RENATA CARDOSO DA SILVA

Margarida Max: do traje de cena à representação do feminino

Versão original

Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de doutora em Artes Cênicas.

Área de concentração: Teoria e prática do teatro

Orientador: Prof. Dr. Fausto Roberto Poço Viana

São Paulo
2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Silva, Renata Cardoso da
Margarida Max: do traje de cena à representação do
feminino / Renata Cardoso da Silva. -- São Paulo: R. C. .
Silva, 2018.
388 p.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Artes
Cênicas - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de
São Paulo.
Orientador: Fausto Roberto Poço Viana
Bibliografia

1. Traje de cena 2. Teatro de revista 3. Margarida Max
4. Companhia Margarida Max 5. Representação feminina I.
Viana, Fausto Roberto Poço II. Título.

CDD 21.ed. - 792

Nome: SILVA, Renata Cardoso da
Título: Margarida Max: do traje de cena à representação do feminino

Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de doutora em Artes Cênicas.

Aprovada em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dra. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dra. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dra. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dra. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

AGRADECIMENTOS

Escrever uma tese de doutorado não é trabalho para uma pessoa só.

Em minha trajetória, contei com a ajuda e o apoio de muitas pessoas, de diferentes maneiras. Sou extremamente grata por todas.

Aqui me atenho a registrar somente o nome das pessoas e instituições sem as quais esse trabalho não poderia ter sido realizado:

À Universidade Federal da Bahia, agradeço por me conceder o afastamento pleno para cursar o doutorado; agradeço especialmente aos professores da Escola de Teatro, por terem incentivado sempre o meu doutoramento, e apoiado meu afastamento.

À FUNARTE – RJ e à Fundação Biblioteca Nacional, agradeço por preservarem a memória teatral do país, e por me concederem a maior parte das imagens utilizadas nesta pesquisa.

Ao meu orientador, prof. Dr. Fausto Viana, agradeço muito e sempre, por me proporcionar esses quatro anos de aprendizado constante. Por sua orientação dedicada e presente, e por me ensinar, todos os dias, a ser uma professora melhor.

A minha mãe, Beatriz Nunes, por todo incentivo, todo apoio, todo carinho, e todo trabalho, com as diversas correções da minha escrita.

Ao meu companheiro, Gustavo Silva, por toda parceria e toda troca, e pelo cotidiano de apoio contínuo e amoroso.

A todos os meus colegas da USP, agradeço pelas conversas, ideias trocadas, trabalhos em equipe, congressos, e por toda a contribuição e amizade que me dedicam.

À Maria Celina Gil, pela amizade e parceria para a vida, e pela ajuda com o depósito da tese.

E à Juçara Aciolly, agradeço imensamente pelo olhar aguçado e detalhista na revisão final da tese.

RESUMO

SILVA, Renata Cardoso da. **Margarida Max**: do traje de cena à representação do feminino. 2018. 388 p. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2018.

Esta pesquisa é uma investigação sobre os trajes de cena utilizados ao longo da vida e carreira da atriz Margarida Max, estrela do teatro de revista, muito famosa no Brasil nas décadas de 1920 e 1930. A partir da definição de uma linha do tempo da vida da atriz, sua atuação profissional foi abordada, traçando-se paralelos com as principais mudanças em relação à emancipação feminina ocorridas nas primeiras décadas do século XX. A investigação dos trajes de cena está centrada principalmente entre os anos de 1925 e 1930, período de produção mais profícuo da *Companhia Margarida Max*. A hipótese deste trabalho é a de que Margarida Max teria construído sua carreira artística e imagem pessoal em consonância com os ideais de modernidade vigentes à época, de modo que as atividades cênicas que desempenhava como atriz, vedete, cantora, empresária, diretora e figurinista refletiam suas escolhas pessoais e não as de um agenciador ou agente teatral. Acredita-se que uma das ferramentas utilizadas por Margarida Max para abrir espaço na esfera pública e construir uma imagem pessoal estimada foi a capacidade que a atriz tinha para se vestir de acordo com o que era socialmente considerado de bom gosto, além de vestir-se de maneira extravagante e requintada em cena. Foram abordadas questões como as relações entre a figura da vedete e a construção do imaginário feminino, o traje de cena e as estratégias teatrais pertencentes ao universo do teatro de revista e a representação feminina em diversas plataformas, bem como os trajes usados por vedetes e coristas do teatro de revista carioca, na primeira metade do século XX.

Palavras-chave: Traje de cena. Teatro de revista. Margarida Max. Companhia Margarida Max. Representação feminina.

ABSTRACT

SILVA, Renata Cardoso da. **Margarida Max:** from theater costumes to women's representation. 2018. 388 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2018.

This research is an investigation about costumes used throughout the life and career of Margarida Max, a famous Brazilian revue's star in the 1920s and 1930s. Starting from a timeline of the actress's life, her professional performance was approached and related with the main changes on women's emancipation occurred in the first decades of the 20th century. The costume's investigation is mainly focused between 1925-1930, the most plentiful period of Margarida Max's Company. The hypothesis of this thesis is that Margarida Max would have built her artistic career and her personal image in the basis of the then current ideals of modernity; therefore, her artistic performance as actress, star, singer, business woman, director and costume designer reflected her personal choices, and not those of an agent. It is believed that Margarida Max's hability of dressing both fashionably and according with social parameters, as well as dressing lavishly on stage was used as a tool to get space in the public sphere and to build for herself an image of value. This research also adresses the relations between the starlet figure and the building of female social imaginary; revue's costumes and strategies; and women's representation on several platforms, as well as costumes used by starlets and chorus girls at revue theater from Rio de Janeiro, during the first half of the 20th century.

Key words: Theater costumes. Revue theater. Margarida Max. Margarida Max's Company. Women's representation.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1-	Cortiço no Rio de Janeiro.....	37
Figura 2 -	Alargamento da Rua Uruguaiana, durante o “bota-abaixo”.....	38
Figura 3 -	Avenida Central, no início do século.....	39
Figura 4 -	Mme. Rasteiro e sua filha, Mlle. Sarita, em passeio pela Avenida Central.....	41
Figura 5 -	Viaduto do Chá, 1902.....	43
Figura 6 -	Parque do Anhangabaú em 1915, com o Teatro Municipal e o Hotel Esplanada.....	44
Figura 7 -	Coristas do Teatro São José, 1915.....	46
Figura 8 -	A atriz Maria Falcão, em 1912, na temporada do Municipal.....	48
Figura 9 -	Exemplo de coluna de moda da Revista da Semana.....	53
Figura 10 -	Mulheres em passeio pelas ruas do Rio de Janeiro, em 1909. À esquerda, Mlle. Dolores Silva. À direita, Mme. Sampaio Serpa.....	54
Figura 11 -	Prancha de moda francesa em 1902.....	55
Figura 12 -	Ilustração da coluna <i>Modas da Revista</i>.....	56
Figura 13 -	Modelos de trajes para tarde e para noite, criados por Poiret em 1919...	58
Figura 14 -	Trajes utilizados em reuniões esportivas, 1912.....	59
Figura 15 -	Trajes leves ilustram a capa do Jornal das Famílias.....	60
Figura 16 -	Banhistas durante piquenique na praia.....	62
Figura 17 -	Charge sobre o rigor dos trajes de banho.....	65
Figura 18 -	Charge compara traje feminino para banho e para passeio.....	66
Figura 19 -	Banhistas na praia do Flamengo, RJ.....	67
Figura 20 -	Banhistas na praia de Santa Luzia, RJ.....	68
Figura 21 -	Banhistas se encaminhando para a praia do Flamengo, RJ.....	69

Figura 22 -	Banhistas em praia na Suécia, foto 1.....	70
Figura 23 -	Banhistas em praia na Suécia, foto 2.....	71
Figura 24 -	Grupo de banhistas na praia da Boa Viagem, Niterói, RJ.....	72
Figura 25 -	Annie Kenney e Christabel Pankhurst, do <i>Women's Social and Political Union</i> (WSPU), Inglaterra.....	76
Figura 26 -	Charge sobre os efeitos do feminismo.....	82
Figura 27 -	Capa da revista Fon-Fon.....	84
Figura 28 -	Fotos do espetáculo <i>A vida é um sonho</i> , da <i>Companhia Abigail Maia</i> . Margarida Max compunha o elenco.....	90
Figura 29 -	A <i>Companhia Abigail Maia</i> em Buenos Aires, 1923. Margarida Max é a mulher de chapéu, sentada na ponta esquerda do barco, na primeira foto, e no meio da fileira à esquerda da mesa, na segunda foto.....	91
Figura 30 -	Cartaz (à esquerda) e capa do catálogo (à direita) da <i>Semana de 22</i> . Ambos criados por Di Cavalcanti.....	92
Figura 31 -	A Boba. Anita Malfatti, 1915-1916.....	93
Figura 32 -	O Beijo. Di Cavalcanti, 1923.....	94
Figura 33 -	Estrada de Ferro Central do Brasil. Tarsila do Amaral, 1924.....	94
Figura 34 -	Prancha de moda da revista <i>Toilettes parisiennes</i> , 1922.....	95
Figura 35 -	Coluna Modas da revista Fon-Fon, 1922.....	96
Figura 36 -	Parte da seção de moda da revista <i>Toilettes Parisiennes</i> , 1925.....	97
Figura 37 -	Chá de inverno do Automóvel-Clube do Brasil, no Rio de Janeiro, em 1925.....	98
Figura 38 -	Seção de cinema da revista Fon-Fon, 1926.....	100
Figura 39 -	Lillian Lorraine em <i>Follies of 1910</i>	102
Figura 40 -	Anna Held, atriz de <i>Ziegfeld Follies</i>	103

Figura 41 -	Desenhos de figurinos para a revista <i>L'amour en folie. Folies Bergère</i> , 1920.....	104
Figura 42 -	Cartaz da revista <i>Tais toi!... Tu m'affoles! Moulin Rouge</i> , 1912.....	105
Figura 43 -	Fachada do <i>Bataclan</i> em 1885.....	107
Figura 44 -	Mme. B. Rasimi.....	108
Figura 45-	Figurino criado por Erté para <i>L'Orient Merveilleux</i> , 1917.....	110
Figura 46 -	Imagem do espetáculo <i>C'est ça...</i> , do <i>Bataclan</i> . Paris, 1918.....	111
Figura 47 -	Registro de um ensaio da peça <i>Revue de Bataclan</i> . Paris, 1912.....	112
Figura 48 -	Detalhes dos figurinos e caracterização de <i>Revue de Bataclan</i>	113
Figura 49 -	Mlle. Missia e Mr. Randall, do <i>Bataclan</i>	114
Figura 50 -	Apoteose de <i>C'est la Miss</i> , da <i>Bataclan</i>	117
Figura 51 -	Mistinguett.....	118
Figura 52 -	Anúncio dos sapatos <i>Bataclan</i>	123
Figura 53 -	<i>Las manolitas</i> . Quadro da revista <i>Arco-íris</i> , da <i>Velasco</i>	129
Figura 54	Apoteose da revista <i>Arco-íris</i> , da <i>Velasco</i>	130
Figura 55 -	Rosita Rodrigo, da <i>Velasco</i>	131
Figura 56 -	Maria Caballé, da <i>Velasco</i>	132
Figura 57-	Apoteose de <i>La Tierra de Carmen</i> , da <i>Velasco</i>	133
Figura 58 -	Almoço oferecido pelo Retiro dos Artistas à <i>Companhia Velasco</i> , que realizaria espetáculo em benefício da instituição.....	135
Figura 59 -	Clara Milani em anúncio de perfume.....	137
Figura 60 -	<i>La feria de las hermosas</i>	140
Figura 61 -	Atrizes da <i>Velasco</i> se preparando para entrar em cena.....	149
Figura 62 -	Fotografia do espetáculo <i>O sobrinho do homem</i> , pela <i>Companhia Procópio Ferreira</i> em 1924. Margarida Max não era parte do elenco.....	152

Figura 63 -	Fotografia do espetáculo <i>Coitadinhas das mulheres</i> , pela <i>Companhia Procópio Ferreira</i> em 1924. Margarida Max não era parte do elenco.....	152
Figura 64 -	Margarida Max em dois momentos de <i>A la garçonne</i>	155
Figura 65 -	Margarida Max no último quadro de <i>A Mulata</i>	161
Figura 66 -	Revista <i>Verde e Amarelo</i> . Lyson Caster e coristas.....	162
Figura 67 -	Revista <i>Verde e Amarelo</i> . Quadro <i>À maneira da Velasco</i> , com Aracy Cortes e coristas.....	163
Figura 68 -	Plateia lotada do Teatro Carlos Gomes, durante apresentação de <i>Comidas, meu santo!</i> . Na lateral, Margarida Max.....	167
Figura 69 -	Quadro <i>Plumas</i> . À direita, Yvette Rosolen.....	169
Figura 70 -	Quadro <i>Rosa chá</i> . Ao centro, Luiza Fonseca.....	171
Figura 71 -	Quadro <i>Abanicos</i> . Maria Ruiz ao centro, ladeada por coristas.....	172
Figura 72 -	Quadro <i>Eterna comédia</i> . Gui Martinelli ao centro.....	172
Figura 73 -	Quadro <i>Cabeças ilustradas</i> . Gui Martinelli ao centro.....	173
Figura 74 -	Margarida Max (ao centro) e coristas no quadro <i>Dá-me um beijo</i>	174
Figura 75 -	Margarida Max com duas possibilidades do mesmo figurino.....	175
Figura 76 -	Gui Martinelli (ao centro) e coristas, vestidas de <i>Figurinos</i>	176
Figura 77 -	Henriqueta Briebe (ao centro) e coristas em quadro não identificado (1).	176
Figura 78 -	Henriqueta Briebe (ao centro) e coristas em quadro não identificado (2).	177
Figura 79 -	Quadro <i>Reabilitação do Pierrot</i> . Da esquerda para a direita: Yvette Rosolen, Henriqueta Briebe e Wanda Rooms.....	177
Figura 80 -	Júlia de Abreu e Edmundo Maia, <i>Comére</i> e <i>Compére</i> da revista.....	178
Figura 81 -	Quadro <i>O cheiro das comidas</i> . Margarida Max ao centro.....	179
Figura 82 -	<i>Pagode japonês</i> , apoteose. À frente da cena, Margarida Max.....	180
Figura 83 -	Quadro <i>Margaridas</i> (2º ato), em que tomavam parte Margarida Max	

	(provavelmente a atriz ao centro) e coristas.....	185
Figura 84 -	Quadro <i>Normalistas</i> (1º ato), com Luiza Fonseca e coristas.....	185
Figura 85 -	Cartaz de divulgação de <i>Me leva, meu bem</i>	186
Figura 86 -	Margarida Max (ao centro) e coristas em quadro não identificado de <i>Me leva, meu bem</i>	187
Figura 87 -	Quadro não identificado de <i>Amendoim torrado</i> . Imagem publicada no cartaz de divulgação da peça.....	188
Figura 88 -	<i>Flocos de neve</i> , Gui Martinelli e coristas.....	189
Figura 89 -	Quadro <i>Raios de sol</i> , Henriqueta Briebe (primeira à direita) e coristas..	189
Figura 90 -	Margarida Max em <i>Amendoim torrado</i>	190
Figura 91 -	Imagem atribuída ao quadro <i>Os Elefantes</i> , 2º ato de <i>Amendoim torrado</i>	191
Figura 92 -	Quadro da revista <i>Plus Ultra</i> , da <i>Companhia Tro-lo-ló</i> , 1926.....	194
Figura 93 -	<i>Companhia Tro-lo-ló</i> , 1925.....	195
Figura 94 -	Margarida Max vestida de <i>Amor perfeito</i> , no quadro <i>Corações e amores perfeitos</i> , 2º ato de <i>Amor sem dinheiro</i>	197
Figura 95 -	Grupo de cachoupas, em quadro não identificado de <i>Amor sem dinheiro</i>	198
Figura 96	Quadro <i>As sabidinhas</i> , Gui Martinelli e coristas.....	200
Figura 97-	Quadro <i>Giletes e pincéis</i> , em que tomavam parte Maria Ruiz e Oraide Nogueira.....	201
Figura 98 -	Margarida Max em <i>As encantadoras</i>	203
Figura 99 -	Apoteose do primeiro ato de <i>Turumbamba</i>	206
Figura 100 -	Margarida Max vestida de Aurora Boreal, na apoteose do 1º ato de <i>Turumbamba</i>	207

Figura 101 -	<i>Primavera</i> , apoteose do 2º ato de <i>Turumbamba</i>	208
Figura 102 -	Detalhe de Margarida Max em <i>Primavera</i>	208
Figura 103 -	Margarida Max vestida de <i>Baianinha</i> em <i>Dentro do brinquedo</i>	210
Figura 104 -	Mesquitinha, Margarida Max e J. Figueiredo, 1926.....	211
Figura 105 -	Cartaz de divulgação da peça <i>Dentro do brinquedo</i> , no Teatro Recreio...	212
Figura 106 -	Margarida Max (ao centro) com sua renovada companhia.....	218
Figura 107 -	<i>Granada</i> , uma das personagens de Margarida Max em <i>Sol Nascente</i>	219
Figura 108 -	Vicente Marchelli, Jim de Almeida e Gervásio Guimarães.....	226
Figura 109 -	Carmen Lobato no personagem alegórico <i>Folia</i>	227
Figura 110 -	Quadro <i>Clube dos Fenianos</i> , em que tomavam parte Cândida Rosa e as coristas.....	228
Figura 111 -	Margarida Max no quadro <i>A voz do povo</i> , 1º ato.....	229
Figura 112 -	Margarida Max vestida de <i>Rainha dos Teatros</i>	230
Figura 113 -	Margarida Max em outra versão da personagem <i>Rainha dos Teatros</i>	231
Figura 114 -	Margarida Max vestida de <i>Chuva de ouro</i> , na apoteose do 1º ato de <i>É da pontinha!</i>	233
Figura 115 -	Margarida Max e João Lino interpretando personagens caipiras.....	235
Figura 116 -	Propaganda dos bailes de carnaval da <i>Companhia Margarida Max</i>	243
Figura 117 -	Margarida Max na personagem <i>Sophia</i> , da revista <i>Ouro à beça</i> , apresentada no Teatro Cassino Antártica (SP).....	249
Figura 118 -	Campanha de combate ao mosquito publicada nos jornais.....	253
Figura 119 -	As telefonistas aderiram à campanha de combate ao mosquito.....	254
Figura 120 -	Pinto Filho em <i>Guerra ao mosquito!</i>	255
Figura 121 -	Quadro <i>Charleston</i> , com Gui Martinelli e coristas.....	256
Figura 122 -	Gui Martinelli e coristas. Provavelmente no quadro <i>O blue</i> , 2º ato.....	257

Figura 123 -	Propaganda dos trajes de banho da marca <i>Forma</i> , 1929.....	258
Figura 124 -	Edith Falcão (em destaque) e coristas no quadro <i>A Rumba</i> , 2º ato.....	259
Figura 125 -	Grijó Sobrinho, Danilo de Oliveira, Pinto Filho e Sarah Nobre no quadro <i>Rumba</i> , 2º ato.....	260
Figura 126 -	Margarida Max (ao centro, em primeiro plano) e demais atrizes na apoteose do 1º ato.....	261
Figura 127 -	Margarida Max com o figurino utilizado na apoteose do 2º ato.....	262
Figura 128 -	Janot e Lou, entre as coristas. À direita, detalhe do figurino de Lou.....	264
Figura 129 -	Margarida Max, Pinto Filho, Danilo de Oliveira e coristas no quadro <i>Onde está o gato?</i> , 2º ato.....	265
Figura 130 -	Quadro não identificado de <i>Onde está o gato?</i>	266
Figura 131 -	À esquerda e ao centro, cartazes de divulgação do filme <i>Fox Movietone Follies of 1929</i> , e à direita, imagem do filme.....	270
Figura 132 -	Cartaz de divulgação do filme <i>Fox Movietone Follies of 1929</i>	271
Figura 133 -	Quadro <i>Casamento no morro da Mangueira</i>	272
Figura 134 -	O ator Miquimba, em cena de <i>Mineiro com Botas</i>	273
Figura 135 -	Charge publicada após o episódio da prisão de espectadores em <i>Mineiro com Botas</i> . Washington Luis, Margarida Max e José Bonifácio, respectivamente.....	276
Figura 136 -	Propaganda de <i>Vai haver o diabo!</i>	280
Figura 137 -	Imagens da atriz Josephine Baker.....	282
Figura 138 -	Margarida Max em seu carro, em 1926.....	283
Figura 139 -	Margarida Max em sua casa.....	287
Figura 140 -	A casa de Margarida Max, no Leblon - RJ.....	288
Figura 141 -	Detalhe do cartaz de <i>Brasil do Amor</i> , 1931.....	294

Figura 142 -	Quadro <i>A Ceia das mulatas</i>.....	301
Figura 143 -	Margarida Max em <i>Kelani</i>.....	303
Figura 144 -	Margarida Max e Marcel Klass.....	305
Figura 145 -	Lely Morel e Sônia Veiga, trajando calças.....	306
Figura 146 -	Margarida Max trajando calças.....	307
Figura 147 -	Marlene Dietrich.....	308
Figura 148 -	Mme. Lespinasse usando o modelo de sua autoria.....	309
Figura 149 -	Margarida Max em chá promovido pela Rádio Ipanema, onde era contratada como artista lírica.....	314
Figura 150 -	Gui Martinelli, Mesquitinha e Margarida Max durante ensaio de <i>Pacificação</i>.....	315
Figura 151 -	Cartaz de <i>Marcha, soldado!</i>.....	321
Figura 152 -	Espetáculo <i>Muié Macho, Sim Sinhô</i>, da <i>Companhia Walter Pinto</i>.....	322
Figura 153-	Cupons para votação do Concurso de <i>Girls</i>.....	331
Figura 154 -	Marina Scholl, concorrente da categoria "corpo" no concurso de <i>girls</i>..	332
Figura 155 -	Cartazes de filmes publicados no jornal em 1930.....	333
Figura 156 -	Capa do periódico <i>O Rio Nu</i>, 1905.....	334
Figura 157 -	Propaganda do sabonete <i>Octagon</i>.....	335
Figura 158 -	Pose insinuante de Margarida Max em seu camarim.....	336
Figura 159 -	Cartaz de <i>Turumbamba</i>.....	337
Figura 160 -	Apoteose ilustrada por várias personagens criadas por Margarida Max	342
Figura 161 -	Detalhe do traje de cena utilizado por Margarida Max na apoteose registrada na Figura 160.....	344

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO.....	17
1	ANOS INICIAIS: DESPONTA UMA ESTRELA (1902-1924).....	35
1.1	CENA TEATRAL BRASILEIRA.....	44
1.2	FIGURINO E MODA.....	50
1.2.1	O banho de mar e a exposição do corpo.....	61
1.3	AS MULHERES E A CIDADE.....	72
1.4	MARGARIDA MAX: PRIMEIROS ANOS DA CARREIRA DA ATRIZ.....	86
1.5	NA DÉCADA DE 1920, IMPORTANTES MUDANÇAS.....	91
1.5.1	Teatro de revista: a influência das companhias estrangeiras.....	100
1.6	<i>BATACLAN</i>.....	106
1.6.1	Mme. B. Rasimi.....	108
1.6.2	<i>Bataclan</i> no Brasil.....	111
1.6.2.1	Influência do <i>Bataclan</i> no teatro de revista brasileiro.....	120
1.6.2.2	Influência do <i>Bataclan</i> na moda brasileira.....	122
1.7	<i>COMPANHIA DE REVISTAS HESPANHOLAS VELASCO</i>.....	127
1.7.1	Relações entre teatro e imprensa.....	134
1.7.2	Temporadas seguintes e o lugar da mulher na revista espanhola.....	137
1.7.2.1	Vida pessoal <i>versus</i> carreira artística.....	150
1.8	MARGARIDA MAX: RUMO AO PRIMEIRO GRANDE SUCESSO.....	151
2	O ESTRELATO: A <i>COMPANHIA DE REVISTAS MARGARIDA MAX</i> (1925-1930).....	157
2.1	A FORMAÇÃO DA <i>COMPANHIA MARGARIDA MAX</i>	158
2.1.1	Primeiros sucessos no Teatro Recreio.....	160
2.1.1.1	<i>Comidas, meu santo!</i> - um grande sucesso.....	164

2.1.1.2	<i>Me leva, meu bem</i> e a concorrência com as companhias estrangeiras.....	181
2.1.1.3	Primeiros registros da atuação de Margarida Max como figurinista: <i>Amendoim Torrado</i>	187
2.1.1.4	<i>Amor sem dinheiro</i>	196
2.1.1.5	<i>As Encantadoras</i>	202
2.1.1.6	<i>Turumbamba, Dentro do Brinquedo e Pão de Açúcar</i>	205
2.1.2	ROMPIMENTO DA EMPRESA PINTO & NEVES	213
2.1.2.1	O estabelecimento no Teatro Carlos Gomes.....	217
2.1.2.2	A estadia no Teatro João Caetano.....	237
2.1.2.3	Breve fase do Palácio Teatro e sucessos no Teatro Carlos Gomes.....	250
2.1.3	A PARCERIA MANOEL PINTO-ANTONIO MACEDO	251
2.1.3.1	O sucesso de <i>Guerra ao mosquito!</i>	252
2.1.3.2	<i>Onde está o gato?</i> E o incêndio no Teatro Carlos Gomes.....	263
2.1.3.3	Temporada no Teatro República e a sucessão presidencial.....	269
2.1.3.4	A difícil fase no Teatro Cassino.....	289
3	O CREPÚSCULO DE UMA VEDETE (1931-1956)	293
3.1	A CAMINHO DA MÚSICA LÍRICA.....	303
3.1.1	Um par de calças e muito assunto.....	305
3.1.2	A Rádio Ipanema e a parceria com Mesquitinha.....	313
3.2	A VOZ DA VEDETE.....	316
3.3	OS ÚLTIMOS TRABALHOS.....	320
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS	325
	REFERÊNCIAS	345
	APÊNDICE	351

INTRODUÇÃO

O teatro de revista surge no século XVIII, nos teatros de feira¹ de Paris: é a Revista de Fim de Ano. Recebe esse nome por “passar em revista” os acontecimentos políticos, econômicos e culturais mais relevantes ocorridos ao longo do ano. Da França segue para outros países da Europa, sendo rapidamente adotado e difundido em Portugal, e daí chega ao Brasil, na segunda metade do século XIX. Mesmo chegando a terras brasileiras trazido pelos portugueses, o gênero mantém ainda por várias décadas a estrutura francesa. Aos poucos, vai conquistando o público, ganhando mais e mais espaço nos palcos brasileiros e tomando contornos próprios. O teatro de revista foi se diferenciando dos outros sistemas dramatúrgicos e firmando sua estrutura e suas convenções enquanto gênero de teatro musicado específico por meio das linhas mestras indicadas pela dramaturgia. Era um gênero teatral que problematizava o cotidiano, expondo as questões sociais e políticas de forma caricata e paródica, com personagens-tipo, números de dança e canto, esquetes e apoteoses.

No Brasil, foram necessárias algumas décadas para que o gênero ganhasse força. As primeiras tentativas não foram bem recebidas pelo público. A primeira revista apresentada no Brasil foi *As surpresas do Sr. José da Piedade*, de Justiniano de Figueiredo Novaes, em 1859. Porém, é considerado como marco inicial do teatro de revista brasileiro o espetáculo *O mandarim*, de Arthur Azevedo, apresentado em 1884. O próprio Arthur Azevedo já havia feito algumas tentativas fracassadas com o gênero no Rio de Janeiro, mas foi somente após viajar para a Europa e assistir às Revistas de Ano francesas originais que o autor conseguiu atingir o público brasileiro, tornando-se um dos mais importantes comediógrafos de sua época.

Em um primeiro momento, a revista era estruturada com as figuras do compadre e da comadre, que eram articuladores do enredo, inter-relacionando os quadros e as cenas e respeitando um fio condutor. Era dividida geralmente, em três atos, um prólogo e apoteoses no final de cada ato, entremeado por inúmeros quadros. As apoteoses eram autônomas em relação ao enredo, e geralmente a primeira apoteose era a mais importante. Esse ainda era um modelo bem francês. Aos poucos, a revista vai perdendo

¹ Manifestação teatral geralmente realizada nas feiras francesas entre os séculos XVII e XVIII, que misturava vários estilos, técnicas e formas de espetáculo buscando promover o divertimento calcado no gosto popular. (CAMARGO, 2012)

essa estrutura e adquirindo novos formatos. O compromisso com um fio condutor, mesmo que tênue, foi sendo abandonado, e foram desaparecendo as personagens do compadre e da comadre. As figuras femininas de vedetes e coristas ganharam projeção na cena. Com a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), a revista tende a se nacionalizar, estreitando os laços com a música popular. Tania Brandão avalia que, com essa aproximação – que levou aos palcos compositores, instrumentistas, intérpretes e passistas –, torna-se “notável o papel da revista no universo ideológico-sentimental da cidade” (BRANDÃO, 2006, p. 3).

Uma das principais características do teatro de revista era sua relação com a atualidade. De acordo com Collaço (2008, p. 02), esse “presentismo” é o que torna o gênero tão peculiar, mas ao mesmo tempo é um obstáculo ao seu entendimento nos dias atuais. As novidades, os eventos da atualidade, os grandes eventos sociais eram a matéria-prima da revista. O sucesso dos espetáculos se dava, em parte, pelo grande poder de comunicação com a plateia que os atores e as atrizes exerciam. As situações do dia a dia eram apresentadas em linguagem popular, fortalecendo o vínculo com o público.

Outra característica importante é a forte codificação da cena, começando pela demarcação de palco e chegando aos atores, organizados nas companhias a partir da hierarquia artística² respeitada à época. Angela Reis afirma que, “além de ser voltada para a cena, a dramaturgia baseava-se na especialização dos atores: cada companhia possuía um naipe de atores que, a partir de características físicas e psicológicas, especializavam-se em determinados papéis” (REIS, 1999, p. 82).

Tal distribuição era fundamental para o sucesso das companhias, que seguiam à risca a convenção, como podemos observar na fala de Rangel: “ainda no que concerne à distribuição dos papéis, tendo em vista as convenções intransigentes da Arte, não pode o ensaiador alhear-se à exata concordância do físico exigido pela personagem, com o do artista a ser designado para interpretá-la” (RANGEL, 1954, p. 29).

Portanto, cada ator ou atriz de uma companhia desempenhava um papel que não variava³, relacionado com sua idade e seu físico, e, dessa maneira, seguia um modo de interpretar, um repertório de gestualidades condizentes com o papel desempenhado. A

² Classificação ou posto que o artista ocupa numa companhia de acordo com o gênero do papel que vai representar. (ARANHA, 1949)

³ O papel desempenhado por um ator ou uma atriz podia mudar por causa de sua idade. Uma ingênua, por exemplo, podia eventualmente ocupar a posição de uma dama galã, e aí se manteria então.

cada papel correspondia uma série de personagens-tipo, esses sim, variáveis. Neyde Veneziano esclarece:

Diferente de outras modalidades, revista é um gênero teatral fragmentado que se adapta ao país no qual se aloja. É francesa se feita na França, portuguesa se for em Portugal, e assim por diante. Isto porque o arcabouço textual revisteiro se apresenta totalmente elástico, com espaços para os fatos do cotidiano local, para o desenvolvimento de personagens-tipo de cada país e para a inclusão de músicas nacionais.

Dessa forma, a estrutura da *revue du fin d'année*, cujo enredo simples facilitava a inclusão dos assuntos locais, chegou ao Brasil e foi, imediatamente, povoada de malandros, mulatas, caipiras, portugueses. Juntaram-se a estes tipos acontecimentos sociais e políticos e, sobretudo, nossa música popular. A receita funcionava sempre e o gênio criativo do autor determinava a qualidade e a aceitação do espetáculo. (VENEZIANO, 2010, p. 55)

A escrita cênica era pensada e construída a partir desses preceitos. Quando uma companhia escolhia um novo texto para ser montado, automaticamente cada ator já sabia que personagem desempenharia, de acordo com seu papel, sua posição ocupada na companhia. Como não havia dúvidas a respeito da distribuição dos personagens entre os artistas, a função do ensaiador era, na maioria das vezes, apenas organizar entradas e saídas de atores, também respeitando a codificação do espaço físico do palco.

A divisão precisa do palco serviria para distribuir os atores em cena em locais mais ou menos privilegiados, também considerando a hierarquia estabelecida pela posição que cada artista ocupava dentro da companhia. Desse modo, garantia-se que os primeiros atores sempre estivessem em posição privilegiada em comparação àqueles que desempenhavam papéis de menor importância. Essa composição espacial era pensada de modo a favorecer a comunicação entre os comediantes e a plateia, sendo tal interação característica fundamental do gênero.

A revista traçava um panorama do que havia acontecido no ano anterior em várias áreas, destacando os principais fatos “relativos ao dia a dia, à moda, à política, à economia, ao transporte, aos grandes inventos, aos pequenos crimes, às desgraças, à imprensa, ao teatro, à cidade, ao país” (VENEZIANO, 2013, p. 128). Tratava dos assuntos cotidianos em linguagem popular, teatralizada. A crítica política era feita de maneira cômica, criando sátiras e paródias que envolviam o espectador.

Neste contexto, o teatro foi a grande diversão da sociedade brasileira até o início do século XX. De acordo com Neyde Veneziano, mesmo não tendo sido levado a sério pela elite intelectual brasileira, o teatro de revista foi “o mais expressivo e fervilhante gênero nas primeiras décadas desse nosso ruidoso século XX” (VENEZIANO, 1991, p. 15). No centro do Rio de Janeiro, as casas de espetáculo ficavam lotadas com apresentações de revistas em até três sessões diárias.

Espaço de construção do ideário urbano, a revista era alimentada pelo cotidiano, ao mesmo tempo em que era capaz de ditar modas e influenciar fortemente o dia a dia dos espectadores. Guardando uma relação muito íntima com os anseios e desejos de sua época, o gênero evolui em paralelo aos eventos citadinos, tornando-se uma espécie de projeção dos assuntos em voga no momento de sua apresentação. Rio de Janeiro e São Paulo eram o eixo de produção e difusão de revistas nacionais. Logo, eram o primeiro paradeiro das companhias estrangeiras que chegavam ao país. Mas as trupes não paravam por aí; pelo contrário, ao chegar em território nacional novos contratos eram assinados, de acordo com as oportunidades que apareciam. Assim, cidades como Salvador, Recife e Porto Alegre também receberam a visita de companhias estrangeiras.

Gênero marcado por alto grau de improvisação, a revista se apoiava no jogo estabelecido entre a plateia e os atores, com destaque para os cômicos e vedetes. Entre as décadas de 1920 e 1930, a cena revisteira sofre diversas transformações, produzidas por diferentes empresários, e influenciadas por espetáculos, gêneros e companhias estrangeiros. Nesse período, é possível observar uma crescente tomada de espaço em cena pelas mulheres, seja na figura das vedetes ou mesmo das coristas, ao passo em que se percebe um gradual desnudamento do corpo feminino nos espetáculos. Esta relação estabelecida entre o crescente valor atribuído às mulheres e o crescente desnudamento de seus corpos nos palcos é uma das questões de interesse desta investigação. Duas companhias europeias que visitaram o Brasil no início da década de 1920 foram fundamentalmente responsáveis por tais mudanças: a *Companhia Bataclan*, francesa, e a *Companhia Velasco*, espanhola. Pela influência que exerceram na cena revisteira nacional, as duas trupes foram tratadas detalhadamente no corpo da tese.

O início do século XX foi marcado por um intenso processo de emancipação feminina, alavancado em boa parte após a Primeira Guerra Mundial. Maria Claudia Bonadio (2007) afirma que no decorrer do século XIX os grupos familiares perdem gradativamente suas funções produtivas, tornando-se unidades de consumo, e destaca

que após a Primeira Guerra o ato de fazer compras se torna uma importante instituição para as mulheres, aproximando-as do espaço público. Resistindo à concepção masculina dos deveres familiares atribuídos às mulheres, que as limitavam a operar apenas no âmbito doméstico, aos poucos o leque de atividades realizadas socialmente foi sendo ampliado.

Em meados da década de 1920, com a expansão das lojas de departamentos, a confecção de roupas prontas adquire novo *status*, e os produtos de vestuário ganham a liderança entre os itens de consumo feminino. Nesse contexto, são criadas novas imagens referentes às mulheres que buscam agora autonomia e independência. Este trabalho tece considerações sobre como a moda e os figurinos teatrais se relacionam com o imaginário social atribuído às mulheres; como o vestuário colabora para criar representações do feminino, e como tais representações e imagens da mulher se conectam com os papéis sociais desempenhados por elas cotidianamente, os quais se relacionavam principalmente com a esfera privada, correspondendo à maternidade e à domesticidade. Francione Oliveira Carvalho afirma que a representação,

é uma construção mental da realidade feita por meio de ideias, imagens e práticas dotadas de significados que os homens elaboram para si (...)

As representações são também portadoras do simbólico, dizem mais do que aquilo que mostram ou enunciam; carregam sentidos ocultos, que, construídos social e historicamente, internalizam-se no inconsciente coletivo e se apresentam como naturais, muitas vezes dispensando reflexão, caso exemplificado pelo estereótipo. Elas trazem consigo o *imaginário*, representações coletivas construídas sobre a realidade, que, por ser histórico, mostra como cada época constrói representações que dão sentido ao real. (CARVALHO, 2010, p. 152)

Assim, acredito que as transformações ocorridas no início do século XX, especialmente no que diz respeito à emancipação feminina, foram responsáveis por criar novas representações, atuando no imaginário social relativo ao feminino, ao mesmo tempo em que lidavam – muitas vezes, de maneira desafiadora e conflituosa – com as representações coletivas pré-existentes. Refiro-me aqui às estruturas androcêntricas que basilar as sociedades ocidentais, e as disposições binárias e contrastantes que permeiam as construções do masculino e do feminino. Tedeschi afirma que “a visão androcêntrica do mundo é compartilhada por todos, mulheres e homens, e nos passa

despercebida, pois tendo sempre estado nela submersos, encaramo-la como natural, universal e imutável” (TEDESCHI, 2007, p. 02), o que dificulta que se operem transformações nas relações sociais entre homens e mulheres.

Nesse sentido, interessa a essa pesquisa investigar como eram tais relações no início do século XX, de que maneira se transformaram, e como o imaginário relativo ao feminino tem sido construído ao longo dos anos. Charles Taylor define imaginário social da seguinte maneira:

Por imaginário social entendo algo muito mais amplo e profundo que as construções intelectuais que as pessoas possam elaborar quando refletem sobre a realidade social de um modo distanciado. Em vez disso, penso no modo com que imaginam sua existência social, o tipo de relações que mantém umas com as outras, o tipo de coisas que ocorrem entre elas, as expectativas que se cumprem habitualmente e as imagens e ideias normativas mais profundas que subjazem a estas expectativas. (TAYLOR, 2004, p. 37)⁴

Para o autor, o imaginário corresponde à maneira com que pessoas comuns imaginam seu entorno social, algo se que se manifesta através de imagens, histórias e lendas. Tais noções são compartilhadas por um grande número de pessoas, até mesmo por toda a sociedade. O imaginário social seria, então, o entendimento coletivo que torna as práticas comuns possíveis, dotando-as de um senso de legitimidade amplamente compartilhado.

Foram investigadas algumas construções simbólicas referentes ao masculino e ao feminino e as relações hierárquicas de poder advindas de tais concepções. Antes de apenas identificar a dominação masculina como uma estrutura incorporada por ambos os sexos, interessa a essa pesquisa dar visibilidade à existência e à resistência feminina, e à inscrição das mulheres como sujeitos da história – corroborando com a noção apresentada por Michelle Perrot, que visa dar “visibilidade ao movimento de contraposição ao poder (no singular) exercido pelas mulheres, (...) mediante estratégias

⁴ Tradução livre do original: *Por imaginario social entiendo algo mucho más amplio y profundo que las construcciones intelectuales que puedan elaborar las personas cuando reflexionan sobre la realidad social de un modo distanciado. Pienso más bien en el modo en que imaginan su existencia social, el tipo de relaciones que mantienen unas con otras, el tipo de cosas que ocurren entre ellas, las expectativas que se cumplen habitualmente y las imágenes e ideas normativas más profundas que subyacen a estas expectativas.*

ligadas à vida cotidiana, as quais lhes conferem ‘poderes’ (no plural) colocando ênfase em aspectos relacionais do convívio cotidiano” (SAYÃO, 2003, p. 127).

