

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

**“PRETO NA COR E BRANCO NAS AÇÕES”:
REPRESENTAÇÕES RACIAIS NO TEATRO DE REVISTA. O CASO
DA PEÇA SECCOS E MOLHADOS, 1924**

LISSA DOS PASSOS E SILVA

Niterói

2021

LISSA DOS PASSOS E SILVA

**“PRETO NA COR E BRANCO NAS AÇÕES”: REPRESENTAÇÕES
RACIAIS NO TEATRO DE REVISTA. O CASO DA PEÇA *SECCOS E
MOLHADOS*, 1924**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em História da Universidade Federal Fluminense, como
requisito parcial para obtenção do título de Mestre em
História Social.

Orientação: Prof^a Dr^a. Martha Campos Abreu.

Niterói

2021

LISSA DOS PASSOS E SILVA

**“PRETO NA COR E BRANCO NAS AÇÕES”: REPRESENTAÇÕES
RACIAIS NO TEATRO DE REVISTA. O CASO DA PEÇA *SECCOS E
MOLHADOS*, 1924**

Esta dissertação foi submetida ao Programa de Pós- Graduação em História da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em História Social.

Aprovado em _____ de _____ de 2021

BANCA EXAMINADORA

Prof^a Dr^a. Martha Campos Abreu – UFF (Orientadora)

Prof^a. Dr^a Ynaê Lopes dos Santos - UFF

Prof^o Matheus Gato de Jesus - UNICAMP

Niterói

2021

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG
Gerada com informações fornecidas pelo autor

S586p Silva, Lissa dos Passos e
PRETO NA COR E BRANCO NAS AÇÕES: : REPRESENTAÇÕES RACIAIS NO
TEATRO DE REVISTA. O CASO DA PEÇA SECCOS E MOLHADOS, 1924. /
Lissa dos Passos e Silva ; Martha Campos Abreu, orientadora.
Niterói, 2021.
115 f. : il.

Dissertação (mestrado)-Universidade Federal Fluminense,
Niterói, 2021.

DOI: <http://dx.doi.org/10.22409/PPGH.2021.m.15620947777>

1. Teatro de Revista. 2. Representação. 3. Estereótipos.
4. Blackface. 5. Produção intelectual. I. Campos Abreu,
Martha, orientadora. II. Universidade Federal Fluminense.
Instituto de História. III. Título.

CDD -

Bibliotecário responsável: Debora do Nascimento - CRB7/6368

AGRADECIMENTOS

Não poderia ter concluído este trabalho sem a ajuda de muitas pessoas que me apoiaram e deram suporte ao longo desses anos de estrada. Um grande trabalho é fruto de um esforço coletivo.

Por conta disso, quero agradecer imensamente à minha família, Mauro Silva, Aurilene Cristina e Tainara Passos que sempre me apoiaram desde a minha decisão de se tornar historiadora há quase nove anos e pelo apoio durante esse começo de trajetória na pós-graduação. Vocês sempre me mostram o quanto acreditam em mim e isso é fundamental para uma mestranda. Também não posso deixar de agradecer à minha esposa, Thaiane Moraes, por toda a paciência, suporte, companheirismo, força e estímulo que me deu ao longo desses anos em que estamos juntas. Sempre me fazendo acreditar que posso alcançar voos maiores.

Às minhas amigas, mulheres fortes e incríveis, Carolina Cabral, Juliana Pereira e Alexandra Tavares pelas incansáveis dicas de escrita, fontes e bibliografias durante a escrita da dissertação. Especialmente, aos meus amigos, Carolina Martins e Gabriel Vecchietti, agradeço todo o suporte, a paciência e a atenção nessa fase final da pesquisa. Vocês foram fundamentais para a conclusão deste trabalho. Obrigada a todos pela paciência, pelos conselhos e pela troca de conhecimento e experiências. Agradeço também ao meu amigo de longa data e companheiro de projetos, Vitor Hugo Monteiro, uma das minhas maiores inspirações acadêmicas!

À minha orientadora, Martha Abreu, que está comigo nessa caminhada desde meu segundo período da graduação faço aqui o meu agradecimento pelo carinho, pelo afeto e pelo cuidado tanto comigo quanto com a minha dissertação. Obrigada por me ensinar sempre que preciso, me fazer crescer como pesquisadora, mulher e professora. Espero poder ter o privilégio de ainda ter muitos anos ao seu lado.

Sou grata pela madrinha que a vida me deu, por toda preocupação, cobrança, puxões de orelhas e incentivo. Patrícia Nogueira você é um espelho para mim de uma profissional competente, séria, focada e que sempre busca aprender novas coisas. Ao meu babalorixá Valter Costa por todo o apoio, acolhimento, carinho, atenção, estímulo, cuidado, incentivo nesta jornada e para muitas outras que irão aparecer.

Também quero agradecer ao Programa de pós-graduação da UFF, por incentivar a nós pesquisadores de ciências humanas a seguir em frente com os nossos trabalhos.

Por último, mas não menos importante, ao meu pai Ôşùmàrè, orixá do movimento e transformação. Obrigada por estar concluindo meu mestrado sobre uma parte da história

brasileira que não deve cair em esquecimento. Um tema que me remete a minha ancestralidade e ao poder de transformação que nós, jovens educadores, pesquisadores e historiadores temos em nossas mãos. Que esta pesquisa contribua para a reflexão sobre as relações raciais no pós-abolição.

Mo dúpé, bàbà mi Òṣùmàrè!

RESUMO

Os estudos do pós-abolição se tornaram um campo fértil para elucidar como se reestruturaram as relações raciais no Brasil após a abolição da escravatura. As peças de teatro de revista são valiosas fontes em que é possível alcançar como as representações raciais e construções de estereótipos alcançavam o grande público por meio da indústria do entretenimento. A peça *Seccos e molhados*, escrita por Luiz Peixoto, um roteirista nomeado da Capital Federal, em 1924, com a colaboração de Marques Porto, nos ajuda a alcançar como o teatro brasileiro reconstruía o imaginário coletivo em relação a população negra brasileira.

Palavras-chaves: Teatro de Revista; Representação; Estereótipos; Blackface.

ABSTRACT

Post-abolition studies have become a fertile field to elucidate how race relations were restructured in Brazil after the abolition of Brazilian slavery. Magazine plays are valuable sources in which it is possible to reach how racial representations and stereotype constructions reached the general public through the entertainment industry. The play *Seccos e molhados*, written by Luiz Peixoto, a screenwriter named from the Federal Capital, in 1924, with the collaboration of Marques Porto, helps us to achieve how Brazilian theater reconstructed the collective imagination in relation to the black Brazilian population.

Keywords: Magazine Theater; Representation; Stereotypes; Blackface.

- Figura 1: Foto publicada no Palcos e Salões, em reportagem que tinha como objetivo ressaltar a presença de Grijó em *Seccos e molhados* 37
- Figura 2: Foto de Manoela Matheus publicada em reportagem sobre *Seccos e molhados* (Palcos e Salões, Jornal do Brasil, 25 de novembro de 1924) 388
- Figura 3: Pepita Abreu. (Theatro e Sports. 10/12. P.13) 399
- Figura 4: Pepita Abreu. (Palcos e Salões”, Jornal do Brasil, 1920) 40
- Figura 5: Aracy Cortez em reportagem da Revista Theatro e Sport, 1922. (ref) 433
- Figura 6: Aracy Cortez na capa da Theatro e Sports, 1922. (REF) 444
- Figura 7: Atores presentes na foto da direita para esquerda: Alfredo Silva, Franklin Almeida, Grijó Sobrinho. (Revista *Seccos e molhados*, 1924. Acervo da SBAT) 477
- Figura 8: O ator Franklin de Almeida sem blackface. (Theatro e Sports. Ano 1920/Edição 00119)488
- Figura 9: Alfredo Silva em anúncio de peça no ano de 1917 (Revista Fon Fon 29/09/1917) 488
- Figura 10: Alfredo Silva em seus figurinos para peça Flor do Catumby. (Revista Fon fon, 02/09/1918) 499
- Figura 11: Imagens da peça *Seccos e molhados* (Jornal o Malho. 29/11/1924) 51
- Figura 12: Ator utilizando blackface em *Seccos e Molhados*. (Jornal o Malho. 29/11/1924) 522
- Figura 13: Jazz-Band (Revista *Seccos e Molhados*”, 1924. Acervo da SBAT) 533
- Figura 14: Três músicos retratados em destaque na *jazz-Band* (Revista *Secos e Molhados*, 1924. Acervo da SBAT) 533
- Figura 15: Blackfaces na peça Guerra aos Mosquitos (Revista “Secos e Molhados”, 1929. Imagem da Revista “Guerra aos Mosquitos”, 1929, Acervo da SBAT) 577
- Figura 16: Blackfaces na peça Guerra aos Mosquitos (Revista “Secos e Molhados”, 1929. Imagem da Revista “Guerra aos Mosquitos”, 1929, Acervo da SBAT) 57 57
- Figura 17: Cena da peça *Seccos e Molhados*. Fada dos espelhos ocorrida no primeiro ato da peça, 1924. (RUIZ, Roberto. Teatro de revista no Brasil: do início à primeira guerra. Rio de Janeiro. INACEN, 1988.) 85
- Figura 18: Cena da peça *Seccos e Molhados*. Cena da peça *Seccos e Molhados* com recursos de maquinaria. (RUIZ, Roberto. Teatro de revista no Brasil: do início à primeira guerra. Rio de Janeiro. INACEN, 1988.) 86
- Figura 19 : Publicidade da peça *Seccos e Molhados* presente no Jornal do Brasil. (Palcos e Salões, Jornal do Brasil. 25 de outubro de 1924.) 94
- Figura 20: Coluna da empresa Pascoal Segreto presente no Jornal do Brasil. (Palcos e Salões, Jornal do Brasil. 25 de outubro de 1924.) 95

Figura 21: Anúncio da peça Seccos e Molhados no Jornal O Imparcial: Diário Ilustrado do Rio de Janeiro: (Teatro, música e cinema, Jornal O Imparcial: Diário Ilustrado do Rio de Janeiro: Diário Ilustrado do Rio de Janeiro. 14 de novembro de 1924.) 97

Figura 22: Coluna dos teatros da empresa Pascoal Segreto presente no Jornal do Brasil. (Palcos e Salões, Jornal do Brasil. 9 de dezembro de 1924.) 99

Figura 23: Nota de reclame do público do Teatro São José. (Teatro, música e cinema. O imparcial: Diário Ilustrado do Rio de Janeiro. 22 de novembro de 1924.) 102

Figura 24: Charge publicada no Jornal O Malho. (O malho. 22 de novembro de 1924.) 104

Figura 25: Notícia do novo quadro da peça Seccos e Molhados publicada no Jornal do Brasil. (Palcos e Salões, Jornal do Brasil. 2 de janeiro de 1925.) 108

Sumário

Prólogo — <i>Seccos e molhados</i> em foco	11
Introdução.....	22
Capítulo 1 — Rostos brancos, máscaras pretas.....	30
Capítulo 2 — <i>Seccos e molhados</i> : uma peça para rir	59
Capítulo 3 — A “espetaculosa” revista <i>Seccos e molhados</i> : divulgação, crítica e público	91
Conclusão	111
Referências	113

Prólogo

Seccos e molhados em foco

A palavra prólogo foi criada para designar as cenas iniciais de uma peça de teatro, que ocorriam anteriormente à entrada da orquestra, do coro e ao desenrolar da trama nos palcos das tragédias gregas. Aqui, antes da revelação de qualquer apontamento teórico; de qualquer discussão historiográfica ou mesmo de qualquer explicação sobre o meu objeto de estudo, tenho como objetivo apresentar brevemente ao leitor a história contada no roteiro da peça *Seccos e molhados*. Essa narrativa que se inicia serve como apresentação dos principais assuntos abordados pelos autores, com ênfase nas partes centrais da peça encenada no palco do Teatro São José. Entendo que contar a história de *Seccos e molhados* é importante dada a dificuldade de acesso ao roteiro e a leitura da peça é tem sua relevância para a compreensão dos argumentos apresentados nos próximos capítulos.

Trata-se de uma peça cujo roteiro conta com setenta e oito páginas divididas em dois atos e uma apoteose. Vale lembrar que a sequência narrativa do teatro de revista não era dada de forma direta, pois ao longo da trama há pequenas subtramas, com assuntos alheios à narrativa principal e que entremeiam o roteiro. Por conta dessa estrutura, apresento aqui somente o enredo principal.

O primeiro ato da peça introduz ao público o enredo. Ao abrir a cortina, encontram-se no palco dançarinas e o coro que apresentam uma canção intitulada “Guarda Marciana”, na qual é narrada a chegada de uma nave espacial ao planeta Terra. No fim da apresentação musical, os primeiros atores entram em cena e são apresentados ao público as principais personagens da história.

Trancinha, Dr. Roxo, Nosso Collega, Horácio e Moamba, homens negros ou mulatos, formam uma comissão de recepção e estão aglomerados em uma rua do Rio de Janeiro juntos com diversos fotógrafos e jornalistas. Todos estão à espera da aterrissagem do grande globo de metal que desce lentamente do céu. Ao redor desse globo encontram-se objetos estranhos, como uma gaiola de papagaio e restos de comida. O formato do globo causa estranheza naqueles cinco brasileiros que presenciavam o evento.

As personagens se mostram apreensivas com o encontro que viria a acontecer. Após momentos dramáticos, a bola de metal pousa no centro do palco de dentro dela desce um homem e de aparência similar àquela dos humanos. Esse homem se apresenta como Marciano Carvalho Pardellas, negociante matriculado de *Seccos e molhados* que, curiosamente, tem o sotaque lusitano.

Apesar da aparência do marciano/ português, a preocupação da comissão de recepção não se dissipa e os homens ficam desconfiados durante todo o encontro. No decorrer da cena de recepção, o mulato Horácio, orador da comissão de boas-vindas, se destaca no grupo ao se apresentar e conduzir grande parte do diálogo em que explica o que é o planeta Terra. É ele quem apresenta os seus colegas e exige saber do marciano quem ele era, para assim poder ser admitida a sua entrada no Brasil.

Após extenso interrogatório feito por Horácio; pela autoridade policial; o guarda Trancinha e o mulato responsável pela taxaço de impostos denominado Moamba, o Sr. Roxo de Alegria identifica-se como representante oficial da saúde pública brasileira por ser encarregado da limpeza do gabinete médico legal. Ele começa a examinar o corpo do Marciano, mesmo que não tenha conhecimento da medicina, até que, finalmente, o estrangeiro é permitido entrar no país. Um discurso emocionado do Marciano assume o centro da cena, na forma de um agradecimento à acolhida de seus anfitriões. Para celebrar, Nosso Collega, o fotógrafo da comissão, resolve tirar uma foto comemorativa. Para o desespero geral, contudo, ao tirar a foto, ocorre uma inesperada explosão causada pelo magnésio da máquina fotográfica e todos caem no chão desmaiados.

Em seguida, aparecem espelhos no centro do palco, de onde sai uma bela fada. Horácio e Pardellas vão, por acaso, na direção dela enquanto caminham distraidamente. A grande beleza da mulher desperta o interesse deles, devido sua aparência jovial. Horácio e Pardellas começam a assumir uma postura galanteadora e tentam conquistar a boa impressão da fadinha. A personagem se apresenta como “a fantasia” e declara estar em extinção no século XX, pois as crianças não liam mais “os contos da carochinha” e só queriam saber de histórias românticas entre homens e mulheres, chamadas de *La Garçonne*.¹ O tom fantasioso continua ao longo da cena à medida que a moça diz possuir a capacidade de transformar as criaturas mais horrendas nas mais belas com seu toque embelezador.

¹ Referência feita à última peça escrita por Marques Porto antes de *Seccos e molhados*, em 1924.

Para prova aquilo que afirmara, ela, primeiro, transforma Pardellas em uma linda “*girl*”.² Depois, ela atende a solicitação de Horácio e transforma-o em uma bela mulata. A transformação surpreende os dois colegas que elogiam a obra do feitiço da fada. Horácio vê o resultado com tamanha incredulidade que começa a acusá-la de fazer “macumba” e é rapidamente repellido por seu companheiro, que associa o resultado às peripécias da tecnologia moderna e não a elementos sobrenaturais.

Orgulhosa de seus feitos, a fada oferece a eles deixar o português na forma de uma mulher pelo resto de sua vida, ratificando ser um bom negócio financeiramente para ele. Esse raciocínio é confirmado por seu companheiro Horácio, que se coloca como um cavalheiro capaz de cuidar e proteger a nova “*girl*”. Perplexo com a proposta, Pardellas afirma energicamente não ser homossexual e diz saber exatamente o que precisa para mudar a sua vida. Ele pede a fada para fazer dele um homem jovem outra vez, com a diminuição de sua idade pela metade. Comovida pelo pedido, a fada resolve surpreender o homem e afirma que iria realizar três desejos dele como forma de se defender das acusações de ser macumbeira, tais como feitas por Horácio.

O gesto gentil da fada coloca o português em pânico. Ele afirma ter sido pego de surpresa e fica desesperado com a pluralidade de desejos que o tomam. Decide, então, pedir vinte e quatro horas à fada para pensar em qual seriam os seus pedidos. Porém, é pressionado tanto pela moça quanto por seu amigo a expressar prontamente os seus desejos.

Horácio se aproveitada situação e afirma que uma mulata seria o melhor dos pedidos, visto que nenhum homem brasileiro podia viver sem uma mulata. Ao invés de ouvi-lo, entretanto, o português resolve pedir todo o bacalhau do mundo e é prontamente atendido pela fada. Neste momento, começa uma chuva de bacalhaus pelo palco e Pardellas sente-se realizado.

Ao mesmo tempo, Horácio encontra-se inconformado, e insiste para o amigo pedir duas mulatas como seu segundo desejo:

“Pardellas:

Ai! O bacalhauzinho! O bacalhauzinho! E ainda tenho o segundo pedido, não?

Horácio:

Requisita duas mulatas para nós desgastar o bacalhau todo.

Pardellas:

Quero lá saber de mulatas na altura das comidas, homem! (A fada) E ainda tenho direito ao segundo pedido, não tenho fadazinha?

² PEIXOTO, Luiz e PORTO, Marques. *Seccos e molhados*, p.12.

Fada:

Tem um minuto!

Pardellas:

Um minuto é muito pouco fadazinha! (A fada levanta a varinha e Pardellas interrompe o gesto precipitado) Eu quero toda a cebola do mundo. (Tamtam forte. Descem cebolas em quantidade, do alto. Pardellas radiante) Toda a cebola do mundo.

Horácio:

(Com interesse) Não esquece das mulatas no terceiro pedido, senão eu me empombo”.³

Pardellas opta por ignorar os apelos do amigo mais uma vez e para o desespero de Horácio e da fada exclama a plenos pulmões: “Carrega no bacalhau!” e assim chove no cenário mais e mais pedaços de bacalhau, até que as cortinas se fecham.

Após essa cena, a trama principal é interrompida. Quadros secundários ganham lugar e começam apresentações musicais com temáticas diversificadas, como a moda da saia curta na modernidade, os conflitos amorosos entre amantes e os beijos apaixonados de jovens casais, até que a cortina fecha e reabre em um cenário de delegacia policial. Nessa delegacia, de um lado, há uma cela com grades e estrado, lá estão deitados os amigos Pardellas, Horácio e Sr. Roxo de Alegria. Do outro lado, há uma mesa com um telefone em cima e o guarda Trancinha sentado de costas para os presos.

Assim que o cenário é apresentado, o telefone do guarda Trancinha toca. Ao atender, Trancinha diz para a imprensa que não há notícias novas. A prisão realizada na noite anterior foi apenas de vagabundos, baderneiros que não valem nem um papel sujo. Os amigos, de fato, pareciam ter vivenciado uma noite bastante conturbada pela forma de suas vestimentas: luvas sujas e *frak* virado do avesso.

Ao acordar Horácio mobiliza a sua boa oratória para apelar ao guarda pela sua liberdade e pela de seus companheiros:

“Horácio:

Porque esse desprezo com aqueles que são o teu ganha-pão, Trancinha?

Trancinha:

Que são meu ganha-pão? Eu vivo à custa de vocês, seus vagabundos?

Horácio:

Vive, Trancinha. Se não fosse nós os vagabundos, não precisava havê polícia...

Trancinha:

Com essas teoria...

Horácio:

Teoria não, filosofia.

³ PEIXOTO, Luiz e PORTO, Marques. *Seccos e molhados*, p.18.

Tracinha:

Seja lá o que fô. Vamô acaba é com conversa fiada. Preso é preso...

Horácio:

Tá direito! Eu sou um preso, você é um polícia... Como se nós tudo não tivesse saído do mesmo saco de farinha! Oh, as convenção sociá! (estendendo o jornal e deita-se)".⁴

O diálogo dá a entender que Tracinha e Horácio, apesar de estarem em posições antagônicas, são velhos conhecidos e frequentam os mesmos locais da cidade, pois Horácio chama o guarda pelo nome e aparenta ter certo grau de intimidade. Pardellas, ao acordar, apresenta o mesmo comportamento do amigo; afirma para o guarda estar de ressaca e lamenta com os companheiros ter gastado 28\$400 réis em bebida na noite anterior.

Se nesse momento o público é levado a crer que a prisão ocorreu por conta da bebedeira pública feita pelos amigos, Horácio surpreende a todos ao repreender o amigo português por ter sido a razão da prisão do trio. Para ele, a noite corria bem, até o amigo, encorajado pelo álcool, resolver ficar com a mulata do guarda Tracinha. Foi o comportamento imprudente de Pardellas o que levou os amigos ao cárcere.

Pardellas diz que os malefícios da prisão revelaram a realidade para ele. Durante sua noite de cárcere, havia tido dois sonhos reveladores. No primeiro, ele era um marciano respeitado e no segundo se deparou com um ser mítico, uma fada, capaz de realizar seus grandes sonhos. Em estado de empolgação, ele asserta ter encontrado seu propósito na vida. Todavia, no momento de revelá-lo, o lusitano é interrompido por Magdalena, mulata responsável pela prisão dos amigos. Ela entra desesperada na delegacia e ajoelha-se aos pés de Tracinha para exigir a soltura dos amigos, principalmente do seu amante, Pardellas:

“Magdalena:

Sim, sou eu! Venho implorá a sortura daqueles que tu prendeu por minha causa...

Tracinha

Sempre bancando a ratunia! Muié vená! Me despresá! Despresá o meu amô por um vi merá dissonante!

Magdalena:

Piedade Tracinha! Eu apelo pro tempo que nós vivemo junto, da fome que nós passamo junto..

[...]

Magdalena:

Das tuas taponas, das surra que tu me dava até vi a assistência...

Tracinha:

Era a cachaça, Magdalena! E tu desprezou tudo isso por um simples armazém de seccos e molhados! A interna ambição!

[...]

⁴ PEIXOTO, Luiz e PORTO, Marques. *Seccos e molhados*, p.32.

Magdalena:

Tu não te alembra dos tempo que tu batia os troço dos preso para leva para a tua mulata?”⁵

Ao longo do diálogo, Magdalena se mostra apaixonada pelo português e disposta a fazer de tudo para garantir a liberdade dele. Pardellas despreza a atitude da mulata, afirmando que o seu encontro fictício com a fada dos espelhos havia aberto seus olhos para o seu destino. Ele iria se tornar um “capitalista”⁶, um homem da alta sociedade e para que isso se realizasse era preciso mudar as suas companhias e o seu modo de viver: a mulata Magdalena não se encaixava mais nas aspirações do português. Por conta disso, ele concorda em deixá-la “penhorada” com o guarda Trancinha em troca da liberdade dos presos.⁷ Assim, o trio consegue ir embora da cena sem nem mesmo olhar para trás para ver o que o guarda faria com a mulata.

Ao ficar sozinho com Magdalena, Trancinha resolve fechar a delegacia para poder dar um “corretivo” na mulata que o havia trocado por um dono de armazém português qualquer. A reação de Magdalena é de êxtase. A mulher aprecia a ameaça de tomar uma surra e exclama: “O quê? Tu vae batê? Em mim? (outro tom) Bate, mulato! Me senta o chanfalho pra vê se eu me corrijo!”⁸

De repente, a orquestra começa a tocar uma música apenas instrumental, de ritmo não explicitado, enquanto os dois atores ainda se encontram no palco. Após o fim da canção Trancinha exclama:

“Descansa, Magdalena. Nada te vae te fartá. Carinho, amô, fome.... inté pancada”, o que se segue da resposta de Magdalena “Ah Trancinha! Me senta o chanfalho! Me sapeca a mão na cara, me bate no xadrez!”⁹

Com os apelos da mulata, Trancinha a conduz à cela em que estavam presos os baderneiros com o intuito de ter um momento mais íntimo e, após fechar a porta, é colocada uma placa escrita “fechada para balanço”. Essa última cena, contudo, não foi exibida no Teatro São José, pois foi censurada devido à acusação de ofensa à moral.

Depois da drástica mudança de pensamento, Pardellas só aparece para o público no segundo ato da peça. Nela, ele passeava por uma movimentada rua do Rio de Janeiro ao mesmo tempo que Horácio, que caminha na direção contrária. Ao vê-lo, Horácio acena para o amigo. Esnobe, o português finge não conhecer o mulato e passa reto. Sem entender a atitude Pardellas, Horácio vai questioná-lo:

⁵ PEIXOTO, Luiz e PORTO, Marques. *Seccos e molhados*, p.35.

⁶ PEIXOTO, Luiz e PORTO, Marques. *Seccos e molhados*, p. 36.

⁷ PEIXOTO, Luiz e PORTO, Marques. *Seccos e molhados*, p.35.

⁸ PEIXOTO, Luiz e PORTO, Marques. *Seccos e Molhados*. 1924, p.36.

⁹ PEIXOTO, Luiz e PORTO, Marques. *Seccos e Molhados*. 1924, p.36.

“Horácio:

(procurando abraçá-lo) Oh, brilhante confrade!

Pardellas:

(Com pose) Nem com drades nem com freiras! Não lhe conheço “blagabundo”!

Horácio:

Que é isso, Pardellas? Está me estranhando?

Pardellas:

Mudei de “bida”. Tenho “nobas” inspirações. Já se foi o tempo em que éramos do mesmo “énibal”!

Horácio:

Perdão. Tu tás esquecido que nós já fomo irmão na dô e no sofrimento....

Pardellas:

Desaproxime-se! Que nós nunca comemos no mesmo prato....

Horácio:

Mas comemos cadeia junto. Pardellas!

Pardellas:

Sabe que mais, seu Horácio? “Arresolbi” não conhecer mais os antigos conhecidos. Aquela fada abriu-me os olhos. É o destino. Cada qual para que nasceu. A minha inclinada, sempre doi um dia “neubeau-riche”. “Bendi” o armazém de seccos e molhados. E “bou” daqui direitinho à rua do Passeio comprar um automóvel...”¹⁰

O debate entre os amigos se prolonga até o momento em que o senhor Roxo entra em cena. Muito admirado com a mudança de Pardellas, agora um capitalista bem-sucedido, o homem endossa a atitude do português. Com objetivo de ajudá-lo a adentrar a alta sociedade carioca, ele informa que furtou de seu chefe, o diretor do Instituto Médico Legal, um convite para um “*brunch*” em Botafogo, exclusivo para os mais distintos cavalheiros e damas cariocas.¹¹

A possibilidade de entrar em um meio social novo anima o trio que rapidamente arquiteta um plano para não levantarem suspeitas. Roxo se apresentaria como o diretor do Instituto, Horácio seria seu secretário e Pardellas um rico capitalista. O único entrave ao plano eram as roupas do português que não convenciam nem mesmo os amigos de seu alto poder financeiro e requintado gosto cultural.

Disposto a gastar o dinheiro adquirido com a venda do armazém, o mais novo capitalista é convencido por seus amigos que a solução para o seu problema é tomar um “banho de civilização”. Os amigos chegam ao “instituto de beleza” e já na entrada se deparam com o transformador instantâneo¹², uma máquina com aparência de um cavalheiro de casaca e cartola na mão, que tem como finalidade transformar qualquer cidadão no mais elegante dos mortais.

¹⁰ PEIXOTO, Luiz e PORTO, Marques. *Seccos e Molhados*, p.42.

¹¹ PEIXOTO, Luiz e PORTO, Marques. *Seccos e molhados*, p.43.

¹² PEIXOTO, Luiz e PORTO, Marques. *Seccos e molhados*, p.47.

Todo esse processo é feito em apenas dois minutos e por um níquel de cem res. A eficiência da máquina é atribuída ao fato de ser importada diretamente dos Estados Unidos da América.

Ao inserir o níquel, Pardellas observa a máquina ganhar vida e se transformar no Dr. Faustino, que afirma que a transformação será realizada de acordo com os métodos mais modernos da ciência e, para isso, o aspirante a capitalista deve entregar seu corpo ao sacrifício. A mudança começa pela vestimenta a. Dr. Faustino abre sua maleta e com auxílio de uma tesoura começa a alterar a roupa do paciente. Transforma a vestimenta de Pardellas de acordo com a última moda estrangeira. Em seguida, Pardellas precisou ingerir os três micróbios da modernidade. O primeiro é a dança moderna, fundamental para quem quer ser capitalista. O português se anima com o fato de aprender a dançar e não se importa que o Dr. Faustino tenha que arrancar metade de seu pé para ele conseguir executar os passos de dança. O segundo micróbio é apresentado por Faustino dentro de um frasquinho. Tratava-se da mais nova tendência estrangeira, a cocaína. Infantilmente, o paciente se recusa a cheirar o pó branco apresentado pelo doutor. É necessária a intervenção de seu amigo Horácio que afirma que contra a ciência não se deve lutar e, após os conselhos do mulato, Pardellas aspira toda a cocaína presente no frasco. O terceiro micróbio era a língua inglesa. Aprendê-la era o último passo da transformação. Pardellas se recusa a aceitar falar a língua estrangeira com o argumento de não ver necessidade nisso. Segundo ele, o que falta para completar a sua transformação é diminuir a sua idade pela metade.

Para atender seu cliente, Dr. Faustino tira de sua maleta dois frascos idênticos com soluções químicas diferentes. Um dos frascos contém glândulas de macacos para homens e o outro glândulas de bodes para macacos. Por um problema em sua visão, o médico pede para Roxo escolher entre as duas fórmulas. Analfabeto, ele fica com vergonha de expor a sua limitação e por palpite escolhe o frasco errado, o de glândulas de bode para macaco.

Por confiar no julgamento de Roxo, o doutor aplica a injeção errada em Pardellas. O erro é rapidamente percebido por Horácio que, para não entrar em conflito com o amigo, finge não notar o ocorrido e orienta o Sr. Roxo a tomar a mesma atitude.

Nesse momento, as cortinas se fecham e entram, travestidos do sexo oposto, os condutores da peça, chamados de *Comère* e *Compère*. *Comère* expressa sua preocupação em ser visto vestido de mulher, já *Compère*, afirma que na era das *jazz-band* nada mais é capaz de escandalizar a sociedade e classifica o *jazz-band* como um ritmo louco:

“Comère:

Estamos uns compères a americana, inteiramente malucos.

Compére:

Malucos como o *jazz band*

Neste momento começa um número de *jazz band*

Comére:

Com esse mesmo ritmo eles e elas bamboleiam os quadris pela Avenida é um espetáculo curioso... se quer da o trabalho de vir ver”.¹³

Neste momento a mulata Magdalena invade o palco para executar um número de sapateado, enquanto canta no ritmo do *jazz*:

“Magdalena:

Ai, mexe!

Remexe

Quem não shimmy¹⁴ assim

Vou muito por mim...

Ai, mexe

Remexe!

[...]

Remexe, meu bem!”

Após a exibição de Magdalena, uma série de quadros musicais são encenados com diferentes temáticas além de uma cena em que Horácio, Pardellas e Sr. Roxo subiam ao palco para contar piadas que abordavam os mais variados assuntos para o público.

A narrativa principal só retorna ao palco na última cena da trama. As cortinas se abrem para revelar um salão de baile no bairro de Botafogo. Diferentemente dos outros cenários expostos até aquele momento, o salão tem um ar refinado, com belos quadros pendurados na parede, uma opulenta mesa de buffet e uma banda de *jazz* ao fundo tocando para os convidados.

Na cena estão os donos da festa, Conselheiro e sua esposa Madame com suas filhas Fafá, Dedê e Mimi olhando-se no espelho. Aos poucos os convidados vão chegando ao festejo. Entre eles, destacam-se Madame Garçonne e Bebetinho, os dois são mãe e filho, membros da alta sociedade carioca e amigos íntimos do casal anfitrião. Bebetinho se sobressai em cena por seu comportamento e trejeitos femininos. Suas atitudes são a todo tempo questionadas pelas outras personagens masculinas presentes no palco. Bebetinho é chamado de “mimoso” e “invertido”, por Conselheiro e Horácio. Contudo, seu comportamento é aceito e estimulado por seu grupo de amigas Fafá, Dedê, Mimi e as quatro irmãs melindrosas Lili, Lala, Lólo e Lulu Dôres.

Conforme a festa vai ficando mais cheia, a banda passa a tocar um *fox-trot* animado e almofadinhas tiram melindrosas para dançar no meio do salão. Neste momento, os três amigos

¹³ PEIXOTO, Luiz e PORTO, Marques. *Seccos e Molhados*, p.49-50.

¹⁴ Tipo de dança de salão, com coreografia semelhante ao *fox trote*, surgida nos Estados Unidos no início do séc. XX, caracterizada por tremores ou sacudidas de ombro ou corpo inteiro.

penetras chegam à festa. Ao aparecerem em cena, o desconforto generalizado das personagens é expresso. Todos param de dançar e conversar e olham incrédulos para o trio.

