado em resistência e submetido às adaptações necessárias, sobreviveu até os nossos dias constituindo-se em elemento de identidade negra, reivindicando, principalmente, por segmentos elaboradores de uma postura definida como “negritude”, que valoriza sobretudo a vertente africana. Se outrora as condições de ascensão social exigiam uma negação ou o mascaramento do que seria “negro-africano”, hoje, é a afirmação desse legado, um elemento importante para o existir, enquanto agente social no exercício de uma cidadania plena, dos descendentes das levas de escravos que lograram chegar ao Brasil Colônia”.²⁵⁴

Foram nas múltiplas performances, ocupando as ruas da cidade, com manifestações religiosas, comidas, música e batuques, que as práticas sociais afro-brasileiras foram mantidas e incorporadas sobre os palcos da Praça Tiradentes e capazes de redimensionar sua importância em toda comunidade carioca, assim como a resistência em ações, de modos distintos, perpetuando-se até os dias de hoje.

²⁵³ Para maiores informações ler ““Por uma autêntica democracia racial!”: os movimentos negros nas escolas e nos currículos de história”, de Amílcar Araújo Pereira. *Revista História*. Hoje, v. 1, nº 1, p. 111-128 – 2012.

²⁵⁴ SODRÉ, Jaime. *A influência da religião afro-brasileira na obra escultórica do Mestre Didi*. Salvador, EDUFBA, 20 06.

Capítulo V

Oficina: orientação conceitual e metodológica para o uso da oralidade como ferramenta pedagógica em sala de aula

"A história se faz com documentos escritos, quando existem. Mas ela pode e deve ser feita com toda a engenhosidade do historiador... Com palavras e sinais. Paisagens e telhas. Formas de campos e ervas daninhas. Eclipses lunares e cordas de atrelagem. Análises de pedras pelos geólogos e de espadas de metal pelos químicos".

Lucien Febvre²⁵⁵

Argumentação sobre o tema: pesquisa, fontes, oralidade e exposição

Por inspiração do presente trabalho, deseja-se propor que parte do período letivo da disciplina de “História do Teatro Brasileiro” seja reservada à criação de grupos de trabalho de pesquisa com o propósito final da realização de seminários sobre o teatro carioca nas primeiras décadas do século XX. Esses grupos, por sua vez, devem se utilizar metodologicamente de adequada pesquisa de fontes, em todo o processo, para a sua conclusão e exposição oral final.

Tal iniciativa se qualifica pela crença da dinâmica e ludicidade oferecida pelos diálogos, troca de informações, debates individuais e/ou coletivos realizados pelos alunos ao longo das aulas.²⁵⁶ Essa tarefa vem se mostrando bastante eficiente para emergir problematizações que acercam o estudo de história e na exemplar fundamentação, a partir do uso de fontes, à construção de juízo de valores sobre múltiplos questionamentos.

Cabe enfatizar que, em todo esse processo é preciso dar a merecida e devida valorização a postura cientificista que a investigação histórica exige. Desse modo, o

²⁵⁵ *Combates pela História*. 1953.

²⁵⁶ Nesse aspecto e momento do processo, o uso da oralidade se vincula, inerentemente, ao espírito e princípios da *tradição oral* e da pedagogia africana dos Griôs, condigno pelos afrodescendentes, para a transmissão de conhecimentos. Apenas na parte final da pesquisa uma documentação escrita deverá ser produzida e devidamente arquivada para posteriores consultas.

espaço de pesquisa e debate deve ser circundado integralmente pelo recolhimento e emprego de fontes relevantes. A presença e importância do professor nessa ação se deve a orientação e avaliação para a coleta e uso devido de informações recolhidas pelos alunos(as) para a construção histórica de eventos, casos e conceitos.²⁵⁷

Objetivos e didática

Como objetivo mais abrangente a ser alcançado, aqui, tão importante quanto a apropriação do conhecimento histórico pelo corpo discente sobre o tema, recomenda-se uma adequada aproximação e contato no exercício analítico de fontes e materiais existentes sobre o mesmo, tornando essa tarefa um procedimento necessário, natural e indissociável enquanto metodologia para a pesquisa. Por fim, mostrar ao alunato que quando, a partir da utilização de fontes confiáveis, é possível produzir interpretações e hipóteses abalizadas.

O adequado aprendizado e constituição de hábito para a utilização de fontes, pelo corpo discente, deve ser uma prática de consolidação e que possibilite o quanto estas podem ser eficientes em elaborações teóricas coerentes e plausíveis sobre episódios e ações individuais e/ou grupais daqueles que viveram durante o período estudado. Do mesmo modo e, especificamente sobre o tema deste trabalho, realizar uma revisão da história do teatro do período, emitir descrições e costurar uma sequência de fatos historiográficos selecionados e relevantes. Sobretudo, produzir um conjunto de hipóteses crítico-dedutivas enfatizando o processo dialético de todo um conjunto de complexidades que acercam a matéria de estudo.

Propor posições dessemelhantes oriundas de fontes com informações distintas (em muitos casos contraditórias) originando avaliações outras entre alunos(as) e favorecendo um ambiente onde, coletiva e/ou individualmente, estes possam alcançar informações para amparar novas proposições, como também, a possibilidade de renovados questionamentos. Evidentemente, a proposta, aqui apresentada, não possui a ambição de esgotar o assunto, mas de direcionar alunos(as) à importância da pesquisa fundamentada

²⁵⁷ Em nosso caso, pesquisa direcionada para a História e, mais especificadamente, sobre a historiografia do teatro durante os anos 10 e 20 do século XX na cidade do Rio de Janeiro.

por um conjunto de fontes documentais, que sejam capazes de balizar argumentos, juízo crítico de valores e tomadas de posição.²⁵⁸

A pesquisa sobre as múltiplas narrativas ligadas a fatos históricos, e/ou memórias, é um caminho que possibilita a identificação do ser humano no *mundo* e, de outro modo, toda uma gama de conflitos exercidos neles pelo *mundo*. Assim, o tema deste trabalho, vinculando a pesquisa à descoberta da imprescindível presença da cultura afro-brasileira para o entendimento da *natureza* da cultura carioca e brasileira, pode ser apresentado como uma importante estratégia pedagógica de conciliação e contra pre-conceitos. Ressaltar a herança cultural de raiz africana, presente em todos nós, manifesta em usos, hábitos e costumes devem evidenciar - para o aluno - preconceitos a serem compreendidos e superados. Por fim, o reconhecimento da existência de diferenças, entre os próprios alunos, no âmbito econômico, cultural, político e religioso, e o necessário respeito a elas, podem significar o favorecimento para a integração democrática de vertentes culturais distintas e defendidas pelos múltiplos grupos existentes em sala de aula.

