
Danielle Crepaldi Carvalho

O Teatro da Modernidade: as Artes na Exposição do Centenário da Independência (1922-1923)



 Pedro & João
editores

O Teatro da Modernidade: as Artes na Exposição do Centenário da Independência (1922-1923)



Danielle Crepaldi Carvalho

**O Teatro da Modernidade:
as Artes na Exposição do Centenário da
Independência (1922-1923)**



Copyright © Danielle Crepaldi Carvalho

Todos os direitos garantidos. Qualquer parte desta obra pode ser reproduzida, transmitida ou arquivada desde que levados em conta os direitos da autora.

Danielle Crepaldi Carvalho

O Teatro da Modernidade: as Artes na Exposição do Centenário da Independência (1922-1923). Coleção Labelle. Vol. 4. São Carlos: Pedro & João Editores, 2025. 117p. 16 x 23 cm.

ISBN: 978-65-265-2295-0 [Impresso]
978-65-265-2296-7 [Digital]

1. Exposição Internacional do Centenário da Independência. 2. Exposições Universais. 3. Rio de Janeiro – 1922. 4. Literatura e outras artes. I. Título.

CDD – 800

Capa: Marcos Della Porta

Ficha Catalográfica: Hélio Márcio Pajeú – CRB – 8-8828

Revisão: Ana Maria Bernardes de Andrade

Diagramação: Diany Akiko Lee

Editores: Pedro Amaro de Moura Brito & João Rodrigo de Moura Brito

Conselho Editorial da Pedro & João Editores:

Augusto Ponzio (Bari/Itália); João Wanderley Geraldi (Unicamp/Brasil); Hélio Márcio Pajeú (UFPE/Brasil); Maria Isabel de Moura (UFSCar/Brasil); Maria da Piedade Resende da Costa (UFSCar/Brasil); Valdemir Miotello (UFSCar/Brasil); Ana Cláudia Bortolozzi (UNESP/Bauru/Brasil); Mariangela Lima de Almeida (UFES/Brasil); José Kuiava (UNIOESTE/Brasil); Marisol Barenco de Mello (UFF/Brasil); Camila Caracelli Scherma (UFFS/Brasil); Luís Fernando Soares Zuin (USP/Brasil); Ana Patricia da Silva (UERJ/Brasil).



Pedro & João Editores

www.pedroejoaoeditores.com.br

13568-878 – São Carlos – SP

2025

Apresentação

Em maio de 2025, o LABELLE – Laboratório de Estudos de Literatura e Cultura da *Belle Époque* completou seus primeiros dez anos. Como desconfiamos, num país desigual e que pouco valoriza a pesquisa em ciências humanas, isso não é pouca coisa. Foi uma década pautada por muito trabalho, em sintonia com a intensa atividade dos professores, investigadores e alunos que integram o grupo.

A nosso ver, não haveria forma mais eloquente de celebrar essa efeméride que convidando os membros do LABELLE a publicizarem ensaios relevantes de sua autoria. Foi justamente com esse propósito que a coleção *Ensaio* foi concebida, planejada e conduzida, em parceria com a Pedro & João Editores.

Como o leitor perceberá, os títulos abordam temas situados temporal e espacialmente, com vistas a aprimorar, quando não problematizar, certas perspectivas relacionadas aos estudos em torno do que se convencionou chamar de “Pré-Modernismo” e/ou *Belle Époque* – quer dizer, o período aproximado entre as décadas de 1870 e 1920, no Brasil.

Colaboradores de diversas instituições analisam exaustivamente a atuação cultural e a produção literária de escritoras e escritores. A pluralidade dos temas e dos métodos de abordagem é emblemática: dialoga com a diversidade que sempre caracterizou o Laboratório de Estudos de Literatura e Cultura da *Belle Époque*. Essa variedade certamente responde pelo êxito dos eventos promovidos e realizados por este grupo de estudos, no Rio de Janeiro e em São Paulo.

Todos os títulos da coleção serão disponibilizados simultaneamente no portal do LABELLE e no site da Pedro & João, casa editorial que prontamente acolheu o projeto. Somos muito gratos a Pedro Amaro e João Rodrigo, pelo intenso

diálogo e troca de ideias que permitiram aquilar o impacto visual dos *ebooks*. Agradecemos igualmente aos colegas que nos confiaram seus trabalhos.

Creamos que esses livros desempenham diversos papéis, sobremodo dois: (1) o de mostrarem que, afora alimentar o prazer da leitura, a arte literária pode estimular a reflexão sobre as instituições, ou seja, o que está aí e precisa ser constantemente repensado; (2) o fato de que os coletivos geram maior energia e impacto que a pesquisa de seres isolados devido às contingências que induzem a competição entre pares e a concorrência entre colegas de trabalho, embora os interesses sejam os mesmos...

Esperamos que os títulos da coleção *Ensaio* sejam um modo eficaz e eficiente de engajar seus leitores, trazendo-os para a arena do combate cultural e político. Como se vê, as tarefas não são modestas; nem as ambições, pequenas. Por sinal, elas reforçam o empenho do LABELLE em promover os estudos de caráter interdisciplinar em torno dos objetos literários, derivando daí o propósito de estimular o diálogo entre a literatura e as outras artes – situadas em tempos e lugares que carregam traços identificáveis das tensões brasileiras, ainda hoje.

*Carmem Negreiros &
Jean Pierre Chauvin*

Sumário

Introdução	7
Encenando a História: as Artes na Exposição Internacional do Centenário da Independência (Rio de Janeiro, 1922-1923)	21
Arma-se a cena: a cidade moderna celebra o Centenário da Independência	28
Dissonância e polifonia dos meandros do país ao palco da Exposição.....	52
O Centenário da Independência no Teatro Trianon: a Temporada do Centenário da Companhia Leopoldo Fróes....	61
A comédia de costumes revisitada no espelho da Exposição Internacional do Centenário da Independência	64
O “elegante teatrinho” recebe as Tardes Regionais (Nortistas)	79
A Exposição do Centenário em microcosmo: o <i>vaudeville Surpresas da Exposição</i> (Gastão Tojeiro, 1922) sobe à cena do Teatro Carlos Gomes	91
A Exposição do Centenário da Independência pelas lentes de <i>Surpresas da Exposição</i>	93
“Um autêntico sucesso de gargalhada”: entre o <i>vaudeville</i> e a comédia de costumes.....	109
Sobre a autora.....	117

Introdução

Às portas do centenário da Independência, o Rio de Janeiro – a então capital federal – preparava a Exposição do Centenário, evento principal de celebração da efeméride. Tratava-se de um empreendimento de fôlego largo e invulgar papel simbólico, já que, por meio deste certame, o Brasil procurava ombrear-se com as principais nações do mundo. Sandra Pesavento¹ denomina “espetáculos da modernidade” esses eventos que, mimetizando o consumo visual das vitrines das capitais desenvolvidas do mundo, buscavam oferecer aos olhos do público os últimos progressos industriais de daqueles países, deslumbrando-o.

Este livro resulta do fomento oferecido pela Fundação Biblioteca Nacional em 2021, no âmbito do Programa Nacional de Auxílio à Pesquisa (PNAP), e procura analisar a produção artística criada ou recriada ao longo da efeméride, depositada, sobretudo, no acervo da Biblioteca Nacional, com o objetivo de compreender os sentidos a ela atrelados. Desenvolvida quase cem anos depois da Exposição do Centenário, a pesquisa flagrou as continuidades entre o passado e o presente. Em 2021, pouco antes do centenário da Independência, repisavam-se símbolos pátrios – naquele momento, por um governo de extrema direita, multiplicadamente nefasto. A construção da memória é um espaço de litígio, já afirma Jacques Le Goff, fonte incontornável deste trabalho.²

¹ PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Exposições Universais: espetáculos da modernidade do século XIX*. São Paulo: Hucitec, 1997.

² LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Trad. Bernardo Leitão. 4. ed. Campinas: Unicamp, 1996.

Conforme observamos, a produção estudada alia-se ao âmbito da técnica e da arquitetura, no intuito de refletir uma imagem de Brasil alinhada à Modernidade, construída fisicamente pela Exposição. Para a realização desse mister, a fotografia teve papel incontornável. Discorrendo sobre a sua ontologia, Susan Sontag oferece-nos um arcabouço para compreendermos a fotografia enquanto *constructo*, substituto compensatório a um mundo perturbador.³ Observemos, por exemplo, as imagens noturnas da Photo Bippus,⁴ sobretudo as panorâmicas, voltadas ao conjunto de edifícios da Exposição a partir do mar, destacando uma radiância que era oriunda da técnica, considerando-se o papel exercido pela eletricidade para a efetivação do prodígio.

Outro exemplo digno de nota origina-se da lente de Augusto Malta. Se a produção do célebre fotógrafo ocasionalmente registrava a Modernidade de forma ambivalente,⁵ ao fotografar a Exposição ele se rende aos sentidos buscados pela municipalidade. Seu trabalho inicia-se quando a obra está em fase de conclusão. O sol a pino ilumina um

³ SONTAG, Susan. O mundo-imagem. In: *Ensaios sobre a fotografia*. Trad. Joaquim Paiva. Rio de Janeiro: Arbor, 1981, p. 155-160.

⁴ Cf., por exemplo, PHOTO BIPPUS. *Centenário da Independência do Brasil* [iconográfico]: Exposição: Palácio das Festas. 1922-1923. Disponível em <http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon843659/icon843659.jpg>. Acesso em 31 jan. 2025.

⁵ Veja-se, por exemplo, a sua fotografia dos habitantes do Morro do Pinto em 1923, fitando crianças de famílias abastadas a adentrarem a tradicional Escola Mitre, em MALTA, Augusto. *Fotografias do Rio de ontem*. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, [s./d.]. As imagens de Malta pesquisadas na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional encontram-se em MALTA, Augusto. *Exposição do Centenário do Brasil*, Rio de Janeiro, entre 1920 e 1922 [documento fotográfico]. Disponível em <https://acervo.bn.gov.br/sophia_web/acervo/detalhe/1007549?guid=4c0eac60c449463aec36&returnUrl=%2fsophia_web%2fresultado%2flistar%3fguid%3d4c0eac60c449463aec36%26quantidadePaginas%3d1%26codigoRegistro%3d1007549%231007549&i=2>. Acesso em 12 fev. 2025.

portentoso edifício branco abobadado, trazendo ainda aparentes as suas estruturas metálicas. São duas as panorâmicas: frontal e perpendicular, num ligeiro *plongée* que destaca a amplitude da obra a ser construída. O sol do meio-dia colabora para o registro de detalhes do acabamento de outras duas construções, e dos operários que nelas trabalham. As imagens tomadas à tarde registram os pavilhões já finalizados. O enquadramento perpendicular patenteia a amplitude do Pavilhão das Indústrias, da Avenida das Nações e a fachada do Parque de Diversões, cuja arquitetura efetivamente remete aos palácios fantásticos, e a bidimensionalidade aos cenários de cinema. A larga Avenida das Nações, em perspectiva, é coalhada de gente e de bondes modernos. Numa panorâmica, o elegante Bar Hanseática ombreia-se às lojas de *bonbons* e caldo de cana.

Já a perspectiva do Pavilhão de Festas ocupado pelo público assemelha-o às Exposições parisienses congêneres, nas quais o Rio se espelhava para se associar ao concerto mundial. O edifício abobadado diante do qual desfila a multidão, repleto de colunas, encimado por bandeiras, nada deve ao Panteon francês. Noutra imagem, mais clara, o Pavilhão de Estatísticas oferece-se ao centro e à esquerda, também abobadado e embandeirado, banhado ao fundo pelo mar. No plano de fundo, na lateral direita, um vapor cruza a cena, compondo à perfeição o quadro moderno – toda fotografia é encenação, mesmo a de Augusto Malta, o mais humano dos fotógrafos da capital. Segue uma imagem da Avenida das Nações, agora tomada em *plongée*. Eduardo Morettin,⁶ ao analisar o filme *Barão do Rio Branco – A nação em luto – Os funerais* (P. Botelho e Cia. e Brazil Films, 1912), destaca essa escolha de enquadramento, segundo a qual a multidão se oferece como mera figurante à

⁶ MORETTIN, Eduardo. O Rio de Janeiro no documentário brasileiro do período silencioso: imagens, circuitos e formulações críticas. In: KUSHNIR, Beatriz; VIEIRA, João Luiz (orgs.). *Rio, 450 anos de cinema*. Rio de Janeiro: Em Tempo; FAPERJ, 2016, p. 17-32.

encenação da cidade moderna, ao mesmo tempo em que o realizador se exime de incluir no quadro sujeitos “inopportunos” (a exemplo dos pobres e dos malvestidos). À esquerda e em *contra-plongée*, guardado pelo dístico “Independência ou Morte” e encimado pela imagem helenizada da alegoria da Liberdade rompendo grilhões, o Portão da Exposição não disfarça a sua influência das portas que cerceavam os limites da cidade de Paris e do símbolo da Revolução Francesa. Há, igualmente, entre as imagens de Malta, uma portentosa panorâmica noturna do Pavilhão de Caça e Pesca, a dar primazia às luzes intensas que contornavam as silhuetas das construções. Neste mesmo contexto, o Pavilhão dos Estados, intensamente iluminado por dentro, é como um diorama em versão ampliada: oferecendo-se ao espectador como a concretização de um palácio de fábula, metáfora à qual aludem praticamente todos os cronistas que se dedicam à exposição quando ela se abre ao público.

A crônica desempenha papel fundamental na sociedade daquele tempo. A sociedade do princípio do século XX exibia-se em microcosmo entre as colunas dos jornais e revistas, emoldurada por eventuais imagens. O âmbito da técnica exerce papel fundamental na construção do corpo social. O gênero cronístico serve como metáfora daquele espaço, por ser cotidiano, rapidamente descartável e ligeiro, como aquela sociedade cada vez mais pautada pela velocidade. Dimas⁷ destaca o hibridismo do gênero, situado entre o documento e a ficção, construído a partir da seleção e montagem do cotidiano. Destacamos aqui novamente o papel de constructo da realidade, assumido tanto pela crônica quanto pela fotografia.

Uma figura incontornável na impressa da época é Chrysanthème – ou Cecília Moncorvo Bandeira de Mello Rebello de Vasconcellos, a qual seguiu os passos da mãe, a notória Emília

⁷ DIMAS, Antonio. Ambiguidade da crônica: literatura ou jornalismo? *Revista Littera*, n. 12, Rio de Janeiro, p. 46-49, set.-dez. 1974.

Moncorvo Bandeira de Melo, no fazer cronístico. Altamente produtiva enquanto romancista e cronista, a artífice de Chrysanthème era então uma das poucas autoras do sexo feminino presentes no âmbito jornalístico. É, portanto, digno de nota que a sua crônica alusiva à inauguração da Exposição do Centenário, publicada em sua coluna “Semana”, do *Jornal do País*, ratifique certas imagens repercutidas por cronistas e fotógrafos da capital. A escritora principia realizando um *mea culpa* por ter criticado o prefeito da cidade quando da “dilapidação profanatória do nosso morro do Castelo”⁸ – referência à destruição da colina que dera origem à cidade colonial. Todavia, uma vez que os edifícios do certame foram erigidos naquele espaço, ela alude efusivamente à simbologia que circundava a utilização do sítio, num texto que respinga patriotismo:

Sem olvidarmos que a terra que a forma é a sagrada terra do morro grandioso, onde vibrou aos ventos da barra o pavilhão dos nossos descobridores, palpítamos de maior orgulho e de maior amor, ao pisarmos hoje esse chão com passos de triunfo e de desvanecimento e ao vermos refletida nele, dourada pelos raios de um sol de lenda, a nossa bandeira auriverde, símbolo da nossa independência, bandeira, que grita ao universo inteiro a pujança da nossa natureza e o ouro que, com uma colcha maravilhosa, cobre os nossos rios e se afunda nos côncavos dos nossos planaltos.⁹

A exemplo de outros tantos cronistas, Chrysanthème louva o domínio da natureza pelo homem, metaforizado pelo fincamento da bandeira nacional no recinto – bandeira “auriverde” que serve de espelho ao “sol de lenda”, servindo de prova da independência do país. À liberdade soma-se o louvor às suas riquezas naturais, discurso ufanista que ecoa

⁸ CHRYSANTHÈME. Semana. *O País*, Rio de Janeiro, p. 3, 10 set. 1922.

⁹ Idem, *ibidem*.

uma parcela não desprezível da produção intelectual publicada nestas plagas desde o princípio do século XX, cujo exemplar mais cabal é *Por que me ufano de meu país*, da autoria do conde de Afonso Celso¹⁰ – obra que procura reafirmar a visada edênica historicamente voltada ao Brasil, considerando suas características naturais a maior fonte de seu orgulho. Observando os jornais da época, nota-se a relação incontornável existente entre a Exposição e o conjunto de festejos realizados ao redor do território nacional em comemoração ao centenário da Independência.

O escritor Coelho Neto escreve para a efeméride uma “Oração à Pátria” a ser lida de norte a sul do Brasil pelas entidades representantes do comércio, pontualmente às oito horas da manhã, como forma de abertura dos festejos da Independência, estabelecendo simbolicamente a costura entre os quatro cantos do país projetada pela ideia. À maneira de diversos escritos nos quais nos deparamos aqui, a oração refere-se à “Terra de fecundidade” e estende-se aos “milagres de opulência” que ela oferece, às suas “maravilhas que deslumbram e favorecem com a fortuna aos que se achegam à tua hospitalidade”, ao “sol que [...] acaricia [a terra] e fecunda com o beijo de ouro cálido”.¹¹

O tom patriótico repercute novamente na escolha da obra artística com que a efeméride seria lembrada a partir de seu principal teatro, o portentoso Theatro Municipal do Rio de Janeiro: a ópera *O Guarani*,¹² de Carlos Gomes, adaptação, aos cânones da ópera de grande espetáculo, do romance de fundação nacional de José de Alencar. Calcada temporalmente no Rio de Janeiro colonial, a obra romantiza a figura do indígena, procurando forjar, a partir dele, a gênese da nação

¹⁰ CELSO, Afonso. *Porque me ufano de meu país*. Rio de Janeiro: Laemmert & C., 1901.

¹¹ COELHO NETO. Oração à Pátria. *A Noite*, Rio de Janeiro, p. 2, 7 set. 1922.

¹² Ópera cantada em italiano, sendo seu título original *Il Guarany*.

brasileira, repercutindo artisticamente o que fomentavam, ao longo do século XIX, instituições de cunho cientificista como o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro.¹³

Observamos que a Exposição do Centenário procurava oferecer em microcosmo uma versão edulcorada de país, expressa desde a sua fundação ao seu âmbito arquitetônico, ao estabelecer uma relação de contiguidade entre os pavilhões alusivos aos tempos coloniais, à influência francesa contemporânea e, enfim, à fantasia. Percebemos um teatro da modernidade encenado no evento, repercutido pela produção artística criada ou recriada ao longo da Exposição do Centenário. No entanto, há em meio dela vozes dissonantes, e a mais importante talvez seja Lima Barreto. Durante parte do decurso da Exposição (pois ele viria a falecer em novembro de 1922), o escritor observa o evento por um viés profundamente crítico. É, por exemplo, pela negativa que ele aborda a efeméride do centenário e a Exposição em si, na data de sua inauguração. Culpando o “infernal reumatismo” que o impossibilitara de estar ali, decide, desde o longínquo subúrbio onde morava, observá-la em perspectiva: “Não vi a parada; não vi a revista naval [...]; nada vi, enfim, nem mesmo a Exposição propriamente dita. Aproveitei o tempo dessa forçada inação para estudar certas feições especiais dessa grandiosa Comemoração”.¹⁴

Noutra crônica, é novamente como “observador imparcial” que Lima Barreto se coloca – a contrapelo do caráter passional da escrita de seus colegas –, percebendo a ausência de entusiasmo e de “vibração patriótica” da parte do povo.¹⁵ Curiosamente, origina-se desse distanciamento um dos primeiros planos mais candentes dentre os cronistas do período

¹³ SCHWARCZ, Lilia. M. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil, 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

¹⁴ BARRETO, Lima. Congressos. *Careta*, Rio de Janeiro, n. 746, 7 out. 1922.

¹⁵ Idem. O Centenário. *Careta*, Rio de Janeiro, n. 745, 30 set. 1922.

os quais tomam a Exposição como objeto de análise, considerando-se quão apartado daquelas efemérides estava o povo da capital. O cronista estabelece um paralelo entre a situação brasileira e a narrada no conto de certo humorista inglês, segundo o qual um mendigo londrino dá de ombros à grandiosidade do Império Britânico, preferindo ter alguns níqueis por dia a pertencer, coberto de andrajos, a um povo dono de tantas terras.¹⁶ O carioca espoliado tampouco se identificaria com o fabuloso evento.

Este livro procura abordar as vozes consonantes e dissonantes ao projeto patriótico da Exposição do Centenário da Independência. Realizamos aqui um recorte da pesquisa desenvolvida na Fundação Biblioteca Nacional, a qual pretendia realizar um sobrevoo na produção artística apresentada dentro e fora dos muros da Exposição do Centenário entre 1922 e 1923.¹⁷ Sendo assim, o primeiro capítulo

¹⁶ Idem, *ibidem*. Outro contraponto que merecer ser analisado é o escritor Ronald de Carvalho, um modernista de primeira hora, o qual, na edição da revista *Fon-Fon* comemorativa ao Centenário da Independência, dá de ombros à Modernidade, tecendo a crônica intitulada “Em louvor do Velho Rio”. Cf. CARVALHO, Ronald de. *Em louvor do Velho Rio. Fon Fon*, Rio de Janeiro, ed. 36, 7 set. 1922.

¹⁷ Em artigos publicados a partir de 2021, abordamos, por exemplo, uma produção cinematográfica e uma operística que repercutem o imaginário de país divulgado na Exposição do Centenário e por parte considerável da cronística que se refere a ela: o filme *Brazil Prepares for Centennial Exposition 1922* (Gaumont Graphic Newsreel; British Pathé, 1922), rodado para circular internacionalmente, e a ópera *O Contractador de Diamantes* (1924), de Francisco Mignone, adaptação da peça teatral homônima de Afonso Arinos estreada no Theatro Municipal de São Paulo em 1919, sobre a qual nos debruçamos no primeiro capítulo deste livro. Cf. CARVALHO, Danielle Crepaldi. O cinema na Exposição do Centenário da Independência (1922-1923): considerações sobre um cinejornal estrangeiro. In: AGUIAR, Carolina Amaral de; VALLE-DÁVILA, Ignacio del; RODRIGUES, Danilo Pontes (orgs.). *Práticas e culturas cinematográficas*. Londrina: LEDI, 2022, p. 205-218; Idem. O Contractador dos Diamantes: a peça de Afonso Arinos e a ópera de Francisco Mignone na cena artística dos anos 1910-1920. In: NEGREIROS, Carmem et al (orgs.). *Belle*

procura analisar tanto a produção artística efetivada ao longo da Exposição do Centenário quanto a realizada anteriormente e veiculada no evento, e, enfim, aquela apresentada fora dos seus portões, mas que estabeleceu uma relação indelével com a Exposição. Para tanto, debruçamo-nos panoramicamente sobre vasta gama de obras pertencentes aos campos da literatura, do teatro, da fotografia, do cinema, da música e da pintura, produzidas pelos mais variados agentes, considerando igualmente as contribuições arquitetônicas responsáveis por empiricamente erigir os edifícios que abrigaram o certame. Buscamos compreender de que forma essas obras dialogam com os esforços da organização do evento no sentido de impor, por meio dele, signos da nacionalidade e um teatro da modernidade.

Os capítulos seguintes procurarão entender de que modo os estabelecimentos teatrais presentes fora dos muros da Exposição abordaram a leitura que o evento faz da história nacional. Mais especificamente, o segundo capítulo será dedicado à Temporada do Centenário do Teatro Trianon, comandada pelo notório ator Leopoldo Fróes, e o terceiro, a uma peça que tematiza diretamente a Exposição do Centenário, o *vaudeville* *Surpresas da Exposição*, escrito por Gastão Tojeiro, um parceiro de longa data de Fróes, e exibido no Teatro Carlos Gomes, popular centro de diversões da cidade, em fins de novembro de 1922.

No segundo capítulo, debruçamo-nos sobre o repertório exibido pela Companhia Leopoldo Fróes a partir de setembro de 1922, período que converge com a inauguração da Exposição do Centenário e com a estreia da temporada oficial do Theatro Municipal de 1922, que recebeu auxílio público. A iniciativa do artista será discutida em diálogo tanto com a programação lírica

Époque e o sertão: a linguagem em busca do Brasil. Rio de Janeiro: LABELLE; FAPERJ; São Paulo: Intermeios, 2024, p. 51-61.

do principal teatro da cidade quanto com o ideário da Exposição. Destacaremos duas vertentes relativas à iniciativa da companhia capitaneada por Fróes: a exibição de peças escritas ou adaptadas por autores nacionais e a apresentação de um conjunto de espetáculos vespertinos denominados “Tardes Regionais”, que congregava artistas das mais variadas esferas de gêneros artísticos que atuavam na cidade. Assim, temos como objetivo discutir como os espetáculos apresentados no Trianon dialogavam com as premissas da Exposição do Centenário. Por exemplo, de que modo elaboravam as candentes influências estrangeiras – considerando-se que a Exposição recebera delegações do redor do mundo, que apresentaram seus modos de vida, suas mercadorias e suas artes –, colocando-as em relação com a produção nacional. Nesse sentido, consideramos especificamente a música popular urbana, que emerge naquele contexto de nascente cultura de massas.

Ao contrário de um estabelecimento como o Theatro Municipal, que teve respaldo financeiro da municipalidade, ambos os teatros Trianon e Carlos Gomes se sustentavam por meio de suas bilheterias, daí apresentarem gêneros queridos pelo público, a exemplo dos cômico-musicados, como o *vaudeville*, ou da comédia de costumes. A programação noturna do Trianon era composta por este último gênero, que tem a crítica social em seu cerne. Sendo assim, procuramos, no segundo e no terceiro capítulos, analisar os espetáculos apresentados por ambos os estabelecimentos, considerando o papel desempenhado pelo âmbito teatral naquele momento histórico candente. Como a sociedade foi apresentada nessas obras? Que características dela objetivava-se fazer emergir, criticava-se e se queria reformar?