Ao ver o cenário, Horácio, Pardellas e Roxo ficam atônitos com o ambiente luxuoso, ao mesmo tempo que assumem uma postura desconfiada em relação à forma pela qual são recebidos pelos outros convidados. O mal-estar logo desaparece quando Roxo se apresenta como diretor do Laboratório de Análises Nacional e Horácio é apresentado ao grupo como um importante médico, parteiro e veterinário. Por último, o Conselheiro pergunta sobre Pardellas, que rapidamente se coloca como um conceituado capitalista.

Com o desenrolar da festa é possível perceber que mesmo com a transformação de Pardellas pela máquina americana, o português continua a apresentar um comportamento inapropriado para alguém culto. Essa falta de modos fica evidente quando Pardellas critica a dona da festa por deixar suas almofadas espalhadas pelo chão da casa, quando na verdade as almofadas em cima do tapete faziam parte da decoração moderna da festa. Para agradar a senhora, Pardellas tira as almofadas do chão e as coloca em cima do sofá. A atitude do lusitano causa estranheza entre os convidados, mas resolvem ignorá-la por seu status de capitalista.

Ser um capitalista conceituado o tornou um ótimo pretendente para as filhas de Conselheiro, que resolve passar por cima do comportamento inconveniente de Pardellas com o objetivo de conseguir um marido para elas. Estimulado por Conselheiro, o gajo começa a investir em Fafá, oferecendo-lhe bebidas e galanteios. Sua atitude é encorajada por seus amigos que instigam Pardellas a levar a dama para um quarto reservado da casa. Todavia, a falta de educação do português faz Fafá recusar o flerte.

Nesse momento ocorre uma reviravolta na história. Pardellas descobre ter pagado como gorjeta uma quantia muito maior do que seu amigo Horácio para o garçom que lhe trouxe bebida. Inconformado, o português arma uma cena monumental. Mesmo após o alerta dos amigos, Pardellas começa a gritar com o garçom a respeito de sua falta de honestidade. Ele gostaria de ter recebido o troco por uma quantia de cinco mil réis oferecidas ao funcionário. Seu comportamento enche de horror o restante dos convidados. Madame Garçonne vai além e pede para Bebetinho ficar longe desse tipo de gente, que ela classifica como “novos ricos”.

Insultado, Pardellas começa a proferir uma série de ofensas contra a mulher, chamando-a de “cocota” e “bêbada”.¹⁵ O comportamento agressivo do português faz com que todos se afastem dele, inclusive seus amigos Horácio e Roxo. Como forma de colocar panos quentes, o

¹⁵ PEIXOTO, Luiz e PORTO, Marques. *Secos e molhados*, p. 75.

Conselheiro introduz seu convidado especial, um pianista russo, para fazer uma apresentação e desviar as atenções da cena da qual Pardellas fora protagonista.

O desfecho da festa, contudo, toma um rumo inesperado. Após conseguir apaziguar os ânimos, o Conselheiro é surpreendido com o berro de um bode. O som é feito pelo lusitano que é transformado no animal quando a vacina surte efeito. Pardellas passa a dar coices e produzir berros. Assustados, os convidados se encontram mergulhados no caos. Muitos fogem desesperados, derrubando todo o cenário; outros, como Bebetinho, se suicidam. Assim, chega ao fim o sonho de Pardellas de conseguir ingressar na alta sociedade carioca. A cortina se fecha e, após isso, o português aparece e interage com o público por meio de piadas sobre si, como a reclamação de seu desfecho tal como escrito por Marques Porto e Luiz Peixoto:

“Pardellas:

“Safa! Decidida entre volvo e a vida privada! Querem me corromper! Quis ser alguma coisa na vida e acabei sendo um bode.... Bode expiatório”.¹⁶

A insatisfação do português logo dá lugar à apoteose da peça em que os autores, figurinistas, cenógrafos, e maestro são saudados juntamente com todo o público que foi prestigiar a *Seccos e molhados*.¹⁷ Após a apoteose a peça se encerra.

¹⁶ PEIXOTO, Luiz e PORTO, Marques. *Seccos e molhados*, p.77.

¹⁷ As cenas de apoteose eram sempre bastante aguardadas pelo público e pela crítica. Em sua maioria elas marcavam o fim de um ato ou o fim da história.

Introdução

O teatro de revista foi um gênero teatral que se popularizou no período da Primeira República. Era também denominado teatro ligeiro ou teatro musicado. Sua estrutura consistia em diversos quadros com uma narrativa principal e pequenas apresentações secundárias, com histórias próprias de rápido desenvolvimento e resolução. Ele contava com apresentações musicais, com canto e dança dos mais diversos gêneros do período. Os roteiros das peças do teatro de revista abordavam os mais abrangentes temas e debates que ocorriam no período. Por isso, eles são, para os historiadores, uma valiosa fonte de análise que permite observar de que forma os debates políticos, sociais e identitários eram expostos no ambiente cultural do Rio de Janeiro da jovem república brasileira.

Os teatros da Praça Tiradentes, onde as peças eram encenadas, faziam parte de uma lucrativa indústria de entretenimento, capaz de atrair para o centro da cidade um numeroso público de diferentes regiões. Era uma área bastante plural no público que recebia, mas o era também naquilo que as peças de teatro representavam nos palcos. Nelas, havia um esforço de dar conta dessa diversidade própria ao cotidiano da sociedade brasileira e suas estratégias específicas são, assim, um interessante objeto a ser estudado.

Esta dissertação tem como objetivo analisar a peça *Seccos e molhados*, escrita por Luiz Peixoto e Marques Porto no ano de 1924 e que teve uma ótima recepção no ano em que foi lançada, ao ponto de ter sido exibida mais de cem vezes no Teatro São José. Seu roteiro foi o primeiro de uma longa parceria entre Porto e Peixoto e contava com diferentes personagens criadas para retratar grupos sociais cariocas, o que faz dessa peça uma importante fonte para entender como os roteiristas se inseriam nos debates sobre as identidades sociais no pós-abolição.

O documento da peça ao qual tive acesso é uma cópia datilografada do roteiro enviada para a censura teatral e que foi localizado no fundo da 2ª delegacia auxiliar de Censura Teatral. As cópias desses roteiros estão localizadas no Arquivo Nacional, no fundo de censura teatral. O fundo conta com mais de mil peças escritas a partir do ano de 1917 que passavam pela censura da polícia do Rio de Janeiro. A censura teatral determinava que qualquer representação teatral profissional devia ser submetida à uma análise prévia realizada por censores, que poderiam autorizar ou não o roteiro. Em 1920, o Decreto número 14.529, de 9 de dezembro de 1920, no artigo 39, determinava que

“ofensas 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 a corporação que exerça autoridade pública ou a qualquer de seus agentes ou depositários; ultraje, vilipêndio ou desacato a qualquer confissão religiosa, a ato ou objeto de seu culto e aos seus símbolos; a representação de peças que, por sugestão ou ensinamento, possam induzir alguém a prática de crimes ou contenham apologia destes, procurem criar antagonismos violentos entre raças ou diversões classes da sociedade, ou propaguem ideias subversivas da sociedade atual”.¹⁸

Segundo esse decreto, qualquer autor ou empresário, para obter a autorização prévia para a apresentação de uma peça, devia entregar duas cópias datilografadas ou impressas do roteiro, sem nenhum borrão, rasura ou emenda à delegacia. Na década de 1920, a função de conceder ou não a autorização aos roteiros das peças teatrais passou a ser exercida por censores que eram nomeados pelo Ministro da Justiça e Negócios Interiores. Porém, a escolha cabia ao chefe de polícia, que era aquele que indicava quem seriam esses homens a ocupar o cargo. No total, o Rio de Janeiro contava com quatro censores culturais em exercício e somente um deles era designado para a parte teatral.¹⁹

A cópia do texto da peça *Seccos e molhados* recebeu o aval do censor Tuliu (A)Fudnh. Pode-se pressupor que esta foi a versão final do roteiro apresentada à censura por Luiz Peixoto e Marques Porto, já que na capa do documento encontra-se a data da liberação para apresentação em 12 de novembro de 1924, véspera da estreia do espetáculo no Teatro São José. A peça, de modo geral, foi aceita pela censura sem grandes alterações. Somente algumas piadas de duplo sentido, consideradas mais picantes, foram excluídas.²⁰

Esse tipo de procedimento da censura, com aprovação sem maiores problemas, era recorrente. Somente piadas consideradas demasiadamente chulas eram interdidas. Apesar de ser um tipo de teatro repleto de situações cômicas, o humor considerado “ofensa à moral” não era tolerado pelos censores. Segundo Tiago Gomes:

“A censura das peças teatrais a polícia [...] terá por fim, exclusivamente impedir as ofensas à moral e aos bons costumes. [...] Essa postura resultava em frequente cortes

¹⁸ (BRASIL, 1920, art. 39, parágrafo 5º).

¹⁹ Arquivo Nacional (Brasil). Coordenação de Documentos Escritos. Equipe de Documentos do Poder Executivo e Legislativo. Fundo: Delegacia Auxiliar de Polícia, 2ª: inventário dos documentos textuais, seção Censura Prévia: série Peças Teatrais e série Avulsos / Equipe de Documentos do Executivo e Legislativo; Sátiro Ferreira Nunes. 2ª. ed. rev. - Rio de Janeiro: o Arquivo, 2017, p.9.

²⁰ As cenas cortadas pela censura foram piadas que faziam referência a preferência ao comprimento da genitália masculina. Palavras consideradas chulas como “impomba” e uma cena na qual fica subentendido que dois personagens estariam tendo relações sexuais.

de piadas de duplo sentido, e, dependendo do contexto, de referências às situações políticas”²¹

Em geral, a ofensa à moral era relativa às piadas que podiam ser associadas com atos sexuais. Críticas sociais, posicionamentos políticos e reforços preconceituosos de estereótipos não eram considerados ofensivos pelos censores. As piadas envolvendo cor e raça eram recorrentes na construção dos roteiros do teatro de revista e não eram consideradas como algo capaz de promover o antagonismo entre raças, pois passavam pela censura sem problemas.

Por conta da riqueza de temas abordados nas peças teatro de revista, o interesse dos historiadores por esse gênero teatral cresceu muito no fim dos anos 1980, com o desenvolvimento das pesquisas dentro do campo da história cultural e envolvidas com a história do Rio de Janeiro. Esse movimento historiográfico permitiu o desenvolvimento da escrita da história dos grupos minoritários ou à margem das estruturas de poder e fez dos símbolos sociais objetos de disputas e conflitos, o que ampliou muito a quantidade de objetos a serem estudados.

Alguns livros sobre o teatro de revista foram redigidos no fim dos anos 1980, dentre eles, *Viva ao rebolado*, de Salvyano Cavalcanti de Paiva; *Teatro de revista no Brasil*, de autoria de Roberto Ruiz e *As Revistas e a invenção do Rio de Janeiro*, de Flora Sussekind. Em seus estudos, eles se preocuparam em delimitar as diferentes fases do teatro musicado e abordaram as mudanças que ocorreram com o passar do tempo. Paiva, Sussekind e Ruiz evidenciaram em seus trabalhos como havia nas revistas uma gama de possibilidades muito grandes a serem exploradas pelos pesquisadores. Na introdução, Paiva explicitou isso ao enfatizar a importância das revistas para os estudiosos do teatro de modo geral:

“A importância do teatro de revista como veículo de difusão de modos e costumes; retrato sociológico e mapa linguístico de épocas; estimulador do riso e da alegria através de monólogos e diálogos de duplo sentido ou franca ironia, canções dolentes e hinos picarescos; fascínio visual pela exibição de cenários superdimensionados da realidade ou fantasiados, multicores”.²²

No livro *Viva ao Rebolado*, escrito em 1991, Paiva apresentou as principais peças de revista lançadas ano a ano. Ele buscou dividir a história do teatro de revista no Brasil em diferentes estágios. Nessa divisão, a análise começava com as peças de Artur Azevedo, escritas nas últimas décadas do século XIX, e depois com as peças produzidas durante os diferentes regimes políticos no Brasil: Primeira República, Estado Novo e o governo democrático de Getúlio Vargas. A análise que Paiva fez das principais revistas que entraram em cartaz durante

²¹ GOMES, Tiago de Melo. *Espelho no Palco: identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 1920*, p.89.

²² PAIVA, Salvyano Cavalcanti de, *Viva o rebolado!: vida e morte do teatro de revista brasileiro*, p.06.

a Primeira República foi fundamental para o reconhecimento dos atores e roteiristas famosos na época, bem como dos principais teatros e companhias da cidade do Rio de Janeiro.

O autor destacou a década de 1920 como a fase áurea dos teatros de revista, já que se tratou do período de maior proliferação de peças pela cidade do Rio de Janeiro. Paiva demonstrou que houve naquele momento uma mudança no modo de escrever os roteiros; de construir os protagonistas, além de uma renovação nos cenários e figurinos. Essa década também foi considerada importante porque marcou a derrocada das companhias de teatro portuguesas, que até então dominavam as revistas.²³

Nesse período, o Teatro São José foi um espaço fundamental, sobretudo, a partir de 1922, quando lá se tornou um centro do novo teatro musicado brasileiro, caracterizado pela adoção do que na época era chamado de nu,²⁴ isto é, a mudança brusca de figurino das suas atrizes e bailarinas que passavam a utilizar poucas peças de roupa e a apresentar danças mais sensuais. Isso coexistia com a adoção de roteiros mais ousados e menos comprometidos em narrar os principais acontecimentos políticos dos anos e meses anteriores.

Os roteiros hilários foram marcas das revistas até a década de 1940, quando, depois desses quase vinte anos de auge, o teatro de revista passou a mostrar sinais de decadência com peças sem coerência crítica e estrutural; com esquetes caóticas e cortinas e quadros “sem pé nem cabeça”.²⁵ Ele afirmou que as revistas se tornaram obsoletas, principalmente após a proliferação das telenovelas no Brasil, pois elas não incorporaram o poder de alcance oferecido pelas televisões, como fizera o teatro musicado norte americano. A consequência foi a sua derrocada. A partir do fim da década de 50, o Teatro de Revista já não era capaz de arrastar um grande público para o teatro ou tornar-se assunto nos jornais e no cotidiano do carioca.

O livro *Teatro de Revista no Brasil*, escrito três anos antes por Roberto Ruiz, também fez um apanhado das principais peças do teatro de revista. Ao explorar as revistas desde aquelas primeiras, lançadas no Rio de Janeiro nas últimas décadas do Império, até as lançadas no período da Primeira Guerra Mundial, Roberto Ruiz traçou a relação entre a expansão das revistas em Portugal e as primeiras tentativas de se implementar o teatro de revista no Brasil. Ele explicou que um dos principais trunfos das revistas, tanto no além-mar quanto aqui, era o uso da “linguagem das ruas”, o que foi um ponto-chave na identificação da população ordinária das cidades com aquilo que era fantasiado nas peças. Ruiz, assim como posteriormente

²³ PAIVA, Salvyano Cavalcanti de, *Viva o rebolado!: vida e morte do teatro de revista brasileiro*, p.207.

²⁴ PAIVA, Salvyano Cavalcanti de, *Viva o rebolado!: vida e morte do teatro de revista brasileiro*, p.218.

²⁵ PAIVA, Salvyano Cavalcanti de, *Viva o rebolado!: vida e morte do teatro de revista brasileiro*, p. 467.

Fernando Antonio Mencarelli, elegeu Artur Azevedo como o grande responsável pela consolidação desse gênero no Brasil.

Segundo Mencarelli, Azevedo foi muito hábil em explorar um famoso caso de justiça do período para escrever um de seus maiores sucessos, conhecido como *O bilontra*. O grande sucesso da peça se devia a dois fatores: o uso de caricaturas e a escolha de uma temática polêmica no período, a disputa entre o trabalho e o ócio. O teatro de revista ascendeu como gênero bastante popular na cidade do Rio de Janeiro como uma criação que polemizava assuntos cotidianos e fazia deles risíveis. Assim, saber tomar para si a oportunidade diante do acontecimento era decisivo para os roteiristas, como ocorreu no caso de Artur Azevedo. Era preciso saber identificar o acontecimento, compilá-lo e levar para os palcos aquilo que chacoalhava a Capital Federal.

Flora Sussekind, por sua vez, expandiu as possibilidades do uso dos roteiros das revistas como fonte histórica. Ela discutiu a construção da memória da cidade do Rio de Janeiro e do ideal do “ser carioca”, bem como a colaboração do teatro de revista na construção dessa identidade. Para isso analisou roteiros que tinham como tema a cidade do Rio de Janeiro e que foram produzidos desde as últimas três décadas do século XIX até as políticas do “bota-abixo”, na primeira década do século XX. Sussekind inaugurou uma nova tendência no campo de estudo dos teatros de revista a partir de uma elucidação da forma e do movimento pelo qual um mesmo tema perpassava diferentes peças. Tratava-se, assim, de uma concepção mais generalista e que permitiu um conhecimento mais amplo a partir do trato de uma gama de peças diferentes e até então pouco conhecidas.

No ano de 1998, doze anos após a publicação do livro de Sussekind, Tiago de Melo Gomes lançou um importante estudo sobre as revistas brasileiras apresentadas na Praça Tiradentes. Em sua dissertação de mestrado, intitulada *Lenço no Pescoço: o malandro no teatro de revista e na música popular ‘nacional’, ‘popular’ e cultura de massas nos anos 1920*, Gomes dedicou parte do trabalho a debater a construção da figura do malandro nas revistas da década de 1920. Percebe-se uma ancoragem naquela lógica que propunha Flora Sussekind, em que, no caso de Gomes, o malandro e de forma mais ampla, as personagens negras, foram o ponto de articulação de uma série de peças diferentes, que foram uma voz ativa na proposição de uma determinada identidade nacional.

No que diz respeito à discussão sobre a identidade nacional, Tiago Gomes deu prosseguimento às suas análises em *Um espelho no palco*, publicado no ano de 2004. Nele o autor fez um debate sobre a importância do papel da figura da mulata para a construção de uma

autocompreensão da sociedade brasileira em seu imaginário em termos de um povo misturado; alegre; bem-humorado e único.²⁶

Essa perspectiva identitária também já havia sido assumida por Antonio Herculano Lopes, na sua tese *The Jaguar's Leap: Musical Theater in Rio de Janeiro 1900- 1922*, na qual ele também estudou o papel da mulata no teatro de revista. Contudo, esse tema foi levado a um outro ponto: a análise de como essa representação feminina surgiu no século XX como uma forma de ressignificar a população mestiça dentro de um quadro identitário que definia o que era a nacionalidade brasileira. Para Lopes, a figura da mulata foi inventada como uma forma de romper com a imagem negativa da população negra, tão divulgada desde o século XIX, e de incluí-la como ícone nacional. Ora, compreendo que a lógica da inserção de mulatas e mulatos era mais complexa e cheia de ambiguidades, pois tal figura podia muitas vezes reforçar determinadas ideias raciais negativas em relação à população negra. Ter uma maior quantidade de personagens negros no palco não impedia a utilização de alegorias racistas para se referir a essa população. Mostrar isso, é uma das tarefas deste trabalho.

Mariana de Araújo Aguiar, em sua dissertação de mestrado intitulada *O teatro de revista carioca e a construção da identidade nacional: O popular e o moderno na década de 1920* o teatro de revista foi mobilizado como fonte para o estudo da construção da identidade nacional. Nela, Aguiar defendeu que dramaturgos, artistas e público não eram meros espectadores dessas transformações, mas participavam delas debatendo seus efeitos e imprimindo significados variados às questões do momento”. Com questões do momento, Aguiar tratada da “definição do caráter brasileiro, da escolha e da valorização de manifestações culturais tidas como populares, da construção de novos padrões de relações raciais, do estabelecimento de formas de relação com a modernidade e de incorporação dos costumes modernos”.²⁷

Esses trabalhos citados anteriormente, de fato, mostram como os roteiros escritos nas primeiras décadas da República já se consolidaram como uma fonte profícua para o estudo da identidade nacional e carioca tal como produzida ao longo da Primeira República. Definir quem e como eram os brasileiros típicos, aqueles tipos possíveis de se encontrar em um passeio nas ruas da capital, foi uma tarefa que os roteiristas da época assumiram explicitamente.

²⁶ Cf. GOMES, Tiago de Melo. *Um espelho no palco: identidades sociais e massificação da cultura de revista dos anos 20*, p.341.

²⁷ AGUIAR, Mariana de Araujo. *O teatro de revista carioca e a construção da identidade nacional: O popular e o moderno na década de 1920*, p.185.

Ao mesmo tempo, o problema da identidade nacional não esgotava as potencialidades das peças de teatro de revista como fonte histórica. Orlando Barros, em *Corações de Chocolate: a história da Companhia Negra de Revistas, (1926-1927)*, e Paulo Almeida, em *A presença negra no teatro de revista dos anos 20*, se propuseram a discorrer não somente sobre os significados das personagens negras dentro dos roteiros, mas também sobre a situação e a especificidade dos corpos negros nos palcos de revista na década de 1920. Eles procuraram compreender de que forma o debate racial vigente na sociedade brasileira participava dos roteiros e da escolha dos atores para os espetáculos teatrais. Orlando de Barros foi além e traçou um paralelo entre o consumo de corpos negros durante a década de 1920 nas companhias brasileiras e em países como a França e os Estados Unidos.

Com esses trabalhos, verifica-se um deslocamento das preocupações que permitiu com que o teatro de revista deixasse de ser uma fonte apenas para um estudo mais restrito da identidade nacional e passou a ser pensada também como um modo de veiculação da construção da nacionalidade brasileira na formação de uma identidade racial. Apesar de ambos os conceitos aparecerem constantemente nos roteiros, não podemos reduzir as representações negras no palco das revistas somente à construção de uma identidade nacional, mestiça ou a uma valorização da mestiçagem. As personagens negras e mulatas apareceram frequentemente nos roteiros com marcas de uma especificidade própria, cujo conceito de mestiçagem em sua forma simples não dava conta de abarcar.

A partir desse mapeamento da tradição de estudiosos do teatro de revista, compreendo que este trabalho dá continuidade a essa tarefa de analisar a especificidade das personagens negras no teatro de revista, assim como se propõe a apresentar novos elementos para um estudo das identidades raciais da época, em especial, a partir do estudo da relação entre negros e mulatos. Nesse movimento de elucidação, a peça *Seccos e molhados*, escrita por Luiz Peixoto e Marques Porto em 1924, se mostrou uma fonte muito interessante de análise, de um lado, dada a dinâmica do núcleo principal da peça, no qual uma série de acontecimentos se desdobram a partir da relação entre um português, Pardellas; um mulato, Horácio e um negro, Sr. Roxo de Alegria. De outro, devido ao sucesso que essa peça alcançou durante o período de apresentações.

A ideia de analisar a peça surgiu com a descoberta de fotos presentes no arquivo da SBAT nas quais constatei o uso de *blackface* por atores do espetáculo. Ora, mais do que um simples roteiro, esse encontro permitiu-me ver a peça de uma nova maneira, a partir da qual a articulação entre roteiro e imagens se tornou um caminho fundamental. Desse modo, proponho-

me aqui a analisar *Seccos e molhados* a partir da associação entre o roteiro; as fotos do espetáculo; a escolha dos atores; a recepção da peça pelos jornais em geral e pela crítica especializada.

Além disso, ressalto que decidi escolher uma única peça para análise, o que sei que não é recorrente nos estudos do teatro de revista. Contudo, entendi que esta era uma forma profícua para um estudo da questão racial a partir da lógica das personagens em suas minúcias e em suas peculiaridades.

Esta dissertação foi organizada em três capítulos. O primeiro capítulo tem como objetivo apresentar ao leitor a dinâmica do teatro de revista dos primeiros anos da década de 1920 em relação aos debates políticos próprios à cidade do Rio de Janeiro. Além disso, nele, busco mapear o elenco escolhido para dar vida às personagens criadas por Peixoto e Porto por meio de reportagens divulgadas no Jornal do Brasil e na Revista Theatro e Sports. Na medida em que compreendo haver um traço de novidade na descoberta de fotos nas quais se verifica o uso do *blackface* durante a exibição da peça em questão, entendo ser esse um assunto importante a ser debatido dentro do estudo da dinâmica das peças do teatro de revista. Dessa forma, coloco no centro da discussão a presença dos corpos negros nos palcos da Praça Tiradentes e os possíveis motivos para o uso das máscaras pretas.

No segundo capítulo, a partir do roteiro escrito por Peixoto e Porto, analiso a construção das três personagens principais da trama, Horácio, Pardellas e Senhor Roxo de Alegria. Nele, há um estudo das representações sociais utilizadas pelos autores para representar um português; um mulato e um negro e a relação entre as personagens. Busco, nesse sentido, refletir sobre as formas de humor utilizadas a partir da mobilização de estereótipos nessa revista e a relação entre modernidade, raça e ciência tal como expressa pelos autores para representar o Rio de Janeiro do século XX.

No terceiro capítulo, apresento uma reflexão a partir das notícias de divulgação feitas nas colunas culturais de jornais do período, como o Jornal do Brasil, O Imparcial: Diário Ilustrado do Rio de Janeiro, O Malho e D. Quixote. Esse capítulo vislumbra compreender quais foram as principais estratégias utilizadas pela Empresa Pascoal Segreto, responsável pela produção da peça, para divulgar o espetáculo e atrair o público para o teatro. Procuro mostrar também como, após a data de estreia, os críticos e o público reagiram ao roteiro e à apresentação de *Seccos e molhados* e o que essas críticas e o número de exibições evidenciam sobre a aceitação dos estereótipos raciais construídos durante a peça na sociedade do pós-abolição.

Capítulo 1

Rostos brancos, máscaras pretas.

Neste capítulo busco analisar o momento histórico em que ocorreu a elaboração do roteiro de *Seccos e molhados* por Luiz Peixoto e Marques Porto para melhor compreender a construção das personagens no decorrer da peça. Também tenho como objetivo mapear as escolhas para o elenco da peça, com a intenção de trazer reflexões sobre a quantidade desproporcional entre atores negros contratados pela companhia e personagens não-brancas na trama. Por último, construo reflexões sobre as estratégias utilizadas pela companhia São José para representar as personagens negras nos palcos de teatro de revista.

Foi na metade do século XIX que apareceram as primeiras tentativas de trazer o teatro de revista para o Brasil. O processo de aceitação do público, contudo, demorou alguns anos e as revistas só começaram a alcançar algum sucesso de bilheteria no fim daquele século. Durante essas primeiras décadas do teatro de revista no Brasil destacavam-se positivamente nas peças as grandes figuras políticas e intelectuais do período. Já os tipos populares, como os malandros e as mulatas, eram à título de regra representados a partir de características negativas, sobretudo porque eram personagens negras;²⁸ era comum serem apresentados como vagabundos, aproveitadores, desonestos, lascivos, ou seja, sempre propensos a atitudes consideradas desvirtuosas.²⁹

Enquanto o teatro de revista consolidava-se progressivamente no Rio de Janeiro, também ganhavam força entre intelectuais e políticos brasileiros as teorias raciais. Schwarcz e Skidmore mostraram que essas teorias portavam um caráter eugenista e foram constituídas no Brasil a partir de um “abrasileiramento” daqueles sistemas evolucionistas fundados sobre o determinismo racial, conforme criadas na Europa no século XIX. O estudo dos diferentes tipos de raça existentes no Brasil se tornou um dos principais objetos de análise da medicina e da antropologia e, a partir desses estudos, as características biológicas e o tipo racial dos indivíduos foram usados como pré-disposições comportamentais.³⁰ Algumas escolas intelectuais, como a

²⁸ Cf. GOMES, Tiago de Melo. *Lenço no Pescoço: O malandro no Teatro de Revista e na Música Popular “nacional”, “popular” e Cultura de Massa dos anos 1920*, p.109.

²⁹ Cf. GOMES, Tiago de Melo. *Lenço no Pescoço: O malandro no Teatro de Revista e na Música Popular “nacional”, “popular” e Cultura de Massa dos anos 1920*, p.44.

³⁰ Cf. SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil- 1870-1930* e SKIDMORE, Thomas E. *Preto no Branco: Raça e nacionalidade no pensamento brasileiro*.

Antropologia Criminal, defendiam a ideia de que havia uma associação entre a população de recém-libertos, a crescente criminalidade e o atraso do país, o que influenciava diretamente nas políticas públicas do período. Nessa perspectiva, a grande quantidade de negros no Brasil após a abolição se tornou um “problema hereditário”, derivado de uma herança do sistema escravocrata. Entendia-se que se tratava de um dos principais obstáculos à modernização do país, daí a ideia de branqueamento racial ter ganhado o apoio de intelectuais como Nina Rodrigues, Silvio Romero, Oliveira Vianna, Francisco Lacerda, dentre outros, que se dispuseram a pensar em soluções para o “problema do negro”.³¹

Não foi somente no século XIX que a concepção de pureza ou superioridade racial foram fontes de inspiração para construir determinadas personagens. A lógica da existência de diferenças de caráter, comportamento e mentalidade entre raças continuou presente no teatro de revista após a virada do século. Teatrólogos atuantes no século XX, como Luiz Peixoto, Marques Porto, Carlos Bittencourt e Cardoso Menezes, encontravam-se em um país que tinha abolido a escravidão recentemente e apresentava a questão racial no centro dos debates sobre a identidade e a cidadania.³² Dessa forma, essas discussões também participaram da construção de suas peças teatrais.

Na década de 1920, período de maior atuação da dupla de roteiristas criadora de *Seccos e molhados*, o teatro de revista já havia se tornado um entretenimento consolidado no Rio de Janeiro. Conforme o número de pagantes para assistir as peças de teatro de revista crescia e aumentava o interesse de jornais e revistas por esse gênero teatral, o número de companhias cênicas e espetáculos disponíveis também se multiplicava por toda a cidade. O teatro de revista caiu no gosto popular e se tornou tanto uma ótima fonte de lucros para as companhias quanto um grande programa de diversão para a população carioca em sua variedade de grupos sociais, mesmo que a cidade contasse com diversas opções de lazer. Somente a Praça Tiradentes, onde ficava localizado o Teatro São José, contava com seis casas de cinema, cinco cervejarias que exibiam filmes, dois cafés cantantes, um cabaré, clubes e seis teatros, dentre eles, três dos maiores da época — São Pedro, São José e Carlos Gomes.³³

Melo Gomes afirmou que o Teatro São José era, na maioria das vezes, o campeão em ingressos vendidos por noite e em audiência, dada a popularidade dos autores que lá eram

³¹ SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil- 1870-1930*, p.65.

³² Cf. GOMES, Tiago de Melo. *Gente do samba: malandragem e identidade nacional no final da primeira república*.294

³³ Cf. GOMES, Tiago de Melo. *Um espelho no palco: identidades sociais e massificação da cultura de revista dos anos 20*, p.51.

recebidos e dada a acessibilidade, em termos financeiros, para o mais variado público.³⁴ Comprado em 1911 pela companhia Pascoal Segreto, o teatro recebia peças de importantes roteiristas do período. Sua estrutura contava com diferentes setores, divididos de acordo com o poder aquisitivo do pagante. Era possível comprar camarotes, cadeiras de primeira classe, cadeiras comuns, balcão e frisa. Assim, a companhia de teatro que se apresentava no São José conseguia encher constantemente as sessões com um público variado.³⁵

Paulo Almeida atribuiu o sucesso crescente do teatro de revista no começo do século XX ao processo de massificação da cultura no período. Ele explicou que o caráter cômico popular, com a utilização de situações e tipos-sociais presentes nas ruas davam ao espectador a sensação de estarem diante de pessoas reais.³⁶ Por meio do riso, os autores das peças buscavam abordar assuntos referentes ao cotidiano dos moradores da cidade, reafirmar identidades e realçar as diferenças dos diversos grupos que habitavam a cidade do Rio de Janeiro. O linguajar simples, direto e a utilização de gírias populares tornavam as peças de fácil compreensão. Já as músicas cantadas no palco, as caricaturas de homens e mulheres, além das piadas de duplo sentido atraíam para as cadeiras do teatro um grande e diversificado público.

Na peça *Seccos e molhados*, a cidade do Rio de Janeiro e os hábitos e costumes do século XX, serviram como plano de fundo para o decorrer da história. Os autores utilizaram tipos-sociais como a mulata; o português; o negro; as melindrosas e os almofadinhas para dar sentido ao mundo em que viviam. Luiz Peixoto e Marques Porto criaram, com essas personagens, modelos comportamentais em uma tentativa de sistematizar nos palcos a sociedade carioca do pós-abolição.

Esse movimento de repensar a sociedade na década de 1920 não foi exclusividade dos teatros de revista. Os debates sobre a identidade nacional também tinham adquirido novos contornos por parte de artistas, intelectuais, políticos e movimentos sociais. Após a Primeira Guerra Mundial surgiram novas demandas dos intelectuais brasileiros para repensar as influências europeias na cultura nacional.³⁷

No que diz respeito à questão negra, também houve um esforço de ressignificação do lugar dessa população na sociedade. Com o conceito de modernidade negra, Antônio

³⁴ Cf. GOMES, Tiago de Melo. *Um espelho no palco: identidades sociais e massificação da cultura de revista dos anos 20*, p.95.

³⁵ Cf. LIMA, Evelyn Furquim Werneck. *Arquitetura do Espetáculo: teatros e cinemas na formação da Praça Tiradentes e da Cinelândia*, p.121.