Objetivos específicos

Nos objetivos mais específicos que se deseja propor no trabalho com alunos, o reconhecimento de conceitos-chaves introdutórios e simbólicos (formas e conteúdo) sobre a historiografia do teatro cômico e musicado durante os anos 10 e 20, do século XX, na cidade do Rio de Janeiro. Com o mesmo enfoque, localizar e identificar a presença da performance e suas representações sociais, com bases afrodescendentes e de raiz africana, no exercício das realizações cênicas:

- Averiguar as distensões críticas presentes entre diversos grupos do período (artistas, imprensa, crítica literária, segmentos da população, etc.) e devidas relativizações sobre suas avaliações, contra ou a favor, e ações;
- Averiguar a existência de políticas e ações culturais no período realizadas pelo governo e/ou por organizações criadas pelos próprios artistas e empresários. Assim como, sua relevância (ou não), extensão e execução;

²⁵⁸ É sempre importante ressaltar ao corpo discente a necessidade de confrontar toda e qualquer fonte a rigorosa análise crítica, o seu grau de extensão e relevância historiográfica.

- As mudanças e continuidades dos processos artísticos do teatro cômico e musicado influenciado por diversas correntes ideológicas demandas e presentes em múltiplos grupos; mudanças de governo, com políticas distintas; censura policial e os sinais de “ordem” e “progresso” civilizatórios instilada pela pré-industrialização que emergia na cidade;
- Localizar, nas diversas narrativas produzidas por uma crítica literária e intelectual do período. Os aspectos de valorização do texto (textocentrismo) em detrimento à cena. Assim, como seu projeto de manipulação cultural e controle;
- Localizar as principais e possíveis diferenças conceituais entre as práticas do teatro popular existente na Praça Tiradentes e o desejo de uma crítica literária por um teatro de feição realista e modelar com os padrões europeus. Assim como, os efeitos e consequências de tal narrativa para a permanência e resistência do teatro cômico e musicado ao longo das primeiras décadas do século XX na cidade do Rio de Janeiro;
- Os motivos do evidente obscurantismo e/ou de narrativas depreciativas manifestas sobre o teatro cômico e musicado: fenômeno popular, de imenso sucesso e espaço de resistência para a cultura afro-brasileira;
- Averiguar se o conjunto de informações recolhidas da sustentação para afirmações irrefutáveis e definitivas sobre o tema, ou se há espaços e hiatos que impeçam conclusões assertivas;
- Ter clareza sobre o método utilizado para a pesquisa, a classificação de documentos recolhidos e o seu devido arquivamento para estudo e consultas posteriores.

Metodologia para a pesquisa e sua utilização em sala-de-aula

Criar um roteiro de investigação, averiguação e presença de elementos performáticos característicos, originários ou nascedouros, de raiz africana, que se mostram sustentáculos de toda uma complexidade estético-artística existente no teatro cômico e musicado realizado por artistas brancos, negros e mestiços em solo carioca. Em outras palavras, roteiros que sirvam para a orientação de debates sobre narrativas que

deem conta da implicação de ações de personagens inseridos em determinados contextos e, consideravelmente, em seus intentos, meios e fins.

A seguir, um conjunto de tópicos para reflexão e de orientação para feitura desses roteiros. Essa prática é benéfica em auxiliar o aluno em distinguir algumas características da cultura afro-brasileira. Propõe-se tópicos distribuídos por entre três conceitos escolhidos (tradição, performance e narrativa) e diretamente presentes no teatro cômico e musicado, em solo carioca, ocorrido durante os anos 10 e 20, do século XX. Vale salientar que nem sempre é fácil diagnosticar esses conceitos separadamente. Contudo, esse exercício se mostra valioso como uma tentativa de entendimento e decupagem de alguns caracteres que sejam capazes de defini-los.

Tradição:

1. Um adequado estudo dos antecedentes que expliquem a incorporação de elementos da tradição africana no teatro carioca durante os anos 10 e 20, do século XX. Aqui a música popular também pode ser objeto de estudo.
2. A percepção de relações conflituosas, ou não, que se estabeleciam entre o teatro e a cidade: a teatralidade e o impacto inicial da cultura africana e da *cultura pop*, sobretudo, a partir dos anos 20 no Rio de Janeiro.
3. A performance como salvaguarda de tradições afro-brasileiras e de raiz africana, ao mesmo tempo, capazes de incorporar novos elementos (principalmente europeus e ameríndios) através de suas práticas simbólicas e corporais.
4. Características dos saberes transmitidos pela oralidade e pelo fazer, como prática entre os intérpretes. A tradição oral como guardiã do conhecimento e estratégia para o *passar a frente*, pela memória, às futuras gerações de atores e atrizes, os conhecimentos adquiridos.
5. A vivência como conhecimento na tradição oral afro-brasileira demarcando as distinções com o pensamento ocidental alfabetizado e da cultura erudita e europeia.
6. O diálogo, se houve, sobre a performance popular imprimida nos palcos cariocas nos anos 10 e 20, do século XX e os conteúdos e didatismo impresso em técnicas para o ator no teatro europeu no mesmo período.