O terceiro capítulo procura realizar um mergulho vertical no *vaudeville* *Surpresas da Exposição*, levando em consideração a sua escrita e exibição. À maneira de uma revista de ano, gênero teatral popular no Rio de Janeiro das últimas décadas do século

XIX às primeiras do XX, essa obra teatral tece uma bem-humorada crítica social ao evento, transformando o palco do Carlos Gomes em seu microcosmo. Discorreremos sobre a sua recepção crítica, bem como consideraremos como a sua temática e a construção dos tipos que ela realiza fazem convergir, num só tempo, uma percepção arguta da Modernidade encampada pela cidade – e de que forma isso se dava a ver com a adoção, por exemplo, de novos dispositivos técnicos – e, em contrapartida, os preconceitos latentes de uma sociedade que, embora procurasse compor o concerto mundial, ainda era essencialmente provinciana.

Os resultados da pesquisa devem-se à colaboração de amigos e colegas. Agradeço a Eduardo Morettin e a Francisco Foot Hardman, que têm trabalhos de fôlego no âmbito das Exposições Universais, pelas indicações bibliográficas e conversas; a Sergio Arruda, colecionista respeitável, pelo empréstimo de suas cópias dos programas de espetáculos como a peça teatral *O Contratador dos Diamantes* e a ópera *O Guarani*; e a Sérgio Casoy, o maior conhecedor da circulação operística paulistana ao longo do século XX, pelas longas conversas sobre o assunto e por suas pormenorizadas leituras críticas de meus textos.

Este trabalho não teria sido possível não fossem dois agentes institucionais específicos. Em primeiro lugar, o Laboratório de Estudos de Literatura e Cultura da *Belle Époque* – LABELLE, nas pessoas sobretudo de Carmem Negreiros e Jean Pierre Chauvin, primeiramente por me convidarem para participar do grupo de pesquisa CNPq em 2020, e para que eu tomasse parte da coleção que este ensaio integra. E, enfim, a Fundação Biblioteca Nacional, que forneceu o fomento financeiro para o desenvolvimento da pesquisa em 2021, por meio do edital PNAP.

À FBN agradeço também o apoio técnico que tornou possível o acesso à documentação concernente à pesquisa, mesmo durante o período de isolamento social devido à covid-

19. Antes disso, no entanto, a instituição merece laus pela elaboração e manutenção constante de sua Hemeroteca Digital, que tornou possível o acesso on-line e a escritura do projeto que deu origem a este ensaio: livros, periódicos, cartas, e, sobretudo, a iconografia referente à Exposição do Centenário, responsável por presentificar para esta pesquisadora tão afeita ao âmbito visual aquele evento perdido na poeira dos tempos, titilando-a a vasculhá-lo.

Encenando a História: as Artes na Exposição Internacional do Centenário da Independência (Rio de Janeiro, 1922-1923)¹⁸

Brasil, 1922, centenário da Independência. Politicamente, o país vive sob o sistema republicano há três décadas, durante as quais imperam a turbulência política e o autoritarismo. A nação é governada (desde meados de 1919) por Epitácio Pessoa, a partir do Rio de Janeiro, então capital do país. A data solene congrega uma série de eventos monumentais no sentido estrito, os quais procuram espalhar pelas principais cidades do país monumentos a ela alusivos – movimento que tem como ponto nevrálgico o Rio de Janeiro, onde se erige a Exposição Internacional do Centenário da Independência.

Para além do recinto onde se dá o certame, vários espaços da cidade organizam programas atinentes à efeméride, alguns explicitamente atrelados à Exposição do Centenário. Este capítulo procurará analisá-los. Consideraremos, assim, tanto as manifestações artísticas ocorridas no interior do evento quanto aquelas ocorridas em seu exterior, mas que estabeleceram uma relação próxima com a Exposição. O Theatro Municipal do Rio de Janeiro, por exemplo, tem papel simbólico no acontecimento, pois abre a Temporada Lírica do Centenário na data pátria, quando também se inaugura a Exposição, transmitindo, em um espetáculo que conta com a presença do presidente da

¹⁸ Este capítulo foi originalmente publicado como artigo na *Revista de História*. Agradeço as revisões acuradas e delicadas de seus pareceristas anônimos, fundamentais para o resultado deste trabalho. Cf. CARVALHO, Danielle Crepaldi. Encenando a história: as artes na “Exposição Internacional do Centenário da Independência” (Rio de Janeiro, 1922-1923). *Revista de História*, n. 181, a10521, p. 1-32, 2022.

República, aquela que seria a primeira emissão radiofônica ocorrida no país. A ópera de Carlos Gomes *O Guarani*, cantada por um elenco estelar e regida pelo notório Pietro Mascagni, autor da ópera *Cavalleria rusticana*, deixa o aristocrático recinto para ser ouvida na cidade do Rio, em Niterói e no interior da Exposição, pelos alto-falantes espalhados por ela. Ao longo de vários meses, a Temporada Lírica procura atualizar o público carioca do que vai pelos palcos da Europa, apresentando-lhe, pela primeira vez, a Tetralogia de Richard Wagner, que Renato Alvim esmiúça em um livro anunciado nos programas de cada uma dessas óperas.¹⁹

O ideário de Modernidade apregoado pela Exposição do Centenário e repercutido no principal teatro da cidade passava pela incorporação da cultura europeia – mesmo o elenco de *O Guarani* era maciçamente estrangeiro e, destaque-se, a ópera fora escrita e estreada na Itália (em 1870), e era cantada em italiano. Para além do Municipal, destacamos o papel desempenhado na efeméride pelo Teatro Trianon, gerido, durante os primeiros meses da Exposição, pela companhia capitaneada por Leopoldo Fróes, uma das principais personalidades cênicas da época. No programa de *O Guarani* de 16 de setembro lê-se, após a apresentação dos créditos do espetáculo, um anúncio do Trianon e de sua estrela: “No Trianon – Leopoldo Fróes”.²⁰ A compra desse espaço publicitário não parece casual, mas sim o esforço de se estabelecerem laços entre a Temporada Lírica do Centenário e a

¹⁹ Cf., por exemplo, WAGNER, Richard. *La Walkyria*. Primeira Jornada do Anel de Nibelungo [Programa completo da encenação]. Maestro concertador e diretor da orquestra: F. Weingartner. Temporada Lírica do Centenário. Encenado no Theatro Municipal do Rio de Janeiro a 22 set. 1922, X Récita. Turno A.

²⁰ GOMES, Carlos. *O Guarani* [Programa completo da encenação]. Ópera em quatro atos. Maestro Concertador e Diretor de Orquestra: Mascagni. Temporada Lírica do Centenário. Encenado no Theatro Municipal do Rio de Janeiro a 16 set. 1922, vesperal extraordinária. (No original, *Il Guarany*).

temporada dramática do Trianon, esforço que tem continuidade no convite à apresentação, neste teatro pelo qual passava a “fina multidão de famílias da nossa alta sociedade”,²¹ de artistas dos mais diversos cantos do Brasil, partícipes das apresentações regionalistas organizadas na Exposição do Centenário. Já a programação do recinto da exposição era acompanhada de perto pelo seu órgão oficial, a revista *A Exposição de 1922*, a qual procurava congregar esses eventos àqueles que eram efetivados em outras cidades do país – a exemplo da inauguração, em Santos, do Monumento aos Irmãos Andradas, e em São Paulo, do Monumento do Ipiranga –, tomindo-os como esforços localizados no intuito de atingir um bem comum.

Observamos, todavia, que os próceres da pátria são monumentalizados desde anos antes, por uma série de obras artísticas oriundas das penas de poetas, romancistas, dramaturgos, cronistas e pintores. Em 1902, Olavo Bilac escreve a “epopeia sertanista” *O caçador de esmeraldas*, situando no centro da cena, em tônus laudatório, o bandeirante Fernão Dias Paes Leme (1608-1681). No mesmo diapasão, Afonso Arinos escreve, em 1917, *O Contratador dos Diamantes*, tomando por tema outra figura histórica, Felisberto Caldeira Brant (1772-1842). A entronização no sertão com o objetivo de se explorarem pedras preciosas é legada a segundo plano nessas obras, emergindo o discurso laudatório àqueles homens que, no caso de Paes Leme, desvendaram os meandros do Brasil profundo (“Violador de sertões, plantador de cidades,/ Dentro do coração da Pátria, viverás!”),²² e, no caso de Arinos, lutaram pela unidade nacional e contra os desmandos dos que visavam

²¹ NOSSOS teatros. *Fon-Fon*, Rio de Janeiro, ano XVI, n. 42, 21 out. 1922.

²² Cf. BILAC, Olavo. *O caçador de esmeraldas*: episódio da epopeia sertanista do século XVII. Belém: Unama, s. d. [1902]. Disponível em <[http://www.biblio.com.br/conteudo/olavobila/cocacadordeesmeraldas.htm](http://www.biblio.com.br/defaultz.asp?link=http://www.biblio.com.br/conteudo/olavobila/cocacadordeesmeraldas.htm)>. Acesso em 11 jan. 2025.

a conspurcar a (propalada) doce relação parental existente entre Portugal e o Brasil.

O Contratador dos Diamantes é encenado depois da morte de seu autor, em 1919, no palco do Theatro Municipal de São Paulo, por elenco amador oriundo da aristocracia da cidade (fig. 1). Encenação que se queria historicamente informada: não apenas é escalada como elenco a nata paulistana do século XX – a qual se colocava como simbólica descendente espiritual daquela oriunda do século XVII, como bem lembra o historiador Nicolau Sevcenko –,²³ como tal grupo concorre no intuito de produzir o figurino e a encenação que fizessem emergir o clima histórico da época,²⁴ daí a utilização da prataria e das louças oriundas dos tempos coloniais, heranças de família.²⁵ O programa da peça mimetiza esse esforço. Encampado pela “Secção de Obras do Estado de São Paulo”, tendo como fundo um tom pardo que recupera a pátna do tempo, apresenta um conjunto de memórias textuais e fotográficas de seu autor, alusivas às suas incursões nos sertões, a exemplo de suas fotografias ora ao redor da mesa de refeições onde se encontra um grupo de sertanejos (“Afonso Arinos. Em pleno sertão, 1914”, diz a legenda), ora vestindo trajes típicos,

²³ SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole*: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

²⁴ ARAUJO, Valdei Lopes de. História da historiografia como analítica da historicidade. *História da Historiografia*, Ouro Preto, n. 12, p. 34-44, 2013.

²⁵ No que diz respeito aos climas históricos, Valdei Araujo teoriza a partir de Gumbrecht, segundo o qual o “desejo por atmosfera e clima é um desejo por presença” (cf. GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Atmosphere, Mood, Stimmung: On a Hidden Potential of Literature*. Stanford: Stanford University Press, 2012, posição 352 apud ARAUJO, op. cit., p. 42). Assim, a utilização de objetos ou textos oriundos do passado corporifica tais climas. Eles servem, a um só tempo, como “documento[s] de um passado morto” e “fonte[s] de efeitos de imediaticidade desses mundos”.

montado “no seu cavalo ‘O Sertanejo’, 1915”, tendo atrás de si, como pano de fundo, uma paisagem sertaneja típica.²⁶

*Fig. 1 – Excertos do programa da encenação de *O Contratador dos Diamantes* no Theatro Municipal de São Paulo.*



Fonte: Acervo particular de Sérgio Arruda.²⁷

Ao mencionarmos a obra de Arinos e nos referirmos ao Theatro Municipal de São Paulo, certamente pensamos em um

²⁶ Outro texto presente no programa, de autoria de Arthur Azevedo, dá detalhes sobre a sua composição: “Os dois últimos [atos da peça] ainda não estavam escritos [quando Arinos a lera aos colegas literatos]. O autor partia no dia seguinte para Minas, e era lá, sob o incomparável céu da sua província, rodeado de todos os encantos daquela maravilhosa paisagem, que pretendia concluir a peça”. ARINOS, Afonso. Programa de *O Contratador dos Diamantes*. Drama em 3 atos e 1 quadro. Representado no Theatro Municipal de São Paulo em Benefício do Asilo dos Inválidos e da Sociedade de Cultura Artística, aos 12 e 14 de maio de 1919. p. 1, 2, 4. Acervo particular de Sérgio Arruda.

²⁷ ARINOS, op. cit.

evento que a historiografia literária de matriz candidiana²⁸ considera central na formação do cânone literário brasileiro: a Semana de Arte Moderna de 1922. Esse evento, e a produção artística que lhe é imediatamente posterior, procuram igualmente oferecer coordenadas à interpretação do Brasil; coordenadas cujos pontos de contato com a produção citada anteriormente não podem ser deixados de lado: a busca por aquilo que seja brasileiro, o nacionalismo crítico. Embora as temáticas sejam semelhantes, diferem-se os vieses pelos quais elas são abordadas. Daí, Anita Malfatti pintará negros libertos do academicismo pictórico e fará a sua obra percorrer cidades históricas e temas conectados às tradições nacionais, a exemplo do carnaval; e Mário de Andrade se enfronhará física ou espiritualmente pela Amazônia para dali trazer uma obra de grande liberdade estilística como *Macunaíma*. Anos mais tarde, o notável e já conhecido esforço do escritor de pesquisar o folclore nacional culminará numa obra como *Danças dramáticas do Brasil* (publicada postumamente em 1959), cujo segundo volume, dedicado às danças de matrizes africanas, aborda, entre outras, a congada – como fizera Afonso Arinos em sua peça de 1917.

A aproximação dos duzentos anos da Independência tornou o momento propício para o estudo da Exposição do Centenário da Independência. A observação, a partir da distância temporal, da forma como as memórias foram forjadas permite-nos compreender o que se colocava em jogo no esforço de construção de nossa herança histórica: os seus relevos e os seus apagamentos. Jacques Le Goff reporta-se à concepção de “memória coletiva” segundo Pierre Nora – “o que fica do passado no vivido dos grupos, ou o que os grupos fazem do passado” – e ressalva: a memória coletiva sofre a “pressão da

²⁸ CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. 5. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1975.

história imediata em grande parte fabricada ao acaso pelo *media*", fazendo parte "das classes dominantes e das classes dominadas, lutando todas pelo poder ou pela vida, pela sobrevivência e pela promoção".²⁹

Assim, a memória coletiva não é apenas uma conquista, mas, sobretudo, instrumento e objeto de poder. Para tanto, a celebração das datas comemorativas, multiplicadas desde a laicização das festas, desempenha papel especial. Tais festas, conclamadas especialmente pelos conservadores e nacionalistas – para os quais "a memória é um objetivo e um instrumento de governo"³⁰ –, fomentam a produção de estatuária, ou seja, de monumentos, objetos intencionalmente criados para a promoção da memória.³¹ Todavia, ao se referir ao papel historicamente desempenhado pelo documento – tomado como fundamento do fato histórico pelos positivistas –, em contraposição ao monumento, o historiador procurará desmontar essa ambivalência:

O documento não é qualquer coisa que fica por conta do passado, é um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de forças que aí detinham o poder. Só a análise do documento enquanto monumento permite à memória coletiva recuperá-lo e ao historiador usá-lo cientificamente, isto é, com pleno conhecimento de causa.

[...]

O documento não é inócuo. É antes de mais nada o resultado de uma montagem, consciente ou inconscientemente, da história.

[...]

É preciso começar por desmontar, demolir esta montagem, desestruturar esta construção e analisar as condições de produção dos documentos-monumentos.³²

²⁹ LE GOFF, op. cit., p. 472-473, 475.

³⁰ Idem, ibidem, p. 463.

³¹ Idem, ibidem, p. 464.

³² Idem, ibidem, p. 545-548.

Procuraremos caminhar nessa direção, daí ampliarmos o escopo de análise, fazendo uso, como postula Le Goff, de uma gama de documentos/monumentos pertencentes a campos variados como a literatura, o teatro, a música, as artes plásticas, a fotografia, a produção jornalística e a arquitetura. Filiamo-nos igualmente à perspectiva dos estudos interartes, refletindo sobre os pontos de contato entre as artes e a transdisciplinaridade existente ao considerarmos qualquer objeto artístico³³ – sobretudo no que diz respeito ao contexto da Modernidade, em que a “copenetração das artes” ganha cunho programático.³⁴

Arma-se a cena: a cidade moderna celebra o Centenário da Independência

O Rio de Janeiro preparava-se para abrigar a, até então, Exposição Nacional do Centenário da Independência, desde 1920.³⁵ A cidade cujas belezas naturais foram cantadas por viajantes estrangeiros ao longo de séculos enceta, desde o princípio do século XX, um esforço de saneamento urbano em, *grosso modo*, duas etapas: a primeira, ocorrida ao longo da gestão do presidente Rodrigues Alves e do prefeito Pereira Passos, a partir de 1903, quando as ruas estreitas do centro da cidade e as suas inúmeras construções coletivas, habitadas pelas classes populares, são derrubadas em prol da construção de largas e

³³ Cf. CLÜVER, Claus. Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos. *Literatura e Sociedade*, v. 2, n. 2, p. 37-55, 1997; CLÜVER, Claus. Inter Textus/Inter Artes/Inter Media. *Aletria*, p. 11-41, jul.-dez. 2006.

³⁴ Cf. VERHAEREN, Émile. *Silhouettes d'artistes*. Fernand Khnopff. *L'Art moderne*, p. 289-290, 12 set. 1886; RASULA, Jed. *History of a Shiver: The Sublime Impudence of Modernism*. Nova York: Oxford University Press, 2016.

³⁵ SANT'ANA, Thaís Rezende da Silva de. *A Exposição Internacional do Centenário da Independência: modernidade e política no Rio de Janeiro do início dos anos 1920*. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

retilíneas avenidas como a Avenida Central – rebatizada Rio Branco em 1912 –, e quando o porto é alargado;³⁶ e a segunda, ocorrida a partir de 1920, quando o país é comandado por Epitácio Pessoa, e o Rio, gerido pelo prefeito Carlos Sampaio – contratado, segundo Levy,³⁷ com o intuito especial de preparar a cidade para festejos condignos da data pátria.

Sampaio, que era engenheiro, possuía há anos os direitos de realização do arrasamento do Morro do Castelo, sendo, todavia, impedido de viabilizar a obra portentosa por falta de recursos financeiros. Ao longo de seus pouco mais de dois anos de mandato, de agosto de 1920 a 15 de novembro de 1922, caberia a ele a gestão de uma série de obras públicas que preparariam o terreno para a realização de uma Exposição a qual comemoraria a “maioridade do Brasil no meio das nações mais velhas do mundo”, demonstrando os “esforços extraordinários consumidos em um século de atividade”.³⁸ Dentre a série de intervenções urbanas, cujo objetivo era submeter a natureza majestosa às mãos humanas – a exemplo da construção da Avenida do Contorno (atual Rui Barbosa), que ligaria os bairros do Flamengo e de Botafogo, da reconstrução da Avenida Atlântica, parcialmente destruída pelas ressacas de 1921, da construção de hotéis majestosos como o Glória³⁹ e das obras em torno da Lagoa Rodrigo de Freitas –, destaca-se, pelo seu caráter ambicioso, a remoção do Morro do Castelo,

³⁶ A este respeito, cf. também o excelente e canônico artigo de Sérgio Pechman e Lilian Fritsch: A reforma urbana e o seu avesso: algumas considerações a propósito da modernização do Distrito Federal na virada do século. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 5, n. 8-9, p. 139-195, set. 1984-abr. 1985.

³⁷ LEVY, Ruth (org.). 1922-2012 – 90 anos da Exposição do Centenário. Rio de Janeiro: Casa Doze, 2013, p. 12-13.

³⁸ LIVRO de ouro comemorativo do Centenário da Independência do Brasil e da Exposição Internacional do Rio de Janeiro (1822 a 1922-23). Edição do Anuário do Brasil (Almanak Laemmert): Rio de Janeiro, [1923]; LEVY, Ruth. O Brasil celebra sua maioridade. In: LEVY, op. cit., p. 11.

³⁹ LEVY, op. cit., p. 13.

enfronhado no centro da cidade, para que ali, e na porção de terra que nasceria com o aterramento da adjacente Praia de Santa Luzia, fosse erigida a Exposição do Centenário.

A partir de meados de 1921, quando o desbастamento paulatino do Morro é iniciado (a última porção apenas seria demolida em 1924, embora praticamente a sua totalidade já houvesse ruído em novembro de 1922),⁴⁰ este se torna um dos assuntos centrais na imprensa carioca, seja no noticiário e nos textos cronísticos publicados nos diários, seja na reportagem fotográfica publicada nos semanários ilustrados.⁴¹

As vozes dissonantes à empreitada são variadas. O Castelo, além de ser habitado por milhares de pessoas, possuía espaços públicos importantes: além do antigo complexo dos Jesuítas, formado pelo Colégio, pela Igreja de Santo Inácio e pelo Observatório, instalado nas ruínas de uma catedral jamais terminada, existia ali uma antiga edificação a qual a tradição apontava ser a primeira Casa de Câmara e Cadeia da cidade.⁴² A presença humana no Morro do Castelo remontava aos períodos iniciais da colonização do Rio de Janeiro pelos portugueses, tanto que remanesceiam ali os restos mortais de um de seus principais próceres, Estácio de Sá. Criticava-se a destruição dos edifícios históricos, o desalojamento dos indivíduos que ali viviam e a destruição da topografia sinuosa da cidade em prol de um modernismo que tudo aplainava.⁴³ Após registrar o entusiasmo de certo grupo “elegante” no que

⁴⁰ Cf. VILAS BOAS, Naylor. A Exposição e o Morro do Castelo: investigações digitais sobre a forma urbana no centro do Rio de Janeiro. In: LEVY, op. cit., p. 89.

⁴¹ Cf., por exemplo: OS PREPARATIVOS do centenário: A futura exposição. *Fon-Fon*, Rio de Janeiro, ano XVI, n. 2, 14 jan. 1922, que apresenta fotografias de diversos trechos da Praia de Santa Luzia, aterrados com o arrasamento do Morro do Castelo, onde se levantariam os pavilhões da Exposição.

⁴² VILAS BOAS, op. cit., p. 87.

⁴³ Certo cronista anônimo lamenta: “num futuro não muito longe, a paisagem carioca enfeada pelo modernismo.”. Cf. OS PREPARATIVOS..., op. cit.

concernia ao arrasamento do morro, um cronista anônimo da *Fon-Fon* reporta-se à conversa que tivera com uma mulher humilde que ali habitava, pagando, com muito custo, um aluguel de 80 mil réis – valor não desprezível, mas que ainda assim era baixo, considerando-se os preços das acomodações da cidade, naquela época de crise habitacional –, e que agora temia não ter onde morar.⁴⁴ Concluído o arrasamento, o senador Irineu Machado vai a público denunciar que a municipalidade abandonara os desalojados.⁴⁵

A barbárie inerente à modernização é, no entanto, deixada de lado por parte considerável dos cronistas da época, sobretudo quando a obra é concluída, emergindo o sentimento de euforia frente à destruição daquele que era tido como um monumento da pestilência (pulverizara-se a ideia de que o Morro reteria os miasmas oriundos do mar, estragando o ar da cidade) e da pobreza – não era raro que as lavadeiras habitantes dali descessem à fonte que se situava aos pés do morro, desincumbindo-se de suas tarefas diante das vias recém-urbanizadas e da sociedade afrancesada que por elas desfilava. Tanto que, em março de 1923, o cronista João da Cidade, num texto que é emblema da especulação imobiliária enfrentada em todos os tempos pelas metrópoles, sugere à municipalidade, para o bem de seus cofres, construir um bairro moderno sobre a planície que restara do arrasamento do Morro.⁴⁶

As obras de transformação do Morro do Castelo e do mar em planície geraram, a princípio, incredulidade. Numa crônica jornalística que mais tarde viria a ser publicada no volume impresso *Cock-tail*, um dos mais profícuos autores da época, Benjamin Costallat, destila ironia sobre o local onde se pretendia instalar a Exposição:

⁴⁴ OS HUMILDES. *Fon-Fon*, Rio de Janeiro, ano XVI, n. 27, 8 jul. 1922.

⁴⁵ O ARRASAMENTO do Morro do Castelo. *Gazeta de Notícias*, p. 2, 11 nov. 1922.

⁴⁶ CARIOCA, João. Cidade. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 2, 16 mar. 1923.

O local da exposição é, segundo dizem as más línguas, na Praia de Santa Luzia. Mas, por enquanto, esse local ainda é mar. Mar em comprimento, mar em largura.

Conta-se, porém, e o Dr. Carlos Sampaio com Deus, que a derrubada do morro do Castelo fará ali uma segunda Holanda, ainda mais bem aterrada, ainda mais vitoriosa sobre o mar.⁴⁷

As mutações apoteóticas fazem parte, todavia, da mítica das Exposições Internacionais:⁴⁸ “Os pavilhões pareciam irreais dentro da noite! [...] numa bacanal de luzes e de coloridos, os palácios pareciam suspensos, flutuantes, aéreos como um sonho que se vai dissipar!”, dirá o mesmo cronista uma vez que o certame é inaugurado.⁴⁹ Robert Rydell exemplifica o fato com detalhes em *All the World's a Fair*, voltado às Exposições Internacionais ocorridas nos Estados Unidos entre 1876 e 1916. Os comitês de organização desses eventos não economizavam no intuito de explicitar os ápices aos quais chegara o desenvolvimento técnico. Para tanto, rios eram desviados, construindo-se nos recintos, por exemplo, miniaturas dos canais venezianos. Cidades eram erigidas a partir do zero, a exemplo das White Cities que comportavam a seção principal de vários desses certames, desde a World's Columbian Exposition de 1893, ocorrida em Chicago.⁵⁰ A cor branca não era escolhida ao acaso, funcionando, na serenidade, paz e saneamento que simbolizava, como contraponto aos espaços desses certames voltados aos divertimentos – como se dava, no evento de Chicago, com o âmbito da Midway, área marcada pela diversidade étnica e geográfica de seus indivíduos. Rydell

⁴⁷ COSTALLAT, Benjamin. *Cock-Tail* (continuação das crônicas de “Mutt, Jeff & C.”). 5 Milheiros. Rio de Janeiro: Grande Livraria Leite Ribeiro, 1923, p. 164.