³⁶ Cf. ALMEIDA, Paulo Roberto de. *A presença negra no teatro de revista dos anos 20*, p.21.

³⁷ Cf. GOMES, Tiago de Melo. *Um espelho no palco: identidades sociais e massificação da cultura de revista dos anos 20*, p.308

Guimarães tratou desse “processo de inclusão cultural e simbólica dos negros à sociedade ocidental”, que começou com o fim da escravidão e se intensificou após os conflitos europeus do século XX.³⁸ A construção dessa modernidade teve dois momentos quase simultâneos para o autor. O primeiro aconteceu a partir da mudança na forma de representar os negros pelos ocidentais, principalmente pela via da arte. Essa mudança teria sido fruto do mal-estar no meio intelectual provocado pelas guerras na Europa. O segundo teria se iniciado com a representação positiva de si feita pelos próprios negros, para si mesmos e para os ocidentais. Guimarães afirmou que para que fosse possível uma transformação na forma como os ocidentais representavam os negros, foi preciso que sujeitos brancos mudassem também a forma de olhar para si.³⁹

As primeiras décadas do novo século foram marcadas por uma mentalidade cultural e uma visão própria mais inclusiva por parte dos europeus e por parte da branquitude nas Américas. No caso dos países latino-americanos, incluindo o Brasil, Guimarães afirmou que no período do pós-abolição se estabeleceu um grande dilema para as nações. Vistas como negras pelos europeus, mas brancas por si mesmas, o discurso da mestiçagem, seja biológica, seja cultural, foi adotado como forma de escapar das teorias raciais de fins do século XIX.⁴⁰

Mônica Velloso, por sua vez, verificou que esse dilema descrito por Guimarães marcou o modernismo brasileiro a partir de uma concepção da cultura singularmente brasileira e mestiça ancorada na contribuição de brancos e negros.⁴¹ Com os novos movimentos culturais ligados à arte moderna e a emergência de ritmos populares como o samba e o maxixe na indústria fonográfica brasileira e no mundo do entretenimento, o papel da cultura produzida nas senzalas e no pós-abolição foi progressivamente reavaliado para a construção da brasilidade. O fato é que essa busca para ressignificar o papel da população negra na sociedade brasileira do pós-abolição foi marcada por trocas e conflitos intensos entre diferentes grupos sociais.

Nesse contexto, o teatro participou desses debates. Como era uma das formas de entretenimento mais consumidas na Capital Federal, o teatro de revista tinha a capacidade de instruir e propagar normas e valores. De acordo com Rebecca Pinto, as revistas eram espaços de intensos conflitos e diálogos a respeito das regras estabelecidas em questões como gênero, raça e sexualidade. Rebecca Pinto afirmou que o teatro brasileiro tinha um forte caráter

³⁸ GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo Guimarães. *A modernidade negra. Teoria e pesquisa*, p.42.

³⁹ Cf. GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo Guimarães. *A modernidade negra. Teoria e pesquisa*, p.43.

⁴⁰ Cf. GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo Guimarães. *A modernidade negra. Teoria e pesquisa*, p.51.

⁴¹ Cf. VELLOSO, Monica Pimenta. *A invenção de um corpo brasileiro*. In: LOPES, Antonio Herculano, ABREU Martha e VELLOSO, Monica Pimenta. *Música e história no longo século XIX*. Rio de Janeiro, p.268.

pedagógico desde os anos do Império, quando o riso, a comédia e as revistas eram meios de debater as mudanças sociais da época.⁴²

De fato, o meio teatral mostrava-se como um campo profícuo de discussões. Um campo de disputas por símbolos e por representações entre roteiristas, atores, empresários e o público. Escritores de revistas, entre eles Luiz Peixoto e Marques Porto, encararam o desafio de refletir sobre esta questão crucial para o pós-abolição. Suas peças devem ser entendidas também como uma força criadora dessa proposta de repensar a cultura brasileira e os papéis dos diferentes grupos sociais no Brasil. *Seccos e molhados* situava-se entre as diversas peças que ajudaram a formar os valores e a identidade de vários frequentadores do teatro São José. Nesta dissertação, temos como objetivo compreender a forma como *Seccos e molhados* expressou as diferentes posições ocupados por negros e negras no Brasil e o significado disso naquela sociedade.

1.1 Os rostos de *Seccos e molhados*

A peça *Seccos e molhados* foi exibida no teatro São José para uma quantidade de público considerável. A responsável pela realização do espetáculo foi a empresa Pascoal Segreto, que havia se consolidado como uma das maiores empresas de entretenimento desde os anos que antecederam a Primeira Guerra Mundial. O empreendimento foi uma iniciativa do italiano Pascoal Segreto, proprietário de três grandes teatros: São José, Carlos Gomes e São Caetano, além de outras casas de espetáculos menores.⁴³ Segreto foi preponderante no ramo de diversões no Rio de Janeiro nos primeiros anos do século XX. Além desses estabelecimentos legalizados, há indícios de que o empresário se envolvia com algumas atividades ilegais, como casas de apostas. Seus negócios, legalizados ou não, rendiam uma boa renda para o italiano e permitiam que ele realizasse altos investimentos no ramo do teatro de revista.⁴⁴

Pascoal Segreto era conhecido como o ministro da diversão e construiu um sólido legado no ramo do entretenimento até 1920, ano de sua morte. William Martins, em seu artigo sobre a trajetória do empresário, contou que seu falecimento abalou a cidade carioca. Seu “cortejo fúnebre foi acompanhado por 500 carros contendo aproximadamente duas mil pessoas, além de centenas de outras que se amontoavam para ver o corpo do falecido”.⁴⁵ Após sua morte, vários artigos foram publicados a respeito da importância do empresário para o divertimento e levou

⁴² Cf. PINTO, Rebeca Natasha de Oliveira. *Aracy Cortes em revistas: educação, gênero e práticas educativas difusas no Rio de Janeiro da Primeira República*.

⁴³ RUIZ, Roberto. *Teatro de revista no Brasil: do início à Primeira Guerra*, p.108.

⁴⁴ GOMES, Tiago de Melo. *Um espelho no palco: identidades sociais e massificação da cultura de revista dos anos 20*, p.88.

⁴⁵ MARTINS, William de S.N. *Pascoal Segreto “Ministro das diversões do Rio de Janeiro”*, p.83.

os jornalistas mais pessimistas a duvidar da continuidade de sua empresa. De fato, a popularidade de Segreto era o reconhecimento do sucesso de tudo aquilo que ele havia desenvolvido. Os teatros da empresa exibiam simultaneamente peças distintas nos mesmos horários e eram conhecidos por gerar grandes bilheterias. O êxito da companhia, apesar do pessimismo de alguns, continuou sem problemas sob a direção de seu primo José Segreto.

Rebeca Pinto afirmou que o sucesso dos teatros da empresa de Segreto durante a década de 1920 era incontestável. Entre eles, o teatro São José ganhava atenção especial do empresário José Segreto por render uma grande margem de lucro.⁴⁶ Isso corrobora com o levantamento feito por Tiago Gomes a respeito da venda de ingressos durante uma semana do mês de dezembro de 1923. Após comparar os números de ingressos vendidos e a renda, Melo afirmou que nenhum outro teatro localizado na Praça Tiradentes tinha fôlego para competir com o São José em número de ingressos vendidos.⁴⁷ O grande sucesso do teatro estimulou a empresa a investir na montagem da companhia de atores permanentes que atuavam em *Burletas*, como eram denominadas na época as comédias musicais de origem italiana e no teatro de revista. *Seccos e molhados* seguiu essa lógica de sucesso da companhia e conseqüentemente teve meios suficientes de divulgação e de acolhida do público.

A Companhia São José foi responsável por revelar diversos artistas, autores, diretores e músicos. A companhia atraía atores promissores da revista e era responsável por consagrar nomes no ramo do teatro ligeiro. Conforme explicitado por Rebeca Pinto, naquele período, atuar no Teatro São José era considerado um grande passo na carreira de uma atriz. “Fazer sucesso, na companhia de Teatro São José, era ter o reconhecimento do público e abrir oportunidades para diferentes experiências como artista, no Brasil e no exterior”.⁴⁸

As peças apresentadas no São José garantiam reconhecimento para o elenco e um bom retorno financeiro para a empresa. Por conta disso, recebiam altos investimentos para a montagem dos espetáculos.⁴⁹ De fato, a companhia do teatro São José, no qual foi exibido *Seccos e molhados*, contava com uma gama de atores muito prestigiados no mundo do teatro

⁴⁶ PINTO, Rebeca Natasha de Oliveira. *Aracy Cortes em revistas: educação, gênero e práticas educativas difusas no Rio de Janeiro da Primeira República*, p.104

⁴⁷ GOMES, Tiago de Melo. *Um espelho no palco: identidades sociais e massificação da cultura de revista dos anos 20*, p.96.

⁴⁸ PINTO, Rebeca Natasha de Oliveira. *Aracy Cortes em revistas: educação, gênero e práticas educativas difusas no Rio de Janeiro da Primeira República*, p. 109.

⁴⁹ Cf. BARROS, Orlando. *Corações de Chocolate: a história da Companhia Negra de Revistas, (1926-1927)*.

de revista, dentre eles, Aracy Cortez⁵⁰ e Pepita Abreu,⁵¹ Carlos Bittencourt, Cardoso Menezes e Luiz Peixoto. É interessante destacar que, ao contrário de seus concorrentes, o empresário italiano fechava a porta de seus teatros às companhias estrangeiras, dando preferência para companhias brasileiras, o que impulsionou a carreira de atores, atrizes e roteiristas brasileiros.⁵²

O Jornal do Brasil publicou no dia 24 de dezembro de 1924 em sua coluna cultural *Palcos e Salões* uma lista com o elenco de *Seccos e molhados*. É possível constatar que a peça contou com várias celebridades do teatro nacional.⁵³ Alguns desses atores eram escalados habitualmente na Companhia São José, como Alfredo Silva, Pepita de Abreu, Antônia DeNegri, Aracy Cortes, Nair Alves, Luiza Fonseca, Célia Zenitti, dentre outros. Entretanto destacavam-se, entre suas estrelas, dois convidados de honra: Grijó Sobrinho e Manoela Mateus.⁵⁴

Grijó Sobrinho foi o responsável por interpretar o protagonista da peça, o português Pardellas. O ator já tinha uma vasta experiência no teatro de revista, já que havia começado sua carreira na década de 1910. Já nos anos de 1920, ele se apresentou em diferentes companhias.⁵⁵ Três meses antes da estreia de *Seccos e molhados*, Sobrinho estava nos palcos do teatro popular Colyseu Dudu, com a burleta *São Ordeas* e, posteriormente, a mesma burleta estava sendo apresentada no Democrata Circos.⁵⁶ Em outubro, o ator já atuava por outra companhia na peça *Nove pontos*. O nome de Sobrinho trazia para as revistas um certo prestígio. Trava-se de um destaque em muitas peças e era um ator bastante elogiado pela crítica da época.

O próprio Jornal do Brasil, no dia 7 de novembro de 1924, elogiou o ator ao afirmar que sua participação agregava grande valor para o elenco de *Seccos e molhados*, junto com Manuela Matheus,⁵⁷ e que ajudava a incrementar o elenco já consagrado da companhia São José. Geralmente, Grijó assumia papéis cômicos e centrais nas peças, como o protagonista Pardellas. O português foi responsável por grande parte das cenas de humor de *Seccos e molhados*, com seus modos atrapalhados e com sua falta de inteligência e polidez. A atuação dele foi responsável, segundo o periódico, por arrancar muitas gargalhadas do público.

⁵⁰ Zilda de Carvalho Espíndola, nasceu quatro anos após a virada para o século XX, no Rio de Janeiro. Famosa por representar personagens “mulatas” era presença constante nas peças exibidas no Teatro São José.

⁵¹ Pepa Martins de Abreu era uma atriz portuguesa. Estreou nos palcos de Lisboa no começo do século XX. Atuou em diversas peças da companhia São José ao longo da década de 1920.

⁵² RUIZ, Roberto. Teatro de revista no Brasil: do início à primeira guerra. Rio de Janeiro. INACEN, 1988P.108.

⁵³ Palcos e Salões”, Jornal do Brasil, 30 de Agosto de 1924.

⁵⁴ PAIVA, Salvyano Cavalcanti de, *Viva o rebolado!: vida e morte do teatro de revista brasileiro*. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 1991. P.244.

⁵⁵ Palcos e Salões”, Jornal do Brasil, 30 de Agosto de 1924.

⁵⁶ Palcos e Salões”, Jornal do Brasil, 30 de Agosto de 1924.

⁵⁷ Manoela Matheus em *Seccos e Molhados*. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 7 de novembro de 1924, p.14. Palcos e salões.



Figura 1: Foto publicada no Palcos e Salões, em reportagem que tinha como objetivo ressaltar a presença de Grijó em *Seccos e molhados*.⁵⁸

Embora houvesse na peça um extenso e célebre elenco feminino, composto por nomes como a “aclamada” Nair Alves; a “portuguesa” Luiza da Fonseca; a “talentosa” Leticia Flora, a “modesta” Elisa Campos, os holofotes da época estavam voltados sobretudo a Manoela Matheus, considerada “estrela nacional”. Além disso, duas outras atrizes possuíam grande visibilidade, a “veterana” do teatro São José e estrela portuguesa, Pepita de Abreu, e a “renomada mulata” Aracy Cortez. Essas três mulheres eram apontadas como os maiores destaques femininos na peça. Manoela chegou a ter seu rosto estampado em periódicos como a grande atração do espetáculo ao lado de Grijó Sobrinho.

Sua atuação foi exaltada em diversos veículos de comunicação. Vale salientar que Manoela Matheus era estreante na Companhia de Teatro São José e não tinha uma longa carreira. Ao contrário, ela parece ter despontado na Capital Federal no começo da década de 1920 na revista *Theatro e Sports* como uma grande promessa do teatro brasileiro. Foi descrita como uma moça inteligente, comunicativa e “sem aparência exagerada”.⁵⁹ A revista aponta que Manoela era uma promessa de um brilhante futuro como atriz.

Durante a exibição da peça, Manoela Matheus colecionou elogios pela boa atuação e boa desenvoltura em seu papel. Assim como sua companheira de palco, Pepita de Abreu, foi

⁵⁸ *Seccos e Molhados*. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 25 de novembro de 1924, Palcos e salões.

⁵⁹ *Seccos e Molhados* no São José. *Theatro e Sports*, Rio de Janeiro, 1920\Edição 00265 (1).

descrita como “elegante”.⁶⁰ Seu sucesso como atriz também foi exaltado pelo Jornal do Brasil, que classificou a moça como uma ótima aquisição para a companhia. Apesar de ter seu nome citado por periódicos, não foi possível encontrar qual papel Manoela Matheus interpretou. Porém, pelo grande destaque que lhe foi dado e pelas reportagens dos periódicos, é possível imaginar que a atriz ganhou um papel de grande fôlego dentro da peça. Como a personagem feminina de maior destaque foi a fada dos espelhos, não seria de se espantar que Manoela Matheus tenha dado vida a ela.



Figura 2: Foto de Manoela Matheus publicada em reportagem sobre *Seccos e molhados*.⁶¹

A foto acima encontrada no Jornal do Brasil nos permite entender o que os jornais do período classificavam como uma mulher sem aparência exagerada e elegante. A atriz não foi classificada como uma beleza pelos jornalistas e críticos do período. Porém, ela era tratada reiteradamente a partir de adjetivos como graciosa. Em nenhum momento foi atribuído a ela um adjetivo ligado à sua cor. Por conta disso, é possível pressupor que a atriz era percebida no período como branca, já que atrizes não-brancas tinham a cor de sua pele quase sempre destacada nos periódicos.⁶² É interessante perceber que adjetivos como elegante e graciosa, foram utilizados para ambas as atrizes brancas de destaque na peça. A portuguesa Pepita de Abreu também não era classificada como uma mulher bonita, porém, para os críticos, seu charme acabava cativando o público e engrandecendo os papéis em que a lusitana atuava.

⁶⁰ *Seccos e Molhados* no São José. *Theatro e Sports*, Rio de Janeiro, 1920\Edição 00265 (1).

⁶¹ Título da matéria. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 25 de novembro de 1924. *Palcos e salões*.

⁶² ALMEIDA, Paulo Roberto de. *A presença negra no teatro de revista dos anos 20*. Dissertação- Universidade Federal Fluminense, 2016.

A portuguesa Pepita de Abreu já era famosa nas peças de teatro de revista brasileiras, apesar de ter começado sua carreira nos palcos portugueses. Pepita era conhecida não somente por sua capacidade de interpretação, mas também pela destreza que tinha ao dançar diversos ritmos que apresentava nos espetáculos. Regularmente ela era apresentada como uma atriz de muita elegância e inteligência cativantes. Apesar de estrangeira e de sua pele alva, muitas vezes ela representava papéis considerados “tipicamente brasileiros”, como a baiana.⁶³ Era comum nesse período que atrizes brancas tivessem essa versatilidade de personagens, podiam interpretar mulheres mulatas, negras e brancas. De todo modo, embora houvesse essa mesma flexibilidade nas atuações em *Seccos e molhados*, Pepita não ficou encarregada de dar vida a uma personagem popular. A atriz interpretou Mimi, uma dama da alta sociedade e filha de um figurão carioca e apareceu no último quadro da peça, bem como em alguns quadros secundários. Sua performance foi bastante elogiada. Um quadro secundário denominado Toilette foi particularmente enaltecido pelo Jornal do Brasil.⁶⁴ A seguir, há duas imagens da atriz retratada nos jornais.



Figura 3: Pepita Abreu.⁶⁵ (Theatro e Sports. 10/12/1922. P.13)

⁶³ LOPES, Antônio Herculano. Vem cá, Mulata. Revista tempo. Volume 26, nº 62, outubro/ 2006. Pág 87.

⁶⁴ Esse quadro foi adicionado posteriormente na peça, pois não consta no roteiro original. Data de elogio do quadro Toilette.

⁶⁵ Theatro e Sports, 10 de dezembro de 1922, p.13.



Figura 4: Pepita Abreu.⁶⁶

Dentre as atrizes femininas citadas como destaque da peça, a única que pude encontrar descrita como mulata foi Aracy Cortez. Originariamente chamada Zilda de Carvalho Espíndola, Aracy Cortez começou sua carreira no teatro amador, na Associação Dramática Espíndola Filhos de Talma.⁶⁷ Apesar de ser um grupo de teatro amador, a associação era prestigiada na cidade devido ao número de atores, atrizes e músicos que passaram a atuar no teatro profissional ao longo dos anos.⁶⁸

Depois desse período no teatro amador, Aracy Cortez começou sua carreira na Praça Tiradentes se apresentando no famoso Democrata Circo durante os anos 1910, onde realizava uma série de atividades artísticas próprias à dinâmica do circo. A oportunidade no teatro profissional chegou para ela em 1921, quando foi convidada a estrear a peça *Nós, Pelas Costas*, na companhia de João de Deus. Após sua estreia como profissional, Aracy ocupou o palco de diferentes casas de espetáculo até ser contratada por Segreto para integrar a Companhia São José em 1923. Aracy Cortez tornou-se conhecida por interpretar papéis de mulatas e baianas durante sua trajetória nas revistas. Descrita nos jornais como “uma artista típica dos gêneros nacionais” por conta de sua cor de pele, Aracy se especializou em representar personagens de origem afro-brasileira.⁶⁹ Na exibição da peça *Seccos e molhados*, ela deu vida à mulata Magdalena, aquela responsável por seduzir o português Pardellas e o guarda Trancinha.

⁶⁶ A atriz Pepita de Abreu Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 10 de fevereiro de 1920. Palcos e salões.

⁶⁷PINTO, Rebeca Natasha de Oliveira. *Aracy Cortez em revistas: educação, gênero e práticas educativas difusas no Rio de Janeiro da Primeira República*, p. 37.

⁶⁸ PINTO, Rebeca Natasha de Oliveira. *Aracy Cortez em revistas: educação, gênero e práticas educativas difusas no Rio de Janeiro da Primeira República*, p. 37.

⁶⁹ PINTO, Rebeca Natasha de Oliveira. *Aracy Cortez em revistas: educação, gênero e práticas educativas difusas no Rio de Janeiro da Primeira República*, p. 158.

A mulata era uma personagem recorrente dos roteiros das revistas do século XX, conforme foi debatido por historiadores como Herculano Lopes, Paulo de Almeida, Tiago Gomes e Martha Abreu. Segundo eles, a mulata aparecia em peças que traziam em seu roteiro os tipos populares cariocas. Herculano Lopes afirmou que a representação dos mulatos de um modo geral passou por uma transformação nos palcos cariocas na virada do século XIX para o XX.⁷⁰ Nas peças compostas na segunda metade do século XIX, essas personagens eram sempre associadas a problemas, desvios de caráter, entre outras características negativas. Porém, a partir das primeiras décadas do século XX, observa-se uma nova forma de representar capoeiras, mulatas, baianas e malandros.

Uma das principais peças responsáveis por essa alteração da lógica dessas personagens foi a peça *Forrobodó*, escrita em 1912, exatamente por Luiz Peixoto e por Carlos Bittencourt. A peça teve grande impacto na cena teatral por trazer como núcleo principal personagens de comunidades negras cariocas, como mulatas, capoeiras e sambistas.⁷¹ A partir da análise das resenhas publicadas logo após o lançamento da peça, Herculano Lopes mostrou que o roteiro de *Forrobodó*, tido como um investimento de risco de Pascoal Segreto e encarado com desconfiança pelo público, foi um verdadeiro sucesso de crítica e bilheteria. Foi a partir dessa recepção surpreendente que esses tipos de personagens passaram a aparecer frequentemente nos roteiros de Luiz Peixoto.

Para Herculano Lopes, os autores de revistas, por meio da representação da mulata em suas peças, passaram a incorporar um movimento de elaboração e de debate sobre a identidade nacional dentro dos palcos da Praça Tiradentes. Se antes as personagens carregavam em si mesmas todos os problemas que o recente país republicano enfrentava para ser tornar um país moderno, agora podiam ser o retrato do que havia de mais singular e original em terras brasileiras. Paulo de Almeida conceituou essas figuras de “personagens-tipos”, na medida em que designavam formas instituídas de representação de pessoas do cotidiano. Como já eram conhecidas pelo público, acabavam sendo uma forma de atrair mais audiência para as peças.⁷²

Apesar dessas “personagens-tipos” terem aparecido constantemente nos roteiros, não podemos atrelar as representações negras no palco das revistas somente à construção de uma identidade nacional mestiça ou a uma valorização da mestiçagem. As personagens negras e mulatas apareciam no roteiro de modo complexo e muitas vezes ambíguo. Não podemos defender que elas eram simplesmente construídas de modo a parecer somente bobas, alegres,

⁷⁰ LOPES, Antônio Herculano. Um forrobodó da raça e da cultura, p.78.

⁷¹ LOPES, Antônio Herculano. Um forrobodó da raça e da cultura, p.69.

⁷² ALMEIDA, Paulo Roberto de. *A presença negra no teatro de revista dos anos 20*, p.33.

sensuais, malandreadas e felizes, pois seus modos de ser eram múltiplos. *Seccos e molhados* demonstrou como os personagens mulatos, mesmo aqueles com pouco tempo de palco, tinham diferentes características. Moamba era o típico trapaceiro que tentou taxar as roupas e produtos de higiene pessoal do marciano para ganhar um dinheiro extra.⁷³ Horácio tinha a convicção de ser um exímio intelectual e superior a aqueles que o cercavam. Trancinha era um policial moralista e ao mesmo tempo corrupto, que se colocava em uma posição moral de superioridade, porém, roubava o pertence de seus prisioneiros.

Magdalena, por sua vez, em seu pouco tempo no palco mostrou ser capaz de enciumar o guarda Trancinha com seu novo relacionamento com o português Pardellas. Além disso, seus diálogos são repletos de falas explicitamente sexuais. A mulata sabia que seu corpo é capaz de despertar o desejo nas personagens em cena e não se incomodava em entregá-lo em troca da liberdade de seu amado português Pardellas. Magdalena tinha um comportamento desviante da moralidade imposta para as mulheres no começo do século XX. A mulata foi retratada como lasciva e desonesta, ao estimular Trancinha a roubar as posses dos presos para lhe dar de presente

Para Herculano Lopes, as mulatas das revistas possuíam fundamentalmente a capacidade de despertar os desejos sexuais nos homens presentes nos palcos e na plateia com suas danças que remexiam todo o corpo e seu andar rebolado. Rebeca Pinto, em concordância com o argumento de Lopes, afirmou que as mulatas eram postas como objetos de prazer nos palcos, principalmente se houvesse um português na trama.⁷⁴ No caso de Magdalena, pode-se acrescentar que a sexualidade estava diretamente relacionada à violência, pois ela gostava e instigava o guarda Trancinha a bater nela. A cena de Magdalena e seu amante foi a única da trama principal com uma conotação sexual explícita e ela foi censurada pela polícia. Na cena após ser ameaçada pelo amante, Magdalena foi levada à uma cela para ter relações sexuais com ele o casal de mulatos, no pouco tempo junto no palco, mostrou viver em um relacionamento cuja afeição desenrolava-se entre dengos e pancadas.

Essa sensualidade presente em Magdalena foi justamente o que consagrou Aracy Cortez no teatro de revista. Sua aptidão de canto e dança e suas performances que envolviam o requebrado e os movimentos corporais eram fontes de grandes elogios. Em mais de um periódico foi possível localizar elogios “ao gingado” da atriz.⁷⁵ Para os críticos, ela foi fantástica

⁷³ PEIXOTO, Luiz e PORTO, Marques. *Seccos e molhados*, p.4.

⁷⁴ Cf. LOPES, Antônio Herculano. *Vem cá, mulata!*, p. 158.

⁷⁵ *Seccos e Molhados*. Dom Quixote. 19 de novembro de 1924.

ao interpretar a mulata Magdalena, principalmente nos seus atos de dança. Os maiores elogios foram dados à cena de sapateado, na qual Aracy Cortez dançou o *jazz* americano.

Eram personagens como Magdalena que ajudavam as atrizes mulatas como Aracy Cortez, Oflia Amorim, entre outras, a ganhar visibilidade dentro do teatro ligeiro. Atrizes mestiças em sua maioria, ficavam limitadas à representação dessas personagens-tipos.⁷⁶ Apesar do aumento de atores e atrizes mestiços nos palcos cariocas do século XX, as oportunidades ainda eram escassas.⁷⁷ Daí não ser espantoso que Cortez tenha sido a única atriz mulata que localizei em *Seccos e molhados*. Como Herculano Lopes argumentou, mesmo entre as atrizes consideradas como mulatas ou “tipicamente nacionais”, aquelas que tivessem a pele mais clara encontravam menos barreiras e críticas ao seu trabalho.⁷⁸ Em uma sociedade recém-saída do sistema escravocrata e com um forte traço de distinção sócio-racial, não é de se espantar a hierarquização e a falta de oportunidades baseadas nos traços fenotípicos.⁷⁹ Quanto menos fenótipos ligados à população negra e quanto mais clara a tonalidade da cor de pele maior seriam suas oportunidades no palco.



Figura 5: Aracy Cortez em reportagem da Revista Theatro e Sport, 1922. (Revista Theatro e Sport, 1922)

⁷⁶ Cf. LOPES, Antônio Herculano. *Vem cá, Mulata*. Revista tempo, p.85.

⁷⁷ Paulo de Almeida apontou que a esmagadora presença de negros no teatro de revista se encontrava nas bandas. Os músicos negros eram aquele que mais rotineiramente conseguiam se inserir no universo das peças de teatro de revista. Cf. ALMEIDA, Paulo Roberto de. *A presença negra no teatro de revista dos anos 20*, p.78.

⁷⁸ Cf. LOPES, Antônio Herculano. *Vem cá, mulata*

⁷⁹ Cf. ALMEIDA, Paulo Roberto de. *A presença negra no teatro de revista dos anos 20*, p.77

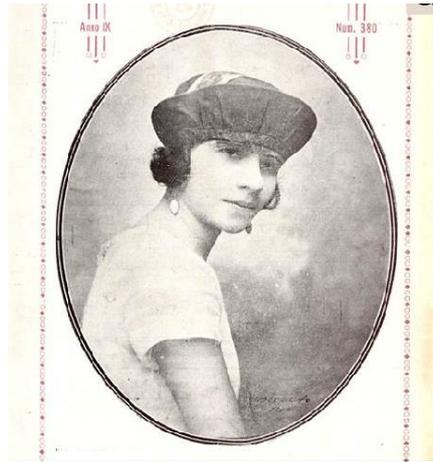


Figura 6: Aracy Cortez na capa da Theatro e Sports, 1922. (Revista Theatro e Sports. 1922)

Paulo de Almeida afirmou que, apesar dessas mulheres serem classificadas por terceiros como mulatas, a tonalidade da pele delas não era muito escura. Seus cabelos sempre apareciam alisados e os jornais faziam de tudo para embranquecê-las em suas fotos.⁸⁰ Isso me conduziu à hipótese de que a representação estética de personagens mulatas nos palcos do teatro de revista não estava tão diretamente relacionada à cor de pele, e sim, a certos modelos comportamentais relacionados diretamente à população mestiça no pós-abolição. O mestiço era, antes de tudo, alguém que podia ser confundido com a população branca pela cor de pele, mas que se mostrava mestiço em seus hábitos, geralmente retratados a partir de um exagero profundo — exagero na sexualidade; exagero dos gestos; exagero da violência — em oposição à elegância que costumava ser destacada nos jornais como traço típico das melhores atrizes brancas.

1.2 O blackface em *Seccos e molhados*

Ao refletir sobre a dificuldade encontrada por artistas negros para ingressarem no ambiente teatral, principalmente na posição de atores e atrizes, não é surpresa constatar que Aracy Cortez foi a única atriz não-branca contratada para compor o elenco da peça. Isso pode parecer uma enorme contradição se pensarmos na quantidade de personagens negras presentes no roteiro. Porém, é preciso compreender as estratégias daquela época para lidar com essa ausência ao mesmo tempo que havia um esforço de ter a presença da figura do negro e do mulato nas peças da época. Ora, é nesse movimento que a técnica do *blackface* foi decisiva para a companhia São representar pretos e pretas nos palcos.⁸¹

⁸⁰ Cf. ALMEIDA, Paulo Roberto de. *A presença negra no teatro de revista dos anos 20*, p.77.

⁸¹ Cf. ALMEIDA, Paulo Roberto de. *A presença negra no teatro de revista dos anos 20*, p.77.

O uso de *blackfaces* nos Estados Unidos ao longo do século XIX era algo muito frequente. Como personagens negras eram representadas por atores brancos, eles pintavam suas peles de preto; destacavam olhos e lábios e representavam pretensos comportamentos e trejeitos da população negra de modo exagerado. Com isso, expressava-se um esforço de ridicularizar e de produzir; repetir e fixar estereótipos da população negra da época. O costume de usar *blackfaces* já havia se consolidado no mundo artístico ao longo do século XX e se estendeu para o cinema; para capas de partituras e para outros campos da cultura em terras norte-americanas.

Em contrapartida, no que diz respeito à essa prática no Brasil, não podemos tratá-la do mesmo modo como tratamos esses usos do *blackface* nos Estados Unidos, já que a descoberta dessa prática em território brasileiro na Primeira República, ou melhor, a descoberta da presença sistemática do *blackface* em peças de teatro, é uma novidade ainda a ser estudada. De todo modo, destaco que é possível ter acesso a muitas fotos que expressam o uso do *blackface* em muitas revistas da década 1920, nas quais há imagens de atores brancos pintados de preto.

Martha Abreu em seu estudo mais recente, *Das senzalas aos palcos: canções escravas e racismo nas Américas, 1870-1920*, expôs casos da utilização de *blackface* nas partituras de capas de partitura brasileiras e no teatro carioca nas primeiras décadas do século XX. Nas fotos localizadas, há cenas das peças *Seccos e molhados* e *Guerras aos mosquitos*, ambas escritas por Luiz Peixoto e Marques Porto. Para ela, essa prática ajudou a recriar as desigualdades raciais no período do pós-abolição em uma nova forma:

“No campo musical, em todas as Américas, as desigualdades e a inferiorização dos afrodescendentes continuavam a ser projetadas, por vezes com humor grotesco, de forma irônica, pejorativa, caricatura ou humilhante, no universo das capas de partituras”.⁸²

Nas capas de partitura analisadas por Martha Abreu, algumas contavam com cantores brancos que se pintavam de preto com bocas e narizes exageradamente largos. Outras tinham desenhos que reforçavam exageradamente os fenótipos de pessoas negras. Determinadas capas apresentavam ainda figuras em poses ou danças bestializadas. Essas formas de apresentar esse tipo de capa eram utilizadas nos gêneros musicais que tinham associação direta com a população negra, como canções escravas e gêneros musicais afro-brasileiros.⁸³

Paulo Almeida classificou a prática do *blackface* como um “protocolo revisteiro”, ou seja, um hábito consolidado dada a quantidade de atores e companhias consagradas que

⁸² ABREU, Martha. *Da Senzala ao Palco: Canções escravas e racismo nas Américas, 1870-1920*, [1460]

⁸³ Cf. ABREU, Martha. *Da Senzala ao Palco: Canções escravas e racismo nas Américas, 1870-1920*, [1813].

utilizavam a técnica.⁸⁴ Isso explica, em alguma medida, a pouca quantidade de atores negros e negras em relação à frequência das representações negras nas peças. Almeida nos apresentou o caso da artista Ascendina dos Santos, uma atriz preta de grande destaque no começo da década de 1920 que foi representada na peça “250 contos de réis” por uma atriz italiana chamada Mariska.⁸⁵ Mariska não era uma exceção. A plateia dos anos 1920 já estava habituada a encontrar nos palcos cariocas atores brancos pintados de preto.⁸⁶

O uso recorrente do *blackface* me possibilitou entender a escolha dos atores Franklin Almeida e Alfredo Silva, ambos brancos, para interpretarem respectivamente Sr. Roxo de Alegria e Horácio. Alfredo Silva e Franklin Almeida tinham grande versatilidade de papéis e ora interpretavam personagens brancos, ora interpretavam mulatos e negros. A partir da prática recorrente de pintar atores de preto dentro da companhia São José, questionei-me a respeito do uso desse artifício artístico na peça *Seccos e molhados*.