A escolha do vestuário – tanto social quanto traje de cena – como elemento formador de imagens da mulher, se dá pelo caráter simbólico das roupas, afirmado por diversos autores. Contrapondo-se à ideia de que estariam primeiramente ligados às funções de proteção, pudor e ornamentação, Godart afirma que as roupas atuam na perspectiva dos “indivíduos, grupos ou classes sociais que utilizam os modos de vestir para definir sua identidade” (GODART, 2010, p. 10). Para o autor, “a moda é um fato social total⁵, visto que além de ser simultaneamente artística, econômica, política, sociológica, ela atinge questões de expressão da identidade social” (GODART, 2010, p. 17). Rosane Feijão, ao tratar do assunto, expõe a opinião de Philippe Perrot da seguinte maneira:

Para ele, o ato de vestir-se constitui essencialmente um ato de significação, capaz de manifestar uma essência, uma tradição, uma herança, uma casta, uma linhagem, uma etnia, uma geração, uma religião, uma proveniência geográfica, um estatuto matrimonial, uma posição social, um papel econômico, uma posição política, uma afiliação ideológica. Como signo ou como símbolo, continua ele, a roupa consagra e torna possíveis clivagens, hierarquias e solidariedades segundo um código garantido e perenizado pela sociedade e suas instituições (FEIJÃO, 2011, p. 83).

O vestuário se relaciona, então, com a construção social da identidade do indivíduo, na medida em que “constitui uma indicação de como as pessoas, em diferentes épocas, veem sua posição nas estruturas sociais e negociam as fronteiras de status” (CRANE, 2006, p. 21). É preciso ter em mente que as mulheres que buscaram algum nível de autonomia e emancipação no início do século XX o fizeram a partir das brechas encontradas na sociedade patriarcal.

O ponto de vista tomado com esse trabalho é o de resgatar os lugares das mulheres; identificar suas atividades e a importância que tinham para a construção e manutenção de um projeto de sociedade. Embora tenham sido menos vistas nos espaços públicos que os homens, as mulheres sempre foram parte da estrutura basilar de todas as

⁵ Um fato social total é, portanto, um fato social que implica profundamente os indivíduos e os grupos sociais e cuja compreensão considera o ser humano em sua totalidade (GODART, 2010, p. 17).

coletividades. O caminho escolhido aqui é o de iluminar suas práticas, e a maneira como existem, resistem e constroem seus poderes.

Nesse sentido, a figura da atriz, vedete, cantora, empresária e figurinista Margarida Max aparece como o foco da pesquisa, possibilitando, com o estudo de sua vida e carreira, abranger questões referentes a todos os temas mencionados acima. Margarida foi uma mulher determinada, que se identificava com as mudanças que ocorriam em seu tempo, sempre perseguindo novas ideias e paradigmas; conduziu sua carreira muitas vezes desempenhando funções tradicionalmente masculinas, como empresária de sua companhia, e sempre se adaptando aos novos tempos que se apresentavam. Sua relação com a vestimenta era notável: estava sempre bem vestida, elegante, e ao mesmo tempo ousada, acompanhando as novidades de seu tempo; no palco, como vedete, se apresentava com trajes de cena geralmente luxuosos e exuberantes e, além disso, foi responsável pelos figurinos de diversos espetáculos.

Dadas tais considerações, a hipótese levantada nesta investigação é a de que Margarida Max construiu sua carreira artística e imagem pessoal em consonância com os ideais de modernidade vigentes à época, notadamente os preceitos do feminismo de então. Neste sentido, acredito que as atividades cênicas que desempenhava como atriz, vedete, cantora, empresária, diretora e figurinista refletiam suas escolhas pessoais e não as de um agenciador ou agente teatral. Complementando esta hipótese, compreende-se que uma das ferramentas utilizadas para abrir espaço na esfera pública e construir uma imagem pessoal de valor foi a capacidade que a atriz tinha para se vestir de acordo com o que era socialmente considerado de bom gosto, além de vestir-se de maneira extravagante e requintada em cena. Tomando-se em conta que saber vestir-se com apuro e apresentar-se bem em sociedade eram características atribuídas ao universo feminino, tais habilidades eram incentivadas e admiradas nas mulheres, e a maestria em exercê-las abria oportunidades de participação mais ativa nas esferas públicas.

Trajatória da pesquisa

No princípio do trabalho, almejava-se que a pesquisa lançasse um olhar sobre o imaginário social atribuído à mulher na primeira metade do século XX. Considerando os figurinos utilizados pelas atrizes do teatro de revista – sobretudo vedetes e coristas – e as colunas de moda e fatos sociais dos periódicos da época como fontes divulgadoras de imagens da mulher, buscaria relacionar as formas vestimentares da cena teatral às representações sociais do feminino. Nesse sentido, inicialmente havia sido feito um recorte temporal entre os anos de 1924 e 1932, no Rio de Janeiro, que era na época a Capital Federal e berço das novidades socioculturais do país.

O recorte temporal havia sido delimitado de acordo com o período de existência da *Companhia de Sainetes e Revistas Tro-lo-ló*, administrada por Jardel Jércolis, que pode ser considerada um dos mais importantes signos de mudança do teatro musicado na época (FARIA, 2012, p. 446); e da *Companhia de Revistas Margarida Max*, onde a atriz que nomeia a trupe atuava como primeira vedete e empresária. Por ambas passaram autores de prestígio no meio intelectual, cenógrafos aclamados, músicos importantes, e atores e atrizes disputados. Estas duas companhias foram de fundamental importância para a renovação da cena revisteira ocorrida no Brasil no início da década de 1920, notadamente após a passagem pelo Brasil das companhias estrangeiras *Bataclan* e *Velasco*.

Ainda, o interesse nas primeiras décadas do século XX se dava pelo processo de emancipação feminina correspondente ao período, alavancado após a Primeira Guerra Mundial. Maria Claudia Bonadio (2007) afirma que no decorrer do século XIX os grupos familiares perdem gradativamente suas funções produtivas, tornando-se unidades de consumo, e destaca que após a Primeira Guerra o ato de fazer compras se torna uma importante instituição para as mulheres, as aproximando do espaço público. Resistindo à concepção masculina dos deveres familiares atribuídos às mulheres, que as limitavam a operar apenas no âmbito doméstico, aos poucos o leque de atividades realizadas socialmente foi sendo ampliado.

Para acompanhar tais mudanças, havia sido eleita a revista *Fon-Fon*, que se configurava como um importante documento de registro da vida sociocultural do Brasil, sendo “uma das revistas de maior popularidade e circulação na capital federal nas

décadas iniciais do século XX” (SOARES, 2010, p. 128). Encontram-se no periódico, páginas dedicadas ao registro dos fatos sociais como casamentos, formaturas, audições musicais, com abundantes fotos das senhoras e senhoritas das camadas médias e altas cariocas exibindo seus modelos. Surgida em 1907, a revista circulou até 1958. Era editada por Gonzaga Duarte, Mário Pederneiras e Lima Campos, e a partir da década de 1930 se volta mais especificamente para o público feminino.

Desse modo, considerando os figurinos do teatro de revista e os periódicos em circulação na cidade como divulgadores da imagem da mulher no período, pretendia investigar os espaços sociais reservados às mulheres e sua relação com o imaginário social atribuído ao feminino na primeira metade do século XX. A partir da análise dos figurinos de vedetes e *girls* de espetáculos selecionados entre as duas companhias, buscava verificar como as vestimentas teatrais influenciavam e eram influenciadas pelas representações sociais do feminino. Levando em conta que o vestuário se relaciona com a construção social da identidade do indivíduo, questionava como a moda e o figurino teatral operam para construir as representações do feminino, e qual a relação das formas vestimentares com o imaginário social atribuído à mulher no início do século XX.

Conforme a investigação se aprofundava e o trabalho ganhava corpo, no entanto, algumas mudanças aconteceram. Após o exame de qualificação, que contou com as generosas contribuições das professoras doutoras Solange Wajnman⁶ e Elizabeth Azevedo⁷, o eixo da pesquisa passou a ser a carreira da atriz Margarida Max. Partindo deste ponto, era possível contemplar todos os temas centrais de interesse, e ainda verticalizar o estudo, indo mais fundo na investigação que anteriormente ficaria mais panorâmica. O projeto contava ainda com a originalidade, já que pouco havia sido escrito sobre a vida e a carreira desta estrela que foi uma das mais famosas vedetes brasileiras entre as décadas de 1920 e 1930.

A pesquisa então ficou organizada a partir da vida da atriz. Considerando uma linha do tempo que se inicia com seu nascimento e finaliza com sua morte, foram selecionados quatro intervalos de tempo, que tratavam de diferentes momentos da vida e da carreira de Margarida Max. Cada intervalo corresponderia a um capítulo da tese, acrescentando-se ainda a introdução e a conclusão, e demais elementos pré e pós-textuais, de acordo com a praxe acadêmica. O primeiro capítulo abarcaria o período de

⁶ Professora titular do Programa de Pós-Graduação em Comunicação na Universidade Paulista (UNIP).

⁷ Professora de Teatro Brasileiro e História das Artes Cênicas na ECA/USP.

tempo entre o nascimento de Margarida, e seu primeiro grande sucesso nos palcos revisteiros – o espetáculo *À la Garçonne*, de Marques Porto e Afonso de Carvalho, estreado em 1924 no Teatro Recreio. O segundo capítulo trataria do auge da carreira da atriz, que foram os anos em que a *Companhia Margarida Max* foi financiada pelo empresário português Manuel Pinto, se apresentando em diversos teatros do Rio de Janeiro e fazendo algumas temporadas em São Paulo. No terceiro capítulo seria acompanhada a guinada na carreira da estrela, que passou a cantar no rádio e em espetáculos líricos. O quarto capítulo daria conta dos anos finais de sua vida, os últimos trabalhos realizados, e o final de sua carreira.

Com o andamento da pesquisa, outra mudança se apresentou. A investigação revelou que os anos em que a *Companhia Margarida Max* esteve financiada por Manuel Pinto foram os mais profícuos de sua carreira, e que embora a atriz perseguisse uma guinada no sentido de tornar-se cantora lírica, como se esse fosse o ápice de sua trajetória artística, essa fase não parece ter sido tão relevante profissionalmente quanto deve ter sido pessoalmente para Margarida. Percebi, então, que o material de que seriam compostos os capítulos três e quatro carregava aspectos conclusivos de sua atuação profissional, e optou-se por condensar os dois, formando o terceiro e último capítulo. Dessa maneira, a pesquisa foi estruturada da seguinte forma:

O capítulo 1, *Anos iniciais: desponta uma estrela (1902-1924)*, se inicia no ano do nascimento da atriz, e apresenta algumas das principais mudanças sócio-culturais que aconteciam no Rio de Janeiro e em São Paulo nas duas primeiras décadas do século XX. A linha do tempo da vida de Margarida se mistura a outras linhas do tempo, entrelaçando aspectos econômicos, mudanças de costumes e movimentos artísticos, para criar um panorama de fatores que permearam a infância e adolescência da atriz, revelando perspectivas históricas que podem ter influenciado a construção da sua carreira. O texto foi organizado de maneira a oferecer ao leitor o cenário de onde desponta a estrela.

O capítulo se desenvolve a partir das reformas modernizadoras ocorridas no início do século XX no Rio de Janeiro e em São Paulo. Apresenta aspectos da vida social e cotidiana dos habitantes das duas cidades, e acompanha o movimento teatral da época. As relações entre traje de cena e moda começam a ser abordadas nesta parte do texto, assim como as questões relacionadas à exposição do corpo feminino, emancipação feminina, e os lugares que as mulheres ocupavam na sociedade.

Esta parte do trabalho apresenta também o início da carreira de Margarida Max, ainda no interior de São Paulo, onde passou por algumas trupes, até chegar a companhias de maior relevância como a *Companhia de Revistas* e Operetas do Teatro Boa Vista e a *Companhia de Comédias de Procópio Ferreira*, ambas em São Paulo, e a *Companhia Brasileira de Comédias Abigail Maia*, no Rio de Janeiro, até chegar a sua estreia como primeira atriz da *Companhia de Revistas do Teatro Recreio*, no Rio de Janeiro. Dada sua relevância para a cena nacional revisteira da época, são abordadas neste capítulo as passagens pelo Brasil das companhias estrangeiras *Bataclan* e *Velasco*.

O segundo capítulo, denominado *O estrelato: A Companhia de Revistas Margarida Max (1925-1930)*, acompanha o momento de maior sucesso da atriz, e sua consolidação como estrela. Este período se inicia no Teatro Recreio, e é compreendido por distintas fases, em que a companhia se desfez e refez diversas vezes, com diferentes configurações. Passando por vários teatros do Rio de Janeiro e de São Paulo, a companhia contou com financiamento de empresários como Manuel Pinto, Antonio Neves e Antonio Macedo. São abordados todos os espetáculos apresentados pela companhia, ano a ano.

O capítulo revela interessantes estratégias de organização e manutenção da cena, mecanismos de divulgação dos espetáculos, e procedimentos usuais do teatro de revista. Aborda ainda a relação entre Margarida e os demais membros de sua companhia, sejam artistas técnicos, atores ou atrizes; e retrata sua atuação como vedete, empresária e figurinista. Esta parte da pesquisa se ocupa ainda em esmiuçar os trajes de cena utilizados pela *Companhia Margarida Max*, relacionando-os com os diferentes tipos de personagens e cenas que faziam parte do gênero teatral.

O terceiro capítulo, *O crepúsculo de uma vedete (1931-1956)*, aborda os anos que marcam uma segunda fase da carreira da atriz, já em declínio. Nesta fase, Margarida deixou a revista, passou ao rádio, à opereta, à ópera, e por fim, retornou à revista, com algum prestígio, porém com pouco sucesso. Constan dessa parte do texto: o retorno de Margarida à *Companhia de Revistas do Teatro Recreio*, sua atuação como principal figura da temporada de operetas do Teatro João Caetano, o período em que esteve contratada como cantora lírica pela Rádio Ipanema, sua apresentação como cantora lírica no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, e suas últimas participações em companhias de teatro de revista. O capítulo faz ainda algumas considerações sobre

aspectos da vida social de Margarida Max, traçando paralelos com o imaginário relacionado às mulheres da época.

Por fim, as *Considerações finais* trazem apontamentos sobre a carreira de Margarida e as transformações que a atriz imprimiu em sua imagem pública. São retomados os principais temas tratados durante a pesquisa, como a representação feminina em diversas plataformas, as relações entre a figura da vedete e a construção do imaginário feminino, e o traje de cena e as estratégias teatrais pertencentes ao universo do teatro de revista.

Parâmetros da pesquisa

Nortearam a escrita deste trabalho os seguintes objetivos: a partir da carreira da atriz Margarida Max, investigar como os trajes de cena de vedetes e coristas do teatro de revista se relacionavam com as representações do feminino vigentes à época, e como influenciavam e/ou eram influenciados por tais representações; verificar como o imaginário social referente às mulheres era construído e mantido, e como as mulheres lidavam com os contornos e delimitações que tais ideias representam, especialmente no caso de artistas de teatro; analisar os figurinos femininos do teatro de revista em sua perspectiva simbólica, de artefato constituidor de identidade social; identificar, a partir da análise de periódicos da época, como a moda vigente opera na construção de um ideário relacionado ao feminino; e por fim, identificar como as representações do feminino dialogam com os papéis sociais de fato desempenhados pelas mulheres.

As escolhas metodológicas foram consideradas e repensadas ao longo do trabalho de pesquisa. O teatro de revista foi tratado em sua perspectiva histórica, partindo dos estudos de diversos autores, como Neyde Veneziano, Delson Antunes, Roberto Ruiz, Filomena Chiaradia, Vera Collaço e Laura Cascaes, dentre outros. Diversos pesquisadores se dedicaram a tratar da dramaturgia, das convenções e dos múltiplos aspectos desse gênero teatral que foi tão marcante nas últimas décadas do século XIX e primeiras décadas do século XX. Estes teóricos foram responsáveis por alicerçar a pesquisa no Brasil, contribuindo de maneira inestimável para a abertura e aumento do campo de investigação, e estas foram as referências que basilarão inicialmente as buscas por informações a respeito do tema. Dado o caráter historiográfico da pesquisa,

além de abordar o teatro brasileiro vinculando-o à cultura e à sociedade, buscou-se compreender as construções que influenciavam o imaginário social referente à mulher a partir da perspectiva da história das mulheres, contando com as contribuições de Joana Maria Pedro, Michelle Perrot e Mary Del Priore, entre outros.

Foram consultados os acervos da Fundação Nacional de Artes do Rio de Janeiro⁸ - Funarte/RJ, onde podem ser encontradas fotografias de Margarida Max e importantes reportagens publicadas em periódicos antigos. O Centro de Documentação - CEDOC⁹ reúne extenso material fotográfico e documental sobre o teatro de revista, contando com registros como fotos de cena dos espetáculos, e documentos variados de empresas teatrais.

Nesta investigação, as hemerotecas digitais foram largamente utilizadas como ferramentas de pesquisa. Foram consultadas, principalmente: a Hemeroteca Digital Brasileira; a *Gallica*, Hemeroteca Digital Francesa; e a Hemeroteca Digital Espanhola. Por meio das três hemerotecas, foi possível ter acesso a diversos periódicos nacionais e estrangeiros da época, permitindo assim reconstruir um pouco da história das companhias teatrais estrangeiras que visitaram o Brasil e das companhias nacionais atuantes no período, compondo um panorama teatral da época.

A pesquisa na *Gallica* - braço digital da Biblioteca Nacional da França - permitiu o acesso a jornais, revistas e documentos franceses da época. Foram consultados principalmente os jornais *La Presse*; *Le Figaro*; *Le Journal Amusant*; *Le Matin*; e *L'Homme Libre: journal quotidien du matin*. Dessa maneira foi possível verificar a importância da *Companhia Bataclan* no cenário internacional, principalmente em seu país de origem. E também remontar um pouco da história de sua diretora, Bénédicte Rasimi.

A pesquisa na Hemeroteca Digital Espanhola permitiu o acesso a jornais e revistas espanhóis da época. Foram consultados principalmente os jornais *El Heraldo de Madrid*, *El Imparcial*, *La Correspondencia de España*, *La Época*, *La Mañana*, e *La Voz*. A partir daí foi possível desvendar um pouco da história da *Companhia Velasco* e de seus fundadores.

⁸ Disponível em: <<http://www.funarte.gov.br/>>. Acesso: 11 ago. 2013.

⁹ Centro de Documentação. Disponível em: <<http://www.funarte.gov.br/cedoc/>>. Acesso em: 11 ago. 2013.

A Hemeroteca Digital Brasileira é um projeto mantido pela Fundação Biblioteca Nacional, que é “o órgão responsável pela execução da política governamental de captação, guarda, preservação e difusão da produção intelectual do País. Com mais de 200 anos de história, é a mais antiga instituição cultural brasileira”.¹⁰ Com sede no Rio de Janeiro, é uma das principais bibliotecas nacionais do mundo. Possui um acervo com cerca de nove milhões de itens. Uma parte deste acervo já está disponível para acesso remoto por meio da plataforma BNDigital – dispositivo que comporta diversos tipos de documentos já digitalizados, entre eles documentos sonoros, imagéticos, manuscritos, artigos, ensaios, históricos. A partir da plataforma é possível ter acesso à Hemeroteca Digital Brasileira: “portal de periódicos nacionais que proporciona ampla consulta, pela internet, ao seu acervo de periódicos – jornais, revistas, anuários, boletins etc. – e de publicações seriadas”.¹¹ Através da hemeroteca foram consultados diversos jornais e revistas do Rio de Janeiro e São Paulo, destacando-se: Jornal do Brasil, Correio da Manhã, O Paiz, Diário Carioca, O Malho, Para Todos, Revista da Semana, Fon-Fon, O Cruzeiro, Frou-Frou, A Cigarra, Diário Nacional e Correio Paulistano.

Além disso, foram também consultados jornais como O Globo, do Rio de Janeiro, e O Estado de São Paulo, que mantém acervos próprios não cobertos pela Hemeroteca Digital Brasileira. Os jornais e revistas acompanharam as trupes em suas temporadas, retratando os costumes dos empresários, dos artistas e da plateia. A consulta aos periódicos retrata ainda diversos aspectos da vida social cotidiana. Por meio de matérias, propagandas, entrevistas, é possível identificar diversas questões relacionadas ao imaginário social atribuído às mulheres, suas funções, as atividades desempenhadas, e seu lugar na sociedade.

Foram encontrados ainda nos periódicos indícios de alguns procedimentos e estratégias teatrais adotadas pelos teatros e empresários do ramo teatral. Um artifício recorrente consistia em apresentar uma peça durante alguns dias consecutivos, e quando o público começasse a diminuir, inserir novos quadros na apresentação, para chamar de volta ao teatro os espectadores. Nessas apresentações, eram inseridos novos números de canto, dança, e quadros onde artistas brasileiros faziam participações especiais. Estas inserções eram largamente anunciadas com antecedência, atraindo assim a atenção até mesmo de quem já havia assistido ao espetáculo. Outra estratégia corriqueira era

¹⁰ Disponível em: <<https://www.bn.br/sobre-bn/apresentacao>>. Acesso em: 20 mar. 2016.

¹¹ Disponível em: <<http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: 17 mar. 2016.

promover festas artísticas: uma noite em que o público desfrutava de uma revista com quadros novos exclusivos, seguida por um baile com os artistas da companhia, que muitas vezes terminava somente ao amanhecer... Algumas vezes estas festas incluíam também desfiles de moda, nos quais as atrizes apresentavam ao público vestimentas parisienses da próxima estação.

Periódicos são materiais riquíssimos em informação. Diversas são as possibilidades de estudo ao se investigar em jornais e revistas. Assim, foi necessário definir metas e rumos, e então selecionar os caminhos da pesquisa, elegendo que aspectos seriam considerados. Cada seção de um jornal, por exemplo, é capaz de prover um tipo de informação diferente. Em alguns casos, o estudo de apenas uma seção foi suficiente; em outros, o cruzamento de análises de dados retirados de diversas seções pareceu mais eficaz. Para pesquisar sobre a cena teatral da época foram utilizados principalmente fotos das companhias e dos artistas; cartazes contendo informações sobre as estreias e apresentações; críticas de espetáculos teatrais; entrevistas com artistas e empresários, matérias sobre as companhias publicadas em colunas específicas de teatro ou colunas sociais; e ainda propagandas de produtos associados aos espetáculos ou companhias. Todos esses setores se configuraram como fontes de dados complementares uns aos outros, e foram utilizados em conjunto.

A pesquisa em jornais e revistas se configurou, dessa maneira, como uma junção de fragmentos que, recompostos, contam uma história. Assim como uma grande colcha de retalhos, é preciso dar atenção a cada pedaço de informação encontrado, por menor que seja, ainda que à primeira vista pareça insignificante; muitas vezes esse pequeno pedaço é uma pista a ser seguida, uma centelha que encontrará combustível no decorrer da investigação, iluminando o que antes parecera obscuro.

Uma das maiores dificuldades encontradas durante a investigação em periódicos antigos foi a visualização de imagens. Ao tratar da materialidade da cena, neste caso, do traje de cena, é de profunda importância que se consiga visualizar o que está sendo estudado. Infelizmente os registros fotográficos das revistas da *Companhia Margarida Max* disponíveis hoje não são abundantes. Na consulta ao Acervo da Fundação Nacional de Artes - Funarte, livros, e jornais e periódicos da época, avaliei que as imagens com melhor resolução são aquelas encontradas em livros e revistas, porém, estas nem sempre vêm acompanhadas de informações completas. As imagens recolhidas em jornais não têm boa resolução, mas muitas vezes trazem informações valiosas. Neste contexto, na

tentativa de aproveitar ao máximo as imagens coletadas, foi necessário um cruzamento de fontes, em que uma complementa a outra.

No caso dos jornais digitalizados pela Hemeroteca Digital Brasileira, por exemplo, muitas vezes as imagens apresentam baixa resolução porque a digitalização foi feita a partir de jornais já antigos, o que acarreta perda irreparável de qualidade visual. Ainda assim, foi avaliado que os periódicos são fontes fundamentais de pesquisa, inclusive para compreender os mecanismos de divulgação dos espetáculos, e as relações entre a imprensa e as companhias teatrais. Dessa maneira, considerei válido analisar uma fotografia que vem acompanhada de contexto e informações textuais, ainda que a imagem apresente baixa resolução.

Embora tenham sido recuperadas algumas boas fotografias da *Companhia Margarida Max*, não foram encontrados registros fotográficos de diversos espetáculos. Em outros casos, foram localizadas as imagens, mas em resolução tão baixa que não é possível visualizar com clareza. Essas fotografias foram descartadas da pesquisa. Como parâmetro, foram utilizadas apenas as imagens que oferecessem minimamente a visualização da silhueta dos atores. Sobretudo no capítulo 2, que concentra maior quantidade de registros fotográficos da companhia, diversos espetáculos são mencionados sem que haja nenhuma imagem, ou porque estas não foram localizadas, ou porque as imagens existentes não alcançam o critério escolhido.

Ao longo do processo a investigação em periódicos foi clareando informações obscuras e dando precisão a dados objetivos como datas e títulos de espetáculos e quadros. Além disso, as informações recolhidas nos jornais revelaram ainda procedimentos e estratégias do fazer teatral, mecanismos de obtenção e manutenção de público, funcionamento das relações entre empresários e artistas... Inesperado, entretanto, foi perceber que a partir da leitura dos jornais e revistas da época era possível de fato compreender o que os livros apenas mencionavam; entender a dimensão da influência de tais companhias no teatro nacional e até mesmo na vida em sociedade.

As hemerotecas digitais aparecem nesse contexto como dispositivos indispensáveis à contemporaneidade informacional, na medida em que encurtam a distância entre o pesquisador e suas fontes, disponibilizando documentos e desenvolvendo ferramentas cada vez mais ágeis, precisas e eficazes.

Por fim, cabe observar que esta tese foi produzida entre os anos de 2014 e 2018. Embora a investigação parta de uma perspectiva historiográfica, sua escrita procurou refletir a minha posição em consonância com meu tempo, a partir do avanço das teorias e do pensamento contemporâneo sobre as questões levantadas. Dessa maneira, a pesquisa se apresenta como produto de reflexão ainda de sua própria época.

CAPÍTULO 1

1 ANOS INICIAIS: DESPONTA UMA ESTRELA (1902-1924)

Margarida D’Alexandre Tocatelli nasceu em 24 de abril de 1902, na cidade de São Paulo.¹² Filha de Carlos Tocatelli e Carlota D’Alexandre Tocatelli, imigrantes italianos, era a irmã mais velha de Luís, Olga e Amélia. Segundo Brício de Abreu (1963), Carlos Tocatelli era engenheiro-construtor, e mudava de localidade com frequência, por determinação de sua profissão. A família o acompanhava, e assim Margarida estudou em diferentes cidades quando menina. Boa parte de sua infância e adolescência foi passada em Franca, interior de São Paulo.

No ano em que Margarida nasceu, Rodrigues Alves foi eleito presidente da República. O presidente adotou uma política de modernização dos espaços públicos, tendo por foco a reurbanização de áreas degradadas. O Rio de Janeiro, então capital federal, foi o alvo principal desse projeto. São Paulo também passou por grande modernização na época.

De acordo com Nicolau Sevcenko (2012), o Rio de Janeiro padecia com problemas de ordens diversas, que iam desde moradias em precárias condições sanitárias (ver Figura 1), passando por epidemias frequentes que assolavam a população nativa e os estrangeiros, e chegando à instalação obsoleta das estruturas viárias e, sobretudo do porto, que era o principal do país, porém encontrava dificuldades em suprir a crescente demanda de importação e exportação. Para solucionar todos esses problemas, foi necessário atuar em três frentes de trabalho:

Executar simultaneamente a modernização do porto, o saneamento da cidade e a reforma urbana. Um time de técnicos foi então nomeado pelo presidente Rodrigues Alves: o engenheiro Lauro Müller para a reforma do porto, o médico sanitarista Oswaldo Cruz para o saneamento e o engenheiro urbanista Pereira Passos, que havia acompanhado a reforma urbana de Paris sob o barão de Haussmann, para a reurbanização (SEVCENKO, 2012, p. 22).

De acordo com o autor, para executar tais tarefas os três profissionais se voltaram para os casarões da área central, onde a maior parte da população pobre habitava.

¹² Não foi encontrada, nos cartórios de São Paulo, a certidão de nascimento da atriz. A data de nascimento é atribuída levando-se em conta os dados inscritos na sua carteira profissional, que atualmente está arquivada na Fundação Nacional de Artes - RJ. Uma foto do documento pode ser vista na Revista O Cruzeiro, edição de 24/03/1956, p. 96. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/003581/103974>>. Acesso em: 07 maio 2016.

Figura 1 - Cortiço no Rio de Janeiro

Fonte: Disponível em: <<http://historiainte.blogspot.com.br/2013/12/contradicoes-da-primeira-republica.html>>. Acesso em: 14 ago. 2017.

No empenho em “limpar” e modernizar a cidade, os imóveis iam sendo demolidos, enquanto as famílias que ali residiam iam sendo despejadas sem qualquer tipo de indenização ou plano de realocação, o que acabou por disseminar as favelas na cidade. A ação, chamada pela grande imprensa de “Regeneração”, ficou popularmente conhecida como ditadura do “bota-abaixo”, por causa da truculência com que os executores agiram (ver Figura 2).

Figura 2 - Alargamento da Rua Uruguaiana, durante o “bota-abaixo”

Fonte: Disponível em: <<http://www.rioquepassou.com.br/2004/07/12/rua-uruguaiana-com-7-de-setembro-bota-abaixo/>>. Acesso em: 14 ago. 2017.

Intensificando as ações de cunho sanitarista, a Administração da Saúde se voltou para cortiços, hotéis, barracos e casas. Sevcenko salienta que os visitantes, acompanhados de policiais,

invadiam as casas a pretexto de vistoria e da vacinação dos residentes. Se constatassem sinais de risco sanitário, (...) tinham autorização para mandar evacuar a casa, cortiço, frege, zunga ou barraco, condenando-os eventualmente à demolição compulsória, e seus moradores não tinham direito à indenização (SEVCENKO, 2012, p. 23).

A comoção da população atingida culminou no episódio conhecido como Revolta da Vacina¹³, em 1904 - um motim que durou dez dias e que para ser debelado precisou da intervenção da polícia, da Guarda Nacional, dos bombeiros, do exército, da marinha, e de tropas auxiliares de Minas Gerais e São Paulo. O processo da “Regeneração” chegou ao fim tendo por marco a inauguração da Avenida Central - atual Avenida Rio

¹³ Página escrita em 24 de maio de 2017, na exata semana em que o atual prefeito de São Paulo, João Dória Junior, empreende ação similar na chamada “Cracolândia” – área da zona central de São Paulo que abriga usuários de droga e pessoas em situação de rua. O prefeito iniciou uma série de ações violentas visando exterminar o tráfico da região. Para tanto, foi priorizada a limpeza urbana, sem que fossem feitos investimentos em cuidados e resgate da dignidade dos cidadãos. Com apoio também do governo do estado, a operação foi executada pela Polícia de São Paulo, e atingiu não apenas usuários de drogas, como também moradores e comerciantes da região, indistintamente.

Branco - via que se configurou como “eixo do novo projeto urbanístico da cidade” (SEVCENKO, 2012, p. 26) e que se concretizou como símbolo da modernidade cosmopolita tanto perseguida pelas elites e pelos gestores políticos (ver Figura 3).

Figura 3 - Avenida Central, no início do século

Fonte: Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/304496784_Rio_de_Janeiro_2016>. Acesso em: 14 ago. 2017.

A reforma da região central do Rio de Janeiro ficou a cargo de Pereira Passos, que além de engenheiro urbanista, era à época prefeito da cidade. As transformações no espaço urbano levam, inevitavelmente, a transformações de costumes. Sevcenko (2012, p. 29) afirma que “a avenida passou a ser não só esteio da vida social e cultural da capital, mas o principal modelo do imaginário modernizador da República.” Tal imaginário era, como esperado, derivado das noções civilizatórias francesas:

Para que a cidade se tornasse moderna e civilizada não bastavam as intervenções higienistas e o avanço tecnológico. As camadas que projetaram e incentivaram a reforma urbana entendiam que também a população precisava passar por um processo civilizador e modernizador. Paris foi tomada como modelo de cidade e os hábitos da burguesia francesa determinaram em grande parte a moda e o comportamento das classes burguesas. (FEIJÃO, 2011, p. 18)

Feijão chama atenção ainda para o papel desempenhado pela imprensa nesse período, veiculando ideias de modernidade, demonstrando apoio às obras da prefeitura e do Governo Federal, exaltando os modelos de civilidade importados:

Revistas mundanas, colunas sociais, imprensa feminina e artigos sobre moda e comportamento nos diversos jornais da época empenhavam-se em instalar na cidade um cosmopolitismo que abrangia os menores detalhes da vida cotidiana. A burguesia carioca procurava adaptar-se à nova configuração urbana das áreas mais nobres e centrais da cidade, acompanhando com atenção a promulgação dos decretos do bom gosto que partiam de Londres ou Paris. (FEIJÃO, 2011, p. 133-134)

A Avenida Central se tornou vitrine dos ideais de modernidade e também passarela por onde desfilavam damas e rapazes que se ajustavam ao rigor do que era exigido pela moda. Sevcenko (2012) destaca que aqueles que não podiam se trajar de maneira adequada tinham seu acesso proibido ao centro da cidade. A reforma de Pereira Passos acabou por elitizar este trecho da cidade, e o número de estabelecimentos como restaurantes, cafés e confeitarias aumentou. Cresceu também a sofisticação das instalações desse tipo de comércio, ao que a clientela respondeu elaborando sua aparência na tentativa de se aproximar cada vez mais dos moldes europeus (FEIJÃO, 2011).

O centro da cidade era o grande polo de diversões da burguesia carioca. Lá havia teatros, centros de lazer, clubes recreativos, casas de chá e confeitarias. Esses espaços, assim como as livrarias, se tornaram pontos de sociabilidade. Mas não para todos – para as mulheres, haviam mais restrições, como explica Feijão (2011, p. 75-76):

Entre as confeitarias, a mais famosa era a Colombo (...) era frequentada pelo pessoal da imprensa, mas também pela elite burguesa. Seu salão era um dos poucos lugares em que moças e senhoras de família podiam se acomodar para um chá ou refresco quando em voltas pela parte central da cidade. Mulheres honradas nunca deveriam entrar em um café, bar ou restaurante. Mesmo nas confeitarias, sua frequência só era admitida até as 17 horas.

As moças e senhoras de família em questão costumavam ir ao centro para fazer compras (como exemplificado na Figura 4), prática que foi paulatinamente sendo ampliada a partir da expansão dos grandes magazines, na segunda metade do século XIX. Embora não saíssem sozinhas – estavam sempre acompanhadas pela mãe, pelo irmão, ou por um parente mais velho – o hábito de fazer compras se configurava como uma atividade social prazerosa. E a região do centro era o coração comercial da cidade.

Figura 4 - Mme. Rasteiro e sua filha, Mlle. Sarita, em passeio pela Avenida Central

Fonte: Fon-Fon (20/04/1907, p. 31).¹⁴

Primeiramente na Rua do Ouvidor, e posteriormente na Avenida Central e seus arredores, era possível encontrar todo tipo de bem necessário e desejado por uma elite burguesa ansiosa por consumir, mais que produtos, símbolos da modernidade. Além de zona de comércio, a região central da cidade também se estabeleceu como um grande polo cultural, como observa Feijão:

As obras empreendidas no final da Avenida Central, próximo ao logradouro que já se chamou Largo da Mãe do Bispo, hoje praça Marechal Floriano Peixoto ou Cinelândia, constituíram os principais investimentos da época na área cultural. Ao construir ali o Teatro Municipal, a Escola de Belas Artes, o Palácio Monroe e, mais tarde, a Biblioteca Nacional, o governo reafirmou a ligação daquele espaço com o caráter erudito da cultura que se desejava para a cidade, dando continuidade a uma tradição iniciada com o Imperial Teatro D. Pedro II. (FEIJÃO, 2011, p. 79)

O Teatro Imperial D. Pedro II foi durante décadas o mais importante da cidade. Abrigava óperas, atendendo a um público de elite. Com a república, passou a se chamar Teatro Lírico. Mesmo quando já se encontrava em decadência arquitetônica, continuava

¹⁴ Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/259063/61?pesq=instantaneos>>. Acesso em: 14 ago. 2017.

sendo frequentado pela alta sociedade. Na década de 1920, o Lírico receberia grandes companhias estrangeiras de teatro de revista, participando de maneira fundamental das renovações da cena teatral brasileira. O edifício teatral foi demolido na década de 1930. Já o Teatro Municipal foi inaugurado em julho de 1909, e recebia, principalmente, companhias estrangeiras de ópera e dança. A partir da década de 1930 contaria com seus próprios corpos artísticos: a Orquestra Sinfônica, o Coro e o Ballet, que permanecem atuantes até o momento da escrita desta tese¹⁵.

Em São Paulo, o desejo crescente de chegar à modernidade encontrou vazão na figura de Antônio Prado, que exerceu quatro mandatos consecutivos como prefeito, entre os anos de 1899 e 1911. A cidade era então provinciana, longe ainda de se tornar a maior metrópole do país, porém caminhando a passos largos para a arrancada final. Se em 1872, - data da realização do primeiro censo nacional - ficava atrás de cidades como Rio de Janeiro, Salvador, Recife, Belém, Niterói, Porto Alegre, Fortaleza e Cuiabá, em 1900 - de acordo com o terceiro censo nacional - já era a segunda maior cidade brasileira, ficando atrás apenas do Rio de Janeiro (TOLEDO, 2015).

Importante ressaltar também o papel da imigração na constituição da população de São Paulo, que, nessa época, era estrangeira em sua maioria. Toledo (2015) afirma que a imigração ia muito além das fazendas de café: alguns dos imigrantes não eram camponeses, e sim artesãos, e de maneira astuta permaneciam na cidade para exercer seus ofícios. A industrialização que ocorria no período ocasionava uma crescente demanda por mão de obra; dessa maneira, tanto o campo quanto a cidade receberam trabalhadores estrangeiros em números expressivos.

Grandes companhias estrangeiras se estabeleciam na cidade, abrindo o caminho para o tão sonhado progresso em direção à modernidade. A eletricidade era a novidade que tomava as ruas, os comércios, e aos poucos, as residências. Com a luz elétrica, os bondes – antes puxados por burros - ganham velocidade e se multiplicam pela cidade, encurtando tempos e distâncias. Havia muito trabalho a ser feito: no Centro, as ruas eram estreitas e desalinhadas; e o Vale do Anhangabaú ainda contava com matagais (ver Figura 5).

¹⁵ Informações sobre o Teatro Municipal do Rio de Janeiro, disponíveis em: <<http://www.Teatomunicipal.rj.gov.br/sobre/historia>>. Acesso em: 14 jun. 2017.

Figura 5 - Viaduto do Chá, 1902

Fonte: Disponível em: <<https://historiadesaopaulo.wordpress.com/teatro-municipal/>>. Acesso em: 14 ago. 2017.

Caminhando em direção aos bairros, ainda podiam ser vistas antigas chácaras que subsistiam em meio ao traçado irregular das ruas mais recentes. Aos poucos essas propriedades seriam loteadas, tendo em vista as oportunidades imobiliárias que se apresentavam com a expansão das linhas de bonde. A cidade misturava áreas minimamente urbanizadas, com ambientes ainda rurais. O realinhamento das ruas, a arborização de bairros mais afastados, e a criação de jardins fizeram parte da gestão do prefeito Antonio Prado.