⁴⁸ RYDELL, Robert W. *All the World's a Fair: Visions of Empire at American International Expositions, 1876-1916*. Chicago: The University of Chicago Press, 1985.

⁴⁹ COSTALLAT, op. cit., p. 270.

⁵⁰ RYDELL, op. cit.

apanha, de uma novela contemporânea à Exposição de Chicago, um excerto que exemplifica, com laivos racistas e pseudocientíficos, a relação contrapontística existente entre os dois lados da feira:

Na Midway, tudo é meio sujo e bárbaro. Ela o ensurdece com o seu barulho; as piores pessoas lá dentro são avaras e más; e as melhores são apenas crianças na sua ignorância, e quando você se sente confuso com os cheiros, os sons e as vistas, que estão sempre mudando como um destes caleidoscópios, e quando você sai daquela babel de uma milha de comprimento onde você foi cotovelado e enganado, você passa debaixo de uma ponte – e de repente você está num grande e belo silêncio. Os anjos do Edifício das Mulheres sorriem e abençoam você, e você sabe que, no que parecia um passo, você passou da escuridão à luz.⁵¹

Densamente iluminadas e refletidas pelo espelho-d'água que as permeava, as Cidades Brancas eram como cidades fantásticas, materialização, graças às evoluções técnicas tornadas possíveis pelos homens,⁵² dos prodígios pintados pelos cenógrafos das revistas (ou *reviews*) e mágicas teatrais – espetáculos tão populares nos Estados Unidos como no Brasil no período. É novamente Costallat que tece as loas ao engenho humano, capaz de engendrar obras oriundas dos mais diversos campos, da arte à indústria, dos laboratórios às oficinas:

⁵¹ Idem, ibidem, tradução nossa. No original: "In the Midway it's some dirty and all barbaric. It deafens you with noise; the worst folks in there are avaricious and bad; and the best are just children in their ignorance, and when you're feelin' bewildered with the smells and sounds and sights, always changin' like one o' these kaleidoscopes, and when you come out o' that mile-long babel where you've been elbowed and cheated, you pass under a bridge – and all of a sudden you are in a great, beautiful silence. The angels on the woman's Buildin' smile down and bless you, and you know that in what seemed like one step, you've passed out o' darkness and into light".

⁵² RYDELL, op. cit.; PESAVENTO, op. cit.

Em terra, as cúpulas, boiando iluminadas dentro do espaço noturno, cobriam a exposição da inteligência e do trabalho dos homens. Embaixo daqueles palácios feéricos de luz, havia a arte, havia a indústria, havia o sagrado produto dos laboratórios, das oficinas, havia, em resumo, tudo aquilo que o homem faz para o seu conforto, para a sua felicidade, para rodear a existência de um pouco de beleza...⁵³

Diante do olhar atento dos cronistas e das objetivas dos fotógrafos e cinegrafistas, a cidade do Rio de Janeiro preparava a grande mágica. Sobejam registros impressos dos pormenores do desbastamento do Morro, do aterramento da Praia de Santa Luzia e dos pavilhões em fase de construção; seus trabalhadores posando entre andaimes ou diante de certa obra de arte feita de gesso, que coroaria a porta principal de certo edifício.⁵⁴ As notícias passam a circular internacionalmente à medida que vários países aceitam o convite para erigirem seus pavilhões no evento. A 13 de setembro de 1922, um *International News* filmado pela Pathé britânica, denominado *Brazil Prepares for Centennial Exposition* (Gaumont Graphic Newsreel; British Pathé, 1922), esquadrihava, em menos de um minuto, do desbastamento do Morro ao processo de construção dos Pavilhões, multiplicando os enquadramentos das possantes mangueiras de água que destruíam, com o Morro do Castelo, o que sobrava da velha cidade, explicitando o domínio do homem sobre a natureza (fig. 2).

⁵³ COSTALLAT, op. cit., p. 271.

⁵⁴ OS PREPARATIVOS para o Centenário. *Fon-Fon*. Rio de Janeiro, ano XVI, n. 24, 17 jun. 1922.

Fig. 2 – Print do filme *Brazil Prepares for Centennial Exposition*, em que se vê um trabalhador manejando um jato d'água direcionado ao Morro do Castelo.



Fonte: British Pathé.com.⁵⁵

A pirotecnia servia a objetivos claros. Morettin refere-se à “carnificina do espírito” ocorrida nesses eventos, que procuravam celebrar processos industriais e promover a exaltação das mercadorias, medindo, com essa régua, “o progresso das nações”.⁵⁶ Hardman atrela as Exposições Internacionais ao afã exibicionista burguês, que assemelha a sociedade capitalista a uma “ininterrupta coleção de mercadorias”, as quais são fetichizadas. Nesse sentido, as

⁵⁵ BRAZIL Prepares for Centennial Exposition 1922 (1922). *British Pathé*. Disponível em <<https://www.britishpathe.com/video/VLVACVK1RI6LRN3QEMT4NTE4PI6PY-BRAZIL-PREPARES-FOR-CENTENNIAL-EXPOSITION>>. Acesso em 11 jan. 2025.

⁵⁶ MORETTIN, Eduardo. As Exposições Universais e o cinema: história e cultura. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 31, n. 61, p. 231-249, 2011.

Exposições transformam-se nos santuários das mercadorias.⁵⁷ Já Marly Motta inscreve as Exposições no âmbito da “comunidade modernamente inventada”, que se concretiza por meio de “símbolos, práticas, comportamentos e valores firmemente ancorados na vida social”.⁵⁸ Daí o Brasil se fazer presente em várias Exposições Universais antes de organizar a sua: esteve, por exemplo, na mencionada World’s Columbian Exposition, ocorrida em Chicago em 1893; na da Filadélfia em 1876; e na de Saint Louis em 1904 – utilizando ali, como pavilhão, o Palácio Monroe, o qual seria reconstruído no Rio de Janeiro, situando-se junto a uma das portas da Exposição do Centenário e funcionando como prédio administrativo.

O primeiro artigo do número de abertura da revista *A Exposição de 1922* mostra o alinhamento dos organizadores do certame a esse ideário. Ao longo de duas páginas, Pádua Resende, à guisa de Editorial, principia realizando um balanço dos anos posteriores à Guerra, no Brasil e no exterior. Após sublinhar a solidificação da democracia ao redor do mundo e entre os estados da nação – deixando de lado o fato de o Rio de Janeiro estar vivenciando um estado de sítio que duraria um ano –, explicita quais eram os intuitos do evento:

Mostrar, portanto, [...] os resultados que alcançamos, nas várias esferas de nossa atividade política, social e econômica, no decorrer destes últimos cem anos, deve constituir presunção legítima dos dirigentes da atual Exposição brasileira, não só para

⁵⁷ HARDMAN, Francisco Foot. *Trem-fantasma: a ferrovia Madeira-Mamoré e a modernidade na selva*. 2. ed. rev. ampl. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 64, 62.

⁵⁸ MOTTA, Marly Silva da. “Antessala do Paraíso”, “vale de luzes”, “bazar de maravilhas” – a Exposição Internacional do Centenário da Independência (Rio de Janeiro-1922). Rio de Janeiro: CPDOC, 1992, p. 2. Disponível em <<https://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/handle/10438/6763>>. Acesso em 11 jan. 2025.

revelar o labor nacional, mas, precisamente, para documentar a nossa perfeita integração ao progresso geral das nações.⁵⁹

A associação, ocorrida no Brasil, entre as Exposições e as efemérides reforça o sentido de nação e de comunidade imaginada a elas atrelada. Antes, em 1908, o país comemorara o Centenário da Abertura dos Portos com uma ambiciosa Exposição Nacional. Várias características do evento de 1908 se veriam mimetizadas no certame de 1922. Também em 1908, dera-se relevância à unidade nacional, representada pela exibição de produtos oriundos de todo o país, criando-se um microcosmo nacional dentro de seus limites – tanto que a praça central se denominava “Brasil” e era percorrida por uma estrada de ferro em miniatura, figuração da sonhada porém inexistente via de concatenação entre todos os estados brasileiros. Além disso, o evento organizava-se depois de concluída a reforma urbana da capital – leia-se, das áreas do centro da cidade e de Botafogo, bairro onde se situavam casarões de várias famílias abastadas –,⁶⁰ enformando uma ideia de progresso urbano de raízes europeias (mormente francesas). A Exposição Nacional de 1908 também promoveu a instalação de um teatro e organizou uma programação de dramas e comédias nacionais, cumprindo uma agenda defendida por décadas pelos dramaturgos, que cobravam da municipalidade a instalação de uma companhia teatral gerida pelos seus cofres, a qual pudesse concorrer com as operetas, os *vaudevilles*, as revistas de ano e afins; espetáculos preferidos pelo público à época.

⁵⁹ RESENDE, Pádua. A Exposição Nacional de 1922. *A Exposição de 1922*, Rio de Janeiro, n. 1, jul. 1922.

⁶⁰ CARVALHO, Danielle Crepaldi. *Luz e sombra no écran: realidade, cinema e rua nas crônicas cariocas de 1894 a 1922*. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

O evento projetado para o ano de 1922 internacionaliza-se poucos meses antes de sua inauguração, com a confirmação da presença de treze das nações convidadas: Portugal, Bélgica, Noruega, Tchecoslováquia, México, Dinamarca, Itália, Inglaterra, França, Suécia, Japão, Estados Unidos e Argentina. A organização acolhe o fato de forma entusiástica, pois estava ávida, nas palavras de Pádua Resende, para apresentar a evolução crescente do país e, assim, demonstrar o seu “parentesco histórico”⁶¹ com as velhas civilizações.

Sobejam, nos números da revista, os textos e fotografias alusivos às diversas delegações estrangeiras presentes no país, as quais são festejadas em inúmeros jantares dançantes, banquetes, piqueniques e visitas organizados entre a Exposição e os locais chiques do Rio de Janeiro e imediações; eventos que atendiam aos paladares da imprensa ilustrada da cidade e fomentavam o repúdio num cronista como Lima Barreto. O escritor, que um ano antes acusara Carlos Sampaio de construir hotéis sofisticados e um teatro portentoso como o Municipal, inacessíveis à maioria da população (explicitando, de modo arguto, a segmentação da cidade em duas partes: a “europeia” e a “indígena”, já que o prefeito fazia cobrir com pedregulhos bairros populares, enquanto asfaltava o “areal deserto” de Copacabana),⁶² agora intitulava o alcaide, com ironia, de “a maior surpresa da ‘Exposição’”: “Não há dia em que ele não pronuncie, no mínimo, quatro [discursos]. Seja num ‘pavilhão’, seja num almoço bucólico na Tijuca, S. Exa. está sempre disposto a falar e fala”.⁶³

Lima Barreto escolhe olhar a Exposição do Centenário da distância que separava o certame do subúrbio de Todos os Santos, onde ele vivia. Distanciando-se do ofuscamento gerado

⁶¹ RESENDE, op. cit.; cf. SANT’ANA, op. cit.

⁶² BARRETO, Lima. O prefeito e o povo. *Careta*, Rio de Janeiro, n. 656, 15 jan. 1921.

⁶³ Idem. Uma surpresa da Exposição. *Careta*, Rio de Janeiro, n. 751, 11 nov. 1922.

pelo “bacanal de luzes e de coloridos”⁶⁴ dali oriundos, explicita o que enxerga de frivolidade e artifício. Assim o cronista resume o cronograma dos numerosos congressos organizados durante o evento:

1. dia – Inauguração. Banda de música. Hino Nacional. Discurso do Presidente.
2. dia – Chá dançante, para estudo das teses a debater.
3. dia – Subida no Corcovado e apreciação empolada de “*la naturaleza*”.
4. dia – Passeio na Avenida e adjacências ainda para estudo das teses.
5. dia – Espetáculo no Municipal, em chinês.
6. dia – “Football”, etc.
7. dia – Encerramento. Banda de Música. Hino Nacional. Discurso do Presidente, concluindo, segundo um filósofo chinês, que o mais sábio é não agir.

Eis aí.⁶⁵

O resumo, embora fictício, relaciona-se de modo verossímil com as atividades que ocorriam durante os muitos congressos realizados ao longo da Exposição. No entanto, nada havia de futilidade em tais programas. Ao esquadrinhar os arquivos referentes às Exposições norte-americanas, Rydell levanta documentos que comprovam o uso de recursos públicos tanto em sua organização quanto no envio de delegações a eventos congêneres ocorridos no estrangeiro. Havia claro intuito de propaganda, não apenas no que dizia respeito às mercadorias publicizadas pelas empresas estadunidenses que tomavam parte dos certames, mas no que concernia ao poderio do país.⁶⁶ Daí os Estados Unidos trazerem à Exposição, além de centenas de expositores, numeroso contingente de integrantes das Forças

⁶⁴ COSTALLAT, op. cit., p. 270-271.

⁶⁵ BARRETO, Lima. Congressos. *Careta*, Rio de Janeiro, n. 746, 7 out. 1922.

⁶⁶ RYDELL, op. cit.

Armadas, os quais, embora participassem amistosamente dos desfiles capitaneados pelo Brasil e exibissem o seu cavalheirismo em diversos eventos dançantes, não escondiam que o seu país se tratava de uma potência bélica. Costallat nota o fato tão logo tira os olhos das fulgurâncias da Exposição e os volta à Baía de Guanabara:

No mar, porém, dentro das couraças daqueles navios, imóveis e às escuras, havia outra exposição. Uma miserável exposição! Cada uma das nações ali representadas, as mesmas que em terra exibiam a sua arte e a sua indústria, procurava exibir um canhão maior, uma couraça mais resistente, um navio mais possante. E por estar às escuras, essa exposição do mar não deixava por isso de ser a verdadeira exposição das nações...

[...]

Logo, – e eu pensava na admirável orquestra do México, cantadora da sua alma e dos seus sofrimentos, mas olhava para os canhões dos couraçados norte-americanos, logo a verdadeira exposição que as nações vieram aqui fazer não é a de terra e sim a do mar, não é com os pavilhões e sim com 'dreadnoughts', não é com artistas e sim com marinheiros...

E então comprehendi toda a inutilidade da exposição de terra, falsamente colorida, falsamente alegre, falsamente iluminada, feita de gesso, feita de fantasia, transitória, passageira, fraca, teatral diante da realidade das couraças bem de ferro, dos obuses bem de aço, de toda aquela organização de morte e de extermínio, eterna como a humanidade e que a humanidade eterniza para a sua própria desgraça...⁶⁷

Esse esforço de exibir uma imagem bem-acabada de país civilizado/industrializado, de que os Estados Unidos era exemplo cabal, também era nutrido pelo Brasil. Ao longo do texto que abre a publicação de *A Exposição de 1922*, Resende sublinha que o periódico tinha por objetivo apresentar, para

⁶⁷ COSTALLAT, op. cit., p. 272-273.

além do que fora exibido ao público, o “repositório histórico destes últimos cem anos de atividade nacional”.⁶⁸ A revista tratava, portanto, de redigir uma historiografia ilustrada do país, esforço que procura realizar ao longo de seus números.

Em *Orfeu extático na metrópole*, Nicolau Sevcenko⁶⁹ efetiva um exímio trabalho de exegese dos usos e costumes da sociedade paulistana dos anos de 1920. Destaca a relevância desempenhada pelos eventos pátrios no estabelecimento de um censo de coesão da cidade que se industrializava graças à mão de obra estrangeira. Sublinha, ademais, o papel que as artes desempenhavam no intento – daí destacar o papel da “peça brasileira” de Afonso Arinos *O Contratador dos Diamantes*,⁷⁰ cujo intuito era de mergulho nos sertões em busca daquilo que seria nacional.

Sevcenko considera, ademais, que um esporte como o futebol teve grande força agregadora, referindo-se às multidões que se deslocavam de todos os cantos da cidade para assistir aos seus times preferidos.⁷¹ O Rio de Janeiro não ficava atrás nesse intuito de elaborar estratégias de coesão. O papel desempenhado pela Exposição do Centenário da Independência para isso é fundamental. Portanto, vários elementos que Lima Barreto afirma jocosamente comporem os programas dos congressos ocorridos em seu solo – Hino Nacional, louvores a “*la natureza*”, espetáculos no Municipal, competições futebolísticas etc. –⁷² não só efetivamente ocorriam como adquiriam importante sentido de brasiliade.

Por isso, é incontornável destacarmos o diálogo existente entre a Exposição do Centenário e os programas do Theatro

⁶⁸ RESENDE, op. cit.

⁶⁹ SEVCENKO, op. cit.

⁷⁰ ARINOS, Afonso. *O Contratador de Diamantes*: peça brasileira. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, [1917] 1973. (Coleção Dramaturgia Brasileira.)

⁷¹ SEVCENKO, op. cit.

⁷² BARRETO, Lima. Congressos. *Careta*, Rio de Janeiro, n. 746, 7 out. 1922.

Municipal do Rio de Janeiro e das salas da cidade voltadas aos eventos culturais. Ademais, os eventos esportivos, embora não sejam foco específico deste artigo, não podem deixar de ser mencionados, uma vez se multiplicaram durante o certame, congregados em “Olimpíadas latino-americanas”⁷³ que deram pasto ao apetite do público e da imprensa cronística por meses; explicitando, com a referência à mitologia grega,⁷⁴ as profundas bases nas quais o edifício da Exposição procurava se sustentar. Terezinha Silva atrela a referência à Grécia ao “helenismo decorativo e superficial [que] se manifestou na maioria dos escritores da *Belle Époque*”, que liam mesmo o esporte por essa perspectiva.⁷⁵

⁷³ Cf. a reportagem fotográfica voltada à abertura das “Olimpíadas”, que ocorreu no “stadium” do Fluminense, palco das competições, a qual apresenta duas fotografias em que se veem a arena e o público que acompanha as competições, em planos gerais, detalhando-se, nas páginas seguintes, os “*sportsmen*” norte-americanos, japoneses e ingleses que dela participavam – como se observa, o evento não congregava apenas a América Latina. Cf. AS GRANDES comemorações. *Fon-Fon*, Rio de Janeiro, ano XVI, n. 38, 21 set. 1922.

⁷⁴ Teriam sido, segundo a mitologia grega, inventadas por Hércules em homenagem ao pai, Zeus.

⁷⁵ SILVA, Terezinha V. Zimbrão da. Machado de Assis e o mulato de “alma grega”. *Machado de Assis em linha*, Rio de Janeiro, v. 7, p. 234, 2014.

Fig. 3 – Capa do 2º número da revista *A Exposição* de 1922.



Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.⁷⁶

As influências classicizantes emergem em construções como o célebre edifício da Academia Brasileira de Letras, erigido à imagem e semelhança do Petit Trianon francês para servir de sede do Pavilhão da França, e nas próprias capas da revista *A Exposição de 1922* (fig. 3), que trazem um portal sustentado por colunas clássicas, ao longo das quais há uma série de efígies alusivas ao passado e ao presente, de autoria de G. Bloow, presidindo-se o acento heroico (os brasões do Império e da República, uma moradia indígena, lunetas, trombetas, uma locomotiva, um navio a vapor...).

Os referidos portais ilustrados na capa da publicação são mantidos ao longo dos números, alterando-se o seu interior. No

⁷⁶ A EXPOSIÇÃO de 1922, Rio de Janeiro, n. 2, ago. 1922.

correspondente ao segundo número, por exemplo, em primeiro plano, uma mulher (possivelmente a alegoria da República) carrega louros e uma tocha, e ampara um menino que carrega um pomo de ouro, enquanto ao fundo as chaminés de uma fábrica cospem fumaça.⁷⁷ Entre os pórticos e as efígies traça-se uma linha de continuidade da Antiguidade grega à Modernidade que o Brasil desejava abraçar. Mais: Império e República encimam cada uma das colunas. Séculos de exploração colonial ou as lutas ocorridas em vários estados do Brasil pela independência de Portugal são apagados, preponderando o signo da amizade entre os dois países. Tão logo o esperado presidente de Portugal chega ao Rio de Janeiro, para os festejos de inauguração da Exposição,⁷⁸ a revista louva a forma como esse país se fazia representar dentro e fora dos limites do certame, esboçando o orgulho de quem vê a sua antiga colônia se transformando numa das nações mais ricas do mundo.⁷⁹

Notamos, nesta imagética, que o âmbito arquitetônico e o estético enlaçam-se. Mesmo o esporte compõe com o quadro, nas “Olimpíadas latino-americanas”, as quais, ao realizarem o postulado eugênico da “mente sã num corpo são” então incensado no Brasil, trazem como referência a Antiguidade grega. No entanto, se o estilo arquitetônico predominante nos edifícios da Exposição era o eclético, com destacada influência do Classicismo e do Renascimento,⁸⁰ houve um esforço, por

⁷⁷ Idem, *Ibidem*.

⁷⁸ Dois pavilhões do evento pertenciam a Portugal: o Pavilhão de Honra e o de Comércio e Indústria.

⁷⁹ PORTUGAL: honrosa visita de seu presidente. Sua participação no Centenário. *A Exposição de 1922*, Rio de Janeiro, n. 3-4, set. 1922.

⁸⁰ Materializando-se o intuito de equilíbrio clássico que era expresso no diploma de sócio efetivo da Sociedade Central de Arquitetos do Rio de Janeiro, cuja ilustração apresentava um grupo de trabalhadores erigindo uma imponente construção clássica, bafejados pela musa que espera para lhes coroar de louros. Cf. LEVY, Ruth. O Brasil celebra sua maioridade. In: LEVY, op. cit., p. 20.

parte dos organizadores, de buscar um estilo que fosse tipicamente nacional. Elegeu-se, para tanto, como estilo vanguardista, o neocolonial, que tomava como fonte de inspiração os “elementos essenciais”⁸¹ do estilo colonial:

Embora o ecletismo que predominava na produção arquitetônica da cidade desde a segunda metade do século XIX também estivesse fortemente presente entre os prédios da Exposição, o interesse pelo neocolonial ficaria indelevelmente associado ao evento e à figura de Carlos Sampaio, já que houve “entre as concepções artísticas dos referidos monumentos, grande empenho no aproveitamento dos nossos elementos coloniais, com a estilização da nossa flora e fauna, para a criação de um estilo nacional”.⁸²

Considerando-se a vénia com que Portugal é tratado no evento, não é de se estranhar tal escolha. Segundo Levy, imprimira-se tal estilo a começar por uma de suas portas: a Porta Norte, projeto de autoria de Raphael Galvão. Situada entre a Rua Clapp e a Rua D. Manuel, tal porta dava entrada à porção nacional do certâmen, situando-se o Pavilhão das Pequenas Indústrias e o das Indústrias Particulares à sua esquerda, e o Palácio da Fiação à sua direita. O amplo Pavilhão das Indústrias Particulares, projeto de autoria de Nestor de Figueiredo e Armando de Oliveira, foi inspirado na fachada de um edifício preexistente, o Mercado Municipal, adotando-se ali o estilo “barroco da Boemia”, cujas características, segundo Levy, baseavam-se no “barroco jesuítico colonial”.⁸³

⁸¹ Idem, *ibidem*, p. 25.

⁸² ARCHITETURA no Brasil, ano I, v. I, n. 3, p. 95, dez. 1921 apud LEVY, op. cit., p. 21.

⁸³ LEVY, op. cit., p. 29.

Fig. 4 – Mapa da Exposição, publicado no 1º número de A Exposição de 1922.



Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.⁸⁴

Tais influências presidiram também a construção do Palácio da Fiação – que, nas palavras de Morales de los Rios, combinava “o estilo colonial brasileiro propriamente dito com o barroco, não realizando, portanto, uma cópia do que se tem feito nesse sentido aqui e em Portugal, mas sim uma adaptação inteligente às modernas condições de vida”⁸⁵ – e do Pavilhão de Caça e Pesca, situado diante do Pavilhão das Indústrias Particulares, sobre estacas encravadas numa pequena enseada da Baía de Guanabara. Levy dá a palavra ao seu arquiteto, Armando de Oliveira, cujo desejo expresso fora incorporar o tema da caça e da pesca ao estilo colonial, criando um “aspecto cônscido e pitoresco que convém a uma casinha de noivos à sombra de palmeiras onde canta o sabiá”⁸⁶. Enfim, a influência do estilo neocolonial se percebia no Pavilhão de Pequenas Indústrias, de autoria de Nestor de Figueiredo e C. S. San Juan,

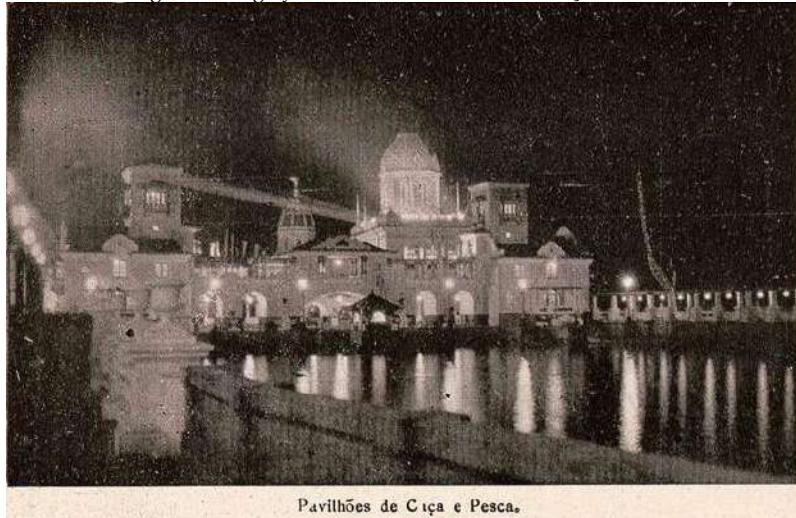
⁸⁴ PLANTA geral. *A Exposição de 1922*, Rio de Janeiro, n. 1, jul. 1922.