Nesse movimento de busca das representações dos negros e dos mulatos na peça, encontrei uma série de fotos nas quais parte do elenco utilizava a técnica do *blackface*. Dentre elas, destaca-se uma, presente no livro *O teatro de Revista no Brasil*, de Roberto Ruiz. Nessa foto, há o ator Franklin de Almeida pintado de preto com seus companheiros de palco Alfredo Silva e Grijó Sobrinho, na nomenclatura da peça, Horácio; Senhor Roxo de Alegria e Pardellas, respectivamente.

⁸⁴ ALMEIDA, Paulo Roberto de. *A presença negra no teatro de revista dos anos 20*, p.73.

⁸⁵ ALMEIDA, Paulo Roberto de. *A presença negra no teatro de revista dos anos 20*, p.92.

⁸⁶ GOMES, Tiago de Melo. *Um espelho no palco*, p. 290.



Figura 7: Atores presentes na foto da direita para esquerda: Alfredo Silva, Franklin Almeida, Grijó Sobrinho.⁸⁷
(Revista “Secos e molhados”, 1924. Acervo da SBAT)

Ao levar em consideração o figurino das personagens, verifica-se que elas estavam arrumadas para a cena do Baile de Botafogo, pois Grijó Sobrinho, o Pardellas, encontra-se com o *frack* fabricado pela máquina de fabricação instantânea do Dr. Faustino. Apesar de Franklin Almeida e Alfredo Silva estarem vestindo perucas para encrespar o cabelo, na imagem o único que aparece com pintura corporal é Franklin Almeida, o ator que era responsável por interpretar a personagem negra da trama Senhor Roxo de Alegria. Ele encontra-se com suas mãos e rosto pintadas completamente de preto. Seu cabelo que era naturalmente liso, foi tornado crespo na fotografia. Por meio dessa foto constata-se que o Senhor Roxo de Alegria foi interpretado no palco com uso de *blackface*. A utilização desse artifício ampara a fala da personagem que exclamava “*ser escuro na cor*”.⁸⁸

⁸⁷ RUIZ, Roberto. *Teatro de revista no Brasil: do início à Primeira Guerra*, p.138.

⁸⁸ *Secos e molhados*, p. 43.

Alfredo Silva, por sua vez, — o intérprete do mulato Horácio —, não era pintado para a peça. Na foto supracitada, seus traços negros parecem ter se restringido a uma peruca crespa. Seu tom de pele branca não foi um obstáculo para que ele interpretasse uma personagem mulata. Isso nos leva a sugerir que somente as personagens tidas como pretas eram caracterizadas com o *blackface* na companhia de teatro São José. Corroborar-se, assim, com a ideia de Paulo de Almeida de que era recorrente a tonalidade de pele clara, ou branca, nos intérpretes de mulatas e mulatos no teatro de revista.⁸⁹ Abaixo, apresento algumas imagens do ator Franklin de Almeida encontrada nos jornais.



Figura 8: O ator Franklin de Almeida sem *blackface*. (Theatro e Sports. Ano 1920/Edição 00119)



Figura 9: Alfredo Silva em anúncio de peça no ano de 1917 (Revista Fon Fon 29/09/1917)

É interessante notar que, se em *Seccos e molhados* Alfredo Silva não foi pintado para representar uma personagem mulata, em outra peça da companhia, conforme apresentado pela

⁸⁹ ALMEIDA, Paulo Roberto de. *A presença negra no teatro de revista dos anos 20*, p.77

revista Fon Fon em setembro de 1918, Alfredo Silva utilizava a técnica de pintura corporal em uma peça anterior. Nesse caso, era encenada a peça *Flor do Catumby*, também escrita por Luiz Peixoto em parceria com Carlos Bittencourt e também encenada no Teatro São José.



Figura 10: Alfredo Silva em seus figurinos para peça *Flor do Catumby* (Revista Fon fon, 2 de setembro de 1918)

A história encenada em *Flor do Catumby* se passava em um cenário de escola de samba, que se localizava nas regiões próximas ao bairro do Catumbi. Logo, era de se esperar uma quantidade significativa de personagens negras no decorrer da peça. A partir da foto é possível constatar novamente a preferência da companhia São José por utilizar atores brancos para interpretar personagens negros. Sobre isso, há uma publicação muito relevante do Jornal do Brasil presente em uma crítica sobre a peça.

Os tipos desfilam perante nossos olhos, em todo o seu grotesco, a cada cena é uma explosão de gargalhadas. [...] não tem nem mais, nem menos. Representa apenas quanto é preciso para agradar plenamente. (Palcos e Salões. Jornal do Brasil. 5 de fevereiro de 1928.)

Percebe-se a partir desse trecho como atores pintados de preto realizavam uma performance marcada pela forma do exagero e, com isso, ajudavam a compor o lado grotesco das revistas que resultava em uma explosão de gargalhadas. Isso mostra que as revistas tinham

como uma das finalidades do uso das figuras típicas, transformá-las em motivo de riso. É evidente que Alfredo Silva não foi o único a se pintar de preto nessa peça visto que novamente grande parte do elenco era composto por atores e atrizes brancos.

A partir dessa repetição de uma mesma lógica de constituição das personagens negras, entendemos que a técnica de representação do *blackface* não consistia somente na pintura do corpo do artista, mas também em uma interpretação caricata, exagerada, em que o ator ressaltava, a partir de uma série de movimentos corporais e falas, características negativas associadas à população negra. A palavra “grotesca”, escolhida pelo jornal para descrever os tipos populares presentes em uma peça que contava o dia-a-dia dos grupos carnavalescos cariocas, se torna mais compreensível se pensarmos na representação a partir não somente do figurino do artista, mas nas possíveis formas de interpretar esses papéis.

Outro ponto importante a ser destacado na passagem exposta do Jornal do Brasil é o modo como o jornalista ressaltou a capacidade da peça de facilmente agradar o público. Esse posicionamento nos mostra o quanto a prática do *blackface* era bem recebida pelos frequentadores das revistas.

Os periódicos do período são uma fonte valiosa para se entender o uso e a recorrência dessa técnica no teatro de revista durante a Primeira República. O jornal O Malho, por exemplo, estampou em novembro de 1924 fotos de *Seccos e molhados*. Dentre essas fotografias, encontram-se algumas cenas da trama encenada no Teatro São José. Abaixo é possível identificar um ator montado em um triciclo; um quadro musical no qual havia atrizes se beijando em uma subtrama do roteiro e uma fotografia de Grijó Sobrinho como Pardellas.



Figura 11: Imagens da peça Seccos e Molhados.⁹⁰ (Jornal o Malho. 29/11/1924)⁹¹

Na foto localizada, no canto direito é possível perceber um ator com seu rosto pintado de preto. A imagem deixa evidente a diferença da cor das mãos em relação à cor do rosto do homem fotografado. Enquanto o rosto nos remete a uma pessoa negra, as mãos denunciam que o ator da foto era branco. Não foi possível encontrar referência à personagem representada na fotografia e provavelmente ela fazia parte de um quadro secundário da peça.

Diferentemente de muitos atores norte-americanos que, ao se pintarem de preto optavam por utilizar uma luva branca nas mãos, nenhum dos atores fotografados utilizavam luvas.⁹² Em *Seccos e molhados*, ora estão com o rosto e as mãos pintadas, como Sr. Roxo de Alegria, ora somente com o rosto pintado de preto.

⁹⁰ Cenas de Seccos e Molhados. O Malho, Rio de Janeiro, 29 de novembro de 1924.

⁹¹ Lê-se "Cenas da revista "Seccos e molhados", de Luiz Peixoto e Marques Porto, em pleno êxito no Teatro São José. Com a representação da engraçadissima revista popular de teatro da Praça Tiradentes tem conseguido enchentes sobre enchentes [de público]. "Seccos e molhados" é peça para muitos centenários" (Cenas de Seccos e Molhados. O Malho, Rio de Janeiro, 29 de novembro de 1924)

⁹²ABREU, Martha. *Da Senzala ao Palco: Canções escravas e racismo nas Américas, 1870-1920*, [2181].



Figura 12: Ator utilizando o *blackface* em *Seccos e molhados*.⁹³ (Jornal o Malho. 29/11/1924)

Essas personagens negras retratadas em ambas as fotos de *Seccos e molhados* (Figura 8 e 12), assim como a foto de Alfredo Silva de 1918 (Figura 10), mostram que, apesar dos terem utilizado em seus rostos a tinta preta, seus traços faciais não foram racializados, isto é, as bocas e os narizes não foram pintados de modo a aparentar serem maiores do que realmente eram. Porém, a *jazz band* – que aparece na cena do baile de Botafogo – foi caracterizada segundo aquela lógica do grotesco, com maquiagens que aumentavam os olhos e as bocas. Dentro de uma mesma peça era possível fazer diferentes usos da técnica de *blackface*, como demonstram as fotos abaixo.

⁹³ Cenas de *Seccos e Molhados*. O Malho, Rio de Janeiro, 29 de novembro de 1924.



Figura 13: Jazz-Band (Revista “Secos e Molhados”, 1924. Acervo da SBAT)

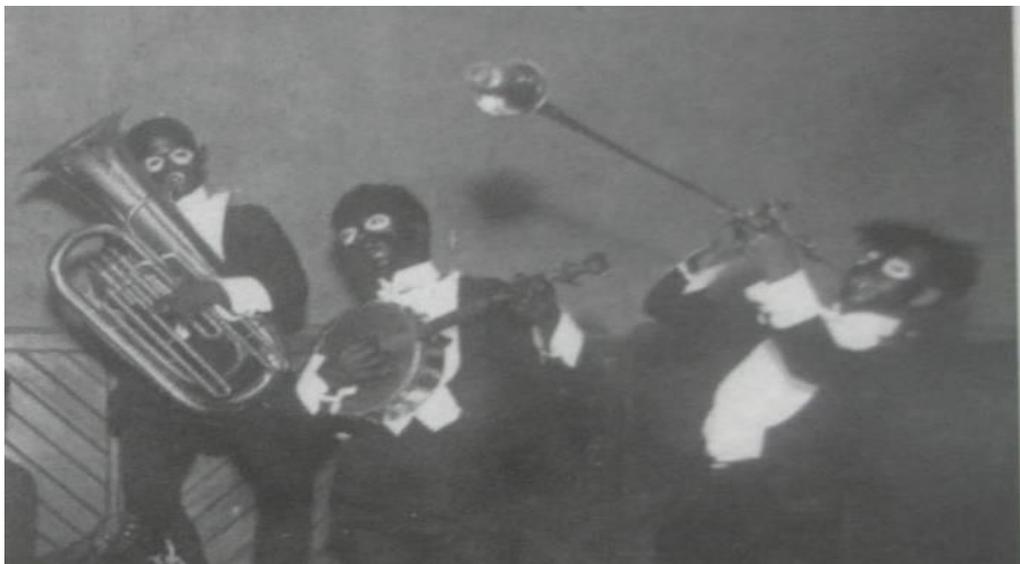


Figura 14: Três músicos retratados em destaque na Jazz-Band (Revista “Secos e Molhados”, 1924. Acervo da SBAT)

Por meio do roteiro da peça tal como datilografado, sabe-se que a banda de jazz aparecia durante o evento na mansão de Botafogo. O fato de as personagens da *jazz-band* serem negras

é compreensível, pois na década de 1920, essas bandas norte-americanas eram associadas a população negra dos Estados Unidos. O próprio ritmo musical do *jazz* era veiculado como um “ritmo negro”. Grandes bandas compostas por afro-americanos se apresentavam em teatros, cabarés e cafés de Paris em um período em que esses ritmos negros dançantes eram um dos símbolos da modernidade.⁹⁴ Algumas destas *jazz-band* já tinham se apresentado no Brasil junto com companhias estrangeiras de teatro.

A febre da *jazz-band* no Rio de Janeiro também era entendida como símbolo do que era moderno. Daí o surgimento de diversas bandas na cidade, inclusive com integrantes brancos. Tiago de Melo e Barros conseguiu identificar um número bastante significativo de *jazz-bands* no Rio de Janeiro, o que demonstra a popularidade do estilo na época.⁹⁵ É importante destacar também que essas bandas não se limitavam somente a um ritmo, pois segundo Orlando Barros elas tocavam de tudo um pouco.⁹⁶

O fato de os integrantes da orquestra terem utilizado as marcações completas de *blackface*, conforme pode ser visto nas fotos aqui apresentadas, expõe um formidável material, que evidencia que essa prática não ocorria somente pela relutância de colocar atores e atrizes negros nos palcos da capital. Martha Abreu, ao escrever sobre *minstrels shows* ocorridos no fim do século XIX e no começo do século XX, mostrou que parte da prática do *blackface* não era feita somente para impedir a presença negra nos espetáculos. Um dos principais fatores que levavam artistas brancos a se pintarem de preto e performarem gestos, falas e danças de maneira exagerada era debochar de manifestações culturais tidas como negras que foram criadas nas senzalas ou no pós-abolição.⁹⁷ Segundo ela, o *blackface* servia como uma forma de caricaturar tanto a população negra quanto a sua musicalidade.

“Com graxa preta e com lábios e olhos exagerados, em caricaturas grotescas e racistas, os *blackfaces* ridicularizavam nos palcos, pelas vestimentas, quadros cômicos, performances de gestos, falas e danças, as pretensas ingenuidades e alegria musical dos escravos nas velhas plantations do sul estadunidense. Mesmo que as músicas tenham nascido da mestiçagem e das trocas culturais entre senhores e escravizados, esses espetáculos divulgavam e representavam, em imagens pejorativas e risíveis, personagens negros”.⁹⁸

Apesar de não ter nascido nas senzalas, o *jazz* foi um ritmo que revolucionou tanto a música quanto a dança no começo do século XX. Mesmo muito consumido pela população

⁹⁴ Cf. BARROS, Orlando. *Corações de Chocolate: a história da Companhia Negra de Revistas, (1926-1927)*, p. 42.

⁹⁵ Cf. GOMES, Tiago de Melo. *Um espelho no palco: identidades sociais e massificação da cultura de revista dos anos 20*, p.39.

⁹⁶ Cf. BARROS, Orlando. *Corações de Chocolate: a história da Companhia Negra de Revistas, (1926-1927)*, p.39.

⁹⁷ Cf. ABREU, Martha. *Da Senzala ao Palco: Canções escravas e racismo nas Américas, 1870-1920*, [654].

⁹⁸ ABREU, Martha. *Da Senzala ao Palco: Canções escravas e racismo nas Américas, 1870-1920*, [654].

branca, a batida frenética e os movimentos corporais intensos causavam espanto no público que lotava as casas de espetáculo. Antônio Guimarães descreveu a estranheza de um espectador ao assistir à apresentação de Josephine Baker em um cabaré de Paris, em 1925:

“O público já tinha sido conquistado por tanta energia e alegria quando Baker entrou em cena uma entrada de palhaço. Como criatura estranha, vinda de outro mundo, ela andava ou melhor, bamboleava, os joelhos afastados e dobrados, o estômago retraído, o corpo contraído. Parecia mais um animal que um ser humano, um cruzamento curioso de canguru, ciclista e metralhadora. Vestia camisa rasgada e um short em farrapos. Sua boca fartamente pintada, caricaturando os lábios de negro. A cor da sua pele mais assemelhava a da banana. Seus cabelos, além de cortados curtos, pareciam colados ao crânio com caviar. Subitamente, ela fez uma careta, ficou estrábica, encheu as bochechas de ar e passou a emitir ruídos impróprios em tonalidades altíssimas. Depois, afastou uma perna da outra, movendo braços e pernas como se estivessem desarticuladas. Tremia, fremia, ondulava como uma serpente. Não dava ares de acompanhar o ritmo da música: esta que parecia brotar do corpo. Para terminar, deixou a cena de quadro, as pernas rígidas, o traseiro mais alto que a cabeça, tal qual uma girafa desengonçada. Mas tão logo saía, voltava. Seus movimentos eram tão rápidos que ninguém tinha tempo de entender o que se passava. “É um homem ou uma mulher?”, as pessoas se perguntavam. É horrorosa ou bela? Negra ou branca? Ela era a própria ambiguidade, o bizarro. De tão extravagante, tinha algo de inatingível, mas próximo do ectoplasma que da dançarina. Revelava a todos possibilidades insuspeitadas. O animal que se abriga em todos nós já não era tenebroso, atormentado, feroz. Era naturalmente amável, cheio de vida, mais sexy do que sensual e acima de tudo, divertido”.⁹⁹

O espectador apresentou, nesse sentido, o espetáculo de Baker como curioso, animalesco e risível, os mesmos adjetivos encontrados por Martha Abreu nas descrições dos modos de representar a população negra nos espetáculos que utilizavam as máscaras pretas. Essa associação entre musicalidade negra e jocosidade nos possibilita entender a escolha de Luiz Peixoto e Marques Porto por utilizar as marcações completas de *blackface* em seus músicos. No teatro de revista era possível rir não somente das personagens como também das apresentações musicais que ocorriam nos palcos. O uso do *blackface* no teatro carioca podia ser utilizado como uma maneira de suprir a ausência de atores negros nas companhias profissionais de teatro, mas, além disso, era também uma forma de causar o riso da plateia, ironizando um grupo social que estava no centro do debate sobre a nacionalidade, a identidade e o pertencimento.

A presença de atores negros nas companhias de teatro se tornou uma demanda mais explícita a partir do ano de 1926, com a criação de uma companhia negra de teatro. A representação dos negros nos palcos ganhou daí em diante novos contornos a partir da iniciativa de João Cândido Ferreira, conhecido artisticamente como Chocolat. Rebeca Pinto, em um artigo sobre o teatrólogo e ator afirmou que João Cândido realizou no começo da década uma viagem para Paris onde teve contato com as novas teorias do “New Negro” e da negritude. Para ela, ao

⁹⁹ GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. A modernidade negra. Teoria e pesquisa, p.47-48.

fundar sua companhia negra de teatro, Chocolat buscava destacar danças e músicas de matriz africana, além de enaltecer intelectuais negros do período.¹⁰⁰ Chocolat, como um dos sujeitos formadores do que passou a ser compreendido como modernidade negra, buscou com sua companhia construir representações positivas a respeito do corpo e da cultura negra no Atlântico. Sua companhia participou, assim, de um movimento de ressignificação da representação negra nos palcos cariocas.

Quando a companhia estreou a peça *Tudo Preto*, em 1926, dividiu opiniões e lotou os teatros. A grande quantidade de artistas negros foi um forte fator de propaganda. Muitos estavam curiosos para ver uma companhia majoritariamente negra. A crítica se dividiu em relação a isso, uns achavam a ideia inconcebível, enquanto outros achavam uma mudança necessária.¹⁰¹

De fato, a peça foi um sucesso de bilheteria e ficou um tempo considerável em cartaz. Apesar disso, a companhia não durou muito tempo. Mesmo que isso não signifique que o impacto da companhia tenha sido pequeno na dinâmica do teatro de revista carioca, não podemos encontrar em seus resultados uma mudança tão decisiva no modo de ser do teatro de revista da época. Ora, em 1929, quando Luiz Peixoto e Marques Porto estrearam a peça *Guerra aos mosquitos* no Teatro Carlos Gomes, a dupla seguiu recorrendo à prática do *blackface*, no elenco principal. Essa foi a quarta peça escrita e coordenada por Luiz Peixoto na qual foi possível encontrar indícios de *blackface*. O intervalo de tempo entre a produção das quatro peças de sua autoria - *Forrobodó*, *Flor do Catumby*, *Seccos e molhados* e *Guerras aos mosquitos* – é de dezessete anos. Isso demonstra o quanto essa prática foi duradoura no teatro nacional.

Assim como em *Seccos e molhados*, as fotos da peça *Guerra aos mosquitos* nos mostram personagens negras interpretadas por atores brancos. Na fotografia apresentada mais abaixo, encontram-se cinco atores e duas atrizes, além de dançarinos e músicos com a pele exageradamente pintada de preto e bocas largas pintadas de branco. O cenário nos mostra que essa cena está ocorrendo perto do morro da Mangueira, uma parte da cidade ocupada por indivíduos mais pobres. Na cena, há a realização de um casamento. Observa-se a presença de dois noivos e um padre na parte central da cena. No canto direito, a personagem com calça quadriculada aparenta ter realizado um passo de dança com os joelhos próximos e os braços

¹⁰⁰ Cf. ABREU Martha, BRASIL Eric, MONTEIRO Lívia, Xavier Giovanna. *Cultura negra vol.2: trajetórias e lutas de intelectuais negros*, p.211.

¹⁰¹ Cf. ABREU Martha, BRASIL Eric, MONTEIRO Lívia, Xavier Giovanna. *Cultura negra vol.2: trajetórias e lutas de intelectuais negros*, p.211.

abertos. Os bailarinos estavam com o mesmo figurino e realizavam uma coreografia. Novamente, a musicalidade aparece de forma entrelaçada às máscaras negras:



Figura 15: Blackfaces na peça *Guerra aos mosquitos* (Revista *Seccos e molhados*, 1929. Imagem da Revista *Guerra aos mosquitos*, 1929, Acervo da SBAT)



Figura 16: Blackfaces na peça *Guerra aos mosquitos* (Revista *Seccos e molhados*, 1929. Imagem da Revista *Guerra aos mosquitos*, 1929, Acervo da SBAT)

As fotos tiradas um ano antes da virada da década de 1920 para 1930 nos faz pensar o quanto foi longa essa prática no teatro nacional. Em plena década de 1920, quando se consolidavam nos âmbitos acadêmico e artístico as interpretações acerca da harmonia racial

brasileira, os teatros pareciam seguir com a reprodução dos estereótipos racistas e com as interdições da presença da população negra nos palcos.

Compreendemos que a peça *Seccos e molhados* expressou como o *blackface* se constituiu como uma estratégia, em primeiro lugar, de formação de tipos-sociais a partir da combinação de uma série de elementos organizadores de uma visão caricata da cultura negra, constituída em torno do excesso, como premissa que se desdobra em todas as direções. Era um excesso fenotípico, no qual os traços negros eram compreendidos como grotescamente expandidos; era um excesso em relação aos costumes, porque ultrapassava a polidez e transformava-se no grotesco; era um excesso que se expressava em uma movimentação alucinante na música, na dança e nos gestos. Ao mesmo tempo, era algo a mais do que aquele excesso que se apresentava na figura do mulato, sentia-se ainda a necessidade de acrescentar a pintura da pele.

Se, além disso, o *blackface* se constituiu como uma prática excludente, é porque ele visava conduzir a um riso catártico, muito próprio aos espetáculos que começavam a aparecer nesses princípios da cultura de massa em que, o riso era sempre um riso direcionado ao outro. Embora o *blackface* no teatro brasileiro ainda seja um assunto pouco estudado pela historiografia, o uso dessas máscaras negras foi um elemento decisivo na representação de negros e negras nos palcos cariocas, na construção do imaginário social sobre sujeitos negros e na limitação das oportunidades de atores e atrizes negras nas principais companhias teatrais do período. As representações negras se faziam presentes em um jogo no qual a presença delas era expressa e fazia rir pela ausência dos representados.

Capítulo 2

Seccos e molhados: uma peça para rir

No capítulo anterior, foi apresentado que a construção das personagens negras e mulatas no teatro de revista eram baseadas em formas fundamentalmente caricatas, segundo uma lógica que fazia dessas personagens um modelo grotesco desqualificante, o que não era algo novo na década de 1920. Segundo Tiago Gomes, tratava-se de uma fórmula que desde o século XIX não deixou de se repetir. Algumas personagens, como malandros, mulatas, baianas e portugueses, já apareciam nas revistas de sucesso e eram representadas de acordo como uma série de adjetivos comuns. Elas eram alegres, folgadas, aproveitadoras, mesquinhas e fogosas.

Um dos grandes sucessos de público do começo do século, *Forrobodó* (1912), dos autores Luiz Peixoto e Carlos Bittencourt, apostou na utilização dos mesmos estereótipos para retratar de forma cômica uma gafeira localizada na Cidade Nova. Herculano Lopes afirmou ser possível, ao acompanhar a narrativa, encontrar diversos estereótipos de tipos populares, sobretudo personagens negras, que condiziam com os pensamentos discriminatórios da classe média alta brasileira a respeito dessa parcela marginalizada da população. Essas representações foram colocadas por Lopes como um dos grandes motivos do sucesso de público dos teatros de revista, na medida em que elas serviram de base de estímulo ao riso do público.¹⁰²

Paulo de Almeida também argumentou que o uso dos estereótipos era central para a criação do caráter humorístico das revistas.¹⁰³ A dimensão risível nas peças de teatro musicado se formava sobretudo como um ato de rir dos modelos sociais criados pelos autores. Por isso era importante a utilização dessas “personagens-tipos” na formulação dos roteiros, na qual a criação do autor se associava aos modos de identificação e de classificação que as experiências naquela sociedade ofereciam àqueles espectadores.

Essas “personagens-tipos” não eram apenas exemplos, elas eram um motor estruturante das peças, pois como explicou Tiago Gomes, o “autor de peças de teatro de revista é basicamente um compilador com habilidade de escolher e ordenar piadas e canções espirituosas de modo coerente e agradável para a plateia” e isso só podia ocorrer a partir da elaboração de

¹⁰² Cf. LOPES, Antônio Herculano. Um forrobodó da raça e da cultura, p.06.

¹⁰³ Cf. ALMEIDA, Paulo Roberto de. *A presença negra no teatro de revista dos anos 20*. Dissertação- Universidade Federal Fluminense, 2016.

uma sequência de casos típicos dessas personagens. Nesse sentido, ordenar piadas e canções de modo coerente era, antes de tudo, viver da “recriação de fórmulas consagradas”.¹⁰⁴ Daí *Seccos e molhados* ter sido ritmado de acordo com casos típicos que, em si mesmos, não podem ser vistos como uma invenção dos roteiristas. Ora, havia um burocrata da saúde desqualificado para o cargo; um comerciante português sem polidez, disposto a fazer de tudo por seus objetivos; uma fada rebaixada por ser não mais aquela figura mística idílica, mas uma macumbeira; um policial corrupto; uma mulata infiel e assim por diante. Todos esses tipos sociais podem ser entendidos como formulações cuja autoria era dificilmente denominada, mas apenas rastreável geograficamente segundo os meios sociais. Dito de outro modo, o uso reiterado dessas personagens foi o que deu aos autores de teatro de revista um conjunto de possibilidades de elaboração do riso nos palcos cariocas.

Neste capítulo, o meu objetivo é apresentar a forma de construção dos estereótipos da população negra na revista *Seccos e molhados* a partir do exame das personagens Pardellas, Sr. Roxo de Alegria e Horácio. Busco compreender como se desenvolveu a relação racial entre o português Pardellas e seus amigos mulato e negro e como essa relação possibilita entender as manifestações de racismo na década de 1920. Também, investigo a relação entre raça e modernidade construída pelos roteiristas Peixoto e Porto. Para isso, começo o capítulo com uma exposição da trajetória desses dois autores e os lugares sociais que eles ocupavam naquela sociedade.

Para a análise das personagens criadas por Luiz Peixoto e Marques Porto, utilizei a ideia de representação social como reguladora das discussões. Como explicou Stuart Hall, esse conceito “passou a ocupar um novo e importante lugar nos estudos da cultura”, já que elas são “uma parte essencial do processo pelo qual os significados são produzidos e compartilhados entre os membros de uma cultura”.¹⁰⁵ Isso significa que a representação social é um conceito que serve de estratégia metodológica para o estudo dos fenômenos mentais coletivos, isto é, o que é produzido a partir da interação de muitos no campo dos sentidos sociais. Dito de outro modo, a representação social é um produto que veicula significados de uma comunidade e que emerge da interação dos indivíduos.¹⁰⁶ Segundo Sandra Jovchelovitch e Pedrinho Guareschi, a

“representação social se articula tanto com a vida coletiva de uma sociedade, como com os processos de constituição simbólica, nos quais sujeitos sociais lutam para dar sentido ao mundo, entendê-lo e nele encontrar o seu lugar no

¹⁰⁴ Sobre a diversidade de público que frequentava os teatros da Praça Tiradentes, cf. GOMES, Tiago de Melo. *Espelho no Palco: identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 1920*, p.93.

¹⁰⁵ Cf. HALL, Stuart. *Representação e Cultura*. Rio de Janeiro. Editora PUC-Rio, 2016.

¹⁰⁶ GUARESCHI, Pedrinho e JOVCHELOVITCH, Sandra. *Textos em representações sociais*, p.65.

mundo, através de uma identidade social. O ser humano desenvolve uma identidade, cria símbolo”.¹⁰⁷

Lidar com representações sociais exige que a compreensão de *Seccos e molhados* leve em conta que os escritores da peça compartilhavam uma série de símbolos e estratégias narrativas com o mundo em que estavam inseridos. Por isso, é necessário pensá-los sempre junto à compreensão de que eles viviam em uma jovem república, que tinha como marca a valorização de políticas discriminatórias no que diz respeito ao problema das raças. Além disso, era uma jovem república que havia saído há pouco tempo de um regime escravocrata e, conseqüentemente, era formada a partir de uma coexistência de ex-escravizados e imigrantes. Dentro dessa lógica, o espaço da cidade do Rio de Janeiro foi um centro de trocas bastante complexas.

Seccos e molhados foi produzida em uma sociedade na qual estava em discussão, em diferentes locais e entre diferentes grupos sociais, que tipo de nação era e devia ser o Brasil, bem como de que tipo de identidade o país podia se orgulhar e que tipo de cultura e população eram desejáveis. Naquele contexto, também estavam em disputa entre diferentes grupos sociais o conceito de identidade negra e a construção de representações da negritude. Nesse sentido, observa-se que a esfera cultural foi um dos principais campos de disputa pelas possibilidades de divulgação e consolidação de certos tipos representações.

Nessas disputas, o teatro de revista, como um meio de comunicação de grande alcance, se constituiu como uma voz ativa no Rio de Janeiro do século XX. Essas peças possibilitavam a circulação de informações e a construção de representações dentro e fora da capital, assim como era um dos procedimentos replicadores dos preconceitos raciais. Devido à capacidade das revistas de construir e propagar representações específicas é importante ter atenção a como as representações da população negra eram produzidas e compartilhadas ao redor da sociedade. A partir disso, Robert M. Farr compreendia que uma representação social só valia a pena ser estudada se ela estivesse relativamente espalhada dentro da cultura na qual ela estava inserida.¹⁰⁸ Como procuro demonstrar, a peça *Seccos e molhados*, exibida em um grande teatro da capital, teve um papel importante na construção e na reprodução de representações sociais da população negra e ela causou impacto nas revistas dos anos posteriores.

¹⁰⁷ GUARESCHI, Pedrinho. JOVCHELOVITCH, Sandra. *Textos em representações sociais*, p.65.

¹⁰⁸ Cf. GUARESCHI, Pedrinho. JOVCHELOVITCH, Sandra. *Textos em representações sociais*, p.46

2.1. Uma parceria de sucesso: os autores Luiz Peixoto e Marques Porto

Seccos e molhados foi a primeira peça de uma longa parceria de sucesso entre Marques Porto e Luiz Peixoto. Os autores tiveram no sucesso de bilheteria e na crítica positiva da peça respaldo e prestígio para escrever outras peças de sucesso ao longo das décadas de 1920 e 1930.

A dinâmica de escrever uma peça de teatro de revista em dupla não era uma novidade para eles. Marques Porto nos seus primeiros dois anos de produção de roteiros firmou parceria com o consagrado teatrólogo Ary Pavão diversas vezes entre os anos de 1922 e 1925. Já Luiz Peixoto também tinha obras assinadas em conjunto, algumas com Carlos Bittencout e outras com Cardoso Menezes. Peças escritas em dupla e até mesmo com mais de dois autores eram comuns quando se tratava de revistas musicadas. Muitos dos sucessos da década de 1920 foram feitos a partir da coprodução de autores diferentes. A colaboração de revistógrafos de renome certamente atraía um maior número de público para o teatro e chamava a atenção da crítica especializada.

A peça *Seccos e molhados* gerou grande expectativa no público e na crítica teatral devido à história de sucesso das produções de ambos os escritores dentro do teatro ligeiro.¹⁰⁹ Os anúncios em jornais passaram a se tornar cotidianos durante todo o período em que a peça esteve em cartaz. Para aumentar o clima de expectativa, as reportagens sobre a preparação feita para a peça frisavam ser a primeira vez que Peixoto e Porto decidiam assinar uma obra em coautoria. Os jornalistas se perguntavam se os dois autores conhecidos por peças de sucesso na Praça Tiradentes tinham realmente a capacidade de unir seus talentos para produzir mais uma obra prima a serviço do divertimento e do riso.¹¹⁰

Luiz Peixoto gozava de grande prestígio entre os revistógrafos e era o homem de confiança de José Segreto. Foi escolhido no ano anterior para trabalhar como diretor artístico da companhia, além de coordenar os figurinos e montagens de cenários das peças a serem exibidas no teatro. Também cuidava da direção artística de outro empreendimento da empresa, o Cine Teatro da Glória.¹¹¹

Peixoto começou sua trajetória artística cedo em um período de forte mudanças políticas e econômicas no Brasil. Ele nasceu um ano após a abolição da escravatura em uma família influente na sociedade carioca. Seu tio Leopoldo Miguez foi autor do hino de Proclamação da República. Seu avô fez fortuna no comércio ao vir fugido da Espanha após

¹⁰⁹ *Seccos e Molhados*. Palcos e Salões, Jornal do Brasil, 30 de outubro de 1924.