A reforma das ruas começou pelo centro da cidade, na área conhecida à época por Triângulo: região compreendida entre as ruas Quinze de Novembro, Direita e de São Bento. De acordo com Toledo (2015, p. 25), “lá estavam as lojas e os escritórios, as redações de jornais, os hotéis, os cafés e as confeitarias. Era lá também que se praticava esse campeão dos esportes urbanos, no período, que era o footing.” Como é possível perceber, facilitar o acesso ao Centro e mesmo o trânsito entre suas ruas eram ações que afetavam muito positivamente a sociabilidade dos habitantes da cidade.

Como os modelos de urbanização e civilidade seguidos eram europeus, especialmente franceses, não ficou de fora do projeto modernizador a construção de um teatro apropriado para apresentações de óperas e concertos. As obras de construção do Teatro Municipal foram iniciadas em 1903, e finalizadas em 1911 (ver Figura 6). No

encalço do projeto do teatro, veio a preocupação com a urbanização dos entornos. Tal empreitada recairia sobre os ombros dos prefeitos sucedentes Raimundo da Silva Duprat (Barão de Duprat) e Washington Luís. O Anhangabaú ficou pronto em 1918, e o parque da várzea do Carmo foi inaugurado em 1922, já com o nome de parque D. Pedro II (TOLEDO, 2015).

Figura 6 - Parque do Anhangabaú em 1915, com o Teatro Municipal e o Hotel Esplanada

Fonte: Disponível em: <<https://historiadesaopaulo.wordpress.com/teatro-municipal/>>.
Acesso em: 14 ago. 2017.

1.1 Cena teatral brasileira

No Teatro Municipal de São Paulo, assim como no do Rio de Janeiro, se apresentavam principalmente artistas líricos e companhias teatrais estrangeiras. Os demais teatros abarcavam prioritariamente a produção teatral nacional, que se estruturava basicamente em dois pilares: o “teatro sério”, e o “teatro ligeiro”. No pilar do “teatro sério” estavam os espetáculos declamados, que primavam pela qualidade textual, pela erudição intelectual e cultural, e eram considerados, por boa parte da crítica teatral da época, como exemplares de valor artístico mais elevado. No pilar do “teatro ligeiro”, estavam os espetáculos cômicos e musicados, que se destinavam prioritariamente à diversão e ao entretenimento.

Nas suas mais diversas vertentes, esses gêneros teatrais conquistaram a simpatia do público, inclusive da população comum, que ia ao teatro menos por interesses eruditos e mais para gozar de um par de horas de boas risadas e muita música. O teatro cômico e musicado era rentável, propiciava aos trabalhadores da cena a profissionalização em seus ofícios, e oferecia à audiência atrações novas e variadas:

Preferidos da plateia, os gêneros musicais permaneciam incólumes às discussões entre intelectuais e artistas acerca da necessidade de se fundar um teatro dito “sério” no país. A revista de ano, as burletas, as mágicas, as operetas, as paródias e os vaudevilles atraíam multidões aos teatros, possibilitando a criação de um rico mercado em que trabalhavam um grande número de atores e atrizes, empresários, autores, ensaiadores, cenógrafos, assim como diversos outros profissionais relacionados às montagens dos espetáculos. (REIS; MARQUES, 2012, p. 322)

Dentre os gêneros musicais, no Rio de Janeiro a revista mantinha lugar de relevo nas primeiras décadas do século XX. Autores como Artur Azevedo (em seus últimos anos de vida), Cardoso de Menezes, Carlos Bettencourt, Raul Pederneiras e Luiz Peixoto se destacavam pela enorme atuação que tiveram. No palco, os cômicos comandavam a cena – Machado Careca, Brandão (o Popularíssimo) e Alfredo Silva, entre outros. E as vedetes abriam caminho na revista para as mulheres, que futuramente dominariam este espaço – atrizes como Cinira Polônio, Pepa Ruiz e Maria Lino tiveram grande atuação, muitas vezes até fora da cena, como empresárias e donas de companhias.¹⁶ Vale lembrar também que neste início de século, o Brasil recebia a visita constante de companhias estrangeiras, principalmente europeias. Alguns elencos eram mistos, com portugueses e brasileiros, já que os artistas lusos participavam ativamente da cena nacional. Tal panorama só irá sofrer modificações com o advento da Primeira Guerra Mundial, quando este intercâmbio se torna mais difícil; de todo modo, o que por um lado podia parecer como um isolamento se tornou uma oportunidade para a revista se nacionalizar e para a música brasileira ser difundida.

As companhias brasileiras eram muitas e variadas; era comum que se montassem e dissolvessem rapidamente. Muitas destas trupes montavam burletas, operetas e mágicas, além de revistas. Neste contexto, chama atenção a atuação da *Companhia de*

¹⁶ Ressalto que várias atrizes não trabalharam exclusivamente na revista ou mesmo no teatro musicado; muitas vezes também expressavam seus talentos no teatro declamado.

Revistas e *Burletas* do Teatro São José (Figura 7), que funcionou ininterruptamente de 1911 a 1926.¹⁷ A Praça Tiradentes era, no Rio de Janeiro, o berço da revista, já que na região e em seus arredores se concentrava um grande número de teatros. Dentre eles, o Teatro Apolo e o Carlos Gomes se dedicavam prioritariamente ao gênero.

Figura 7 - Coristas do Teatro São José, 1915

Fonte: Antunes (2004, p. 193).

Além das formas musicadas, são encontradas também nos palcos brasileiros do período “tanto a dicção francesa em dramas e comédias quanto o acento nacional nas comédias de costumes que terão forte presença nos palcos cariocas a partir de 1915, com a criação do Teatro Trianon” (COSTA, 2012, p. 336). Márcia Moraes da Costa cita os dramaturgos João do Rio, Coelho Neto, Cláudio de Souza, Júlia Lopes de Almeida, Oscar Lopes e Afonso Arinos como exemplos de autores que trataram “aspectos da realidade social próxima, com um olhar realista e crítico, cujo conflito dramático esteve apoiado sobre o amor e o casamento” (COSTA, 2012, p. 337). Estes dramaturgos

¹⁷ Sobre este assunto, ver CHIARADIA, Filomena. **A companhia do teatro São José: a menina-dos-olhos de Paschoal Segreto**. São Paulo: Hucitec, 2012.

produziram peças cuja dramaturgia tinha base realista, histórica, ou lidavam com os dramas da paixão. Havia ainda os dramaturgos que trabalhavam com os princípios do teatro simbolista. Costa cita como exemplo deste grupo os autores Roberto Gomes, Goulart de Andrade, Lima Campos, Graça Aranha, Paulo Gonçalves e Emiliano Pernetta (COSTA, 2012, p. 349).

Havia, entre os defensores do “teatro sério”, uma busca por um teatro que fosse representativo da cultura do país. Mesmo os jornais adotavam essa campanha, afirmando existir no meio teatral uma grave crise, que custava em ser sanada. Era preciso alavancar o teatro nacional – a despeito do teatro musicado, que apesar de atrair multidões e dialogar diretamente com o público, não era considerado por uma grande parcela dos críticos e da mídia da época como representativo de nossa cultura.

Em abril de 1910, foi inaugurada no Rio de Janeiro a Escola Dramática Municipal. Dentre seus objetivos, estava a formação de atores a partir de um currículo que prestigiasse teoria e prática, preparando seus alunos para atuar tanto na comédia quanto na tragédia. Estava entre os pilares da formação o estudo da poesia dramática brasileira, da história do teatro, e da psicologia das paixões. A arte de representar era ensinada tendo por princípio a valorização da prosódia, da arte de bem dizer, e da movimentação em cena de maneira elegante e correta, com atitudes dotadas de discrição e distinção. A escola foi anexada ao Teatro Municipal em 1914.

Importante mencionar também a Companhia Dramática Nacional, que em 1912 e 1913 teve temporadas organizadas por Eduardo Vitorino no Teatro Municipal do Rio de Janeiro (ver Figura 8). O encenador deu prioridade aos autores nacionais, e montou originais de Julia Lopes de Almeida, Roberto Gomes, João do Rio, Coelho Neto, Carlos Góes e Lima Campos.

Figura 8 - A atriz Maria Falcão, em 1912, na temporada do Municipal

Fonte: Viana (2013, p. 10).

Maria Thereza Vargas chama atenção para a produção teatral surgida “à margem do teatro profissional e das iniciativas governamentais, distantes do luxo do Teatro Municipal do Rio de Janeiro (...) e do Teatro Municipal de São Paulo” (VARGAS, 2012, p. 358). Trata-se das atividades teatrais mantidas pelos operários brasileiros e estrangeiros, que além de propiciarem o entretenimento dos trabalhadores, também “promoviam a comunhão e difusão de ideias ainda inéditas no cotidiano das cidades”. Nesta categoria entram os Filodramáticos, os grupos de teatro anarquista e os grupos de teatro operário.

O teatro esteve presente também na Exposição Nacional de 1908, no Rio de Janeiro – evento em comemoração ao centenário de abertura dos portos brasileiros ao comércio internacional. O chamado Teatro da Exposição ofereceu ao público sua primeira récita em 12 de agosto, no dia posterior ao evento solene de abertura da mostra. Os espetáculos foram apresentados por uma companhia organizada

especialmente para a ocasião. No elenco, figuravam nomes como Cinira Polônio, Lucília Peres, F. Marzulo e J. Figueiredo. O repertório incluía peças de autores da literatura dramática nacional.

Em 1917 se iniciava no Rio de Janeiro o movimento que em breve daria origem à SBAT – Sociedade Brasileira de Autores Teatrais. Na tentativa de criar normas e instrumentos legais em defesa dos direitos autorais, um pequeno grupo de artistas passou a se reunir. O grupo crescia a cada encontro, na medida em que se organizava estruturalmente, através da eleição dos sócios para os cargos necessários e constituição do estatuto próprio. A sociedade, que existe até hoje, teve grande importância ao solidificar a valorização do ofício literário e teatral.

Como se vê, muitas eram as tentativas de estabelecer, reconhecer e frutificar o teatro nacional, valorizando os artistas brasileiros desde a escrita até a atuação. Seja no teatro dito sério, declamado, que buscava constituir uma dramaturgia própria, e modos de representação condizentes, atendendo a um núcleo mais intelectualizado; seja no teatro ligeiro, em que a prioridade era o entretenimento a partir do diálogo com viés mais popular. Ainda assim, a presença de companhias estrangeiras nos palcos brasileiros nesse início de século era bastante considerável.

Como afirmam Torres e Vieira, “a elite que frequentava as casas de espetáculos entrou no século XX procurando estar em sintonia com o que se pretendia moderno, civilizado, e, por conseguinte europeu” (TORRES; VIEIRA, 2012, p. 389). Neste contexto, tanto companhias dramáticas quanto companhias de teatro musicado aportavam no Brasil sistematicamente. Rio de Janeiro e São Paulo eram parte obrigatória das turnês, e algumas cidades do norte e nordeste passaram a ser mais visitadas após a virada do século. No Rio de Janeiro, antes da construção do Teatro Municipal, o Teatro Lírico recebia a maior parte das companhias estrangeiras. Em São Paulo, os teatros como o Polytheama e o Santana cumpriam esta demanda. O público destes espetáculos era formado essencialmente por uma elite cultural correspondente às altas camadas da sociedade. Pessoas bem formadas, viajadas, e financeiramente abastadas:

Ocupando um local de destaque na paisagem urbana das cidades, essas salas de espetáculos foram o lugar privilegiado do lazer, frequentadas essencialmente pela elite que delas se apropriou para festejar-se socialmente. Os teatros eram locais de convivência, onde as

peessoas podiam demonstrar lastro cultural, verem e serem vistas, onde os burgueses e os aristocratas ostentavam seus sucessos financeiros refletidos nos trajes e nas joias de suas esposas e filhas. O espaço destinado aos espectadores, portanto um espaço de sociabilidade, transformou-se numa espécie de sala de visitas, onde políticos conferenciavam, negócios eram fechados e casamentos eram arranjados entre um ato e outro de uma peça. (TORRES; VIEIRA, 2012, p. 388-389)

Em São Paulo, encontrava-se nos jornais a mesma crítica ao teatro brasileiro que havia nos periódicos cariocas. Os autores apontavam uma decadência relativa tanto à dramaturgia quanto à representação. O público parecia só gostar de melodramas ou operetas e revistas; não havia um representante legítimo do teatro nacional; os dramaturgos brasileiros pareciam ter caído em sono profundo... A falta de novidades era uma das reclamações constantes. Havia montagens de textos brasileiros já conhecidos, mas os críticos ressentiam-se da ausência de espetáculos que falassem ao público da época. São Paulo recebia muitas companhias estrangeiras de gêneros variados e também muitas companhias cariocas.

Neyde Veneziano (2006) chama atenção para a intensidade do movimento teatral revisteiro nesse início de século em São Paulo. A autora afirma que além da capital, também diversas cidades do interior recebiam a visita de companhias de teatro musicado. E acrescenta ainda que somadas às influências do teatro carioca e das companhias estrangeiras, havia a influência da conformação particular de São Paulo, com seus muitos imigrantes. Isto deu à revista paulista especificidades e traços característicos que a diferenciavam:

Nas revistas paulistas, italianos, turcos e caipiras passeavam pela São Paulo do início do século 20, tendo como pano de fundo a Rua Direita ou o Largo do Arouche. O modelo revista era seguido, mas o linguajar, os costumes e o tratamento eram outros. Longe do music-hall. Nem Paris nem Nova York. Província mesmo. (VENEZIANO, 2006, p. 22)

1.2 Figurino e moda

Em relação ao traje de cena do teatro brasileiro à época, cabem aqui algumas pontuações. Em primeiro lugar, vale lembrar que muito embora boa parte da cena teatral

estrangeira estivesse às voltas com o movimento naturalista/realista, e todas as modificações que se impuseram – e aqui me refiro especificamente aos aspectos visuais da cena, e à busca por um contexto estético que correspondesse à dramaturgia, tendo por ferramenta a pesquisa histórica, por exemplo - no Brasil tais preocupações só ganharão peso decisivo na década de 1940, com a renovação da cena teatral nacional.

Em segundo lugar, é preciso que sejam considerados os modos de produção dos elementos visuais do espetáculo. Sendo a cena codificada, também o eram, em certa medida, seus elementos. Os cenários, muitas vezes, constituíam-se de telões pintados. Confeccionados por estimados artistas, com esmero, mas ainda assim, de certa maneira, seguiam uma fórmula pronta que dava certo. Aos telões podiam ser acrescentados elementos tridimensionais, como adereços, móveis, escadas etc.

Os figurinos, por muitas vezes, eram responsabilidade dos atores. E isso se configurava, inclusive, como um diferencial do artista – aquele que possuísse o guarda-roupa mais abrangente tinha maiores possibilidades de conseguir um papel numa peça. As companhias teatrais costumavam manter um acervo, que era reformado e reutilizado muitíssimas vezes, o que podia até mesmo se tornar uma fonte de reclamação do público, que reconhecia em cena mais uma vez aquele mesmo vestido tantas vezes já aproveitado...

As companhias de teatro de revista tinham ainda uma especificidade: a fantasia e a alegoria eram parte considerável dos espetáculos, e muitas vezes os trajes precisavam ser confeccionados para atender à ideia dos dramaturgos e do diretor. Tais trajes dificilmente seriam encontrados prontos em lojas ou magazines. Além disso, na revista as coristas geralmente eram numerosas, e usavam roupas iguais – mais um motivo para que fossem confeccionados sob encomenda, por costureiras ou modistas. Mas estas vestimentas não escapavam das diversas reformas necessárias para que pudessem se adequar ao maior número possível de espetáculos. E o resultado disso é que nem sempre (na realidade, quase nunca) a roupa era do tamanho exato da corista que a vestiria... A partir da década de 1920, esse panorama sofrerá modificações, e o traje novo, feito especificamente para cada personagem e sob medida para a atriz que o veste, será mais um entre os diversos chamarizes anunciados com antecedência antes da estreia de um espetáculo. Este ponto será retomado mais à frente no texto.

Como o traje de cena fazia parte do cabedal artístico trazido pelo ator ou pela atriz, é possível perceber que mantinha relações intrínsecas com a moda. A grosso

modo, a moda alimentava o teatro, e o teatro alimentava a moda, numa relação cíclica. Na medida em que um artista levava para a cena um traje seu, imprimia na personagem sua marca, e isso era um dos atributos dos artistas nessa virada de século. De forma inversa, antes da popularização do cinema e do advento da televisão, o teatro cumpria o papel de divulgador de tendências. Junto com as revistas de moda, disseminava ideias e modelos, sobretudo para o público feminino. E se a partir da década de 1920 a nudez feminina passa a ser valorizada em cena, ao mesmo tempo os trajes de cena se sofisticam.

A moda, nesse início de século no Brasil, era também diretamente influenciada pelos padrões europeus, sobretudo franceses. Rainho (2002) chama atenção para o fato de que, desde o século XIX, o Rio de Janeiro vinha sofrendo uma europeização, causada principalmente pelo incremento do comércio, e pela vinda da Corte portuguesa para o Brasil, o que criou novas exigências para as altas classes da sociedade, novos costumes e novos valores. Neste sentido, a autora afirma que “impôs-se também à ‘boa sociedade’ a europeização da vida social, o que incluía uma sociabilidade baseada nas festas particulares e nos salões e, sobretudo, uma europeização das roupas” (RAINHO, 2002, p. 54). A vida na Corte, segundo Rainho, abriu novas possibilidades de sociabilidade para as mulheres. A presença feminina era requisitada em diversas atividades, não apenas participando de recepções em ambientes mais intimistas, como também frequentando teatros e restaurantes. Com isso veio a exigência de que as mulheres passassem a ocupar mais as ruas, buscando os artigos de luxo adequados a tais ocasiões. E complementa: “nesse sentido, a Rua do Ouvidor era o espaço por excelência de um processo no qual as mulheres começam a mostrarem-se plenamente adaptadas às exigências da vida moderna” (RAINHO, 2002, p. 63).

Rainho (2002) enfatiza ainda que a partir desse momento, o dinheiro e os títulos de nobreza da “boa sociedade” não eram mais suficientes para se igualar à aristocracia europeia - eram necessários a correção dos modos, ter boas maneiras à mesa, cuidados com a higiene, além da distinção na maneira de se vestir. Criou-se então uma boa oportunidade para o surgimento da imprensa feminina, e circulação de manuais de etiqueta e civilidade (Figura 9). O papel da imprensa na remodelação dos costumes e divulgação dos ideais de modernidade ainda era muito presente no início do século XX.

Figura 9 - Exemplo de coluna de moda da Revista da Semana

Fonte: Revista da Semana (28/04/1907, p. 9).¹⁸

De acordo com Feijão, nesse início de século havia uma demanda grande por informações sobre moda e comportamento, já que “boa parte das classes dominantes se formou a partir de camadas sociais arrivistas sem tradição como elite. Em busca de identidade, elas consumiam avidamente tudo o que se propagava sobre aparência e distinção” (FEIJÃO, 2011, p. 137).

Chegavam da Europa, então, imagens de moda com modelos de roupas, penteados e acessórios, que eram largamente copiados. As roupas podiam ser feitas por uma modista, ou mesmo compradas prontas nos grandes magazines que já se expandiam pelas capitais. Feijão afirma que já nos primeiros anos do século XX “as compras faziam parte de uma cultura urbana que legitimava a permanência das mulheres nos espaços públicos, especialmente os da zona central, onde se desenvolveu um comércio elegante” (FEIJÃO, 2011, p. 119).

¹⁸ Disponível em: < http://memoria.bn.br/DocReader/025909_01/5889>. Acesso em: 03 ago. 2017

Figura 10 - Mulheres em passeio pelas ruas do Rio de Janeiro, em 1909. À esquerda, Mlle. Dolores Silva. À direita, Mme. Sampaio Serpa

Fonte: Fon-Fon (06/02/1909, p. 20).¹⁹

Gradativamente as mulheres passam a ocupar os espaços públicos, além dos espaços domésticos (ver Figura 10). Esse movimento (libertário, em certo sentido) é percebido também nas transformações que o vestuário sofre. O espartilho, parte fundamental do traje feminino há muito tempo, vai caindo em desuso, e dando lugar a roupas mais leves e confortáveis. A prática de atividades físicas, a prática da caminhada, e posteriormente, a prática do banho de mar vão dando novos contornos às vestimentas, acompanhando o ideal de modernidade que paira sobre as principais capitais do país.

Como afirmam Braga e Prado (2011, p. 27), nesse início de século Paris já havia “se consolidado como principal polo de criação da moda internacional”. Dessa maneira, a silhueta feminina da moda na época era exportada da França para o mundo; no Brasil, paralelamente, cabia ao Rio de Janeiro, então Capital Federal, irradiar tais valores para o resto da nação. Não apenas os modelos, mas também os tecidos e matérias primas eram europeus. Havia pouquíssima liberdade para adaptações, o que tornava os trajes um tanto quanto desconfortáveis para o clima tropical, e bastante onerosos. Era como completam os autores, “uma moda feita sob medida (apesar de já existirem roupas de confecção) em peças exclusivas para a elite, que as grandes massas copiavam como podiam”.

As mulheres elegantes do início do século procuravam manter a chamada “silhueta-ampulheta” ou “cintura de marimbondó” (BRAGA; PRADO, 2011, p. 32)

¹⁹ Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=259063&pagfis=2323>>. Acesso em: 20 jul. 2017.

através do uso de espartilhos que modelavam o corpo de maneira a projetar o busto para frente e as nádegas para trás, mantendo a cintura afinada. O artefato, extremamente desconfortável, produzia deformações na estrutura óssea e sacrificava os órgãos internos após anos de uso. De maneira mais imediata, o espartilho reprimia e controlava os movimentos femininos; com ele, não era possível comer, beber ou se mexer de maneira apropriada. Na Figura 11, retirada de uma revista de moda francesa de 1902, podem ser vistos exemplos de trajes indicados para mulheres e meninas – cabe lembrar que as meninas começavam a usar espartilho já aos 11 anos de idade:

Figura 11 - Prancha de moda francesa em 1902

Fonte: *Mode-palace* (03/1902, p. 6-7).²⁰

A Figura 12 mostra uma coluna de moda impressa em janeiro de 1902 na Revista da Semana – periódico de variedades publicado no Rio de Janeiro. Assim como na revista francesa, aqui podem ser encontradas sugestões de trajes para mulheres e crianças, com bastante similaridade entre a silhueta e os modelos. Para auxiliar na confecção das vestimentas, ao lado dos desenhos havia informações sobre as cores das roupas, os melhores tecidos a serem utilizados, e detalhes da construção das peças.

²⁰ Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k957716r/f6.image>>. Acesso em: 17 ago. 2017.

Figura 12 - Ilustração da coluna *Modas da Revista*

Fonte: Revista da Semana (19/01/1902, p. 6).²¹

Sobre a função do espartilho e demais peças de roupa para a mulher, afirma Priore:

A couraça vestimentar deveria servir para protegê-las, simbolicamente, do desejo masculino. Desejo aumentado pela voluptuosidade da espera, do mistério, do jogo de esconde-esconde que as mulheres traduziam com seus corpos. A mão cobria-se com luvas, os cabelos, com véus e chapéus, os pés, com sapatos finos, o corpo, submerso por toneladas de tecidos, só se despia por ocasião de bailes. Aí os decotes revelavam os verdadeiros desenhos de pescoços e ombros. O ideal do charme feminino correspondia a um mosaico de cheios e vazios, curvas e retas: ombros arredondados e inclinados em suave queda, pescoço flexível e bem lançado, seios 'obviamente' opulentos, baia larga e *évasé* talhe esbelto e fino, braços carnudos, pulsos delicados e magros, mãos longas, mas recheadas, dedos afilados, pernas sólidas, pés pequenos e de artelhos bem graduados.

²¹ Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=025909_01&pagfis=877>. Acesso em: 04 jul. 2017.

Curvas, ondas, acidentes compunham a cartografia física, feita de escrupulosa distribuição de superfícies e volumes. (PRIORE, 2000 apud BRAGA; PRADO, 2011, p. 34)

Protegê-las simbolicamente do desejo masculino, ou moldá-las de acordo com o desejo masculino? Aprisioná-las, reprimi-las, definindo o que é ou não bonito em seus corpos, como se sua função principal na vida fosse ser bela, para algum dia então embelezar a vida de um homem, como um bibelô bem talhado. Estabelecer padrões únicos de beleza - que não se relacionam com a real variedade e multiplicidade de formatos de corpos femininos - muitas vezes difíceis de serem atingidos, e quase sempre à custa da saúde física e do sacrifício das mulheres.

Os espartilhos começam a cair em desuso a partir da década de 1910. Mantendo o pioneirismo na moda, é na França que surge o mentor do combate à desconfortável vestimenta: Paul Poiret. O costureiro trabalhou em importantes *maisons* francesas – como a de Jacques Doucet e a de Charles Worth – antes de abrir sua própria *maison*. Criou ainda trajes de cena para companhias de balé e ópera.

Figura 13 - Modelos de trajes para tarde e para noite, criados por Poiret em 1919

Fonte: *Les Modes* (12/1919, Capa).²²

Os trajes criados por Poiret deixavam o corpo feminino mais à mostra; inicialmente, o colo aparece com o aumento do decote, e os pés aparecem com a diminuição do comprimento da saia. Em seguida, braços inteiros podem ser vistos (Figura 13). O advento da Primeira Guerra Mundial em muito contribuiu para esse panorama, como explicam Braga e Prado (2011, p. 89):

A Europa passou a viver sob novas condições e o papel da mulher na sociedade foi alterado. Com a ida dos homens para a guerra, elas passaram a ser mais requisitadas nos trabalhos das indústrias e para atuar como suporte nas frentes de batalha. Esse novo papel exigia que fossem menos emboncadas, e que trajassem vestes que lhes dessem mais liberdade. O Brasil foi, evidentemente, influenciado por essas novas vogas: os vestidos perderam mais volume e as anáguas excessivas; as saias subiram, deixando a silhueta da canela aparente; os espartilhos – que tanto ajustavam-se ao corpo, afunilando a cintura feminina – deixaram de ser usados.

²² Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57263323/f10.item.r=paul%20poiret>>. Acesso em: 04 jul. 2017.

Paulatinamente a mulher brasileira segue aderindo à moda, como pode ser observado nas imagens a seguir. Na primeira (Figura 14), os desenhos de trajes publicados na Revista da Semana de outubro de 1912, já trazem uma mulher com a postura mais natural, e com menor quantidade de camadas de roupas:

Figura 14 - Trajes utilizados em reuniões esportivas, 1912

Fonte: Revista da Semana (26/10/1912, p. 23).²³

A Figura 15 traz o desenho que estampa a capa do Jornal das Famílias (encarte que faz parte da revista da Semana) em novembro de 1918. Esta edição traz como

²³ Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=025909_01&pagfis=15636>. Acesso em: 08 jul. 2017.

sugestão às leitoras vestidos bem mais leves, que deixam à mostra parte da canela, braços e colo.

Figura 15 - Trajes leves ilustram a capa do Jornal das Famílias

Fonte: Revista da Semana (16/11/1918, p. 46).²⁴

²⁴ Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=025909_01&pagfis=30863>. Acesso em 08 jul. 2017.

1.2.1 O banho de mar e a exposição do corpo

Até o século XIX, o banho de mar era prioritariamente medicinal. Aos poucos, no entanto, vão surgindo os esportes marítimos como a natação e a regata, e a praia começa a ser vista como local de lazer. Nas primeiras horas do dia, as águas eram ocupadas por famílias e senhoras de respeito, e no resto do tempo permitido se encontravam os jovens e esportistas, como expõe Edmundo:

O banho de mar, pela época, ainda não é recreio, mas, receita de médico. O Boqueirão é um pequeno hospital. No começo do século a terapêutica usa e abusa dos banhos de mar. Às sete da manhã a praiazinha vai-se fazendo vazia de famílias, pois senhora de qualidade não aparece nunca para banhar-se depois dessa hora, que é a hora das *cocottes* e da rapaziada barulhenta que nada, que rema, grita, prega partidas e quer divertir-se. As embarcações dos clubes náuticos estão sempre a chegar e a sair. Os moços já começam a mostrar corpos rijos e bem desenhados de músculos, muito orgulhosos de suas linhas, exibindo-se em calções, mas dos longos, dos que vão abaixo da linha do joelho... (EDMUNDO, 2003, p. 525)

Na Figura 16, retirada da Revista da Semana, exemplo dos trajes de banho masculinos do início do século:

Figura 16 - Banhistas durante piquenique na praia

«PIC-NIC» REALIZADO EM 6 DO CORRENTE, NA JURUJUBA, PELOS BANHISTAS DO BOQUEIRÃO DO PASSEIO.

Fonte: Revista da Semana (20/04/1902, p. 6).²⁵

Edmundo explicita como eram os trajes de banho para senhoras, na época:

E como indumentária de banho traz umas calças muito largas de baeta tão áspera que, mesmo molhada, não lhe pode cingir o corpo. Do mesmo tecido, um blusão com gola larguíssima, à marinheira, obrigada a laço, um laço amplo, que serve de enfeite e, ao mesmo tempo, de tapume a uma possível manifestação de qualquer linha capaz de sugerir o feitiço vago de um seio... As calças vão até tocar o tornozelo quando não caem num babado largo, cobrindo o peito do pé. Toda a roupa é sempre azul-marinho e encadardada de branco. Sapatos de lona e corda, amarrados no pé e na perna, à romana. Na cabeça, vastas toucas de oleado, com franzidos à Maria Antonieta, ou exagerados chapelões de aba larga, tornando disformes as cabeças, por uma época em que os cabelos são uma longa, escura e pesada massa. (EDMUNDO, 2003, p. 523-524)

De acordo com as Leis Municipais publicadas em 1897²⁶, fazia parte das atribuições do prefeito estabelecer quais eram, no litoral, os pontos mais adequados para

²⁵ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/025909_01/1021?pesq=banhistas>. Acesso em: 11 ago. 2017.

²⁶ Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/663816/471?pesq=banhos de mar>>. Acesso em: 12 ago. 2017.

os banhos de mar públicos e gratuitos. Nestes locais eram construídos então estabelecimentos para atender aos banhistas. As casas de banhos de mar precisavam contar com uma sala específica para socorro daqueles que por ventura se afogassem; um bote salva-vidas e aparelhos de salvação. Além disso, cada estabelecimento deveria manter pelo menos três nadadores treinados. O acesso às águas se dava com o auxílio de uma corda ou cabo, que era fixado em terra e adentrava o mar, onde seguia preso por boias.

O corpo ainda era muito pouco mostrado em público, sobretudo o corpo feminino. Nas casas de banho, os banhistas podiam trocar de roupa com alguma privacidade. Mas às vezes, era necessário que se tomassem algumas precauções, como relata Edmundo:

Entre os velhos casarões, servindo de instalação aos grêmios esportivos, existem, junto a uma praia cheia de pedras, casas de banho, onde, não raro, se vê um boletim escrito assim: “É expressamente proibido fazer furos nestas cabines a verruma ou pua, os encontrados nesta prática devendo ser entregues à ação da Polícia”... Literatura inócua e vã, por que muitos desses casinholos continuam a lembrar verdadeiras peneiras, de tantos furos. As senhoras são obrigadas a forrar as paredes de tábuas com lençóis, se querem fugir ao olho atrevido do vizinho inconveniente e ousado. O que vale é que uma dama de respeito, por essa época, toma o seu banho, sempre, de madrugada, não raro entrando numa água onde ainda se reflete a luz prateada das estrelas. (EDMUNDO, 2003, p. 523)

Se o corpo nu era objeto de desejo, o corpo vestido era regrado e controlado. As normas de vestimenta para os banhos de mar eram também atingidas pelas leis municipais, que regulavam:

- a) as horas para os banhos, segundo as estações do ano;
- b) a ordem a ser observada, quanto aos locais, nos pontos aludidos, para os banhos de homens, senhoras e crianças, em conjunto ou separadamente;
- c) as condições de compostura impostas ao vestuário dos banhistas.²⁷

²⁷ Coleção de Leis Municipais e Vetos do RJ. Disponíveis em:
<[http://memoria.bn.br/DocReader/663816/5326?pesq=banhos de mar](http://memoria.bn.br/DocReader/663816/5326?pesq=banhos%20de%20mar)>. Acesso em: 08 ago. 2017.

Os limites morais da vestimenta eram previstos pela legislação, mas os padrões estéticos, como de costume, eram ditados pela França, como pode ser visto no artigo publicado pela revista Fon-Fon, em 1910, do qual reproduzo aqui uma parte:

Numa das melhores crônicas da moda, publicadas em Paris, lemos o seguinte:

Ao lado do clássico costume de banhos, em sarja negra, vermelha ou azul, com largos galões de lã, encontramos outros que são novos, mais rebuscados, e melhor compreendidos.

Tais são as calças-saias (*pantalon-jupon*) acompanhadas de blusa russa, isto é, fechada do lado por um bordado de lã, e cinturado de couro. Como forma, este vestuário é mais prático que o costume habitual; além de ser, ao mesmo tempo, mais elegante. Pelo menos tem a vantagem de agradar a vista com silhuetas bem diferentes das que são constantemente observadas e não raro caricaturais.

Esses costumes são feitos em tecido de seda impermeável, de um tom só, ou em xadrez gênero escocês, o que reúne à sua garridice uma nota feliz de originalidade.

Completa-o um boné – *cadichon* – feito do mesmo tecido.

Nada é mais gracioso do que uma linda mulher assim preparada para o seu banho.

(...) Outras banhistas dão preferência ao maiô de jérsei. Incontestavelmente tiveram grande voga. As cores cinza azulada, negra e vermelha foram as mais usadas, apesar de que não foi pequeno o número dos maiôs de fantasia, em largas listas. Esses maiôs assemelham-se muito aos dos ciclistas, sendo mais finos e mais cuidados. São, porém, comprometedores, porque modelam demasiadamente as formas, exigindo, por isso, os irrepreensíveis contornos de Vênus de Milo, ou da Diana, de Houdon.

Outro achado, de real beleza, foi a saída de banho. É um *peignoir* em crepon japonês azul, rosa, verde ou de outra qualquer cor, semeado de pelos brancos. Estes *peignoirs* tem, além disso, vantagem de servir, dentro de casa, de *saut du lit*.

Aqui tem as gentis leitoras do Fon-Fon as novidades da última hora sobre o capítulo da moda nas praias. (FON-FON, 10/09/1910, p. 13)²⁸

À imprensa cumpria a função de informar ao leitor como se vestir, como se comportar, atuando muitas vezes como uma espécie de manual de modos e costumes. Mas também fazia a crítica a esses assuntos, inclusive de maneira satírica, através das caricaturas. Os trajes de banho não escaparam desse aspecto tão característico do jornalismo da época, como podem ser conferidos na Figura 17.

²⁸ Disponível em:

<<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=259063&pagfis=5182&pesq=banhistas>>. Acesso em: 12 ago. 2017.

Figura 17 - Charge sobre o rigor dos trajes de banho
CODIGO.... DE BANHOS !

Fonte: Fon-Fon (11/11/1911, p. 39).²⁹

Na Figura 17, vê-se a crítica ao exagero do requinte da vestimenta usada para ir à praia; já na Figura 18, o julgamento se direciona ao pudor feminino, representado pela quantidade de trajes utilizada em diferentes situações. Por um lado, a mulher se cobre inteira para ir tomar banho de mar, e por outro, utiliza uma vestimenta já considerada muito ousada para a época, na hora de passear pelo centro da cidade...

²⁹ Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/259063/8395?pesq=praia>>. Acesso em: 11 ago. 2017.

Figura 18 - Charge compara traje feminino para banho e para passeio

Fonte: Fon-Fon (27/01/1912, p. 16).³⁰

Por volta de 1910, como mostrado nas Figuras 19, 20 e 21, o banho de mar já era uma prática social e recreativa estabelecida.

³⁰ Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/259063/9160?pesq=praia>>. Acesso em: 11 ago. 2017.

Figura 19 - Banhistas na praia do Flamengo, RJ

Fonte: O Careta (22/01/1910, p. 25).³¹

³¹ Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/083712/1963?pesq=banhistas>>. Acesso em: 11 ago. 2017.

Figura 20 - Banhistas na praia de Santa Luzia, RJ

Fonte: O Careta (08/01/1910, p. 10).³²

³² Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/083712/1900?pesq=banhistas>>. Acesso em: 11 ago. 2017.

Figura 21 - Banhistas se encaminhando para a praia do Flamengo, RJ

Fonte: Fon-Fon (08/02/1913, p. 43).³³

A revista Fon-Fon de setembro de 1912 traz uma interessante matéria sobre banhistas na Suécia. Ilustrado com duas fotografias (Figuras 22 e 23) tiradas na praia de Ransvik, no sul do país, o texto esclarece ao leitor como eram os hábitos dos suecos nos momentos de lazer à beira mar (notadamente mais libertos de regras e normas do que os brasileiros). O autor afirma que na praia em questão não existem casas de banho, ou quaisquer estabelecimentos exigidos pela moralidade, como era corriqueiro no Brasil. Em Ransvik, “homens e mulheres despem-se desembaraçadamente, como se fizessem a coisa mais deliciosamente natural desse mundo.”³⁴ O cronista afirma ainda que além do banho de mar, os suecos tomam banho de sol, motivo pelo qual permanecem nas praias, deitados na areia ou nas pedras, das dez e meia da manhã até as três da tarde. Além disso, o cronista se espanta com a naturalidade com que homens e mulheres interagem em suas relações sociais, o que é explicitado na Figura 22, onde aparece duas senhoras relaxadamente sentadas nos ombros de três cavalheiros.

³³ Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/259063/12865?pesq=banhistas>>. Acesso em: 11 ago. 2017.

³⁴ Disponível em:

<<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=259063&PagFis=11167&Pesq=>>>. Acesso em: 05 ago. 2017.

Figura 22 - Banhistas em praia na Suécia, foto 1

Fonte: Fon-Fon (07/09/1912, p. 30).³⁵

Naturalmente, a liberdade de costumes suecos se expande até o vestuário, que em comparação com o brasileiro, na visão do autor, é mais simples e mais despudorado. As senhoras trajam vestimentas que delineiam o corpo. São livres, inclusive, do que ele chama de “polícia de costumes” brasileira. Outro aspecto observado pelo autor do texto é a postura desenvolta das mulheres, se relacionando com os homens em pé de igualdade. Para o cronista, “o desenvolvimento natural do feminismo para a elevação da mulher ao nível da vida do homem, dá, no convencionalismo latino, golpes profundos e certos.”³⁶

³⁵ Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/259063/11166>>. Acesso em: 05 jul. 2017.

³⁶ Disponível em:

<<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=259063&PagFis=11167&Pesq=>>>. Acesso em: 05 ago. 2017.

Figura 23 - Banhistas em praia na Suécia, foto 2

Fonte: Fon-Fon (07/09/1912, p. 31).³⁷

Por fim, o cronista avalia que toda essa liberdade de costumes, que culmina no nivelamento do homem e da mulher, é algo que reflete uma independência assustadora, da qual se deve permanecer longe. Para o autor, os brasileiros cultivam um “pudor convencional”, uma “romântica elevação cultural da mulher”. A mulher seria o símbolo da graça e da sedução, e mesmo que o convencionalismo brasileiro pudesse denotar certo atraso de hábitos e costumes, um erro social, como argumenta o cronista, é preferível manter o que ele considera como um aspecto sentimental e poético da cultura brasileira. O reflexo deste tipo de discurso pode ser percebido como os conjuntos de restrições que valem muito mais para mulheres do que para homens; o culto à mulher, que a transforma em modelo de candura, beleza e graça, e mais um lote de outras qualidades a serem almejadas, perseguidas e conquistadas, a despeito de suas vontades próprias e seguindo padrões externos à sua vontade; e certamente o cerceamento de suas funções e espaços de realização pessoal e profissional.

No Brasil, chegavam os ecos do que se passava na Europa. Com um atraso de tempo que podia ser pequeno ou grande. Como afirma Feijão (2011, p. 102-103), “tão importante como ser moderno era parecer moderno, estar investido de símbolos da modernidade, tanto nas atitudes tomadas em público quanto na composição da própria

³⁷ Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/259063/11166>>. Acesso em: 05 jul. 2017.

aparência”. Dessa maneira, pouco a pouco os hábitos e as vestimentas vão se modificando nas diversas esferas da vida social, inclusive nas praias (ver Figura 24).