7. Os motivos de uma narrativa depreciativa, por parte de uma elite crítica, sobre a performance popular presente no teatro cômico e musicado do período.
8. Tradição oral: gestos e costumes articulados pelas necessidades do teatro popular e pela performance de palco.
9. Ritual: interatividade com a plateia. O teatro, dança e a performance como uma experiência comunitária.
10. Jogo: batuque, música e festa. Interatividade com a plateia.
11. Teatro cômico e musicado: simbiose entre ritmos, melodias, comicidade e o texto. Onde o *todo* possui um valor superior as suas partes.
12. A pequena-burguesia e branca, consumindo e se apropriando do teatro (entretenimento de massa) e da cultura afro-brasileira. O aspecto carnavalizado e transformado em um fenômeno eminentemente carioca. As relações culturais, de múltiplos grupos e demandas, em meio a sociedade: dança, ritmos e música.
13. Os efeitos do pensamento eugênico sobre o teatro cômico e musicado nos anos 10 e 20 do século XX na cidade do Rio de Janeiro, de feição popular, e marcadamente impresso em influências afro-brasileiras.

Performance:

1. O entendimento que a performance, que o performer realiza, é um todo que compreende corporeidade, canto, música, batuque, dança e a indumentária.
2. A performance e o performer em relação ao cenário teatral.
3. Distinções possíveis de serem investigadas entre a figura do ator/atriz e do performer, suas práticas e realizações.
4. Distinções entre manifestações culturais de *apoderamento* da performance, enquanto ritual social, onde os indivíduos recriam suas representações diárias a partir do seu *eu* no cotidiano.
5. As relações ou resquícios entre o *êxtase* alcançado nos ritos religiosos afro-brasileiros, transmutados ou assimilados no riso (estado de alegria) providenciado pelo performer em cena junto ao seu público.

6. A compreensão da performance enquanto *quadros vivos*, ou seja, em movimento, imbricado com uma cosmovisão e ritualística narrada ou (re)lida através de uma performance moderna e urbana: corpo, voz, canto, ritmo, movimento *em negociação* e controle com o espaço e a cena teatral.
7. Forças mobilizadas pela dinâmica do corpo em movimento caracterizada pela tradição de raízes africanas: requebro dos quadris suscitando malemolência, malícia e ginga. A linha reta interpelada pelas curvas, o zigue-zague e o giro sobre si mesmo.
8. O peso e a leveza e os diálogos com o ritmo fluente e a necessidade de agilidade. Equilíbrio, gestualidade e precisão somados a um alto grau de ludicidade e intuição.
9. A estilização do movimento não-realista decupado, preciso e que busca um grau de identificação e recriação grupal. Elementos que se distanciam de uma mimese ereta (ditame europeu) e fidedigna.
10. As categorias do movimento *masculino* e *feminino* e a força (tônus) e emoção (físicalizada). As influências das danças religiosas de raiz africana nestes quesitos.
11. O desconhecimento das práticas performáticas existentes na África, e que nos chegaram como herança cultural, capazes de alimentar o teatro nas primeiras décadas do século XX na cidade do Rio de Janeiro.
12. O obscurecimento da cultura afro-brasileira em substituição as formas e conteúdos europeus e americanos que se transferiram, invariavelmente, na formação oferecida nas escolas de teatro. Desta maneira, e sucessivamente, formando gerações distintas e distantes dessas tradições.

Narrativas:

1. As relações ambíguas entre a noção de drama e performance no teatro cômico e musicado. Comunhão e negação dos valores populares e culturais do *show business* existente na Praça Tiradentes ao longo das décadas de 10 e 20, do século XX.

2. As relações da performance e sua importação para o *palco italiano*. Ruptura com a *quarta parede*.²⁵⁹ A *escuta ativa* e o *jogo vivo* com o espectador.
3. O entendimento da performance ritualística voltada para o diálogo com os elementos naturais (água, fogo, terra, ar) da natureza e sua apropriação e transposição (substituição) para um diálogo com os elementos cosmopolitas da cidade.
4. Como situar conceitualmente as narrativas épicas e corporais: batucar, cantar, dançar, contar, atuar.
5. O épico como ferramenta para a transmissão de conhecimento, a florado na narrativa corporal. A percepção que, na cultura afro-brasileira, a experiência vivida perpassa através e pelo corpo do performer.
6. As distinções culturais entre os movimentos unidimensionais (indígena), bidimensionais (europeu) e tridimensionais (afro-brasileiro).²⁶⁰ Sendo esta última, mais ampla em possibilidades de movimento, agilidade, fluidez e liberdade para a expressão corporal.
7. O uso de estereótipos cômicos como recurso para uma narrativa crítica e sem submissão, necessariamente, aos desejos da crítica intelectual ao *status quo* da literatura europeia.
8. A *sacralização* dos centros escolares, e de aprendizado formal, em oposição a uma forma de aprendizado embebido numa prática cultural do saber oral, intuitiva e, conseqüentemente, mais *bem-humorada* e descontraída em suas ações.
9. As consonâncias e contrariedades entre tradição oral, como representante de um repertório memorial e a pesquisa de arquivo e documental, como representante do texto escrito. Suas possíveis conciliações.

²⁵⁹ “Parede imaginária que separa o palco da plateia. No teatro *ilusionista* (ou *naturalista*), o espectador assiste a uma ação que se supõe rolar independentemente dele, atrás de uma divisória translúcida. Na qualidade de *voyeur*, o público é instado a observar as personagens, que agem sem levar em conta a plateia, como que protegidas por uma quarta parede. [...]”. (PAVIS, 1999:315-16)

²⁶⁰ A forma unidimensional pode ser percebida em danças de cunho ritual e agrário, onde o solo é constantemente tocado, *pisado*, buscando-se uma ligação simbólica e metafísica. Já a bidimensionalidade, presente na cultura europeia, busca o desenho corporal da elegância e distinção. A tridimensionalidade afro-brasileira, de perspectiva mais ampla e complexa, pode ser vista ou experimentada, por exemplo, nas rodas de samba, em suas manifestações religiosas ou no jogo de capoeira.