¹¹⁰ Jornal do Brasil, 29 de outubro de 1924. Palcos e salões.

¹¹¹ Cf. PINTO, Rebeca Natasha de Oliveira. *Aracy Cortes em revistas: educação, gênero e práticas educativas difusas no Rio de Janeiro da Primeira República*, p. 103.

participar das guerrilhas com os rebeldes comandados por Narvéz, na insurreição de Servilha. Sua mãe também tinha ligação com as artes, sendo uma ótima pianista e cantora. Luiz Peixoto foi educado segundo as normas das elites da época e o seu gosto pelas artes foi motivo de grande lamento por parte de seu pai. Em 1904, aos quinze anos começou a trabalhar como caricaturista em revistas importantes do Rio de Janeiro, como *O Malho* e *O Papagaio*.¹¹² Dois anos após começar a trabalhar na redação dessas revistas tornou-se redator do *Jornal do Brasil*.

Seu engajamento nos veículos de notícias permaneceu mesmo após ele deixar a redação desses grandes jornais. Em 1920, Luiz Peixoto tentou fundar um periódico de oposição ao governo de Epitácio Pessoa chamado *Última Hora*.¹¹³ Contudo, o jornal foi fechado pelo governo. De todo modo, esse momento de sua vida evidencia o engajamento político de Luiz Peixoto e sua determinação em participar do ambiente político carioca.

No ramo de entretenimento, Luiz Peixoto estreou no Cinema Soberano, com a revista cinematográfica *Seiscentos e seis*, em parceria com Carlos Bittencourt.¹¹⁴ O empreendimento acabou tendo sido um fracasso nas bilheterias, porém inspirou a dupla a assinar conjuntamente novos trabalhos. No ano seguinte eles voltaram a colaborar na revista de grande sucesso *Forrobodó*, cujo título designava os bailes da época que contrariavam as normas tradicionais de etiqueta. Essa peça marcou com maestria o surgimento de Peixoto na Praça Tiradentes.

Após sua peça de estreia, Luiz Peixoto emplacou outros sucessos de público durante seu período como revistógrafo na Praça Tiradentes. Ainda na década de 1910, escreveu as peças *Flor do Catumbi* (1918), *Abre-Alas* (1913), *Roda-viva* (1915) e *Três Pancadas* (1917). Enquanto escrevia seus roteiros para as companhias de teatro, Peixoto se tornou proprietário de uma fábrica de vidros; representante de uma perfumaria francesa e dono de uma casa de artes e de antiguidade.

Apesar de suas muitas atividades comerciais, o que garantiu uma boa condição financeira para o autor, a década de 1920 foi aquela de maior produção teatral de Luiz Peixoto. Ao longo de nove anos o autor escreveu ao todo vinte e oito peças de teatro musicado. Dentre elas, quinze contavam com a coautoria de Marques Porto.¹¹⁵

Luiz Peixoto virou um dos maiores escritores de revista brasileiro e o sucesso construído ao longo dos anos 1920 se estendeu para a década de 1930. Sua produção continuou a crescer vertiginosamente. Apenas no ano de 1930, ele chegou a escrever quatro peças, três delas

¹¹² ÉNIO, Luiz Lysias. Luiz Peixoto pelo buraco da fechadura. Rio de Janeiro. Viera&Lent, 2002. p.25

¹¹³ ÉNIO, Luiz Lysias. Luiz Peixoto pelo buraco da fechadura. Rio de Janeiro. Viera&Lent, 2002. p.25

¹¹⁴ ÉNIO, Luiz Lysias. Luiz Peixoto pelo buraco da fechadura. Rio de Janeiro. Viera&Lent, 2002. p.77

¹¹⁵ Cf. ÉNIO, Luiz Lysias. Luiz Peixoto pelo buraco da fechadura. Rio de Janeiro. Viera&Lent, 2002.

assinadas em conjunto com Marques Porto. Além das produções teatrais, ele também produziu diversas composições musicais de maxixe, samba, marchinha, toada, dentre outros ritmos, em parceria com grandes músicos brasileiros como Donga e Chiquinha Gonzaga e cantadas por intérpretes ilustres como Carmem Miranda, Aracy Cortes e Almirante.¹¹⁶ Ao todo, Luiz Peixoto criou mais de cem composições musicais e peças de revista desde sua estreia até o ano de 1969 quando escreveu sua última peça denominada *Saravá, my Darling*, apresentada no Teatro Carlos Gomes. Ele faleceu quatro anos depois, aos oitenta e quatro anos.

O outro autor da revista *Seccos e molhados* era o recém ingresso no círculo do teatro de revista Agostinho José Marques Porto. Nascido em 1897, era filho de, José Agostinho Marques, marechal do Exército, e de Julieta de Carvalho Marques Porto. Marques Porto começou sua trajetória na Praça Tiradentes ao escrever *Canalha das Ruas* com Ary Pavão em 1922, peça que dividiu opiniões após sua estreia. Mesmo sem grande sucesso, Ary Pavão e Marques Porto continuaram a trabalhar juntos nos anos seguintes. A perseverança da dupla rendeu dois grandes sucessos, o primeiro foi *Penas de pavão*, em 1923, que chegou a ser apresentado mais de cem vezes; o segundo, no ano seguinte, *À la Garçonne* teve espantosas trezentas apresentações.¹¹⁷

Após enorme êxito de *Seccos e molhados*, Marques Porto apostou em sua vitoriosa parceria com Luiz Peixoto. A dupla ficou conhecida como “O gordo e o magro” e emplacou diversos sucessos em diferentes teatros da capital brasileira. Assim como seu parceiro, ele não vivia somente do teatro e, para garantir sua estabilidade financeira, trabalhava também como funcionário da Secretaria de Guerra no cargo de sub-inspetor da Polícia Marítima.¹¹⁸

Durante sua curta trajetória do ponto de vista temporal no teatro, Marques Porto escreveu mais de cem peças, também se aventurou em compor canções dos mais diferentes gêneros e até a atuar como ator em peças como *Adão, Eva, Outros Membros da Família* e *Espetáculo do Arco Da Velha*, todas no ano de 1927.¹¹⁹

Essa dupla, de fato, marcou o teatro de revista brasileiro com produções de sucesso individuais e em conjunto. A peça *Seccos e molhados* é, assim, uma fonte muito interessante de análise, já que, por ter sido o primeiro trabalho deles em coautoria, ela é, de certo modo, um documento arranizador, que ajudou a dupla a modalizar quais elementos narrativos, visuais e humorísticos viriam a ser importantes em suas peças posteriores.

¹¹⁶ Cf. ÉNIO, Luiz Lysias. Luiz Peixoto pelo buraco da fechadura. Rio de Janeiro: Viera&Lent, 2002.

¹¹⁷ Cf. NUNES, Mario. *40 Anos de Teatro* Volume 3. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro. 1956.

¹¹⁸ Cf. O PERCEVEJO (2004), *Dossiê: O Teatro de Revista no Brasil* (Ano 12, N° 13). Rio de Janeiro: UNIRIO.

¹¹⁹ Cf. O PERCEVEJO (2004), *Dossiê: O Teatro de Revista no Brasil* (Ano 12, N° 13). Rio de Janeiro: UNIRIO.

2.2. Pardellas, o português

Seccos e molhados nos apresentou como personagens principais um trio de amigos composto por um português, um mulato e um negro, chamados de Pardellas, Horácio e Senhor Roxo de Alegria, respectivamente. Como demonstrado no Prólogo, em dado momento, os três apareceram para o público presos dentro de uma cela de cadeia após uma noite de bebedeiras. Os presos foram classificados pela autoridade presente, o guarda Trancinha, como “vadios”, a escória da sociedade brasileira. Para Trancinha esses criminosos tinham tão pouco valor que não eram dignos nem das manchetes policiais. populares dos jornais.¹²⁰

Nota-se que o adjetivo dado pelo guarda ao trio não correspondia ao sentido literal da palavra, já que os três amigos tinham emprego. Nesse caso, então, o termo vadio, quando enunciado pela autoridade policial, podia também designar um conjunto de hábitos classificados por ele como pertencentes à tipologia vagabundo. Além disso, as afirmações do mulato Trancinha, que tratou os três presos de maneira igual, sem distinção, incomodou ao português Pardellas, o protagonista.

A cena da cadeia marca mais explicitamente o rebaixamento de Pardellas em relação a cena inicial. É importante lembrar que no começo da peça, Pardellas era um homem que vinha de cima, um importante representante do planeta Marte, que descia na sua nave espacial para ser recebido pelos habitantes terráqueos. Salvo a ironia de vir de Marte e não de outro corpo celeste cuja significação era dotada de mais importância na vida cotidiana, ele ainda parecia superior a ponto de Sr. Roxo de Alegria ter sentido a necessidade de passar por um funcionário público da saúde para abordá-lo. Contudo, ali já havia a marca de uma decadência, de alguém que descido dos céus não era recebido por nenhuma autoridade, mas apenas por tipos considerados baixos na época. Logo, desde o início, Pardellas, o português, foi lançado para baixo simbolicamente, de modo que desde o início os autores demarcaram sua posição social.

Se a cena inicial não marcava explícita e claramente seu lugar na sociedade carioca — reconhecia-se nele a importância do cerimonial e das formalidades —, a cena seguinte já o colocava na mais baixa posição. Isso não significa que Pardellas não se considerasse superior a aqueles que o cercavam. Na mesma noite em que foi preso, ele já imaginava que o sentido da sua vida era se tornar um homem relevante, um abastado capitalista, embora fosse um simples dono de armazém de secos e molhados.

¹²⁰ Cf. NOVAIS, Fernando A. e SEVCENKO, Nicolau. *História da vida privada no Brasil*. Companhia das Letras. São Paulo, 1998.

Essas lojas varejistas, famosas durante a Primeira República, eram local de venda de uma diversidade de produtos, desde utensílios domésticos até comidas e bebidas. Associar personagens portugueses a donos de pequenos estabelecimentos era algo corriqueiro nos roteiros de teatro de revista. Paulo Roberto de Almeida fez em sua dissertação uma breve análise sobre o tipo português no teatro de revista. Para ele tornou-se comum ao longo da década de 1920 construir personagens lusitanas como donos de comércio. Naquele período havia um cenário marcado por tensões sociais que enviam os grupos de trabalhadores brasileiros e os imigrantes portugueses. Os estrangeiros eram acusados pela população e por jornais de obter vantagens para ingressar no mercado e para explorar trabalhadores brasileiros em seus negócios. Essas acusações geraram conflitos sociais que foram aproveitados e reproduzidos por diversos autores nos roteiros de teatro de revista.¹²¹ Daí ser importante destacar a especificidade e a novidade daquela época, na qual era possível que um português estivesse horizontalmente estabelecido em relação aos grupos muito próprios das camadas mais populares e o máximo que parecia restar da tradição portuguesa no Brasil, segundo *Seccos e molhados*, era uma ilusão de superioridade.

O português Pardellas foi a figura central no desenvolvimento do roteiro, pois a história se passava em torno da sua saga para ingressar na alta sociedade fluminense e alcançar, assim, o perfil de um exímio capitalista, embora fosse um simples comerciante. A concepção das aspirações da personagem se dava em contraponto à sua condição de homem branco que, contudo, pertencia a uma camada da sociedade não prestigiada.

Os sonhos que Pardellas havia tido enquanto estava dormindo no chão da cela foram interpretados por ele como um sinal de seu destino, afinal, ele havia sonhado ser um importante membro da sociedade marciana. Por isso foi recebido na Terra com todas as pompas dignas de uma grande figura política, onde estavam presentes grandes autoridades brasileiras e jornalistas ávidos por registrar sua presença com grande entusiasmo. A fantasia com a fada dos espelhos reforçou a sua teoria de que ele podia alcançar sua nova aspiração de vida, visto que ele teve a chance de realizar seus três sonhos mais profundos.

Um ponto importante para o português conseguir alcançar o seu objetivo de ser um capitalista foi justamente se distanciar de todos os companheiros e amores que até então faziam parte de seu círculo social. Assim que anunciou suas pretensões de se tornar um grande capitalista ao guarda Trancinha, Pardellas fez questão de se distanciar de sua amante e de não hesitar em penhorar Magdalena para conseguir sair da prisão. Nota-se que neste momento a

¹²¹ ALMEIDA, Paulo Roberto de. *A presença negra no teatro de revista dos anos 20*, p.34-35

mulata tomou a mesma proporção de um objeto na vida do português, do qual ele se sentia dono para poder abrir mão e barganhar a sua liberdade. Para ele, pessoas como a mulata Magdalena não se enquadravam mais no seu novo estilo de vida. Era preciso branquear seus relacionamentos.

Na peça, transformar-se em um capitalista não se restringia ao fator econômico que, ao que tudo indica, para os roteiristas, era um fator simplesmente minoritário, pois o português já era dono de um estabelecimento de secos e molhados. Até então, ele não tinha dificuldades em usar sua renda para noites de bebedeira e diversão. Transformar-se em capitalista era, desse modo, adquirir os hábitos modernos e costumes dos habitantes mais ricos da cidade carioca e, para o lusitano, ter amigos negros e compartilhar os seus modos de vida não condizia com suas aspirações. Luiz Peixoto e Marques Porto construíram o protagonista como um homem com ideias racistas que não hesitava em agir como se fosse superior aos negros e mulatos que o cercavam.

A ironia construída com a personagem é que somente Pardellas se sentia superior aos que o cercavam. Na construção do roteiro, ele foi apresentado a todo momento com um homem simplório, sem cultura, sem classe e que apresentava os mesmos erros de português próprios às falas dos tipos populares.¹²² Luiz Peixoto e Marques Porto delimitaram, assim, o lugar social de Pardellas como um homem branco, imigrante, incapaz de se nivelar aos ricos moradores da zona sul carioca.

O encontro com seus antigos parceiros Horácio e Roxo de Alegria nas ruas da cidade confirmava para o público o sentimento de superioridade atribuída ao português e o fato dele não querer ser visto com pessoas não-brancas. Ao avistar o mulato que se aproximava na rua, o aspirante a capitalista fingiu não o conhecer e passou reto mesmo ao ser cumprimentado por Horácio. Na sua concepção, após ter vendido o armazém de secos e molhados e cortado relações com seus antigos colegas negros, ele estava próximo de realizar a sua meta. Por isso, ser visto em conversa com Horácio podia ser prejudicial para sua imagem de capitalista. O fato de Pardellas ter ficado transtornado no momento em que Horácio o questionou sobre a sua mudança de atitude, se justiça pela e expressa a decepção abismal de Pardellas na qual a sua ilusão era, em alguma medida, destruída.

A situação tornava-se ainda mais cômica para o público quando Roxo de Alegria encontrou os dois companheiros parados na rua batendo boca e novamente Pardellas fingiu

¹²² Cf. GOMES, Tiago de Melo. *Lenço no Pescoço: O malandro no Teatro de Revista e na Música Popular "nacional", "popular" e Cultura de Massa dos anos 1920*, p. 95.

estar sendo simplesmente interpelado por dois estranhos. Para ele era impensável na sua nova condição falar como igual com pessoas não-brancas, independentemente de ter compartilhado um passado semelhante ao dos dois homens. A atitude exageradamente racista e a indignação excessiva de Pardellas, ao fingir não conhecer seus amigos e os xingar de vagabundos, tornou o encontro dos amigos hilário. O racismo hiperbólico do português era usado como a marca da absurdidade da situação de conflito entre os amigos e virava o vetor que conduzia à plateia ao riso.

Os amigos só voltaram a ser úteis para o português quando ele viu no convite furtado por Roxo de Alegria e na máquina de transformações indicada por Horácio uma oportunidade de conhecer pessoas que até então estavam fora de seu meio social. Nesse sentido, a sua reaproximação de Roxo de Alegria e de Horácio não foi uma mudança nos pensamentos de Pardellas a respeito do branqueamento do seu círculo de amizades. Ao contrário, tratava-se de uma instrumentalização dos amigos para alcançar o fim desejado por ele. A festa em Botafogo era, imaginava Pardellas, a forma mais eficaz de impressionar e se inserir no círculo social da alta sociedade carioca.

Ao mesmo tempo, o fato de terem sido os seus amigos que perceberam nas roupas do português um empecilho para a expressão de sua riqueza era mais uma evidência da distância do português para a elite carioca. Daí ficar claro que a inserção na elite carioca ultrapassava tanto a riqueza quanto ter uma pele branca, mesmo que esses dois aspectos fossem condições fundamentais. Era preciso um vocabulário específico; a introdução dos códigos de etiqueta; o conhecimento de certos hábitos de organização não apenas da postura, mas dos utensílios e das decorações da moda própria à época.

A dificuldade de comunicação em relação à elite e a falta de perspicácia em comparação aos seus antigos colegas foram exploradas em todas as cenas em que Pardellas esteve presente no palco. Nos quadros, o português se colocou em situações hilárias por conta das péssimas escolhas realizadas. Outra forma de humor em torno da personagem, além das suas pretensões irreais de se tornar burguês, foi o fato de as piadas construídas pelos autores na trama terem girado em torno justamente de sua falta de esperteza. Desde sua primeira cena no palco, Pardellas encontrou dificuldades para acompanhar os diálogos entre as demais personagens. Isso ficou evidente na cena em que ele estava conversando com o fotógrafo Nosso Colega, integrante da comitiva de recepção ao português marciano.¹²³

“Nosso Colega:

¹²³ Voltar a página 6 da dissertação.

(Formando o grupo para tirar o retrato) Tenham a bondade. (segurando o queixo de Pardellas) Como prefere? Três quartos ou de frente.

Pardellas:

Já estou servido obrigado. Vou ali para o hotel Locomotora...

Nosso Collega:

Firme seu Pardellas. Olhe o passarinho, olhe o passarinho.

Pardellas:

(Olhando para baixo) Cadê o passarinho? Onde está o passarinho? (Todos começam a rir. Explodem de rir)".¹²⁴

Durante o bate-papo, o lusitano encontrou dificuldades em entender, primeiro, a pergunta sobre o tipo de foto que seria tirada pelo fotógrafo e compreendeu-a como se fosse uma oferta de comida. Logo em seguida, parecia desconhecer uma forma de expressão corriqueira e interpretou a fala do repórter como literal de modo a procurar de fato um passarinho. Nessa passagem, identifica-se uma retomada da forma tradicional das piadas de português, na qual mobilizava-se o empirismo excessivo do modo de ver o mundo pelos portugueses e apresentava essa lógica de mundo em termos de tolice.

Na cena seguinte, a ideia de uma personagem tola foi reforçada no momento em que a fada do espelho estava pronta para realizar três dos mais profundos desejos de Pardellas. No primeiro momento, Pardellas se mostrou desconfortável com a situação por ser necessário um pensamento rápido, não à toa ele suplicou por mais tempo para refletir sobre suas possibilidades. Quando seus suplicios não foram atendidos pela fada, o homem se atrapalhou com as diversas probabilidades de pedidos. Ao invés de exigir ser um “almofadinha” permanentemente,¹²⁵ já que ele já tinha demonstrado ter essa ambição como uma forma de melhorar de vida, ele acabou por gastar os seus desejos de forma pífia, com apenas bacalhaus e mais bacalhaus. Além da dificuldade de entender o que se passava, dada a sua tolice, o sotaque de Pardellas também foi um ponto destacado ao longo da peça. Ele encontrava grandes dificuldades para se fazer entender pelas pessoas que o rodeavam. Sua fala não indicava somente erros gramaticais, mas também um sotaque diferente.

“Trancinha:

Não afoba! Carma! Carma! No Brasi meus irmãos, deixa atracá! A gente conhecemos a organização de praneta... Esse desgraçado é capaz de dá um estoiro e oia nos tudo na embira.

Horácio:

Não pode deixá de não tê ninguém. (toca com a ponta da bengala na parte inferior da bola) Vamos cosqueá ella p´ra vê se ella dá as falla...”¹²⁶

¹²⁴ PEIXOTO, Luiz e PORTO, Marques. *Seccos e molhados*. 1924, p.08.

¹²⁵ PEIXOTO, Luiz e PORTO, Marques. *Seccos e molhados*. 1924, p.43.

¹²⁶ PEIXOTO, Luiz e PORTO, Marques. *Seccos e molhados*. 1924, p.03.

Ao analisar as personagens Tracinha, Magdalena, Roxo e Horácio — todas personagens negras ou mulatas —, é possível perceber que o português informal falado por eles seguia um padrão. Os erros eram recorrentemente associados a formas regionalistas de pronunciar as palavras e os problemas de concordância não afetavam o entendimento daquilo que era falado. Esses erros recorrentes de pronúncia eram características corriqueiras dos tipos populares no teatro de revista desde que essas personagens começaram a aparecer com mais constâncias nos palcos. Mais do que isso, eram também um marcador social instituído. Paulo Almeida afirmou que a plateia já reconhecia qual era a classe social de determinada personagem por seu modo de falar.¹²⁷ Esse recurso para a construção e distinção de papéis não era exclusivo do teatro de revista, nem do Brasil. Nos Estados Unidos era comum encontrar personagens negras com erros de inglês em suas falas para marcar a falta de escolaridade e inteligência. O estudo sobre a linguagem dos tipos populares foi vastamente explorado por Tiago de Melo Gomes em sua dissertação de mestrado. O historiador se atentou para o fato de que o “falar errado” tinha como intuito proporcionar um efeito cômico ao público.¹²⁸ A estratégia era mostrar aos frequentadores do teatro musicado o lado pitoresco das camadas mais populares do Rio de Janeiro

Os diálogos entre as personagens, exceto o daquelas pessoas presentes na festa da mansão de Botafogo, estavam carregados de expressões coloquiais e de uma grafia que indicava o desvio da norma padrão da língua, como ocorria por exemplo com a troca do “r” pelo “l” ou a utilização de acento nas últimas vogais das palavras. Essa acentuação tinha como objetivo indicar a forma ao ator e ao leitor não apenas a palavra em si mesma, mas o modo de ser daquela personagem que a pronunciava.

Ao mesmo tempo, as falas de Pardellas não seguiam esse mesmo padrão estabelecido para as demais personagens populares da trama. Assim como ocorria com os seus pares, ele apresentava um modo de falar coloquial da língua portuguesa, com acentuação errônea. Porém, o português tinha uma especificidade. Suas palavras sempre exibiam a inversão da letra v pelo b. No caso de Pardellas, os deslocamentos fonéticos chegavam ao ponto de dificultar o entendimento do que era dito por ele. Como somente o lusitano apresentava essa modalidade de errônea construção de suas frases, pode-se analisar esse fato como uma marca que reforçava a diferenciação derivada da nacionalidade portuguesa.

¹²⁷ Cf. ALMEIDA, Paulo Roberto de. *A presença negra no teatro de revista dos anos 20*. Dissertação-Universidade Federal Fluminense, 2016.

¹²⁸ GOMES, Tiago de Melo. *Lenço no Pescoço: O malandro no Teatro de Revista e na Música Popular “nacional”, “popular” e Cultura de Massa dos anos 1920*, p.58.

“Pardellas:

(falando a parte) o que me mette inbeja é esse mulato falar...

Horácio:

(pernóstico) ah, meu véio. Isso é que o dinheiro não compra...Tu sabe, é os estudo...Eu queimei pestana nos livro...Isso é produto de muitos anos de gabinete”.¹²⁹

Um aspecto interessante é que essa diferença no modo de pronúncia de Pardellas se desdobrava por diversas vezes em um sentimento de inveja da elogiada oratória de Horácio que, apesar de pronunciar as palavras erradas, se autointitulava um orador nato. Além disso, diversas vezes Pardellas mostrava insatisfação com o seu jeito de falar e com o fato de não ser reconhecido. Ora, até mesmo a sua limitação intelectual foi percebida por ele, o que evidencia a ambígua condição de Pardellas, na qual combinavam-se um sentimento de superioridade e um sentimento de inferioridade que por vezes escapava. É a partir dessa condição que entendo serem o dinheiro e a sua posição de homem branco que restavam como qualitativos que permitiam a ele ainda ser superior aos seus pares à despeito de todos esses problemas apresentados.

Esse valor que Pardellas dava a si mesmo por se entender como um homem branco foi explorado pelos roteiristas várias vezes, sobretudo, a partir de uma relação entre o branco, o mulato e o negro. O fato de o mulato ser mais inteligente que Pardellas o incomodava profundamente, principalmente quando o amigo dizia ser impossível para o português conseguir adquirir conhecimento por meio da compra. Era intolerável para ele a realidade de falar pior que uma pessoa mestiça. Mais uma vez, Pardellas encontrava-se em uma posição de inferioridade em relação a um homem mestiço. Ao mesmo tempo, nem sempre era pela cor que Pardellas encontrava uma estratégia para solucionar os seus problemas. Na cena da prisão, ele conseguiu usar de sua riqueza um meio para superar o guarda Trancinha, que o via como inferior, por meio da venda de seu estabelecimento. Todavia, apesar da riqueza, mesmo ao se tornar bem-sucedido, seu lugar como estrangeiro desqualificado impunha limites sociais para o português. O fracasso da festa em Botafogo, esperado pelo público por conta de toda a trajetória de Pardellas ao longo da peça, reforçou o quanto os autores construíram o sonho de Pardellas como impossível, enfatizando que o português já tinha o seu lugar social delimitado.

Ironicamente, os pensamentos racistas do português a respeito de seus amigos se tornarem um empecilho para a sua ascensão social, foram justificados no fim da peça. Após os autores terem dado inúmeros indícios de que Pardellas não estava apto a interagir com os

¹²⁹ PEIXOTO, Luiz e PORTO, Marques. *Seccos e Molhados*. 1924, p.43.

aristocratas brasileiros, muito menos integrar esse grupo, não foi ele o culpado por seu destino trágico.

Nos primeiros instantes da festa o lusitano surpreendeu todos, seja seus amigos, seja o público que assistia a peça. Ele havia se transformado em um verdadeiro gentleman, com vestimentas rebuscadas e uma postura de homem importante. Daí ele ter chegado a convencer a todos os presentes da festa que era um conceituado capitalista. Contudo, sua conduta era capaz de enganar apenas temporariamente os convidados presentes no evento. Seus hábitos rudes causaram inúmeras situações incômodas para os donos da mansão. Esses momentos de mau comportamento do português causam uma situação profundamente irônica que envolvia os seus amigos Roxo de Alegria e Horácio. Após todos os problemas no *brunch*, a lógica de seu sentimento racista em relação a seus colegas foi invertida. Agora, eram os amigos negro e mulato que estavam incomodados e cheios de vergonha por estarem acompanhados dele.

Após os inúmeros vexames comportamentais de Pardellas, é possível observar uma diferença entre ele e seus amigos. Apesar de terem sido visto como corpos estranhos e indesejáveis pelos convidados, Roxo de Alegria e Horácio conseguiram se adaptar àquela lógica baseada em um comportamento polido e elevado. Em contrapartida, Pardellas, o homem branco dentre aqueles ordinários, que parecia ter mais condições de se aproximar da alta sociedade — tanto que chegou a ser sugerido como pretendente a casar com as filhas do Conselheiro —, se tornou o mais baixo entre todos. Com isso, a conclusão da lógica das teorias raciais construídas no fim do século XIX no Brasil que afirmavam a incapacidade da população negra em se adequar a um comportamento dito civilizado, foi posta em xeque pelos roteiristas da peça.¹³⁰ Essa inversão na lógica do pensamento racista pode ser entendida como uma crítica dos autores da peça, Luiz Peixoto e Marques Porto, a preconceção de outros intelectuais do período sobre o comportamento atribuído a população negra ser taxado de incivilizado ou primitivo.¹³¹ Contudo, logo após subverter a lógica racista do português, o desfecho da peça dado pelos autores reforçou o pensamento de Pardellas sobre a necessidade de se afastar de seus antigos colegas para se tornar bem-sucedido. O ponto chave para o fim das ambições dele, no fim, foi justamente sua amizade com o Sr. Roxo e Horácio. Ambos foram responsáveis pela transformação do amigo em bode ao optarem por não se comprometer, independente das consequências de suas atitudes. A desconfiança do português em andar com esse tipo de gente foi justificada no fim.

¹³⁰ Sobre as teorias raciais da época, cf. SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil — 1870-1930*.

¹³¹ BARROS, Orlando. *Coração de chocolate: A história da companhia negra de revistas (1926-1927)*, p.42.

A relação entre o português e seus amigos Horácio e Sr. Roxo de Alegria é construída no desenrolar do roteiro baseada na percepção de superioridade racial de Pardellas. Apesar de ter seu lugar social definido por Luiz Peixoto e Marques Porto como um homem pertencente às classes populares cariocas, o português expunha com certa constância seu pensamento de cunho racista. Durante toda a peça ele foi construído de modo a procurar se distanciar e esnobar as pessoas negras que o cercam. Suas falas racistas foram escritas pelos autores de modo a se tornarem piadas. Peixoto e Porto justificaram, enfim, o pensamento racista de Pardellas ao mostrar que seus amigos Horácio e Sr. Roxo de Alegria não eram, de fato, confiáveis. A construção de tipos populares no teatro de revista não era baseada somente na diferenciação entre os ricos e os pobres, mas também nas concepções raciais do período.

2.3. O mulato Horácio e o negro Roxo de Alegria

O roteiro da peça *Seccos e molhados* contou com uma grande variedade de personagens no enredo da sua trama principal e um terço de todas essas personagens eram negras. Pesquisadores do teatro de revista já mostraram como houve um crescimento das personagens negras no a partir da década de 1910 e elas podiam ser desde coadjuvantes da peça à protagonistas. Logo, para o público familiarizado com o teatro de revista já era de se esperar essa grande variedade de personagens negras nos palcos

Em *Seccos e molhados* foram apresentados no decorrer da história ao menos quatro personagens de destaque descritas no roteiro como negra ou mulata. São eles os mulatos Trancinha, o policial; Magdalena, pintada como sexual e lasciva e Horácio, o pernóstico.¹³² Além disso, havia o negro Senhor Roxo de Alegria, que fazia parte da trinca principal da peça.

Cabe ressaltar que esses personagens foram descritos ao longo do texto *Seccos e molhados* com diferentes palavras que tornaram possível identificá-los como não-brancos. O termo mais utilizado foi “mulato”. Entretanto, encontram-se também no roteiro expressões como “negro” ou “de cor” para caracterizar as personagens.

Nesta seção, escolhi discorrer sobre as personagens Senhor Roxo de Alegria e Horácio especificamente devido à importância que tiveram no desenvolvimento da trama. Também foram sujeitos fundamentais para o andamento das aventuras vividas por Pardellas. O estudo de Horácio e Roxo de Alegria, duas personagens descritas uma como mulato e outra como escuro na cor nos permite ampliar os debates sobre a especificidade da questão racial no período

¹³² PEIXOTO, Luiz e PORTO, Marques. *Seccos e Molhados*. 1924, p.34.

do pós-abolição dentro do campo das artes. O sucesso de bilheteria da peça *Seccos e molhados* possibilitou que as representações raciais feitas por Luiz Peixoto e Marques Porto ocupassem o imaginário de homens e mulheres de diferentes cores, idades e classes sociais na cidade do Rio de Janeiro.¹³³

Homens como Luiz Peixoto e Marques Porto, como afirmou Paulo Almeida e Herculano Lopez, eram responsáveis por apresentar personagens negras de um modo coberto de ambiguidades.¹³⁴ Por um lado elas eram valorosamente positivas porque eram entendidas como cidadãos incontestáveis da cidade do Rio de Janeiro. Era raro que uma peça tivesse como cenário o Rio de Janeiro e não houvesse em seu quadro de personagens figuras como os malandros, as baianas e as mulatas. Por outro lado, essas personagens ainda eram portadoras de uma série de características impregnadas pelo imaginário racista do período, como a compreensão de que a dificuldade de utilizar o português correto era um indicativo de ignorância.¹³⁵

Ao nos atentarmos para os personagens Horácio e Roxo, podemos perceber que eles foram representados por Luiz Peixoto e Marques Porto como dois afro-brasileiros distintos. Ao desenrolar da trama fica evidente que ambos têm diferentes ambições e formas díspares de se compreender no mundo. Horácio desejava ser um homem respeitado por sua intelectualidade e oratória e se impunha como um homem culto em busca de ser reconhecido como tal por seus companheiros e pelo público presente. Já Sr. Roxo de Alegria se via como um homem negro, porém, com atitudes refinadas que o colocavam em um patamar de igualdade em relação à população branca da época.

Isso conduz ao questionamento da ideia apresentada por parte de Tiago Gomes sobre as personagens mulatas e negras nas revistas. Ele afirmou que havia o movimento por parte dos revistógrafos de cristalização das personagens afro-brasileiras em um modelo comportamental restrito a um plano único constituído por características como a alegria constante; um modo de ser divertido e abobalhado; além de uma ingenuidade sempre presente.¹³⁶ Ao olhar mais atentamente para as representações que são Horácio e Roxo de Alegria, pretendo demonstrar que

¹³³ Cf. Tiago de Melo Gomes defende a diversidade de público que frequentava os teatros da Praça Tiradentes. GOMES, Tiago de Melo. *Espelho no Palco: identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 1920*, p. 53.