Figura 24 - Grupo de banhistas na praia da Boa Viagem, Niterói, RJ

Fonte: Fon-Fon (26/06/1915, p. 55).³⁸

1.3 As mulheres e a cidade

No seu papel de maior cidade do Brasil e sede do poder nacional, o Rio de Janeiro mantinha-se, no início do século XX, como líder intelectual, cultural e econômico do país. Nesse contexto, a cidade estava inserida também nas principais discussões em vigência na Europa – entre elas, a emancipação feminina. A capital abrigou as primeiras manifestações feministas de algumas mulheres cultas, das classes médias e superiores. Esse pequeno grupo pioneiro proclamou, sobretudo a partir da segunda metade do século XIX, seu descontentamento com os papéis sociais tradicionalmente atribuídos às mulheres (REIS, 1999, p. 40). Tais papéis sociais estavam geralmente relacionados à maternidade e à domesticidade, demarcando assim os espaços sociais reservados às mulheres, como comenta Tedeschi:

A fim de garantir sua permanência no espaço privado do lar, passam a ser construídas as representações sobre as características e

³⁸ Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/259063/21831?pesq=banhistas>>. Acesso em: 11 ago. 2017.

capacidades especificamente femininas, entre elas, a relação de afeto com a criança, o amor inato da mãe, o sentimento materno, unindo todas as mulheres em torno dessa única função. É assim que as características biológicas – a maternidade inscrita no corpo feminino – passam a assumir um significado social (TEDESCHI, 2012, p. 18).

A mulher era responsável pelos cuidados com o lar e a prole, e o homem era responsável por prover a família. Mais do que convenções sociais, essas eram atribuições previstas por lei. O Código Civil Brasileiro de 1916³⁹ estabelecia o marido como chefe da sociedade conjugal e representante legal da família. Era dever do marido prover a manutenção da família, e seu direito administrar os bens familiares – inclusive os bens particulares da esposa. Mesmo a redação dos artigos era diferente para homens e mulheres: enquanto o marido tinha deveres e direitos reconhecidos por lei, o capítulo reservado aos direitos e deveres da esposa era uma lista do que ela podia fazer com a autorização do marido, e o que ela podia fazer mesmo sem autorização.

A mulher casada era considerada quase incapaz, e era subordinada às decisões tomadas pelo marido. Dentre as atividades que requeriam autorização do marido para a esposa estavam: exercer profissão e praticar transações financeiras de diversas formas, como por exemplo, alienar imóveis, ainda que de seu domínio particular. Maluf e Mott (2012, p. 379-381) avaliam que:

O Código Civil de 1916 interpretou o modo como cada um dos cônjuges deveria ser apresentado socialmente. Um conjunto de normas, deveres e obrigações, com seu correlato inibidor e corretivo, foi formalmente estabelecido para reger o vínculo conjugal, a fim de assegurar a ordem familiar. A cada representante da sociedade matrimonial conferiu-se um atributo essencial. Assim, se ao marido cabia prover a manutenção da família, à mulher restava a identidade social como esposa e mãe. A ele, a identidade pública; a ela, a doméstica. À figura masculina atribuíram-se papeis, poderes e prerrogativas vistos como superiores aos destinados à mulher. Delineava-se com maior nitidez a oposição entre esferas pública e privada, base necessária para que a mulher se torne mulher e o homem se torne homem, ao mesmo tempo que fornece os elementos de identificação do lugar do homem e da mulher em todos os aspectos da vida humana.

As desigualdades desempenhadas por homens e mulheres, que os identificaram com a rua ou com a casa, não vieram desacompanhadas de uma valorização cultural. Isto é, as atividades masculinas foram

³⁹ De autoria de Clóvis Beviláqua, o código entrou em vigor no ano seguinte à sua promulgação. Disponível em: <<https://presrepublica.jusbrasil.com.br/legislacao/103251/codigo-civil-de-1916-lei-3071-16>>. Acesso em 17 ago. 2017.

mais reconhecidas que as exercidas pelas mulheres, razão pela qual foram dotadas de poder e de valor. O trabalho era o que de fato conferia poder ao marido, assim como lhe outorgava pleno direito no âmbito familiar, ao mesmo tempo que o tornava responsável, ainda que de modo formal, pela manutenção, assistência e proteção dos seus. Ao ser assim considerado, o marido desempenhava função de valor positivo e dominante na sociedade conjugal. (MALUF; MOTT, 2012, p. 379-381)

Cabe lembrar que neste contexto, a atividade compreendida como trabalho é aquela exercida fora do âmbito doméstico, e de caráter assalariado. Os trabalhos desempenhados pelas mulheres – sejam no âmbito doméstico, sejam como ajudantes de seus maridos, sejam como camponesas – eram invisíveis para a sociedade. Considerados como obrigações de uma esposa, se configuravam como um dos aspectos centrais da subordinação feminina. A necessidade de autorização prévia do marido para exercer atividades geradoras de renda, ou mesmo administrar um patrimônio já existente, afastava da mulher a possibilidade de emancipação.

E ainda, é necessário frisar que este panorama corresponde àqueles homens e mulheres pertencentes às camadas médias e altas da sociedade, moradores das principais capitais, que tinham empregos formais e casamentos regularizados. Mas havia também uma grande parcela da população que não atendia a esses quesitos. Seja por manterem relacionamentos não oficializados, seja por exercerem trabalhos esporádicos e de maneira irregular, como apontam Maluf e Mott:

Apesar do desejo de muitos intelectuais e profissionais das camadas dominantes de espelhar homens e mulheres brasileiros pelas imagens da burguesia das duas maiores cidades do período – as capitais do progresso, Rio de Janeiro e São Paulo –, essa não era a realidade vivida pela grande maioria dos brasileiros. Os padrões de comportamento burgueses, a modernidade e o consumo foram absorvidos de forma desigual pelas diferentes regiões e cidades e pelas diferentes camadas da população. Grande parte do país permaneceu fiel à agricultura, seja sob a autoridade dos ricos fazendeiros, proprietários de grandes plantações, onde em geral era cultivado um único produto para a exportação; seja como morador das pequenas propriedades, cujo número vinha crescendo desde o século anterior. (MALUF; MOTT, 2012, p. 400)

De acordo com Scott (2013), em meio às campanhas por modernização do início do século XX, o modelo de família que começa a ser preconizado é aquele no qual a

mulher era encarregada não apenas do cuidado e educação dos filhos, como também de sua formação moral. As mães então são responsáveis pela formação do comportamento dos filhos, mantendo a família moralmente decente. Em uma família burguesa modelo, a mulher não precisaria trabalhar, e estaria “voltada inteiramente aos afazeres do lar, o espaço feminino por excelência, ao passo que o espaço público seria o domínio dos homens. O homem, por sua vez, deveria ser o único provedor da família” (SCOTT, 2013, p. 17). Nas classes populares, as mulheres combinavam as atividades domésticas com as que pudessem gerar renda para garantir a sobrevivência da família, e tinham por papel educar seus filhos para que se tornassem trabalhadores ideais, sem vícios e cientes de suas responsabilidades.

As reivindicações feministas buscavam garantir às mulheres “o desenvolvimento pleno de todas as suas faculdades, dentro e fora do lar” (HAHNER, 1850-1937, p. 80-81 apud REIS, 1999, p. 44), ampliando seus espaços de sociabilidade, convivência e participação ativa na vida econômica e política da sociedade. Dentre as reivindicações feministas destacava-se o direito da mulher ao voto, tema já discutido na época em alguns países europeus (ver Figura 25).

Figura 25 - Annie Kenney e Christabel Pankhurst, do *Women's Social and Political Union (WSPU)*, Inglaterra

Fonte: Wikipedia Commons.⁴⁰

Segundo Angela Reis (1999, p. 45), “a obtenção do voto pelas mulheres em vários países europeus após a Primeira Guerra Mundial impulsionou a causa no Brasil, fazendo com que a defesa do sufrágio passasse a ser quase elegante em alguns círculos da elite.” No início da década de 1920, no entanto, o tema era controverso; ao mesmo tempo em que era discutido e virava argumento para peça de teatro, havia uma parcela da população que não apoiava tais mudanças, ou ao menos, não acreditava que elas fossem possíveis. Em uma edição de 1922 da revista Fon-Fon foi encontrada uma nota sobre o voto feminino, cujo conteúdo reproduzo em parte aqui: “Andam os jornais a discuti-lo e muita gente faz disso caso sério. Qual! O voto feminino é questão de moda como qualquer outra. Nessas coisas de ideias, as mulheres seguem a moda como nas coisas de vestir. O mais é ilusão” (FON-FON, 18/11/1922, p. 29).⁴¹

No Brasil, o direito feminino ao voto só foi obtido em 1932. Para tanto, muito contribuiu Bertha Lutz, uma das pioneiras do movimento feminista em nosso país.

⁴⁰ Disponível em:

<https://pt.wikipedia.org/wiki/Sufrágio_universal#/media/File:Annie_Kenney_and_Christabel_Pankhurst.jpg>. Acesso em: 17 ago. 2017.

⁴¹ Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=259063&pagfis=41298>>. Acesso em: 04 jul. 2017.

Bertha foi educada na Europa, e se formou em ciências naturais pela Sorbonne. Durante o período que residiu no exterior, teve contato com os movimentos feministas europeus e norte-americanos. Após seu retorno, organizou o movimento sufragista no Brasil. Foi aprovada em concurso público para o Museu Nacional, no Rio de Janeiro, se tornando a segunda mulher a ingressar no serviço público brasileiro.

Em sua militância pelo direito de voto às mulheres e igualdade de direitos políticos entre homens e mulheres, criou, em 1919 a Liga para a Emancipação Intelectual da Mulher. Em 1922, a liga foi substituída pela Federação Brasileira pelo Progresso Feminino. Bertha representou o Brasil na assembleia geral da Liga das Mulheres Eleitoras, nos Estados Unidos, onde foi eleita vice-presidente da Sociedade Pan-Americana. Cida Costa elenca ainda outras ações desenvolvidas por Bertha Lutz:

organizou o I Congresso Feminista do Brasil, discutiu problemas relacionados à proteção do trabalho feminino na Organização Internacional do Trabalho e participou da Conferência Internacional da Mulher, em Berlim, em 1929. Ao regressar, fundou a União Universitária Feminina. Em 1932, criou a Liga Eleitoral Independente e, no ano seguinte, a União Profissional Feminina e a União das Funcionárias Públicas. Ainda em 1933, decidiu cursar Direito na Faculdade do Rio de Janeiro e graduou-se advogada publicando o livro “A nacionalidade da mulher casada”, na qual defendia os direitos jurídicos da mulher.⁴²

Ao longo de sua vida, ainda se dedicou, por poucos anos, à carreira política na Câmara Federal. Permaneceu no serviço público até se aposentar, em 1964, como chefe de botânica do Museu Nacional, e continuou acompanhando a luta das mulheres pela cidadania, representando o Brasil em diversas conferências internacionais.

De acordo com Piscitelli (2009), o momento histórico que vai do final do século XIX até início do século XX corresponde à chamada “primeira onda” do feminismo. A autora afirma que este período foi caracterizado por mobilizações no continente europeu, na América do Norte e em outros países que pressupunham a igualdade entre os sexos, impulsionados pela ideia de direitos iguais à cidadania. As principais reivindicações, além do já mencionado direito ao voto, eram ter acesso à educação e

⁴² Disponível em: <<http://acervo.oglobo.globo.com/em-destaque/bertha-lutz-uma-historia-de-luta-conquistas-de-direitos-da-mulher-no-brasil-20102421>>. Acesso em: 25 ago. 2017.

poder ter posses e bens. Neste contexto, era questionada a subordinação da mulher – como passou a acontecer e como se mantinha.

Faltava ainda ao movimento feminista, nesse momento, a análise das relações diferenciadas de poder entre homens e mulheres. Não parecia haver, até então, interesse em compreender os mecanismos de manutenção das mulheres em posições inferiores. A dominação masculina e consequente subordinação feminina; o pleno arbítrio das mulheres sobre seus próprios corpos; e o questionamento sobre as raízes culturais destas desigualdades só entrariam em pauta no movimento feminista anos depois. A partir da década de 1930, foi difundido o conceito de papel social, e esta ideia serviu de base para a produção teórica relativa às diferenças entre masculino e feminino.

A teoria dos papéis sociais busca compreender os fatores que influenciam o comportamento humano. A ideia é que os indivíduos ocupam posições na sociedade, desempenhando papéis, de filho, de estudante, de avô. Como o enredo em uma peça de teatro, as normas e regras sociais determinam quais são os papéis possíveis e como devem ser desempenhados. As “atuações” dependem do enredo e da atuação dos outros atores que interpretam papéis na peça. E, como as improvisações dos atores, as variações nas atuações individuais são limitadas, porque dependem das possibilidades abertas pelo enredo. (PISCITELLI, 2009, p. 127)

A ideia de que homens e mulheres desempenham papéis culturalmente construídos já ultrapassava a crença de que haveria um temperamento inato, ligado ao sexo, e que tais determinações seriam biológicas, por exemplo. A associação entre as atividades femininas/masculinas e uma possível aptidão natural relativa a cada sexo passa a ser substituída pela noção de que a diferença sexual é construída culturalmente. Sob essa perspectiva então, a formação da personalidade de um indivíduo ocorre por meio da socialização “ou seja, pela incorporação das normas sociais relativas ao papel feminino e ao masculino” (PISCITELLI, 2009, p. 130).

Citando a pesquisa desenvolvida pela antropóloga estadunidense Margaret Mead na década de 1930 – que tratava das diversas maneiras com que diferentes culturas lidavam com a diferença sexual – Piscitelli afirma que embora as divisões de tarefas e funções entre homens e mulheres ocorressem nas mais diferentes sociedades, as noções de feminilidade e masculinidade (e, por conseguinte que atividades deveriam ser desempenhadas por cada sexo) não eram fixas, já que variavam de uma cultura para

outra. Neste sentido, anula-se a ideia de que exista um temperamento inato, ligado ao sexo.

A sociedade dos Estados Unidos da sua época (e até hoje, no senso comum), pressupunha que as mulheres fossem mais dóceis e afetivas, como uma decorrência da maternidade, e que os homens fossem mais dominadores e agressivos. Essa diferença era vista como natural, como se resultasse das diferenças nos corpos masculinos e femininos. Mead, ao contrário, foi pioneira ao mostrar que esses traços de caráter são aprendidos desde que uma criança nasce. Segundo ela, toda cultura determina, de algum modo, os papéis dos homens e das mulheres, mas não o faz necessariamente em termos de contraste entre as personalidades atribuídas pelas normas sociais para os dois sexos, nem em termos de dominação ou submissão. (PISCITELLI, 2009, p. 129)

Assim como acontecia na sociedade estadunidense, no Brasil também era possível notar a presença de noções que atribuíam pressupostos biológicos sobre o comportamento de homens e mulheres. Piscitelli chama atenção para o fato de que embora a perspectiva dos papéis sociais permitisse contestar tais noções, já que acreditava que as diferentes atitudes tomadas por homens e mulheres respondiam a diferentes expectativas sociais, a teoria não dava conta de compreender os fatores que contribuíam para situar as mulheres em posições inferiores.

Piscitelli considera que tal questão passou a ganhar mais atenção após a publicação de *O Segundo sexo*, de Simone de Beauvoir⁴³, em 1949. De acordo com Piscitelli, Beauvoir considerava que a maneira mais eficaz de retirar as mulheres dessa posição inferiorizada seria “combater o conjunto de elementos que impediam que elas fossem realmente autônomas” (PISCITELLI, 2009, p. 131). Dentre estes elementos, são citados: o tipo de educação que as meninas recebiam, o caráter opressivo que os casamentos tinham para as mulheres, e a maternidade compulsiva a que as mulheres estavam submetidas. O livro de Beauvoir seria considerado posteriormente como “precursor do feminismo da ‘segunda onda’, protagonizado por grupos organizados de mulheres, em diversas partes do mundo, a partir da década de 1960” (PISCITELLI, 2009, p. 133).

O desenvolvimento do feminismo, entretanto, enfrentou a oposição dos homens. Maria Bernardete Ramos Flores (2004, p. 228) afirma que os teóricos sociais do período

⁴³ Filósofa e escritora francesa, foi uma grande teórica do feminismo.

se preocuparam com a concorrência feminina no mercado de trabalho, e consequente afastamento da mulher do lar: “Paralelo à história de emancipação das mulheres, o antifeminismo atuou na esfera do saber para afirmar que a sociedade é sexuada e nada acontece fora do dismorfismo sexual” (FLORES, 2004, p. 227). Segundo a autora, a orientação vinha de todos os campos do saber, numa tentativa de mostrar a natureza específica da fisiologia das mulheres, e exemplifica:

No campo da religião, os movimentos católicos propalaram o culto de Maria e a polaridade Adão e Eva; no campo da medicina, as políticas de eugenia direcionaram a sexualidade da mulher para a maternidade; no direito, a medicina legal associou determinações sexuais com as psicopatologias, anormalidades e desordens endocrinológicas ou físicas; na filosofia, um debate sobre o caráter da civilização definiu a própria humanidade da mulher como inferior à do homem; na sociologia e na política, os discursos e práticas disciplinadores esquadriharam os espaços sociais, circunscrevendo o público para os homens e o privado para as mulheres; enfim, veremos que o *masculino* será alçado como o próprio humano universal. (FLORES, 2004, p. 228)

Neste cruzamento de várias formas discursivas, o campo médico tinha grande peso, e já no século XIX, “médicos, anatomistas, antropologistas, somatologistas, fisiologistas e sexólogos debruçaram-se sobre o corpo da mulher, para encontrar argumentos científicos, sob parâmetros biológicos, que demonstrassem a natureza da fisiologia feminina” (FLORES, 2004, p. 232). Foi propagada a ideia de que o cérebro e o caráter das mulheres eram comandados por seus genitais, já que o útero era seu órgão dominante. No início do século XX, Paul Julius Möbius, neurologista alemão, publicou *A deficiência mental psicológica das mulheres*. A primeira edição saiu em 1900, e o livro foi reeditado diversas vezes nas décadas seguintes. Möbius defendia que:

Está demonstrado que partes do cérebro extremamente importantes para a vida mental, as convoluções frontais e temporais, são menos desenvolvidas na mulher do que no homem, e que essa diferença já existe desde o nascimento.

Uma das diferenças mais essenciais é que o instinto desempenha um papel maior na mulher do que no homem... O instinto torna então a mulher animalesca, dependente, segura e extrovertida. Nele repousa sua força própria, ele a torna admirável e atraente...

Que as ciências no sentido estrito não podem ser enriquecidas pelas mulheres é palpável... Também na vida comum ocorre a incapacidade para combinar da mente feminina, a falha do pensamento independente de se contrapor de forma surpreendente diariamente,

criando frequentemente uma oposição aguda à facilidade de apropriação.

A isto se acrescentem a falta de bom senso, de desejos de criar e de inclinação para a demonstração. Sobretudo a deficiência mental da mulher não só existe mas é necessária, não é só um fato fisiológico, mas também um postulado fisiológico. Se queremos uma mulher que cumpra integralmente sua vocação maternal, ela não pode ter um cérebro masculino...

Mas que se pode fazer? Primeiramente abandonar tudo que seja desvantajoso para a mulher como mãe. Isto é acima de tudo a educação das jovens. Acreditou-se fazer algo de bom por meio da criação de escolas superiores femininas, nas quais as jovens poderiam receber uma educação geral... O melhor seria demolir todas as 'escolas superiores'...

Livrai a mulher do intelectualismo! (MÖBIUS, 1900 apud TENNENBAUM, 2007, p. 94)

Möbius não estava só. O antifeminismo foi bastante difundido na Alemanha. Diane J. Guido, em *The German League for the prevention of Women's emancipation: Antifeminism in Germany, 1912-1920* afirma que “os argumentos contra a emancipação feminina variavam, mas geralmente incluíam sentimentos relacionados à inferioridade das mulheres, e a subordinação das mulheres aos homens, como determinado por Deus ou pela natureza” (GUIDO, 2010, p. 11).⁴⁴ Segundo a autora, na Alemanha o movimento antifeminista muitas vezes se manifestava como uma persistência em seguir normas familiares tradicionais e expectativas em relação aos papéis sexuais; uma tentativa extrema de se comprometer com os valores associados ao imaginário equivalente à “mulher ideal” da época - bela, generosa, modesta, receptiva e amorosa. Sua esfera de atuação era a doméstica, sua maior prioridade era cuidar dos filhos, ela mantinha o lar como um refúgio pacífico para o homem e suas atividades se dividia entre filhos, cozinha e igreja (GUIDO, 2010, p. 01). Este modelo de mulher ideal esteve presente não apenas na literatura; conjugava todas as crenças generalizadas sobre o que se supunha ser o papel da mulher na sociedade. Cabe acrescentar que a Liga Germânica para Prevenção da Emancipação Feminina, objeto de estudo de Guido, surgiu como oposição ao feminismo crescente entre as mulheres burguesas alemãs – excluídas aqui operárias, burguesas, ou outras classes de mulheres não abastadas.

Dentre as estratégias utilizadas pelo movimento antifeminista alemão, de acordo com a autora, estava a veiculação de charges que ilustravam como a mudança da

⁴⁴ Livre tradução do original: *The arguments against women's emancipation varied but often included sentiments regarding the inferiority of women and women's subordination to men as determined by God or by nature.*

posição feminina na sociedade seria moralmente errada, contrária às tradições, e desencadearia uma queda nos valores familiares e na importância da família como instituição. O mesmo expediente pode ser encontrado nos periódicos brasileiros do início do século XX. A Figura 26 é constituída por uma charge que retrata uma situação pouco usual: a esposa sai de casa, enquanto o homem permanece no lar cuidando das crianças. No entanto, a imagem passa a ideia de que a mulher está saindo para se divertir com outro homem. A mensagem pode ser lida de várias maneiras - por exemplo, homens que permanecem em casa cuidando dos filhos são papalvos, e propensos a serem traídos; e mulheres que querem participar da esfera pública saem de casa por motivos fúteis, e provavelmente são adúlteras. Note-se que não havia censura para toda e qualquer diversão masculina realizada fora do recinto doméstico.

Figura 26 - Charge sobre os efeitos do feminismo

Fonte: Teatro & Sport (21/02/1925, p. 23).⁴⁵

⁴⁵ Disponível em: <[http://memoria.bn.br/docreader/338060/9487?pesq=comidas, meu santo](http://memoria.bn.br/docreader/338060/9487?pesq=comidas,meusanto)>. Acesso em: 27 dez. 2017.

A revista Fon-Fon de 18/07/1928⁴⁶ trazia em sua capa o desenho do rosto de uma mulher, e a legenda Hurrah! Em prol do feminismo! (Figura 27). No entanto, no editorial da revista, é descrito o posicionamento do editor sobre o termo:

Sim! Hurrah ao feminismo!

Não o feminismo doutrina, não o feminismo demagogia, não o feminismo mulher-homem, arengadora, masculinizada, apagando a graça, desfazendo o encanto e suprimindo essa eterna *fragilidade* que, afinal, é esse eterna, essa gloriosa, essa triunfadora **Força** cujo jugo dominador nos é tão agradável, tão consolador, tão preciso!

É esse feminismo que *Fon-Fon* proclama e que *Fon-Fon* saúda!

(...) Isso sim! Isso é bem feminino, digna, delicada, encantadoramente feminino e esse é o único, o verdadeiro *feminismo* vencedor, escravizando os homens e dominando o mundo!

Ave! Femina!⁴⁷

Esta estratégia também pode ser considerada como uma forma de antifeminismo. Em lugar de se opor abertamente à emancipação feminina, o que o texto faz é tentar convencer a mulher de que ela tem plenos poderes dentro da estrutura convencional. A um só tempo, o autor incute nas leitoras a ideia de que mulheres feministas seriam masculinizadas, afeitas a intrigas e encrencas (arengadora), e que a suposta fragilidade feminina seria sua verdadeira força, por meio da qual a mulher se tornaria capaz de dominar os homens. Como uma tentativa de apagar a opressão sofrida pelas mulheres, ou mesmo relativizar a dominação masculina, o artigo julga que são elas as verdadeiras dominadoras, escravizadoras de homens.

Há ainda a sugestão de que sendo extremamente femininas – isto é, mantendo todas as qualidades esperadas de uma mulher, estas seriam capazes de dominar não só os homens, mas o mundo – quando, em realidade, o mundo feminino era bastante mais restrito e estreito do que o masculino. O texto atribui ao termo feminismo sentido contrário ao que o movimento feminista propunha, numa tentativa de confundir as leitoras. Desta forma, muitos eram os artifícios utilizados para tentar impedir a crescente emancipação feminina à época.

⁴⁶ Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/259063/1077?pesq=femina>>. Acesso em: 27 dez. 2017.

⁴⁷ Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/259063/1081?pesq=femina>>. Acesso em: 27 dez. 2017. Foram mantidos os destaques do texto original.

Figura 27 - Capa da revista Fon-Fon

Fonte: Fon-Fon (18/07/1928, Capa).⁴⁸

As reivindicações feministas, no início do século XX, eram ainda restritas às mulheres de classes mais abastadas; nas classes populares outras demandas geravam manifestações. Em São Paulo a classe operária lutava pelo barateamento dos gêneros de primeira necessidade e dos aluguéis de suas casas; por uma jornada de trabalho de oito horas e estabilidade no emprego; pela pontualidade no pagamento dos salários. Com a greve geral de 1917 foi conquistada a proibição do trabalho de menores de 14 anos e do trabalho noturno para menores de 18 anos e para mulheres.

Além do trabalho nas fábricas, as ofertas de emprego disponíveis para mulheres, em geral, “estavam próximas daquilo que se considerava uma extensão das atribuições das mulheres: professora, enfermeira, datilógrafa, taquígrafa, secretária, telefonista, operária das indústrias têxtil, de confecções e alimentícia” (MALUF; MOTT, 1998, p. 402).

Se a inserção da mulher no mercado de trabalho era complicada, mais dificuldades ainda encontravam aquelas que desejavam seguir carreiras artísticas. Mesmo as atrizes famosas e aclamadas pelo público sofriam preconceitos e rejeição em suas vidas cotidianas por causa de suas escolhas profissionais. Abraçar o mundo do teatro poderia

⁴⁸ Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/259063/1077?pesq=femina>>. Acesso em: 27 dez. 2017.

ser uma possibilidade de emancipar-se, e ascender socialmente fora do casamento (para o que as mulheres encontravam diversos obstáculos), no entanto,

em razão do forte preconceito que rondava então a profissão de atriz, considerada até mesmo, em determinados casos, uma variante do exercício da prostituição, isso só seria, em geral, permitido às que já faziam parte daquele mundo por meio dos laços familiares ou às que tinham origem estrangeira e que, por estarem afastadas dos núcleos repressivos originais, em busca de melhores condições de vida, viam com menos desconfiança esse tipo de manifestação artística (ANDRADE, 2008, p. 12).

Virgínia M. S. Maisano Namur, ao tratar da história de Dercy Gonçalves, avalia que a atriz assumiu sua marginalização ao desistir de um casamento que por um lado lhe proporcionaria crédito social, mas por outro lhe renderia um cotidiano turbulento, por conta de preconceitos, ciúmes e desconfianças (NAMUR, 2008, p. 82). A autora contrapõe a linear e uniforme subsistência feminina, proporcionada pelo casamento, aos espaços e modelos permitidos através do imaginário do circo, do teatro e do cinema.

Tânia Brandão (2012, p. 456) assinala que a aproximação entre atrizes e prostitutas no Brasil contaminou o contorno da profissão, principalmente nos segmentos em que o corpo da atriz era veículo importante para a comunicação com a plateia (como acaba se configurando o teatro de revista). Para a autora, essa aproximação é compreensível na medida em que as atrizes e os atores,

erigiram o seu espaço de expressão como espaço de representação e viabilizaram a sua sobrevivência e a sobrevivência de sua arte como realidade autônoma, (...) e o fizeram com o uso público de seus corpos, vitrines para a exposição do jogo sensorial e ideal contemporâneo, em uma comunicação direta, pessoa a pessoa, transgressora, mediada pela carne (BRANDÃO, 2012, p. 456).

Nesse sentido, era natural que os atores e atrizes se projetassem como “o polo humano capaz de irradiar as sensações importantes para a vida social de seu tempo. E o teatro da época passou a se construir ao redor de vedetes, monstros sagrados, seres especiais aos quais se atribuía um valor espetacular” (BRANDÃO, 2012, p. 457).

A imagem da vedete se estabelecia, assim, a partir dessa duplicidade de valores. Uma mulher que, na sociedade patriarcal, não serviria para ser esposa e mãe, mas que

era identificada – sobretudo pelo imaginário masculino – como uma mulher “distante do cotidiano, com truques e sensualidades, com personalidade” (COLLAÇO; SANTOLIN, 2009, p. 6). Aclamadas pelo público, exemplos de uma feminilidade que acompanha a modernidade – ou ainda, a adianta – tais mulheres não eram consideradas boas o suficiente para a constituição de uma família.

Neste contexto, as mulheres que optavam por esse caminho geralmente encontravam dificuldades para manejar os diferentes papéis sociais que representavam. Era complicado, por exemplo, conciliar carreira e casamento. Das mulheres, era esperado que se casassem e cuidassem da casa, do marido, dos filhos. O casamento proporcionava à mulher crédito social, mas ao mesmo tempo direcionava-a para uma vida doméstica e em subordinação à figura hierárquica que comandava – o marido. Essa estrutura social era completamente incompatível com o cotidiano de um profissional de teatro. Geralmente atrizes e atores trabalhavam todos os dias da semana, sem folga. Havia sessões de segunda a segunda. Durante o dia havia ensaios, durante a noite, apresentações. Assim, abraçar o mundo do teatro trazia a possibilidade de emancipação financeira, ascensão social, reconhecimento do público; mas, ao menos para as mulheres, neste horizonte figurava também a marginalização sofrida por aquelas que não se enquadravam nos moldes do casamento convencional. Muitas vezes era necessário escolher entre constituir uma carreira artística, e ter uma família tradicional, com marido e filhos. Muitas abriram mão de uma ou outra coisa.

1.4 Margarida Max: primeiros anos da carreira da atriz

O início da carreira artística de Margarida Max é cheio de imprecisões históricas. Brício de Abreu (1963) afirma que sua estreia nos palcos se deu em agosto de 1917, em Franca. Na ocasião, estaria na cidade a companhia da atriz Alzira Leão. Durante a temporada, a ingênua da companhia adoeceu e foi substituída por Margarida (que ainda não usava o sobrenome Max na época) na peça *As duas gatas*. Em seguida, a jovem atriz teria seguido para outras cidades com a trupe. Porém, a consulta aos jornais na época não revelou qualquer ligação de Margarida Max com a *Companhia Alzira Leão* – pode ser que Margarida Max tenha de fato acompanhado Alzira Leão por um tempo, mas não foram encontrados documentos comprobatórios nesse sentido.

Por outro lado, a pesquisa nos periódicos mostrou evidências de que Margarida Max era parte da Troupe Teatral Brasileira, do ator Ivo Lima, já em 1916, data anterior à aventada por Brício de Abreu. O jornal *Correio Paulistano* de 24 de julho de 1916⁴⁹ anuncia a estreia da burleta *A roça* no Teatro Polytheama de Ribeirão Preto, e Margarida Max estava no elenco. A companhia ainda apresentou na cidade os espetáculos *Tal pai, tal filho* e *Santos Dumont em Ribeirão Preto*. Essa é a primeira notícia encontrada nos jornais de São Paulo contendo o nome da atriz, e até o momento considero a pista mais significativa do que pode ter sido o início de sua carreira.

A imprecisão encontra respaldo inclusive no discurso da própria atriz, que divulgava diferentes versões para o início de sua carreira. Certa vez, afirmou à revista *O Cruzeiro* que havia estreado no teatro de comédia, em São Paulo, na *Companhia Procópio Ferreira*.⁵⁰ Porém, a participação de Margarida no elenco de Procópio Ferreira só aconteceria em 1924, e nesse período a atriz já havia participado de diversas trupes tanto de comédia, quanto de revista.

A versão mais encontrada nos jornais corrobora o relato de Brício de Abreu – sua estreia teria acontecido em Franca, de maneira não premeditada, substituindo uma atriz faltosa. Em entrevista à revista *O Carioca*⁵¹, Margarida afirmou que por volta de seus 14 anos, tinha ido à Franca passear, acompanhada por um casal de artistas, amigos de sua família. Os amigos a incentivaram a substituir a atriz faltosa, e seu desempenho aquela noite teria atingido tamanho sucesso, que foi comentado no jornal da cidade no dia seguinte. De volta a São Paulo, onde residia, encontrou resistência paterna ao tentar ingressar na carreira artística, devido ao preconceito existente à época. Segundo a artista, somente dois anos depois o pai consentiria que ela abraçasse a profissão de atriz. No entanto, em outra entrevista⁵², Margarida afirmava que por causa da oposição da família, apenas após ter se casado é que havia ingressado no meio teatral. Essa é a única menção ao seu primeiro marido (feita pela própria Margarida), encontrada nos periódicos pesquisados, o que nos leva a crer que ela pode ter se casado aos 16 anos – situação bastante comum na época – mas não foi possível averiguar essa informação.

⁴⁹ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/090972_06/40087>. Acesso em: 12 mar. 2016.

⁵⁰ Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=003581&pagfis=5737>>. Acesso em: 29 dez. 2017.

⁵¹ Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/830259/47204?pesq=margarida max](http://memoria.bn.br/DocReader/830259/47204?pesq=margarida%20max)>. Acesso em: 29 dez. 2017.

⁵² Disponível em: <[http://memoria.bn.br/docreader/830259/2208?pesq=margarida max](http://memoria.bn.br/docreader/830259/2208?pesq=margarida%20max)>. Acesso em: 29 dez. 2017.

Outra informação imprecisa diz respeito à origem do nome artístico da atriz. Martins da Fonseca, em texto publicado na revista *O Carioca*, apresenta a seguinte versão: “ela mantinha relações com o casal de artistas Miguel Max, um ‘duo’ que se apresentava na capital paulista. (...) um dia, faltando uma artista do elenco de comédias dirigido por Miguel Max, a jovem Margarida foi lembrada” (*O CARIOCA*, 24/11/1945, p. 37).⁵³ Essa versão bate, em partes, com a declaração de Margarida citada anteriormente.

No entanto, a versão mais difundida é a de que Margarida teria um noivo que se chamava Max, e por isso era conhecida como Margarida do Max. Neyde Veneziano (2010) e Laura Cascaes (2009) afirmam que a atriz rompeu com o noivo e com a cidade ao acompanhar uma companhia de teatro itinerante, mas manteve o nome pelo qual era conhecida.

A explicação de Brício de Abreu (1963) é um pouco mais detalhada. Segundo ele, a própria Margarida havia lhe contado que era noiva de um artista e professor de dança, que se chamava Max. Quando Alzira Leão chegou à cidade, alvitrou o Margarida Max como nome artístico, considerando que essa opção soaria melhor do que o nome real da atriz (Tocatelli). Abreu afirma ainda que o Max seguiu Margarida e a *Companhia Alzira Leão* durante muito tempo, e depois desapareceu. A imprecisão começa pelas datas: em 1916, fazendo parte da companhia de Ivo Lima, Margarida Max já usava este nome artístico. Talvez a passagem da *Companhia Alzira Leão* por Franca tenha acontecido em momento anterior ao apurado por Brício de Abreu.

Ainda outro dado deve ser acrescentado ao enredo: anos depois, mais precisamente em 1927, o *Diário Oficial da União* publicaria o pedido de desquite solicitado por Margarida Max em relação a seu marido, Jeronymo Maximo.⁵⁴ Até o momento, não foram encontrados certidões ou documentos relativos ao casamento, mas acredito que Jeronymo Maximo seja o Max, primeiro marido da atriz, com quem se casou bastante jovem, situação costumeira na época. As pesquisas nos jornais indicam também que em outubro de 1916⁵⁵ Jeronymo Maximo era parte de um elenco formado a

⁵³ Disponível em: <[http://memoria.bn.br/docreader/830259/31860?pesq=margarida max](http://memoria.bn.br/docreader/830259/31860?pesq=margarida%20max)>. Acesso em: 29 dez. 2017.

⁵⁴ *Diário Oficial da União*, edição de 08/01/1927. Disponível em: <<http://www.jusbrasil.com.br/diarios/3780942/pg-225-diario-oficial-diario-oficial-do-estado-de-sao-paulo-dosp-de-08-01-1927/pdfView>>. Acesso em: 18 mar. 2016.

⁵⁵ Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/720100/12327>>. Acesso em: 29 set. 2016.

partir da dissolução da *Companhia de Alzira Leão*, o que pode explicar o envolvimento dele com Margarida.

Seguindo em uma linha cronológica, a próxima notícia localizada relata a participação de Margarida Max em uma companhia de operetas e revistas dirigida por Joaquim de Oliveira. Na edição do dia 19 de abril de 1918⁵⁶ do Correio Paulistano há publicada uma nota a respeito da representação das peças *A caipirinha* e *O pausinho* no Teatro São José, em Mogi-Mirim. Através da edição de 15 de setembro de 1918⁵⁷ do mesmo jornal, pode-se averiguar que neste momento a companhia encontrava-se na Capital, apresentando espetáculos no Teatro São Paulo, no bairro da Liberdade. Margarida Max ainda é parte do elenco.

Em março de 1920, no entanto, a atriz já era parte da companhia de operetas e revistas do Teatro Boa Vista, de São Paulo⁵⁸ (administrada pela Empresa Gonçalves & Co.). Entre março e outubro, foram apresentados os espetáculos *O diabo que o carregue!*; *O fura*; *Pé de Anjo*; e *Bocados e bocadinhos*. Em novembro do mesmo ano, Margarida Max se apresentaria pela primeira vez nos palcos do Rio de Janeiro. Ainda com a *Companhia do Teatro Boa Vista*, atuou nos espetáculos *Pé de Anjo*, *Revista do Ano* e *Fado e Maxixe*. Vale ressaltar a importância que a revista *Pé de Anjo* teve neste ano, tendo sido apresentada no Rio e em São Paulo. No Rio, estreou em abril, no Teatro São José e superou 400 representações seguidas; permaneceu em cartaz praticamente o ano inteiro, contando com pequenos intervalos (PAIVA, 1991, p. 201). O elenco original contava com Otília Amorim. Tomando conhecimento do êxito, a Empresa Gonçalves e Companhia fechou contrato com os autores para representar a revista no Teatro Boa Vista, em São Paulo. A estreia aconteceu em julho. Dessa maneira, quando o elenco paulista da qual Margarida Max era parte apresentou *Pé de Anjo* no Teatro Lírico, no Rio de Janeiro, em novembro, o sucesso já era esperado. De volta a São Paulo, a atriz continuaria ainda na companhia no ano seguinte, apresentando espetáculos na capital e no interior. Em dezembro de 1921⁵⁹ o Correio Paulistano anunciava a dissolução da trupe. Mas Margarida Max não ficaria muito tempo longe dos palcos...

Já em fevereiro de 1922, a atriz passa a integrar a Companhia Brasileira de Comédias de Abigail Maia, no Rio de Janeiro. A estreia se deu com o espetáculo *Gente*

⁵⁶ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/090972_06/46270>. Acesso em: 18 mar. 2016.

⁵⁷ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/090972_06/47775>. Acesso em: 18 mar. 2016.

⁵⁸ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/090972_07/640>. Acesso em: 18 mar. 2016.

⁵⁹ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/090972_07/7151>. Acesso em: 18 mar. 2016.

*de hoje*⁶⁰, no Teatro Trianon. Durante todo o ano de 1922 e de 1923, Margarida Max permaneceu na Companhia de Abigail Maia, se apresentando no Rio de Janeiro, em São Paulo, em Santos e em Porto Alegre (ver Figura 28).

Figura 28 - Fotos do espetáculo *A vida é um sonho*, da Companhia Abigail Maia. Margarida Max compunha o elenco

Fonte: Fon-Fon (08/07/1922, p. 26).⁶¹

Com a *Companhia Abigail Maia*, Margarida esteve em Buenos Aires e Uruguai, apresentando espetáculos em turnê no ano de 1923 (Figura 29). Esta pode ter sido a primeira vez em que a artista se apresentou em palcos estrangeiros. Nesse momento, a artista já era conhecida por exibir dotes tanto para o teatro declamado, quanto para o gênero ligeiro.