10. A indumentária enquanto performance, ornada em diversos elementos antirrealistas. O brilho visual e as cores (apoteose) que reluzem aos olhos dos espectadores. As *aproximações* dessa narrativa e performance grandiloquente inspiradas nos orixás das religiões africanas e sincretizadas em solo brasileiro.

Música:

1. A melodia e ritmos inseridos na cena produzindo e/ou acentuando uma situação crítica em relação às circunstâncias.
2. Os efeitos do batuque e sua assimilação, incorporação pelo corpo, tornando-se performance corporal.
3. Os efeitos, pela música, das personagens e suas transformações internas.
4. Exercício de uma tradição que remonta a um aprendizado identitário e cultural pela *práxis* oral e diária (de rua) em oposição ao aprendizado metodizado do treinamento escolar e oficial da concepção positivista europeia.
5. A invenção e/ou recuperação de instrumentos percussivos de raiz africana (ou apropriados de outras culturas) utilizados no samba e na cena teatral.

Considerações finais

“[...] Por possuir esta estruturação triangular, a historiografia não pode, então, ser pensada nos termos de uma oposição ou de uma adequação entre um sujeito e um objeto: isto não é senão o jogo da ficção que constrói. Tampouco se poderia supor, como ela às vezes leva a crer, que um "começo"; anterior no tempo, explicaria o presente: aliás, cada historiador situa o corte inaugurador lá onde para sua investigação, quer dizer, nas fronteiras fixadas pela sua especialidade na disciplina a que pertence. Na verdade, parte de determinações presentes. A atualidade é o seu começo real. Já o dizia Lucien Febvre no seu estilo muito próprio: "o Passado", escrevia ele, "é uma reconstituição das sociedades e dos seres humanos de outrora por homens e para homens engajados na trama das sociedades humanas de hoje [...]”.

Michel de Certeau²⁶¹

No presente trabalho procurei demonstrar, a partir de uma narrativa de fácil compreensão e objetiva, a dinâmica cultural pela qual transcorreu o teatro cômico e musicado e sua ascensão e popularidade, a partir dos anos 10 e 20 do século XX, na cidade do Rio de Janeiro. Não só, sua ativa participação na concepção de uma identidade carioca, mas também nos processos conflituosos que se fizeram, velados ou não, com as influências presentes da cultura afro-brasileira sobre os palcos da Praça Tiradentes. Acreditando na relevância do tema, interessa-nos entender como se explica o fenômeno de sucesso que foi ele durante todo o período estudado, proporcionando novas perspectivas sobre paradigmas do que seria o *fazer teatral* naqueles anos.

Como esse teatro foi capaz de mobilizar toda uma sequência de narrativas, contra ou a favor, de sua estética, com críticas provenientes dos mais diversos grupos, suscitando debates, conciliações e descontentamentos. Em um sentido mais amplo, e guardando as devidas diferenças e demandas, pode-se observar que, frente a certas classes economicamente favorecidas e elites intelectuais, havia um senso comum de que as práticas correntes na Praça Tiradentes não satisfaziam aos seus desejos, ou aos objetivos, pelos valores estéticos, morais e civilizatórios – ausentes - e que deveriam estar à mostra e prevalecer, sobretudo, na arte teatral da cidade do Rio de Janeiro.²⁶²

²⁶¹ 1982, p. 17.

²⁶² Sobre isso fica clara a posição crítica, a exemplo, posteriormente escrita e consignatária do pensamento da época, nas palavras do iminente crítico, historiador e professor Décio de Almeida Prado quando afirma que “[...] Para salvar o teatro, urgia mudar-lhe as bases, atribuir-lhe outros objetivos,

Num lugar bem oposto, o teatro cômico e musicado se constituiu alheio a essas problematizações de cunho intelectual e erudito, efetivando-se como um espaço popular, democrático, de entretenimento, luta e, mais do que isso, por um modo de fazer que pudesse ser identificável enquanto fenômeno de divertimento para as classes populares. Bem-sucedido em seus intentos, o resultado, evidentemente, não era bem recebido por aqueles que o depreciavam. Assim, prevaleceram, ao longo de toda a Primeira República, os debates pelo domínio e controle cultural. Mas, sucessiva e crescentemente, o gosto do público demonstrava sua vontade e interesse, e colocava *em cheque*, qual seria a verdadeira natureza e alcance da arte - em meio a sociedade - e a importância cultural do teatro nesta equação, para uma sociedade ainda em busca de uma “cara própria”.

O teatro cômico e musicado conquistou tamanha repercussão, pois fez aquilo que qualquer manifestação popular teatral é capaz de fazer, desenhou um imaginário alegre, despojado, às vezes melodramático, do meio onde existe. Mestiço, engraçado e cantante, jamais se descolaria das dificuldades que a cidade impunha sobre aqueles que nela viviam. Elevou a presença feminina a outro status e dimensão pela sua inteligência, perspicácia, sensualidade expressiva e beleza. Enfrentou ditames moralistas e reacionários. Existente em uma cidade litorânea, tropical, ensolarada e detentora de bens naturais de “encantos mil”²⁶³, ganharia matizes que o destacariam, sendo modelar, num futuro próximo, para a cultura brasileira.