¹³⁴ Cf. LOPES, Antonio Herculano. *Um forrobodó da raça e da cultura*, p.81.

¹³⁵ Cf. GOMES, Tiago de Melo. *Espelho no Palco: identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 1920*. Campinas, SP. Editora da UNICAMP, 2004.

¹³⁶ GOMES, Tiago de Melo. *Lenço no pescoço: O malandro no teatro de revista e na música popular. "Nacional", "Popular" e culturas de massas nos anos 1920*, p. 77.

essas personagens possuem um movimento, uma flutuação que impede uma sistematização unitária.

O mulato Horácio, por exemplo, na sua primeira cena no palco apresentou um uso da linguagem diferenciada das demais personagens a partir de sua grande habilidade de oratória. Horácio deixou claro que confiava na sua suposta erudição ao se apresentar como orador da comissão de boas-vindas:

“Horácio:

(Solene) Seu Pardellas! Foi preciso que a ciência dos sete sábios da Inglaterra, seu marciano. Inventasse no hemisfero da nymbo da estratosfera, pra que se dessa a deslocação desse planeta no ângulo 43 do sistema equatorial, forçando esse cheque taurema quize de Marte com o solo terráqueo; foi preciso essa coesão esporádica...”¹³⁷

As frases de Horácio eram carregadas de um vocabulário rebuscado e pouco usual em conversas informais. O fato de exagerar as formalidades conferia aos seus discursos um efeito cômico e ambíguo, pois o homem acabava confundindo os seus amigos e a plateia, pois havia ali, de um lado, uma erudição que ultrapassava a dos demais, de outro, essa erudição era bastante questionável. Isso evidencia a principal característica atribuída à personagem: a soberba intelectual.

Essa situação se repetiu ao longo da narrativa. Em seus diálogos com Pardellas e Roxo de Alegria, Horácio fazia questão de manter sua fala rebuscada com o intuito de provar sua esperteza para os companheiros. De acordo com a personagem, sua habilidade com as palavras não foi construída como um dom natural; era fruto dos estudos e, sobretudo, da prática da leitura.

“Horácio

(de luvas, frack pelo avesso e metendo-se pela portinhola) Trancinha, “carça” o despertado... O somos da inocência. É um direito garantido pelo paragrafo 8635, a linha b da constituição. Direito “constitucioná” privado... Tu não tem uma “corcha” disponível. Petropis tá frio esse ano.

Trancinha:

(sem olhar) Tu leva a corcha, mas se estraga tem “indenizá” a rouparia, ta escutando (entrega-lhe um jornal).

Horácio

Porque esse desprezo com aqueles que são o teu ganha pão ?

Trancinha

Que são meu ganha-pão? Eu vivo a custa de vocês, seus vagabundos?

Horácio

Vive, Trancinha. Se não fosse nós os vagabundo, não precisava “havê” polícia...

Trancinha

¹³⁷ PEIXOTO, Luiz e PORTO, Marques. *Seccos e molhados*, p.10.

Com essas teoria...
Horácio
Teoria não, filosofia...”¹³⁸

Nesse caso, a referência a um parágrafo inventado e a performance em que ele fingia saber as leis do país foram expressão de uma estratégia de convencimento que rendeu o guarda Trancinha e possibilitou o recebimento de ao menos um jornal para ele forrar o chão. A ambiguidade da personagem está no fato de que a capacidade de convencimento que Horácio se orgulhava de possuir possuía os efeitos que ele esperava apenas dentro do universo da peça. Para a plateia, isso devia ser objeto de risos que expressavam a percepção pelo público da esperteza e, ao mesmo tempo, da falta de erudição da personagem.

Horácio era uma personagem que remetia a uma figura célebre na literatura do período, o mulato pernóstico. Isso significa que, para evocá-lo, foi retomado um adjetivo que possuía nele mesmo o peso da tradição. Segundo o sociólogo Márcio Macedo, “mulatos pernósticos” havia se tornado uma designação comum para homens mestiços intelectuais e que esses também eram chamados de “mulatos bacharéis” ou “mulatos canetas” por serem homens letrados. Eram vistos por terceiros como sujeitos pedantes devido à fala sofisticada e de pouco acesso à sociedade em geral. Eram identificados como sujeitos que tentavam ocupar um lugar que “não lhes cabia”. Esses homens mulatos produziam conhecimento em diversas áreas como a literatura, a sociologia e a política. Em seu artigo, Macedo citou uma série de intelectuais que recebiam de seus contemporâneos essa mesma nomenclatura, como Guerreiro Ramos, Edson Carneiro e Machado de Assis.¹³⁹

Um indivíduo pernóstico era alguém pretencioso e com excesso de confiança nas suas qualidades. Dessa forma, classificar esses homens como pernósticos era uma forma de diminuir sua contribuição para os temas que eles debatiam e sua capacidade intelectual. Esse tipo de classificação também dava expressa o esforço de uma sociedade que se organizava segundo uma lógica racista e que, por isso, precisava desdobrar para explicar a surpreendente figura do mulato capaz de romper com os lugares pré-determinados para ele.

Horácio foi criado como uma sátira desses “mulatos bacharéis”, pois ele era exatamente essa figura capaz de aparentar dominar conhecimentos que não possuía. Além disso, os autores fizeram questão de associá-lo aos mulatos letrados quando Horácio afirmou que adquiriu seus conhecimentos a partir dos livros. A ironia construída em torno dos intelectuais mulatos do período afirmava implicitamente que, por mais que o mulato estudasse, ele não deixava de ser

¹³⁸ PEIXOTO, Luiz e PORTO, Marques. *Seccos e molhados*, p.32.

¹³⁹ MACEDO, Márcio. *O mulato pernóstico*, p.32-35.

ignorante e inexato em suas colocações. Daí o estudo de Horácio ser somente base de arrogância. Ao mesmo tempo, esse modelo reiterado, não deixava de expressar mesmo que implicitamente uma criatividade própria àquela população de usar uma série de materiais do imaginário daquela época ao seu proveito e, com isso, virar o jogo da opressão pelo seu fazer, de modo a evidenciar uma certa lógica de resistência própria à cultura daquela população. O que na época era tratado como ignorante, pode ser pensado como uma estratégia afirmativa.

É nessa lógica que, conforme o desenvolvimento da peça se desenrolou, Horácio era reconhecido como mais e mais presunçoso, mostrando-se a cada vez capaz de dar uma boa resposta para tudo.¹⁴⁰ Apesar dessa postura assumida pelo mulato, Horácio teve seu lugar social bem delimitado pelos autores. Seus erros de pronúncia e de português eram semelhantes aos cometidos por outras personagens negras, o que deixa claro que por mais culto e inteligente que ele fosse, e mesmo que ele fosse reconhecido por seus companheiros, ele nunca deixava de ser mais do que um homem dentro da multidão de pessoas ordinárias ou, mais duro ainda, mais que um tipo de mulato que não deixava de ser repetido na sociedade.

O humor que era movimentado por Horácio estava na postura da personagem de almejar demonstrar para terceiros um domínio de conhecimento que ele não tinha. Assim como o português Pardellas, ele almejava para si algo que parecia não ser capaz de obter. Se no caso do português era o status social elevado, no caso do mulato era o reconhecimento pela sua erudição e oratória, características muito próprias de certos estratos da elite da época. Mesmo tendo indicativos, como os erros de português, que ele não era tão culto como se coloca, ele insistia em se portar como um importante intelectual.

O mulato pernóstico brasileiro tinha semelhanças com uma figura norte-americana que aparecia recorrentemente no teatro do século XX, *os dandies*. Essas personagens eram homens negros — por vezes constituídos pela técnica do *blackface* —, bem-vestidos e que tinham como pretensão aparentarem ser educados e refinados. Eles eram interpretados de modo afetado para que essas atitudes tidas como refinadas e rebuscadas se tornassem pejorativas e motivo de risada.¹⁴¹

De acordo com a historiadora Martha Abreu, há uma aproximação entre o teatro norte-americano e o brasileiro durante os anos iniciais do século XX. Ocorria uma aproximação das experiências de representações racializadas no Atlântico Negro. Os *dandies*, assim como os mulatos pernósticos, foram parte de uma das muitas caricaturas racistas criadas para definir os

¹⁴⁰ PEIXOTO, Luiz e PORTO, Marques. *Seccos e molhados*, p.22.

¹⁴¹ ABREU, Martha. *Da Senzala ao Palco: Canções escravas e racismo nas Américas, 1870-1920*. [654]

negros americanos no período do pós-abolição.¹⁴² A criação desses personagens tinha como motivo evidente o propósito de fazer chacota com corpos negros em situação de projeção social e com hábitos refinados.¹⁴³

Essa construção de um homem mulato refinado diferia, por sua vez, da forma do Senhor Roxo de Alegria. Roxo de Alegria possuía na peça menos destaque e menos diálogos, apesar de ser o responsável pelo destino trágico do português. Além disso, ele era menos impetuoso e menos autoconfiante.

É importante começar a análise dessa personagem por uma breve reflexão sobre o modo como os autores escolheram denominá-la. O termo roxo, ao ser relacionada a um homem negro, já se torna sugestiva. A cor roxa invoca tradicionalmente um sentido pejorativo no que diz respeito à cor de pele negra, pois, é usada para se referir a tonalidades de pele muito escura. A foto encontrada de Franklin de Almeida corrobora com essa hipótese, pois verifica-se que ator utilizou uma tinta de cor preta em seu corpo, de modo que fez da personagem um negro retinto. Nisso, Roxo de Alegria se diferenciava de seu amigo Horácio, cuja representação não teve como aporte a técnica do *blackface*.

É na representação de Roxo de Alegria e nas suas falas que se evidencia mais claramente o debate racial presente na peça. No decorrer da briga entre o português e o mulato na rua do centro do Rio de Janeiro, Roxo acabou intercedendo a favor de Pardellas. Ele expôs a sua opinião de que uma pessoa de alto nível não podia se misturar com a ralé. O diálogo demonstrava que Roxo tinha uma consciência da diferença de tratamento dado à população negra e por isso explicitou sua própria estratégia para subverter o racismo que sofria por conta de sua pele escura:

“Roxo

(a Pardellas) Pois seu Pardellas, dou-lhe os meus parabéns pela nova “arresolução” de “abandoná” esses vagabundo. Faça como eu, sou escuro na cô, mas sou branco nas ações. (Tirando do bolso um envelope). A propósito, tenho hoje que ir impreterivelmente a um “seiré” em casa de um colega meu, em Botafogo”.¹⁴⁴

Para não ser confundido com Horácio, — que ele classificava como vagabundo —, Roxo dizia adotar ações que ele considerava que iriam torná-lo branco, ou ao menos, lhe aproximar da lógica comum do homem branco da época. Quais ações a personagem julga serem próprias de uma pessoa branca não ficam evidentes no roteiro. O que se sabe é que, para ele, ao agir como “pessoas brancas”, ele se tornava capaz de anular o fato de ter pele escura e, com

¹⁴² ABREU, Martha. *Da Senzala ao Palco: Canções escravas e racismo nas Américas, 1870-1920*. [698]

¹⁴³ ABREU, Martha. *Da Senzala ao Palco: Canções escravas e racismo nas Américas, 1870-1920*. [734]

¹⁴⁴ PEIXOTO, Luiz e PORTO, Marques. *Seccos e molhados*, p.43.

isso, desviar do tratamento dado à população negra em uma sociedade que havia há pouco abolido a escravidão.

Mesmo que ele declarasse ter alma branca e se distanciasse de sua negritude, as cenas ocorridas na mansão de Botafogo provaram novamente que essas personagens não conseguiam fugir dos lugares delimitados para elas por outrem. Ao chegar à festa, obviamente Sr. Roxo de Alegria foi visto como um homem negro; ele e seu amigo Horácio causaram mal-estar aos outros convidados ao entrarem na festa. Nenhuma outra personagem, além de Roxo, enxergava “a sua alma branca”, o que mostra a dimensão irreal e cômica da afirmação de Roxo de Alegria sobre a possibilidade de ser branco nas ações e com isso resolver no nível individual o problema do racismo.

Ademais, Sr. Roxo de Alegria serviu como uma forma que corroborou com a ideia própria àquela época de que pessoas negras não eram confiáveis. A personagem em suas principais ações na peça roubou o convite para a festa de Botafogo e enganou Pardellas ao injetar glândulas de bode para macacos. Mesmo que ele tenha percebido o erro cometido por conta do seu analfabetismo, Roxo de Alegria optou por não contar nada para Pardellas, o que permitiu que o português se transformasse em um animal durante o evento derradeiro da jornada de Pardellas para se tornar um capitalista. Ao ver o português transformado em um bode descontrolado, ele novamente escolheu se preservar e atirar-se atrás da mesa ao invés de ajudar o amigo naquela situação. Essa série de escolhas reforça o mesmo ideal de desonestidade característica do negro.

Embora tenha sido enfatizada até aqui a diferença entre a construção de Horácio e a de Senhor Roxo de Alegria, ambos são portadores de uma similaridade no sentido de que almejavam ser tratados como pessoas diferentes do que realmente eram na inserção naquela forma social específica. O mulato queria ser notado como um homem culto e intelectual e seu amigo Sr. Roxo de Alegria cobiçava ter a qualificação de uma pessoa branca. Nos dois casos, eram mobilizadas pelos roteiristas caricaturas racistas da população negra e, com isso, tentava-se produzir riso da plateia.

Outro ponto em comum entre essas personagens era o uso recorrente de piadas de duplo sentido. Quando Roxo de Alegria, ao encontrar a máquina de transformação instantânea, perguntou se não era preciso puxar a manivela (apontada para baixo) para ela funcionar. A maioria de piadas como essa acabaram sendo censuradas, antes de chegar aos palcos. Porém, outras consideradas menos diretas foram liberadas pela censura. Apesar da preocupação da censura quanto à expressão de um discurso mais explícito sobre o sexo, é possível identificar

que, ainda mais importante do que isso para o que esta dissertação se propõe, é perceber como havia um modo reiterado de atrelar sexualidade e raça.

Na cena em que Roxo e Horácio estavam na mansão em Botafogo, suas presenças causaram comoção entre as irmãs Dede, Fafá e seu amigo Bebetinho. Todos ficaram impressionados com os atributos físicos dos amigos “de cor” e fizeram questão de externalizar a atração por eles. Os homens despertavam um sentimento de atração e desejo sexual nas meninas brancas anfitriãs da festa e no “invertido” Bebetinho.¹⁴⁵ Para o grupo, o atrativo era a cor de pele. Fafá e Bebetinho, demonstraram que a cor acabava se tornando um atrativo exótico e por conta disso despertava o interesse e a curiosidade.

“Fafa:

Ih!Eu tenho uma vocação para homem de cor... e você Bebetinho?

Bebetinho:

É! Um chocolate, de manhã, não desagrada... (O grupo ri, escandalosamente)”.¹⁴⁶

Roxo de Alegria chegou a ser comparado a uma barra de chocolate por Bebetinho. Essa associação feita pelo homem demonstra um fetiche pelo corpo do homem negro. Além disso, a fala de Bebetinho também possibilita pensar como a atratividade da raça negra é ligada direta e somente à satisfação sexual. Quanto a Roxo de Alegria e Horácio, a temática dos amores só foi mobilizada em termos de satisfação dos impulsos sexuais, nada além disso, mesmo que eles se comportassem muito melhor do que Pardellas. Essa passagem é interessante porque, embora a historiografia tenha enfatizado sobretudo a figura da mulata como caso em que havia uma simbolização do corpo da mulher negra segundo as regras próprias à sexualidade, em *Seccos e molhados* essa mesma lógica foi apresentada não apenas em mulheres, como Magdalena, mas foi também deslocada para homens como Roxo de Alegria e Horácio. Todos eles eram corpos responsáveis por provocar os desejos mais ocultos da cultura das elites brancas.¹⁴⁷

Orlando Barros já havia mostrado que não somente o corpo feminino era relacionado aos desejos sexuais.¹⁴⁸ Em sua pesquisa, Barros expôs como os cabarés em Paris exploravam também os corpos de homens em suas peças, daí o uso corriqueiro de vestimentas curtas e que deixavam a mostra partes do corpo tradicionalmente escondidas. O que *Seccos e molhados* deixa ver é que essa mesma lógica da atração sexual pelo negro, entendida como o despertar

¹⁴⁵ PEIXOTO, Luiz e PORTO, Marques. *Seccos e molhados*, p.43.

¹⁴⁶ PEIXOTO, Luiz e PORTO, Marques. *Seccos e molhados*, p.67.

¹⁴⁷ Cf. LOPES, Antônio Herculano. *Um forrobodó da raça e da cultura*, p.09.

¹⁴⁸ Cf. BARROS, Orlando. *Corações de Chocolate: a história da Companhia Negra de Revistas, (1926-1927)*. Rio de Janeiro. Livre Expressão, 2005.

dos desejos mais primitivos, compunha também o imaginário social daquela sociedade da Primeira República.

Ângela Davis mostrou que a representação cultural do homem negro no pós-abolição contribuiu para a construção de uma imagem hiper-sexualizada dessa população. Em seu livro *Mulheres, raça e classe*, ela discutiu o quanto a cultura, no caso a americana, contribuiu para a associação do corpo do homem negro com uma compulsão sexual. A sexualidade do homem negro é ligada de um modo racista ao desejo pela mulher branca, pois ele se tornava a representação de um perigo, como se fosse um predador pronto para utilizar de quaisquer meios para satisfazer os seus desejos sexuais.¹⁴⁹

Em *Seccos e molhados*, Horácio agia segundo uma lógica muito similar a essa, própria às representações do negro tais como apresentadas por Ângela Davis. O mulato apresentou um grande apetite sexual, tanto na cena da fada dos espelhos quanto na festa na mansão em Botafogo. Durante sua conversa com Pardellas, ele implorou diversas vezes para que seu amigo português escolhesse uma mulata. Seu desejo por elas era meramente sexual e ele fez questão de deixar claro para o público e para o amigo. A mulata seria uma ótima forma de digerir a comida pedida pelo amigo.

Ângela Davis explicou que a construção do homem negro como predador sexual estava interligada à ideia de que as mulheres negras estavam sempre disponíveis sexualmente. Na fala de Horácio se pressupõe a disponibilidade da mulata pedida pelo amigo para ajudá-los a “desgastarem” o bacalhau:

“A imagem fictícia do homem negro como estuprador sempre fortaleceu a sua companheira inseparável: a imagem da mulher negra como cronicamente promíscua. Uma vez aceita a noção de que os homens negros trazem em si compulsões sexuais irresistíveis e animais, toda raça é investida de bestialidade”.¹⁵⁰

O impulso sexual de Horácio era forte a ponto de ele não se incomodar de ter um romance com seu amigo português desde que esse se tornasse uma formosa “*girl*”. Ele prometia dar amor, carinho e proteção para conseguir convencer seu companheiro da transformação e assim ganhar uma mulher para ele.¹⁵¹ A atitude deixou Pardellas horrorizado e podemos imaginar que foi responsável por uma explosão de risos no teatro.

Na mansão em Botafogo durante as investidas amorosas de Pardellas em Fafá, Horácio insistia que o amigo levasse a menina para um quarto e fizesse algo além. Tanto Horácio quanto Roxo de Alegria repreenderam o amigo por sua falta de iniciativa sexual, dando a entender que

¹⁴⁹ Cf. DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*, p.186.

¹⁵⁰ DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*, p.186

¹⁵¹ PEIXOTO, Luiz e PORTO, Marques. *Seccos e molhados*, p.13.

se fosse com eles a história seria diferente. Mais uma vez, as personagens negras foram aquelas que não conseguiam controlar os seus impulsos.

Atentar-se para a construção da sexualidade de personagens masculinas negras amplia a visão sobre as possibilidades de representação racial nos teatros. Ela explicita que não eram somente os corpos negros femininos, na figura das mulatas, que passavam por essa construção estereotipada, mas uma suposta sexualidade incontrolável era um alicerce fundamental para a própria formulação de um modelo de comportamento que devia ser definidor do reconhecimento da identidade negra enquanto tal naquele período.

2.4. As personagens e a cidade do Rio de Janeiro

Grande parte das peças representadas por companhias brasileiras no Rio de Janeiro, sobretudo no século XX, tinham como cenário o espaço urbano da cidade. Algumas peças traziam episódios importantes ou figuras públicas cariocas, outras tinham problemas urbanos como assunto principal. Essas peças se dedicaram sobretudo a expor de formas diferentes, em tom de crítica; elogio ou ironia, elementos do cotidiano dos moradores do Rio de Janeiro da década de 1920. Por isso, trata-se de uma importante fonte de investigação para o estudo dos hábitos; das modas e das expectativas comportamentais do período. Apesar da liberdade criativa dos autores, grande parte das piadas feitas no palco do Teatro São José retomavam temas polêmicos da época, sobretudo em relação às mudanças comportamentais.¹⁵²

Luiz Peixoto e Marques Porto não se restringiram a trazer ao público somente as desventuras dos amigos Pardellas, Roxo de Alegria e Horácio. Durante o decorrer de toda a trama, os roteiristas se dedicaram a inserir na peça os dramas e desafios da modernidade carioca para a sua população. Daí os hábitos reinventados na Primeira República terem sido debatidos de forma sarcástica e cômica, seja na trama principal, seja nas entre-cenas que permeavam o roteiro.

Para Nicolau Sevcenko, o debate a respeito da modernidade estava posto em todas as grandes cidades. Os hábitos do século XIX não se encaixavam no frenesi da vida moderna e todas as possibilidades que a ciência trouxe para seus habitantes. Coube aos setores médios urbanos reinventar costumes e valores para definir o que era um comportamento moderno:

“O Rio passa a ditar não só as novas modas e comportamentos, mas acima de tudo os sistemas de valores, o modo de vida, a sensibilidade, o estado de

¹⁵² Muitas das peças se dedicavam a fazer piadas com a situação da nova liberdade feminina, como ocorreu na campanha sufragista. Não foram raras as vezes que encontrei sátiras com o movimento feminino da época.

espírito e as disposições pulsionais que articulam a modernidade como uma experiência existencial”.¹⁵³

Segundo Sevcenko, os meios culturais tomaram para si esse movimento de debater a nova modernidade carioca. O cinema norte-americano foi um grande veiculador de tendência a partir da década de 1920 por conta de seus cenários deslumbrantes; pelos novos cortes de roupa e pelos hábitos disseminados por personagens que caíam na graça do grande público. Entendo que o teatro de revista se impôs nesse debate como uma voz ativa e própria.

No Rio de Janeiro, os primeiros anos do novo século foram caracterizados pela preocupação do poder público brasileiro em modernizar a capital do país. Para isso, teve como base certas tendências da medicina e das ciências da época, além do modelo parisiense de organização de cidade, como meio de reorientar a lógica da cidade, reorientação essa marcada por um esforço de servir prioritariamente aos novos grupos sociais da elite que emergiam nas cidades.¹⁵⁴

A ciência se tornou um novo fundamento do poder público que permitia justificar as mudanças forçadas que eram feitas nos anos seguintes na arquitetura da cidade, nas políticas que proibiam certos hábitos, e no controle dos corpos de seus cidadãos. A política do bota-abaixo, também conhecida como política de regeneração, foi inventada como um símbolo desse movimento modernizador, no qual realizava-se o sonho das largas avenidas; dos cafés; das vitrines de lojas e das cervejarias.¹⁵⁵ Homens e mulheres incorporaram em seu vestuário as modas oriundas da Europa e do Estados Unidos. O planejamento público de tornar o Rio de Janeiro uma vitrine de cidade moderna para o mundo impactou diretamente na vida e na mentalidade de seus habitantes.

Ao pensar nessa resignificação do espaço urbano da cidade, em que ruas e bairros estavam diretamente ligados a uma tendência comportamental, não foi uma coincidência as localidades escolhidas para compor o cenário da peça *Seccos e molhados*. Nota-se uma diferença na forma como a cidade aparecia no roteiro antes e depois do começo da transformação de Pardellas em um homem moderno e capitalista. A primeira cena da peça foi construída com o português ainda como um homem comum, um simples dono de armazém.¹⁵⁶ Nela, o protagonista foi concebido de modo a representar um homem ordinário que vivia o

¹⁵³ NOVAIS, Fernando A. e SEVCENKO, Nicolau. *História da vida privada no Brasil vol. 3*, p.522.

¹⁵⁴ Cf. NOVAIS, Fernando A. e SEVCENKO, Nicolau. *História da vida privada no Brasil vol.3*, p.522.

¹⁵⁵ GOMES, Tiago de Melo. *Um espelho no palco: identidades sociais e massificação da cultura de revista dos anos 20*.

¹⁵⁶ A peça é dividida em dois atos.

espaço urbano como a maioria dos cidadãos cariocas. Não foi feita ali qualquer especificação de em quais ruas ou bairros a trama se passava. O máximo que se encontra é a afirmação de que o sonho de Pardellas se passava em “*uma rua qualquer do Rio de Janeiro*”.¹⁵⁷ Assim, os roteiristas optaram por afirmar um anonimato nas ruas que se assemelha à condição das personagens. É uma rua desclassificada como eram também Pardellas, Horácio e Senhor Roxo de Alegria.

A cena da delegacia também teve um cenário muito pouco detalhado. Havia apenas elementos genéricos de qualquer delegacia, como uma cadeira; uma mesa; um telefone e uma cela. Novamente os autores optaram por não especificar e responder qual era a delegacia, assim como não é possível saber qual era a rua.

Essa sucessão de cenários genéricos é quebrada apenas pela cena da fada dos espelhos. A partir de reportagens do Jornal do Brasil, averigui que o quadro contou com um pesado investimento de maquinário e uma série de espelhos que tomaram conta do palco.¹⁵⁸

¹⁵⁷ PEIXOTO, Luiz e PORTO, Marques. *Seccos e molhados*. 1924, p.03.

¹⁵⁸ Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 6 de novembro de 1924. Palcos e salões.



¹⁵⁹Figura 17: Cena da fada dos espelhos ocorrida no primeiro ato da peça.

É importante salientar que a companhia de Teatro São José contou com um investimento considerável para a montagem do cenário e do figurino.¹⁶⁰ Como relatado no primeiro capítulo, a companhia era financiada por Pascoal Segreto e possuía uma rentabilidade destacada. A montagem de cenário, principalmente os cenários pintados por Hypolito Colomb, assim como a elaborada tecnologia de maquinários, provavelmente para fazer as trocas de cenário com rapidez, foram elogiados pelos jornais *O Imparcial: Diário Ilustrado do Rio de Janeiro*¹⁶¹ e *Jornal do Brasil*.¹⁶² Com isso, pode-se afirmar que a escolha de cenários simples para certas passagens do roteiro não se deu por questões orçamentárias, pois a estreia da peça chegou a ser adiada pela grandiosidade de cenários e figurinos que estavam sendo montados exclusivamente para *Seccos e molhados*.

¹⁵⁹ RUIZ, Roberto. *Teatro de revista no Brasil: do início à primeira guerra*. Rio de Janeiro. INACEN, 1988.

¹⁶⁰ *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 6 de novembro de 1924. Palcos e salões.

¹⁶¹ *O Imparcial: Diário Ilustrado do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, 8 de novembro de 1924. Teatro, música e cinema.

¹⁶² *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 6 de novembro de 1924. Palcos e salões.



¹⁶³Figura 18: Cena da peça *Seccos e molhados* com recursos de maquinaria

As mudanças nos cenários da trama principal ocorreram após o término do primeiro ato. Após Pardellas ter sua revelação sobre o propósito de sua vida dentro da cela de cadeia. No segundo ato da peça, a construção dos espaços urbanos se alterava drasticamente em relação ao primeiro ato. Luiz Pexoto, figurinista e cenógrafo, utilizou como recurso narrativo a alteração na forma de representar e descrever os cenários no roteiro como uma maneira de introduzir a personagem na vida moderna carioca após a venda de seu armazém.

Na volta do português ao palco após o intervalo, a peça já ganhara uma localidade específica, as ruas do centro da cidade carioca, com suas largas avenidas recém-construídas, que marcaram o princípio da transformação do protagonista. O novo capitalista fez questão de tentar se enquadrar aos demais com seu andar apressado — ou andar americano, como se dizia na época — e suas novas vestimentas que ele julgava expressar a sua transformação social.

¹⁶³ RUIZ, Roberto. Teatro de revista no Brasil: do início à primeira guerra. Rio de Janeiro. INACEN, 1988.

Em seu diálogo com Horácio, Pardellas anunciou sua intenção de se dirigir em seguida a Rua Uruguaiana para adquirir um automóvel, a forma mais moderna de se deslocar pelas ruas do Rio de Janeiro. Os carros no começo do século XX eram um dos modos de se diferenciar do restante da população, pois os seus elevados preços restringiam o acesso apenas a uma minoria. Essa junção de poder e tecnologia era associada diretamente ao homem moderno bem-sucedido e servia como objeto de prestígio e poder.¹⁶⁴

A associação entre a modernidade e a alta classe carioca ganhou ainda mais um desdobramento na última cena da peça. A localização foi novamente explicitada, Botafogo, parte da Zona Sul carioca, que ascendia nas últimas décadas como o novo centro de gravidade da população mais abastada junto a outros bairros como Flamengo e Copacabana. Quando os amigos chegaram à mansão, diferentemente da cena na delegacia, o ambiente era minuciosamente detalhado. As paredes eram cobertas com quadros com constituídos com modernas molduras; havia um ambiente bem planejado que lembrava o estilo francês denominado Luiz XV, em que uma arcada dava acesso a um hall com uma mesa de buffet farta e com cortinas branquíssimas. Para compor o ambiente, no fundo uma moderna *jazz-band* tocava, com músico pintados de preto.

Os objetos foram descritos de modo a levar o público a um ambiente moderno com objetos de acordo com a moda do período. Nicolau Sevckenko afirmou que as salas modernas da década de 1920 deviam ser constituídas como um espaço que transparecesse um visual de funcionalidade, sem peças exageradas, em que os estilos francês e norte americano fossem seguidos e mesclados. Além disso, foi a partir dessa década que a cor branca passou a ganhar espaço no interior das casas, a fim de transmitir uma espécie de limpeza do ambiente. Essas características foram, em alguma medida, a base da composição do cenário da festa de Botafogo. Percebe-se, assim, um esforço por parte dos autores de *Seccos e molhados* de diferenciar o Rio de Janeiro moderno, frequentado e vivenciado por uma parcela mais restrita da população e aquele outro mundo ordinário, genérico e menos rico.

Os homens e mulheres desse círculo abastado foram denominados pelos roteiristas como melindrosas — trata-se das personagens Fafá, Dedê e Mimi e Almofadinhas, Bebetinho. Elas faziam parte da população do Rio de Janeiro moderno e consumiam produtos estrangeiros; escutavam músicas norte-americanas e precisavam seguir uma série de etiquetas comportamentais novas e próprias apenas àquele mundo.

¹⁶⁴ Cf. NOVAIS, Fernando A. e SEVCENKO, Nicolau. *História da vida privada no Brasil* vol.3, p.558.

Entre os almofadinhas, Bebetinho ganhou maior destaque devido ao seu comportamento afeminado. A personagem foi construída com trejeitos e hábitos femininos, como passar maquiagem e fazer penteados no cabelo da mãe. Bebetinho era uma sátira dos novos hábitos da elite carioca e evidenciava um certo desgosto dos autores por uma série de novas tendências daquele mundo moderno tal como emergia. Todavia, isso não era uma originalidade da peça *Seccos e molhados*. Conforme, Receba Pinto identificou na peça *A Carioca*, um esforço de criticar a descaracterização de homens e de mulheres naquele mundo. Daí haver de modo frequente nas revistas homens ricos de atributos afeminados.¹⁶⁵

Outro aspecto que marcava a modernidade para os roteiristas eram as novas possibilidades trazidas pela ciência de aperfeiçoamento do corpo humano. Apesar dessa parte ganhar um tom de absurdidade, no período era possível encontrar propagandas e anúncios nos jornais que prometiam milagres que também alcançavam o absurdo. Essas promessas de transformações biológicas radicais por meio de métodos científicos garantiam ser possível moldar o corpo para que ele se adequasse às novas exigências estéticas da vida moderna.¹⁶⁶ O uso da ciência para alteração da estética ou do comportamento foi uma febre durante as primeiras décadas do século XX e essa febre também acabou ecoando no teatro de revista a partir da manifestação de seu caráter risível. A cena em que isso apareceu de modo mais explícito foi aquela em que Horácio propunha uma transformação radical a Pardellas por meio de uma máquina. Os autores, ao levarem ao palco a máquina de transformação instantânea, criavam uma situação pitoresca e ironizavam a crença extremada na ciência.

A crítica a essa dimensão da modernidade se desdobrou também em uma crítica à própria lógica da Primeira República. Ora, a máquina se apresentava como “Doutor Faustino”, o que lembra inclusive a primeira cena da peça em que Sr. Roxo de Alegria se apresentou como representante oficial da burocracia do campo da saúde do país. A palavra doutor remetia diretamente à importância da medicina no controle dos corpos dos cidadãos de grandes centros urbanos, bem como ao privilégio dos bacharéis naquele período. Por isso, não é uma surpresa que a máquina com habilidades de transformar corpos se autointitulasse doutor.