⁶⁰ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_04&PagFis=13606>. Acesso em: 18 mar. 2016.

⁶¹ Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/259063/40655?pesq=Abigail maia](http://memoria.bn.br/DocReader/259063/40655?pesq=Abigail%20maia)>. Acesso em: 04 jul. 2017.

Figura 29 - A *Companhia Abigail Maia* em Buenos Aires, 1923. Margarida Max é a mulher de chapéu, sentada na ponta esquerda do barco, na primeira foto, e no meio da fileira à esquerda da mesa, na segunda foto

Fonte: *A Cigarra* (1923, n. 221, p. 57).⁶²

1.5 Na década de 1920, importantes mudanças

Em fevereiro de 1922, aconteceu no Teatro Municipal de São Paulo a Semana de Arte Moderna, também conhecida como Semana de 22 (Figura 30). O movimento rompeu diversos paradigmas na época, e consolidou o modernismo brasileiro. No evento foram apresentados recitais de música e poema, sessões literárias, conferências, e exposições de pintura e escultura.

⁶² Disponível em:

<<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=003085&PagFis=6977&Pesq=>>. Acesso em: 17 jul. 2017.

Figura 30 - Cartaz (à esquerda) e capa do catálogo (à direita) da Semana de 22. Ambos criados por Di Cavalcanti

Fonte: Disponível em: <<http://www.revistaprosaveroearte.com/95-anos-da-semana-de-arte-moderna-de-1922/>>. Acesso em: 22 ago. 2017.

A Semana de Arte Moderna de 22 foi o ápice de um processo iniciado quase uma década antes. Como antecedentes da Semana, podem ser citados Lasar Segall, que em 1913 fez uma exposição de arte moderna com obras expressionistas, e Anita Malfatti (ver Figura 31), que no final de 1917 apresentou uma exposição que provocou escândalo.⁶³ O evento foi planejado para causar impacto, propor uma atualização das artes no Brasil, e fomentar o debate sobre a identidade nacional.

⁶³ Disponível em:

<<http://www.macvirtual.usp.br/mac/templates/projetos/seculox/modulo2/modernismo/index.html>>. Acesso em: 22 ago. 2017.

Figura 31 - A Boba. Anita Malfatti, 1915-1916

Fonte: Museu de Arte Contemporânea da USP, SP.⁶⁴

Dentre os artistas que participaram do evento, destacam-se Anita Malfatti, Di Cavalcanti (Figura 32), Graça Aranha, Mário de Andrade, Menotti del Picchia, Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral (Figura 33), Villa-Lobos e Zina Aíta. Apesar das manifestações artísticas terem sido mal recebidas pela elite paulista da época, o movimento acabou por contribuir para a abertura de debates sobre as artes e difusão de novas ideias em âmbito nacional⁶⁵, influenciando profundamente os artistas modernistas brasileiros inclusive nas décadas seguintes.

⁶⁴ Disponível em:

<<http://www.macvirtual.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo2/modernismo/artistas/malfa/obras.htm>>. Acesso em: 22 ago. 2017.

⁶⁵ Disponível em:

<<http://www.macvirtual.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo2/modernismo/semana/index.htm>>. Acesso em: 22 ago. 2017.

Figura 32 - O Beijo. Di Cavalcanti, 1923

Fonte: Museu de Arte Contemporânea da USP, SP.⁶⁶

Figura 33 - Estrada de Ferro Central do Brasil. Tarsila do Amaral, 1924

Fonte: Museu de Arte Contemporânea da USP, SP.⁶⁷

A década de 1920 trouxe mudanças também na moda. Braga e Prado afirmam que,

⁶⁶ Disponível em:

<<http://www.macvirtual.usp.br/mac/templates/projetos/seculox/modulo2/modernismo/artistas/di/obras.htm>>. Acesso em: 22 ago. 2017.

⁶⁷ Disponível em:

<<http://www.macvirtual.usp.br/mac/templates/projetos/seculox/modulo2/modernismo/artistas/tarsila/obras.htm>>. Acesso em 22: ago. 2017.

A moda do pós-Primeira Guerra sugeria uma mulher de corpo mais reto, com seios e quadris menores. As atenções se voltavam para a novidade da exibição das canelas e tornozelos. Bem aos poucos, as bainhas das saias e vestidos foram subindo, e ficaram a altura logo abaixo dos joelhos por volta de 1925 em Paris, a partir de onde e quando migraram para as outras partes do mundo. (BRAGA; PRADO, 2011, p. 101).

Para os autores, a roupa usada no Brasil era um reflexo da moda internacional, e esta refletia a euforia do pós-guerra (ver Figuras 34 e 36). Além disso, acrescentam que “a emancipação feminina começava a ganhar as ruas: a mulher moderna exibia o contorno das pernas, cortava os cabelos, fumava e dirigia automóveis” (BRAGA; PRADO, 2011, p. 97). Este movimento emancipatório pode ser mais sentido nos países europeus, já que a Grande Guerra havia gerado demanda de mão de obra, o que acabou por levar mais mulheres para fábricas.

Figura 34 - Prancha de moda da revista *Toilettes parisiennes*, 1922

Fonte: *Toilettes parisiennes* (1922, n. 269, p. 10).⁶⁸

Braga e Prado (2011, p. 102) acrescentam que “moças da classe média encontravam trabalho no comércio ou em escritórios. Além de adotar roupas mais práticas, as mulheres engajadas no trabalho começaram a participar também de movimentos reivindicatórios e lutas políticas”. Mas aqui no Brasil as mudanças relativas à moda e à adoção de novos costumes também foram sentidas (ver Figura 35).

⁶⁸ Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k957662n/f12.image>>. Acesso em: 04 jul. 2017.

Figura 35 - Coluna *Modas* da revista Fon-Fon, 1922

Fonte: Fon-Fon (18/11/1922, p. 29).⁶⁹

No início do século XX, como já citado, ainda eram reservadas à mulher as atividades domésticas e familiares. A Primeira Guerra Mundial, entretanto, acaba impulsionando transformações econômicas e sociais que tornaram as fronteiras entre o feminino e o masculino menos precisas. As mulheres ampliam seus espaços de sociabilidade, convivência e participação ativa na vida econômica e política da sociedade e ocupam espaços antes prioritariamente masculinos.

⁶⁹ Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=259063&pagfis=41298>>. Acesso em: 04 jul. 2017.

Assim, as mulheres buscaram “entrar na esfera pública”, a partir do estudo, da atuação profissional em carreiras antes masculinas, da constituição de organizações feministas, e do consumo (BESSE, 1999, p. 02 apud BONADIO, 2007, p. 38). Bonadio comenta que essa transformação da mulher em agente consumidor permite que ela se aproxime do espaço público. E esclarece que o ato de sair de casa para fazer compras, ainda que para o abastecimento do lar, teve maior desenvolvimento entre as mulheres após a Primeira Guerra Mundial, com as novas estruturas de comércio - como as feiras livres nos bairros. Logo a atividade passou a ser tarefa diária, e se aliou ao lazer e à individualidade feminina (BONADIO, 2007).

Figura 36 - Parte da seção de moda da revista *Toilettes Parisiennes*, 1925

Fonte: *Toilettes Parisiennes* (1925, n. 308, p. 3).⁷⁰

A autora afirma que em meados da década de 1920, com a expansão das lojas de departamentos, a confecção de roupas prontas adquire novo *status*, e os produtos de vestuário ganham a liderança entre os itens de consumo feminino. Bonadio (2007, p. 40) associa essa valorização à vontade da mulher da época de “adequar-se à modernidade, à paisagem urbana, exibindo as últimas novidades da moda como capital

⁷⁰ Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k957690x/f5.image>>. Acesso em: 04 jul. 2017.

Parece-me que a mulher deseja sua emancipação, quer sustentar tal aparência, porém ainda não encontra meios de fazê-lo em sua totalidade, desvencilhando-se das amarras seculares da sociedade androcêntrica. Segundo Bonadio (2007, p.135), “no caso brasileiro, o movimento da nova feminilidade se achava muito mais direcionado à moda e aos costumes cotidianos do que à liberação sexual ou às preocupações político-trabalhistas.” Andrade (2008, p. 17) afirma que:

a mulher passou a ser integrada (votando e até chegando a ocupar lugar de destaque em determinados empreendimentos desenvolvidos no espaço público, como o teatro) quando não se colocou como diferença, quando não trouxe consigo o desejo de projetar um universo próprio de interesses e questões, como as resultantes de pertencer ao sexo feminino numa sociedade de estrutura patriarcalista.

Desse modo, a mudança no comportamento ocorre ainda de maneira pouco profunda, sem a compreensão das singularidades femininas. A autora avalia que quando as mulheres começaram a se autorrepresentar, “percebemos o quanto as imagens do feminino divulgadas pela cultura, construídas a partir de oposições binárias, isto é, a partir de contraposições a um conceito de masculino, também por sua vez, cerceador, aprisionaram comportamentos” (ANDRADE, 2008, p. 21).

Outro fator a ser levado em conta é a expansão e popularização do cinema, que, após a guerra, cada vez mais passava a fazer parte do imaginário social da população, veiculando modelos de feminilidade e masculinidade:

O eixo político e econômico do mundo começou a se deslocar da Europa, palco do conflito, para os Estados Unidos da América, onde Hollywood se consolidava como capital do “império da celulose” exibindo um extravagante Olimpo de astros e estrelas que disseminavam novos comportamentos e modas de vestir por todo o ocidente. E a mulher que surgia das telas do cinema era ousada: fumava, dançava, praticava esportes, usava roupas “da última moda”, dirigia automóveis e, cada vez mais, a própria vida. (BRAGA; PRADO, 2011, p. 102).

Assim, nesse início de século, vários eram os veículos que apresentavam às mulheres os ideais femininos do momento. A imprensa, o cinema e o teatro

contribuíram imensamente para a criação do imaginário social relacionado à mulher da época. A Figura 38 traz fotografias de dois beijos apaixonados, publicadas nas páginas da Fon-Fon dedicadas ao cinema – a mulher da década de 1920 que aparece nos telões é romântica, deseja encontrar seu par ideal, mas também é ousada, e desfruta de beijos ardentes, presa entre os braços de homens galantes.

Figura 38 - Seção de cinema da revista Fon-Fon, 1926

Fonte: Fon-Fon (27/03/1926, p. 50).⁷²

1.5.1 Teatro de revista: a influência das companhias estrangeiras

A década de 1920 foi um momento marcante também para o teatro de revista nacional. Foi um momento de muitas mudanças, inspiradas por companhias estrangeiras que aqui aportaram. É preciso considerar o intenso trânsito teatral existente entre o Brasil (sobretudo no eixo Rio-São Paulo, mas não limitado a essas capitais) e a América Latina (com destaque para Argentina e Uruguai), a América do Norte (principalmente nos Estados Unidos) e a Europa (França, Espanha e Portugal majoritariamente). Vários

⁷² Disponível em:

<<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=259063&pasta=ano%20192&pesq=cinema>>. Acesso em: 22 ago. 2017.

autores de teatro de revista viajavam para as capitais estrangeiras e voltavam trazendo na mala ideias, novidades e inspirações. As notícias sobre os espetáculos encenados em outros países eram constantes nos jornais e periódicos, de maneira que o público conseguia – em certa medida – acompanhar o sucesso de astros e estrelas mesmo à distância.

A visita das companhias estrangeiras ao Brasil era também frequente, e nesses momentos era possível verificar pessoalmente se o trabalho apresentado por determinado artista ou companhia era condizente com tudo que era noticiado. Era o momento de tirar a prova, e ainda, de fazer parte do seleto grupo que consumia o que de mais moderno havia em matéria de teatro de revista.

Nos Estados Unidos, nessa época, Florenz Ziegfeld já fazia sucesso com sua *Ziegfeld Follies* – espetáculos anuais, montados entre os anos de 1907 e 1931, e que tinham influência direta das revistas francesas. Ziegfeld adaptou a estrutura da revista francesa para atender ao contexto geográfico em que estava inserido, como explica Merwe:

Ziegfeld gradualmente desenvolveu uma fórmula específica para suas *Follies*. Ele percebeu que certos tipos de artistas, sátiras e músicas faziam muito sucesso, e então ele recriava isto a cada ano. Contratou comediantes com senso de humor e estilo de interpretação únicos, cantores com vozes excepcionais, e coristas que podiam parar o espetáculo com não mais que um sorriso. Incorporou paródias a respeito de eventos e indivíduos especificamente relacionados ao público Nova Iorquino, alvejando *socialites* famosas, astros do teatro, e muitos dos seus competidores da Broadway. (MERWE, 2009, p. X)⁷³

Os espetáculos sempre contavam com músicas, números de dança, e havia muito investimento nos figurinos e nos demais elementos visuais da cena (ver Figuras 39 e 40). Além disso, um dos pontos centrais dos espetáculos era as chamadas *Ziegfeld girls* – coristas que não faziam muito mais do que andar, posar, e exibir sua beleza e a exuberância de seus trajes e adereços.

⁷³ Tradução livre do original: *Ziegfeld gradually developed a specific formula for his Follies. He found that certain types of performers, skits, and songs brought him the most success and he recreated them each year. He hired comedians with a unique sense of humor and performance style, singers with exceptional voices, and chorus girls who could stop the show with no more than a smile. He incorporated parodies of events and individuals specifically geared to New York audiences, targeting well-known socialites, stage stars, and many of his Broadway competitors.*

Figura 39 - Lillian Lorraine em *Follies of 1910*

Fonte: Ristaino (2012, p. 84).

No entanto, este modelo feminino se propagou e se estabeleceu no imaginário social, passando a fazer parte da cultura popular americana (MIZEJEWSKI, 1999, p. 01). Esta é uma característica importante do teatro de revista do período: a presença cada vez mais expressiva de mulheres nos palcos, majoritariamente tomando parte nos espetáculos em decorrência de seus atributos físicos. À exceção daquelas atrizes que eram comediantes, dançarinas ou cantoras; este tipo de corista tinha por função primordial embelezar a cena; logo, destas se exigia pouca coisa além de graça e beleza.

Figura 40 - Anna Held, atriz de *Ziegfeld Follies*

Fonte: Ristaino (2012, p. 83).

Embora as *Ziegfeld Follies* já lançassem mão deste expediente desde a década anterior, e a revista francesa, tendo sido molde e inspiração para o modelo americano, tivesse criado esta estrutura ainda mais precocemente, no Brasil o palco revisteiro só assimilaria esta configuração em meados da década de 1920. Foi só após a passagem de duas grandes companhias estrangeiras – a *Bataclan*, francesa, e a *Velasco*, espanhola, que a revista brasileira se encaminharia para a *féerie*.⁷⁴ Dado o tamanho da influência exercida no teatro de revista brasileiro por estas companhias, suas trajetórias serão detalhadas nas seções secundárias 1.6 e 1.7.

Para montar seus espetáculos, Florenz Ziegfeld se inspirou no *Follies Bergère* de Paris. A casa de espetáculos, que funciona até hoje, abriu suas portas em 1869. Nos primeiros anos, o espaço abrigava principalmente óperas cômicas e operetas. Por volta de 1886, abriu espaço para as revistas, já com a presença das mulheres como foco central do entretenimento. Os espetáculos contavam com certo grau de nudez feminino, e cenário e figurinos extravagantes (ver Figura 41). Seu período áureo foi aquele entre

⁷⁴ “Termo francês que vem de *fée* que quer dizer ‘fada’. O termo passou a designar um gênero de espetáculos mágicos e deslumbrantes” (FARIA, 2012, p. 442).

os anos 1890 e 1920. Por seu palco passaram artistas como Loie Fuller, Mistinguett e Josephine Baker.

Figura 41 - Desenhos de figurinos para a revista *L'amour en folie*. Folies Bergère, 1920

Fonte: Portail des Bibliothèques Municipales Spécialisées.⁷⁵

Em Paris, outras casas de espetáculo faziam concorrência ao *Folies Bergère*, como *Moulin Rouge* (Figura 42), Cassino de Paris e *Bataclan*. Na Espanha, a revista começa a ser dotada de maior luxo, suntuosidade, beleza e estilo próprio, e se destacam no período os empresários teatrais Fernando Bayés, Manuel Sugrañes, José Juan

⁷⁵ Disponível em: <<http://bibliotheques-specialisees.paris.fr/ark:/73873/pf0001978547>>. Acesso em: 04 jul. 2017.

Cadenas e Eulogio Velasco; este último, considerado “um ás indiscutível dentro do negócio teatral, cuja fama havia transcendido não só a Península Ibérica como também os países da América Latina” (RUIZ, 2009, p. 364).

Figura 42 - Cartaz da revista *Tais toi!... Tu m'affoles! Moulin Rouge*, 1912

Fonte: sítio eletrônico do *Moulin Rouge*.⁷⁶

A seguir serão abordadas mais cuidadosamente as companhias *Bataclan* e *Velasco*. As duas trupes se apresentaram no Brasil ao longo da década de 1920, e foram responsáveis por grande parte das mudanças ocorridas na cena revisteira da época. A *Bataclan* veio ao Brasil nos anos de 1922, 1923 e 1926. Já a *Velasco* esteve no país em 1923, 1924, 1925 e 1928.

Existem muitas semelhanças entre as duas companhias: ambas apresentavam espetáculos grandiosos, imponentes, com aparato cênico majestoso, diversificado e moderno. As produções eram muito bem cuidadas, contavam com cenas bem marcadas, elencos muito bem ensaiados, números musicais orquestrados com zelo, jogos de luzes modernos para a época, e muito do que mostravam era novidade no âmbito do teatro nacional. Primavam pela riqueza de detalhes, e exibiam luxo e requinte como marcas características, diferenciais da cena. Nesse contexto, os elementos visuais da cena adquiriam enorme importância e, conseqüentemente, enorme cuidado. Ocorria então que as companhias acabavam desenvolvendo uma estética própria, que funcionava como uma assinatura artística, pela qual eram conhecidas e reverenciadas.

⁷⁶ Disponível em: <<http://www.moulinrouge.fr/histoire/chronologie-des-revues-2#/>>. Acesso em: 22 ago. 2017.

Além disso, as duas companhias contavam com grande número de mulheres em cena, e isso era usado como um trunfo. As vedetes e coristas eram os chamarizes das revistas. Na *Bataclan*, a nudez artística (que se resumia a pernas desnudas) das mulheres contrastava com o luxo e variedade dos trajes usados por elas, e essa ambiguidade atraía os espectadores. Já na *Velasco*, a nudez tarda a aparecer em cena, mas a beleza das atrizes dava a tônica dos espetáculos.

1.6 *Bataclan*

A *Bataclan* é uma casa de espetáculos localizada em Paris. Seu nome deriva de "Ba-ta-clan", uma opereta popular do compositor Jacques Offenbach. Foi construída em 1864, a partir do projeto arquitetônico de Charles Duval, com inspiração na arquitetura chinesa (ver Figura 43). Abriu suas portas para o público em 1865. No térreo, funcionava um café-teatro; o primeiro andar acolhia uma pista de dança. A casa também oferecia salões de bilhar e um restaurante. Desde sua abertura, o espaço abrigou espetáculos de teatro (revistas, *vaudevilles*, operetas), virou um cinema, virou teatro outra vez, resistiu a um incêndio em 1933, sofreu reformas e modernizações, e passou a funcionar principalmente como casa de shows por volta de 1970. O local ganhou atenção dos noticiários do mundo todo em novembro de 2015, quando foi palco de um ataque terrorista em que quase 100 pessoas morreram. Após o atentado a casa fechou suas portas, reabrindo um ano depois, em novembro de 2016, com um show do cantor Sting.⁷⁷

⁷⁷ Informação disponível em: <<http://g1.globo.com/mundo/fotos/2016/11/fotos-bataclan-e-reaberto-um-ano-apos-ataques-em-paris.html>>. Acesso em: 23 ago. 2017.

Figura 43 - Fachada do Bataclan em 1885

Fonte: *La Rampe* (13/04/1919, p. 20).⁷⁸

Entre os anos de 1910 e 1926⁷⁹ o *Teatro Bataclan* foi administrado por Bénédictine Rasimi. A empresária acumulava ainda as funções de diretora e figurinista da famosa *Companhia de Revistas do Bataclan*. Seus espetáculos eram conhecidos pelos atributos físicos das mulheres, talento dos homens e, principalmente, requinte e luxo dos trajes e demais aspectos plásticos da cena, em combinação com números de canto e dança. A fama de madame Rasimi atravessava oceanos. Pela sua importância profissional frente a um meio dominado pela presença masculina – as funções relacionadas à administração de empresas eram geralmente exercidas por homens, e mesmo a criação de trajes de cena era uma atividade majoritariamente masculina na Paris da época – considero válido conhecer um pouco mais sobre a história desta artista.

⁷⁸ Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k55639887/f22.item.r=Bataclan.zoom>>. Acesso em: 15 jul. 2017.

⁷⁹ Dados encontrados no sítio eletrônico do *Centre National du Patrimoine de la Chanson Soutenu par le Ministère de la Culture et la Sacem*. Disponível em: <<http://www.lehall.com/consultez-l-histoire/lieux/bataclan>>. Acesso em: 11 fev. 2016.

1.6.1 Mme. B. Rasimi

Figura 44 – Mme. B. Rasimi

Fonte: Revista Fon-Fon (05/08/1922, p. 35).⁸⁰

Antes de atuar como figurinista, Bénédicte Bouteille trabalhava como modista em Lyon, na França. Em 1890⁸¹ casou-se com Edouard Rasimi, de quem adotou o nome artístico pelo qual ficou famosa. A partir daí, seria conhecida como Berthé Rasimi, Blanche Rasimi, ou simplesmente, Mme. Rasimi (Figura 44). Edouard Rasimi era

⁸⁰ Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/259063/40878?pesq=Rasimi>>. Acesso em: 12 mar. 2016.

⁸¹ De acordo com os Arquivos Departamentais on line de Paris. Informação disponível em: <http://www.culture.fr/bases_genealogie/resultats?lastname=rasimi&firstname=&search=Lancer+la+recherche&filter_date_fixe=&filter_date_debut=&filter_date_fin=&commune=&bases%5B%5D=bigenet&bases%5B%5D=ecfa&bases%5B%5D=mayenne&bases%5B%5D=vendome&bases%5B%5D=leonore&bases%5B%5D=ain&bases%5B%5D=memoire_des_hommes&bases%5B%5D=vendee>. Acesso em: 12 mar. 2016.

empresário teatral, e foi diretor de diversos teatros em Lyon, dentre eles: *Casino-Kursaal*, *Nouveau Théâtre*, *Théâtre de la Scala*, *Eldorado*, *Gaity-Théâtre*. Um ano depois do casamento nasceu Antoine Rasimi⁸², que no futuro seguiria a carreira artística dos pais, atuando como produtor e diretor teatral.

Mme. Rasimi também tinha vocação para ser empresária, e logo tomou parte nos negócios do marido. Além de criar figurinos para espetáculos, opinava na direção dos teatros de Edouard, e mantinha ainda um atelier de costura localizado na *Rue de La République*, 79, em Lyon.⁸³ Mudou-se para Paris após a separação do marido, mas manteve o nome de casada. Na nova cidade, atuou como figurinista em vários espetáculos, e alugou um antigo teatro no *Boulevard Voltaire*, n. 50. Em 1910, após realizar uma reforma no edifício, Mme. Rasimi inauguraria o *Bataclan*.⁸⁴ Em 1913, o teatro seria transformado em music-hall.⁸⁵ Rasimi esteve à frente da casa de espetáculos até 1926, quando foi decretada sua falência (juntamente com um ateliê de costuras que mantinha no *Boulevard Richard-Lenoir*, n. 56).⁸⁶ Rasimi encontrava tempo ainda para criar figurinos para espetáculos de outras companhias, e continuou exercendo tal atividade após desligar-se do *Bataclan*. Mais tarde viria a trabalhar também com cinema. Em edição de 1916 da revista francesa *La Rampe*⁸⁷ – periódico especializado em artes cênicas – Rasimi aparece como a única mulher em meio a outros 14 diretores de casas de espetáculo, a fazer parte da *Association Professionnelle des Directeurs de Concerts et Music-halls de Paris*. Dirigiu ainda o teatro Femina, localizado no Champs Elysees.⁸⁸ Faleceu em 1954, com mais de 80 anos.

⁸² De acordo com os Arquivos Departamentais on line de Paris. Informação disponível em: <http://www.culture.fr/bases_genealogie/resultats?lastname=rasimi&firstname=&search=Lancer+la+recherche&filter_date_fixe=&filter_date_debut=&filter_date_fin=&commune=&bases%5B%5D=bigenet&bases%5B%5D=ecfa&bases%5B%5D=mayenne&bases%5B%5D=vendome&bases%5B%5D=leonore&bases%5B%5D=ain&bases%5B%5D=memoire_des_hommes&bases%5B%5D=vendee>. Acesso em: 12 mar. 2016.

⁸³ Informação encontrada no *Le Tout Lyon. Annuaire des salons à l'usage des gens du monde: Lyon ou ses environs*. Edição de 1910. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5742714v/f477.image.r=benedicte%20rasimi>>. Acesso em: 11 mar. 2016.

⁸⁴ Informação retirada da revista *Variety*, edição de setembro de 1910. Disponível em: <<http://archive.org/stream/variety20-1910-09#page/n94/mode/1up>>. Acesso em: 11 mar. 2016.

⁸⁵ Informação obtida em *La Grande encyclopédie*. 4, *Boudin-cestodes / Larousse*. Ano: 1972, p. 1912. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1200515t/f233.item.r=benedicte%20rasimi.zoom>>. Acesso em: 11 mar. 2016.

⁸⁶ Informação encontrada nos jornais *L'Homme libre*, edição de 06/05/1923; *Le Matin*, edição de 06/05/1923. Ambos disponíveis em: <<http://gallica.bnf.fr>>. Acesso em: 11 mar. 2016.

⁸⁷ Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5826409f/f2.image.r=Bataclan>>. Acesso em: 19 jul. 2017

⁸⁸ Informação encontrada na edição de 11/04/1919 da Revista *Variety*. Disponível em: <<http://archive.org/stream/Var54-1919-04#page/n77/mode/1up>>. Acesso em: 11 mar. 2016.

Os figurinos que criava eram sempre elogiadíssimos. Muitas vezes eram considerados como um dos pontos altos dos espetáculos. Algumas vezes, inclusive, era o único ponto alto. Na edição de julho de 1923 da revista *Shadowland*, em um artigo sobre o teatro de revistas de Paris, Allan Ross Macdougall confere a Rasimi posição entre os melhores profissionais de sua época, quando afirma: “Não há dúvida de que na América os teatros têm uma seleção de excelentes artistas e técnicos, mas aqui em Paris a menor revista consegue reunir alguns dos maiores figurinistas do mundo: Poiret, Erté, Guy Arnoux, Zinovieff, Georges Barbier, Rasimi.”⁸⁹ Era um momento profícuo para o teatro de revistas na França e tais artistas acabavam por trocar experiências. Erté inclusive criou figurinos para o *Bataclan*, na revista *L'Orient Merveilleux*, de 1917 (Figura 45).

Figura 45 - Figurino criado por Erté para *L'Orient Merveilleux*, 1917

Fonte: Acervo digital do *Victoria and Albert Museum*.⁹⁰

Estranhamente, não é difícil encontrar registros dos trabalhos de figurino realizados por Erté ou Poiret, incluindo-se aí imagens dos trajes e croquis dos artistas. Já os registros imagéticos do trabalho de Rasimi são raros. Algumas poucas fotos são encontradas em periódicos da época. As críticas teatrais e resenhas sobre seus figurinos

⁸⁹ No original: *There is no doubt that in America the theaters have all the pick of excelente stage artists and mechanics, but here in Paris the littlest revue can command some of the greatest costume artists in the world: Poiret, Erté, Gui Arnoux, Zinovieff, Georges barbier, Rasimi.* Disponível em: <<http://archive.org/stream/shadowland08brew#page/n359/mode/2up>>. Acesso em: 11 mar. 2016.

⁹⁰ Disponível em: <<http://collections.vam.ac.uk/item/O1220972/costume-design-erte>> Acesso em: 03 jun. 2016.

publicadas nos jornais e revistas são muitas, e sempre bastante elogiosas. Era uma profissional admirada em diversos países. Ainda assim, o registro e a memória de seu trabalho não são compatíveis com a fama e reconhecimento que obteve em vida.

1.6.2 *Bataclan* no Brasil

Mesmo antes da primeira turnê sul americana da companhia, as qualidades da trupe francesa e dos espetáculos eram divulgados em jornais através dos correspondentes internacionais, e através do “boca-a-boca”: muitas vezes os críticos teatrais, jornalistas e revistógrafos brasileiros viajavam para a Europa, assistiam ao que havia de mais recente e novo no cenário teatral de outros países, e ao regressarem transmitiam informações detalhadas, de maneira que mesmo sem nunca ter assistido um espetáculo da Companhia do *Bataclan*, era possível imaginar o esplendor e a grandeza de suas produções (ver Figuras 46, 47 e 48).

Figura 46 - Imagem do espetáculo *C'est ça...*, do *Bataclan*. Paris, 1918

Bataclan. — PANACHOT ET SES JUSTICIABLES

Photos Manuel

Fonte: *La Rampe* (14/02/1918, p. 10).⁹¹

A companhia fez sua estreia em terras brasileiras em 5 de agosto de 1922, no Teatro Lírico (RJ), trazida pela Empresa Theatral José Loureiro. O espetáculo apresentado foi *Paris-Chic*. A turnê pela América do Sul incluiu, além do Brasil, a Argentina e o Uruguai, e os jornais locais transmitiam as notícias mais recentes sobre a trupe e suas apresentações nos países vizinhos, já adiantando o sucesso que deveriam

⁹¹ Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5563882d/f12.item.r=Bataclan.zoom>>. Acesso em: 15 ago. 2017.

esperar. Além de Paris, a trupe só havia se apresentado até então em Londres e Nova Iorque. Deste modo, é possível imaginar o alto investimento feito por José Loureiro para que o Brasil recebesse a companhia estrangeira, e a importância dada pelo empresário em manter o país (principalmente as cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo) afinado com o que havia de novo e exuberante no mapa teatral ocidental do período.

Como era de costume à época, os jornais anunciavam euforicamente a vinda da companhia com meses de antecedência. Eram divulgadas imagens de propaganda da trupe, detalhes dos figurinos, fotos das vedetes e bailarinas mais aclamadas, e mesmo a seleção de quadros e cenas dos espetáculos, o que servia para alimentar a imaginação do espectador e tornar a estreia ainda mais desejada. No Jornal do Brasil, o *Bataclan* era chamado de “Rainha das Revistas”, pois era “a melhor, a mais luxuosa e a mais cara, mas também a mais admirada e a mais surpreendente de todas as companhias parisienses do gênero (...) nenhuma excede em fantasia as de Madame Rasimi” (JORNAL DO BRASIL, 27 de junho de 1922).⁹²

Figura 47 - Registro de um ensaio da peça *Revue de Bataclan*. Paris, 1912

Fonte: *Comoedia Illustré* (20/12/1912, p. 294).⁹³

⁹²Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_04&PagFis=15904>. Acesso em: 05 set. 2015.

⁹³ Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k97101449/f66.image.r=Bataclan>>. Acesso em 15 ago. 2017.

Figura 48 - Detalhes dos figurinos e caracterização de *Revue de Bataclan*

Fonte: *Comoedia Illustré* (20/12/1912, p. 299).⁹⁴

Havia também aqueles que consideravam o teatro de revista um gênero menor e desacreditavam a vinda da companhia francesa ao Brasil. O crítico Benjamin Costallat afirmou, na edição de 14 de julho de 1922 do *Jornal do Brasil*⁹⁵, que o grande mérito dos espetáculos do *Bataclan* era a nudez das belas parisienses. Segundo o crítico, as artistas não eram geniais, e nos papéis que desempenhavam, as pernas eram mais importantes que o cérebro. Segundo sua argumentação, a censura no Brasil seria mais rígida que em Paris, por isso as artistas aqui estariam mais vestidas, o que

⁹⁴ Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k97101449/f66.image.r=Bataclan>>. Acesso em: 15 ago. 2017.

⁹⁵ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_04&PagFis=16186>. Acesso em: 05 set. 2015.

descaracterizaria completamente o gênero; e ainda, julgava que as belas atrizes parisienses não perderiam seu tempo em viagem até aqui, logo seriam substituídas por atrizes cariocas já conhecidas do público, o que tornaria a companhia francesa um verdadeiro blefe. Contrariando as expectativas de Costallat, Mme. Rasimi trouxe em sua trupe vários artistas, incluindo-se aí Randall, primeiro astro da companhia, Mlle. Missia, a vedete mais famosa (ver Figura 49), atores cômicos, diversas *girls*⁹⁶ e as melhores bailarinas. Vieram ainda técnicos responsáveis pelo funcionamento do espetáculo, diversos cenários e uma quantidade exorbitante de figurinos (de acordo com os jornais, entre dois e três mil trajes). Na passagem da companhia por Buenos Aires, a censura local considerou os espetáculos apropriados para menores, o que significava diversão para toda a família.

Figura 49 - Mlle. Missia e Mr. Randall, do Bataclan

Fonte: Revista Fon-Fon (24/06/1922, p. 24).⁹⁷

Além de *Paris-Chic*, a *Bataclan* apresentou outros três espetáculos de seu repertório⁹⁸ nesta temporada de 1922: *Pour Vous Plaire*, estreado em 15 de agosto, *V'la*

⁹⁶ A *Bataclan* chamava as coristas de *girls*, e logo as companhias brasileiras, como a Tro-lo-ló, adotaram o termo: “Entre *girls* e coristas havia diferenças profissionais de postura e de técnicas. A função revisteira também era outra, pois de uma *girl* se esperava mais sensualidade que a simples brejeirice da corista” (FARIA, 2012, p. 442).

⁹⁷ Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/259063/40537?pesq=Bataclan>>. Acesso em: 05 set. 2015.

⁹⁸ O repertório da companhia à época era composto por cinco espetáculos: *Paris-Chic*, *Pour Vous Plaire*, *V'la Paris*, *Au Revoir* e *De Toutes Couleurs*. Destes, apenas o último não foi apresentado no Rio de Janeiro e em São Paulo durante esta temporada.

Paris, estreado em 22 de agosto, e *Au Revoir*, estreado em 30 de agosto. Em setembro a companhia seguiu para São Paulo, onde apresentou os mesmos espetáculos entre os dias 6 e 22 de setembro de 1922, no Teatro Santana.

O teatro de revista francês era então o modelo que inspirava os demais. Eram franceses os melhores artistas, as melhores vedetes e *girls*, os melhores cenários e figurinos. O modelo francês era um padrão a ser seguido. E se, de fato, uma das inovações que a companhia trazia era a nudez de suas mulheres, por outro lado são citados como elementos principais dos espetáculos a grande quantidade de trajes usados pelas artistas, assim como o luxo e bom gosto com que eram confeccionados – mérito atribuído à diretora da companhia, Mme. B. Rasimi. A plateia era surpreendida pela qualidade dos elementos plásticos da cena; e arrebatada pela interação entre a luz, a música e a entrada em cena dos artistas.

Paris-Chic recebeu boas críticas após sua estreia no Rio de Janeiro. Mário Nunes⁹⁹ destaca, em crítica publicada no Jornal do Brasil de 6 de agosto de 1922, aspectos referentes ao vestuário usado em cena pelas mulheres, ao bom gosto de Mme. Rasimi ao apresentar o melhor da moda parisiense, à beleza das atrizes e à comicidade dos atores, e descreve o encantamento causado pelo espetáculo, devido a “novas e incandescentes libações durante três horas consecutivas de música e de movimento multicolor e irisado”.¹⁰⁰ O crítico sublinha também a qualidade dos espectadores, homens e mulheres muito bem vestidos, cultos, intelectuais, que lotavam a sala do Teatro Lírico. Contudo, destaca que havia nas galerias um grupo de pessoas que chefiava uma injusta assuada. Afirma que tal desordem não gerou resultado, já que o espetáculo terminou com estrepitosos aplausos advindos da esmagadora maioria do público, os quais o autor considerava “gente sensata”.

É interessante notar, a partir da crítica de Mário Nunes, de que maneira o espetáculo oferecido pela *Bataclan* trazia a mulher como atrativo máximo, cujo objetivo era agradar ao público masculino e o feminino também. Aos senhores estava garantida a exaltação e admiração causadas pela beleza das vedetes e *girls*, e claro, a nudez assumida destas mulheres. Às senhoras, restava apreciar a harmonia e o encanto das atrizes em cena, que cantavam e dançavam com elegância e graça, servindo de pretexto

⁹⁹ Mário Nunes foi crítico teatral e autor. Sua obra “40 anos de teatro” reúne registros críticos publicados no Jornal do Brasil referentes às atividades cênicas cariocas do início do século XX.

¹⁰⁰ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_04&PagFis=16588>. Acesso em: 05 set. 2015.

para a criação de modelos de fantasias pautados pelo inconfundível bom gosto parisiense. O corpo feminino despido aqui parece ser encarado pelo crítico como um contraponto, um complemento aos muitos e luxuosos trajes, e essa complementaridade é parte da esplendorosa fantasia trazida à cena por Mme. Rasimi.

Nunes se refere às cenas cômicas e aos bailados também, contudo estes elementos apenas multiplicam o deslumbramento causado pela figura feminina e pelo vestuário colorido e harmonioso. Importantíssimo destacar também a diferença encontrada nas críticas em relação aos elogios que se dirigiam aos atores ou às atrizes. Os artistas homens de maneira geral eram congratulados por causa do profissionalismo que exibiam, por sua capacidade de atuação e por possuir veia cômica acentuada. Já as mulheres eram na grande maioria das vezes enaltecidas por sua beleza, por seus dotes físicos, ou pelos trajes que usavam (que por sua vez, tinham a função de torná-las belas). Os atores homens reuniam diversos atributos, e a beleza não necessariamente precisava estar entre eles. Às mulheres, era imprescindível ser bela, e isso praticamente bastava. O crítico considerava a mulher como o principal elemento de êxito da revista, e atribuía a ela a função de “inflamar, exaltar a admiração dos homens”.¹⁰¹ De um modo geral, se percebe através da leitura de críticas e matérias publicadas nos jornais em 1922 que os atores cômicos eram muito valorizados e aplaudidos, mas uma companhia teatral que contasse com belas atrizes e belos trajes estaria equipada com a “condição necessária e suficiente para agradar a ambos os sexos”.¹⁰²

Assim como *Paris-Chic*, os outros espetáculos da trupe foram recebidos com animação e euforia, por plateias quase sempre lotadas. Ao fim da temporada, o público já nutria afeição pelos artistas e personagens, a ponto de Mario Nunes afirmar, em crítica ao espetáculo *V’la Paris*, que se a estadia da companhia fosse mais prolongada, os artistas tornar-se-iam figuras muito populares.¹⁰³

Se os jornais¹⁰⁴ do Rio reportavam sucesso absoluto da trupe, em São Paulo não foi bem assim. O *Correio Paulistano* e O *Estado de São Paulo* reiteravam as informações divulgadas pelos jornais cariocas, porém os periódicos *O Combate* e *A*

¹⁰¹ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_04&PagFis=16588>. Acesso em: 05 set. 2015.

¹⁰² Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_04&PagFis=15904>. Acesso em: 18 out. 2015.

¹⁰³ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_04&PagFis=16888>. Acesso em: 18 out. 2015.

¹⁰⁴ Foram consultados principalmente: o *Jornal do Brasil*, O *Correio da Manhã* e O *País*.

Vida Moderna julgavam os espetáculos da trupe imorais, não adequados à diversão da família paulistana, e exibiam a preocupação constante em relação à má influência que exerceriam especialmente sobre as mulheres. Outra reclamação encontrada diz respeito ao preço exorbitante cobrado pelos espetáculos. De toda maneira, no ano seguinte a companhia voltou para mais uma turnê pela América do Sul, e Rio de Janeiro e São Paulo novamente estiveram entre as cidades visitadas.