Esse era o panorama de um pouco do que fora o teatro cômico e musicado e da cidade do Rio de Janeiro nessas primeiras décadas do século XX, por isso, não nos parece leviano reivindicar a hipótese de que por meio desse, fervilhante na Praça Tiradentes, fossem constituídos os primeiros sinais imagéticos de que, ontem e hoje, essa cidade seria vista como *maravilhosa*. Numa mistura de ingredientes, entre os quais, os seus maxixes, sambas, batuques, textos com muita malícia, comicidade e pitadas de *pimenta* sobre os palcos, (e para fora deles), tornar-se-ia igualmente a *cidade teatro*.

propor ao público – um público que se tinha de formar – um novo pacto: o teatro enquanto arte, não enquanto divertimento popular. [...] Tarefa que, por **necessidade lógica e histórica**, só poderia ser levada avante por pessoas que não pertencessem aos quadros do teatro comercial. [...] [negrito meu] (PRADO, 1998:38). Tal afirmativa caracteriza devidamente a cisão entre o que seria um teatro voltado para o “divertimento”, leia-se para classes populares e aquele outro, “enquanto arte” para “um público que se tinha de formar”.

²⁶³ São inúmeros os exemplos de músicas do período a enaltecer as belezas naturais da cidade do Rio de Janeiro. A paisagem geográfica, assim, contribui singularmente e adjetiva questões de identidade do povo carioca de “coração do Brasil”.

Quando o teatro cômico e musicado, algumas poucas décadas a frente, encontrou formalmente seu fim, deixou para a posteridade múltiplas influências. Podemos encontrar um pouco dessas no próprio teatro,²⁶⁴ na música popular (carioca) brasileira, em melodias, poesia e ritmos. Na comicidade das programações de rádio dos anos 40 e 50, depois, no cinema nacional produzido pela “Atlântida Cinematográfica” ou nos programas humorísticos feitos para a televisão posteriormente. Ainda, e sobretudo, na alegria carioca, no carnaval, nos desfiles de escolas de samba, em cada esquina, quando nos deparamos com uma roda de samba regada a cerveja e embebida em muita descontração ou, mais simplesmente, em nosso dia-a-dia, em nosso modo de ser.

Concluindo, o teatro cômico e musicado, apesar de ter sofrido toda a detração possível, depreciações, obscurantismo e discriminações por parte de uma elite letrada e pronta em construir uma arte convenientemente afinada com outros valores, sobreviveu e sobreviveria ainda por algumas décadas. E sobreviver para ele (os artistas) significava, antes de qualquer coisa, modificar-se, amoldar-se a todo um conjunto de forças, interesses e demandas, mas sem nunca perder o seu brilho natural. Afinal, *the show must go on...*

Considerando ainda o desafeto das elites:

“[...] A hegemonia do teatro cômico e musicado, a especificidade de cada tipo de peça e a “decadência” da arte dramática tornaram-se então a matéria sobre a qual foram escritos os principais textos teóricos e críticos da época. [...]” (FARIA, 2001:150)

O alerta já havia sido dado quando, em meados do século XIX, na Rua da Vala,²⁶⁵ inaugurara o café-cantante *Alcázar Lyrique*.²⁶⁶ Estabelecido em 1859, foi sem dúvida, quem remodelou os hábitos burgueses da cidade e propagou o gosto por espetáculos ligeiros, de moral pouco exigente.²⁶⁷ As apresentações do *Alcázar* eram sempre preenchidas de muita comicidade e de toda alegria que o gênero era capaz de oferecer. Com uma programação marcada por esquetes cantados e pequenos *vaudevilles* cheios de

²⁶⁴ Apenas a título de exemplo, poderíamos citar inúmeros espetáculos musicais produzidos por atrizes como: Bibi Ferreira ou Marília Pêra. Na obra teatral de Chico Buarque ou no exercício popular, de improviso, circense e comicidade da atriz Denise Stoklos. O mesmo hoje, com a revitalização dos espetáculos musicais no Rio de Janeiro.

²⁶⁵ Mais tarde Rua Uruguaiana, localizada no Centro da cidade do Rio de Janeiro.

²⁶⁶ Dirigido a época por Monsieur Arnaud.

²⁶⁷ Nunes, Mario, 40 anos de teatro, v. 1.

graça e malícia, contava também com a presença, sempre muito marcante, de belíssimas atrizes,²⁶⁸ jovens francesas, que causavam loucuras nos homens e o ódio de muitas noivas e esposas. Essa é uma época onde a cidade do Rio de Janeiro principia seu gosto pelas diversões noturnas e o *Alcázar* foi um forte elemento para a constituição destas.²⁶⁹ Primeiro sinal em prol de um teatro cômico, musical e de feição popular... Era um caminho sem volta.

Depois viriam as revistas de ano, quando já na passagem do século XIX para o XX, denotaria sua importância e influências sobre a cidade do Rio de Janeiro, como bem exemplifica Flora Süssekind:

“[...] As revistas de ano se encarregam, em suma, de inventar um Rio de Janeiro e exibi-lo detalhadamente para um misto de morador atônito e espectador maravilhado, em quadros curtos, instantâneos, humorísticos-musicais, mutações que o ajudam a reviver as mudanças citadinas e a acreditar nesta utopia de uma Capital capaz de centralizar a história. [...]” (1986:17)

E continua...

“[...] É como se, subitamente, as casas, espaços domésticos, privacidades, se obscurecessem em função do brilho de um outro personagem: o espaço público. E é a história da importância crescente deste espaço público cosmopolita na vida brasileira de fins do século passado que se assiste nas revistas de ano [...]”. [grifo da autora] (ibid. 39)

Ou como poderia ponderar a história cultural pelos pensamentos de Chartier, que certos contornos e padrões são o objeto que leva a repensar completamente a relação tradicional postulada entre o social, que ambicionava identificar o real. Portanto, elementos ligados aos conceitos de identidade carioca no teatro cômico e musicado