⁸⁵ LEVY, op. cit., p. 29.

⁸⁶ Idem, ibidem, p. 29, 31.

cujo estilo colonial era “modernizado com decorações barrocas”.⁸⁷

Fig. 5 – Fotografia noturna do Pavilhão de Caça e Pesca.



Pavilhões de Caça e Pesca.

Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.⁸⁸

O esforço em direção ao pitoresco – ou a adaptação do colonial à Modernidade – fica claro na descrição que *A Exposição de 1922* faz do funcionamento da iluminação nessa área. Diz ela que, enquanto se decidira, no recinto da Exposição, por uma iluminação difusa, com as fontes luminosas e a luz indireta e refratária, na porção colonial optou-se pelo uso de globos opacos que filtravam a luz.⁸⁹ Observa-se que a recriação do mundo colonial passava por sua reinvenção sob a égide da Modernidade, substituindo-se, por exemplo, a luz de velas e candeeiros – que no período colonial iluminavam parcamente as trevas – pela luz elétrica, fomentando no público um

⁸⁷ Idem, *ibidem*, p. 31.

⁸⁸ A GRANDE Feira Internacional nas vésperas da inauguração. *Fon-Fon*, Rio de Janeiro, ano XVI, n. 37, 14 set. 1922.

⁸⁹ A LUZ da fonte oculta. *A Exposição de 1922*, Rio de Janeiro, n. 2, ago. 1922.

mergulho idílico no passado da nação, permeado pelo presente. Diante do Pavilhão de Caça e Pesca situava-se o Pavilhão das Grandes Indústrias. Adaptado do conjunto formado pelo antigo Arsenal de Guerra, pela Casa do Trem e pelo Forte do Calabouço, porção do espaço abrigava o Museu Histórico Nacional, “destinado a guardar e expor as relíquias do nosso passado, cultuando as lembranças dos nossos grandes feitos e dos nossos grandes homens”.⁹⁰ Assim, o clima histórico emerge entre a recriação do passado e a exposição empírica de suas “relíquias”⁹¹ – não devemos passar ao largo do viés hagiográfico do vocabulário.

O Museu Histórico Nacional dialoga com o intuito da Exposição de apresentar uma história ligada à questão da identidade nacional, repercutindo o ideário dos intelectuais do período.⁹² Esse intuito atravessa também a escolha de uma porção não desprezível da produção artística exibida durante os festejos do centenário, dentro ou fora dos domínios do certame. *A Exposição de 1922* afirma, no artigo “O nosso folclore: o beijo das três saudades”:

Com a aproximação do Centenário da Independência temos verificado um interesse crescente das causas nacionais, como se a ideia de que é preciso a colaboração de todos os bons brasileiros na revista que se vai fazer dos fatos dos nossos progressos

⁹⁰ DUMAS, Adolfo. A ideia de criação do Museu Histórico Nacional. *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 3, p. 344, 1942 apud COSTA, Júlia Furia. O “Culto da Saudade” nas Comemorações do Centenário da Independência do Brasil: a criação do Museu Histórico Nacional, 1922. *Em Tempo de Histórias*, Brasília, p. 53, jan.-jun. 2011.

⁹¹ ARAUJO, op. cit.

⁹² COSTA, op. cit.; SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. *A escrita do passado em museus históricos*. Rio de Janeiro: Garamond; MinC; IPHAN; DEMU, 2006.

materiais, políticos e sociais, se espertassem o desejo do estudo dos tesouros da nossa nacionalidade.⁹³

Vale a pena nos debruçarmos sobre este artigo, uma vez que ele, por não ser assinado, serve à linha editorial da revista. Trata-se de um longo texto, emoldurado por figuras do folclore nacional, que procura realizar uma exegese desses mencionados “estudos dos tesouros da nossa nacionalidade” a partir de Sílvio Romero. O artigo principia por destacar a obra dos “mestiços”, tomando como exemplo as quadras populares nordestinas. Mostra como a presença dos indígenas pode ser sentida nos romances dos vaqueiros; e a africana, nos reinados, reisadas, congós etc. Num esforço de encontrar a gênese do povo brasileiro, considera que a psicologia do mestiço é formada pela atuação do negro e do índio, que lhe transmitem “crenças, alusões, lendas e fantasias”. O “mestiço brasileiro funde as três raças de que nos originamos através do folclore”, constata o cronista, reproduzindo *in totum* o soneto “Música brasileira”, de Olavo Bilac, impresso na obra *Tarde* (1919) – poema que percorre o Brasil num corte horizontal, os “desertos”, as “matas” e o “oceano”, tecendo a música brasileira

⁹³ O NOSSO folclore: o beijo das três saudades. *A Exposição de 1922*, Rio de Janeiro, n. 2, ago. 1922. Em seu estudo do período, Sevcenko (op. cit., p. 37) antecede tal interesse nalguns anos. Considera, a princípio, a Liga Nacionalista, organizada em São Paulo, em 1915, após uma conferência proferida por Olavo Bilac na Faculdade de Direito do Largo de S. Francisco; liga que elegera *Os sertões*, de Euclides da Cunha (1902), como a raiz da tradição da cultura nacionalista militante. Destaca igualmente a coletânea de contos *Urupês*, de Monteiro Lobato, que atinge cinco volumes apenas no ano de sua publicação, 1918, demonstrando a ebulição de tal campanha. E, enfim, constata a relevância da obra de Afonso Arinos, autor que “se constituiria no vértice do movimento de ‘redescoberta’ do Brasil ‘popular’, ‘folclórico’ e ‘colonial’” (Idem, ibidem, p. 238) – obra que, após a morte do autor, é tomada sob a proteção das elites paulistanas, cuja encenação de *O Contratador dos Diamantes*, em 1919, primava, como vimos, pela preocupação com a realidade histórica.

com fios da “bárbara poracé” (dança de origem tupi), do “banzo africano” e da “trova portuguesa”: “És samba e jongo, chiba e fado”.⁹⁴

Nossa leitura, aqui, quer-se antes temática que voltada à análise poética. Os gêneros musicais citados pelo eu lírico são populares, e todos, com exceção do fado português, possuem descendência indígena ou africana – apenas a xiba também pode ter tido influências portuguesas.⁹⁵ Ao incorporar o soneto de Bilac, o autor endossa a miscigenação apregoada pelo texto, embora a relativize, torcendo os fatos para comprovar que a raça indígena tinha relação com a amarela: um dia o brasileiro se tornaria o tipo humano por excelência, junção da tenacidade do amarelo, do sentimento do negro e da inteligência do branco.

São patentes os laivos que “O nosso folclore: o beijo das três saudades” apresenta das teorias pseudocientíficas em voga desde meados do século XIX, que procuravam hierarquizar as raças, da branca – considerada a mais civilizada – à negra. Tais teorias determinam a estruturação de várias Exposições organizadas nos Estados Unidos, de meados de 1870 a 1916, conforme Rydell⁹⁶ demonstra em detalhes, e são responsáveis por excrescências como a encenação do *modus vivendi* dos habitantes das colônias negras da França, exibida na Exposição Colonial de Marselha, de 1922, e eternizada até mesmo em película.⁹⁷

⁹⁴ O NOSSO..., op. cit.

⁹⁵ DICIONÁRIO Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa. Disponível em <https://houaiss.uol.com.br/houaiss/app/uol_www/vopen/html/inicio.php>. Acesso em 16 mar. 2025.

⁹⁶ RYDELL, op. cit.

⁹⁷ Cf. FRENCH Western Africa: Colonial Exhibition a Marseille in 1922 (1922). Gaumont. Disponível em <https://gparchives.com/index.php?urlaction=doc&id_doc=150181&rang=1>. Acesso em 11 jan. 2025.

Contudo, observamos que a Exposição do Centenário procura caminhar na contracorrente do que se costumava realizava no âmbito desses certames. O reconhecimento de que o brasileiro é resultado da miscigenação determina essa leitura, que busca louvá-la, ao invés de repudiá-la. Daí a diferença encontrada entre o caso brasileiro e os casos europeus e norte-americanos, nos quais se procurava estabelecer a separação estrita entre os “superiores” brancos e os não brancos, sumariamente inferiorizados. Analisando os debates ocorridos nas conferências acadêmicas realizadas no contexto da Exposição, Schuster⁹⁸ considera que o histórico ideal de branqueamento da população por meio da miscigenação com o elemento europeu passava a ser olhado com ceticismo por porção dos intelectuais e participantes desses eventos. De todo modo, ganhou primeiro plano a questão da higiene no intuito de se “cuidar da raça”. O estudioso reporta-se ao *Dicionário histórico, geográfico e etnológico do Brasil*, oriundo dessas reflexões. Publicado por iniciativa governamental, o volume defendia ações como o saneamento, voltando-se a curar os habitantes doentes interioranos da “degeneração gradual” daquela ‘raça de caboclos’; corrigindo-se os “efeitos malignos da importação de escravos africanos”, que teriam trazido “muitas doenças novas ao Brasil”.⁹⁹ Não por acaso, dentre as efígies presentes no pórtico ilustrado na capa da revista *A Exposição de 1922* não há alusão às populações negras, o que patenteia o esforço de seu apagamento da história nacional por parte do certame.¹⁰⁰

⁹⁸ SCHUSTER, Sven. História, nação e raça no contexto da Exposição do Centenário em 1922. *História, Ciências, Saúde-Manguinhos*, v. 21, n. 1, p. 121-134, 2014.

⁹⁹ IHGB (ed.). *Diccionario historico, geographic o ethnographico do Brasil*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1922, v. 1, p. 457, 418 apud SCHUSTER, op. cit.

¹⁰⁰ Apagamento de que foi vítima o célebre escritor Machado de Assis, tanto que, na ocasião de seu centenário, em 1939, é exposta a sua certidão de

Dissonância e polifonia dos meandros do país ao palco da Exposição

A princípio, pode-se pensar na construção, nos limites da Exposição do Centenário, de uma versão classicizante de Brasil, dado o traçado retilíneo de suas ruas e a alvura clássica de seus edifícios – num parque de diversões no qual o público poderia desfrutar de uma súmula do mundo civilizado no interior de um espaço controlado, protegido por portas monumentais e adentrado apenas após o pagamento de ingressos, excluindo-se, assim, os seres “indesejados”.

No entanto, a revista *A Exposição de 1922* e os periódicos que circulavam então na cidade sinalizam a convivência, junto dos traços europeus, de uma cultura popular pulsante, malgrado seja estigmatizada,¹⁰¹ dando conta daquilo que escapa ao controle, da polifonia que se faz dissonância, enfim, dos choques ocorridos quando a vida real adentra a fantasia. Acontecimentos como a chegada dos jangadeiros nordestinos à Exposição, a bordo de suas frágeis embarcações (e as suas poses canhestras diante das objetivas que os procuram registrar);¹⁰² como as Tardes Regionais ocorridas no Trianon (a exemplo daquela anunciada a 15 de setembro, da qual participariam o cosmopolita ator Leopoldo Fróes, o artista do Theatro Municipal Mario Pinheiro, além do poeta e folclorista Catulo da Paixão Cearense e dos Turunas Pernambucanos);¹⁰³ e, enfim, como a performance da Orchestra Typica mexicana, regida pelo maestro Torrebianca, cuja excelência os jornais do período

nascimento, na qual se procurava explicitar a ascendência europeia de sua mãe. Cf. SILVA, op. cit., p. 230.

¹⁰¹ Cf. SILVA, op. cit., acerca da presença desse sincretismo nas obras de Machado de Assis.

¹⁰² A EPOPEIA dos jangadeiros. *A Exposição de 1922*, Rio de Janeiro, n. 8-9, nov. 1922.

¹⁰³ TRIANON. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 8, 15 set. 1922.

anunciam surpresos, operam, supomos, inusitado deslocamento na recepção crítica, que vê crescer em relevância aquilo que era historicamente conhecido como típico, regionalista ou popular; noutras palavras, menor.¹⁰⁴

No ano de 1922, um acontecimento marca o ponto de virada na forma como os representantes da cultura popular são tomados pela oficialidade: a chegada a Paris dos Oito Batutas. Há que se ressaltar aqui o papel simbólico desempenhado por esses artistas, que perfaziam o caminho inverso ao usual, levando a sua arte burilada nos arrabaldes do Rio modernizado à metrópole cultural europeia, cuja seiva a cultura erudita brasileira historicamente bebera. A bem da verdade, esse caminho não se deu sem fricção, e sobre isso quem fala é a prolífica cronista Chrysanthème, pseudônimo de Cecília Moncorvo Bandeira de Mello Rebello de Vasconcellos, num longo e delicado texto no qual sai em defesa do grupo de artistas acusados de, devido à sua cor, vilipendiar a imagem do Brasil no estrangeiro. A cronista – o texto data de março de 1922, meio ano antes da inauguração da Exposição do Centenário, e é publicado no *Correio Paulistano* – esmiúça o patriotismo do grupo que procurava apresentar a música brasileira real, para além da clássica ou da imitativa.

Chrysanthème questiona os que criticam que sejam enviados à França, como exemplares do Brasil, um conjunto de “morenos”, e procura deslindar a arte que eles produzem. A defesa do caráter eminentemente nacional da música dos Batutas – ela destaca, sobretudo, a “flauta de um dos mais artistas da banda”, nosso eterno Pixinguinha – ressoa um elemento que é primordial para a defesa que Chrysanthème faria, mais tarde, no recinto da Exposição: o patriotismo.

¹⁰⁴ A ESPLÊNDIDA homenagem do México cavalheiresco e legendário no primeiro centenário da nossa Independência. A Exposição de 1922: órgão da Comissão organizadora, Rio de Janeiro, n. 6-7, out. 1922; “As duas exposições” in COSTALLAT, op. cit.

[Os Oito Batutas] provam, pelo sucesso que têm obtido na terra de Saint-Saens, que a música do Brasil é luminosa, cadente, vermelha como o nosso céu vespertino, impressionante como a nossa maneira de amar, harmoniosa no acompanhamento ao balançar dos quadris femininos e langorosa, muitas vezes, como a voz da mulher brasileira em horas de melancolia ou de volúpia cismadora.

[...]

Eles, serenos e impassíveis, só tocam músicas brasileiras, fados de uma melodia suave ou ardente, como a atmosfera da nossa terra, melodia que é como um veneno a um só tempo doce e chamejante, que nos entra pelos ouvidos e se espraia ao nosso organismo, causando-nos uma espécie de embriaguez deliciosa.

[...]

Há nas nossas músicas, como em nenhuma outra, a alma do seu povo, a quentura do seu solo, o brilho do seu céu. [...]. O violão de um matuto será sempre o próprio matuto e, à medida que ele vai mudando de mão, a civilização vai também pesando sobre ele com o seu cunho e estragando-lhe as cordas, que não mais cantarão o que sentem, mas, sim, o que os outros sentem.

Essa propaganda do Brasil feita pelos oito batutas, por meio de notas e de cadências melodiosas, será mais útil ao nosso país do que muitas outras que nos têm custado grossas somas e grossos desgostos.¹⁰⁵

A sua maneira de pensar a arte, considerando-a mais nacional à maneira que ela reflete as cores, os aromas e a

¹⁰⁵ CHRYSANTHÈME. A música brasileira. *Correio Paulistano*, São Paulo, p. 3, 29 mar. 1922. A localização dessa crônica deve-se ao trabalho de PINTO, Maria de Lourdes de Melo. *Memória de autoria feminina nas primeiras décadas do século XX: a emergência da obra periodística de Chrysanthème*. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006. No que diz respeito à reação negativa de parte dos homens de letras do período frente ao envio dos Oito Batutas a Paris, cf. CONDE, Maite; SHAW, Lisa. Towards an Alternative 1922: Popular Culture and Rio de Janeiro's Vernacular Modernisms. *Revista Brasileira de História*, v. 42, n. 90, p. 97-123, 2022.

temperatura do país, deixando de lado a imitação do estrangeiro, determina um ponto de virada conceitual – que está longe de ser unânime, e prova disso é a necessidade que a cronista tem de defender os artistas brasileiros – no que concerne às características que deveriam ser valoradas na avaliação da obra de arte. Seis meses mais tarde, a terra que envia ao coração do Velho Mundo os artistas oriundos dos arrabaldes cariocas optaria por acolher, no Theatro Municipal, uma companhia lírica estrangeira, escolhendo para a comemoração da data pátria uma ópera em italiano sobre um indígena que abre mão de sua cultura em prol da europeia – metaforizando o que a cultura erudita nascida nessas plagas se esforçara historicamente para fazer. Também os Batutas, a princípio olhados de forma enviesada pela crítica, acabam acolhidos no recinto da Exposição, no entanto, apenas após receberem tanto a pátina da civilização europeia quanto a sua chancela, conforme bem lembram Conde e Shaw.¹⁰⁶

Se a influência europeia e seu crivo valorativo eram, então, seguidos historicamente pela elite econômica brasileira, isso encontrou, no entanto, entre o recinto da Exposição do Centenário e as suas cercanias, vozes dissonantes, como os jangadeiros nordestinos, Catulo, os Turunas Pernambucanos e mesmo os Oito Batutas – que, embora houvessem recebido influências recentes da Europa, não apagavam de suas criações as suas raízes (o maxixe, o samba, a embolada e o cateretê) –, cujas artes se construíam a partir de modelos outros, nem por

¹⁰⁶ Comparando imagens do grupo antes e depois de seu embarque à Europa, as autoras destacam a substituição de seus trajes típicos pelo fraque, assim como de seu repertório, suas poses e seus instrumentos. A presença de instrumentos de jazz (a exemplo do saxofone e do trombone), bem como a orientação dos Batutas a estilos musicais urbanos e modernos, em detrimento dos folclóricos e rurais que então apresentavam no Brasil, assinala sua aproximação das cosmopolitas *jazz bands*, notabilizadas ao redor do mundo. Cf. CONDE, op. cit.

isso menos sofisticados. A Exposição, e os eventos que ela irradia, nos dão a ver um efervescente cadiño cultural, apontando-nos a existência de diversos Brasis, para além daquele que a oficialidade procurava monumentalizar.

Tal cadiño se observa numa série de eventos ocorridos durante os festejos do Centenário, a exemplo da 3^a Tarde Regional Nortista, ocorrida no Teatro Trianon, que apresenta como programa:

1^a parte – Viriato Corrêa, descreverá, com o auxílio dos Turunas Pernambucanos, as FESTAS DO NORTE.

2^a parte – SERTANEJA (choro), O PINTO PINICA O VÉIO (samba), SOLO DE SAXOFONE, A ESPINGARDA (embolada), NÃO FICO AQUI NÃO FICO, NÃO (embolada) e GRAÚNA por CATULO CEARENSE. – Modinhas por VICENTE CELESTINO. COISAS CAIPIRAS, por MANÉ PIQUENO.¹⁰⁷

Destaquemos os gêneros musicais eminentemente populares apresentados no evento, que, embora aluda geograficamente ao Norte, incorpora desde produções oriundas do Nordeste até o choro carioca e o cancionero caipira. Essa terceira tarde traz como destaque os Turunas Pernambucanos – ou Turunas da Mauriceia, que, nos anos seguintes, fariam sucesso nas rádios do Rio de Janeiro e excursionariam pelas cidades de São Paulo,¹⁰⁸ demonstrando o espraiamento da

¹⁰⁷ TRIANON. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 8, 29 set. 1922.

¹⁰⁸ Quando não iam fisicamente, estavam presentes por meio da indústria fonográfica. Veja-se, por exemplo, o personagem Dico (de “A apaixonada Elena”, conto da obra *Laranja da China*, de Alcântara Machado), que, na capital paulistana, entoava uma embolada que foi sucesso dos Turunas Pernambucanos em 1927, “Pinião”: “O Dico pegou o chapéu, beijou o rosto da mãe, curvou-se diante da irmã, fez umas piruetas e saiu cantando o Pinião”. Cf. MACHADO, Antônio de Alcântara. *António de Alcântara Machado: antologia de contos*. Org. Orna Messer Levin; estabelecimento de texto e notas de Danielle Crepaldi Carvalho. São Paulo: Lazuli, 2013, p. 114.

cultura popular nordestina para além dos festejos do Centenário. Os ensinamentos sobre os usos e costumes brasileiros eram ministrados ora por meio de uma conferência ilustrada, como a que se realiza no Trianon, por Viriato Corrêa e pelos Turunas Pernambucanos, ora por meio das encenações teatrais.

Fig. 6 – O Teatro Trianon anuncia a 3^a Tarde Regional Nortista.



Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.¹⁰⁹

Entre fins da década de 1910 e os primeiros anos da década de 1920 ingressam nos repertórios dos teatros paulistanos, e sobretudo cariocas, comédias de costumes que dão de ombros às grandes cidades, embebendo-se das tradições regionais (mesmo que se situassem nos subúrbios das capitais). Peças que saíram das penas de homens como o próprio Viriato Corrêa, elencado pela *Gazeta de Notícias* entre os artistas envolvidos na tarde nortista. Corrêa escreve, em 1919, *Juriti*, que denomina “peça de costumes sertanejos em 3 atos”. A obra se passa entre a casa rústica do Major Fulgêncio e o largo da Igreja da Vila. Juriti é a moça mestiça, “cantadeira de viola”, faceira, alegre e pura, a qual rejeita tanto o filho doutor do Major quanto o noivo vaqueiro – que desacreditara de sua pureza – para se casar com seu apaixonado Corcundinha, o único homem a defendê-la quando a cidade lhe volta as costas.¹¹⁰ A obra, representada pela primeira vez no S. Pedro de Alcântara em meados de 1919, contava com um elenco numeroso,

¹⁰⁹ TRIANON, op. cit.

¹¹⁰ CORRÊA, Viriato. *Juriti*: peça de costumes sertanejos em 3 atos, com música de Francisca Gonzaga. Representada pela primeira vez no Teatro São Pedro de Alcântara do Rio de Janeiro, em 16 de julho de 1919. *Boletim da SBAT*, Rio de Janeiro, n. 237, ano XXVII, jul. 1947.

representando, sobretudo, matutas e matutos. Apresentava, à maneira do que fizera Arinos em seu *O Contratador dos Diamantes*, uma cena típica, o bumba meu boi, com todos os seus elementos, segundo a rubrica da peça, e ainda contava com “músicos da Filarmônica Lira de Prata, soldados do Destacamento do Cabo, Capangas, Tocadores de violas, Cavaquinhos, Ganzás, Requeques, Homens e mulheres do povo, boiadeiros, etc.” – súmulas de instrumentos musicais e formações de cunho popular.

Juriti é interpretada, na primeira montagem, por Abigail Maia, célebre atriz e cantora da cena teatral carioca da época, que faz pródigo uso, no espetáculo, de seus dotes de cantora, já que a peça é musicada por Chiquinha Gonzaga. O Corcundinha com quem ela se casaria é desempenhado por um cantor de envergadura do período, Vicente Celestino – outro dos artistas que figura na Tarde Regional Nortista. *Juriti* testemunha o consórcio entre artistas importantes da cena carioca visando à elaboração de um teatro sertanejo, embora burilado na capital.

Precisamos ainda destacar *Onde canta o sabiá*, comédia de Gastão Tojeiro representada pela primeira vez no Trianon em meados de 1921; obra que situa a ação na residência do Major Justino, localizada num arrabalde carioca. Embora se ouça, da casa, os ruídos da estação de trem das proximidades, sobressai-se ali o som do sabiá que canta no alpendre do velho senhor.¹¹¹ O pássaro que dá título à peça, de propriedade da jovem Nair, é central ao seu enredo, sendo o responsável por unir a personagem ao afrancesado Elvídio, que troca de bom grado a cidade-luz por um pacato casamento interiorano. Os subúrbios dos circos de cavalinhos, dos flautistas enamorados e das pitorescas casinhas de noivos à sombra das “palmeiras onde

¹¹¹ TOJEIRO, Gastão. *Onde canta o sabiá*: comédia em três atos representada pela 1^a vez no Teatro Trianon, do Rio de Janeiro, em 8 de junho de 1921. *Cadernos da Coletânea Teatral*, n. 1, [s.d.].

canta o sabiá" – para parafrasearmos tanto Gonçalves Dias quanto homens do século XX, como Gastão Tojeiro e o arquiteto Armando de Oliveira, autor do projeto do Pavilhão de Caça e Pesca da Exposição do Centenário – tornam-se presença constante na dramaturgia da época.

Procuramos, neste capítulo, abordar uma variedade de produções artísticas, ora elaboradas ao longo da Exposição Internacional do Centenário da Independência – dentro ou fora de seus portões –, ora elaboradas anos antes e ali repercutidas. Buscamos demonstrar o ímpeto de monumentalização de signos da nação, recrudescido a partir de meados da década de 1910. Tal ímpeto encontra um bem-acabado palco no certame inaugurado na capital carioca a 7 de setembro de 1922.

Embora deixe transparecer as suas incontornáveis raízes europeias, mimetizando as características dos eventos que nasceram naquele solo, a Exposição Internacional do Centenário de Independência comporta características próprias. Assim, embora as influências clássicas de porção não desprezível de seus pavilhões – mormente os situados na Avenida das Nações – repercuta a estruturação dos certames estrangeiros, observa-se igualmente o esforço da elaboração de uma arquitetura nacional. Daí a inclinação ao neocolonial, atravessando-se as influências portuguesas por uma inventividade nacional.

O âmbito arquitetural estabelece um diálogo profundo com a produção artística da dobra da década de 1910, oriunda tanto dos altos estamentos da sociedade quanto de suas camadas populares. Espetáculos como *O Contratador dos Diamantes*, encenado pela aristocracia paulistana no palco do elitizante Theatro Municipal, ou *Juriti*, exibido no popular teatro carioca São Pedro de Alcântara, ambos em 1919, refugiam-se ora num passado heroicizante, ora no arrabalde/nos sertões, tentando depreender daí as raízes nacionais.