Na temporada de 1923 as expectativas do público carioca eram ainda maiores. A estreia contou com o Teatro Lírico lotado, mas já não havia tanta novidade assim nos espetáculos. O primeiro espetáculo apresentado foi *C'est la Miss* (Figura 50), e o crítico Mário Nunes considerou alguns quadros muito bons, enquanto outros foram apenas regulares. Destacavam-se os figurinos e cenários criados por Mme. Rasimi, e a interpretação de Mistinguett – a vedete mais famosa da época. Em relação aos nus, o crítico afirmava que não iam além do que já era apresentado pelas companhias brasileiras.¹⁰⁵

Figura 50 - Apoteose de *C'est la Miss*, da Bataclan

Fonte: Fon-Fon (11/08/1923, p. 34).¹⁰⁶

¹⁰⁵ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_04&PagFis=23275>. Acesso em: 20 out. 2015.

¹⁰⁶ Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/259063/45163?pesq=Bataclan>>. Acesso em: 05 set. 2015.

Foram apresentadas, além de *C'est la Miss*, as revistas *La marche a L'etoile*, *Bonsoar*, e *Oh!la!la!*. Somente as duas primeiras contaram com a participação de Mistinguett (Figura 51), que era muito elogiada sempre, e havia sido muito aguardada pelo público carioca. A atriz deixou o Brasil ao final das apresentações de *La Marche a L'etoile*, para honrar um contrato assinado anteriormente em Nova Iorque. Com a partida da grande estrela, o sucesso da companhia ficou a cargo do primeiro ator, Randall - que acabava de chegar ao Brasil para juntar-se à trupe francesa, e já era estimado pela plateia e pela imprensa – além da já afamada criatividade de Mme. Rasimi no tocante aos aspectos visuais da cena.

Figura 51 – Mistinguett

Fonte: Fon-Fon (11/08/1923, p. 54).¹⁰⁷

Além das sessões noturnas dos espetáculos, chamadas de *soirée*, havia também apresentações vesperais (*matinée*), chás dançantes, festas artísticas e festas da moda, todas organizadas por Mme. Rasimi, e contando com a participação de parte do elenco da companhia. Nas festas da moda, além da representação das revistas com quadros extras e novas canções, as vedetes e *girls* apresentavam à plateia trajes parisienses que

¹⁰⁷ Disponível em: < <http://memoria.bn.br/DocReader/259063/45183?pesq=Mistinguett>>. Acesso em: 05 set. 2015.

seriam lançados nos próximos três meses. Como se vê, eram criadas maneiras diversas de estar em contato com o público. O lançamento de novidades era um dos chamarizes mais usados como mecanismo teatral para atrair a plateia e aproveitar toda e qualquer oportunidade rentável que a temporada pudesse propiciar. Cada revista da companhia ficou em cartaz aproximadamente uma semana. A partir do quarto ou quinto dia de apresentação, eram inseridos no espetáculo novos quadros, novas canções, inclusive contando com a aparição de atores brasileiros famosos, e cenas que faziam menção à dramaturgia local, por exemplo. Dessa maneira, buscava-se levar ao teatro até mesmo aqueles que já haviam assistido ao espetáculo anteriormente, com a promessa de que agora a cena estaria completamente remodelada, conferindo uma nova experiência imperdível aos fãs do gênero.

Após apresentar os quatro espetáculos, o *Bataclan* seguiu para São Paulo para mais uma temporada no Teatro Santana. Antes, porém, foi a Santos, inaugurar o Teatro Cassino Parque Balneário. A revista apresentada foi *Bonsoar* (sic). Os jornais registraram elogios às *toilettes*, aos artistas e à plateia, fina e elegante, composta por membros da alta sociedade. Na capital, porém, a mesma revista não recebeu tantos elogios. O crítico do Estado de São Paulo destacou a atuação de Randall, e um grupo de 16 bailarinas inglesas, além de ter considerado os vestuários luxuosos. Já O Correio Paulistano publicou crítica ao espetáculo reclamando da falta de novidade em cena. Randall recebeu muitos louvores da imprensa, já os outros artistas foram acusados de estar sem voz e sem charme. A propaganda de *Bonsoar* (sic) prometia levar a São Paulo as mais lindas mulheres de Paris, mas os jornais registraram uma profunda decepção com as *girls*. Nem mesmo a orquestra escapou, sendo acusada de oscilar em todos os números. Sendo esta a primeira das revistas apresentadas, ainda restava a esperança de que as outras três reservassem surpresas e melhores momentos à imprensa e público em geral.

A própria crítica do Correio Paulistano levanta uma hipótese para tal insucesso: sugere que após longa e estafante peregrinação por Buenos Aires e Rio, as mais belas mulheres chegam a São Paulo, fanadas e murchas...¹⁰⁸ De fato, é provável que após passar por várias capitais, encenando quatro revistas diferentes, e praticamente sem folga, todos os artistas e técnicos estivessem estafados, o que explicaria a falta de brilho

¹⁰⁸ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=090972_07&PagFis=12840>. Acesso em: 10 nov. 2015.

das mulheres, de voz dos homens e de harmonia da orquestra. Outro aspecto importante foi a ausência de Mistinguett na temporada paulista, já que a vedete foi um dos pontos altos da temporada carioca. E ainda, pode ser que a temporada de espetáculos realizada pela *Companhia Velasco* tenha ofuscado parte do brilho da *Bataclan* em São Paulo. A *Velasco* fazia então sua primeira turnê pelo Brasil, sendo muito bem recebida, e ficou em cartaz no Teatro Santana até o dia anterior à estreia do *Bataclan*. Pode ser que as novidades trazidas pela trupe espanhola tenham agradado mais aos paulistas do que a concorrente francesa... Já no Rio, as duas ganharam destaque positivo pela imprensa.

A *Bataclan* apresentou em São Paulo os outros três espetáculos da temporada, mas assim como *Bonsoar* (sic), nenhum parece ter conquistado grande mérito junto à imprensa. Todo o destaque da temporada foi dado a Randall, e alguma atenção foi dada aos trajes criados por Mme. Rasimi. Finalizando a temporada em São Paulo, a companhia voltou ao Rio, a fim de esperar o navio que a levaria a Salvador – última capital brasileira a ser visitada - para uma curta série de quatro apresentações. Como tais preparativos levariam muito tempo, foi iniciada nova temporada no Rio, desta vez com ingressos a preços populares, e todas as revistas foram apresentadas novamente no Teatro Lírico.

De acordo com as informações encontradas em jornais e periódicos, apesar do sucesso da segunda temporada não ter sido equivalente ao da primeira, esta nova visita da trupe francesa serviu para consolidar as novas plásticas e técnicas teatrais que conquistaram os revistógrafos nacionais. Logo após o final da primeira temporada da companhia, em 1922, já era possível perceber o tamanho da influência dos espetáculos criados por Mme. Rasimi nos palcos brasileiros. E para além dos palcos também.

1.6.2.1 Influência do *Bataclan* no teatro de revista brasileiro

Dentre as inovações trazidas pela companhia, as mais impactantes dizem respeito às mudanças referentes aos aspectos visuais da cena, sobretudo o figurino das vedetes e coristas. Ou à ausência de figurinos, em alguns casos. Revolucionando o nu artístico ao mostrar as pernas no palco, as *girls* da *Bataclan* obrigaram as coristas brasileiras a tirar as grossas meias que usavam. Além disso, as coristas francesas eram mais magras,

exibiam figurinos padronizados e luxuosos, o que significava uma maior organização plástica do espetáculo.

A trupe francesa lançou “a revista brasileira na rota, até então não experimentada, da *féerie*, onde o luxo e a fantasia tornavam-se primordiais” (VENEZIANO, 1991, p. 43-44). Segundo Veneziano, “bem mais que uma companhia, a *Bataclan* foi um marco que determinou uma guinada na história do nosso Teatro de Revista”. A trupe fez história, e deixou rastros que culminaram na criação de outras companhias com moldes semelhantes no Rio de Janeiro: a *Tro-lo-ló*, de Patrocínio Filho e Jardel Jércolis (recém-chegado da Europa) e a *Ra-ta-plan*, dirigida por Luiz de Barros.

Importante salientar que o *Bataclan* também exerceu eficaz influência na cena teatral do México e da Argentina, de maneira semelhante ao que ocorria no Brasil. Após a passagem da companhia por esses países, as atrizes de revista passaram a ser conhecidas como bataclanas ou bataclanesas, já que as trupes locais rapidamente adotaram o novo estilo feérico de fazer espetáculos.

Mário Nunes, em crítica publicada em 21 de abril de 1923 no *Jornal do Brasil*¹⁰⁹ assevera a decidida influência exercida pelo *Bataclan* no teatro ligeiro brasileiro. Tal crítica tratava do espetáculo *Meia-noite e trinta*, de Luís Peixoto, apresentado no teatro São José pela *Companhia Paschoal Segreto*. Mário Nunes considerou a revista como um passo dado à frente como concepção e como execução, na direção de uma desejada reforma do teatro popular.

Há o registro da estreia de uma *Companhia Petit Bataclan* em Santos, São Paulo, em fevereiro de 1923; nos jornais, podiam ser vistas as propagandas de trupes brasileiras de teatro de revista que se promoviam como “companhias gênero *Bataclan*”, inclusive nos teatros do subúrbio. Novas companhias surgiram já calcadas no modo de produção de revistas exibido por Mme. Rasimi. De fato, além de influenciar uma transformação nos procedimentos técnicos e nas escolhas artísticas do teatro popular da época, a companhia francesa virou sinônimo de um tipo de fazer teatral; mais do que isso, a palavra *Bataclan* passou a sintetizar uma representação, que se relacionava com ideias inovadoras, com modernidade, e com mulheres despidas, como não podia deixar de ser:

¹⁰⁹ Disponível em:

<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_04&PagFis=21190&Pesq=>. Acesso em: 18 out. 2015.

Bataclan é, hoje, o termo genérico para significar pouca roupa, preciosismo, situações em que a luz se expande em irradiações multicolores, a *féerie*, o seminu artístico, um arremedo de arte que delícia os olhos, enerva e abate.

Nada disso, aliás, descreve precisamente, o que seja o Bataclan, sua força e seu incontestável poder; um bem, inegavelmente, já nos trouxe a irrequieta companhia francesa: foi o de ter infiltrado nas encenações, na música e na forma de apresentação das figuras das peças dos nossos pequenos teatros, aquela harmônica, profusa e suave distribuição de luz e cores, que atordoam, mas, encafifam e divertem.

Bataclan é a ousadia na forma de vestir, é a afronta do leve *sans dessous* contrapondo-se ao peso do preconceito e do estilo; um é a gaze, são as folhas, os tules e rendas de preço, outro é o merinó, o gorgorão e o chamalote, subordinados ao ritmo e às convenções. (JORNAL DO BRASIL, 13/01/1923¹¹⁰, Grifo nosso)

Essa associação de imagens referentes à palavra *Bataclan* ultrapassou os limites da boca de cena e pôde ser encontrada nos meandros da vida social cotidiana do início da década de 1920. Ao pesquisar pelo termo *Bataclan* nos jornais cariocas e paulistas, são encontradas raras ocorrências antes do ano de 1922. Daí em diante, o termo pode ser encontrado nas mais diversas áreas. Batizados com o mesmo nome da trupe francesa foram localizados: time de futebol, hotel, banda de música, cavalo de corrida, prêmio destinado aos corredores de cavalo, curso de modelagem à distância, bebida engarrafada, jornal de pequeno porte no interior... É possível perceber, dessa maneira, o quanto a passagem da companhia por terras brasileiras foi emblemática. E, claro, a moda também foi afetada – e muito – pelas novidades trazidas da França por Mme. Rasimi.

1.6.2.2 Influência do *Bataclan* na moda brasileira

Bataclan virou sinônimo de um estilo, e as lojas de vestuário começaram a nomear dessa maneira calçados, trajes, acessórios. Além da publicidade encontrada nos principais jornais e periódicos, havia também nesses veículos seções e colunas dedicadas à moda, aos costumes, e ao aconselhamento de leitores, espaços onde cartas eram respondidas e dúvidas eram dissolvidas. A revista Fon-Fon, por exemplo, foi um

¹¹⁰ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_04&PagFis=19499>. Acesso em: 05 set. 2015.

periódico de grande circulação entre 1907 e 1958. Editada no Rio de Janeiro por Gonzaga Duque, Mário Pederneira e Lima Campos, tratava de temas da atualidade, articulando-se com o cotidiano e anunciando a tão desejada modernidade. Em suas páginas podiam ser encontradas referências à moda vigente na época em diversas seções - inclusive nas colunas sociais, espaço dedicado às fotografias dos eventos frequentados pela alta sociedade.

Figura 52 - Anúncio dos sapatos *Bataclan*

Fonte: *Jornal das Moças* (28/02/1924, p. 04).¹¹¹

Na coluna A Moda Feminina da revista *Fon-Fon* de 1º de setembro de 1923¹¹² o/a colunista¹¹³ relata que foi ao *Bataclan* procurar por inspirações de moda. Compara o que encontrou às vestes de Eva, desaconselhando assim as leitoras que sigam tal influência, ainda que o verão do Rio de Janeiro peça roupas mais leves... Continuando, fala sobre calçados. O modelo *Bataclan*, bem aberto dos lados e recortado na biqueira, é a tendência mais forte da época (Figura 52). Contudo, o/a colunista reprova a moda de usá-los sem meias, lançada pelas artistas da trupe francesa. A reclamação referente à ausência de meias se repete em várias edições. Já na seção de cartas da revista *Fon-Fon* de 6 de outubro de 1923, as leitoras recebiam conselhos de moda: “Os chapéus para chás são pequenos – feitiço Ba-ta-clan, cloche, guarnecidos de florinhas vivas. Os sapatos e meias são de acordo com a cor da *toilette*. Tudo hoje é Ba-ta-clan.”¹¹⁴

¹¹¹ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/111031_02/7541?pesq=Bataclan>. Acesso em: 10 ago. 2015.

¹¹² Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=259063&PagFis=45511>>. Acesso em: 10 ago. 2015.

¹¹³ Não foram encontradas informações sobre o autor ou autora da coluna.

¹¹⁴ Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=259063&PagFis=45980>>. Acesso em: 10 ago. 2015.

O termo *Bataclan* se inseriu de tal maneira na vida cotidiana da cidade, que passou a ser utilizado para assuntos diversos, adquirindo significações e simbolismos próprios. Na edição da revista Fon-Fon do dia 24 de novembro de 1923 há um artigo assinado por Léo Fábio chamado O “*Bataclan*” das árvores. Trata-se de uma reclamação em relação à poda das árvores realizada pela prefeitura. As árvores são comparadas às mulheres – sensíveis e mutáveis – e as críticas são dirigidas às duas: as mulheres, por cortarem os cabelos curtos, e as árvores, por estarem tosadas em demasia. A relação com o *Bataclan* é estabelecida nos seguintes termos:

Mas, o que têm com isso as árvores? Têm. É que é a Prefeitura, que é a costureira oficial de *mademoiselle* Guanabarápolis, faz também o fígado do Instituto de Beleza e – zás! Corta o cabelo às árvores e põe-lhes um *soutient-gorge*, o gradilado ao tronco. Mas os jardins já não usam nem grades nem muros. É ar livre e frescata. Gênero *Bataclan*... (FON-FON, 24/11/1923, p. 28).¹¹⁵

A relação mais direta desse grupo de ideias aglomeradas ao redor da palavra *Bataclan*, em todo caso, sempre foi com a imagem da mulher. Na revista Fon-Fon do dia 29 de dezembro de 1923¹¹⁶ o colunista que se identifica como Yves escreve sobre um espetáculo que acompanha diariamente, e cujo interesse central é a aparição de uma mulher. Afirma que todos os dias sai do trabalho no jornal e vai a um teatrinho na Praça Tiradentes assistir à apresentação de uma “francesinha *Bataclan*”. Mas quais seriam as características dessa francesinha? O colunista descreve: “a alma parisiense, com sua espiritualidade brejeira, maliciosa e sutil, saracoteia ao *refrain* da cançoneta francesa. E, por isso, *la petite artiste*, de olhos rasgados, à Colombina, se distingue de todas as outras que se desengonçam à luz forte da ribalta”.¹¹⁷ E quais são os atributos que a tornam francesinha *Bataclan*? Ela é um tipo “seminu, alvo como uma camélia”. Se desloca no palco, em “bailados sacodidos”, pernas ao ar, quase nua, enfiada numa cartola luzidia. O modo como a artista canta, dança e se apresenta a diferencia das outras, e sendo a França o modelo a ser seguido e perseguido, chamar a atriz de francesinha (mesmo que ela não tivesse nascido na França) significava dotá-la de

¹¹⁵ Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=259063&PagFis=46679>>. Acesso em: 10 ago. 2015.

¹¹⁶ Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=259063&PagFis=47205>>. Acesso em: 10 ago. 2015.

¹¹⁷ Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=259063&PagFis=47205>>. Acesso em: 10 ago. 2015.

profissionalismo e qualidades que as francesas costumam ter. Mas o que a torna além de francesinha, *Bataclan*, é o traço da nudez. A maneira como ela usa sua roupa, ou se despe a confere características bataclanesas.

No Jornal do Brasil do dia 5 de agosto de 1923, o crítico Benjamin Costallat fala sobre Mistinguett, artista francesa de fama internacional que acompanhou o *Bataclan* em sua segunda temporada no Rio de Janeiro, e foi um dos pontos altos da turnê. A vedete era conhecida por suas “pernas espirituais”. Costallat exalta várias de suas qualidades, afirmando que o tempo parece não ter passado para a artista, conhecedora do segredo da eterna mocidade e da eterna alegria. Assevera, porém, que a atriz é responsável por influenciar as jovens moças com maus hábitos:

O *Bataclan*, hoje à noite, no turbilhão multicolor das *toilettes* lindamente despidas de Mme. Rasimi, sob a projeção mágica de mil lâmpadas coloridas, nos trará uma Mistinguett mais curiosa do que nunca, fantasista, louca, interessante, uma Mistinguett que não envelheceu, apesar de termos todos nós envelhecido...

(...) há uns quinze anos atrás ela já era o ídolo de Paris, depois da dança dos “apaches”, com Max Dearly. Eu era criança e já a aplaudia.

(...) antes da “gigolette” criada por Mistinguett, não era elegante nem a mulher fumar, nem cruzar as pernas, nem cortar os cabelos, nem colocar as mãos nas ancas...

Eram hábitos muito pouco recomendáveis. Hoje tudo isso se faz na alta sociedade. E isso por causa de Mistinguett, que fez o mundo todo ficar “gigolettado”. “Gigolettou” todos nós, e o que é mais sério, “gigolettou” a própria distinção feminina, uma das mais lindas coisas do passado, uma das mais lindas coisas do velho tempo antigo... (JORNAL DO BRASIL, 5/08/1923, p. 06).¹¹⁸

Percebe-se, pela fala do autor, que embora os trejeitos e qualidades da artista fossem admiráveis no palco, a atitude das jovens mulheres ao copiá-la era reprovável. É interessante notar como a crítica jornalística profissional – exercida, em sua grande maioria, por homens – considerava que a função das mulheres no palco era agradar aos homens. Havia ideais de beleza femininos que eram considerados mais ou menos atrativos para a plateia masculina. Mas as mulheres comuns, as esposas, as mães, as jovens, não deviam se deixar influenciar por tais modelos de feminilidade. O tipo de beleza admirada pelos homens no palco deveria ficar no palco. Mas, obviamente, a representação do feminino exibido em cena pelas atrizes irradiava-se pelo social.

¹¹⁸ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_04&PagFis=23243>. Acesso em: 10 ago. 2015.

Gastão Penalva, em coluna intitulada “Cuidados de Beleza”, escreveu sobre os exageros que as mulheres cometiam em nome da beleza. Publicada no *Jornal do Brasil* do dia 12 de outubro de 1923¹¹⁹, a crônica versava sobre um marido que se divorciou da esposa por não suportar sua rotina de cuidados com o corpo, a pele, os cabelos. No texto, a esposa passa os dias se dedicando a banhos, massagens, terapias exóticas de beleza (como colocar bifes no rosto para embelezar a pele), e não encontra tempo para mais nada. Disfarçado sob a ironia do exagero, no entanto, reside o motivo principal do descontentamento: a mulher ocupava todo o seu dia cuidando de si mesma, negligenciando assim a casa e o esposo. A crônica ilustra a importância, para as mulheres da época, destes tipos de cuidados, deixando transparecer que tais questões estavam presentes no imaginário social na época.

Em resposta à coluna de Penalva, uma leitora identificada como Foscarina redige uma carta ao *Jornal do Brasil*, que a publica em 17 de outubro. Nesta carta, Foscarina justifica a busca incansável pela beleza como um recurso necessário para agradar aos homens. Em suas palavras:

Que seria de nós, infelizes, se não recorrêssemos a todos esses cuidados e a todos esses preparos para aparentarmos o que, de fato, não somos? Que seria de nós se não nos sujeitássemos a todos esses suplícios, que nos arrancam verdadeiras lágrimas de sangue? E não é, afinal, para agradarmos aos homens?

Depois, então, da passagem da *Bataclan* e da Velasco, não temos outro recurso senão o de usarmos bifes no rosto.

Nós, brasileiras, singelas e meigas por natureza, não nos teríamos, decerto, submetidos a todos esses artifícios se os nossos caros patrícios se dignassem aceitar-nos tal qual somos, flores selvagens dos trópicos, mas, de capitoso perfume; eles, porém, preferem as estrangeiras cheias desses artifícios, e nós... imitamo-las, meu amigo, imitamo-las! (*JORNAL DO BRASIL*, 17/10/1923).¹²⁰

Neste sentido, pode-se notar que a companhia francesa influenciou tanto as práticas teatrais locais, causando uma renovação dos procedimentos técnicos, quanto influenciou aspectos sociais do cotidiano da cidade. Se as vedetes e coristas francesas do *Bataclan* agradavam aos homens, esse passaria a ser o ideal buscado pelas mulheres. Mme. Rasimi e sua trupe voltaram ao Rio de Janeiro em 1926. Embora esta temporada

¹¹⁹ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_04&PagFis=24728>. Acesso em: 11 fev. 2016.

¹²⁰ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_04&PagFis=24843>. Acesso em: 11 fev. 2016.

não tenha obtido muito sucesso, o eco das passagens anteriores ainda podia ser ouvido. Em 17 de novembro de 1927, Marion do Carmo reclama, em coluna no *Jornal das Moças*, da forte influência francesa entre as moças brasileiras. Considerava que tudo o que Paris aprovava era imitado pelos brasileiros, como se fossem fantoches ou marionetes. E frisa que “hoje, tudo é *Bataclan*, a mocinha austera e simples de outrora está substituída por uma ‘Mistinguett’ criticamente exótica” (JORNAL DAS MOÇAS, 17/11/1927, p. 05).¹²¹ Desse modo, é possível considerar que as passagens da trupe dirigida por Rasimi pelo Rio de Janeiro tenham estabelecido novos parâmetros tanto para a cena teatral quanto para a moda.

1.7 Companhia de Revistas Hespánholas Velasco

Eulógio e Francisco Velasco eram empresários teatrais espanhóis conhecidos por apresentar espetáculos notadamente vistosos. O luxo e o requinte eram considerados parte fundamental da cena, o que se refletia no cuidado e importância que recebiam cenários e figurinos em suas montagens. De acordo com Ruiz (2009), nas primeiras revistas espanholas a riqueza de cenários e figurinos não era um elemento recorrente; Eulógio Velasco teria sido um dos empresários teatrais responsáveis por promover esta mudança na cena revisteira de Madri. Os irmãos Velasco iniciaram carreira na região do Levante Espanhol, zona da Comunidade Valenciana, por volta de 1904¹²², mas ao longo da década de 1910 os empresários alcançaram sucesso também nas Américas do Norte e do Sul (principalmente nos Estados Unidos, Cuba e na Argentina).¹²³ Em 18 de janeiro de 1914, o jornal *La mañana*¹²⁴, de Madrid, publicou a informação de que os irmãos haviam se separado profissionalmente em Buenos Aires, a fim de criar novas empresas.

¹²¹ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=111031_02&PagFis=16742>. Acesso em: 11 fev. 2016.

¹²² De acordo com informação disponível em: <<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0000835568&page=1&search=%22Eulogio+Velasco%22+revista+teatro&lang=es>>. Acesso em: 31 mar. 2016.

¹²³ Informações disponíveis em: <<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003539277&page=2&search=%22Eulogio+Velasco%22+revista+teatro&lang=es>>. Acesso em: 31 mar. 2016.
<<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0000967543&page=1&search=%22Eulogio+Velasco%22+revista+teatro&lang=es>>. Acesso em: 31 mar. 2016.

RUIZ, Juan José Montijano. **Historia del teatro olvidado**: la revista (1864-2009). 2009. 1568 f. Tese (Doutorado em Literatura Espanhola) Universidad de Granada, Granada, 2009.

¹²⁴ Informação disponível em: <<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0026300427&page=4&search=%22Eulogio+Velasco%22+revista+teatro&lang=es>>. Acesso em: 31 mar. 2016.

Porém, anos mais tarde, diversos jornais¹²⁵ continuam noticiando a parceria dos irmãos Velasco. É provável que a separação tenha sido temporária, e que os irmãos tenham se reconciliado profissionalmente, mas até o momento não foram encontrados dados que confirmem ou recusem essa hipótese. Em 1921 faleceu Francisco Velasco¹²⁶ e Eulogio manteve a empresa teatral. É ele o nome à frente da *Companhia de Revistas Velasco*, que veio ao Brasil diversas vezes durante a década de 1920 e que, assim como a *Bataclan*, influenciou diretamente as companhias nacionais.

A primeira visita da companhia ao Brasil aconteceu em 1923. A Empresa Paschoal Segreto contratou a trupe, que chegou ao Rio de Janeiro após passar por Buenos Aires e Montevideo. A temporada aconteceu no Teatro São Pedro¹²⁷, no Rio de Janeiro, e no Teatro Santana, em São Paulo. Mario Vitoria era o diretor artístico da Velasco, que contava com um naipe de famosos artistas: Rosita Rodrigo, Maria Caballé, Clara Milan, Eugênia Galindo, Vicente Mauri e Antonio de Bilbao estavam entre os nomes de peso da companhia.

Foram apresentadas nesta temporada duas revistas do repertório da trupe: *Arco-íris* e *La Tierra de Carmen*. Curiosamente, *Bataclan* e *Velasco* vieram de Montevideu para o Rio a bordo do mesmo navio, o Mendoza. Estrearam no mesmo dia, a 05 de agosto de 1923 - *Bataclan* no Teatro Lírico e *Velasco* no Teatro São Pedro - e ambas as casas de espetáculo estiveram lotadas. Tanto para o *Bataclan* quanto para a *Velasco*, havia venda antecipada de ingressos – as récitas de assinatura. Esse primeiro lote de ingressos era disponibilizado preferencialmente para os espectadores que estavam presentes em temporadas anteriores de uma mesma companhia, ou de companhias diferentes, mas no mesmo teatro. Em 1923, tiveram prioridade na compra de entradas para a *Companhia Velasco*, os espectadores que assinaram as récitas de 1922 do *Bataclan*, por exemplo. Vale ressaltar que estes ingressos eram dispendiosos, e eram vendidos antes mesmo que as datas das apresentações fossem completamente definidas.

¹²⁵ Como exemplo, pode ser observado o jornal O Heraldo de Madrid, do dia 29 de abril de 1920.

Disponível em:

<<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0000757469&page=3&search=arco+iris+velasco&lang=e>>. Acesso em: 06 abr. 2016. E ainda o jornal *El Sol*, edição de 11 de abril de 1920; disponível em: <<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0000233221&page=2&search=arco+iris+velasco&lang=es>>. Acesso em: 06 abr. 2016.

¹²⁶ De acordo com informações obtidas, disponíveis em:

<<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003576519&page=4&search=%22francisco+velasco%22+%22paco+velasco%22&lang=es>>. Acesso em: 06 abr. 2016.

¹²⁷ Neste mesmo ano o Teatro São Pedro passa a chamar-se João Caetano, como é conhecido até os dias atuais.

Logo, eram destinados às camadas mais altas da sociedade. Após algumas apresentações, no entanto, as empresas teatrais realizavam vendas de ingressos a preços populares, *matinéés*, e até mesmo a venda de ingressos por sessões.¹²⁸

Figura 53 - *Las manolitas*. Quadro da revista *Arco-íris*, da Velasco

Fonte: Revista da Semana (01/09/1923, p. 22).¹²⁹

A crítica da estreia de *Arco-íris* publicada no Jornal do Brasil de 7 de agosto de 1923 chama atenção ao desfile de cores no palco, vestuários deslumbrantes, cenários luxuosos, um verdadeiro conto de fadas (ver Figuras 53 e 54). Cita ainda a bela interpretação de todas as atrizes, dos comicos, e dos bailarinos, e a distinção da assistência, que lotava plateia e camarotes, conferindo ao antigo teatro uma “imponência rara”.¹³⁰

¹²⁸ O teatro por horas ou teatro por sessões, na Espanha, “consistia basicamente em oferecer, em contraponto aos chamados teatro de função completa, obrinhas de aproximadamente uma hora de duração, com apenas um ato, e além disso, em quatro funções diárias” (RUIZ, 2009, p. 60). Nesta modalidade, os ingressos eram vendidos a preços populares, o que atraía mais público, e o espectador escolhia o horário mais conveniente para assistir ao espetáculo. No Brasil, entretanto, a Velasco fez um pouco diferente: apresentou espetáculos inteiros, em dois horários diferentes, ambos a preços populares.

¹²⁹ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/025909_02/5386?pesq=velasco>. Acesso em: 10 ago. 2015.

¹³⁰ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_04&PagFis=23279>. Acesso em: 10 ago. 2015.

Figura 54 - Apoteose da revista *Arco-íris*, da *Velasco*

Fonte: Fon-Fon (11/08/1923, p. 56).¹³¹

Assim como a *Bataclan*, a *Velasco* promoveu vesperais e festas artísticas com a participação das estrelas e astros da companhia. A trupe espanhola fazia questão de ter bom relacionamento com a imprensa, e nesse intuito, promoveu uma festa artística dedicada aos profissionais do ramo. Eugênia Galindo foi a responsável pelo evento, que contou com a apresentação de *Arco-íris* remodelada com novos quadros especialmente para a ocasião, e de maneira exclusiva, já que tais mudanças não seriam mantidas nas apresentações regulares do espetáculo. O ator Leopoldo Fróes também participou, em números variados que formaram um aparte ao espetáculo, sendo estes já de conhecimento do grande público.

Tal estratégia era bastante utilizada pelas companhias estrangeiras: ao chegar em uma cidade, localizavam os artistas locais mais reconhecidos e criavam novos quadros nos espetáculos de modo a inserir os atores locais na montagem. O formato do teatro de revista facilitava e propiciava tais intervenções, sem prejuízo algum à cena, pelo contrário. Os quadros novos conferiam maior dinâmica à trama, alimentavam o espetáculo com novidades - seu maior combustível e, mais uma vez, funcionavam como

¹³¹ Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/259063/45185?pesq=velasco>>. Acesso em: 10 ago. 2015.

chamariz para o público que já havia assistido voltar ao teatro. Ainda em relação à atenção especial dada à imprensa pela companhia, ressaltar que na última apresentação de *Arco-íris* no Rio de Janeiro foram oferecidas taças de champanhe aos cronistas durante o intervalo do segundo para o terceiro ato, ocasionando um momento de agradecimentos recíprocos entre jornalistas, artistas e empresários durante a sessão de teatro.

Além da festa artística dedicada à imprensa, realizada por Eugênia Galindo, a *Velasco* ofereceu ainda festa artística organizada por Clara Milani, com participação de Procópio Ferreira, e festa artística organizada por Rosita Rodrigo (Figura 55), com a participação do primeiro barítono da Companhia do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, José Segura Tallien. Como cada festa era organizada por uma atriz diferente, todas garantiam uma possibilidade de ganhar a afeição do público, de modo que o sucesso da trupe não ficasse relegado a apenas uma artista. A interação com artistas locais fazia parte da “política da boa vizinhança” prezada por Eulógio, além de oferecer à plateia um misto dos talentos estrangeiros com os talentos nacionais, potencializando o sucesso obtido.

Figura 55 - Rosita Rodrigo, da *Velasco*

Fonte: Fon-Fon (11/08/1923, p. 45).¹³²

¹³² Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/259063/45185?pesq=velasco>>. Acesso em: 10 ago. 2015.

A temporada de espetáculos realizada pela *Velasco* foi bastante distinta da realizada pela *Bataclan*. Como já exposto, a companhia francesa apresentou quatro espetáculos no Rio, foi a São Paulo, apresentou o mesmo repertório, voltou ao Rio e fez temporada popular, apresentando mais uma vez os quatro espetáculos. Já os espanhóis da *Velasco* trouxeram apenas duas revistas, *Arco-íris* e *La Tierra de Carmen*. A primeira foi apresentada durante mais de um mês no Rio (entre 5 de agosto e 3 de setembro de 1923) e, pelo que consta nos jornais, sempre com o teatro cheio. Depois disso seguiram para São Paulo, onde apresentaram os dois espetáculos¹³³, e regressaram ao Rio, para apresentar a segunda revista (estreada em 25 de setembro). Em São Paulo a *Velasco* também realizou diversas festas artísticas, organizadas inclusive pelos comêcos, além das vedetes.

Figura 56 - Maria Caballé, da *Velasco*

Fonte: O Malho (06/10/1923, p. 36).¹³⁴

¹³³ Na capital e em Santos, no teatro Cassino Balneário.

¹³⁴ Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/116300/51182?pesq=velasco>>. Acesso em: 10 ago. 2015.

Tanto *Arco-íris* quanto *La Tierra de Carmen* receberam críticas positivas no Rio de Janeiro e em São Paulo. Foram mencionados os belos cenários, os luxuosos figurinos, a atuação dos artistas - sejam atores, bailarinos ou músicos. O uso das cores chamou a atenção dos críticos e da plateia e, especificamente em *La Tierra de Carmen*, os trajes típicos foram uma grande novidade que surpreendeu positivamente os espectadores (ver Figura 57). Não foram encontradas, nas pesquisas feitas nos jornais já mencionados, alusões à nudez das mulheres. Assim como nos espetáculos do *Bataclan*, as mulheres estão em muito maior número no palco que os homens, ocupam cada vez mais espaços, recebem elogios em relação à sua beleza, simpatia, trato com a plateia, voz e afinação, comicidade, e pelos belos e requintados trajes que exibem. As atrizes que mais receberam destaque das críticas nesta temporada foram Eugenia Galinda, Rosita Rodrigo, Maria Caballé (Figura 56) e Clara Milani. Dentre as segundas atrizes, ganharam relevo em cena Julia Verdiales e Juanita Oya.

Figura 57 - Apoteose de *La Tierra de Carmen*, da Velasco

Fonte: Fon-Fon (29/09/1923, p. 48).¹³⁵

Finalizando essa temporada, tanto no Rio quanto em São Paulo as últimas récita foram dedicadas a um espetáculo chamado *A Revista das Revistas*. Nesta apresentação, os melhores quadros de cada revista foram escolhidos e misturados para formar um

¹³⁵ Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/259063/45883?pesq=velasco>>. Acesso em: 10 ago. 2015.

novo espetáculo, composto somente pelos momentos mais aclamados pelo público. E ainda, em algumas destas apresentações as *girls* puderam atuar como primeiras atrizes, enquanto as vedetes faziam às vezes de coristas, numa divertida inversão de papéis que impressionava a plateia e imprimia à companhia uma agradável imagem de camaradagem entre seus membros.

1.7.1 Relações entre teatro e imprensa

Eulogio Velasco parecia prezar muito pela imagem da companhia, e pelas boas relações que mantinham com imprensa, público e também governantes. O Correio Paulistano de 4 de setembro de 1923¹³⁶ informa que representantes da *Companhia Velasco* e da Empresa Paschoal Segreto estiveram no Palácio do Governo para convidar o Presidente do Estado (*sic*) a assistir à apresentação de luxo que seria oferecida em comemoração à independência nacional. Já na edição de 8 de setembro de 1923¹³⁷ o jornal informa que o Presidente do Estado (*sic*) se fez representar por dois tenentes coronéis, e que a trupe teria cantado o hino nacional. Tal estratégia de “política da boa vizinhança” parecia funcionar, já que a trupe era homenageada com festas e até mesmo com festivais esportivos; como o realizado pela empresa do Frontão Boa Vista na tarde de 20 de setembro de 1923.¹³⁸ Eulogio fazia questão de sempre agradecer publicamente à imprensa e à audiência, seja através de cartazes nos jornais, ou telegramas. Além disso, a companhia espanhola também costumava realizar espetáculos beneficentes (ver Figura 58).

¹³⁶ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=090972_07&PagFis=12663>. Acesso em: 06 abr. 2016.

¹³⁷ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=090972_07&PagFis=12698>. Acesso em: 06 abr. 2016.

¹³⁸ Informação obtida e disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=090972_07&PagFis=12794>. Acesso em: 06 abr. 2016.

Figura 58 - Almoço oferecido pelo Retiro dos Artistas à *Companhia Velasco*, que realizaria espetáculo em benefício da instituição

Fonte: O Malho (25/08/1923, p. 39).¹³⁹

Porém, mesmo com todos esses cuidados o empresário não estava imune aos atritos acarretados pelas relações entre diferentes países e culturas. Houve um episódio curioso noticiado no *Correio Paulistano* de 8 de outubro de 1923¹⁴⁰ em que Eulogio colocou à venda os *mantons* que as atrizes usavam em cena durante as apresentações de *La tierra de Carmen*, sendo acusado de tentar lesar a alfândega local. Eulogio se defendeu afirmando que se desejasse burlar a alfândega, não teria anunciado a venda nos jornais, e sim procurado secretamente alguma casa de comércio disposta a fechar negócio. Adiciona ainda que ao fazer tal anúncio, esperava a visita das autoridades aduaneiras, o que era praxe – segundo o empresário – em quase todos os países da

¹³⁹ Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/116300/50772?pesq=velasco>>. Acesso em: 05 maio 2015.

¹⁴⁰ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=090972_07&PagFis=12943>. Acesso em: 05 maio 2015.

América do Sul por onde havia passado. Asseverava, por fim, ter experiência em matéria de comércio, já que percorria diversas capitais do mundo, e que não tinha qualquer intenção de atentar contra as leis do país.

Complicações alfandegárias à parte; é interessantíssimo notar, em primeiro lugar, como as companhias que faziam turnês mundo afora sabiam aproveitar qualquer oportunidade para aumentar a renda durante as viagens. Desde a venda de figurinos¹⁴¹, até realização de festas, chás dançantes, e participação das atrizes em propagandas de produtos diversos nos jornais; estes artistas estavam sempre atentos às possibilidades de ganhar dinheiro (ver Figura 59). Em segundo lugar, chama à atenção o sucesso que os trajes de cena faziam entre o público. As companhias traziam vestimentas que não eram encontradas nos comércios locais, e os espectadores – sobretudo as mulheres – ficavam encantados com os novos modelos e tecidos e desejavam adquiri-los. Ainda em relação ao caso da venda dos *mantons*, Eulogio insiste que só resolveu vendê-los, pois recebia pedidos constantes de cavalheiros e damas que iam aos camarins no final dos espetáculos para indagar sobre a procedência e aquisição de tais peças. Ele garante ainda que colocou os *mantons* à venda como uma deferência às famílias cariocas, já que nem ao menos era o proprietário das vestimentas. Alega que estava apenas intermediando o negócio entre as senhoras brasileiras e as artistas da companhia, que eram as verdadeiras donas dos artefatos. Realmente, durante o século XIX e início do século XX era prática comum que os artistas mantivessem o melhor guarda-roupa de cena que conseguissem, já que isto era como um trunfo a ser utilizado, como mais uma ferramenta do artista, e uma insígnia de sua atuação. Como visto anteriormente, a arte de vestir belas roupas em cena se tornava uma qualidade pela qual o artista passava a ser conhecido.

¹⁴¹ O que parecia ser prática comum na época. Inclusive, anos mais tarde, na temporada de 1928 da Velasco, o empresário vendeu parte dos figurinos dos espetáculos *Em plena Loucura* e *Orgia Dourada* para a Empresa Manoel Pinto, para uso da Companhia de Revistas Margarida Max. Infelizmente, tudo foi perdido em trágico incêndio que acometeu o teatro Carlos Gomes em 27/08/1929. Informação disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=178691_05&PagFis=39396>. Acesso em: 06 abr. 2016.