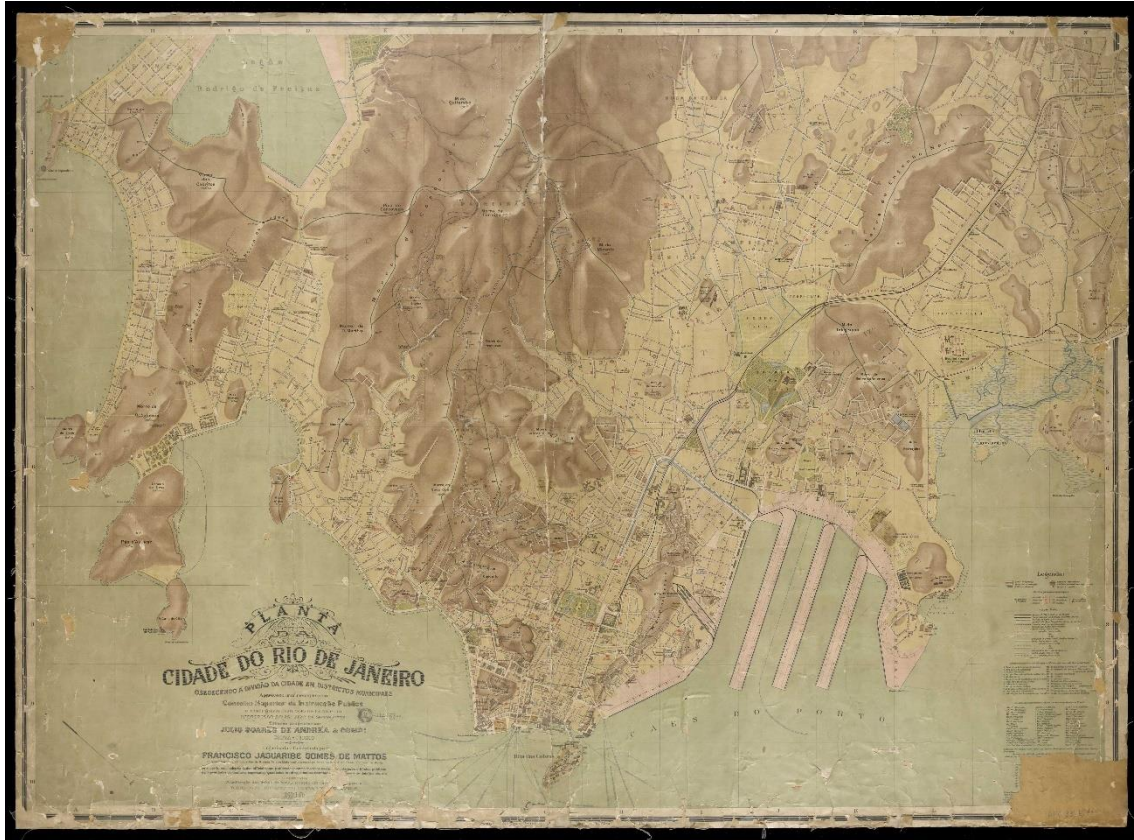
²⁶⁸ Entre as suas principais atrizes estavam: Adèle Escudero, Aimée (na descrição de Machado de Assis, o “demôininho louro”), Delmary, Duchaufont, Lovato, Margueritte Bourgeois, Mathilde Poppe e Risetete.

²⁶⁹ Além do que, em seu entorno, outras mulheres aproveitavam-se da farta circulação masculina e ofereciam serviços sexuais em troca de uma determinada quantia de dinheiro. Em ruas como, a do Sabão (Hoje, lado par da Av. Pres. Vargas), São Jorge (hoje, Rua Senhor dos Passos) e rua do Ouvidor, eram muito populares e bastante frequentadas pelo sexo masculino, como podemos supor.

poderiam ser justificáveis nos anseios para uma cidade capital que saberia conservar os *sabores* urbanos de se ser carioca.

Desaparecido, praticamente por completo, dos compêndios historiográficos do teatro brasileiro até os anos finais de 1980, revive historicamente, com o interesse acadêmico crescente pelo período, pela linguagem cênica de seus espetáculos e o viver de tantos homens e mulheres que nele habitaram por uma vida oferecendo o riso e a diversão. Criando e ditando a moda, responsável por tantos sucessos nascedouros da música popular brasileira, espaço de luta e salvaguarda de uma cultura afro-brasileira e de raiz africana, foi, de longe, o maior sucesso experimentado pelo teatro brasileiro em qualquer momento de sua história. Demarcador de uma identidade carioca... esse foi seu maior legado.

Mapas da cidade do Rio de Janeiro²⁷⁰ em 1910.



Rio de Janeiro em 1932.



²⁷⁰ Fonte: Biblioteca Nacional (BR). Disponível em: <https://www.bn.br/>

BIBLIOGRAFIA E FONTES

LIVROS

- ABREU, Martha. Histórias musicais da Primeira República brasileira. In: *A experiência da Primeira República no Brasil e em Portugal* (Recurso eletrônico). Alda Mourão; Ângela de Castro Gomes (org.). Rio de Janeiro: Editora FGV, 2011.
- AGUIAR, Flávio. *Antologia do teatro brasileiro: o teatro de inspiração romântica*. São Paulo: Senac, 1998.
- ALBERTI, Verena. *O riso e o risível: na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed/FGV, 1999.
- ANDRADE, Elza de. *Escola Dramática Municipal: a primeira escola de teatro do Brasil*. 1996, 120 f. Dissertação (Mestrado em Teatro) - PPGT, UNIRIO, Rio de Janeiro, 1996.
- ANTUNES, Delson. *Fora do Sério: um panorama do teatro de revista no Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.
- BARROS, Orlando de. *Corações de chocolate: a história da Companhia Negra de Revista (1926-1927)*. Rio de Janeiro: Livre Expressão, 2005.
- BASTIDE, Roger. *Arte e sociedade*. São Paulo: ed. Nacional, 1979.
- BRAGA, Claudia. *Em busca da brasilidade: teatro brasileiro na primeira república*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte, MG: FAPEMIG; Brasília, DF: CNPq. 2003. (Estudos; 194)
- BRANDÃO, Tania. Org. *O teatro através da história*. Volume II – O teatro brasileiro. Rio de Janeiro: Editora Entourage/CCBB, 1994.
- CERTEAU, Michel. *A Escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.
- CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990
- CHARTIER, Roger. *Os desafios da escrita*. São Paulo: UNESP, 2002.
- CUNHA, Maria Clementina Pereira. *Ecos da folia*. Uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- DIAS, José da Silva. *Teatros do Rio: do século XVIII ao século XX*. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Artes - Funarte, 2012.
- DORIA, Gustavo A. *Moderno teatro brasileiro: crônica de suas raízes*. Rio de Janeiro, Serviço Nacional do Teatro, 1975.