A Exposição do Centenário, ao transformar o neocolonial num estilo nacional, dialogava com cenários criados pela arte de dramaturgos como Viriato Corrêa ou Gastão Tojeiro, de poetas como Catulo da Paixão Cearense e de cantores como os Turunas Pernambucanos ou Vicente Celestino. Sublinhando tal intento, a revista *A Exposição de 1922* exalta a figura do mestiço, transformando-o no elemento nacional por excelência, na contracorrente do que se dá nas exposições norte-americanas, ou num certame que ocorria concomitantemente ao brasileiro: a Exposição Colonial de Marselha.

O certame brasileiro repercutia a mudança de aragem simbolizada pelo envio de um grupo como os Batutas à Europa, como representantes da música brasileira. Nesse sentido, constatamos que, embora o evento tenha sido inaugurado com a faustosa encenação da ópera *O Guarani*, de Carlos Gomes, igualmente ensaiava-se, naqueles anos que antecederam a efeméride pátria, a construção de alternativas de nação que se afastavam do europeizado idílio romântico, mergulhando na inventividade do Brasil profundo; alternativas que eram oriundas, muitas vezes, dos próprios grupos sociais historicamente espoliados – para além, portanto, da *intelligentsia* ou do Estado, cujo intuito de construir uma unidade nacional não escondia nem o seu caráter impositivo,¹¹² tampouco os seus vieses racistas –, daí a necessidade de as considerarmos com vagar.

¹¹² DANTAS, Carolina Vianna. O Brasil café com leite: debates intelectuais sobre mestiçagem e preconceito de cor na Primeira República. *Tempo*, v. 13, n. 26, p. 56-79, 2009.

O Centenário da Independência no Teatro Trianon: a Temporada do Centenário da Companhia Leopoldo Fróes¹¹³

O público que compareceu à temporada lírica do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, a partir de 7 de setembro de 1922, deparou-se com um anúncio de Leopoldo Fróes no Teatro Trianon, publicado no interior dos programas do portentoso Municipal, logo abaixo da distribuição dos elencos operísticos, como que a competir com os nomes daqueles artistas estrangeiros. A data célebre, que marcava os cem anos da Independência do Brasil, foi celebrada por vários corpos cênicos em atividade na cidade, de forma oficial ou não. Enquanto a temporada lírica do Municipal e a teatral da Companhia Dramática Nacional (cujas récitas ocorriam no Teatro S. Pedro) eram fomentadas pela municipalidade,¹¹⁴ a Temporada do Centenário ocorrida no Teatro Trianon foi organizada por iniciativa de Leopoldo Fróes – àquela altura, o mais notório ator de teatro do Rio de Janeiro, personalidade

¹¹³ Este capítulo é oriundo das reflexões tecidas em duas comunicações apresentadas em 2022, ambas relacionadas ao projeto que desenvolvi, em 2021, no âmbito do Programa Nacional de Apoio à Pesquisa da Fundação Biblioteca Nacional: “O centenário da Independência no Teatro Trianon: a ‘Temporada do Centenário’ da Cia. Leopoldo Fróes” foi apresentada no seminário *ABELLE 2022: Belle Époque: o Corpo, a Cidade, a Nação*, organizado pelo grupo de pesquisa homônimo na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), do Rio de Janeiro; e “As Tardes Regionais do Teatro Trianon no contexto da Exposição Internacional do Centenário da Independência (Rio de Janeiro, 1922)” foi apresentada no evento *Centenários no Rio de Janeiro, cidades, memórias e literatura (1922-2022)*, organizado pela Universidade Salgado de Oliveira, de Niterói. Uma versão deste texto foi encaminhada à FBN juntamente do relatório final concernente à pesquisa.

¹¹⁴ TEATRO S. Pedro. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 20 set. 1922, p. 8.

emblemática, a ponto de ser ele quem encabeça o anúncio publicizado nos programas do Municipal, e não a sua companhia ou o repertório que ela encena.

Pretendemos, neste capítulo, analisar o repertório apresentado pela Companhia Leopoldo Fróes no período em que ela administrou o Teatro Trianon, no Rio de Janeiro, no exato momento em que se celebrava portentosamente na cidade o centenário da Independência. A iniciativa de Fróes será analisada em diálogo tanto com a programação lírica do Theatro Municipal – organizada pela municipalidade para celebrar a data – quanto com o ideário da Exposição Internacional do Centenário da Independência, o principal evento voltado à celebração da efeméride no país. Podemos considerar que tal iniciativa teve, *grosso modo*, duas vertentes, que serão aqui discutidas: a exibição de peças teatrais escritas ou adaptadas por autores nacionais, ocorrida em sessões duplas diárias, às 19h45 e às 21h45, e a apresentação das Tardes Regionais (Nortistas), ocorridas, como explicita o título, no período vespertino, as quais reuniam um grupo de artistas oriundos não apenas dos quadros do Trianon, mas de outros teatros da cidade – inclusive um barítono do Theatro Municipal, Mário Pinheiro – e mesmo de outros países. Pretendemos aqui relacionar de que forma esses espetáculos apresentados no Trianon dialogam com os contornos que a organização da Exposição do Centenário procurou dar àquele grande evento.

A Exposição Internacional do Centenário da Independência procurava apresentar uma versão brasileira das Exposições Universais organizadas desde meados do século XIX nas grandes cidades do mundo, a exemplo de Londres, Paris, Chicago e Saint Louis, congregando nações que procuravam explicitar o seu progresso com a exaltação das mercadorias e da celebração dos

processos industriais, conforme aponta Eduardo Morettin.¹¹⁵ A exemplo das Exposições Universais estrangeiras, no evento carioca, além da apresentação exaustiva de bens de consumo criados em todos os estados do país, no esforço de se destacarem os arroubos industriais daquela sociedade ainda essencialmente agrária, fetichizava-se a técnica que tornava isso possível – a ânsia exibicionista burguesa, que transformava a sociedade capitalista numa “ininterrupta coleção de mercadorias”, é tratada com profundidade por Francisco Foot Hardman em *Tremfantasma: a ferrovia Madeira-Mamoré e a Modernidade na selva*.¹¹⁶

Por isso, a Exposição tem como seu retrato mais bem-acabado a demolição cinematográfica (e cinematografada),¹¹⁷ realizada graças ao desenvolvimento técnico, do Morro do Castelo, o qual se situava na zona central da cidade, atrás da Biblioteca Nacional, e abrigava uma população empobrecida. Se o Morro do Castelo compõe a mítica da cidade, pois fora um dos espaços fundacionais do Rio de Janeiro, túmulo de um prócer da pátria, Estácio de Sá, também a sua destruição adquire significado simbólico, uma vez que este evento, com que se intentava colocar o Brasil no rol das grandes nações desenvolvidas, erigia-se sobre a planície oriunda do Morro, dando à cidade um sentido de renascimento sob a égide da Modernidade.

Malgrado a euromania histórica brasileira (que naquele momento se somava ao apego pelos Estados Unidos, então uma potência econômica, cultural e militar), a comissão organizadora da Exposição do Centenário procura colocar num

¹¹⁵ MORETTIN, op. cit., 2011.

¹¹⁶ HARDMAN, op. cit.

¹¹⁷ O filme em questão é *Brazil Prepares For Centennial Exposition* (Gaumont Graphic Newsreel; British Pathé, 1922). Cf. CARVALHO, Danielle Crepaldi. O cinema na Exposição do Centenário da Independência (1922-1923): considerações sobre um cinejornal estrangeiro. In: AGUIAR et al, op. cit., p. 205-218.

inequívoco primeiro plano o caráter emancipatório da efeméride celebrada, afinal, tratava-se dos primeiros cem anos do Brasil independente.

A comédia de costumes revisitada no espelho da Exposição Internacional do Centenário da Independência

Em comum entre a companhia capitaneada por Leopoldo Fróes e a Companhia Dramática Nacional estava o esforço de apresentação exclusiva de repertório brasileiro. Caminhavam, assim, a contrapelo do que o Theatro Municipal realizava: a encenação de um repertório operístico quase que exclusivamente em idiomas estrangeiros, “línguas que só um reduzido número de pessoas entende”, de acordo com Lima Barreto,¹¹⁸ que destacava que qualquer papel educativo do teatro se perdia diante desta barreira linguística. Constatava, ademais, que os preços custosos dos ingressos permitiam que apenas a elite econômica fruísse esses espetáculos. O papel de brasão social que tinham as idas ao Municipal fica claro não apenas nas divulgações, na imprensa, pelas casas de moda da cidade, do figurino que poderia ser adquirido para que se prestigiassem as suas estações operísticas e teatrais, mas também na abordagem dessa questão pelos âmbitos literário e teatral – por exemplo, pelas comédias de costumes, gênero que será apresentado nas temporadas dos dois corpos artísticos citados. Mesmo os programas dos espetáculos apresentados no Theatro Municipal eram patrocinados por lojas voltadas à *haute gomme* carioca, a exemplo da Park Royal, cujo imponente anúncio abre o programa da ópera *O Guarani*, de Carlos Gomes, que inauguraría a Temporada Lírica do Centenário.¹¹⁹

¹¹⁸ BARRETO, op. cit., 15 jan. 1921.

¹¹⁹ “Distintos e chics por igual, proclamam ambos, na linha inconfundível da toilette, a elegância com que senhoras e homens se vestem no Park Royal”, diz o anúncio. No programa deste espetáculo publicam-se igualmente anúncios

A opção por peças teatrais brasileiras não é aleatória. Antes, faz parte de um esforço de se explicitar que a Independência política ocorreu também no campo da arte – daí o jornal *A Ribalta* criticar a escolha, por parte do prefeito Carlos Sampaio, do ensaiador português Eduardo Victorino para comandar a Companhia Dramática Nacional. Em abril de 1922, quando a companhia se organizava, o jornal afirma:

das seguintes casas voltadas à moda, sobretudo, feminina: meias de seda Águia; Trian, anunciado como o “pó de arroz da elite” (R. dos Andradas, n. 21); Perfumaria Avenida (“perfumes de luxo, artigos para toilette e presente”, Av. Rio Branco, n. 142); Casa Marigny (“chapeaux modeles et nouveautés de Paris”, R. Uruguaiana, n. 43); Joalheria Hugo Brill (“lapidação de pedras preciosas”, Av. Rio Branco, n. 125); Gregory & Shenan (“dearlers in Brazilian precious & semi-precious stones”, R. da Alfândega, n. 65, sobr.); Flavile (“modèles de Paris en robes, capes et manteaux”, Rua Uruguaiana, n. 9); Royal Stores (“crepe georgette, todas as cores”, R. do Ouvidor, n. 187-189); Joalheria “A Nacional” (Av. Rio Branco, 126); A Doret (“penteado última moda”, R. Rodrigo Silva, n. 5); Mapping & Webb (“joalheria fina, prataria fina, etc.”, R. do Ouvidor, n. 100); pó de arroz Glossy; Leopoldo Strass (“joias finas: brilhantes, colares de pérolas, etc., etc.”, Av. Rio Branco, n. 109, salas 2 e 7); Vicente & Cia. Ltda. (“alfaiates de 1^a ordem”, R. Uruguaiana, n. 64, sobr.); e Moutinho & Cia (“gravataria, camisaria”, Av. Rio Branco, 134). Cf. GOMES, Carlos. *Il Guarany*: ópera em 4 atos. Em homenagem à gloriosa data da Independência. Grande récita de gala. Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Maestro e Concertador e Diretor de Orquestra: Mascagni. 7 set. 1922. Programa do espetáculo. Rio de Janeiro (Centro de Documentação do Theatro Municipal do Rio de Janeiro – CEDOC), 1922.

Fig. 7 – Capa do programa de Il Guarany, em que se vê o anúncio da casa Park Royal.



Fonte: Centro de Documentação do Theatro Municipal do Rio de Janeiro – CEDOC.¹²⁰

tratando-se duma companhia oficial, destinada a atestar o grau de evidente progresso artístico em que nos encontramos ao se festejarem os primeiros cem anos de vida autônoma, deveria ser seu especial escopo formar-se com os elementos principais que tenhamos [...].

A menos que essa comissão queira atestar a ausência absoluta de ensaiadores nos nossos meios artísticos, o que não é bem verdade.¹²¹

¹²⁰ Cf. Idem, *ibidem*.

¹²¹ A COMÉDIA brasileira. *A Ribalta*, Rio de Janeiro, p. 1, 13 abr. 1922.

No Teatro Trianon, a opção por elementos nacionais é clara. Os anúncios da companhia, publicados na imprensa, apontam como seu diretor artístico o jornalista e teatrólogo Viriato Corrêa, autor, por exemplo, da comédia de costumes *Juriti*, grande sucesso teatral de 1919. Além disso, a companhia de Fróes mantinha uma relação estreita com outro teatrólogo importante do período, Gastão Tojeiro, a contar por certa reportagem publicada na revista ilustrada *Fon-Fon* em novembro de 1922, a qual entrevista-o na gaiola/escritório instalada sobre o palco do Trianon. Nessa ocasião, o autor entregava à Companhia a comédia *O modesto Filomeno*, continuando a relação de parceria que com ela mantinha. Segundo ele: “Se *O simpático Jeremias* [...] fez dois centenários, *O modesto Filomeno* fará, pelo menos, quatro”.¹²²

A primeira peça mencionada por Tojeiro é uma das suas principais criações, tendo sido publicada na Revista da SBAT em abril de 1966, no número que homenageava o então recém-falecido escritor.¹²³ *O simpático Jeremias* estreou no Trianon em 27 de fevereiro de 1918. A Fróes coube a criação da célebre personagem do criado pseudofilósofo que serve os hóspedes da Pensão das Magnólias, ambiente de “conforto e tranquilidade provinciana” em Petrópolis, conforme aponta a rubrica do primeiro ato da obra. O segundo papel na peça era desempenhado pela já quase septuagenária atriz maranhense Apolônia Pinto, cuja carreira remontava à década de 1880, nome que, depois do de Leopoldo Fróes, era o mais propagandeado por ocasião da Temporada do Centenário. O profícuo Tojeiro¹²⁴ é o autor mais encenado na temporada aqui

¹²² TEATROS. *Fon-Fon*, Rio de Janeiro, ed. 44, 4 nov. 1922.

¹²³ TOJEIRO, Gastão. *O simpático Jeremias*: comédia em três atos. Representada pela primeira vez em 27 de fevereiro de 1918, no Teatro Trianon, RJ. *Revista de Teatro SBAT*, n. 350, p. 26, mar.-abr. 1966.

¹²⁴ Apenas o Fundo Delegacia Auxiliar de Polícia, depositado no Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, que guarda peças censuradas na época na cidade,

tratada: *O simpático Jeremias* sobe à cena entre fins de setembro e começo de outubro de 1922 (num total de 18 récitas), e *O modesto Filomeno*, entre 8 de novembro e dezembro de 1922 (42 récitas), segundo levantamento realizado no jornal *Gazeta de Notícias* dos meses de setembro a dezembro de 1922.

A Temporada do Centenário do Trianon obteve sucesso de público. No espaço de dois meses, de 8 de setembro a 8 de novembro, foram apresentadas seis obras, num total de 138 récitas. Se, segundo a imprensa, esse teatro acolhia os “elegantes” da capital federal, mesma população que frequentava o Theatro Municipal, ele era mais democrático do que a casa de ópera oficial da cidade. A Companhia Leopoldo Fróes apresentava no Trianon sempre duas récitas ao dia das peças em cartaz, às 19h45 e às 21h45. Naquele princípio de anos de 1920, a penetração do cinema junto ao público leva o teatro a mimetizar a estrutura da apresentação do espetáculo cinematográfico, daí as sessões duplas, de duração de cerca de hora e meia. A estrutura, adotada por vários teatros da cidade, teve como finalidade tornar o valor do ingresso competitivo, aproximando-o daquele cobrado nos cinemas. No entanto, observamos, no que diz respeito aos valores praticados então pelo Trianon, que a cadeira num evento em benefício¹²⁵ poderia chegar a 5\$000 réis, quantia avultada.¹²⁶ Calcula-se, portanto,

lista três dezenas de peças de sua autoria, escritas entre 1919 e 1929. Cf. 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. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: O Arquivo, 2017.*

¹²⁵ Valor atingido por ocasião da récita de *O tio Salvador* em benefício de Apolônia Pinto. Cf. TEATROS. *O Malho*, Rio de Janeiro, ed. 1045, 23 set. 1922.

¹²⁶ A título de comparação, um ingresso para uma sala de cinema do centro da cidade custava, então, cerca de 1\$500 réis.

que a receita obtida pela Companhia Leopoldo Fróes na Temporada não foi desprezível.

Embora os estratos sociais menos favorecidos frequentassem as galerias, era a presença da elite econômica que garantia a menção constante do teatro na imprensa, bem como o seu papel de “símbolo de toda uma geração de autores e atores” de 1915 a 1930, segundo Claudia Braga, quando, segundo a pesquisadora, ele teria sido disputado pelos grandes nomes.¹²⁷ Por ocasião da estreia de *O modesto Filomeno*, a revista *Fon-Fon* ressalta: “Um público distinto, a elite carioca que é habituée das primeiras do elegante teatrinho, o que faz com que essas primeiras assumam a importância, não só de acontecimentos artísticos como mundanos”.¹²⁸

Porém, naquele último quadrimestre de 1922 o teatro passava a receber um público específico, aquele que aportava na cidade objetivando visitar a famigerada Exposição Internacional do Centenário da Independência. Procurando justificar as “enchentes” (termo que, no jargão teatral, significa salas lotadas) ocasionadas pela encenação, ali, de *Mimosa*, a ferina revista *O Malho* constata:¹²⁹ “O Rio está cheio de forasteiros e caipiras e todos querem ir ver a tão falada ‘Mimosa’ de ‘seu’ Fróes”.¹³⁰ Para além da atração gerada pela persona de Leopoldo Fróes, ao qual os turistas aludiam com intimidade, como deixa claro o texto de *O Malho*, sublinha-se o esforço do Trianon de aproximar a sua temporada teatral dos

¹²⁷ BRAGA, Cláudia. A retomada da comédia de costumes. In: FARIA, João Roberto (org.). *História do teatro brasileiro*, I: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX. São Paulo: Perspectiva; SESC-SP, 2012, p. 407.

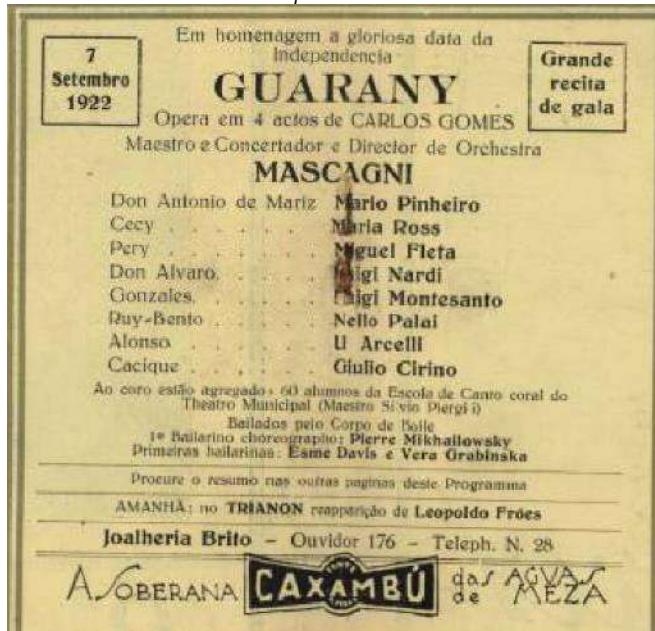
¹²⁸ TEATRO. *Fon-Fon*, Rio de Janeiro, ed. 46, 18 nov. 1922.

¹²⁹ Agradeço a Luciana Sá Leitão Corrêa de Araújo pela informação de que essa e outras peças encenadas pela companhia de Fróes e por outras em exercício no Rio de Janeiro, naquele princípio da década de 1920, encontram-se depositadas no Arquivo Nacional.

¹³⁰ TEATROS. *O Malho*, Rio de Janeiro, ed. 1045, 23 set. 1922.

eventos organizados pela Comissão do Centenário, dentro e fora dos portões da Exposição.

Fig. 8 – Seção do programa de *O Guarani* na qual consta o anúncio da reestreia de Leopoldo Fróes.



Fonte: Centro de Documentação do Theatro Municipal do Rio de Janeiro – CEDOC.¹³¹

O sucesso se deve ao esforço do artista em abraçar a vicejante tradição da comédia de costumes brasileira, encenando, juntamente às criações contemporâneas nesta seara, a obra *O genro de muitas sogras* (1908), do mais relevante homem de teatro de fins do XIX e inícios do XX, Arthur Azevedo – o que aproxima, conforme apontado acima, a companhia de Fróes daquilo que realizava a Companhia Dramática Nacional, com a diferença de que esta era subvencionada pelos cofres públicos. Além de *O genro de muitas sogras* e das obras já mencionadas, a

¹³¹ GOMES, op. cit.

trupe levaria à cena as seguintes comédias de costumes: *Mimosa*, escrita e estreada por Leopoldo Fróes em 1921, que abre a temporada no dia 8 de setembro (e é encenada 18 vezes); *Flores de sombra*, de Cláudio de Souza (10 apresentações), estreada em 1916; e *A querida vovó* (38 apresentações), escrita por Antonio Guimarães, obra original, a exemplo de *O modesto Filomeno*.

Como bem aponta Claudia Braga, que contribui, na recente e alentada *História do teatro brasileiro*, com um texto sobre o gênero e os seus principais artífices, a comédia de costumes foi a “forma preferencial diante da qual se rendeu nosso riso”. O gênero segue o modelo da comédia nova da Grécia clássica, inserindo o cotidiano no modelo aristofanesco. Retomando John Gassner, a pesquisadora destaca a presença, nesses textos, de “rapazes apaixonados por moças, pais perturbados pelo comportamento dos filhos, servos intrigantes” etc. Outra característica fundamental é a criação de tipos sociais. Uma vez que esse gênero tende à crítica social e à correção dos costumes, seus personagens precisam ser tipificados, ou de superfície, de modo a guardarem “grande semelhança com personagens facilmente reconhecíveis da sociedade”. Isso os diferencia, destaca Braga, das individualidades tecidas pelos autores trágicos.¹³²

O intuito de crítica social da comédia de costumes e a sua penetração junto ao público faz com que esse gênero teatral convirja diretamente com nosso esforço de pensar o papel desempenhado por artes como o teatro naquele momento histórico candente. De que modo a sociedade era apresentada por essas obras? Quais características dela tinha-se por intuito reformar? Nicolau Sevcenko aponta a existência, no final da década de 1910, de um “movimento de ‘redescoberta’ do Brasil

¹³² BRAGA, op. cit., p. 406.

‘popular’, ‘folclórico’ e ‘colonial’”.¹³³ Esse Brasil reverbera nos intuições da Exposição Internacional.

Na revista oficial do certame, denominada *A Exposição de 1922*, que procurava historicizar o primeiro século de país independente, era dado um destaque importante ao âmbito folclórico, ao sertão e ao mestiço, o qual fundiria “as três raças de que nos originamos através do folclore”.¹³⁴ Na esfera arquitetônica, embora a cidade houvesse sido recentemente reformada segundo o estilo eclético, elegeu-se o neocolonial como o estilo vanguardista por excelência, segundo Ruth Levy,¹³⁵ e vários pavilhões da porção nacional da Exposição foram construídos segundo ele. Tal escolha fazia referência à tradição, ao momento em que o país era colonizado pelos portugueses (o evento esforça-se para destacar os laços de afeto existentes entre Brasil e Portugal, colocando num segundo plano o fato de celebrar justamente o momento em que o nosso país se desvincilhava do jugo português). Nesse sentido, elementos como o colonial, o popular e o folclórico passam a ser vinculados à brasiliade.

Segundo Nicolau Sevcenko, a exacerbção dos elementos que caracterizariam a nossa nacionalidade já ocorre em 1919, na encenação, pela elite paulistana, da obra de Afonso Arinos *O Contratador dos Diamantes* (1917), que trata da presença desses exploradores de gente e de pedras preciosas nos rincões do Brasil como uma verdadeira epopeia sertaneja.¹³⁶ Na comédia de costumes, o tema surge na já aqui mencionada *Juriti*, representada pela primeira vez no Teatro São Pedro de Alcântara em meados de 1919. A obra, que Viriato Corrêa classifica como “peça de costumes sertanejos em 3 atos”, se passa num rincão, entre a “casa rústica” de certo Major e o largo da igrejinha da

¹³³ SEVCENKO, op. cit., p. 238.

¹³⁴ O NOSSO..., op. cit.

¹³⁵ LEVY, op. cit.

¹³⁶ Cf. o primeiro capítulo deste livro.

vila. Entre o elenco, republicado num exemplar da revista da SBAT, lista-se uma comparsaria ampla formada por caboclos, vaqueiros e burrinhas, entre o “pessoal do Bumba-Meu-Boi”, matutos e tocadores de instrumentos populares. A protagonista é a moça mestiça, “cantadeira de viola”, faceira, alegre, pura e desinteressada, que rejeita os figurões da vila para se casar com o seu apaixonado Corcundinha, representado por um jovem Vicente Celestino, o único homem que a defende quando a cidade desconfia de seu caráter.¹³⁷

A menção a Celestino, bem como aos instrumentos utilizados em conjuntos populares, remete-nos ao âmbito da música. Efetivamente, a presença da música, que já é importante ao teatro como elemento incidental, vai ter papel fundamental nessas obras no intuito de fazer emergir esse Brasil popular, folclórico e colonial; elementos pespegados ao público nos moldes pedagógicos da comédia de costumes. A companhia de Fróes caminhou por essa seara, encenando, desde fins da década de 1910, obras como *Onde canta o sabiá* (1921), também de autoria de Gastão Tojeiro, cuja ação se passa na casa de uma respeitável família burguesa habitante de um arrabalde carioca.¹³⁸ No que concerne à Temporada do Centenário, ela encena, como já mencionado, *Flores de sombra*,¹³⁹ que se desenrola na cidadezinha natal do protagonista no interior de São Paulo, para onde ele volta depois que se gradua na capital.

Nessas obras comparece uma tópica cara ao gênero desde o século XIX, que é a dicotomia entre o interior, onde se encontram os bons valores e os amores puros, e a cidade grande, templo da perdição. Todavia, as peças escolhidas para comporem a Temporada do Centenário da Companhia

¹³⁷ CORRÊA, op. cit.