Figura 59 - Clara Milani em anúncio de perfume

Fonte: Fon-Fon (13/10/1923, p. 68).¹⁴²

1.7.2 Temporadas seguintes e o lugar da mulher na revista espanhola

A *Velasco* voltou ao Brasil em 1924, dessa vez contratada por José Loureiro. A turnê incluiu os estados do Rio de Janeiro, São Paulo, Bahia, Pernambuco, e ainda Rio Grande do Sul, por meio da Empresa Petrelli. Nessa turnê a companhia trouxe não só revistas, mas também zarzuelas e operetas. A estreia aconteceu no Rio de Janeiro, no Teatro Lírico, em 14 de junho de 1924. Os espetáculos apresentados durante a temporada foram: as revistas *Las maravillosas*; *Arco-íris*; *La rosa de fuego*; *La tierra de Carmen*. As operetas *La monteria*; *La leyenda del beso*. As zarzuelas *La revoltosa*; *La verbena de la paloma*. *Velasco* ficou em cartaz no Rio até o dia 3 de setembro, porém com uma lacuna de apresentações entre 17 de julho e 24 de agosto, período em que a companhia viajou para realizar espetáculos na Bahia e em Pernambuco. Em 5 de setembro estrearam no Teatro Santana, em São Paulo, onde permaneceram em cartaz até 5 de outubro, partindo então pra Santos, onde se apresentaram no Colyseu Santista. Em 18 de outubro estrearam no Teatro Colyseu de Porto Alegre.

Mais uma vez, Eulogio Velasco fez questão de manter boas relações com público e imprensa, saudando-os por meio de telegrama enviado aos jornais brasileiros assim que embarcou rumo ao Brasil com sua companhia. A chegada da trupe foi bastante anunciada nos periódicos, e a julgar pelas notícias publicadas, foi também aguardada de

¹⁴² Disponível em: < <http://memoria.bn.br/DocReader/259063/46109?pesq=velasco>>. Acesso em: 05 mai. 2015.

maneira efusiva. De acordo com as críticas publicadas no Jornal do Brasil, tanto as revistas, quanto as operetas e as zarzuelas foram bem recebidas. Os elogios aos figurinos – luxuosos e sofisticados – podem ser encontrados em praticamente todas as críticas e notas publicadas sobre as apresentações.

Nesta temporada, assim como na anterior, também ocorreram récitas de assinatura e sessões populares, *matinéés* e *soirées*, festas artísticas e chás dançantes, expedientes que eram habituais no teatro nacional. Além disso, a *Velasco* também promoveu sessões chamadas de *matinée chic*, ou ainda *soirée* de gala, em que eram enxertados novos quadros às revistas já em cartaz – estratégia também já vista em anos anteriores e que se repetia usualmente. Outro expediente já mencionado anteriormente e que a *Velasco* lança mão este ano diz respeito às sessões de despedida da companhia. No ano anterior, foram realizadas apresentações da *Revista das revistas* – uma junção dos quadros de diferentes espetáculos, formando uma nova montagem com espírito comemorativo, uma festa de despedida. Neste ano de 1924 a *Velasco* apresentou no Rio de Janeiro *Fin de fiesta* – um ato extra adicionado à *La montería*, em que tomou parte toda a companhia. Em São Paulo, o espetáculo de despedida foi chamado de *Selección de revistas*, e era composto pelo 1º ato de *Arco-íris*, pelo 2º ato de *Tierra de Carmen*, e pelo 3º ato de *Las maravillosas*. Nesta despedida, os atores aproveitaram ainda para prestar homenagens aos artistas brasileiros pelo “dia do artista”: durante a apresentação as atrizes passearam pela plateia distribuindo flores aos presentes. Mais uma forma encontrada por Eulógio Velasco de manter boas relações com o país.

Nos jornais de São Paulo, as críticas dos espetáculos da *Velasco* ressaltam, sobretudo, a beleza das mulheres, sempre vestidas com vistosos trajes. Assim como acontecia com a *Bataclan*, os elogios destinados aos atores e comêdicos geralmente se relacionavam com sua capacidade de entreter a plateia fazendo-a rir, ou por meio de canções bem cantadas e interpretadas. Já os elogios destinados às mulheres quase que invariavelmente diziam respeito à sua forma física: “deliciosas”, “graciosas”, “encantadoras”. Às mulheres era perdoada a ausência de voz potente, ou técnica de canto, desde que fossem belas, ou que soubessem interpretar suas falas com malícia. Em crítica a *La montería* publicada no Correio Paulistano de 13 de setembro de 1924¹⁴³ o cronista deixa claro que apesar da opereta não ser o gênero melhor executado pela

¹⁴³ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=090972_07&PagFis=15528>. Acesso em: 02 abr. 2016.

trupe, o ambiente de fantasia e as belas mulheres fazem a montagem valer a pena. De acordo com a crítica, as atrizes cantam pouco, mas encantam muito. Dentre elas, as mais aclamadas pela crítica nesta temporada foram Rosita Rodrigo, Pilar Marti e Clara Milani.

Todos os espetáculos da *Velasco* foram bem recebidos pela crítica paulistana. Já a plateia parece ter preferido as revistas em detrimento das zarzuelas e operetas. Os críticos reclamam da falta de público no Teatro Santana, a despeito de espetáculos tão bem produzidos.¹⁴⁴ Para balancear a pequena receita obtida em dia de pouco público, uma solução adotada pelas companhias era trazer de volta a cartaz as revistas mais famosas, e que eram sucesso certo. Dessa maneira, a programação das apresentações parecia ser bastante flexível. Os espetáculos se mantinham em cartaz enquanto estivessem atraindo o público. Quando este ralentava, era o momento para uma nova estreia, ou para novos quadros em um espetáculo já visto, ou para mudar de cidade. As datas contratuais eram também flexíveis, pois as viagens entre diferentes cidades ou mesmo diferentes países eram longas, muitas vezes feitas em navios (que eram capazes de transportar o elenco e mais todo o material de cena). Muito comumente estas viagens atrasavam, o que gerava atraso também nas estreias. Os empresários pareciam tentar manter as montagens em cena o máximo de tempo possível em cada lugar, oferecendo diferentes horários para as apresentações, de maneira que mais gente pudesse assistir. As companhias iam onde havia dinheiro.

Em 1925, a *Velasco* voltou ao Brasil contratada pela Empresa N. Viggiani. A turnê foi iniciada no Rio de Janeiro, e passou por São Paulo, Bahia e Pernambuco. Os espetáculos apresentados foram *La feria de las hermosas*; *Las maravillosas*; *La monteria*; *Arco íris*; *Tierra de Carmen*. A primeira cidade visitada foi o Rio de Janeiro. A estreia da temporada aconteceu com o espetáculo *La feria de las hermosas* (ver Figura 60), no Teatro Lírico, em 3 de setembro. A companhia permaneceu neste teatro até o dia 27 de setembro, e nesse período apresentou os cinco espetáculos. Em seguida se mudou para o Teatro República, onde apresentou os espetáculos entre 29 de setembro e 6 de outubro. Sobre a mudança de teatro, o Jornal do Brasil de 25 de setembro de

¹⁴⁴ Informação encontrada no Correio Paulistano. Edição de 18/09/1924, disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=090972_07&PagFis=15572>. Acesso em: 14 abr. 2016. Edição de 21/09/1924 disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=090972_07&PagFis=15598>. Acesso em: 14 abr. 2016.

1925¹⁴⁵ publicou nota informando que cada teatro teria seus frequentadores habituais, e que estes não costumavam frequentar diferentes casas de espetáculo. Dessa maneira, a mudança de teatro seria uma estratégia para alcançar uma parcela maior de espectadores. O mesmo expediente foi utilizado em São Paulo. A companhia estreou no Teatro Santana, e em seguida mudou-se para o Teatro Braz-Polytheama.

Figura 60 - *La feria de las hermosas*

Numero da "Féria de las hermosas", peça com que estréia, breve, no Lyrico, a Companhia Velasco

Fonte: Para Todos (22/08/1925, p. 23).¹⁴⁶

Tanto no Rio de Janeiro quanto em São Paulo as críticas publicadas nos jornais foram bastante positivas. As peças novas, desconhecidas pelo público, foram bem recebidas, e as peças já apresentadas anteriormente foram novamente assistidas com satisfação. De uma maneira geral, a crítica chama atenção para o bom desempenho dos comicos e das atrizes, para os belos bailados, músicas bem executadas, cenários ricos, efeitos de luz admiráveis, e claro, destaque para a exuberância dos figurinos, opulentos

¹⁴⁵ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_04&PagFis=40907>. Acesso em: 14 abr. 2016.

¹⁴⁶ Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/124451/15353?pesq=velasco>>. Acesso em: 14 abr. 2016.

em elegância, brilho, luxo e fantasia. As atrizes que mais destaque tiveram nessa temporada foram Maria Caballé e Blanquita Pozas.

As atrizes da *Velasco* eram divididas entre *tiples* e *vicetiples* (ou segunda tiple). Essa nomenclatura era comumente utilizada no teatro de revista espanhol da época. De acordo com Juan José Montijano Ruiz¹⁴⁷ (2009), a principal estrela da revista era a vedete, e um espetáculo podia comportar várias delas ao mesmo tempo – e nesse caso, seriam chamadas de primeira, segunda ou terceira vedete. Como atriz principal do espetáculo, a vedete não precisava necessariamente cantar muitíssimo bem – bastava que não desafinasse, e que fosse bela, simpática, carismática, e que conseguisse fazer o espectador vibrar de emoção com seus dotes. A categoria de *tiple* era reservada tradicionalmente às sopranos, mulheres com a tessitura de voz mais aguda. No âmbito das revistas, eram as *tiples* cômicas. Neste gênero teatral a música mais valorizada era a popular, que buscava um entretenimento mais imediato, calcado na comicidade. Dessa maneira, a *tiple* cômica poderia ter uma voz de qualidade mediana, mas precisava ser bem afinada e saber cantar de maneira graciosa. As segundas *tiples* eram as coristas, o corpo de baile feminino que acompanha a vedete. Precisavam ser belas, jovens, simpáticas e atraentes, e delas não se exigia profunda formação musical, nem interpretativa.

A partir da temporada de 1925, os jornais brasileiros passam a fazer referência às artistas da *Velasco* como primeira e segundas *tiples*, embora algumas vezes os termos fossem utilizados de maneira um pouco confusa. Não foi possível aferir, através da pesquisa em jornais, o grau de discernimento dos críticos da época em relação à terminologia utilizada pela *Velasco*. Me parece que a nomenclatura de segunda *tiple* sugere que as estas artistas ocupariam um posto mais importante que o de meras coristas. Situação semelhante à experimentada com a visita da *Bataclan*, que ao chamar suas coristas de *girls*, alçava as atrizes a um patamar mais elevado, pois indicava um acréscimo profissional de postura e técnica, como já visto neste capítulo.

De todo modo, a terminologia adotada por *Velasco* segue o caminho da valorização das mulheres em cena, como parte fundamental do espetáculo. Ao longo

¹⁴⁷ Juan José Montijano Ruiz (GRANADA, 1977), é doutor em Filologia hispânica pela Universidade de Granada, e professor de literatura espanhola na mesma universidade. Especialista em teatro cômico contemporâneo, é autor de diversos livros sobre o assunto.

dos anos, a *Velasco* vai sendo conhecida cada vez mais não apenas pela beleza de seus espetáculos, mas também pela beleza de suas atrizes:

É principalmente, uma companhia de mulheres bonitas. Nela cada representante do belo sexo é uma artista e um tipo de beleza. Não somente as primeiras figuras tem valor. As segundas *tiples*, em outra qualquer companhia, desfrutariam o lugar de primeiros elementos: formam grupos admiráveis.¹⁴⁸

Finalizada a temporada em São Paulo, a trupe seguiu para Salvador e Recife, encerrando ali a turnê brasileira de 1925. Em 23 de maio de 1926, o *Correio Paulistano* e *O Combate* anunciam a falência da *Companhia Velasco*, em Barcelona – informação recebida por telegrama pelos jornais. Porém, a pesquisa em jornais espanhóis¹⁴⁹ não apontou nenhuma referência à falência. Pelo contrário: o jornal *La Vanguardia*, de Barcelona, publicou regularmente entre os dias 20 e 26 de maio, anúncios das sessões vespertinas e noturnas das revistas *Arco íris*, *La tierra de Carmen* e *As maravillosas no Teatro Novedades*.¹⁵⁰ Já a edição de 19/05/1926 do jornal *El Imparcial*,¹⁵¹ de Madrid, afirma que a temporada da *Velasco* em Barcelona deveria ter acabado em abril, mas foi prorrogada até julho devido ao sucesso obtido. A origem da informação sobre a falência ainda é uma incógnita. De acordo com os jornais espanhóis, Eulógio Velasco seguiu atuante pelos últimos anos da década de 1920, e continuou ativo nas décadas de 1930 e 1940.

A última passagem da companhia pelo Brasil aconteceu em 1928. Em pesquisa nos jornais da época, só foram encontradas informações referentes a apresentações no Rio de Janeiro (no Palácio Teatro) e em São Paulo (no Teatro Santa Helena). E de fato, o jornal *O Paiz* em edição de 10 de julho de 1928¹⁵² publicou nota comentando sobre os altos encargos relativos a este contrato, já que a trupe viria à América do Sul apenas

¹⁴⁸ Nota publicada no *Jornal do Brasil*, edição de 15 de agosto de 1925. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_04&PagFis=39903>. Acesso em: 14 abr. 2016.

¹⁴⁹ Foram pesquisados os jornais *La Nacion*; *El Imparcial*; e *La Vanguardia*.

¹⁵⁰ Disponível em: <<http://hemeroteca.lavanguardia.com/search.html?aux=velasco&fromISO=true&q=velasco&bd=20&bm=05&by=1926&ed=28&em=05&ey=1926>>. Acesso em: 06 abr. 2016.

¹⁵¹ Disponível em: <<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0000982536&page=5&search=%22Eulogio+Velasco%22+revista+teatro&lang=es>>. Acesso em: 06 abr. 2016.

¹⁵² Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=178691_05&PagFis=34574>. Acesso em: 10 abr. 2016.

para apresentar nestas duas cidades, e depois retornaria à Europa. Os espetáculos apresentados foram: *Em plena loucura*; *Orgia dourada*; *La feria de las hermosas*; *Las mujeres de la cuesta*; *La verbena de la paloma*. A estreia da temporada foi no dia 10 de agosto, com *Em plena loucura*. De acordo com crítica feita por Mário Nunes no Jornal do Brasil do dia 11 de agosto de 1928¹⁵³, o teatro estava cheio, e o espetáculo agradou do início ao fim, com vários quadros sendo bisados. O crítico considerou o espetáculo belo, e destacou a riqueza do guarda-roupa, das músicas e dos bailados; mas a maior parte da crítica se detém em sublinhar as qualidades das atrizes. Nunes avalia a participação tanto das primeiras quanto das segundas atrizes, afirmando que há graça e bom gosto em tudo. Considera Isabelita Ruiz uma das razões de sucesso da temporada, mas julga que o atrativo maior da companhia é Maria Caballé. Fica explícita na crítica do autor a importância da presença feminina nos espetáculos da *Velasco*:

A música é sempre vibrante, ardente, como ardente é o canto das mulheres e voluptuosas as suas danças. Bebe-se, pelos olhos, como vinho generoso, todas as harmonias que ali se fundem e se esplendem, curvas macias dos corpos femininos, languidez de olhares enfebrezidos, acordes de apaixonadas canções, maravilhosas combinações das cores, estonteadora pompa de mil luzes, cintilando, fulgindo, cegando...¹⁵⁴

Também no Diário Carioca podem ser encontradas críticas com semelhante teor, como a publicada na edição do dia 11 de agosto de 1928, em ocasião da estreia de *Em plena loucura*, e intitulada “A Velasco vence pelo prestígio de seu elemento feminino”:

A estreia de sua companhia foi uma apresentação deslumbrante. Nunca a revista moderna atingiu tão alto entre nós, pelo esplendor da fascinação feminina. Nesse grupo famoso de raparigas moças repousa o segredo do seu triunfo como inigualável encenador de revistas que é. A cenografia, o guarda-roupa, a *mise-en-scene* (*sic*), enfim, muito embora cooperem, pelo brilho com que tudo isso surge no palco, para o encanto da apresentação cênica, ficam contudo renegados para um segundo plano, diante do fator primordial das revistas de Velasco – a mulher, a mulher moça e bela com o encanto sereno e heráldico de uma Maria Caballé, a graça diabólica de uma Eugenia Zoffoli, o encanto moreno de uma Tina de Jarque e beleza auroral de uma

¹⁵³Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_04&PagFis=67781>. Acesso em: 15 abr. 2016.

¹⁵⁴Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_04&PagFis=67781>. Acesso em: 15 abr. 2016.

Isabellita Ruiz, todas “*étoiles*”, autênticas “estrelas” de revista de hoje, dominadoras da cena pela arte da sedução e da graça. (...)

Há a turma das segundas artistas ainda maior que a das primeiras. O encanto perdura. É um nunca acabar de mulheres, e mulheres bonitas e jovens e perturbadoras.

Com esse elemento feminino de primeira ordem não há revista que caia. São todas boas. E “Em plena loucura”, onde há quadros de uma beleza plástica maravilhosa, música de uma leveza sugestiva, uma eloquente revelação de bom gosto e luxo em tudo, é a melhor delas, a melhor de todas, porque é a revista em que o elemento feminino incomparável da “trupe” de Velasco triunfa pela graça, pela beleza e pela arte de agradar e seduzir.¹⁵⁵

Com o passar do tempo, essa ideia vai ganhando força, e as mulheres passam a ser as grandes responsáveis pelo sucesso da companhia. Vai sendo construído assim o imaginário social relacionado às suas atrizes. Na edição de 15 de agosto de 1928 do *Jornal do Brasil*, a coluna “Cartaz do dia” traz uma nota sobre a recém iniciada temporada da *Companhia Velasco*. O texto destaca a capacidade de Eulogio Velasco em criar espetáculos com cenários e figurinos deslumbrantes, mas deixa claro que a maior habilidade do diretor reside em escolher bem suas atrizes: “essa novidade – velha também – é o talento de Eulogio Velasco, que encontrou em seis caras lindas uma parcela do seu êxito e que nas demais figuras encontrou o que faltava para que o espetáculo fosse vibrantemente aplaudido.”¹⁵⁶

O segundo espetáculo apresentado nesta temporada – *Orgia dourada* – recebeu de Mário Nunes crítica semelhante ao anterior. Nunes destaca a beleza de cenários, figurinos, e da música, mas considera a revista monótona, apesar de bela. Um dos principais motivos do fastio seria a grande quantidade de diálogos entre os quadros, o que, para o crítico, tornaria o espetáculo enfadonho, esfriando o ambiente. O grande trunfo da montagem é a atuação das atrizes, que parece agradar ao crítico e à plateia. Em diversos momentos desta temporada Nunes repete a afirmação de que as atrizes seriam grande parte do êxito da companhia.

A terceira peça apresentada foi *La feria de las hermosas*, que recebeu críticas muito positivas de Mário Nunes. Apesar de não ser um espetáculo inédito, subiu à cena

¹⁵⁵ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093092_01&PagFis=266>. Acesso em: 15 abr. 2016.

¹⁵⁶ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_04&PagFis=67875>. Acesso em: 15 abr. 2016.

remodelado, agradando ao público. O crítico classifica o espetáculo como um desfile de encantadoras criaturas, e elenca o talento das principais atrizes em cena.

Las mujeres de la cuesta parece ter sido o espetáculo que menos agradou público e crítica. No Jornal do Brasil, a crítica foi feita por Abel de Araújo, que considerou a peça difícil de ser classificada, já que estaria entre a revista e o *vaudeville*. O crítico alega que os espectadores pareciam desinteressados, não obstante os esforços dos atores e das atrizes em cena – mérito reconhecido e confirmado por Araújo. Acrescenta ainda que os cenários e figurinos eram chamativos, mas alguns já demasiadamente vistos. No Correio Paulistano, a crítica foi feita por Mário Nunes. Menos detalhada que as críticas precedentes, esta apenas afirma que os artistas trabalharam com boa vontade e alegria e fizeram um belo espetáculo. Nunes assevera ainda que as visitas da *Velasco* ao Brasil fizeram bem ao teatro de revistas nacional, já que de sua influência resultaram melhoramentos.

Por fim, esta temporada contou ainda com uma apresentação chamada *Noites de Espanha*, que consistiu numa junção da peça *La verbena de la paloma* com um apanhado de fragmentos de outros espetáculos¹⁵⁷ – expediente já visto anteriormente. *La verbena de la paloma* já era também conhecida do público, e recebeu crítica parecida com *Las mujeres de la cuesta*: espetáculo pouco interessante, apesar do empenho dos artistas. Além disso, a temporada contou ainda com os tradicionais chás dançantes, e festas para a imprensa. Os ingressos eram vendidos antecipadamente, por assinaturas, mas por volta da metade da temporada a companhia começou a oferecer espetáculos por sessões, a preços populares.

Nesta temporada, as atrizes mais enaltecidas foram Maria Caballé, Isabellita Ruiz, Tina de Jacque e Eugenia Zuffoli. Entre as segundas tipes, foram frequentemente mencionadas nas críticas Miss Dolly, Emília Caballé, Julia Verdiales e Juanita Oya. Os bailarinos Lou e Janot também receberam diversas críticas positivas sobre os bailados que criavam e executavam. Neste mesmo ano a dupla de dançarinos se desligaria da *Velasco* e fixaria residência no Rio de Janeiro, onde atuaram em diversos espetáculos, sendo inclusive contratados pela companhia de revistas da atriz Margarida Max.

De acordo com Cascaes (2009, p. 105), após a visita da *Velasco* “as revistas cariocas passaram a fazer referências desde trajes típicos espanhóis à ritmos flamencos”.

¹⁵⁷ Tais fragmentos foram chamados de *Revista das revistas* no Rio de Janeiro e de *Mosaicos de Velasco* em São Paulo.

Muitas foram as influências da companhia espanhola no teatro de revista brasileiro: podia-se verificar mudanças nos bailados, nas coreografias, na profissionalização das atrizes e no espaço ocupado por elas em cena, nos trajes, e nos demais aspectos visuais da cena revisteira nacional, que buscou a modernização preconizada pelas companhias europeias, com seus espetáculos fantasiosos e feéricos.

Ruiz (2009), ao tratar do teatro de revista espanhol, indica os elementos que não podiam faltar no gênero: de um lado, o necessário elemento musical e, de outro, a figura feminina, quantificada e massificada. Em contraponto à comédia musical americana, em que tanto homens quanto mulheres podiam ser protagonistas, na revista musical espanhola:

é a mulher, e única e exclusivamente ela, a estrela fundamental da representação, tratada sempre a partir de uma perspectiva masculina, o que constituía uma visão machista como própria do gênero, até o ponto de condicionar a presença das mulheres nos espetáculos¹⁵⁸ (RUIZ, 2009, p. 165).

O autor afirma que partindo deste pressuposto, é possível identificar ao longo do tempo diferentes matizes relacionados a este imaginário; tais nuances se apresentam na figura de personagens que vão desde costureiras ingênuas, criadas sofridas, até tangenciar o espaço da prostituição e da pornografia, representado sob o pretexto da normalidade por meio de personagens como esposas frívolas, mulheres interesseiras, e similares. Além destes, havia também figuras dramáticas que exaltavam o papel da mulher na sociedade de maneira superficial e idealizada – eram as noivas decentes, as mulheres empreendedoras etc.

Sobre a objetificação da mulher neste tipo de teatro, Ruiz (2009) conclui que tal situação é condizente com a mentalidade da época: a figura feminina é vista e percebida em função do pensamento sexista masculino. A mulher sexualizada, objetificada e valorizada dentro do grupo foi um fator chave para o sucesso de muitas revistas espanholas. Essa mulher alçada à posição de objeto sexual funcionava como uma propaganda certa para atrair o maior número possível de espectadores homens. Neste contexto, durante as décadas de 1920 e 1930 muitas das revistas espanholas exibiam

¹⁵⁸ No original: *es la mujer y, única y exclusivamente ella, la estrella fundamental de la representación tratada siempre desde una perspectiva masculina, lo que constituía una visión machista como propia del género, hasta el punto de condicionar la presencia de mujeres en lo espectáculos.*

quadros onde o astro principal era capaz de conquistar qualquer mulher que cruzasse seu caminho; não é de se estranhar que os teatros ficassem lotados de um público majoritariamente masculino.

De acordo com Ruiz (2009) por volta de 1920 surge na Espanha um novo imaginário relacionado à mulher, a ideia da “Nova Eva”: um tipo de mulher moderna e elegante, que vai se incorporar ao mundo do trabalho e romper economicamente com seu marido, mas se manterá clássica e romântica. Neste contexto, segundo o autor,

A mulher, então, começa a se transformar para se inserir totalmente em um mundo superficial que, por sua vez, representou grandes conquistas: adquirir independência em relação ao homem, vestir a última moda, ter uma bolsa cheia de dinheiro... Isto faz com que o mundo da domesticidade feminina mude e a mulher acesse o âmbito público.¹⁵⁹ (RUIZ, 2009, p. 167)

Continuando, Ruiz explica que o grande sucesso do cinema e de atrizes famosas como Greta Garbo convertem essa nova imagem da mulher em um protótipo a ser seguido. Tudo isso, evidentemente, é refletido nos espetáculos revisteiros. A mulher começa a ser retratada como uma figura “forte, dinâmica e arrebatadora, mas muito feminina, que causa admiração entre os homens devido a sua formosura, independência e inteligência” (RUIZ, 2009, p. 167). O autor identifica dentro desta categoria algumas das peças de Eulógio Velasco, entre elas *Arco Iris*, *La tierra de Carmen* e *La orgía dorada*. Mas lembra que, paradoxalmente ao que acontecia nos palcos e nas telas, a chegada dos fascismos europeus contraria todos os avanços femininos e retorna a mulher ao lugar da domesticidade – posição essa que só será fortemente questionada outra vez em fins da década de 1960 e início de 1970, com a queda do franquismo.

A pesquisa nos jornais brasileiros e espanhóis das décadas de 1920 e 1930 faz emergir críticas teatrais, notas, reportagens e entrevistas que elucidam o lugar das mulheres na *Companhia de Revistas Velasco*. Na edição de 19 de maio de 1926¹⁶⁰ do jornal *El Imparcial*, de Madri, foi publicado uma nota sobre o sucesso que a companhia

¹⁵⁹ No original: *La mujer, pues, comienza a transformarse para adentrarse de lleno en un mundo superficial que, a su vez, representó grandes conquistas: adquirir independencia con respecto al hombre, vestir a la última moda, tener una cartera llena de billetes... Esto hace que el mundo del hogar femenino cambie y la mujer accede al ámbito público.*

¹⁶⁰ Disponível em:

<<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0000982536&page=5&search=%22Eulogio+Velasco%22+revista+teatro&lang=es>>. Acesso em: 05 abr. 2016.

estaria fazendo com as apresentações no Teatro Novedades em Barcelona. O texto fala especificamente da beleza das atrizes da trupe, asseverando que o maior acerto de Eulogio Velasco foi não admitir mulheres feias em sua companhia. Além da afirmação generalista, o autor se detém brevemente a analisar a aparência física de Maria Caballé e Rosa Rodrigo. O corpo das atrizes, as variações de peso, o corte de cabelo escolhido, qualquer aspecto referente à aparência tem mais espaço na nota publicada do que a atuação profissional delas em cena.

O texto termina com um comentário sobre o corte de cabelo de Rosa Rodrigo. A atriz teria aderido à moda que rapidamente se espalhou pela Europa dos cabelos *à la garçon*, isto é, bem curtos na altura da nuca. Para o autor da nota, a atriz parecia estar penteada como um menino, o que não favorecia em nada sua beleza; apenas quando aparecia de peruca é que ficava bela de verdade. Notando que mesmo assim a preferência de Rosa Rodrigo era pelos cabelos curtos, o autor conclui que as mulheres estariam ficando loucas. Apesar de ser um texto pequeno e banal, as poucas linhas demonstram que o valor das mulheres era geralmente medido por critérios masculinos, e, por conseguinte, machistas. E que aquelas que ousavam exibir características fora do padrão tradicional de feminilidade ou exprimir uma opinião própria, podiam ser rapidamente taxadas como loucas ou fora do seu juízo perfeito.

A revista *Crónica* de Madri publicou na edição de 04/10/1931¹⁶¹ uma matéria sobre a *Companhia Velasco*. O jornal comemorava o retorno da trupe à Madri, com todo o ouro, seda, plumas, e demais requintes necessários para emoldurar o prodígio do espetáculo, a ostentação suprema: a mulher. A matéria conta ainda com uma pequena entrevista com Eulogio Velasco, na qual o empresário afirmava que o investimento financeiro feito para garantir o luxo dos espetáculos seria o segredo de seu sucesso. Maria Caballé participa também da entrevista, corroborando a visão de Velasco. A atriz afirma ainda que caso abandonasse a revista, se dedicaria à comédia. Ilustram o texto duas fotos do conjunto de atrizes se preparando para a cena, como se vê na Figura 61.

¹⁶¹ Disponível em:

<<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003278759&page=12&search=%22Eulogio+Velasco%22+revista+teatro&lang=es>>. Acesso em: 05 abr. 2016.

Figura 61 - Atrizes da *Velasco* se preparando para entrar em cena

Fonte: *Crónica* (Madrid, 04/10/1931, p. 12-13).¹⁶²

A dúvida entre abandonar a revista e atuar em comédias parece ser uma constante na vida das atrizes. Talvez porque a revista exigisse das mulheres uma beleza, um vigor e uma mocidade que com o passar dos anos se esvai. Talvez porque a comédia, o teatro declamado, era considerado mais nobre do que o gênero ligeiro musicado. A própria Maria Caballé, em entrevista anterior publicada no *Jornal do Brasil* de 12 de agosto de 1928 afirma:

Enquanto Velasco me quiser, eu fico na revista. É a prova de que não envelheci muito. Ficarei na revista até que o público queira e eu reconheça que me não suportam por piedade, que é a coisa mais triste deste mundo e depois farei comédia se os diretores dos teatros de declamação acharem que eu sirva.¹⁶³

O entrevistador insiste em saber por que Caballé tem planos de permanecer na revista, já que é dotada de tantas qualidades adequadas a outros gêneros. A atriz responde então que é apaixonada por revistas, e considera que os espetáculos da *Velasco* comprovam que o gênero é também uma manifestação de arte.

Outro ponto importante a ser considerado pelas atrizes na hora de optar pelas revistas era o reconhecimento que elas obtinham do público. Tanto Maria Caballé

¹⁶² Disponível em:

<<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003278759&page=12&search=%22Eulogio+Velasco%22+revista+teatro&lang=es>>. Acesso em: 05 abr. 2016.

¹⁶³ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_04&PagFis=67811>. Acesso em: 10 nov. 2015.

quanto Eugênia Zuffoli afirmavam que a recepção carinhosa dos espectadores era uma parcela fundamental de suas vidas profissionais. E, estando a revista em um momento de franca valorização das mulheres, de abertura de espaço, era natural que as atrizes aproveitassem o prestígio proporcionado pelo gênero.

1.7.2.1 Vida pessoal *versus* carreira artística

A revista *Para Todos* publicou em 22 de janeiro de 1927 uma entrevista bastante esclarecedora com Antonia Otello – atriz espanhola que já havia feito parte da *Companhia Velasco*, mas que na época da entrevista residia no Rio de Janeiro, e atuava na *Companhia Ra-ta-plan*. O entrevistador apresenta ao leitor a artista como uma mulher de rara beleza, privilegiada pela mãe natureza. E assevera: “é pena que se dedicasse ao teatro de revista; sua linha ativa encontraria terreno mais propício num cenário menos frívolo. Mas, também, o público não poderia admirar-lhe o corpo perfeito com a facilidade que os despidos do teatro ligeiro proporcionam.”¹⁶⁴

Ao questionar Antonia Otello sobre seus motivos para trabalhar em revistas, a atriz responde que considerava o trabalho fácil, e o público a recebia bem. Dentre suas maiores preocupações, estavam a arte e a independência; anos antes havia abandonado os palcos por causa de um relacionamento afetivo. Após ficar cinco anos afastada do trabalho, Antonia Otello se esforçava para recomeçar sua carreira. Ponderava que gostaria de ter um filho, mas julgava sua carreira incompatível com os cuidados que uma criança exigiria. Um novo casamento estava fora de cogitação, já que não considerava a possibilidade de sujeitar-se às imposições de um marido. A dominação masculina sobre a mulher que se casava na época era uma certeza; não havia outro recurso para as esposas além de obedecer a seus companheiros. O entrevistador finaliza o texto afirmando admirar aquela mulher resoluta, que sacrifica uma posição definida na sociedade em nome de sua profissão.

Muitas foram as atrizes que precisaram escolher entre família e trabalho. As duas tarefas eram, de certa maneira, incompatíveis. De um lado, a mulher que casava automaticamente passava a ser responsável pelos cuidados com o lar e a prole. Era

¹⁶⁴ Disponível em:

<<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=W00009&PagFis=19807&Pesq=>>. Acesso em: 20 nov. 2015.

possível exercer atividade profissional, desde que aprovada pelo marido. Mas as atrizes de teatro de revista trabalhavam todos os dias da semana, entre apresentações e ensaios; viajavam muito, era uma carreira que exigia muito tempo e muita dedicação. De outro lado, a imagem da mulher que seguia carreira de atriz ainda era, de algum modo, ligada à prostituição. Principalmente em um gênero em que o corpo feminino, despido ou não, é o centro das atenções. Logo, uma mulher podia ser reconhecida como uma atriz de talento, brilhar nos palcos, ter autonomia financeira, e inclusive ser querida pelo público. Mas isso inviabilizava a possibilidade de ser classificada como uma boa esposa. Em ambos os casos, o julgamento é feito por meio do olhar masculino. É o homem que avalia o que uma mulher precisa ter para ser boa esposa, e o que precisa ter para ser boa atriz.

Neste contexto, muitas mulheres optaram por sacrificar essa posição definida na sociedade, em nome de sua posição nos palcos das revistas: devidamente emoldurada por figurinos luxuosos, cenários ricamente trabalhados e jogos de luzes feéricas, ocupando a posição central da cena, desde que propriamente objetificada pelo e para o olhar dos homens; a exibição de sua figura é cuidadosamente pensada e executada de acordo com modelos e padrões sexistas correspondentes ao imaginário masculino, seja em cena... Ou em casa.

1.8 Margarida Max: rumo ao primeiro grande sucesso

Em 1924, Margarida Max fez uma breve incursão pela *Companhia Procópio Ferreira* (Figuras 62 e 63), em São Paulo. Ficou em cartaz com a trupe nos meses de março e abril, no Teatro Royal. Participou dos espetáculos *O meu bebê*, *O homem do gás*, *Eu arranjo tudo* e *Meu maridinho*. Embora curta, a passagem da atriz pela *Companhia Procópio Ferreira* foi importante para sua carreira. Tendo passado por esse elenco e anteriormente pela *Companhia Abigail Maia* fez com que Margarida fosse conhecida como uma atriz egressa da comédia – o que significava, para alguns críticos da época, que seu desempenho era potencialmente superior ao de uma atriz de teatro ligeiro.

Figura 62 - Fotografia do espetáculo *O sobrinho do homem*, pela *Companhia Procópio Ferreira* em 1924. Margarida Max não era parte do elenco

Fonte: Barcellos (1999, p. 124).

Figura 63 - Fotografia do espetáculo *Coitadinhas das mulheres*, pela *Companhia Procópio Ferreira* em 1924. Margarida Max não era parte do elenco

Fonte: Barcellos (1999, p. 125).

Em maio a atriz já estaria de volta ao Rio de Janeiro, e neste mesmo mês já estrearia como a estrela da *Companhia Nacional de Revistas*, da Empresa Rangel & Co., no Teatro Recreio. O primeiro espetáculo apresentado foi *A la garçonne*¹⁶⁵, um enorme sucesso que alavancou sua carreira. O espetáculo, considerado um dos maiores êxitos de todos os tempos no Brasil (VENEZIANO, 2010; 2011), foi inspirado no romance *La Garçonne*, de Victor Margueritte (1922). No Brasil foi lançado como *A emancipada*:

Do livro, foram extraídos o título e o tema da revista. *À la Garçonne* falava de vários assuntos da atualidade e fazia rir até das injustiças sociais, mas seu grande trunfo era a sintonia total com o seu tempo e o contexto cultural universal. Margarida Max e suas coristas, para fazerem o número *Tudo à la garçonne*, cortaram seus cabelos bem curtos, como mandava o figurino e lançaram moda. A revista foi levada a várias cidades do Brasil (VENEZIANO, 2011, p. 65).

Acompanhando o apelo visual das atrizes, havia ainda o apelo sonoro, apoiado pela consolidação da música popular brasileira. Em *Cabeleira à la garçonne*, ouvia-se Zaíra de Oliveira cantar: “Cabeleira à la Garçonne/ Usá-la assim/ Eis que é preciso / Cabeças que só tem cabelo / E mais cabelo que juízo (...) Não se pode mais dizer /Que a mulher, oh, que atrevidos/Tem as ideias muito curtas/E tem os cabelos compridos.”¹⁶⁶ Mais do que um convite, era quase uma exigência às mulheres que quisessem manter uma imagem atual, associada à beleza e inteligência.

De acordo com Neyde Veneziano (2010; 2011) a moda dos cabelos curtos lançada na revista foi adotada durante muito tempo pelas moças das capitais e do interior. Esse era um dos aspectos mais marcantes do gênero, a relação próxima e dinâmica entre público e artistas, o que fazia com que a revista frequentemente lançasse modas, ditasse costumes. Ao mesmo tempo, cada espetáculo era alimentado com o que havia de novidade e efervescência no momento, sempre conectado com a atualidade.

Paiva (1991) afirma que a revista fez sucesso com a crítica e com o público, que lhe garantiu o posto de maior revista do ano, contando com mais de 300 apresentações ininterruptas. Para o autor, o êxito foi tamanho porque “*À la garçonne* apresentava uma

¹⁶⁵ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_04&PagFis=29640>. Acesso em: 18 mar. 2016.

¹⁶⁶ OLIVEIRA, Zaíra de. **Cabeleira à la Garçonne**. Foxtrot de Pedro de Sá Pereira e Américo F. Guimarães. Rio de Janeiro: Disco Odeon Record, 1925. 122.768.

urdidura moderna aproveitando assuntos da atualidade através de comentários ora amáveis, complacentes, ora mordazes, implacáveis, deliciando e fazendo rir à socapa ou abertamente” (PAIVA, 1991, p. 238). Apesar de tecer crítica comentando vários aspectos positivos do espetáculo, Mário Nunes afirmou que faltou aos autores, “para brilho maior de sua peça, guarda roupa mais rico e vistoso e corpo de coros mais elegante e mais certo nas suas marcas e evoluções coreográficas” (JORNAL DO BRASIL, 31/05/1924, p. 11).¹⁶⁷ Nesse sentido, apesar dos autores se esforçarem para apresentar um espetáculo moderno, com foco em temas atuais na época, contando com cenas de fantasia e comicidade, como era esperado pelo público e pela crítica, faltava ainda a devida atenção e dedicação aos aspectos técnicos e visuais da cena (ver Figura 64).

¹⁶⁷ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_04/29659>. Acesso em: 18 mar. 2016.

Figura 64 - Margarida Max em dois momentos de *A la garçonne*

Fonte: CEDOC – FUNARTE.

Com a mesma companhia Margarida apresentaria ainda a burleta *O homem mosca*, no Teatro Recreio, em outubro.¹⁶⁸ Neste mesmo mês, porém, a atriz foi contratada como primeira atriz da *Moderna Companhia de Revistas*, organizada por Eduardo Victorino no Teatro Lírico (RJ).¹⁶⁹ O contrato durou pouquíssimo, cerca de três meses, tempo suficiente para a atriz estrear *Viva o amor* e *A dança das libélulas*;

¹⁶⁸ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_04&PagFis=32153>. Acesso em: 18 mar. 2016.