É a partir dessa associação feita entre ciência, modernidade e aprimoramento biológico que os autores fizeram uma crítica bem-humorada ao discurso moderno das capacidades ilimitadas da ciência. Assim que começou o processo de transformação de Parcellas, foi constatado um problema no tamanho de seus pés. Seu tamanho impedia que o português

¹⁶⁵ PINTO, Rebeca Natasha de Oliveira. *Aracy Cortes em revistas: educação, gênero e práticas educativas difusas no Rio de Janeiro da Primeira República*, p. 94.

¹⁶⁶ Cf. NOVAIS, Fernando A. e SEVCENKO, Nicolau. *História da vida privada no Brasil vol.3*.

dançasse os ritmos modernos com destreza. A limitação biológica foi rapidamente superada pela máquina, que dizia de prontidão: “Eu corto o mal pela raiz”. Contudo, a solução foi simplesmente monstruosa, ela pegou uma machadinha e cortou metade do pé da personagem fora, sem titubear. Para piorar, quando foi preciso solucionar a dor de Pardellas, a máquina também tinha uma solução igualmente absurda:

“Pardellas:

Ai! Despedaçou-me os “pezes”!

Roxo:

Aguenta firme Pardellas...

Horácio:

Deixa a ciência cura no teu corpo

Pardellas:

Ai Doutorzinho, não vae corta mais nada pois não (frase censurada)?

Faustino:

Não interrompa o tratamento (tirando do bolso, um vidrinho) Tome!

Pardellas:

Não tomo Dr.

Faustino:

Tome!

Pardellas:

Não tomo Dr! Eu não estou acostumado (frase censurada)! Eu nunca tomei remédio.

Roxo:

Toma Pardellas. É a ciência que te manda tomá!

Dr Faustino:

A cocaína!

Horácio:

Aspira-a (Pardellas aspira o vidrinho)”¹⁶⁷.

Vale lembrar que a cocaína no começo do século era receitada por diversos médicos como remédio para curar diferentes males como a dor de cabeça e o enjoo e era comercializada como medicamento até para crianças.¹⁶⁸ Outras prescrições feitas por Dr. Faustino foram os micróbios e as glândulas animais injetadas por vacina que garantiriam uma transformação

¹⁶⁷ PEIXOTO, Luiz e PORTO, Marques. *Seccos e molhados*, p.47- 48

¹⁶⁸ Cf. NOVAIS, Fernando A. e SEVCENKO, Nicolau. *História da vida privada no Brasil* vol.3. p. 563.

completa do paciente. Novamente, a ciência aparecia como garantia de efeitos milagrosos e sobretudo, instantâneos sobre o corpo de Pardellas. A ciência era, assim, a responsável pela transformação do homem antiquado em um rapaz moderno capaz de impressionar a todos.

Deve ser assinalado ainda o sucesso que esses métodos científicos, mesmo que provocassem medo em parte da população, atingiram. Mesmo personagens como Roxo de Alegria e Horácio, que não faziam parte dos grupos mais abastados que estavam presentes na peça, tinham uma fé inabalável no método científico. Durante a cena foram eles que convenceram o amigo horrorizado a seguir os caminhos utilizados por Dr. Faustino para a transformação final. Para eles a ciência era algo impossível de ser contestado, era uma entidade confiável que expressava como uma pessoa sábia. Pardellas devia seguir a orientação médica sem contestá-las. A dor, o medo e o desconforto causados no processo da mudança eram apenas o preço que o português devia pagar para conseguir o resultado que desejava.

A linguagem cheia de ironias para tratar a ciência podia ser vista como uma crítica bem-humorada à tendência moderna de incorporar os avanços científicos, principalmente aquelas que implementavam a estética daquela concepção de modernidade ao dia a dia da população das grandes cidades. Nesse sentido, podemos entender que a ciência era, em *Seccos e molhados*, uma força propulsora da modernidade porque era um veículo de introjeção de novos padrões comportamentais, em geral, completamente diferentes dos modos próprios à brasilidade tal como tentava-se formular em uma série de círculos que valorizavam os tipos-nacionais específicos da população brasileira. Não à toa, para se transformar em um *gentleman* era necessário o uso de uma máquina estrangeira. A valorização da cultura e dos hábitos estrangeiros foi o que Luiz Peixoto e Marques Porto encontraram como um dos principais objetos risíveis para a peça, de modo que *Seccos e molhados* foi, também, uma crítica ao afrancesamento e à americanização do modo de viver daquela sociedade.

Capítulo 3

A “espetaculosa” revista *Seccos e molhados*: divulgação, crítica e público

Neste capítulo apresento um balanço do trabalho de divulgação; das críticas especializadas publicadas nas colunas de entretenimento dos jornais cariocas e da resposta do público que assistia a peça *Seccos e molhados*. A partir dessa exposição, tenho como objetivo apresentar quais foram as qualidades da peça que foram exaltadas nas propagandas que tinham como objetivo atrair o público ao teatro e a reação dos críticos em relação ao roteiro e à apresentação da peça. Também busco compreender se o espetáculo conseguiu se fazer rentável para a empresa financiadora.

As principais fontes para este capítulo são as colunas de entretenimento, Palcos e Salões e Teatros, cinemas e salões, impressas diariamente nos periódicos do Jornal do Brasil e O Imparcial: Diário Ilustrado do Rio de Janeiro, respectivamente. A seleção desses jornais se justifica pelo fato de que ambos eram impressos e distribuídos diariamente e possuíam uma seção dedicada à programação de entretenimento da cidade, o que oferece ao pesquisador um acompanhamento da produção cotidiana dos ecos das representações estabelecidas pela peça e uma compreensão de certos pormenores da produção de *Seccos e molhados* em 1924.

No dia 13 de novembro de 1924, o Jornal do Brasil anunciou a estreia da mais nova peça teatral a ocupar o palco do Teatro São José.¹⁶⁹ Os anúncios e críticas sobre as peças em cartaz e em periódicos nos possibilita compreender a dimensão e a proporção que alcançavam as peças do teatro ligeiro no ramo do lazer da cidade do Rio de Janeiro. Se isso é possível a partir do modelo de *Seccos e molhados*, é porque tratava-se de uma peça financiada pela Companhia de Teatro São José e isso significa que ela marcava um certo limite do alcance das peças, já que as peças da companhia eram aquelas com mais meios para divulgação; circulação e montagem, dado o sucesso de *Segreto*.

A análise do sucesso de *Seccos e molhados* nos permite refletir a respeito da circulação no Rio de Janeiro dos estereótipos presentes na peça. Ora, se a peça foi um sucesso de bilheteria essas concepções e representações de raça e de classe em alguma medida atendiam a maior

¹⁶⁹ *Seccos e Molhados*. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 13 de novembro de 1924. Palcos e Salões.

demanda do teatro de revista, isto é, serviam de fonte de riso para o público. O que torna ainda mais clara a aceitação dessas representações é o fato de que o espetáculo encenado devia, fundamentalmente, vender ingressos e lucrar. Logo, entendo que apostar no risco de não-aceitação não é algo tão verossímil, já que se tratava, antes de tudo, de um espetáculo de diversão e que devia competir com inúmeras outras formas de entretenimento bem consolidadas na rotina dos cariocas.

3.1. Os jornais e o teatro de revista apresentam *Seccos e molhados*

O teatro de revista ganhou, a partir de fins do século XIX e ao longo do século XX, um respeitável espaço dentro dos jornais da cidade do Rio de Janeiro. Fazia parte do cotidiano do leitor de periódicos folheá-los e se deparar com anúncios e análises das peças teatrais em cartaz, especialmente nas sessões voltadas para o divertimento.¹⁷⁰

Leonardo Pereira, ao escrever sobre a imprensa fluminense durante a Primeira República, apresentou uma série de reflexões sobre os jornais que circulavam diariamente na capital brasileira. Esses periódicos permitiram a ele identificar as opções de lazer presentes no cotidiano não somente para as classes mais abastadas, mas também para os trabalhadores da cidade desde fins do século XIX. Para Pereira, os jornais na virada do século passaram a ter um novo sentido. Houve uma virada nesse mercado a partir da qual o principal objetivo dos empresários do ramo passou a ser o lucro não apenas a partir da venda de exemplares, mas também a partir da cobrança pela divulgação de espetáculos.

Essa estratégia permitiu um aumento da rentabilidade dos jornais tanto pelo que ganhavam com as propagandas, quanto pela diversificação no quadro de leitores. Para que isso se consolidasse, foi necessário tornar o conteúdo dos jornais mais atraente, mais diversificado e mais divertido para os leitores das outras camadas sociais. Foi nesse movimento de alteração que as colunas nas quais eram anunciadas as programações culturais mais populares começaram a ganhar espaço nas páginas dos jornais.

A partir dos estudos de Leonardo Pereira, os jornais se tornaram, conseqüentemente, uma fonte de grande importância para entender que as opções de lazer divulgadas não como uma imposição das elites financeiras e políticas fluminense, e sim, como espaço para formas diversas de diversão que precisavam agradar a população consumidora. Lentamente, as manifestações culturais, como o teatro de revista cujo alcance populacional era bastante grande,

¹⁷⁰ Cf. PEREIRA, Leonardo. *Negociações Impressas: A imprensa comercial e o lazer dos trabalhadores no Rio de Janeiro na 1ª República*, p.04

adquiriram grande espaço entre as notícias. Quando pensamos na peça *Seccos e molhados*, verificamos essa dinâmica em um estado em que o público leitor dos jornais já estava acostumado a acompanhar as notícias sobre teatros, circos, clubes dançantes e outras programações culturais nos jornais.

Tiago Gomes, ao trabalhar com a indústria de entretenimento carioca nos anos 1920, mostrou que as formas de lazer anunciadas nas colunas culturais eram das mais variadas, dentre havia cabarés, cafés-cantantes, teatros de revista, sessões de cinema e cervejarias. O que é mais interessante é que mesmo com tamanha concorrência, os teatros da Praça Tiradentes faziam sucesso na capital e angariavam um número consideravelmente grande de consumidores diariamente para as suas peças.¹⁷¹

Nos periódicos pesquisados, essas notícias eram encontradas nas colunas de entretenimento, Palcos e Salões e Teatros, cinemas e salões. Ambas apareciam diariamente nos jornais e expunham ao público a programação dos teatros e clubes da capital federal, além de resenhas sobre os espetáculos em cartaz. Essas resenhas não tinham a autoria definida e, por isso, pode-se entender que eram escritas como se expressassem a opinião do jornal, não a de um indivíduo.

Orlando Barros chegou a sugerir que as resenhas escritas sobre o teatro de revista eram, antes de tudo, uma estratégia de divulgação das empresas de entretenimento e não uma resenha efetiva. Segundo ele, muitos dos artigos de jornais escritos com finalidade de ser uma resenha crítica, durante a década de 1920, eram dotados simplesmente de um caráter estritamente comercial, de modo a serem escritas como um meio de favorecer as companhias de teatro de revista.¹⁷²

Essa posição de Orlando Barros não se tornou um consenso entre os estudiosos do assunto. Tiago Gomes transcreveu algumas reportagens em que as peças eram duramente criticadas por jornalistas responsáveis pelas resenhas em periódicos e revistas. O fato de elas aparecerem cotidianamente nos jornais não impedia que as peças, mesmo que fossem um sucesso de público, deixassem de ter a qualidade de seu roteiro posta em dúvida.¹⁷³ Desse modo, Tiago Gomes mostrou esse âmbito da crítica do teatro de revista também como um lugar de debate e de reconfiguração do mundo dos teatros da época.

¹⁷¹ Cf. GOMES, Tiago de Melo. *Um espelho no palco: identidades sociais e massificação da cultura de revista dos anos 20*, p.72.

¹⁷² BARROS, Orlando. *Corações de Chocolate: a história da Companhia Negra de Revistas, (1926-1927)*, p.71.

¹⁷³ GOMES, Tiago de Melo. *Um espelho no palco: identidades sociais e massificação da cultura de revista dos anos 20*, p.132.

É importante entender, assim, que as colunas do ramo do entretenimento funcionavam tanto como um objeto de grande investimento pelos empresários do ramo para dar visibilidade às suas peças, quanto um espaço de crítica que tentava também ser uma voz que orientava a população em direção a certos eventos. De todo modo, essas colunas serviam para as grandes peças praticamente como uma garantia de um bom retorno nas bilheterias para os donos das casas de espetáculos.

3.2. Os anúncios da estreia de *Seccos e molhados*

No fim do ano de 1924, começaram a aparecer os anúncios e as resenhas críticas sobre a peça *Seccos e molhados*. O primeiro anúncio surgiu na imprensa no dia 25 de outubro no Jornal do Brasil, mas não com grande destaque. Havia apenas duas linhas escritas abaixo do cartaz de propaganda da peça *Olha o Guedes*, da famosa dupla Carlos Bittencourt e Cardoso Menezes.¹⁷⁴ Essas duas linhas anunciavam o nome dos roteiristas, Luiz Peixoto e Marques Porto, assim como a data da “première”, marcada para o dia sete de novembro, ou seja, treze dias após o primeiro anúncio. A primeira propaganda sobre a peça foi publicada em uma coluna dedicada às diversas peças teatrais oferecidas pela empresa Pascoal Segreto, o que evidencia que nesse momento *Seccos e molhados* ainda não havia ganhado tanta relevância.¹⁷⁵

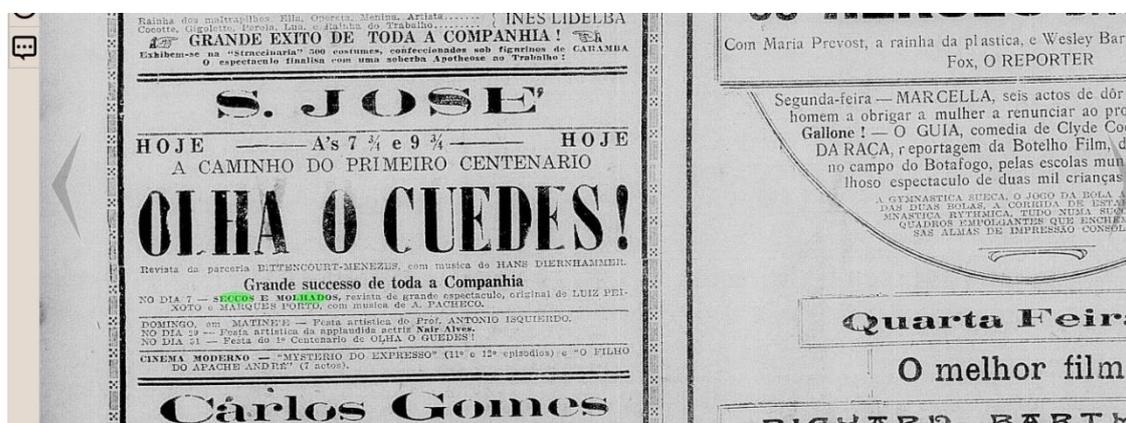


Figura 19: Coluna Palcos e Salões, Jornal do Brasil. 25 de outubro de 1924¹⁷⁶

A coluna dedicada exclusivamente às peças dos teatros da Empresa Pascoal Segreto; São José; Carlos Gomes e João Caetano ilustrava como o empresário José Segreto investia na

¹⁷⁴ *Seccos e Molhados*. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 25 de outubro de 1924. Palcos e Salões.

¹⁷⁵ O jornal *O Imparcial: Diário Ilustrado do Rio de Janeiro* também contava com uma coluna semelhante. Essa coluna se intitulava *Teatros da Empresa Pascoal Segreto* e era publicada diariamente.

¹⁷⁶ Lê-se: “No dia 7 — *Seccos e Molhados*, revista de grande espetáculo, original de Luiz Peixoto e Marques Porto, com música de A. Pacheco”

propaganda de seus espetáculos para tentar garantir uma boa margem de lucro no futuro. Essa divulgação diária das peças nas colunas de entretenimento não era uma estratégia adotada somente pelo empresário. De todas as formas de entretenimento existente na capital federal são as peças de teatro as mais divulgadas nas colunas culturais dos jornais.¹⁷⁷ Isso fica bastante claro ao identificar que, além daquele anúncio menor, na mesma edição também foi publicado um texto de poucas linhas na coluna Palcos e salões em que também havia uma propaganda de *Seccos e molhados*.

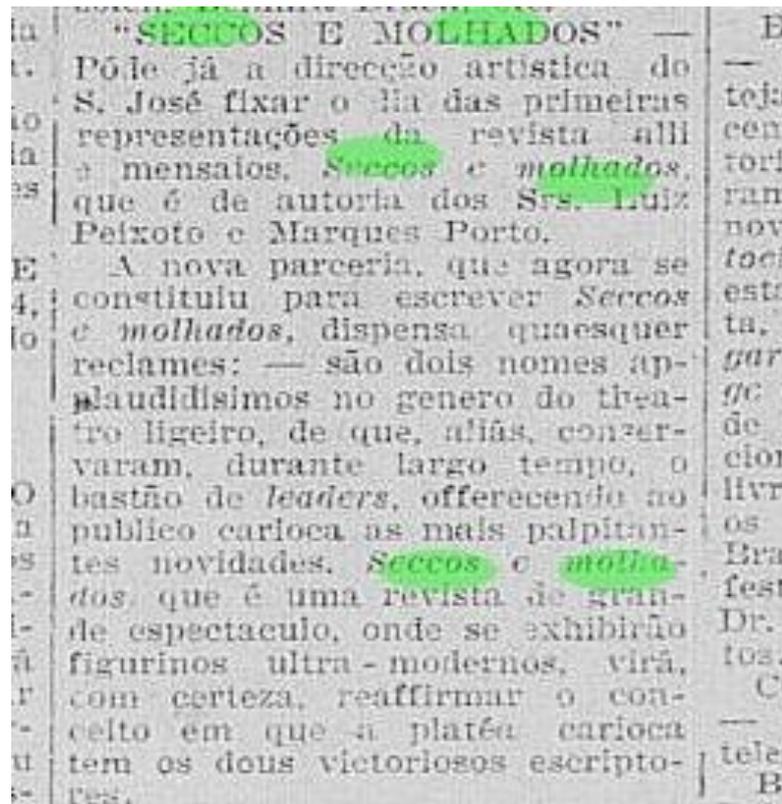


Figura 20: (Coluna Palcos e Salões, 25 de outubro de 1924)¹⁷⁸

Mais detalhada do que a publicação anterior, a Coluna Palcos e Salões deu grande destaque aos roteiristas e afirmou que a parceria entre Luiz Peixoto e Marques Porto era a garantia de sucesso de *Seccos e Molhados*.

“Pode já a direção artística do São José fixar o dia das primeiras representações da revista [...], *Seccos e molhados*, que é de autoria dos Srs. Luiz Peixoto e Marques Porto. A nova parceria, que agora se constituiu para escrever *Seccos e molhados*, dispensa quaisquer reclames: são dois nomes aplaudíssimos no gênero de teatro ligeiro, de que, aliás, conservam, durante largo tempo, o bastão de líderes, oferecendo ao público carioca as mais palpitantes novidades. *Seccos e molhados* que é uma revista de grande espetáculo, onde se exhibirão figurinos ultra-modernos, virá, com certeza, reafirmar o conceito em que a plateia carioca tem os dois vitoriosos escriptores”.

¹⁷⁷ Cf. LOPES, Antonio Herculano. *Entre Europa e África: a invasão do carioca*. Rio de Janeiro, p.118.

¹⁷⁸ *Seccos e Molhados*. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 25 de outubro de 1924. Palcos e Salões.

Essa pequena reportagem mostrava o quanto os nomes de Luiz Peixoto e Marques Porto eram conhecidos pelo público frequentador das revistas. Os nomes de Luiz Peixoto e Marques Porto foram mencionados exaustivamente pelos jornais durante os meses em que a peça esteve em destaque. As menções eram feitas com diversas finalidades, podiam ser usadas para causar expectativa; para descrever o envolvimento dos roteiristas com a peça ou até mesmo para rasgar elogios aos jovens teatrólogos. Outro ponto de destaque da reportagem eram os grandiosos cenários montados para as apresentações e os figurinos ultramodernos. Junto com os autores, eram esses os pontos escolhidos para serem explorados como veículo capaz de vender ao público a grandiosidade que se podia esperar de *Seccos e molhados*. Peças com grandes inovações tecnológicas no cenário eram a última sensação no teatro carioca.¹⁷⁹

Ao ser anunciada antecipadamente, com um bom intervalo de tempo em relação à sua data de estreia, a empresa de entretenimento atraía o público em um esforço de criar uma expectativa antecipada e preparar um cenário fora do teatro para a peça que entraria em cartaz. Uma reportagem escrita no dia 2 de novembro e publicada na coluna Teatros, cinemas e salões do jornal O Imparcial: Diário Ilustrado do Rio de Janeiro ilustrou mais uma estratégia utilizada pela Empresa Pascoal Segreto: investir na fama de Luiz Peixoto, não somente como escritor, mas por seu histórico de peças com belas montagens. Peixoto não limitou sua participação em *Seccos e molhados* somente à escrita do roteiro, mas também a idealizar os cenários e os figurinos.¹⁸⁰

“O guarda-roupa de “seccos e molhados” – A nova revista, que, em 7 do corrente, sexta-feira, ocupará o cartaz do S. José – “Seccos e Molhados”, da autoria de Luiz Peixoto e Marques Porto, é das que mais riqueza apresentam na indumentaria. Luiz Peixoto traçou cerca de cinquenta figurinos para um total de 350 fatos, que estão sedo trabalhados em fazenda caríssima. Pode-se, assim, sem receios de ridículo exagero, afirmar que “Seccos e Molhados”, sendo, como uma realidade é, uma peça, essencialmente cômica, se apresentará, também como a “record-men” do luxo, deixando muito longe todas as outras, que a Empresa Pascoal Segreto tem montado em esplendor de guarda roupa. As situações cômicas de “Seccos e Molhados” são inúmeras e mais ou menos inéditas”.¹⁸¹

Essa reportagem propagandeava o tamanho do investimento feito por José Segreto para a realização de *Seccos e molhados*. A peça gozava da confiança de Segreto, pois a alfaiataria foi montada sem se preocupar em poupar dinheiro. O jornalista fez questão de frisar o número de figurinos que foram desenvolvidos unicamente para a peça e que, conseqüentemente, nunca

¹⁷⁹ BARROS, Orlando. Corações de Chocolate: a história da Companhia Negra de Revistas, (1926-1927), p.44.

¹⁸⁰ ENIO, Lysias e VIERA, Luis Fernando. Luiz Peixoto pelo buraco da fechadura, p.26.

¹⁸¹ O Imparcial: Diário Ilustrado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2 de novembro de 1924. Teatros, cinemas e salões.

tinham sido vistos anteriormente. O detalhe importante é que a reutilização de figurinos era uma prática recorrente em produções com menos recursos e isso, além de jogar com o mistério, algo importante no caráter sensual da propaganda, dava o tom da monumentalidade do que estava por vir.¹⁸²

Orlando Barros, em seu trabalho sobre a companhia De Chocolat, explicou que houve uma mudança significativa nas produções do teatro musicado durante a década de 1920. Ao trabalhar com textos de críticos teatrais e reportagens, ele identificou que houve um aumento da demanda, tanto por parte da crítica, quanto por parte do público, por uma mudança no formato das montagens das peças. Aos olhos dos críticos, o teatro ligeiro devia alcançar as montagens mais sofisticadas, a exemplo das companhias teatrais estrangeiras, sobretudo as francesas.¹⁸³ É a partir da inserção nessa tendência que as companhias nacionais com maiores recursos financeiros passaram a buscar cenários e figurinos mais luxuosos.

O cenário era realmente um elemento decisivo para atrair uma quantidade maior de público para a peça, pois era reiteradamente um ponto de destaque nas propagandas de jornais que surgiam, tal como apresentado em negrito na reportagem de jornal abaixo. É possível ver três expressões em negrito: “Montagem deslumbrante!” “Guarda roupa inacreditável!” e “Amanhã e sempre – *Seccos e molhados*”. Essa forma de propaganda podia ser encontrada diariamente no Jornal do Brasil e no O Imparcial: Diário Ilustrado do Rio de Janeiro.

Figura 21: (Jornal O Imparcial: Diário Ilustrado do Rio de Janeiro, Teatros, cinemas e salões, 14 de novembro de 1924).¹⁸⁴

Outro aspecto da produção da peça que apareceu com frequência nos jornais durante a preparação para a estreia foram os anúncios de ensaios intensos da Companhia com seus roteiristas e atores. Ao menos uma vez por semana era possível encontrar uma nota na qual

¹⁸² Cf. LOPES, Antonio Herculano. Um forrobodó da raça e da cultura. p.19.

¹⁸³ Cf. BARROS, Orlando. Corações de Chocolat: a história da Companhia Negra de Revistas, (1926-1927), p.45.

¹⁸⁴ Além do que foi supracitado, lê-se: Na parte central superior encontra-se escrito “O maior feito teatral do momento”. Após o nome do espetáculo há escrito “Espectáculo de revista em dois actos, vinte e nove quadros e duas soberbas apoteoses. Original de Luiz Peixoto e Marques Porto com partitura organiza pelo maestro A. Pacheco”.

eram descritos os exaustivos ensaios da companhia. Ela se comprometia a entregar o melhor de si em cima do palco e as grandes estrelas da peça, Aracy Cortes, Pepita de Abreu e Grijó Sobrinho, eram citadas como modelos de comprometimento com suas atuações e personagens.

A preocupação com a montagem do cenário e dos figurinos grandiosos foi de tamanha proporção que os leitores das colunas de entretenimento do Jornal do Brasil foram surpreendidos na véspera da estreia com uma notícia inesperada. Na quinta-feira, dia 6 de novembro de 1924, o Jornal do Brasil divulgou que para melhor atender à expectativa do público em relação aos cenários e roupas, com o respaldo da empresa Pascoal Segreto, a peça *Seccos e molhados* não teria a sua ‘première’ no dia seguinte, diferentemente do que fora prometido em outubro. De acordo com a matéria, grande parte dos elementos visuais e cenográficos ainda estava em vias de conclusão. Com isso, a grande estreia ocorreu com seis dias de atraso, em 13 de novembro de 1924:

“A Empresa Pascoal Segreto, que anunciava a “première” da espetaculosa revista-“Seccos e Molhados” para amanhã 6, resolveu transferi-la para o próximo dia 13. E que revista de Luiz Peixoto e Marques Porto, demandando uma montagem sumptuosa, apresenta, agora, grandes dificuldades para o remate de suas cenas, em que figuram cerca de quarenta praticáveis, devidamente maquinados. Por outro lado, o guarda-roupa de “Seccos e Molhados”, feito sob figurinos de Luiz Peixoto, ascende a um total de trezentos e setenta e oito fatos, que dezoito “costumiéres” concluem, trabalhando em serões continuados.

Os trabalhos cenográficos, confiados ao artista Hyppolito Collomb, estão em via de conclusão. Entende, porém, o ilustre cenógrafo que, para que suas pinturas tenham o realce desejável, segundo a perspectiva dos traços, é indispensável a fatura de inúmeros traneis, que o maquinista Antonio Novellino toma a seu cargo fazer. No dia 13, pois, “Seccos e Molhados” subirá com todos os seus matadouros”.¹⁸⁵

Na matéria, evidencia-se que durante o processo de montagem alguns elementos cenográficos e de vestuário foram alterados, como o número de figurinos imaginados por Luiz Peixoto, que de cento e cinquenta vestimentas pulou para trezentos e setenta e oito. A reportagem também abordou a necessidade de um número considerável de maquinários para montar o cenário, indicando novamente uma grande produção e uma grande quantia investida para isso. Ainda mais interessante é perceber que as máquinas; o cenário e os figurinos eram tão relevantes para o público da época que foi possível que uma nota de adiamento, que podia ser fonte de grande irritação, tenha sido usada também como uma propaganda de tudo o que a peça tinha para oferecer ao público. É possível verificar no recurso à quantidade de roupas e no uso de termos como suntuoso; ilustre cenógrafo; realce desejável, novamente aquele jogo de sedução em que se informava uma notícia que decepcionava e, ao mesmo tempo, virava-se de

¹⁸⁵ Foi transferida a première de *Seccos e Molhados*. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 6 de novembro de 1924. Palcos e Salões.

ponta-cabeça essa decepção pela apresentação de detalhes que marcavam a exuberância do que estava por vir.

Com isso, é possível compreender que a peça *Seccos e molhados* foi lançada de antemão como um caso de sucesso. Toda essa dinâmica de bastidores mostra ao leitor atual, de certo modo, os primórdios na cidade do Rio de Janeiro do que posteriormente passaria a ser conhecido como cultura de massa, na qual a expressão da criatividade artística depende de todo um jogo que envolve um investimento considerável; uma visibilidade e circularidade dependentes da propaganda e, finalmente, o divertimento como suporte fundamental da produção

3.3. A recepção da peça pelo público e a crítica

Após a estreia, destacaram-se novamente os anúncios feitos na coluna paga dos jornais, principalmente a parte exclusiva para as peças da empresa Pascoal Segreto no Jornal do Brasil e n’O Imparcial: Diário Ilustrado do Rio de Janeiro. Nessa coluna não se utilizava nenhum texto corrido, e sim, os nomes em letras grandes e em negrito dos espetáculos em cartaz nos três teatros principais da empresa. Abaixo do nome da peça havia algumas frases de efeito, como “capaz de trazer o record (sic) de gargalhadas”; “montagem grandiosa” e “uma revista moderna”. Durante a pesquisa foi possível encontrar essa coluna quase diariamente nos jornais. O formato descrito acima é o padrão de propaganda da Empresa Pascoal Segreto, cujo modelo é visto na imagem abaixo.



Figura 22: (Jornal do Brasil, Palcos e Salões. 9 de dezembro de 1924)¹⁸⁶

¹⁸⁶ Lê-se: “Hoje as 7 ¼ e 9 ¾. A caminho do 1º centenário. Revista de Luiz Peixoto e Marques Porto, com música de A. Pacheco. No dia 11 – festa em homenagem aos autores, em cuja a representação tomará parte Luiz Peixoto, Marques Porto etc”.

Embora os anúncios pagos tenham sido a forma mais recorrente de apresentação de *Seccos e molhados* nos jornais, a partir da data de estreia, a peça começou a aparecer também nas páginas de periódicos, e, sobretudo durante o primeiro mês de apresentações, ela foi abordada por resenhas. Além disso, havia pareceres a respeito da montagem e do roteiro de Luiz Peixoto e Marques Porto. Tratava-se de outro formato de texto comum após a estreia das peças da Praça Tiradentes por conta das expectativas criadas em torno delas.

Para analisar o impacto da produção da companhia Pascoal Segreto no cenário cultural da capital, resolvi operar com reportagens críticas de quatro jornais: O Malho; Jornal do Brasil; D. Quixote e O Imparcial: Diário Ilustrado do Rio de Janeiro para, deste modo, conseguirmos contemplar visões diferentes sobre o resultado da peça *Seccos e molhados* em sua “première”.

Um dia após a noite de estreia, O Imparcial: Diário Ilustrado do Rio de Janeiro divulgou uma nota não muito extensa sobre as impressões da peça. O tom da matéria foi de êxtase com o resultado. O início da nota lembrou o leitor da grande expectativa que se tinha em torno da primeira parceria entre Peixoto e Porto. Para o jornal, essa peça mostrava se a dupla era capaz de triunfar em conjunto. Apresentar esse desafio foi um modo de afirmar para o público que a dupla “deu conta do recado” e que a comicidade da peça levou a plateia a momentos de hilaridade. Ademais, ao longo do artigo foram valorizadas a boa recepção do público em relação ao roteiro da peça e às atuações das principais estrelas.

Os elogios à peça não cessaram. Apenas dois dias após essa reportagem d’O Imparcial: Diário Ilustrado do Rio de Janeiro, o jornal lançou uma pequena nota em que se contava que as representações foram espetaculares. As músicas dirigidas por Assis Pacheco foram outro elemento de destaque, classificadas como saltitantes; vivas e capazes de animar toda a plateia. Após uma série de elogios, havia a conclusão de que, “com efeito, há muitos anos não sobe, em teatro no Rio uma peça tão bem condimentada”.¹⁸⁷

Verifica-se a partir dessas duas referências dos jornais da época que a peça foi muito bem recebida pela crítica especializada e pelo público em geral, que ao que tudo indica lotou as primeiras exhibições da peça. Conforme explicitado pelo Jornal do Brasil, o teatro São José era tomado por “enchentes” de pessoas nas sessões previstas para a apresentação da peça. Segundo o jornal, a peça iria caminhar facilmente para o centenário de representações pela qualidade e aceitação do público.¹⁸⁸

¹⁸⁷ *Seccos e Molhados*. O Imparcial: Diário Ilustrado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 16 de novembro de 1924. Teatro, Música e cinema.

¹⁸⁸ *Seccos e Molhados*. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 25 de novembro de 1924. Palcos e Salões.

O roteiro da dupla pareceu realmente agradar os repórteres do jornal *O Imparcial: Diário Ilustrado do Rio de Janeiro*, pois a ideia de “vitória da dupla Peixoto-Porto” voltou a aparecer no dia 22 de novembro em uma reportagem com esse mesmo título. A matéria foi escrita de maneira a exaltar o trabalho conjunto dos dois autores e destacava a “tendência literária” do texto, que agradava as mais distintas famílias frequentadoras do teatro não somente pelas situações hilárias, mas também pelas sutis críticas produzidas pelos dois à realidade dos brasileiros.¹⁸⁹

Dentre os fatores destacados como causa do sucesso da peça, foram exaltados por *O Imparcial: Diário Ilustrado do Rio de Janeiro* mais uma vez os cenários, além do fato de ela ter abordado uma grande diversidade de situações vividas cotidianamente por diferentes grupos sociais do Rio de Janeiro. Na construção do texto observa-se que esse foi um recurso muito importante para o desenrolar da peça, que se passava no qualquer lugar; no centro da cidade, mas também no bairro de Botafogo. Além de incluir lugares diferentes, o fato de abarcar tanto a camada mais pobre carioca quanto os mais abastados pode ter possibilitado uma maior identificação pelo público diversificado que frequentava o Teatro São José.