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

FARIA, João Roberto. *História do teatro brasileiro, volume I: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP, 2012.

FARIA, João Roberto. *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2001. (Coleção textos; 15)

GOMES, Tiago de Melo. *Um espelho no palco: identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 20*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2004.

GUÈNOUN, Denis. *A Exibição das Palavras: uma ideia (política) do teatro*. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto: Folhetim Ensaios, 2003.

GUINSBURG, Jacó; PATRIOTA, Rosangela. *Teatro Brasileiro: ideias de uma história*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Edições vértice, Editora Revista dos Tribunais Ltda., 1990.

HELIODORA, Barbara. *A história do teatro no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Novas direções. 2013.

HELIODORA, Barbara. O teatro no Brasil: de Anchieta a Vestido de Noiva, in: *Brasil, palco e paixão: Um século de teatro*. Rio de Janeiro: Aprazível Edições, 2004/2005, 74-88.

LIGIÉRO, Zeca. CANTAR-DANÇAR-BATUCAR, in: *Corpo a corpo: estudo das performances brasileiras*. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

LIMA, Evelyn Furquim Werneck. *Arquitetura do Espetáculo: teatros e cinemas na formação da Praça Tiradentes e da Cinelândia*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2000.

LOPES, Antônio H. O Teatro de Revista e a Identidade Carioca. In: LOPES, Antônio Herculano (org.). *Entre Europa e África: a invenção do carioca*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa; Topbooks, 2000.

MACHADO, Alcântara. *Cavaquinho e saxofone*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1940

MAGALDI, Sabato. *Panorama do teatro brasileiro*. Ministério da Educação e Cultura/DAC/FUNARTE/Serviço Nacional de Teatro. Rio de Janeiro, s/d.

MARCONDES, Marcos Antônio. *Enciclopédia da música brasileira*. Art Editora: Itau Cultural. 1998

- MARTINS, Willian de Souza Nunes. *Paschoal Segreto: "ministro das diversões" do Rio de Janeiro (1883-1920)*. Dissertação de Mestrado. Departamento de História. Rio de Janeiro: UFRJ, 2004.
- MAURÍCIO, Augusto. *Meu Velho Rio*. Rio de Janeiro: Prefeitura do Distrito Federal. Secretaria Geral de Educação e Cultura, s/d. Disponível em: https://frags.wiki/images/f/f4/Augusto_mauricio_meu_velho_rio.pdf
- MOSTAÇO, Edélcio (org.). *Para uma história cultural do teatro*. Florianópolis/Jaraguá do Sul: Design Editora, 2010.
- NEVES, Larissa de Oliveira; LEVIN, Orna Messer. *O Teatro: crônicas de Artur Azevedo*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.
- NUNES, Mário. *40 Anos de teatro*. Período de 1921 a 1925. Rio de Janeiro: SNT, s/d, 2 v.
- NUNES, Mário. *40 Anos de teatro*. Período de 1926 a 1930. Rio de Janeiro: SNT, s/d, 3 v.
- PAIVA, Savyano Cavalcanti de. *Viva o rebolado! Vida e morte do teatro de revista brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy (org.). *História cultural: experiências de pesquisa*. Porto Alegre: UFRGS, 2003.
- PINSKY, Jaime. (Org.). *O ensino de História e a criação do fato*. 12. ed. São Paulo: Contexto, 2006.
- POLLAK, Michael. *Memória e identidade social*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 200-212.
- POLLAK, Michael. *Memória, esquecimento, Silêncio*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 03-13.
- PRADO, Décio de Almeida. *História concisa do teatro brasileiro*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.
- PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.
- REIS, Ângela de Castro. *Cinira Polônio, a divette carioca: estudo da imagem pública e do trabalho de uma atriz no teatro brasileiro da virada do século XIX*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1999.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa (tomo 1)*. Campinas, SP: Papyrus, 1994.

- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 1995. (Coleção Leitura e Crítica)
- RUIZ, Roberto. *Araci Cortes: linda flor*. Rio de Janeiro: FUNARTE/INM/Divisão de Música Popular, 1984.
- RUIZ, Roberto. *Teatro de revista no Brasil: do início à I Guerra Mundial*. Rio de Janeiro: INACEM, 1988.
- ROUBINE, Jean-Jaques. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- ROUBINE, Jean-Jaques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.
- SALIBA, Elias Thomé. Cultura: as apostas da República. In: Schwarcz, Lilia Moritz (org.). *História do Brasil Nação*, vol. 3. Rio de Janeiro: Objetiva/Mapfre, 2012, p. 238-294
- SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do Riso*. A representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1930*. São Paulo: companhias das Letras, 1993.
- SILVA, Lafayette. *História do teatro Brasileiro*. Rio de Janeiro: MEC, 1938.
- SOUSA, José Galante de. *O teatro no Brasil*. 2 vols. Rio de Janeiro: INL, 1960.
- SOUZA, Maria Cristina de. O teatro de revista como instrumento de mass media. In: *Dramaturgia em cena*. Sheila Diab Maluf; Ricardo Bigi de Aquino (org.). Maceió: EDUFAL, 2006.
- SÜSSEKIND, Flora. *As revistas de ano e a invenção do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986.
- TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: teatro & cinema*. Petrópolis: ed. Vozes, 1972.
- TINHORÃO, José Ramos. *Os sons dos negros no Brasil. Cantos, danças, folguedos; origens*. São Paulo: Editora 34, 2012.
- VELLOSO, Monica Pimenta. *Modernismo no Rio de Janeiro: turunas e quixotes*. Petrópolis: KBR Editora Digital Ltda, 2015.
- VENEZIANO, Neyde. *Não adianta chorar: teatro de revista brasileiro...oba!*. Campinas, SP: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1996.
- VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. Campinas, SP: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1991.