¹³⁸ TOJEIRO, op. cit.

¹³⁹ SOUZA, Cláudio de. *Flores de sombra*: comédia em 3 atos. Rio de Janeiro: Pimenta de Mello & Comp., 1919.

Leopoldo Fróes provocam uma reorientação nesse quadro, que a revista *Foto-Film* explicita em seu número de estreia, em artigo que antecede a publicação de *A querida vovó*, no qual constata que, embora o teatro contemporâneo não pudesse deixar de seguir a tendência regionalista, naquele momento ela havia sido substituída por um “sentimento nacional”:

A Querida Vovó [...] é uma comédia com tendências não regionais, como todas as nossas peças têm sido, – como não poderiam deixar de o ser até aqui [...].

A fase nova da comédia brasileira foi regional no início [...]

Hoje já se alonga o olhar, por horizontes mais amplos; as nossas peças tanto têm propriedade aqui, como nos pampas, como no Norte; há um sentimento nacional que se positiva, que se afirma...

O teatro nacional tende a se emancipar e firmar definitivamente, sendo que se caracteriza pelo ambiente exclusivamente brasileiro [...] que se afasta de quaisquer paradigmas estrangeiros [...].

Eis porque, A Querida Vovó [...] apresenta [...] uma ação characteristicamente nacional onde se vê um autêntico lar brasileiro [...].¹⁴⁰

Nessas peças, o Rio de Janeiro se torna o cadiño que sintetiza todas as manifestações culturais encenadas nas obras as quais se enfrontavam pelos interiores, a exemplo do que a Exposição do Centenário procura fazer ao encerrar, dentro dos seus portões, os usos e costumes de todos os estados do país. A capital da República torna-se o Brasil por excelência. Quais elementos que caracterizariam o país emergem, segundo esta estereotipação nos moldes da comédia de costumes? Em *A querida vovó*, o lar burguês migra estritamente do interior às plagas cariocas. Aqui, a ação se passa no palacete de Madame Silvares (desempenhada por Apolônia Pinto), situado em Santa

¹⁴⁰ GUIMARÃES, Antonio. *A querida vovó*: comédia em 3 atos. Edição teatral mensal de *Foto-Film*, Rio de Janeiro, p. 1-36, 28 fev. 1923.

Teresa, para onde retorna o neto Luiz (Leopoldo Fróes) depois de uma temporada nos Estados Unidos, onde ele estivera estudando. Recebem-no, além da avó saudosa, um grupo de antigos colegas dele que se portam segundo a última moda, ou seja, são almofadinhas e melindrosas – eles, afeminados, elas, masculinizadas, de acordo com o enquadramento que lhes dá a crítica de costumes que então se tecia na imprensa.

Emerge igualmente da peça a crítica à francofilia carioca. Por exemplo, certo almofadinho do grupo comenta com a velha senhora a respeito da performance do ator francês André Brulé na obra *Zazá*, de Pierre Berton e Charles Simon (efetivamente ocorrida no Theatro Municipal na temporada de 1917):¹⁴¹ “Que frisson, que delícia, ao ouvi-lo declamar, d’olhos semicerrados: ‘*Je suis amoureux!*’”. E a rubrica completa: “(Faz boquinha, batendo as sílabas.). Oh! divino! divino”¹⁴² Luiz acabará abrindo mão dos artificialismos da sociedade carioca – incluindo aí a jovem viúva Sylvia Soares, sua amante, uma melindrosa típica – para se unir à grave Irma, acompanhante de sua avó enquanto ele estivera fora, e, como a velha senhora, consubstancial àquela vivenda tradicional, que na peça torna-se metáfora da solidez moral dos caracteres.

Fig. 9 – Anúncio da estreia da Temporada do Centenário da Companhia Leopoldo Fróes, com a exibição de *Mimosa*.



Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.¹⁴³

Essas características emergem com força numa obra paradigmática apresentada na temporada, *Mimosa*, uma vez

¹⁴¹ Cf. THEATRO Municipal. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 29 jul. 1917, p. 10.

¹⁴² GUIMARÃES, op. cit.

¹⁴³ TRIANON, op. cit.

que foi escrita pelo próprio Leopoldo Fróes. A exemplo de *A querida vovó*, nessa obra o par romântico é composto por elementos de diferentes estratos sociais: o jovem boêmio Raphael, neto de Hortência – senhora severa, porém, de bom coração – e a jovem florista Mimosa. Também ali comparecem melindrosas e almofadinhas, os quais frequentam das *soirées* no Municipal à *garçonne* do velho comendador que deseja apresentar à protagonista os brilhos do mundanismo. Mimosa é salva desse futuro pelo jovem boêmio – e a boemia, aqui, é lida de revés, pois o quadro de felicidade burguesa apresentado na obra é arrematado por uma serenata composta por flauta, cavaquinho e violão, formação musical tipicamente popular.

A obra repercutida em tal serenata é *Mimosa*, já então uma célebre canção de Leopoldo Fróes, que, de tanto reverberada, foi ironizada pelo periódico *Teatro & Sport*:

Faça-me troça a crítica invejosa!
Ator-autor, escrevo e represento:
Para atestar, enfim, o meu talento,
Canto todos os dias a 'Mimosa'...¹⁴⁴

Fróes estabelece nessa obra um diálogo transmídia o qual depois será tecido de forma bem-acabada por Vicente Celestino com *O ébrio* (que, em suas mãos e nas de sua esposa Gilda de Abreu, tornou-se peça de teatro, filme, música...).¹⁴⁵ A ação das personagens é comentada pela música: a orquestra do cinema da esquina toca *Madame Butterfly* quando Mimosa chora o abandono do namorado, e toca *La Bohème* quando ela decide ceder ao convite do comendador – ambas referências a óperas

¹⁴⁴ TEATRO & Sport, Rio de Janeiro, ano VIII, n. 349, 16 jul. 1921.

¹⁴⁵ ADAMATTI, Margarida Maria. Análise estilística e reverberações narrativas em *O ébrio* (1946), de Gilda de Abreu. Pós: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA-UFMG, v. 12, n. 24, p., 238-262, jan.-abr. 2022.

de Giacomo Puccini célebres, então, na capital. Nesse sentido, se “Mimosa” faz alusão às comezinhas ervas e arbustos oriundos de regiões tropicais, igualmente remete à protagonista de *La Bohème*, Mimi.¹⁴⁶

Na festa ocorrida na *garçonne* do comendador, os convivas entoam as cançonetas francesas *Viens poupoule* e *Un peu d'amour*. A *demi mondaine* Rose entoa um verso da primeira, que comenta ironicamente a ação encenada na *garçonne*: “*Vous retrouvez la chambrette d'amour*”, e todos a secundam no refrão: “La, la, la, la, la la”. Já o maestro diz não poder tocar esse repertório porque a sua orquestra é nacionalista, apenas toca música brasileira. Procurando retirar Mimosa daquele ambiente mundano, Raphael menciona o recente samba carnavalesco “Me leva, me leva seu Raphael”, de Caninha, interpretado por Bahiano e Izaltina. Ou seja, a peça encena o cadinho cultural carioca no âmbito das sonoridades, para deleite do público, que prezava a música tanto quanto o texto, além de se alinhar de modo chistoso à música nacional de matrizes populares. Ademais, coloca em primeiro plano discussões concernentes à brasiliidade que então eram travadas, as quais tiveram a Exposição Internacional do Centenário como um palco importante de efetivação.

¹⁴⁶ Agradecemos a Luíza Beatriz Amorim Melo Alvim por nos chamar a atenção sobre a relação entre a personagem de Fróes e o título da ópera de Puccini.

Fig. 10 – Fotografias de cenas dos três atos de Mimosa quando a obra foi exibida em 1921.



Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.¹⁴⁷

Não pretendemos, aqui, nos aprofundar na carpintaria teatral dessas obras, mas sim destacar os diálogos que elas – e a temporada de 1922 da Companhia Leopoldo Fróes – estabeleceram com o ideário da Exposição do Centenário. Malgrado a relevância dessas peças e de artistas como Leopoldo Fróes, obras como a *História do teatro brasileiro* seguem usando balizas críticas datadas para os analisarem e

¹⁴⁷ NO TEATRO Phenix: o autor e ator Leopoldo Fróes. *Fon-Fon*, Rio de Janeiro, ano XV, n. 12, 19 mar. 1921.

analisarem os repertórios que apresentavam. “A sua linha de repertório foi sempre mediana, escolhida e pensada como veículo para o seu brilho pessoal”, lê-se na obra, a qual conclui que o ator poderia, “ao menos, ter alavancado uma mudança sensível do repertório praticado no seu tempo”. Urge deixar de lado a histórica crítica aos artífices da comédia de costumes ou ao gênero, que o consideram menor, e refletir sobre o papel social dessas peças, em vez de procurar nelas aquilo que elas não se propõem a oferecer.

O “elegante teatrinho” recebe as Tardes Regionais (Nortistas)

O Teatro Trianon situava-se no local que havia sido ocupado por uma das primeiras salas de cinema do Rio, o Cinema Eclair, numa das principais vias da cidade, a Avenida Rio Branco, antes denominada Avenida Central; avenida de influência hausmanniana, concluída em meados da primeira década do século XX sob a égide da reforma urbana capitaneada pelo prefeito Pereira Passos. Situava-se, portanto, a poucas centenas de metros do Theatro Municipal e do espaço onde se construiu a Exposição do Centenário, erigida diante do mar, entre a Praça Mauá e a Cinelândia. Inaugurado em 1915, o Trianon possuía cerca de 1.500 lugares, entre plateia, galeria, balcão simples e balcão nobre. Além disso, possuía palco amplo e fosso de orquestra, tornando possível a apresentação de espetáculos que faziam uso da música, muito apreciados pela sociedade carioca da época.

As Tardes Nortistas aconteceram em vesperais no recinto que, conforme já explicitamos, apresentava usualmente duas récitas diárias das peças em cartaz – o que permitia tanto o aproveitamento do espaço quanto dos corpos artísticos da cidade, que à noite estavam comprometidos com as récitas teatrais ou operísticas. O Teatro Trianon apresentou um total de oito Tardes Regionais, sempre às sextas-feiras, nos dias 15, 22 e

29 de setembro, 6, 13 e 27 de outubro e 3 e 10 de novembro. Outra Tarde Nortista ocorreu ainda em Niterói, num sábado, dia 21 de outubro de 1922, o que atesta o sucesso da empreitada. Ocorria também um atrelamento desses eventos aos intuiitos da Exposição do Centenário. Leopoldo Fróes soube capitanear em cima da ideia de “centenário” – termo guarda-chuva que englobou muitas celebrações ocorridas então, para além do âmbito da Exposição, as quais faziam alusão à efeméride de cem anos da Proclamação da Independência. A 13 de setembro de 1922, a imprensa divulgava que a Tarde Regional Nortista a ocorrer dali a dois dias havia sido “incluída no programa das festas com que o Conselho Municipal vai homenagear os intendententes sul-americanos”.¹⁴⁸ Tais intendententes faziam parte do amplo contingente de delegações, oriundas de todo o Brasil e do mundo, presentes na cidade por ocasião da Exposição, o que explicita o atrelamento formal ocorrido entre um evento e outro.

As Tardes Regionais eram especialmente voltadas à produção artística do Norte e Nordeste do Brasil – daí ao seu título ser acrescido ocasionalmente o epíteto “Nortistas”. Todavia, também ocorreram espetáculos voltados ao Rio de Janeiro. O esforço de redescoberta do Brasil, sublinhado por Nicolau Sevcenko, explicita-se, no interior da Exposição, tanto na escolha do estilo neocolonial para a construção dos pavilhões da porção nacional do evento,¹⁴⁹ quanto no esforço de se impregnar aquele espaço de elementos nacionais, a exemplo dos jangadeiros cearenses, que ali aportaram no início de outubro de 1922 remando suas frágeis embarcações.¹⁵⁰ O grupo

¹⁴⁸ A NOITE, Rio de Janeiro, p. 5, 13 set. 1922.

¹⁴⁹ LEVY, op. cit.

¹⁵⁰ A esse respeito, cf. “O raid dos jangadeiros” (*Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 1, 1 out. 1922), longa reportagem fotográfica que a *Gazeta de Notícias* publica sobre o evento em homenagem aos jangadeiros – o qual conta com a participação inclusive de Catulo da Paixão Cearense, um dos participantes

é atrelado ao signo da heroicidade. "A esta hora", afirma em tom laudatório a revista *A Exposição de 1922*, "tornados ao seu casebre, ao seu arraial litorâneo, repousam, felizes e gloriosos, os jangadeiros. Cantores rústicos, viola em punho, celebram, já, o seu feito, percorrendo o sertão. Enquanto isso, tão gloriosas quanto eles, e já celebradas por outros poetas".¹⁵¹

Fig. 11 – Página de artigo dedicado aos jangadeiros publicado na revista A Exposição de 1922.



Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.¹⁵²

das Tardes Nortistas do Trianon –, texto que destaca a ida desses homens ao Palácio do Catete, onde foram recebidos pela oficialidade.

¹⁵¹ A EPOPEIA..., op. cit.

¹⁵² *Idem, ibidem.*

O esforço de cantar o Brasil tomando-se os sertões – em seu sentido lato, ou seja, tomando-se as regiões afastadas dos centros urbanos, os interiores – como a sua metonímia tem no dramaturgo Viriato Corrêa um de seus mais importantes idealizadores. Se de seu consórcio com Leopoldo Fróes surgira, em 1919, a “peça de costumes sertanejos” *Juriti*, ele se torna um dos mais frequentes participantes das Tardes Regionais do Trianon – juntamente com Vicente Celestino, a quem coubera o personagem Corcundinha naquela peça. Segundo anúncio do jornal *O Imparcial*, no terceiro evento Celestino apresentou “modinhas brasileiras, as mais lindas do seu repertório”.¹⁵³ Embora a folha não dê mais detalhes sobre o repertório apresentado, não é impossível que ele tenha cantado as canções que entoara em *Juriti*, cuja música fora composta por Chiquinha Gonzaga.

Viriato Corrêa, por sua vez, participa logo da primeira Tarde Regional, quando apresenta “Um samba ao luar”, que, segundo o jornal, seria “ilustrado” pelas obras musicais: “a) Samba de viola, pelos Turunas”; “b) Cantos sertanejos (Vamos s’imbora, Maria), pelos Turunas”; “c) Anedotas por Mané Piqueno”; “d) A chegada do doutor, por Leopoldo Fróes”; “e) Desafio, entre ‘Chico Trovão’ e ‘Zé Ventania’, com acompanhamento de violas”; e “f) Sapateados sertanejos, pelos Turunas.”. Conferências desse tipo eram célebres no momento. Elas bebem da fonte de um gênero já bicentenário, uma vez que Charles Musser, pesquisador de cinema silencioso, encontrou exemplares de conferências ilustradas ainda no século XVIII. São, como o nome nos permite antever, uma preleção sobre um tema determinado, acompanhada por ilustrações que procuram elucidá-la – nesse caso específico, números musicais, anedotas,

¹⁵³ O IMPARCIAL, Rio de Janeiro, p. 5, 26 set. 1922.

causos e desafios de repente.¹⁵⁴ Seu cunho pedagógico é claro, para além da fruição musical que proporcionam.

Lamentavelmente, certas referências do jornal são obscuras para o leitor afastado cem anos do fato. No entanto, podemos apresentar alguns detalhamentos concernentes aos Turunas, ou Turunas da Mauriceia, conjunto vocal e instrumental de Recife que aportou no Rio de Janeiro no início da década de 1920, viajando em seguida a São Paulo. Os artistas retornariam à capital em 1927, quando gravaram, pela Odeon, canções como “Pinião” – célebre a ponto de compor a ação do conto “A apaixonada Helena”, da obra de Antônio de Alcântara Machado *Laranja da China* (1928).¹⁵⁵ O jornal aponta que coube aos Turunas a apresentação de “sambas de viola” e “cantos sertanejos”, sem dar detalhes sobre o título do “samba” apresentado, o que nos permitiria fazer emergir mais informações sobre ele. Por outro lado, o Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira¹⁵⁶ atribui “Vamos s’imbora Maria” aos compositores Jararaca e Ratinho, classificando-o como “samba sertanejo”, e aponta que a obra foi gravada pela Odeon em 1923, com acompanhamento dos Turunas e de Bahiano (a quem coubera a gravação do notório samba “Pelo telefone” em 1916).

¹⁵⁴ MUSSER, Charles. Primórdios, formações, genealogias: o documentário de *longue durée*. Trad. Danielle Crepaldi Carvalho. In: AGUIAR, Carolina A. de Aguiar et al (orgs.). *Cinema: estética, política e dimensões da memória*. Porto Alegre: Sulina; FAPESP, 2019.

¹⁵⁵ Cf. MACHADO, op. cit., a respeito das referências às canções dos Turunas nesses contos.

¹⁵⁶ DICIONÁRIO Cravo Albin da Música Popular Brasileira. [s.d.]. Disponível em <<https://dicionariompb.com.br/>>. Acesso em 11 jan. 2025.

Fig. 12 – O Pavilhão de Pesca da Exposição Internacional do Centenário da Independência.



Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.¹⁵⁷

Não é nosso objetivo aqui tratar de modo esmiuçado das origens e características dos gêneros musicais apresentados no evento. As constatações acima comparecem no intuito de sublinharmos a emergência de gêneros musicais nacionais ocorrida naquele momento, a exemplo do samba, e como esses gêneros, ao longo da década de 1920, fomentados inclusive pela indústria fonográfica, destronam gêneros de salão oriundos de outros países, como o tango e a polca – preferidos pelo público das últimas décadas do século XIX até então.¹⁵⁸ Assim, as

¹⁵⁷ NA EXPOSIÇÃO. *Fon-Fon*, Rio de Janeiro, ed. 45, 11 nov. 1922.

¹⁵⁸ Cf. CARVALHO, Danielle Crepaldi; MENEZES, Juliana Coelho de Mello. A música de salão como acompanhamento aos filmes silenciosos no Rio de Janeiro do início do século XX. In: MUSICOM – Encontro de Pesquisadores em Comunicação e Música. Latinoamérica sonora: resistência, tradições e diálogos musicais, 11º, 2022, Fortaleza. *Anais do 11º Musicom: Mesa Cruzamentos entre cinema e música no espaço da cidade*, Fortaleza, 2023, p. 2-12. Disponível em <chrome-extension://efaidnbmnnibpcajpcglclefindmkaj/https://redemusicom.wordpress.com/wp-content/uploads/2024/01/mc-02-

Tardes Regionais do Trianon tanto flagram um ponto de virada na cultura brasileira como ajudam a fomentar esse movimento.

No Trianon, a cultura popular ganha o centro da cena, performada por alguns de seus próprios artífices, a exemplo dos Turunas. A primeira Tarde Regional tinha ainda uma segunda parte, na qual os Turunas exerciam papel fundamental, apresentando: “a) Choro de saxofone (Vamos pr'a Caxangá)”; “d) Variações de saxofone e acompanhamento”; “e) Solos de cavaquinho”; “f) Canção nortista” e, enfim, “j) Variações de saxofone e acompanhamento sob o tema ‘Gavião’”. O grupo apresentou-se nas quatro primeiras e na última das Tardes Regionais. Na terceira delas há menção à execução, pelo grupo, do samba “O pinto pinica o véio” e da embolada “A espingarda”,¹⁵⁹ os quais nos permitem observar a amplitude tanto do escopo musical apresentado pelo grupo quanto dos instrumentos utilizados, a exemplo do saxofone, típico do jazz e que passa a ser utilizado por artistas como os Oito Batutas após retornarem da Europa.

Além de Viriato Corrêa, outro teatrólogo tomou parte do evento, Catulo da Paixão Cearense – que também era um poeta, músico, compositor e folclorista nascido em São Luís do Maranhão –, coautor da célebre toada “Luar do sertão”, a qual ele canta na primeira Tarde Regional.¹⁶⁰ Segundo as descrições do evento publicadas na imprensa, além de entoar as canções,

cruzamentos-entre-cinema-e-musica-no-espaco-da-cidade-texto-completo.pdf>. Acesso em 30 jan. 2025.

¹⁵⁹ Ambas as canções podem ser ouvidas pelo Youtube. Cf. JARARACA E RATINHO. *O pinto pinica o véio*. Youtube, 2022. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=HO1R6PfD-N0>>. Acesso em 11 jan. 2025; BAHIANO. *A espingarda – Embolada – Jararaca*, Odeon 122.102, 1922. Youtube, 2018. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=D98TOXX2CRI>>. Acesso em 11 jan. 2025.

¹⁶⁰ O IMPARCIAL, Rio de Janeiro, p. 5, 16 set. 1922.

Catulo, “admirável com a sua voz de ouro”,¹⁶¹ também ora recita, ora canta seus poemas.

Embora tenhamos destacado os autores e as produções oriundas do Nordeste, é importante salientarmos que as Tardes Regionais do Trianon abrem espaço a uma ampla gama de artistas dos mais variados recortes geográfico, sociais e artísticos. Os poemas e as modinhas plangentes de Catulo conviviam com as canções licenciosas dos Turunas e com o viés claramente cômico de Mané Piqueno, que a imprensa denominava “imitador de caipiras”. Abre-se espaço também para Aloncito e Norma, denominados “dançarinos exímios de danças modernas”; e para a Orquestra Berto, uma orquestra típica argentina que provavelmente aportara na cidade no intuito de se exibir no Pavilhão da Argentina na Exposição do Centenário.¹⁶² Enfim, as Tardes Regionais acolhem Mário Pinheiro, baixo-barítono “que a nossa plateia não se farta de aplaudir, em noites memoráveis do Municipal”¹⁶³ – ao qual coubera o papel título da ópera *O Rei Galaor*, encenada em *première* no Theatro Municipal do Rio de Janeiro na Temporada Lírica do Centenário, a única obra cantada ali em português.¹⁶⁴ Pinheiro participou, segundo destaca a imprensa, da primeira e da quarta Tardes Regionais, cantando, na quarta, juntamente com Leopoldo Fróes, canções brasileiras acompanhadas do violão.¹⁶⁵

¹⁶¹ O IMPARCIAL, Rio de Janeiro, p. 5, 21 set. 1922.

¹⁶² CARTAZ do dia. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 11, 6 out. 1922.

¹⁶³ O IMPARCIAL, Rio de Janeiro, p. 5, 16 set. 1922.

¹⁶⁴ VIANNA, Araújo. *O Rei Galaor*: ópera em 3 atos e 4 quadros. Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Maestro diretor da Orquestra Gabriele Santini. 29 set. 1922. Programa do espetáculo. Rio de Janeiro (Centro de Documentação do Theatro Municipal do Rio de Janeiro – CEDOC), 1922.

¹⁶⁵ CARTAZ..., op. cit.

Fig. 13 – Secção do anúncio da 3^a Tarde Regional Nortista.

Diretor artístico: Viriato Corrêa Ensaíador: Muardo Vieira	Companhia Brasileira de Comédia
SERTANEJO — A 3 ^a & 4 ^a R. — 5 ^a TARDE REGIONAL NORDESTINA 1 ^a parte — VIRIATO CORRÊA, descreverá com o auxílio dos TURUNAS PERNAMBUCANOS, AS FESTAS DO NORTE	2 ^a parte — SERTANEJA (choro), O PINTO PINICA O VEIO (samba), SOLO DE SAXOFONE, A ESPINGARDA (embolada) Não fico aqui não fico, não, (embolada) e GRAUNA (embolada) Não fico aqui, não fico, não (embolada) e GRAUNA por CATULLO CEARENSE. — Modinhas por VICENTE CESTINO. COISAS CAIPIRAS, por MANE' PIQUENO.

Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.¹⁶⁶

Como observamos, um bem-reputado artista do templo da música erudita apresenta-se acompanhado do violão, instrumento que começava a ser reabilitado – pouco tempo antes, o Policarpo Quaresma de Lima Barreto aprendia-o às escondidas, dado que aqueles que o tocavam eram vítimas de preconceito.¹⁶⁷ A reabilitação do instrumento deve-se à valoração da cultura sertaneja que então se observava. Por esse motivo, a peça *Mimosa*, escrita por Fróes e encenada no Trianon nessa mesma temporada, traz em seu clímax uma serenata executada por violão, flauta e cavaquinho, formação típica de grupos populares, a exemplo dos de choro.

Entre a sua temporada teatral e as Tardes Nortistas, o Teatro Trianon ofereceu à população do Rio de Janeiro – inflada com a presença de turistas do Brasil e do mundo – obras que tinham por objetivo fazer emergir elementos tipicamente nacionais. A longeva seara da comédia de costumes, percorrida pela Companhia de Leopoldo Fróes, procurava atender aos gostos de um público historicamente interessado no gênero; objetivo lógico, dado que o grupo não recebia subsídios dos cofres públicos, precisando manter-se por meio da bilheteria que amealhava. Malgrado buscasse retorno financeiro, procuramos aqui demonstrar que essa produção está longe de ser “menor” ou “preguiçosa”, como ainda atesta porção da

¹⁶⁶ TRIANON. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 8, 29 set. 1922.

¹⁶⁷ A obra de Lima Barreto passa-se no princípio dos anos de 1890, durante os primeiros anos da República. Cf. BARRETO, Lima. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. Barcelona: Editorial Sol 90, 2004 [1915].

crítica voltada aos gêneros teatrais preferidos pelo público nas primeiras décadas do século XX. Para além de estritamente repisar velhos cânones, a produção exibida pela Companhia de Leopoldo Fróes buscava dialogar com o contexto histórico, político e social no qual ela era engendrada: daí a repercutir, entre o repertório e os artistas que representava, escolhas e coordenadas críticas defendidas pela Exposição Internacional do Centenário da Independência.

No entanto, para além da mimese estrita, observa-se que o Trianon realizava uma tomada de posição no que toca à apresentação de um repertório nacional, num momento em que a Temporada Lírica do Theatro Municipal apresentava produções eminentemente estrangeiras. Embora o “elegante teatrinho” fizesse parte do circuito da elite econômica da cidade, a qual se engalanava para comparecer às récitas do Municipal, ele invariavelmente procurava ironizar os seus excessos quando a tornava personagem das peças teatrais ali exibidas.