Essa forma de construir o roteiro cativou o público, pois a diversificação de situações recorrentes continuou a ser assunto no jornal. Na “Coluna Notícias e Reclamos”, parte do jornal dedicada à opinião do leitor, cinco dias após a estreia do espetáculo, a seção Reclamo ressaltou como a realidade do carioca foi verdadeiramente descrita e representada durante os atos da nova peça.

¹⁸⁹ *O Imparcial: Diário Ilustrado do Rio de Janeiro*, 22 de novembro de 1924. Teatro, Música e cinema.

Noticias, reclamos, etc

"SECCOS E MOLHADOS" — As famílias cariocas, que frequentam, com grande regularidade, os espectáculos do theatro São José, estão, não ha negar, de parabens com a subida à scena da magnifica revista — **"Seccos e molhados"**, original da nova parceria Luiz Peixoto-Marques Porto, organizada especialmente para escrever peças desse genero.

Com effeito, **"Seccos e molhados"**, que é assim como um film da mais palpitante actualidade, regista todos os flagrantos da nossa vida, com uma verdade incontrastavel!

No 2º acto, por exemplo, Antonia Donegri e Marietta Fild, no quadro do "Camelot", que o actor Albino Vidal encarna com a maior propriedade, relembram episodios de todos os dias.

E, assim, são todas as scenas de **"Seccos e molhados"**, que é, mesmo, uma revista para familias.

A Empresa Paschoal Segreto está, pois, de parabens.

Figura 23: (Jornal O Imparcial: Diário Ilustrado do Rio de Janeiro, 18 de novembro de 1924)¹⁹⁰

Ponto interessante de reflexão desse pequeno texto de reclame é o fato de se destacar que o teatro de revista era um programa familiar. Enfatizar essa especificidade dos modos de consumo das peças era uma maneira de responder a críticos que consideravam as revistas espetáculos vulgares, e até mesmo pornográficos, por conta das piadas e dos figurinos das atrizes e das dançarinas.¹⁹¹

As piadas que envolviam constrangimentos, frequente nos teatros de revista, também estavam presentes em *Seccos e molhados*. Dentre elas, na cena da festa da alta sociedade em Botafogo, Bebetinho, um rapaz afeminado, recorrentemente tomava atitudes consideradas socialmente ligadas ao gênero feminino e fazia, explicitamente, piadas de cunho sexual sobre Horácio. Pode-se ressaltar também as piadas de duplo sentido em que Horácio tenta seduzir a fada dos espelhos. Porém, dado o sucesso de audiência e na medida em que o jornal aceitou

¹⁹⁰ Lê-se: "As famílias cariocas, que frequentam, com grande regularidade, os espetáculos do teatro São José, estão não a de negar, de parabéns com a subida a cena da magnifica revista "Seccos e Molhados", original da nova parceria Luiz Peixoto. [...] Com efeito, Seccos e Molhados, que é assim como um filme da mais palpitante atualidade, regista todos os flagrantos da nossa vida, com uma verdade incontestável! [...] E, assim, são todas as cenas de "Seccos e Molhados", que é, mesmo, uma revista para famílias".

¹⁹¹ GOMES, Tiago de Melo. *Um espelho no palco: identidades sociais e massificação da cultura de revista dos anos 20*, p.138

publicar aquela opinião de que ir a peça era um programa familiar, podemos sugerir que essas piadas aparentemente não incomodavam as famílias consumidoras da época.

3.4. *Seccos e molhados*, um sucesso de bilheteria

A ideia de que *Seccos e molhados* atraiu para o Teatro São José um grande número de pagantes e alcançou um grande sucesso foi uma unanimidade nos jornais pesquisados. O periódico O Malho levou aos leitores no dia 22 de novembro sua primeira análise sobre a peça que havia estreado nove dias antes.¹⁹²

Em um tom sensacionalista o texto dizia que a capital do Brasil parou por conta da estreia da peça. “No dia seguinte da peça não se falava em jogo de bicho, os maridos chegavam em seus lares tarde e as donas de casa trocavam as feiras pela Praça Tiradentes”. O repórter afirmava ser uma vergonha admitir em voz alta o fato de ele não ter visto a peça. A reportagem d’O Malho chegou a comentar sobre ter havido repercussões da peça até mesmo na França.

Apesar do caráter sensacionalista e da expressão do sucesso de bilheteria que era *Seccos e molhados*, em O Malho foram feitas críticas a certas deficiências no quesito atuação e às “*girls*”, isto é, às dançarinas da peça. De todo modo, o tom entusiasta e elogioso mais uma vez se repetiu. Mesmo que as trezentas dançarinas escaladas não tivessem se mantido firmes, o problema foi rapidamente superado pela tecnologia empregada na montagem das cenas.¹⁹³ Com tecnologia, designava-se nesse caso os cenários complexos como aquele da cena da fada do espelho ou também a técnica usada para os fantoches.

Em seguida à reportagem d’O Malho foi publicada uma polêmica charge sobre o desempenho dos autores da peça de revista.

¹⁹² Cf. Uma glória nacional. O Malho, Rio de Janeiro, dia 22 de novembro de 1924.

¹⁹³ Uma glória nacional. O Malho, Rio de Janeiro, 22 de novembro de 1924.



Figura 24: (Charge publicada no Jornal *O malho*, 22 de novembro de 1924)

A charge fazia menção a Cardoso de Menezes, um famoso teatrólogo do ramo de revistas que emplacou diversas peças que foram aclamadas pela crítica, além de terem sido um sucesso de bilheteria nos teatros do Rio de Janeiro. Também, ele foi um dos parceiros autorais de Luiz Peixoto em peças anteriores. A última peça de Cardoso Menezes havia acabado de encerrar o seu período de apresentações no Teatro São José. *Seccos e molhados* foi aquela que entrou no lugar. O jornal faz uma referência jocosa a Menezes para ilustrar que o trabalho da dupla estava digno dos maiores nomes da revista carioca na década de 1920. Monopolizar o divertimento era ter tanta popularidade que as apresentações continuavam a acontecer por um longo tempo.

Uma reportagem escrita no jornal ilustrado *Dom Quixote* publicou uma frase significativa para a compreensão do quanto a peça atendeu às expectativas de lucro da empresa Pascoal Segreto.¹⁹⁴ A resenha terminava com a seguinte frase: “É de presumir, portanto, que *Seccos e Molhados*, não entre em liquidação forçada, tão cedo”, o que demonstrava que as peças precisavam alcançar uma aceitação do público pagante, bem como da crítica para se manter por um bom período em cartaz. Caso isso não ocorresse, eram substituídas com rapidez pelos donos das companhias de entretenimento. Na medida em que *Seccos e molhados* ficou

¹⁹⁴ *Seccos e Molhados*. Jornal Ilustrado D. Quixote, Rio de Janeiro, 19 de novembro de 1924.

em cartaz por pouco mais de dois meses, observa-se que a previsão de *Dom Quixote* estava correta.

A peça foi exibida diariamente no teatro São José após o dia treze de novembro em duas sessões diárias. Esse modelo de exibições do espetáculo se tornou corriqueiro na década de 1920 após uma mudança ocorrida nos anos antecedentes na qual eram encurtadas as exibições diárias de três para duas.¹⁹⁵ *Seccos e molhados* ocupava o horário nobre dos teatros cariocas e era oferecido aos espectadores em dois horários noturnos com um breve intervalo de tempo entre as sessões. A primeira sessão era oferecida às sete e quarenta e cinco e a segunda sessão, duas horas depois.¹⁹⁶

Foi possível averiguar que *Seccos e molhados* competia em audiência com outros grandes centros teatrais cariocas, como o Teatro Carlos Gomes, que exibiu nos meses de novembro; dezembro e janeiro um total de três peças diferentes. No mês de novembro, foi exibida a peça *Sol de Verão* e durante o mês de dezembro, *Esposas Ingênuas* e *Zozo cortou os cabelos*. Todas as produções citadas acima eram reproduzidas nos mesmos horários das sessões ocorridas no Teatro São José.¹⁹⁷ Já no teatro João Caetano - antes conhecido como Teatro São Pedro —, também propriedade da Pascoal Segreto,, encontravam-se outras variedades artísticas em cartaz durante todo o ano. No mês de novembro, por exemplo, o espetáculo *Mano de Mina*, uma opereta de Napoleão Brandão Sobrinho, autor consagrado, também era apresentada nos mesmos horários noturnos de exibição, às 7 ³/₄ e 9 ³/₄, como era redigido na época.¹⁹⁸

Não eram somente os teatros da empresa Segreto que optavam pela utilização desse horário para a apresentação de suas peças. Os teatros da Empresa teatral José Loureiro, Palácio Teatro e Teatro da República, ambos no centro da cidade, não divergiam da Segreto e seus grandes espetáculos ocorriam no mesmo horário que as cortinas se abriam no São José.¹⁹⁹ O tradicional Theatro do Recreio também apresentava suas atrações nos mesmos horários. O concorrente exibia em novembro a peça *Pennas de Pavão*, com o slogan de melhor elenco de teatro de revista da capital nos mesmos horários de *Seccos e molhados*.

Não eram somente os horários das sessões que coincidiam entre diversos teatros da capital. O preço das cadeiras mais baratas também era tabelado. Em um anúncio publicado no

¹⁹⁵ Cf. GOMES, Tiago de Melo. Um espelho no palco: identidades sociais e massificação da cultura de revista dos anos 20, p.145.

¹⁹⁶ Infelizmente, não consegui encontrar o tempo de duração de uma apresentação de *Seccos e molhados*. Todavia, ela não podia durar mais do que uma hora e meia, já que era preciso entre uma apresentação e outra rearmar o cenário e os figurinos, além de haver um tempo de descanso para os atores.

¹⁹⁷ *Seccos e Molhados*. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 25 de novembro de 1924. Palcos e Salões.

¹⁹⁸ *Seccos e Molhados*. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 25 de novembro de 1924. Palcos e Salões.

¹⁹⁹ 1º centenário de *Seccos e Molhados*. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 24 de dezembro de 1924. Palcos e Salões.

Jornal do Brasil no mês de dezembro, pude encontrar o preço das cadeiras comuns dos teatros Recreio, República, Carlos Gomes, Lyrico, João Caetano e do Palácio.²⁰⁰ Dentre todos os citados, o Palácio Teatro era o único que cobrava um preço diferenciado por seu ingresso mais barato, 6\$000. Os demais, além de terem oferecido espetáculos com os mesmos horários, também cobravam o mesmo valor para quem quisesse desfrutar de espetáculos em seus espaços. Tratava-se, provavelmente, de mais uma daquelas regras tradicionais que submetiam a lógica econômica a um código informal de costumes que organizava a economia não como um campo autônomo, mas como uma parte da sociedade que obedecia a normas que a própria sociedade criou e fez delas tradição.

Sete e quarenta e cinco e nove e quarenta e cinco eram os horários em que os palcos da cidade entravam em ebulição com os mais diversos espetáculos teatrais. Isso mostra que manter um espetáculo em cartaz durante um tempo considerável não era uma tarefa fácil, pois a quantidade de concorrentes era grande. Ao verificar os anúncios durante o mês de novembro e dezembro, foi possível constatar que a peça *Seccos e molhados* foi a única que se manteve em cartaz nos teatros citados durante esse período. Todas as outras foram substituídas por outras peças no decorrer desses dois meses.

No mês de dezembro, um pouco antes de completar um mês em cartaz, foi anunciada uma grande festa em homenagem a Luiz Peixoto e Marques Porto, como marca do sucesso contínuo de *Seccos e molhados*. Na ocasião, os autores subiram ao palco e representaram os principais papéis da história. Porto e Peixoto fizeram isso, ao menos, mais duas vezes. A festa também contava com atos dos mais variados. No fim, ainda havia apresentações culturais diversas para a plateia, as quais iam desde a apresentação de um conceituado tenor português chamado Almeida Cruz, até a apresentação de uma artista do Teatro do Recreio.

O sucesso de bilheteria não se esgotou em meados do mês de dezembro, pois no fim desse mesmo mês surgiu o anúncio da grande festa que seria dada para comemorar o centenário da peça, ou seja, a realização de cem encenações pela Companhia de Teatro São José. O centenário foi anunciado com grande antecedência e também prometia uma grande variedade de espetáculos.

²⁰⁰ Cartaz para hoje. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 3 de dezembro de 1924. Palcos e Salões.

3.5. As comemorações pelo centenário

O festival assegurava a exibição de um quadro novo chamado “chopp barato”. Infelizmente o script não consta nos documentos de censura do Arquivo Nacional e, por isso, não tive acesso ao conteúdo e à datação exata da interpretação do quadro no decorrer do roteiro. Contudo, sabe-se que nele os autores prometiam fazer jus à comicidade da peça e arrancar grandes gargalhadas da plateia. Tratava-se de um quadro interpretado por toda a Companhia de Teatro São José. Mais uma vez, os autores foram ao palco para participar da interpretação de um dos quadros da peça em conjunto com conceituadas figuras públicas ligadas ao teatro da época, como José do Patrocínio Filho, Mario Nunes e Ary Pavão. Isso tudo ocorreria em duas sessões apresentadas em seus horários habituais e durante essas duas sessões havia ainda a participação de conjuntos musicais, como por exemplo o Coral do Recreio e artistas solos, como o tenor Vicente Celestino.

Vale ressaltar a presença de Mario Nunes no espetáculo, um conceituado e famoso crítico teatral que produziu importantes resenhas sobre trabalhos artísticos da década de 1920 e contribuiu durante mais de trinta anos com críticas teatrais para o *Jornal do Brasil*. Nunes exerceu a função de presidente da Associação Brasileira de Críticos Teatrais e fundou uma revista denominada *Palcos e Telas*.²⁰¹ A imersão de Nunes no universo das revistas foi discutida por Tiago Gomes, que o caracterizou como um jornalista e crítico atento às grandes novidades produzidas pelo teatro ligeiro.²⁰² Tão instigante quanto à aparição de Nunes foi a participação de José do Patrocínio Filho no festival. Filho do político negro e militante da causa abolicionista José do Patrocínio, ele se aventurou pelos caminhos artísticos a partir de 1906, quando escreveu sua primeira peça de revista *Vem cá Mulata*.²⁰³ Mesmo com uma participação breve como roteirista de revistas, José do Patrocínio Filho mantinha-se atuante no meio cultural e intelectual carioca.

Essas grandes participações se repetiram quase um mês depois em outra celebração. O fato de ter convidados tão importantes para o meio do teatro é um indício de que realmente a peça de Peixoto e Porto foi marcante na capital carioca. Pode-se arriscar a dizer que o sucesso não foi somente entre o público popular, mas também entre parte de intelectuais ligados ao teatro e ao jornalismo da cidade. A data da grande comemoração foi o dia 2 de janeiro de 1925, quando a peça completava exatos cinquenta dias em cartaz. O resultado pareceu satisfazer tanto

²⁰¹ MÁRIO Nunes. Título do verbete ou capítulo. In *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa393305/mario-nunes>>. Acesso em: 17 de Jun. 2020.

²⁰² GOMES, Tiago de Melo. *Um espelho no palco*, p. 296.

²⁰³ TIRONHÃO, José Ramos. *A música popular no romance brasileiro: Século XX (1ª Parte): Volume 2*.

os donos da empresa de entretenimento Pascoal Segreto quanto os autores e atores da Companhia. Os anúncios surgiram no fim do mês de dezembro e prometiam casa cheia e grande divertimento para os que se aventurassem a ir. De fato, ao observar os convidados citados acima, pode-se dizer que a empresa de entretenimentos responsável pela peça não poupou gastos para fazer a grande comemoração.

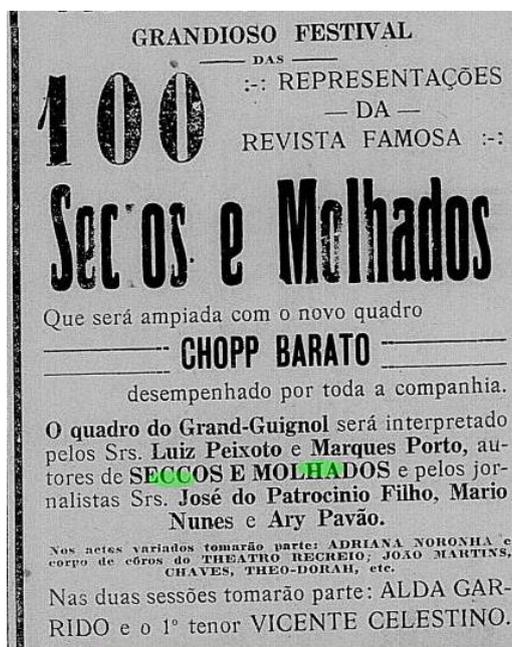


Figura 25: (Coluna Palcos e Salões, Jornal do Brasil, 2 de janeiro de 1925)

Curiosamente, o anúncio a respeito da comemoração das cem apresentações do grupo teatral foi uma das últimas publicações da peça no Jornal do Brasil e n'O Imparcial: Diário Ilustrado do Rio de Janeiro. Após o grande festival, a peça foi mencionada pela última vez na coluna Palcos e Salões no dia seguinte, quando foi publicada uma reportagem a respeito de uma outra festa que seria realizada pela companhia do teatro São José para comemorar o ano novo da empresa Pascoal Segreto.

O festejo se realizou no dia cinco de janeiro, durante as duas sessões diárias de *Seccos e molhados* e contou novamente com a participação dos autores do espetáculo, Luiz Peixoto e Marques Porto, na cena do Leão da chácara e com a presença de Mario Nunes; Ary Pavão e outros convidados.²⁰⁴ Além dessas participações especiais, a companhia havia prometido trazer quadros novos para a festa interpretados pelos principais artistas da Companhia.

²⁰⁴ Entre-cena que contava a história de duas moças apaixonadas por um rapaz a com habilidades em violão. As duas moças em questão acabavam disputando a atenção e o amor do homem. Até que uma delas acaba morta e estirada no chão da praça em que a cena acontece.

No Jornal do Brasil, contou-se que novamente a companhia elevou o nível de diversão pela cidade. Não sabemos qual foi a repercussão desse “festival de ano bom”, nem em quesito de performance da trupe teatral e convidados, nem no que cerne às reações do público. Não surgiu nos jornais nenhuma nota que trouxesse comentários; reações sobre a festa ou presença do público.

É possível que a peça tenha saído de cartaz logo no começo de janeiro, já que não havia mais anúncios da peça na seção da Empresa Pascoal Segreto, tanto na Palcos e Salões, quanto no jornal O Imparcial: Diário Ilustrado do Rio de Janeiro. Aliás, em meados de janeiro, há anúncios de outra peça apresentada no Teatro São José, o que provavelmente é a expressão do fim das apresentações de *Seccos e molhados*.

Apesar de ter sido retirada após a comemoração de dois grandes festivais, *Seccos e molhados* foi exibida durante quase dois meses diariamente na Praça Tiradentes, duas vezes por dia, um fato que não era comum no período dentro da lógica do teatro de revista. Grande parte das peças anunciadas no período em que *Seccos e molhados* estava em cartaz não completaram mais de um mês nos palcos cariocas. Isso é uma evidência da aceitação e do sucesso que a peça conseguiu obter no circuito teatral carioca.

Outro indício da grande aceitação e sucesso da peça pelo público apareceu no jornal O Malho no dia vinte e cinco de março do mesmo ano. Nesse dia, surgiu uma pequena nota que informava ao leitor que *Seccos e molhados* seria reexibida no Teatro São José durante apenas alguns dias. A função da nova exibição era, principalmente, ocupar os palcos do tradicional teatro enquanto se terminava a montagem de uma nova peça:

“Seccos e Molhados voltou no cartaz do S. José essa interessante revista dos Srs. Luiz Peixoto e Marques Porto, que, ali mesmo, com cartas a cunha festejou um centenário de representações. Seccos e Molhados cuja montagem é deveras atraente, permanecerá no cartaz durante alguns dias, até que se prepare a nova peça, que ocupará aquele cartaz”.²⁰⁵

Embora nesse período a peça não almejasse uma longa temporada como a anterior, a própria escolha dela pela empresa para cobrir os dias de ausência de uma nova produção após dois meses longe dos palcos, é uma demonstração do reconhecimento alcançado por *Seccos e molhados* tanto pelo público carioca quanto pela Empresa Pascoal.

O trio Pardellas, Sr. Roxo de Alegria e Horácio pareciam ter feito sucesso entre os diferentes grupos da cidade do Rio de Janeiro, intelectuais, críticos e famílias de maneira geral. As piadas contadas pelas personagens e seus jeitos estereotipados parecem ter caído no gosto

²⁰⁵ Seccos e Molhados. O Malho, Rio de Janeiro, 25 de março de 1925.

do público e alcançado o sucesso que a Empresa Pascoal Segreto almejava. Essa forma de fazer humor, que utilizava o racismo, enquanto prática de classificação caricata e discriminatória, como umas das estratégias para fazer rir, mostrou-se profundamente rentável no ramo de entretenimento da capital do Brasil.

Conclusão

Ao longo desta dissertação, me propus a analisar um pouco do modo como as discussões sobre a questão racial na Primeira República participaram das peças de teatro de revista, ou melhor, de que modo *Seccos e molhados* produziu um discurso próprio sobre as raças. Mostrei como os tipos populares foram formadores de uma dinâmica complexa que foi expressa pela trinca de personagens Pardellas, Horácio e Roxo de Alegria. Tratava-se de três figuras que foram produzidas pelos roteiristas e que, ao mesmo tempo, não deixavam de se remeter a uma série de práticas de formação de caricaturas ou de estereótipos próprios às relações sócio-raciais da época. De todo modo, essa especificidade das relações entre raças não esteve restrita a esses personagens.

No primeiro capítulo, tive como objetivo compreender a especificidade do mulato e a do negro por trás e pela frente dos panos. Isso resultou, primeiro, na compreensão de que havia uma diferença clara entre o mulato e o negro. Ora, personagens mulatas podiam ser representadas por atores ou atrizes brancos ou por mulatos de pele clara, sem que isso se configurasse como um prejuízo para a dinâmica do espetáculo. Em contrapartida, no caso de personagens negras, a estratégia de pintar os rostos parece ter sido fundamental para Luiz Peixoto e Marques Porto, já que mesmo a jazz-band, que podia ser simplesmente uma parte secundária de uma cena também teve o rosto pintado. Com isso, de um lado, verifica-se a importância para aquela sociedade de marcar a singularidade do negro — ele não era como os outros. De outro, é possível compreender que a estratégia do *blackface* serviu como uma demarcação de lugar, no sentido de que os negros não eram excluídos da peça, aliás, eram personagens centrais, mas só eram representados na ausência de negros. O riso da peça devia marcar a diferença, conseqüentemente, o jogo com a presença e a ausência do negro, tão própria ao *blackface*, era decisivo para fazer rir.

No segundo capítulo, analiso como a dinâmica das raças se expressava na relação entre Pardellas, Horácio e Senhor Roxo de Alegria. Os três deram movimento a uma série de símbolos constitutivos das três raças que possuíam mais visibilidade naquele período. Pardellas, era um branco iludido com sua grandeza e cuja trajetória era a marca de uma decadência;

Horácio, fugia de uma dinâmica opressora não apenas com o autoengano, mas também com uma estratégia astuta de enganar aqueles que o oprimiam; Senhor Roxo de Alegria, por sua vez, o único de rosto pintado, era aquele que fugia de si, que tentava ser de outra raça. Ao mesmo tempo, Pardellas, o mais iludido de todos, era o único com alguma chance de aceitação na festa de Botafogo; Horácio, era astuto apenas para as outras personagens, pois o público tinha como objeto de riso o fato de que aquela astúcia era fundamentalmente um autoengano; Senhor Roxo de Alegria, era a ironia em pessoa, fugiu tanto do que era que, no fim, encontrou um dos estereótipos mais famosos em relação ao negro, virou um ladrão — ironia do destino de alguém que fugiu antes de cometer o crime e terminou como criminoso. Nessa lógica, três caricaturas daquele tempo ganhavam forma, o português decadente; o mulato idiota-astuto e o negro não confiável e criminoso. Todos eles estavam lançados em uma vida ordinária cheia de ilusões e que expressava o caráter segregador da sociedade daquele tempo.

No terceiro capítulo, busquei apresentar as estratégias de divulgação da peça em periódicos; as formas como a Empresa Pascoal Segreto tentava atrair o público para o Teatro São José e a recepção da peça pelos espectadores. Se o fiz, foi com o objetivo de entender a imersão de *Seccos e molhados* naquele mundo no qual as práticas de consumo das diversões ascendiam e o modo como a peça foi recebida pelos consumidores. Com isso, identifiquei, do ponto de vista produtivo, como a peça já era constituída dentro de uma lógica muito própria às sociedades de massa que emergiam, em que o financiador era uma figura decisiva para o modo de ser da produção artística. Já do ponto de vista do público, há uma clara expressão da banalidade e da circularidade daqueles estereótipos que aos olhos do mundo contemporâneo parecem tão cruéis.

Mesmo com essas conclusões que apresentei até aqui, este trabalho é um trabalho ainda a ser desdobrado. Há uma série de questões que não pude responder satisfatoriamente e podem ser fontes de um novo processo de reflexão capaz de trazer novos elementos para a compreensão da dinâmica das relações sócio-raciais da Primeira República. Em primeiro lugar, é preciso aprofundar as discussões sobre a figura do mulato, em especial no que diz respeito à diferença do mulato para o negro e do mulato para o branco nas peças de teatro de revista. Em seguida, é uma tarefa importante verificar a regularidade do uso do *blackface* e refletir sobre o sentido do riso que se atrelava a essa prática, isto é, como se ria disso; o sentido desse riso e os seus efeitos. Por fim, é premente compreender como aquelas práticas que aos olhos do mundo atual eram fortemente racistas podiam fazer parte de um programa familiar, o que se desdobra em uma reflexão sobre a especificidade do racismo da época nos limites do que era autorizado ou não.

7. Referências

7.1. Fontes

7.1.1. Peças (Arquivo Nacional):

PEIXOTO Luiz. *Secos e Molhados*. 12/11/1924. BR_RJANRIO_6E_CPR_PTE_0587.

PEIXOTO Luiz. Forrobodó. 10/10/1912. BR_RJANRIO_6E_CPR_PTE_1634.

7.1.2. Imprensa (Biblioteca Nacional/ Hemeroteca Digital):

D. Quixote (1910-1929)

Jornal do Brasil (1900-1925)

O Imparcial: Diário Ilustrado do Rio de Janeiro (1921-1929)

O Malho (1902-1930)

Theatro e Sports RJ (1904-1930)

7.2. Bibliografia

AGUIAR, Mariana de Araujo. *O teatro de revista carioca e a construção da identidade nacional: O popular e o moderno na década de 1920*. Dissertação (Mestrado-PPGH) – UNIRIO. Rio de Janeiro, 2013.

ALMEIDA, Paulo Roberto de. *A presença negra no teatro de revista dos anos 20*. Dissertação-Universidade Federal Fluminense, 2016.

ABREU Martha, BRASIL, Eric e XAVIER, Giovanna. *Cultura negra vol.2: Trajetória e lutas de intelectuais negros*. Niterói: Eduff, 2018.

ABREU, Martha. *Da Senzala ao Palco: Canções escravas e racismo nas Américas, 1870-1920*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2017.

BARROS, Orlando. *Corações de Chocolate: a história da Companhia Negra de Revistas, (1926-1927)*. Rio de Janeiro: Livre Expressão, 2005.

BUTLER, Kim. “New Negroes”. *Negritudes e movimentos pós-abolição no Brasil e na diáspora Africana in Histórias do pós-abolição no mundo Atlântico*. Niterói: Editora da UFF, 2014.

CANDIDO Antonio, GOMES, Paulo Emílio Salles, PRADO, Décio de Almeida e ROSENFELD, Anatol. São Paulo: Perspectiva, 2014.

CHARTIER, R. *A história cultural: entre práticas e representações*. São Paulo: Difel, 1986.

CHARTIER, Roger. *A beira da Falesia: A História entre certezas e inquietude*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.

CUNHA, Clementina Perreira (org). *Carnavais e outras festas: ensaios de história social da cultura*. Campinas: Editora Unicamp, 2002.

CUNHA, Clementina Perreira. *Não tá sopa: Sambas e sambistas no Rio de Janeiro, de 1890 a 1930*. São Paulo: Editora Unicamp. 2015.

DAVIS, Angela. *Mulheres, Raça e Classe*. São Paulo: Boitempo, 2016.

DEALTRY, Giovanna Ferreira. *No fio da Navalha: malandragem na literatura e no samba*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2009.

- ENIO, Lysias, VIERA, Luis Fernando. *Luiz Peixoto pelo buraco da fechadura*. Rio de Janeiro: Viera&Lent, 2002.
- FARGE, Arlette. *Lugares para história*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 1997.
- FERENICK, José Adriano. *Nem do morro nem da cidade: as transformações do samba e a indústria cultural (19020-1945)*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2005.
- FERNANDES, Florestan. *A integração do Negro na Sociedade de Classes, 2 Vol.* São Paulo: Ática, 1978.
- FRANCA, Luciana Penna. *Teatro Amador: A cena carioca muito além dos arrabaldes*. São Paulo: Alameda, 2016.
- FRANCO, Sebastião Pimentel, NADER, Maria Beatriz e SILVA, Gilvan Ventura. *As identidades no tempo: Ensaio de gênero, etnia e religião*. Vitória: EDUFES, 2006.
- GOMES, Heloisa Toller. *As marcas da escravidão*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1994.
- GOMES, Tiago de Melo. *Lenço no Pescoço: O malandro no Teatro de Revista e na Música Popular “nacional”, “popular” e Cultura de Massa dos anos 1920*. Campinas, SP, 1998.
- GOMES, Tiago de Melo. *Um espelho no palco: identidades sociais e massificação da cultura de revista dos anos 20*. Campinas: Editora Unicamp, 2004.
- GOMES, Tiago de Melo. Gente do samba: malandragem e identidade nacional no final da primeira república. *Topoi (Rio J.) vol 5*, Rio de Janeiro Junho/Dezembro, 2004.
- GUARESCHI, Pedrinho e JOVCHELOVITCH, Sandra. *Textos em representações sociais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.
- HALL, Stuart. *Representação e Cultura*. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2016.
- Hall, Stuart. “The work of representation”. In: HALL, Stuart (org.) *Representation. Cultural representation and cultural signifying practices*. London/Thousand Oaks/New Delhi: Sage/Open University, 1997.
- LIMA, Evelyn Furquim Werneck. *Arquitetura do espetáculo: teatro e cinemas na formação da Praça Tiradentes e da Cinelândia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.
- LOPES, Antônio Herculano. Um forrobodó da raça e da cultura. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. Volume 21, nº 62, outubro/ 2006.
- MENCARELLI, Fernando Antonio. *Cena aberta: A absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1999.
- NOVAIS, Fernando A. e SEVCENKO, Nicolau. *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- OLIVEIRA, Lúcia Lippi. *A Questão nacional na primeira república*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.
- PAIVA, Salvyano Cavalcanti de, *Viva o rebolado!: vida e morte do teatro de revista brasileiro*. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 1991.
- PINTO, Rebeca Natasha de Oliveira. *Aracy Côrtes em revista: gênero, teatro e educação no Rio de Janeiro na Primeira República*. Tese (Doutorado – Educação) – FEUFF, UFF. Niterói, 2018.
- RUIZ, Roberto. *Teatro de revista no Brasil: do início à primeira guerra*. Rio de Janeiro. INACEN, 1988.
- SALGUEIRO, Maria Aparecida Andrade. *A república e a Questão do Negro no Brasil*. Rio de Janeiro. Museu da República, 2005.
- SANTI, Heloise Chierentin e SANTI, Vilso Junior Chierentin. *Stuart Hall e o trabalho das representações*. Revista Anagrama – Revista Interdisciplinar da Graduação. Ano 2 - Edição 1 – Setembro/Novembro de 2008.

- SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil- 1870-1930*. São Paulo. Companhia das Letras, 1993.
- SKIDMORE, Thomas E. *Preto no braço: Raça e nacionalidade no pensamento brasileiro*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
- SOUZA, Silvia Cristina Martins de. *Scenas cômicas de Francisco Correa Vasques*. Curitiba: Editora Primas, 2017.
- SUSSEKIND, Flora. *As revistas e a invenção do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro. Nova Fronteira. Fundação Casa de Rui Barbosa, 1996.
- VASCONCELLOS, Gilberto. Yes, nós temos malandro. In: *Música Popular: de olho na fresta*. Rio de Janeiro: Graal, 1977.
- VASCONCELLOS, Gilberto e SUZUKI JR., Matinas. A Malandragem e a Formação da Música Popular Brasileira. In: FAUSTO, Bóris (Dir.). *História Geral da Civilização Brasileira*. São Paulo: Difel, 1984, vol. 11.
- VELLOSO, Monica Pimenta. *A invenção de um corpo brasileiro*. In: LOPES, Antonio Herculano, ABREU Martha e VELLOSO, Monica Pimenta. *Música e história no longo século XIX*. Rio de Janeiro. Fundação Casa de Rui Barbosa, 2011.