VENEZIANO, Neyde. Teatro de revista no compasso da história – conexões imediatas e atuais. In: *Dramaturgia em cena*. Sheila Diab Maluf; Ricardo Bigi de Aquino (org.). Maceió: EDUFAL, 2006.

WERNECK, Maria Helena. A solução dos transatlânticos. In: *Rotas de teatro: entre Portugal e Brasil*. Maria Helena Werneck; Ângela de Castro Reis (org.). Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012, p. 19-32.

WERNECK, Maria Helena. Entre mares e palcos: notas sobre Ester Leão (1892-1971), uma portuguesa no teatro brasileiro. In: *Dramaturgia em cena*. Sheila Diab Maluf; Ricardo Bigi de Aquino (org.). Maceió: EDUFAL, 2006.

ARTIGOS

ABREU, Martha. “*Sobre Mulatas Orgulhosas e Crioulos Atrevidos*”: conflitos raciais, gênero e nação nas canções populares (Sudeste do Brasil, 1890-1920). *Tempo*, Rio de Janeiro, nº 16, pp. 143-173

AGUIAR, Mariana de Araújo. *O teatro de revista carioca como meio de divulgação de novos imaginários: a questão da identidade nacional na década de 1920*. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH • São Paulo, julho 2011.

AGUIAR, Mariana de Araújo. *O teatro de revista carioca da década de 1920 e as representações do Rio de Janeiro*. Disponível em: http://www.encontro2012.rj.anpuh.org/resources/anais/15/1338519038_ARQUIVO_Oteatroderevistacariocadadecadade1920easrepresentacoesdoRiodeJaneiro.pdf

ANDRADE, Elza de. *Escola de Teatro Martins Pena: a primeira escola de teatro do Brasil*. In: *O Percevejo*, Volume 01 - Fascículo 02 – julho-dezembro/2009.

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

CASCAES, Laura Silvana Ribeiro. *A música e a dança no teatro de revista carioca*. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 1, v. 2, p. 86-103, jan.-jun. 2013.

CHARTIER, Roger. “*Cultura popular*”: revisitando um conceito historiográfico. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 8, n. 16, 1995, p.179-192.

CHIARADIA, Filomena. *Em revista o teatro ligeiro: os "autores-ensaiadores" e o "teatro por sessões" na companhia do Teatro São José*. Disponível em: www.revistas.usp.br/salapreta/article/download/57127/60115

CUNHA, Getúlio Nascentes da. *A polícia nos teatros e cinemas do rio de janeiro – 1890-1930*. ANPUH – XXII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – João Pessoa, 2003.

GOMES, Tiago de Melo. *Gente do samba: malandragem e identidade nacional no final da Primeira República*. Rio de Janeiro, 2007. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/topoi/v5n9/2237-101X-topoi-5-09-00171.pdf>

LOPES, Antonio Herculano. *Vem cá, mulata!*. Tempo [online]. 2009, vol.13, n.26, pp.80-100. ISSN 1413-7704. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S1413-77042009000100005>.

MAGALDI, Sábato. *Tendências contemporâneas do teatro brasileiro*. Estud. av., São Paulo, v. 10, n. 28, p. 277-289, dez. 1996.

MEDEIROS, Christine Junqueira Leite de. *A presença do teatro português no Brasil*. 2012. (Apresentação de Trabalho/Congresso).

NEVES, Larissa de Oliveira. *A opereta francesa e o teatro brasileiro: uma proposta de pesquisa*. Disponível em:

www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/letraeato/article/download/328/325

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Cidades visíveis, cidades sensíveis, cidades imaginárias*. Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 27, nº 53, p. 11-23, 2007.

RIBEIRO, Luiz Gustavo Marques. *Tecendo o teatro de revista: Análise estrutural das peças Cocota; Comidas, meu santo; E você já foi à Bahia*, s/d. Disponível em: http://www.udesc.br/arquivos/portal_antigo/Seminario18/18SIC/PDF/092_Vera_Collaco.pdf

ALMANAQUES

ALMANACH ILLUSTRADO DO BRASIL–PORTUGAL: para o ano de 1900. Lisboa: Typ. Da Companhia Nacional Editora. 1900-1902. Disponível em: <http://purl.pt/22526>

ALMANAK ADMINISTRATIVO, MERCANTIL E INDUSTRIAL DO RIO DE JANEIRO: *Almanaque Laemmert (1844-1889)*. In: Center for Research Libraries and Global Resources Network. Disponível em: <http://www-apps.crl.edu/brazil/almanak>

ALMANAQUE BRASILEIRO DO GARNIER, 1903-1914; GAZETA LITTERÁRIA, 1883-1884. Direção e apresentação de José Honório Rodrigues. Brasília: Editora da UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA, 1981. Disponível em: <http://hemerotecadigital.bn.br/acervo-digital/almanaque-garnier/348449>

ALMANAQUE D'O THEATRO. Adhemar Barbosa Romeo (org.). Rio de Janeiro: 1906-1907. Disponível em: <http://bdlb.bn.br/acervo/handle/123456789/42355>

Autorizo a reprodução parcial ou total deste trabalho, desde que para finalidades de pesquisa e estudo, quando respeitada e citada a fonte.

Att.,

Luciano Corrêa Loureiro
lucianocloureiro@gmail.com