Mais que rejeitar peremptoriamente as influências estrangeiras, as comédias de costumes apresentadas pela Companhia de Fróes no Trianon ao longo da Exposição do Centenário procuravam fazer emergir a variedade e a profundidade das influências culturais experimentadas pelo Rio de Janeiro naquele momento, quando suas portas estavam franqueadas às populações de todo o mundo (da Bélgica à Dinamarca, dos Estados Unidos ao Japão, do México à Tchecoslováquia). Por isso, a grande ópera italiana e a dicção e o cantor franceses ombreavam-se, nesses textos, às canções nacionais, produzidas ora nas zonas centrais da cidade, ora em seus arrabaldes, ora, ainda, ao redor do Brasil (notadamente Norte e Nordeste).

Nesse intuito, as Tardes Regionais do Trianon desempenham um papel fundamental. Além de colocarem em cena, em pé de igualdade, artistas voltados à arte erudita e à popular, dotavam-se de um cosmopolitismo que o Rio de

Janeiro atingira de forma bem-acabada ao longo da Exposição do Centenário. A música popular urbana, que as Tardes Regionais colocam em cena, é atravessada por essas múltiplas influências que caracterizam a nascente cultura de massas.

A Exposição do Centenário em microcosmo: o *vaudeville Surpresas da Exposição* (Gastão Tojeiro, 1922) sobe à cena do Teatro Carlos Gomes¹⁶⁸

Em 24 de novembro de 1922, a trupe que ocupava o palco do popular teatro carioca Carlos Gomes – a Grande Companhia de *Vaudevilles* administrada por Paschoal Segreto, um dos principais empresários da cidade no âmbito do entretenimento¹⁶⁹ – leva a público o *vaudeville* em três atos *Surpresas da Exposição*, de Gastão Tojeiro. O dramaturgo era um dos mais encenados no Rio de Janeiro. Naqueles meses finais de 1922, ele mantinha uma relação estreita com Leopoldo Fróes, que então ocupava o Teatro Trianon, ator para o qual escrevera comédias como a célebre *O simpático Jeremias*, em 1918, e *O modesto Filomeno*, outro sucesso, encenada cerca de quatro dezenas de vezes entre setembro e dezembro de 1922.¹⁷⁰ Autor prolífico, Tojeiro servia concomitantemente, com sucesso, a dois teatros da cidade. *Surpresas da Exposição* foi encenada, pelo que apuramos, ao menos 25 vezes (em duas sessões diárias, às 19h45 e às 21h45), o que denota o interesse despertado junto ao público.

¹⁶⁸ Este capítulo foi originalmente publicado como artigo na revista *O Eixo e a Roda*. Cf. CARVALHO, Danielle Crepaldi. A “Exposição do Centenário” em microcosmo: o *vaudeville Surpresas da Exposição* sobe à cena do Teatro Carlos Gomes. *O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira*, Belo Horizonte, v. 33, n. 2, p. 153-168, 2024.

¹⁶⁹ MARTINS, William de Souza Nunes. *Paschoal Segreto: “ministro das diversões” do Rio de Janeiro (1883-1920)*. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

¹⁷⁰ Esses levantamentos foram realizados tendo-se como base o diário carioca *Gazeta de Notícias*, ampliando-se essa fonte sempre que necessário.

O título da obra faz referência à Exposição Internacional do Centenário da Independência, inaugurada no Rio de Janeiro no simbólico dia 7 de setembro de 1922. O espetáculo assemelhava-se às revistas de ano, encenadas com sucesso de público na cidade desde as últimas décadas do século XIX, ao longo das quais revisitavam-se os fatos candentes do ano. Assim, *Surpresas da Exposição* procurava passar em revista a Exposição do Centenário, evento que, num só tempo, alterara sensivelmente a topografia do Rio de Janeiro – criando, em seu recinto, um microcosmo do mundo (pois vários países ao redor do globo exibiam ali seus produtos) – e transformara as ruas da cidade, pelas quais expositores e turistas flanavam, frequentando lojas e hotéis e alterando a sociabilidade urbana.

Embora esteja circunscrita ao gênero *vaudeville*, essa peça de Gastão Tojeiro não apresenta os números musicais comuns ao gênero.¹⁷¹ A obra atenta efetivamente aos cânones da comédia de costumes, gênero que, segundo Claudia Braga, segue o modelo da comédia nova da Grécia clássica, inserindo o cotidiano no modelo aristofanesco. A comédia de costumes tem como objetivo a crítica social e a correção dos costumes. Para tanto, faz uso de tipos sociais, criando personagens de superfície, assemelhados a personagens socialmente reconhecíveis, o que os difere das individualidades criadas pelos autores trágicos.¹⁷² Tal característica é patente em *Surpresas da Exposição*, em que a tipificação resvala mesmo para

¹⁷¹ No que concerne ao gênero *vaudeville*, cf. MENCARELLI, Fernando Antonio. *Cena aberta: a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo*. Campinas: Unicamp, 1999. Em 2020, escrevemos um ensaio sobre a peça *O Cinematógrafo*, exemplar desse gênero teatral destituído de números musicais, a qual foi grande sucesso no Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século XX. Cf. CARVALHO, Danielle Crepaldi. *O cinema no palco: O Cinematógrafo (1897) na cena teatral carioca dos anos de 1900*. *Vivomatografías: Revista de Estudios sobre Precine y Cine Silente en Latinoamérica*, Buenos Aires, ano 6, n. 6, p. 19-51, dez. 2020.

¹⁷² BRAGA, op. cit., p. 406.

as denominações dos personagens. Por exemplo: Leonidas deixa o Rio de Janeiro fugindo da irascível ex-companheira Valentina (cuja valentia ele textualmente ressalta) para casar-se, em São Paulo, com a cordata Felícia Campestre. Além disso, o bonachão guarda que acabará por desposar Valentina tem o sobrenome de Sorrisos, e o aprendiz de boxe que passa a totalidade da peça vestindo um uniforme de *boxeur*, em busca de seus trajes, denomina-se Sinesio Modesto.

Surpresas da Exposição aborda o evento, o qual toma como tema pelo viés do humor, tendo por objetivo expor as fissuras sociais. Gastão Tojeiro transforma o palco do Carlos Gomes no microcosmo do evento. Neste capítulo, analisaremos a peça com base no seu exemplar encaminhado à censura policial em 23 de novembro de 1922, hoje sob a guarda do Arquivo Nacional (RJ).¹⁷³ Discorreremos sobre a temática do *vaudeville* e a construção dos tipos à luz tanto dos artigos publicados na imprensa sobre o evento como da recepção crítica veiculada a respeito da obra na imprensa carioca.

A Exposição do Centenário da Independência pelas lentes de *Surpresas da Exposição*

A Exposição do Centenário da Independência procurava inserir o Brasil no concerto das nações civilizadas. Tratava-se de uma Exposição Universal, evento organizado nas principais cidades do mundo desde meados do século XIX, “espetáculo da modernidade”¹⁷⁴ cujo objetivo era mimetizar o consumo visual das vitrines das capitais desenvolvidas do mundo, oferecendo ao público os últimos progressos industriais de cada país, de modo a deslumbrá-lo. No Rio de Janeiro, o cunho simbólico do

¹⁷³ Agradecemos a Luciana Sá Leitão Corrêa de Araújo pela menção a esse acervo. A totalidade das peças que o compõem pode ser aferida em ARQUIVO NACIONAL (BRASIL), op. cit.

¹⁷⁴ PESAVENTO, op. cit.

evento foi potencializado. Enquanto espetáculo visual, mimetização, no seio da cidade, das mutações dos espetáculos teatrais espetaculares,¹⁷⁵ esses espaços principiavam a atrair o público devido aos modernos procedimentos de construção de que lançavam mão. Na capital federal, o público vê o teatro da modernidade ser estruturado a partir de suas bases: a Exposição é erigida sobre o espaço até então ocupado pelo Morro do Castelo, arrasado – conforme o jargão da época – entre 1920 e 1922 segundo as mais recentes técnicas de engenharia de então; operação acompanhada de perto pela imprensa fotojornalística.

Lima Barreto realiza a leitura crítica do esforço que ele julga megalômano: “Não há casas, entretanto queremos arrasar o morro do Castelo, tirando habitação de alguns milhares de pessoas. [...] Remodelar o Rio! Mas como? Arrasando os morros... Mas não será mais o Rio de Janeiro; será toda outra qualquer cidade que não ele”.¹⁷⁶ O arrasamento do Morro do Castelo tinha uma finalidade calculada: afastar do centro da cidade a população pobre que ainda resistia naquela zona, malgrado os constantes esforços da municipalidade visando à sua expulsão. À questão da moradia juntava-se uma questão moral não esquecida pelos cronistas da época, já que a cidade fora erigida a partir daquele morro, o qual ainda abrigava os restos mortais de Estácio de Sá. No entanto, a modificação topográfica da cidade, aludida por Lima Barreto, e a consequente substituição do morro pela silhueta de uma cidade fantástica – “jardins de Semíramis, palácios de Mil e Uma Noites e outras cousas semelhantes”¹⁷⁷ – faziam parte do esforço de se forjar visualmente, segundo uma *mise-en-scène* pautada pela mais impressionante verossimilhança,

¹⁷⁵ A exemplo dos gêneros cômico-musicados como o *vaudeville*, que colocavam em primazia o âmbito do espetáculo, cf. MENCARELLI, op. cit.

¹⁷⁶ BARRETO, Lima. Megalomania. *Careta*, Rio de Janeiro, n. 636, 28 ago. 1920.

¹⁷⁷ Idem, *ibidem*.

um teatro da modernidade, no qual a capital da República era a personagem principal.

O caráter fantástico da criação da cidade em miniatura no espaço antes ocupado pelo Morro recupera a mítica das Exposições Internacionais.¹⁷⁸ Uma vez que estava na ordem do dia fazerem-se emergir os progressos técnicos vividos pelas nações, destacava-se a interferência do homem na transformação do meio natural. No que concerne ao Rio de Janeiro, para o arrasamento do Morro do Castelo – trabalho realizado por possantes jatos d’água registrados até mesmo cinematograficamente, no intuito de desvelarem-se os prodígios de engenharia que tornavam possível a mutação¹⁷⁹ – aterrrou-se a Praia de Santa Luzia, situada diante da igreja homônima. A Exposição nasceu na área aplainada e na faixa de terra onde outrora era o mar, vitória dupla da engenharia, malgrado a violência gerada pela alteração da topografia urbana, sobretudo em direção à população humilde habitante do Morro.

Uma vez inaugurada a Exposição, comprova-se o seu caráter “fantástico” – menos pelo conjunto de suas construções que pelas heterogêneas características arquitetônicas dos edifícios. O mapa veiculado no primeiro número do periódico *A Exposição de 1922: órgão da Comissão organizadora*, pelo qual o evento procurava se legitimar por escrito, dá conta de uma ampla faixa de construções edificadas entre o antigo Arsenal de Guerra e o novo Mercado Municipal. Havia um Palácio dos Estados, alguns pavilhões voltados à indústria e às artes nacionais (Estatística; Pequenas Indústrias; Viação e Agricultura; Palácio das Indústrias; Comércio, Higiene e Festa), treze pavilhões internacionais (de Portugal, Bélgica, Noruega, Tchecoslováquia, México, Dinamarca, Itália, Inglaterra, França,

¹⁷⁸ Cf. RYDELL, op. cit.

¹⁷⁹ BRAZIL Prepares for Centennial Exposition. Gaumont Graphic Newsreel; British Pathé, 1922.

Suécia, Japão, Estados Unidos e Argentina), um Parque de Diversões, um Restaurante, o Pavilhão Monroe (originalmente projetado como o Pavilhão do Brasil na Exposição de 1904, nos Estados Unidos, remontado no Rio de Janeiro em 1906) e um prédio administrativo.

Acerca da variedade arquitetônica das construções quem fala é o cronista Miguel Mello, aludindo ao “estranho caos”, à “pura fantasia” segundo a qual fora construído o Parque de Diversões, arquitetado por Morales de los Rios; já o Pavilhão de Festas fora projetado por Cuchet segundo um “estilo francês moderno”; o Palácio das Indústrias (antigo Arsenal de Guerra), desenhado pelo arquiteto Archimedes Memoria, seguia um “estilo colonial modernizado”; mesmo estilo do Pavilhão de Caça e Pesca, a “joia da Exposição”, desenhado pelo arquiteto Armando de Oliveira segundo o “nossa velho estilo colonial”.¹⁸⁰ A pretensa barafunda refundava simbolicamente, sobre os restos do Morro do Castelo, um Rio num só tempo mágico, cosmopolita e patriótico, com olhos voltados às nações desenvolvidas ao redor do globo e ao seu propalado passado de glórias. Passado e presente controlados, como se observa, a exemplo de um cenário de espetáculo teatral ou cinematográfico, edulcorados de modo a deleitar os visitantes. O âmbito do falseamento exacerba-se quando a Exposição do Centenário se torna mote para a obra de Gastão Tojeiro *Surpresas da Exposição*.

O *vaudeville Surpresas da Exposição* foi precedido por um conjunto de notícias no intuito de titilar os interesses do público. Semana e meia antes da estreia, o diário *O País* noticia que “o autor de *O simpático Jeremias*” aceitara o convite da “velha empresa nacional”, escrevendo a obra para apresentar o

¹⁸⁰ MELLO, Miguel. Aos domingos. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 1, 13 ago. 1922.

elenco artístico da companhia.¹⁸¹ Programado para estrear a 23 de novembro, no evento de reabertura do Teatro Carlos Gomes, situado na Praça Tiradentes – popular zona teatral da cidade –, o espetáculo sobe à cena apenas um dia mais tarde, devido aos “muitos detalhes de representações”,¹⁸² conforme destaca o jornal *Gazeta de Notícias*. A asserção deixa implícitos os esforços do espetáculo de fazer uso de um cenário rigoroso, como corresponde ao gênero *vaudeville* – no qual, como destaca Fernando Mencarelli,¹⁸³ os cenógrafos poderiam fazer por excelência emergir os seus dotes, visando ao deslumbramento do público. Dentre esses “detalhes”, os anúncios do espetáculo destacavam a presença de “mobiliário luxuoso da casa CUNHA PINTO & C.” e de “um ALTO-FALANTE, em cena, instalado pela ‘Guitarra de Prata’”.¹⁸⁴

No dia da estreia do espetáculo, uma sexta-feira, a folha ressalta o ineditismo da obra, escrita por Gastão Tojeiro especialmente para a reabertura da casa e da temporada da Grande Companhia de *Vaudevilles* da Empresa Paschoal Segreto. Lista, ademais, os artistas da companhia envolvidos na empreitada e os papéis que nela cada um desempenharia: Iracema de Alencar (Princesa Olga), Clotilde Duarte (Valentina, vendedora de beijos), Luiza de Oliveira (Aurora, dama do Hotel), Mathilde Costa (Felicia Campestre), Corina Silva (musicista), Branca de Lys (Roselia, menina romântica), Maria Mattos (Justina, criada do hotel), Armando Rosas (Daniel, funcionário público), Manoel Mattos (Bernardo, pai de Roselia), Oscar Duarte (Leonidas Campestre), Armando Braga (Eulalio Sorrisos), Ivo Lima (Tancredo, mordomo), Ramos Júnior (Sinesio Modesto),

¹⁸¹ ARTES e artistas: teatros. *O País*, Rio de Janeiro, p. 2, 16 nov. 1922.

¹⁸² GAZETA Teatral: no Carlos Gomes. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 5, 23 nov. 1922.

¹⁸³ MENCARELLI, op. cit.

¹⁸⁴ TEATROS da Empresa Paschoal Segreto: Carlos Gomes. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 8, 23 nov. 1922 (destaques no original).

Randolpho de Almeida (Marc White), Aldirio Ferreira (Dr. Ramon Gambeto) e Francisco Marzullo (Príncipe Carol Spigoff). A encenação coube a Francisco Marzullo.

Estavam programadas duas sessões diárias do espetáculo, às 19h45 e às 21h45,¹⁸⁵ portanto, a exemplo do Trianon, também o Carlos Gomes mimetizou a estrutura do âmbito cinematográfico, dividido por sessões. No entanto, ao contrário do estabelecimento administrado por Fróes, o administrado por Paschoal Segreto efetivamente barateou os seus ingressos, aproximando-os dos valores das entradas nos cinemas do entorno: de 1\$500 (galerias) a 2\$000 (poltronas). Os assentos mais caros do teatro custavam 3\$000 (cadeiras distintas) e 15\$000 (camarotes). Além disso, uma geral (entrada sem direito a assento) custava 1\$000, o que tornava o Carlos Gomes um dos teatros mais acessíveis da capital – menos custoso que o Trianon, o qual, situado nas imediações do Theatro Municipal, no centro reformado da cidade, e com ingressos que poderiam chegar a custar 5\$000,¹⁸⁶ era acessado pelos estamentos mais abastados da população.

No dia subsequente à estreia, *O País* apresenta uma resenha circunstanciada do espetáculo, cuja ação se passa no *hall* do Celebridade Hotel, estabelecimento ficcional que faz referência ao rol das acomodações abertas às pressas na cidade para absorver as delegações e os turistas que marcariam presença na Exposição do Centenário. A exemplo das resenhas de espetáculos teatrais apresentados na cidade, *O País* inicia expondo de forma circunstanciada a ação, após o que comenta *en passant* o desempenho do elenco. Conforme destaca a folha, duas ações correm em paralelo na obra, as quais dão ensejo a

¹⁸⁵ Cf. GAZETA Teatral: Notícias. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 5, 24 nov. 1922; TEATROS da Empresa Paschoal Segreto: Carlos Gomes. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 8, 24 nov. 1922.

¹⁸⁶ Por ocasião da récita de *O tio Salvador* em benefício de Apolônia Pinto. Cf. TEATROS. *O Malho*, Rio de Janeiro, ed. 1.045, 23 set. 1922.

inúmeras situações cômicas que envolvem os personagens-tipo listados: a perseguição que um casal de ladrões – supostamente oriundos do reinado fictício de Rapinândia, os quais se apresentam como embaixadores do país nas festas do Centenário – sofre de um detetive norte-americano disfarçado de diretor da orquestra de *jazz-band* que toca no bar da Exposição; e os esforços para que um homem casado habitante de São Paulo, em visita à cidade, escape da ex-mulher, que ele encontra por acaso, no recinto da Exposição, desempenhando o papel de vendedora de beijos.¹⁸⁷ O jornal ressalta a qualidade da encenação de Francisco Marzullo e o desempenho do conjunto cênico, destacando o frescor com que Branca de Lys desempenhou o papel da jovem romântica e a alegria com que Armando Rosa incumbiu-se de seu galã cômico. A folha ainda singulariza Maria Mattos como a criadinha, Luiza de Oliveira como a dona do hotel e Mathilde Costa como Felicia Campestre. Constatada, enfim, que o espetáculo é “um autêntico sucesso de gargalhada”, “uma peça alegre, movimentada, mais de episódios e de tipos que de enredo”.¹⁸⁸

Analisamos *Surpresas da Exposição*, como já destacamos, com base no exemplar submetido à censura no Rio de Janeiro. Para além de conceber personagens segundo os cânones da comédia de costumes, a obra, à moda de espetáculos cômico-musicados como a revista de ano, procura comentar fatos sociais candentes. Todavia, há nela um esforço maior de construção de personagens e de um fio narrativo, mesmo que

¹⁸⁷ O duplo sentido no que diz respeito ao ofício de Valentina é intentado pela peça: “Oh! Vende beijos?”, pergunta escandalizada a falsa princesa Olga. Eulálio retruca: “Não são os beijos que supõe, minha senhora: são uns caramelos, agora em moda, que têm esse nome!”. Cf. TOJEIRO, Gastão. *Surpresas da Exposição*. 2^a Delegacia Auxiliar de Polícia. BR.AN.RIO.6E.CPR.PTE.400. 23 nov. 1922. Texto da peça datilografado em português, 1 doc e 110 folhas. Rio de Janeiro (Arquivo Nacional – AR). 1922, p. 78.

¹⁸⁸ ARTES e artistas: teatros. *O País*, Rio de Janeiro, p. 2, 25 nov. 1922.

episódico. Ao contrário das revistas de ano, que apresentam ao público um feixe de acontecimentos – por ele revisitados à medida que um personagem recém-chegado à cidade os visita de passagem, como se folheasse as páginas de um almanaque –, o *vaudeville Surpresas da Exposição* centra-se nas duas ações supracitadas, ocorridas no Celebridade Hotel durante a Exposição do Centenário; evento que, embora sirva de catalizador do enredo, não surge explicitamente em cena.

Conforme a sua proprietária Aurora deixa-nos entrever, ela arrendara o hotel, abrindo mão da pensão barata e aparentemente equívoca que administrava na Rua do Catete.¹⁸⁹ Todos os atos da peça se passam no “vasto salão” do estabelecimento, assim descrito na rubrica:

Portas laterais e duas grandes ao fundo, que dão para o vestíbulo [...] fundo, em cima de uma pequena mesa, um aparelho de rádio-telégrafo com manivelas, a campana, etc., e os fios que o ligam ao teto. Mesa com jornais, revistas, etc., tendo cadeiras em volta. Móveis em grupo e isolados, etc. Focos elétricos da iluminação, etc.¹⁹⁰

Malgrado a sofisticação intentada pelo estabelecimento, ele é frequentado por uma variada fauna humana, representando um microcosmo da Exposição. E, por conseguinte, as relações que ali se estabelecem fazem emergir questões candentes trazidas à baila naquele momento devido à presença na cidade de indivíduos oriundos dos mais diversos cantos do Brasil e do

¹⁸⁹ Cf. TOJEIRO, op. cit., 23 nov. 1922, p. 23. Daniel, “malicioso”, pergunta à proprietária do estabelecimento: “Quer dizer que este hotel é uma sucursal da sua antiga casa de pensão... Vai explorar o mesmo gênero?”. “Ofendida”, Aurora lhe responde: “Por quem me toma o sr.? Isto aqui é um hotel familiar”. Noutro momento, instado por Daniel para que ela lhe apresente a princesa ali hospedada, ela responde: “O sr. pensa que isto aqui é a outra pensão da rua do Catete?” (Idem, ibidem, p. 7, 9).

¹⁹⁰ Idem, ibidem, p. 2.

mundo. Local e personagens são apresentados no primeiro ato da peça. Por exemplo, hospeda-se ali um homem negro que se apresenta como o diretor de uma *jazz-band* atuante na Exposição, porém, que se trata, na verdade, do detetive que está no encalço do suposto casal da realeza – na verdade, uma dupla de ladrões internacionais que furtara 500\$000. O fato de ser negro leva-o a ser confundido, pelos hóspedes, com um empregado do hotel. Ele é casado com Norma, mulher “branca, cabelos louros,” segundo a rubrica da obra,¹⁹¹ consórcio que motiva apartes eivados de preconceito de hóspedes do local: a personagem de Sirenio, por exemplo, tapa os olhos e sentencia: “Que horror! Ela branca e loira, ele preto, integralmente retinto como um poste da Light”.¹⁹² Enquanto isso, empregados e hóspedes proferem comentários irônicos e considerações depreciativas como: “Nunca vi um White tão... tão escuro.”, “É burro este preto White”, “Por isso é que eu não gosto desse pessoal de cor...”, ou ainda, “e lá vai ela, na sua brancura de jaspe, maculada pela negridão daquele bárbaro!”.¹⁹³

Os ditos preconceituosos, que invariavelmente têm em vistas o riso, dão aval à forma desrespeitosa com que as personagens se referem a Norma, flirtando abertamente com ela. Marissa Gorberg¹⁹⁴ destaca o papel ambíguo que as populações negras desempenham socialmente desde o invulgar sucesso obtido por um ritmo de ascendência afro-americana como o jazz. O fascínio corre em paralelo ao preconceito racial. Nas revistas ilustradas, pretos e pretas eram caricaturados de forma estigmatizada, com traços grossos a destacar-lhes traços físicos e meneios que lhes associavam à lascívia. Ao dialogar

¹⁹¹ Idem, *ibidem*, p. 3.

¹⁹² Idem, *ibidem*, p. 18.

¹⁹³ Idem, *ibidem*, p. 4, 7, 18-19

¹⁹⁴ GORBERG, Marissa. Entre a negrofilia e a negrofobia: caricaturas dos anos 1920 em perspectiva transnacional. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 42, n. 89, p. 61-92, jan.-abr. 2022.

com o âmbito social, o *vaudeville* faz emergir os arraigados preconceitos raciais existentes no Brasil. Neste caso, não há crítica ao preconceito, mas sim o seu endosso, já que se busca o humor – tanto que o personagem se denomina Marc White.

O burburinho do estabelecimento é acrescido por sons esganiçados reproduzidos de forma espaçada, que são atribuídos ao aparelho de rádio. De 7 de setembro de 1922 data a primeira radiotransmissão no Brasil. Para além da mensagem oficial do presidente Epitácio Pessoa, a récita da ópera *O Guarani* – exibida no Theatro Municipal do Rio de Janeiro com a presença de Pessoa e da oficialidade, evento que marca a abertura da Exposição do Centenário – é veiculada em Niterói (então a capital do Estado), Petrópolis e São Paulo, e repercutida no recinto da Exposição, por meio de alto-falantes. A peça de Gastão Tojeiro procura dar destaque ao âmbito da técnica, ao inserir em cena, como destacado, um aparelho de alto-falante oriundo do estabelecimento Guitarra de Prata, a exemplo daqueles que reproduzem as transmissões radiofônicas no recinto da Exposição.

Em *Surpresas da Exposição*, o rádio desempenha um papel ambíguo, fruto, quiçá, do pouco conhecimento que se nutria então sobre ele. Na rubrica da peça ele é, como vimos, descrito como “um aparelho de rádio-telégrafo com manivelas”, alusão ao mecanismo de transmissão de pulsos de ondas de rádio que formam mensagens geralmente em código Morse, anterior à transmissão de sons. No primeiro ato da obra, ele é denominado um “aparelho de rádio-telefonia”. Ao ser ligado, após emitir um “som roufenho”, passa a transmitir uma discussão acalorada entre parlamentares da Câmara dos Deputados, surpreendendo os hóspedes do hotel.¹⁹⁵ Ao longo da comédia, ele é descrito como uma espécie de telefone ligado diretamente num clube de amadores dramáticos, daí a

¹⁹⁵ TOJEIRO, op. cit., 23 nov. 1922, p. 18.

repercutir, por exemplo, um trecho de um diálogo em que a mulher pede ao homem que ele não afogue a criança fruto de sua desonra – sonha-se aqui, já se vê, com a radionovela, que poucas décadas mais tarde tomaria de roldão o país.¹⁹⁶ Noutro momento, o falso príncipe sobe até o alto de uma torre de transmissão e veicula a informação falsa de que o casal de ladrões já havia sido preso. O alto-falante oriundo da casa Guitarra de Prata desempenha, portanto, várias das potencialidades que o rádio desempenharia nos anos vindouros, e o faz no calor da hora, mês e meio após a sua primeira veiculação em solo nacional. Para além de abordar os seus usos, o *vaudeville* de Tojeiro ensaia reflexões sobre as profundas mudanças na sociabilidade que essa mídia traria, ao, por exemplo, permitir que o público desfrutasse dos espetáculos em seu lar.

¹⁹⁶ “O alto-falante, depois de ruídos confusos começa a falar com voz masculina: ‘Sim, minha querida Herminia, é mister esconder o fruto do nosso crime!’ (Voz feminina). Que vais fazer, miserável?”’. O diálogo é acompanhado por Roselia, que interpreta o papel da ingênuia, e por Bernardo, seu tutor, os quais supõem que efetivamente se trama um crime (Idem, *ibidem*, p. 21).

Fig. 14 – Anúncio de *Surpresas da Exposição* com destaque para o alto-falante montado pela casa Guitarra de Prata.

CARLOS GOMES

GRANDE COMPANHIA DE VAUDEVILLES

HOJE — : — A's 7 3 4 e 9 3 4 — : — HOJE

Duas sessões

O interessante vaudeville em tres actos, de
Gastão Tojeiro

Surpresas da Exposição

RIR ! RIR ! RIR : de principio ao fim, incessantemente, em
gargalhadas francas !

Um AUTO-FALANTE, com sconsa, montado pela "Guitarra de
Prata".

Luxuoso mobilario da casa CUNHA PINTO & C.

A seguir — TROCA DE SENHORAS, tres actos, de Serra
Pinto e Luiz Drummond.

Fonte: Carlos Gomes. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 8, 6 dez. 1922.

Um fio de enredo é permeado por um amplo conjunto de referências ao contexto imediato, tecidas pelos hóspedes do hotel: o *flirt*, o boxe, os aeroplanos. Bernardo diz à romântica Roselia: “E tu a perderes o teu tempo com a leitura de histórias de príncipes encantados no século do aeroplano, do voto feminino e na época das festas do centenário do Brasil? Realmente!”.¹⁹⁷ Novos hábitos gerados por novos esportes e entretenimentos são trazidos à baila. Por exemplo, devido a um mal-entendido, o “famoso *boxeur* Ramon Carambito”,¹⁹⁸ que também se hospedava no estabelecimento, instalando ali uma escola de boxe, recusa-se a devolver os trajes do aluno Sirenio, o que o obriga a passar parte considerável da peça usando os trajes exígues de *boxeur*, e o torna, por conseguinte, alvo do

¹⁹⁷ Idem, *ibidem*, p. 21

¹⁹⁸ Idem, *ibidem*, p. 7.

repúdio dos frequentadores do estabelecimento. Ademais, acontecimentos sociais candentes são abordados, a exemplo da Revolução Russa, ainda em curso: “Depois que o bolchevismo triunfou, estes profissionais deixaram de conservar uma atitude humilde e respeitosa quando estão em presença de pessoas de aristocracia. Que atrevimento! Beijar-me a mão!”,¹⁹⁹ diz a princesa a um apaixonado seu, Daniel, homem que se transveste de calista para se aproximar dela.

A Exposição do Centenário é o palco da perseguição sofrida pelo personagem Leonidas por Valentina, a mulher que ele abandonara juntamente com o filho do casal para contrair novas núpcias. Leonidas muda-se do Rio de Janeiro, porém, instado pela esposa, volta à cidade para conhecer a famigerada Exposição. Ali encontra Valentina, fato que emerge quando ela adentra o hotel armada no encalço dele. Como neste momento todos os hóspedes referiam-se ao casal que cometera um furto e fugira para o Brasil, Leonidas consegue, num primeiro momento, impingir o crime a Valentina, que sai do hotel conduzida pela polícia.

O segundo ato da peça tem início à noite, com os hóspedes do hotel gozando a reprodução, pelo “alto-falante”, de “uma ária da ‘Carmen’, que está sendo cantada no Theatro Municipal”:²⁰⁰ espetáculo efetivamente encenado no Theatro Municipal naquela temporada.²⁰¹ A rubrica continua: “Ramon,

¹⁹⁹ Idem, *ibidem*, p. 28.

²⁰⁰ No exemplar da peça depositado no Arquivo Nacional, seu terceiro ato encontra-se depois do primeiro, e o segundo em seguida a ele. A numeração que consta neste artigo, irregular, foi apreendida deste documento.

²⁰¹ A encenação de *Carmen* dá-se nos dias 1º e 20 de setembro e 1º de outubro, durante a Temporada Lírica Oficial da Empresa Teatral de Wagner Mocchi – a mesma que encenou *O Guarani* no dia 7 de setembro. O elenco contava com G. Bensazoni, Miguel Fleta, Rossi-Morelli e Thea Vituli. As récitas foram regidas por V. Bellezza. Cf. CHAVES JR., Edgard de Brito. *Memórias e glórias de um teatro: sessenta anos de história do Theatro Municipal do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Companhia Editora Americana, 1971, p. 332.

de quando, em quando, distraído, começa a cantar alto, acompanhando o alto-falante; os 'schius' de outras pessoas que estão presentes fazem-no calar. Termina a música. Palmas. Aurora desliga o alto-falante". Aurora constata que "Não se precisa sair do hotel para se ouvir cantar uma ópera no Municipal".²⁰²

Liberada pela polícia, uma vez que se comprova que ela não cometera qualquer crime, Valentina retorna ao hotel. Ela explicita aos presentes o abandono que sofrera. O guarda Eulálio Sorrisos – que no original recebe o epíteto de "guarda civil",²⁰³ vocábulo proibido pela censura – auxilia a jovem. Subornado, no desfecho da peça, pelo pusilâmine Leonidas, que procura se livrar da responsabilidade com a ex-mulher e o filho abandonados, terminará por desposá-la.

Cabe aqui abrirmos parênteses para detalharmos o papel da censura no que concerne à peça. Destacamos acima que temos acesso a *Surpresas da Exposição* devido ao seu exemplar depositado no fundo da 2^a Delegacia Auxiliar de Polícia, que se encontra sob a guarda do Arquivo Nacional. Peças de teatro como esse *vaudeville*, por estabelecerem um diálogo direto com fatos sociais contemporâneos, muitas vezes não eram publicadas, daí a relevância de arquivos como esse para a sua preservação. Ademais, a leitura desse material, mais propriamente das emendas feitas pela censura, colabora para que compreendamos de que forma esse expediente funcionava no princípio dos anos 1920.

Embora a censura teatral remontasse ao início do século XIX, instituída poucos anos depois do estabelecimento da família real no país, especificamente no período de que nos ocupamos ela estava submetida ao decreto n. 14.529, de 9 de dezembro de 1920, que regulamentava que qualquer peça

²⁰² TOJEIRO, op. cit. 23 nov. 1922, p. 75.

²⁰³ Idem, *ibidem*, p. 87.

teatral dependeria da chancela do 2º Delegado Auxiliar. Observavam-se: “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 exerce autoridade pública ou a qualquer de seus agentes ou depositários”, além de ofensas às religiões, da apologia a crimes e da indução a “antagonismos violentos entre raças”.²⁰⁴

A análise do exemplar de *Surpresas da Exposição* submetido à censura permite-nos entrever que nem sempre essas diretrizes eram observadas. Se as alusões racistas à cor da pele de Marc White são chanceladas pelo censor, ele considera com rigor a afirmativa do personagem de que cidadão americano apenas bebe escondido, obliterando o epíteto “americano”. O censor igualmente revisa o ofício “guarda civil” que acompanha o nome do guarda Eulalio Sorrisos, conforme já apontamos, suprimindo-o para que não se fizesse referência à instituição – embora a referência a “guarda” apareça ao longo do texto. Outro momento em que isso se dá é quando Eulalio explicita o motivo pelo qual está no hotel: “o senhor comissário designou-me para” recebe do censor a correção “fui designado para”,²⁰⁵ novamente suprimindo-se a referência institucional.

A censura impõe ainda uma mudança no jogo de cena numa das entradas da autoridade policial. No segundo ato da peça, Eulalio Sorrisos tenta agarrar a criada do hotel. O seu bordão “a minha função é essa”, usado aqui de forma lasciva, é substituído por “eu sou autoridade”. Em suma, ao mesmo tempo em que se procura desassociar Eulalio da classe policial, busca-se destituir suas ações de qualquer caráter libidinoso, uma vez que o espectador entrevê o papel desse personagem na guarda da ordem pública. Ocorre na peça outra modificação cênica de

²⁰⁴ ARQUIVO NACIONAL (BRASIL), op. cit., p. 9.

²⁰⁵ TOJEIRO, op. cit., 23 nov. 1922, p. 50.

maior monta: Norma surge no salão do hotel “em trajes menores”, fugida de Sirenio, que por um mal-entendido entrara em seu quarto; o censor suprime a referência aos trajes tanto nessa rubrica quanto na menção que Leonidas faz ao fato.²⁰⁶

Em suma, no que tange a *Surpresas da Exposição*, a censura aborda o que rege a lei de forma lata, autorizando as referências racistas, ao mesmo tempo em que desautoriza as atitudes libidinosas e as referências às instituições e aos indivíduos de determinadas nacionalidades – sublinhe-se que, naquele momento, o Rio de Janeiro enfrentava um estado de sítio que suprimia liberdades individuais, daí a atenção especial dada a tais questões. Todavia, não podemos passar ao largo do fato de que se trata de dois pesos e duas medidas. Poucos meses mais cedo, em março de 1922, Chrysanthème defendia o envio à França dos Oito Batutas e questionava a crítica que parcela da imprensa fizera ao intuito de se associar um conjunto de “morenos” à música brasileira. A cronista constata: “Essa propaganda do Brasil feita pelos Oito Batutas, por meio de notas e de cadências melodiosas, será mais útil ao nosso país do que muitas outras que nos têm custado grossas somas e grossos desgostos”.²⁰⁷ A necessidade dessa defesa pública, a menção depreciativa à cor da pele do personagem de Marc White e o desdém do censor a esse respeito demonstram que aquele era ainda um terreno em litígio.²⁰⁸

Por fim, no que tange ao aspecto moral, eufemismos atinentes a profissões como a prostituição foram autorizados pelo censor. A romântica Roselia deixa o tutor Bernardo e rumá à Exposição

²⁰⁶ Idem, *ibidem*, p. 23-24.

²⁰⁷ CHRYSANTHÈME, op. cit, 29 mar. 1922.

²⁰⁸ A localização dessa crônica deve-se ao trabalho de PINTO, Maria de Lourdes de Melo. *Memória de autoria feminina nas primeiras décadas do século XX: a emergência da obra periodística de Chrysanthème*. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

dizendo-lhe que perseguirá a “borboleta dos meus sonhos”.²⁰⁹ O velho afirma supor que ela esteja diante do portão de entrada do evento, onde flanam várias borboletas; alusão às prostitutas, que notoriamente buscavam clientela no movimentado local. A censura igualmente chancela a cena em que Bernardo, pretextando preocupação pelo sumiço de Roselia, entra furtivamente no quarto da dona do hotel, com a justificativa de que ela o ajudará a encontrá-la – patenteando que a moralidade daquela sociedade se conservava apenas na fachada.

“Um autêntico sucesso de gargalhada”: entre o *vaudeville* e a comédia de costumes

No que diz respeito ao gênero, embora a peça não observe estritamente as convenções do *vaudeville*, abrindo mão de números musicais, ainda assim faz um uso não desprezível do âmbito musical, que tem origem invariavelmente fora de cena. Além do trecho de *Carmen* entoado no Theatro Municipal, e de uma marcha ouvida no início do terceiro ato, ambos repercutidos pelo rádio, Marc White, que veste com contumácia o personagem de líder de *jazz-band*, ensaia um foxtrote “acompanhado de rufar de caixa, pratos e ferrinhos”.²¹⁰ Igualmente emergem discussões sobre música: Marc White afirma que a sua música é preterida em detrimento do maxixe, do samba carnavalesco e da “música de selvagem”. Os primeiros epítetos aludem a gêneros musicais nacionais apreciados pelo público (notadamente os estamentos sociais mais baixos), mas vistos socialmente com reservas. O último pode fazer referência a gêneros como o jongo, o caxambu e o

²⁰⁹ TOJEIRO, op. cit., 23 nov. 1922, p. 91.

²¹⁰ Idem, *ibidem*, p. 2.

cake-walk, associados à selvageria em certos artigos publicados na imprensa.²¹¹

Para além de trazer à baila a música como tema de discussão, *Surpresas da Exposição* coloca em cena exemplares tanto da música erudita quanto da popular, o que recupera a polifonia musical da cidade do Rio de Janeiro – que era repercutida no seio da Exposição do Centenário. No recinto do evento apresentam-se, por exemplo, os Oito Batutas, a banda de música do Estado-maior do Exército mexicano e a também mexicana Orquestra Típica de Torreblanca. Além disso, são executados, no recinto da Exposição, programas de música erudita de concerto, a exemplo do concerto sinfônico e instrumental composto por produção exclusivamente brasileira, partindo da obra do compositor colonial e padre José Mauricio Nunes Garcia (1767-1830), e do concerto vocal regido pelo notório Pietro Mascagni, composto por trechos de Rossini, Bellini, Carlos Gomes, Verdi e do próprio Mascagni. O evento ainda fazia anunciar com frequência a apresentação de “rádio-concerto” “pelo alto-falante”.²¹²

²¹¹ O cronista refere-se à “reminiscência selvagem dos jongos e caxambus que os pretos outrora celebravam nos adros das Igrejas do Rosário ou nos terreiros das fazendas”, claramente relacionando gêneros musicais supostamente selvagens às populações negras. Cf. LIMA, Augusto de. *Música! A Noite*, Rio de Janeiro, p. 1, 12 jul. 1919 apud PEREIRA, Carlos E. *A música no cinema silencioso no Brasil*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2014, p. 58-59. Já no que concerne ao *cake-walk*, gênero musical afro-americano, certa crônica associa-o à lascívia que emerge no baile carnavalesco por ela tematizado: “a orquestra [...] desencadeava as fúrias de um endiabrado *cake-walk*, pretexto para pinotes e contorções”. Cf. D. PICOLINO. A bela Lucrécia (conto carnavalesco). *Fon-Fon!*, Rio de Janeiro, ano 2, ed. 46, 22 fev. 1908.

²¹² Cf. BRASILIANA FOTOGRÁFICA. Série “1922 – Hoje, há 100 anos” I – Os Batutas embarcam para Paris, em 29 de janeiro: uma história de música e de racismo. 29 jan. 2022. Disponível em <<https://brasilianafotografica.bn.gov.br/?p=22501>>. Acesso em 11 jan. 2025; A esplêndida homenagem do México cavalheiresco e legendário no primeiro centenário da nossa Independência. *A Exposição de 1922*: órgão da Comissão Organizadora, Rio de

O âmbito sonoro resvala, em *Surpresas da Exposição*, da música acústica à emissão mecânica de sons, assinalando o papel que o rádio principiara a desempenhar – e ainda desempenharia – na sociedade. O terceiro ato da obra tem início na manhã subsequente. Nas primeiras cenas, Marc White e a companheira confabulam para capturarem os falsos príncipe e princesa. A trama tem relação com o alto-falante, que deverá ser acionado num determinado momento. A princesa aventa que o musicista na verdade é um policial, dado que ele tentara adentrar o quarto dela. Já Leonidas, para não correr o risco de encontrar Valentina na exposição, informa de modo altissonante à esposa que o evento fora devorado por um incêndio. Ele faz um aparte: “Que o céu me perdoe esta mentira de lesa-patriotismo!”.²¹³ Colocado em funcionamento, o alto-falante emite “um zunido prolongado”, após o quê, conforme a rubrica, “ouve-se uma marcha”.²¹⁴ Depois de um novo acionamento do aparelho, veicula-se a informação de que os ladrões foram presos em Curitiba. A essa altura, desvela-se ao público espectador da peça que o casal supostamente oriundo da realeza era falso. O príncipe adentra a cena e narra à princesa que fora até o alto da Tijuca comunicar-se com o aparelho para que o rádio desse a notícia da suposta prisão do casal de ladrões.

Observa-se na peça um esforço primevo de se compreender/demonstrar o funcionamento dos aparelhos de

Janeiro, n. 6-7, out. 1922; Exposição Internacional do Centenário. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 8, 30 set. 1922; Crônica da Exposição. *A Exposição de 1922*: órgão da Comissão Organizadora, Rio de Janeiro, n. 3 e 4, set. 1922; Exposição Internacional do Centenário. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 10, 15 nov. 1922. O concerto regido por Mascagni foi apresentado a preços populares (cadeiras numeradas a 3\$000). O regente e compositor era um dos maestros incumbidos de reger as óperas apresentadas na Temporada Lírica Oficial do Theatro Municipal.

²¹³ TOJEIRO, op. cit., 23 nov. 1922, p. 44.

²¹⁴ Idem, ibidem, p. 56.

rádio. O aparelho propriamente dito era ainda um item de luxo. Como vimos, embora a rubrica da peça indique a presença de “um aparelho de rádio-telégrafo com manivelas” no salão do hotel, a imprensa anuncia a existência em cena apenas de um alto-falante, o que nos leva a supor que tal aparelho era cenográfico. Ao cabo do *vaudeville*, o diretor da *jazz-band* Marc White revela aos presentes que é o detetive que está em busca dos ladrões dos 500\$000. Todavia, o casal foge. “São as surpresas da Exposição”, conclui Leonidas, que, livre dos encargos referentes à sua primeira relação, finalmente resolve levar a esposa ao evento.

Como a comédia de costumes, o *vaudeville* procura construir personagens-tipo facilmente reconhecíveis. A heterogeneidade humana colocada em cena mimetiza aquela que jornais e revistas do período situavam nos pavilhões da Exposição. A obra repercute a babel humana vivenciada no recinto, ao fazer convergir os sons do alto-falante, do grupo amador de teatro, de indivíduos oriundos dos mais variados lugares do mundo e de classes sociais diversas, os quais cantam e falam idiomas e dialetos variados. O mascaramento de parte do grupo desvela a sociedade de aparências que desfilava na Exposição do Centenário, local forjado na justa medida daquela sociedade.

Surpresas da Exposição realiza modelarmente a função da comédia de costumes, de explicitar as fissuras sociais pelo viés do humor para melhor saná-las. É fundamental considerarmos essa obra no contexto no qual ela foi elaborada e circulou. O cosmopolitismo intentado pela Exposição do Centenário configurou-se pelo fomento de certas manifestações artísticas que pouco dialogavam com a cultura nacional. Prova cabal disso foi o uso do principal teatro da cidade – o Theatro Municipal do Rio de Janeiro – como reduto sobretudo de óperas escritas em língua estrangeira. Mesmo a obra escolhida para o evento de inauguração da temporada, *O Guarani*, ópera de

Carlos Gomes, apreende o romance indianista de José de Alencar segundo os cânones da grande ópera italiana, idioma no qual ela é cantada.

Lima Barreto invariavelmente grafava acerbias críticas sociais, que fazia publicar na imprensa da cidade. No que tange ao Theatro Municipal, ele considera que, além de seus ingressos serem demasiadamente custosos, “só um reduzido número de pessoas entende” os espetáculos ali exibidos.²¹⁵ Enquanto a frequentaçāo do Theatro Municipal desempenhava o papel de brasão cultural para aquela sociedade que desejava se equiparar às nações mais modernas do mundo, exemplares teatrais como *Surpresas da Exposição* miravam fatias mais amplas do público. Escritas localmente e encenadas em língua portuguesa, tais obras abriam-se ao escrutínio de estamentos sociais para além da elite que se engalanava para prestigiar a Temporada Lírica Oficial da cidade.

Ademais, *Surpresas da Exposição* compõe o rol de peças que, exibidas ao longo da Exposição do Centenário, serviam ao esforço de se explicitar que a independência política do país ocorreria também no campo artístico. Não por acaso, teatros como o Carlos Gomes, o Trianon e o São Pedro – no qual oficiava a Companhia Dramática Nacional, mantida pela Prefeitura – procuravam exacerbar seu esforço em encenar obras nacionais, intento encampado pela imprensa especializada do período. Referindo-se, meses antes, à escolha do ensaiador da Companhia Dramática Nacional, o jornal *A Ribalta* explicitara a importância de se contratar um profissional brasileiro, dado que, “tratando-se de uma companhia oficial, destinada a atestar o grau de evidente progresso artístico em que nos encontramos”, deveria “formar-se com os elementos principais que tenhamos, muito especialmente nos cargos de

²¹⁵ BARRETO, Lima. O prefeito e o povo. *Careta*, Rio de Janeiro, n. 656, 15 jan. 1921.

maiores responsabilidades".²¹⁶ Assim, a exibição de um repertório composto por artistas locais no idioma nacional era um gesto político.

Malgrado classifique *Surpresas da Exposição* como *vaudeville*, Gastão Tojeiro elabora uma comédia de costumes modelar, que exacerba as chagas sociais pelo viés do humor. A análise de uma obra como essa, saída da poeira dos tempos, permite-nos um olhar pelo buraco da fechadura àquela sociedade que, poucas décadas depois de abolir a escravatura e ainda enfrentando percalços políticos, a exemplo do estado de sítio, arvorava-se em ponta de lança no grande cortejo mundial.

Pelas lentes dessa obra, observamos que os esforços em direção ao cosmopolitismo apenas faziam revelar o provincianismo latente, o falso moralismo e o preconceito racial de uma sociedade que, ao realizar a sua primeira Exposição Universal, se abria ao mundo. Embora não devamos passar ao largo do endosso que a peça faz a mazelas como o preconceito racial, devemos analisá-la no diálogo que ela estabelece com o repertório teatral exibido então.

Nesse contexto, *Surpresas da Exposição*, em sua aparente despretensão – *O País* resume-a como um “sucesso de gargalhada” –, apresenta alternativas mais democráticas de país que aquelas oferecidas pela oficialidade. Destaque-se, por exemplo, a apropriação que os estamentos sociais médios hospedados no Celebridade Hotel fazem das óperas exibidas no Theatro Municipal, fruindo, sentados no salão, o espetáculo reproduzido pelo alto-falante, o que recupera, naquele espaço frequentado por diferentes grupos sociais, a sociabilidade do reduto elitista ao qual poucos tinham acesso. Nesse contexto, destaque-se igualmente a argúcia com que esse espetáculo aborda o papel de uma nova mídia como o rádio na

²¹⁶ A COMÉDIA brasileira. *A Ribalta*, Rio de Janeiro, p. 1, 13 abr. 1922.

vulgarização de espetáculos que antes apenas poderiam ser cessados pela elite social.

Além disso, devido às características internas do gênero sobre o qual se debruça, ao tematizar, no calor da hora, um evento que mobilizava a sociedade carioca, *Surpresas da Exposição* torna o seu público o espelho daquilo que colocava em cena, ironizando-o para, com mais propriedade, fazê-lo refletir sobre as mazelas das quais ele era copartícipe. Naquele contexto de ressaltado tom nacionalista, a obra de Gastão Tojeiro não leva a sério nem mesmo a Exposição do Centenário, incendiada metaforicamente pelo hipócrita Leonidas na tentativa de continuar enganando a mulher, malgrado a falta de patriotismo que, segundo ele próprio, isso representava.

Sobre a autora

Danielle Crepaldi Carvalho é doutora em Letras pela UNICAMP, tendo realizado estágio de pesquisa na Université Sorbonne Nouvelle. Desenvolveu um pós-doutorado na ECA-USP voltado às sonoridades do cinema carioca (1895-1916) num contexto de circularidade cultural. Junto à Fundação Biblioteca Nacional, realizou a pesquisa “O teatro da modernidade: o papel das artes na Exposição do Centenário da Independência (1922-3) a partir do acervo da Biblioteca Nacional”, no âmbito do Programa Nacional de Apoio à Pesquisa (PNAP). É coeditora de coletâneas de artigos e contos, como *Cinema: estética, política e dimensões da memória* (Porto Alegre: Sulina, 2019) e *Retratos do Brasil pré-modernista e modernista* (São Paulo: Lazuli, 2016), e coautora da tradução e análise crítica da peça teatral *A estalagem dos trampolíneiros* (Penalux, 2015).



Em 2025, o LABELLE — Laboratório de Estudos de Literatura e Cultura da Belle Époque — completa uma década de atividade ininterrupta, seja na forma de eventos acadêmicos, seja na forma de artigos e livros, parte deles disponibilizada no portal eletrônico. Durante esse período, numerosos pesquisadores nacionais e estrangeiros se somaram a este grupo de pesquisa, colaborando decisivamente para o resgate de obras, o diálogo com a crítica e a renovação das perspectivas de estudo. Para celebrar nosso aniversário, a coleção Ensaios Labelle - 10 Anos dá a público livros autorais produzidos por diversos colaboradores, membros do laboratório. Fica aqui o convite para que os leitores conheçam e divulguem esses e outros trabalhos.

Visitem: <https://labelleuerj.com.br/>



Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo
à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro



10 ANOS