¹⁶⁹ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_04&PagFis=32692>. Acesso em: 18 mar. 2016.

em dezembro os jornais já anunciavam seu retorno ao Teatro Recreio.¹⁷⁰ Neste momento começaria a fase mais produtiva de sua carreira.

¹⁷⁰ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_04&PagFis=34331>. Acesso em: 18 mar. 2016.

CAPÍTULO 2

2 O ESTRELATO: A COMPANHIA DE REVISTAS MARGARIDA MAX (1925-1930)

1925 é o ano que assinala o início da parceria entre Margarida Max e Manoel Pinto. O empresário financiava a *Companhia Margarida Max* até 1930, com algumas interrupções de ordens diversas ao longo dos anos. De acordo com Paiva, o relacionamento entre a atriz e o empresário ultrapassava as barreiras do profissionalismo; o autor afirma que Manoel Pinto havia apoiado Margarida “protegendo-a, fazendo-a sua amásia, ‘teúda e manteúda’” (PAIVA, 1991, p. 255). Independente da veracidade da informação, a estrela foi capaz de provar seu valor à luz das ribaltas. Essa foi a fase em que Margarida Max se firmou como vedete e atriz de teatro de revista. Foi também a fase de maior reconhecimento profissional de sua carreira. Nestes anos, a atriz ficou famosa e prosperou financeiramente. Em termos de sucesso, foi o auge de sua carreira, o período em que sua companhia obteve maior destaque e representatividade. Foi ainda o período de “concorrência” mais acirrada entre Margarida e outras estrelas da revista, como Aracy Cortes e Otília Amorim.

2.1 A formação da *Companhia Margarida Max*

A *Companhia Margarida Max* abriu seus trabalhos em 1925 no Teatro Recreio, com a empresa Pinto & Neves. No Teatro São José, a Empresa Paschoal Segreto se mantinha firme e forte, seja com Aracy Cortes como primeira atriz, seja com Otília Amorim. A disputa entre as duas casas de espetáculo e seus elencos era ativa e estimulava a profícua produção revisteira do período. Já a caminho do final do ano, entraria em cena mais um concorrente de peso: Jardel Jércolis e sua *Companhia Tro-lo-ló*, com Aracy Cortes à frente do elenco, ocupavam o Teatro Glória. Sobre este ano de intensa e qualificada produção de revistas, afirma Paiva:

A temporada do teatro-revista de 1925 passa pelo crivo da crítica como a da consolidação das novas formas que vinham sendo experimentadas desde 1922. É a fase em que as mulheres, as grandes estrelas, superam em valor comercial, em objeto de *marketing* direto, os atores bufos, os astros da farsa. Não se vai mais às revistas principalmente para rir por causa do texto e da mímica, como acontecia no tempo de Correia Vasques, Machado Careca ou Brandão-o-popularíssimo; vai-se ver a beleza, a sensualidade e o desembaraço corporal de Otília, Margarida, Manoela, Aracy, as duas Antônias, e ouvir-lhe as vozes, nem sempre maviosas, em cantigas brejeiras, melodias harmônicas e agradáveis, letras maliciosas. (PAIVA, 1991, p. 245)

Antes de iniciar o detalhamento da trajetória da trupe, é preciso ressaltar algumas peculiaridades referentes ao fazer teatral da época. Regularmente, as companhias teatrais eram financiadas por uma empresa representada pela figura de um empresário - geralmente do sexo masculino - e que era a pessoa detentora do capital financeiro. Estes empresários comumente arrendavam ou eram donos de teatros. O nome das companhias, muitas vezes, era o mesmo da primeira atriz ou do primeiro ator do grupo, o (a) artista mais famoso (a), detentor (a) do capital social.

A formação e a dissolução das companhias eram frequentes. Um mesmo empresário podia administrar mais de uma trupe simultaneamente, buscando investir seus esforços sempre na companhia mais rentável. Dessa maneira, era comum que as companhias iniciassem suas atividades, rapidamente se dissolvessem, e voltassem à ativa novamente tempos depois.

De uma maneira geral, quando havia financiamento, montava-se uma companhia. Escolhia-se repertório, contratava-se elenco, profissionais da técnica, acertava-se a temporada em um teatro que comportasse a montagem, ou que estivesse disponível no momento (a rotatividade era alta), enfim, toda a estrutura necessária para levar uma peça à cena. Após a estreia, ou após algumas estreias, se as apresentações rendessem lucros, mantinha-se a companhia. Caso contrário, esta era dissolvida, até que o empresário conseguisse se capitalizar novamente, ou que a/o artista principal arranjasse novo empresário. Outro motivo frequente para a dissolução das companhias era o atrito entre os elementos do elenco ou da administração, quebras de contrato, enfim, dificuldades de relacionamento entre as pessoas.

A *Companhia Margarida Max* ilustra com clareza esse tipo de situação. Não existiu uma só trupe, mas sim diversas tentativas de formação de companhia, com tempos de duração distintos, assim como elencos e empresários distintos também. O nome da companhia era uma marca registrada pela atriz na Diretoria Geral de Propriedade Industrial, e Margarida montou e remontou a trupe muitas vezes, como veremos neste capítulo e nos próximos.

2.1.1 Primeiros sucessos no Teatro Recreio

A grande *Companhia de Revistas Margarida Max* surge em 06 março de 1925¹⁷¹, no Teatro Recreio. Financiada pela Empresa Pinto & Neves (sociedade de Manoel Pinto e Antonio Neves), contava com a direção artística de João de Deus. A primeira peça apresentada é a reprise de *A la garçonne*, estreada no ano anterior por Margarida Max. Como o espetáculo havia sido um grande sucesso, e sua montagem estava praticamente pronta, reapresentá-lo possibilitaria a Empresa Pinto & Neves garantir público certo, gerando receita, enquanto uma nova encenação era montada. Além disso, a montagem de reprises era uma estratégia largamente utilizada pelas companhias de revistas. Em momentos em que não havia bons originais disponíveis, por exemplo, montava-se algum espetáculo que já havia feito sucesso anteriormente - ainda que com outra companhia.

A revista feérica *A mulata* estreou a 19 de março de 1925, marcando a verdadeira *première* da trupe, e definindo oficialmente o início da temporada anual do Teatro Recreio (Figura 65). Escrita por Marques Porto; tinha músicas de Júlio Cristóbal e cenários de Hippolyto Colombe (que posteriormente passou a assinar H. Collomb) e Raul de Castro. João de Deus permaneceu na direção. Completavam a equipe Ozório Zalutt na maquinaria, e Guilherme Louzada (mais conhecido por “K.D.T.” ou “Cadete”) na iluminação. Os adereços ficaram a cargo da Casa Costa, e a perucaria era responsabilidade da própria Empresa Pinto & Neves.¹⁷² Mário Nunes, em crítica publicada no Jornal do Brasil de 20/03/1925¹⁷³, teceu diversos elogios à montagem, iniciando pelo texto de Marques Porto, passando pelas músicas, pelos cenários e figurinos – que se impunham pela harmonia de cores e bom gosto dos modelos – pela marcação de cena, e chegando à interpretação dos atores. O crítico destacou, além de Margarida Max, a atriz-cantora Adriana Noronha, Gui Martinelli, Henriqueta Briebe, Luiza Fonseca, Maria Ruiz, Julia de Abreu, João de Deus (que além de dirigir, atuava), J. Figueiredo, João Martins, Edmundo Maia, Agostinho de Souza e J. Mattos.

De acordo com Nunes, a revista foi escrita nos moldes “jazz-bandicos” em uso à época. E esta é uma das características da *Companhia Margarida Max*: o investimento

¹⁷¹ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_04/36125>. Acesso em: 18 mar. 2016.

¹⁷² Para mais informações sobre ficha técnica, elenco e nome dos quadros deste espetáculo e de todos os outros da *Companhia Margarida Max*, ver o Apêndice 1 desta tese.

¹⁷³ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_04/36444>. Acesso em: 18 mar. 2016.

em espetáculos modernos, atuais, nos padrões de acabamento, *féerie* e fantasia deixados como legados pelas trupes estrangeiras de teatro de revista que haviam passado pelo Brasil anos antes. Adriana Noronha, em entrevista precedente à estreia de *A Mulata*, afirmava ao *Jornal do Brasil* que a revista teria todos os requisitos para ser um sucesso: “Muita fantasia... muita graça, cenários maravilhosos, e um guarda roupa como há muito não vejo no Rio, a não ser no Velasco e na *Bataclan*.”¹⁷⁴ Obviamente todo artista, quando indagado em relação à sua próxima estreia, tende a ser otimista e confiante, e seu relato tem por função atrair o público; o que chama atenção na fala de Adriana de Noronha, no entanto, e em outros depoimentos que aparecerão adiante, é a tentativa de igualar a produção brasileira de revistas aos níveis de qualidade internacionais, primeiramente europeus, e posteriormente norte-americanos.

Figura 65 - Margarida Max no último quadro de *A Mulata*

Fonte: *Jornal do Brasil* (07/04/1925, p.16).¹⁷⁵

Entre os investimentos feitos na revista pela Empresa Pinto & Neves, estava a aquisição de um automóvel, a ser guiado em cena por João de Deus - ator e também ensaiador da companhia – que precisou se matricular em uma autoescola e tirar uma carteira de “motorista amador” para executar tal tarefa. Diante da dificuldade de se conseguir um carro emprestado para a companhia, os empresários decidiram comprar um Ford, último modelo. Quanto aos figurinos, a coluna Palcos e Salões do *Jornal do*

¹⁷⁴ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_04/36305>. Acesso em: 18 mar. 2016.

¹⁷⁵ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_04/36841>. Acesso em: 18 mar. 2016.

Brasil do dia 19/03/1925¹⁷⁶ informa que haviam sido confeccionados pela casa “A Voga”, de acordo com orientação de Mr. Pierre Lapin, contratado especialmente para este fim, quando passava pelo Rio de Janeiro vindo de Buenos Aires, a caminho da França. *A Mulata* atingiu 100 representações, saindo de cartaz a 5 de maio.

Uma semana após a estreia de *A Mulata*, subiu à cena no concorrente Teatro São José a revista *Verde e Amarelo* (Figura 66) - “juramento de fé no luso-tropicalismo em forma de espetáculo ligeiro escrito por José do Patrocínio Filho e Ari Pavão, com música de Júlio Cristóbal” (PAIVA, 1991, p. 246). Os principais nomes do elenco eram Aracy Cortes, Alfredo Silva, José Loureiro, Conceição Machado e Grijó Sobrinho. Mário Nunes afirmou, em crítica publicada no Jornal do Brasil, que os espetáculos do Teatro São José eram sempre divertidos, e deliciavam a vista do espectador com “a pompa e beleza da montagem sempre brilhante e artística” (JORNAL DO BRASIL, 28/03/1925, p. 11).¹⁷⁷

Figura 66 - Revista Verde e Amarelo. Lyson Caster e coristas

Fonte: Para Todos (04/04/1925, p. 16).¹⁷⁸

¹⁷⁶ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_04/36417>. Acesso em: 18 mar. 2016.

¹⁷⁷ Disponível em: <[http://memoria.bn.br/docreader/030015_04/36616?pesq=verde e amarelo](http://memoria.bn.br/docreader/030015_04/36616?pesq=verde+e+amarelo)>. Acesso em: 21 nov. 2017.

¹⁷⁸ Disponível em: <[http://memoria.bn.br/docreader/124451/14200?pesq=aracy cortes](http://memoria.bn.br/docreader/124451/14200?pesq=aracy+cortes)>. Acesso em: 21 nov. 2017.

Nunes elogiou a parte cômica da revista, e afirmou que a parte feérica era bem cuidada. Alguns dos quadros tinham nomes bastante sugestivos: “Como se faz uma revista”, “À maneira da Velasco” (Figura 67), “Onde anda a Ba-ta-clan” e “Como se salva a situação” era uma sequência de números que acontecia no começo do 1º ato.¹⁷⁹ Ecos das primeiras passagens das companhias estrangeiras ainda eram ouvidos, e o teatro de revista nacional não escondia as origens e inspirações de sua *feérie*.

Figura 67 - Revista *Verde e Amarelo*. Quadro *À maneira da Velasco*, com Aracy Cortes e coristas

Fonte: Para todos (04/04/1925, p. 16).¹⁸⁰

Mário Nunes elogiou também um quadro burlesco em que Marieta Field fazia uma *Gigollete*, e cantava e dançava ao lado de Conceição Machado. Segundo Paiva (1991, p. 247) esse número inspirou a revista de mesmo nome escrita por Freire Junior, que a *Companhia Margarida Max* apresentaria na sequência. Neste sentido, podem ser percebidos os variados aspectos da competição entre companhias de revista na época. A estreia de uma trupe era sempre uma tentativa de ir além de suas concorrentes, e muitas vezes, era também uma resposta a uma provocação.

Em 7 de maio de 1925 a *Companhia Margarida Max* estreou *Gigolette* no Teatro Recreio. Manteve-se a direção artística de João de Deus e a direção musical de Júlio

¹⁷⁹ Disponível em: <[http://memoria.bn.br/docreader/178691_05/20667?pesq=verde e amarelo](http://memoria.bn.br/docreader/178691_05/20667?pesq=verde%20e%20amarelo)>. Acesso em: 21 nov. 2017.

¹⁸⁰ Disponível em: <[http://memoria.bn.br/docreader/178691_05/20667?pesq=verde e amarelo](http://memoria.bn.br/docreader/178691_05/20667?pesq=verde%20e%20amarelo)>. Acesso em: 21 nov. 2017.

Cristóbal. A cenografia foi feita por Angelo Lazary, H. Collomb, Jayme Silva e Raul de Castro. O elenco teve modificações: Adriana de Noronha deixou a companhia, e foram contratados Yvette Rosolen, Wanda Rooms, Rosa Sandrini e Antoine Cassal. Paiva (1991, p. 247) informa que Olympio Bastos (Mesquitinha) era um dos destaques do elenco, alcançando ali o estrelato. Mário Nunes considerou a interpretação dos atores boa, ressaltando a atuação dos artistas estreantes; salientou que os cenários e figurinos cumpriam todas as exigências de brilho e pompa.¹⁸¹ Os trajes ficaram novamente a cargo de Mr. Pierre Lapin, que já se encontrava em Paris, e os confeccionou nos ateliês do *Moulin Rouge*, de acordo com orientação recebida por João de Deus. O guarda roupa de *Gigolette* custou por volta de 47 mil francos.¹⁸²

Porém, embora a revista representasse boas ideias e as cenas e números despertassem interesse, a música era pouco atrativa, e Nunes julgou que faltava espírito à obra, ao passo em que sobravam diálogos que não causaram nenhum efeito, e que logo deveriam ser cortados. Aqui é possível notar mais um exemplo das estratégias e mecanismos do teatro de revista: por mais que importassem as ideias que o autor exprimia em seu texto, o crivo final era do público, sempre. Se um quadro ou número não causasse comoção, indubitavelmente seria cortado da peça. A revista era criada para fazer rir, para emocionar, para lançar músicas; a resposta da plateia era imediata e decisiva. *Gigolette* conseguiu atingir meio centenário de apresentações, mas não passou muito disso.

2.1.1.1 Comidas, meu santo! - um grande sucesso

Em 4 de junho de 1925, estreou a revista que seria um dos grandes sucessos do ano: *Comidas, meu santo!*. Original de Marques Porto e Ari Pavão, com música de Júlio Cristóbal e Sá Pereira, e cenografia luxuosa de Emilio Silva, H. Collomb, Jayme Silva, J. Barros e Raul de Castro. Permaneciam na equipe Ozório Zalut, responsável pela maquinaria, e Guilherme Louzada, na iluminação. O figurino era de Alberto Lima, e foi executado por Julieta Lombardi, nos ateliês da Empresa Pinto & Neves. Segundo Paiva,

¹⁸¹ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_04&PagFis=37560>. Acesso em: 18 mar. 2016.

¹⁸² Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_04/37503>. Acesso em: 18 mar. 2016.

Tratava-se de uma prova de fogo: uma revista escrita por uma dupla de jovens atualizados, grande poder de observação, humorismo bem elaborado, malícia sem grosseria. O título da revista remetia a várias conotações: as de ordem sexual, uma de ordem litúrgica dos candomblés afro-brasileiros, outra de ordem gastronômica pura e simplesmente, enfim um verdadeiro achado. O elenco reunia o que de melhor existia no gênero, entre artistas experientes e coristas novas e de boa aparência (PAIVA, 1991, p. 247).

O autor acrescenta ainda que *Comidas, meu santo!* ficou em cartaz três meses seguidos, ultrapassando bastante o centenário, e que foi elogiada pela crítica dos principais jornais do Rio de Janeiro (ver Figura 68). Mario Nunes escreveu sobre a peça o seguinte:

A revista que ontem foi à cena no Recreio é das que vão sem esforço ao centenário. Tudo possui para agradar, cenas engraçadas e picantes, quadros de fantasia que encantam o olhar, música e canto que são uma delícia para o ouvido, e montagem como não se pode exigir melhor no nosso meio.¹⁸³

Nunes elogia a beleza dos quadros e números, assim como da cenografia e do figurino. Se detém na crítica aos intérpretes, destacando que Margarida Max “faz nada menos de seis papéis e nem um só desagradou (...). Pôde, com o espetáculo de ontem vangloriar-se a Sra. Margarida Max de haver subido mais um degrau da escada que a vai levando a uma justa popularidade.”¹⁸⁴ Afirma ainda que as coristas estão progredindo em disciplina e se movimentando com elegância, e que a censura não se mostrou tão rigorosa desta vez. A censura teatral estava institucionalizada no país desde o século XIX, com a criação do Conservatório Dramático Brasileiro (CDB). Miliandre Garcia esclarece que o CDB havia sido criado com o objetivo de incentivar o desenvolvimento do teatro no país, e

assumiu também o compromisso de zelar pela moral e bons costumes, pela manutenção do status quo e pela preservação formal da língua. (...) A criação do CDB foi um marco na história da censura no Brasil, pois criou precedentes para a estruturação futura da censura de

¹⁸³ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_04&PagFis=38224>. Acesso em: 18 mar. 2016.

¹⁸⁴ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_04&PagFis=38224>. Acesso em: 18 mar. 2016.

diversões públicas e serviu de fundamento para o exercício da censura moral, além de inaugurar a censura teatral. (GARCIA, 2009, p. 7)

Neste contexto, o teatro de revista - cheio de sátiras políticas e mulheres seminuas – não escaparia incólume à censura, que na época, era responsabilidade da Polícia Civil; esta fiscalizava os estabelecimentos, se ocupava da concessão de licenças, e analisava os textos teatrais.¹⁸⁵ A legislação que regulamentava as casas de diversões e espetáculos públicos era o Decreto nº. 14.529, de 9 de dezembro de 1920¹⁸⁶, e os artigos referentes à censura prévia de espetáculos teatrais iam do 39 ao 43. O parágrafo 4 do artigo 39 define que a censura compreendia também a caracterização e vestuário dos artistas, além da marcação e dos cenários da peça. No parágrafo seguinte, estavam listadas as situações passíveis de censura:

§ 5º Na censura das peças theatraes a policia não entrará na apreciação do valor artistico da obra; terá por fim, exclusivamente, impedir offensas á moral e aos bons costumes, ás instituições nacionaes ou de paizes estrangeiros, seus representantes ou agentes, allusões deprimentes ou aggressivas a determinadas pessoas e a corporação que exerça autoridade publica ou a qualquer de seus agentes ou depositarios; ultrage, vilipendio ou desacato a qualquer confissão religiosa, a acto ou objecto de seu culto e aos seus symbolos; a representação de peças que, por suggestão ou ensinamento, possam induzir alguém pratica de crimes ou conttenham apologia destes, procurem crear antagonismos violentos entre raças ou diversões classes da sociedade, ou propaguem idéas subversivas da sociedade actual.¹⁸⁷

No entanto, mesmo com toda normatização, a censura se mostrava mais branda em alguns momentos, e mais severa em outros, como poderá ser visto ao longo deste capítulo.

¹⁸⁵ Disponível em: <http://www.unirio.br/cch/escoladehistoria/dissertacao_mariana-aguiar-1>. Acesso em: 21 nov. 2017.

¹⁸⁶ Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1920-1929/decreto-14529-9-dezembro-1920-503076-republicacao-93791-pe.html>>. Acesso em: 22 nov. 2017.

¹⁸⁷ Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1920-1929/decreto-14529-9-dezembro-1920-503076-republicacao-93791-pe.html>>. Acesso em: 22 nov. 2017. Foi mantida a grafia original do documento.

Figura 68 – Plateia lotada do Teatro Carlos Gomes, durante apresentação de *Comidas, meu santo!*. Na lateral, Margarida Max

Fonte: O Malho (20/06/1925, p. 36).¹⁸⁸

Com um total de 25 quadros divididos entre 2 atos, *Comidas, meu santo!* mantinha a estrutura das revistas clássicas, como define Veneziano (2013, p. 134): “Dois atos, duas apoteoses, texto declamado em equilíbrio com números musicais, e um tema que funcionava como fio condutor, e geralmente estava ligado a um acontecimento da época”. Em relação aos quadros, a organização da revista podia ser resumida, de maneira geral, da seguinte forma:

1º ato: prólogo ou número de abertura, que pode ser precedido por uma overture orquestrada. Nas cenas seguintes, há uma alternância de cortina, quadro de comédia, quadro de fantasia e assim por diante, até a apoteose do primeiro ato.

2º ato: sem o prólogo, é repetida a fórmula do primeiro ato, porém, de maneira mais ligeira. (VENEZIANO, 2013, p. 135)

A função do prólogo era iniciar o fio condutor que desencadearia a cena, e/ou apresentar toda a companhia ao público. Na sequência vinham os quadros, que se alternavam entre cortina, fantasia e comédia. O quadro de cortina funcionava, principalmente, para entreter o público enquanto mudanças de cenário e figurinos eram

¹⁸⁸ Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/116300/57062?pesq=comidas, meu santo](http://memoria.bn.br/DocReader/116300/57062?pesq=comidas,%20meu%20santo)>. Acesso em: 15 nov. 2017.

feitas. Essas cortinas subiam e desciam, ou abriam e fechavam durante o espetáculo, possibilitando a movimentação (invisível à plateia) dos atores e técnicos no palco. Cabia ao maquinista a precisão na execução desta tarefa, pois tal ato ditaria o ritmo da revista, demarcando o início e o fim de cada quadro. Collaço esclarece: “as cenas de cortina podiam ser constituídas de números musicais, pequenos esquetes cômicos, piadas, duos, enfim pequenos números que podiam ganhar vida própria e serem muito desejados pelos espectadores” (COLLAÇO, [20--] apud MENDES, 2011, p. 233).

De acordo com Mário Nunes, *Comidas, meu santo!* era “feita à moderna, divididos os quadros por cortinas ou melhor, por números fora de cortina, e tanto estes como aqueles, com raras exceções, agradaram plenamente, para o que concorreu sem dúvida a brilhante e luxuosa montagem que a revista mereceu” (JORNAL DO BRASIL, 05/06/1925, p. 16).¹⁸⁹ O comentário do crítico denota a importância dos quadros de cortina, que passaram a ser quadros tão elaborados quanto àqueles que se passavam em cenários específicos.

Neste contexto, é natural que as cortinas ganhassem atenção especial também dos cenógrafos; muito embora elas pudessem ser apenas pretas, frequentemente elas eram especialmente pintadas e ornadas. Os artistas responsáveis pela confecção recebiam o devido crédito, de tal modo que os números de cortina podiam se configurar como um dos chamarizes cenográficos do espetáculo. Em *Comidas, meu santo!*, foi extremamente elogiada a cortina *Mantons de Manilla*, feita por Hypóllito Collomb. Infelizmente, não foram encontrados registros que identificassem quais dos quadros do espetáculo eram de cortina.

Ao fim do número, a cortina se abria revelando o cenário do próximo quadro. Se fosse um quadro de fantasia, “o luxo, a iluminação, os figurinos e a cenografia imperavam” (VENEZIANO, 2013, p. 149). Em *Comidas, meu santo!*, Mário Nunes destacou os quadros de fantasia *Plumas* e *Rosa chá*, do 1º ato, e *Escalando o éter* e *A lenda das rosas* do 2º ato. *Plumas* (Figura 69) era um quadro em que tomavam parte a vedete Yvette Rosolen e as coristas.

¹⁸⁹ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_04&PagFis=38224>. Acesso em: 18 mar. 2016.

Figura 69 - Quadro *Plumas*. À direita, Yvette Rosolen

Fonte: Antunes (2004, p. 256).

Assim como acontece com a dramaturgia e a estrutura do gênero, o figurino revisteiro também tem seus códigos e convenções. Leila Bastos Sette (2005), ao investigar a construção e a linguagem cênica do traje de cena de revistas do início do século XX, identificou cinco principais grupos, de acordo com suas funções e identificações: o figurino-tipo social; o figurino-personalidade; o figurino-alegoria; o figurino-fantasia (que se subdivide em outros) e o figurino do ator cômico. Embora os espetáculos estudados pela autora fossem de período anterior à *Companhia Margarida Max*, as categorias sistematizadas por Sette foram utilizadas nesta pesquisa como ponto de partida, sem, no entanto, aprisionar a análise das imagens.

De uma maneira geral, é preciso considerar que embora o gênero seja muito codificado, as categorias não são estanques. Isso significa que todos os grupos de figurinos relacionados por Sette podem ser encontrados em qualquer um dos tipos de quadros que faziam parte das revistas: um figurino-fantasia, por exemplo, não tem seu aparecimento restrito ao quadro de fantasia. Ao mesmo tempo, nem todos os grupos de figurinos serão encontrados em todos os espetáculos.

Tanto nos quadros de cortina quanto nos de fantasia eram comuns as cenas em que uma vedete, bailarina ou cantora chefiava um grupo de coristas. Nesse caso, ou os

figurinos de todas eram iguais, formando um conjunto homogêneo, e o destaque para atriz principal se dava na movimentação, na interação com as coristas e mesmo com o público, ou a primeira atriz tinha um diferencial em seu figurino, para destacá-la do conjunto de *girls*, como é o caso do quadro *Plumas*.

Yvete Rosolen, que é a atriz à direita na foto, aparece com um figurino-fantasia ligeiramente diferente das coristas: seu vestido é “tomara-que-caia”, enquanto o vestido das coristas tem alcinhas; a barra de seu vestido é franjada, e o vestido das coristas tem a barra lisa; sua peruca é em formato diferente, e maior, o que torna a vedete mais alta do que as outras atrizes; e seu leque parece ser mais avantajado também. Além dessas diferenças, que tinham por objetivo fazer com que Rosolen se sobressaísse em relação ao conjunto, outros detalhes podem ser notados: nem todas as atrizes usam colares, e as que usam, não o fazem de maneira uniforme – os colares não são iguais; também não são iguais os sapatos, muito provavelmente porque esta era a parte do vestuário que cabia à própria atriz providenciar – como já foi exposto no capítulo 1, muitos dos trajes usados em cena por atores e atrizes eram propriedade dos próprios artistas.

No caso dos figurinos-fantasia, esses eram providenciados pela empresa ou companhia, atendiam a demandas específicas e eram reformados e transformados constantemente, a cada espetáculo. Mas os sapatos e possivelmente as jóias e bijuterias eram de responsabilidade de cada ator ou atriz – daí a falta de uniformidade que pode ser vista em muitas das fotos de teatro da época. Os tecidos brilhantes dos vestidos contrastavam com a maciez das plumas. Os braços e colos estavam expostos, mas as pernas ainda estavam cobertas por grossas meias. Não havia, na *Companhia Margarida Max* nessa época, homogeneidade em relação ao corpo das coristas; eram contratadas: altas e baixas, magras e gordas, e todas eram consideradas “de boa aparência”.

Um detalhe importante a ser observado: várias das fotos de *Comidas, meu santo!* encontradas durante a pesquisa foram tiradas em um mesmo local, na frente de uma cortina listrada (como pode ser visto na Figura 69, referente ao quadro *Plumas*). No ambiente há duas colunas e um tapete estampado no chão. Portanto, percebe-se que estas não eram fotografias tiradas durante a cena, e sim fotografias posadas, que tinham por objetivo divulgar posteriormente o espetáculo. Como explica Chiaradia (2011, p. 112), geralmente essas imagens eram feitas durante o ensaio geral, quando já havia figurinos e cenários prontos, e o fotógrafo tinha liberdade para se movimentar pela plateia e pelo palco, e solicitar que as cenas fossem congeladas ou a luz intensificada,

para que pudesse fazer o registro de maneira apropriada. Este ensaio geral servia também para que os censores pudessem verificar se o espetáculo estava de acordo com as determinações da censura prévia, e assim, liberado para ser apresentado ao público.

A Figura 70 retrata o quadro *Rosa chá*, e traz Luiza Fonseca ao centro, ladeada pelas coristas. Neste caso, é possível observar que o figurino de todas é igual, formando um conjunto homogêneo. O destaque para a atriz principal se dava na movimentação, na interação com as coristas e mesmo com o público. Nesta imagem é possível ver que nem todas as atrizes usam brincos, e dentre as que usam, não há unidade. Os adereços de cabeça eram complementos importantes para os trajes de cena, sobretudo em relação aos figurinos-fantasia feéricos de vedetes e *girls*. Geralmente tais acessórios traziam informações importantes sobre os grupos de personagens.

Figura 70 - Quadro *Rosa chá*. Ao centro, Luiza Fonseca

Fonte: Antunes (2004, p. 257).

Os figurinos de vedetes e *girls* muitas vezes eram curtos, deixando o contorno das pernas à mostra (ainda que a pele estivesse coberta por meias); nas Figuras 69 e 70, percebe-se a incidência de volume na região das ancas, seja pelas plumas aplicadas nas laterais dos quadris, seja pela saia estruturada em formato de pétalas. Os volumes eram parte fundamental dos figurinos, e contribuíam para criar uma imagem exuberante. As Figuras 71 e 72 são mais exemplos de números com figurinos-fantasia feéricos. A Figura 71 é uma fotografia do quadro *Abanicos*, do 1º ato, em que a atriz Maria Ruiz chefiava as *girls*. O grupo de atrizes traja vestidos curtos, e do decote frontal saíam leques que funcionavam também como sobressaias, e que podiam ser movimentados em diferentes posições. Leques na cabeça complementavam o traje.

Figura 71 - Quadro *Abanicos*. Maria Ruiz ao centro, ladeada por coristas

Fonte: Antunes (2004, p. 258).

Em seguida é retratado na Figura 72 o quadro *A eterna comédia*, ainda do 1º ato. Gui Martinelli e as coristas usavam trajes iguais. Além do vestido, que se expandia em faixas penduradas nas saias e nos braços das atrizes, estas traziam também um adereço enfeitado com pedras e plumas nas cabeças, e um boneco, como um fantoche, em cada mão.

Figura 72 - Quadro *Eterna comédia*. Gui Martinelli ao centro

Fonte: Antunes (2004, p. 259).

Já no 2º ato, temos o quadro *Cabeças ilustradas* (Figura 73). Gui Martinelli e as coristas aparecem usando macaquinhos curtíssimos e ajustados ao corpo, de tecido

bastante brilhante, com acabamento superior em alcinhas finas. O brilho, seja nos tecidos, seja nas bijuterias e pedrarias, também era um recurso bastante utilizado. Nesta foto é possível perceber claramente o uso das grossas meias que cobriam as pernas. O quadro fazia referência à imprensa carioca, e a atriz principal trazia na cabeça um adereço que representava a *Revista da Semana*, importante periódico que circulou na primeira metade do século XX, posteriormente sendo incorporado ao Jornal do Brasil.

Figura 73 - Quadro Cabeças ilustradas. Gui Martinelli ao centro

Fonte: Revista da Semana (13/06/1925, p. 29).¹⁹⁰

Ainda dentro da categoria figurinos feéricos, pode ser enquadrado o traje que Margarida Max e as *girls* usam no número de canto *Dá-me um beijo*. Na Figura 74 vemos a vedete em meio às coristas, e seu traje é um pouco diferente das demais. A cartola é mais simples, e o traje de Margarida não tem babados no colo nem no quadril.

¹⁹⁰ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/025909_02/9519>. Acesso em: 16 nov. 2017.

Figura 74 - Margarida Max (ao centro) e coristas no quadro *Dá-me um beijo*

Fonte: Para Todos (20/06/1925, p. 25).¹⁹¹

Na Figura 75 podem ser vistas duas fotos de Margarida: a da esquerda mostra a atriz de frente, com o figurino simplificado. A da direita mostra a atriz com o figurino igual ao das coristas, o que nos leva a crer que talvez o número começasse com todas vestidas iguais, e evoluísse de maneira que Margarida retirasse algumas peças – os babados da cartola, do colo e dos quadris - e ficasse com o traje com menos detalhes, destacada das *girls*. Outra possibilidade é que Margarida não estivesse com o figurino completo durante a sessão de fotos, mas sendo ela a vedete da revista, a probabilidade de que posasse para fotos de divulgação com a vestimenta incompleta me parece pequena.

¹⁹¹ Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/124451/14831>>. Acesso em: 16 nov. 2017.

Figura 75 - Margarida Max com duas possibilidades do mesmo figurino

Fonte: Para todos (20/06/1925, p. 25).¹⁹²; CEDOC-FUNARTE, respectivamente.

A pesquisa revelou ainda imagens de quadros não identificados. Um deles tem a identificação “figurinos” na fotografia (Figura 76). Esta nomenclatura aparece também no cartaz de divulgação publicado no *Jornal do Brasil*¹⁹³ no dia da estreia; o nome “figurinos” seria correspondente não ao quadro, mas às personagens representadas por Gui Martinelli e as coristas. Estas personagens estão, por ordem de entrada em cena, alocadas em um número que se passaria entre o último quadro do 1º ato (*Reabilitação do Pierrot*) e a apoteose (*Pagode japonês*). Talvez fizessem parte do final do último

¹⁹² Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/124451/14831>>. Acesso em: 16 nov. 2017.

¹⁹³ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_04/38207?pesq=comidas, meu santo>. Acesso em: 16 nov. 2017.

quadro, ou do início da apoteose. Não foram encontradas maiores informações a respeito.

Figura 76 - Gui Martinelli (ao centro) e coristas vestidas de *Figurinos*

Fonte: Antunes (2004, p. 259).

Henriqueta Briebe abria os dois atos da revista. No primeiro ato, entrava com as *girls* em um quadro chamado *Aperitivos*, logo após o prólogo. No segundo ato, novamente liderava as coristas no quadro *Escalando o éter*. Foram encontradas imagens dos dois números, porém sem qualquer informação que identifique qual seria o primeiro, e qual seria o segundo (ver Figuras 77 e 78).

Figura 77 - Henriqueta Briebe (ao centro) e coristas em quadro não identificado (1)

Fonte: Para todos (20/06/1925, p. 25).¹⁹⁴

¹⁹⁴ Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/124451/14831>>. Acesso em: 16 nov. 2017.

Figura 78 - Henriqueta Briebe (ao centro) e coristas em quadro não identificado (2)

Fonte: O Malho (20/06/1925, p. 43).¹⁹⁵

Henriqueta Briebe participou de diversos quadros na revista. Foi encontrado o melhor registro fotográfico do número *Reabilitação do Pierrot*, no qual a atriz fazia a Colombina, em companhia de Wanda Rooms (Pierrot) e Yvette Rosolen (Arlequim). Estes trajes de cena também eram figurinos-fantasia, como pode ser conferido na Figura 79.

Figura 79 - Quadro *Reabilitação do Pierrot*. Da esquerda para a direita: Yvette Rosolen, Henriqueta Briebe e Wanda Rooms

Fonte: Disponível em: <<http://blogln.ning.com/photo/henriqueta-briebe-1?context=user>>. Acesso em: 16 nov. 2017.

¹⁹⁵ Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/116300/57069>>. Acesso em: 16 nov. 2017.

Em *Comidas, meu santo!* ainda eram encontradas as figuras do *Compère* e da *Comère* – ou Compadre e Comadre, vividos por Edmundo Maia e Júlia de Abreu (Figura 80). Estes personagens costuravam a revista, fazendo a ligação entre os diversos quadros soltos. Geralmente eram representados por um casal de atores cômicos, e a *Comère* usava trajes elegantes, de acordo com a moda. No entanto, dependendo do que a cena pedia, esse figurino podia variar “desde um simples, mas elegante, traje de passeio, um traje fantasioso, fantástico ou/e original, até um figurino de grande luxo e beleza” (SETTE, 2005, p. 114).

Figura 80 - Júlia de Abreu e Edmundo Maia, *Comère* e *Compère* da revista

Fonte: Jornal do Brasil (09/07/1925, p. 11).¹⁹⁶

Já o *Compère* usava o que Sette chamou de “figurino do ator cômico”. A autora examinou tais trajes separadamente porque “devido as suas diferentes funções e plasticidade, principalmente, a partir do momento em que, nesse caso específico e, na maioria das vezes, parece que o figurino funcionava como a segunda-pele do ator” (SETTE, 2005, p. 111). Em contraponto ao figurino-personagem, que encontra no corpo do ator um suporte e, carrega em si os traços e características da personagem, o figurino do ator cômico seria o suporte para outros elementos, instrumentos e construções do intérprete. A especificidade da natureza de trabalho desse ator determina seu traje; é

¹⁹⁶ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_04/39031>. Acesso em: 16 nov. 2017.

como se o figurino do ator cômico fosse sua segunda-pele, e sobreposta a essa, o intérprete pudesse então criar novos personagens, e diferentes caracterizações – que poderiam envolver outros trajes, adereços, ou apenas sua atuação.

Outros exemplos de figurinos do ator cômico podem ser vistos no registro fotográfico do quadro *O cheiro das comidas*, do 1º ato, em que tomavam parte Margarida Max e parte do elenco masculino da companhia (Figura 81).

Figura 81 - Quadro *O cheiro das comidas*. Margarida Max ao centro

Fonte: Para todos (20/06/1925, p. 25).¹⁹⁷

Por fim, um dos quadros mais vistosos era a apoteose que marcava o final de cada ato, e podia acontecer em uma ou mais fases. A apoteose não tinha, necessariamente, qualquer relação com os quadros anteriores. Funcionava como um arremate pomposo para cada ato, e geralmente apresentava cenários e figurinos grandiosos, com boa parte do elenco em cena, em um ambiente festivo de comemoração e congregação. A imagem referente à Figura 82 foi publicada no periódico *O Cruzeiro*, apenas com a identificação de que pertencia à revista *Comidas, meu santo!*. Levando-se em conta a disposição da cena, com grande parte do elenco feminino (se não completo) distribuído por uma grande escadaria; o brilho e requinte dos figurinos, sobretudo de Margarida Max, à frente da cena; e a exuberância da cortina – possivelmente a já citada cortina *Mantons de Manilla*, de H. Collomb – acredito se tratar da apoteose do 1º ato, *Pagode japonês*.

¹⁹⁷ Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/124451/14831>>. Acesso em: 16 nov. 2017.

Figura 82 – Pagode japonês, apoteose. À frente da cena, Margarida Max

Fonte: O Cruzeiro (24/03/1956, p. 96-97).¹⁹⁸

A apoteose era também o momento em que a estrela usava os trajes mais elaborados. Era a oportunidade perfeita para esbanjar luxo, ostentando figurinos com muito brilho, às vezes grandes plumagens, e estruturas volumosas. Era o momento em que a vedete se destacava perante toda a companhia. No caso de Margarida Max, como se pode notar na Figura 82, até o piso do palco é demarcado com as iniciais da companhia que leva seu nome. Um grande signo de distinção.

No final de junho, *Comidas, meu santo!* se aproximava do meio centenário de representações. Os empresários lançaram mão de mais um expediente usual para atrair o público: aproveitar o calendário festivo da cidade, incluindo festejos populares na programação do teatro.¹⁹⁹ Dessa maneira, em 22 de junho de 1925 tiveram início no Recreio os festejos de São João. O Correio da Manhã²⁰⁰ e o Jornal do Brasil²⁰¹ do dia

¹⁹⁸ Disponível em: < [http://memoria.bn.br/DocReader/003581/103976?pesq=margarida max](http://memoria.bn.br/DocReader/003581/103976?pesq=margarida%20max)>. Acesso em: 14 jan. 2018.

¹⁹⁹ Outro exemplo dessa dinâmica de aproveitar o calendário festivo da cidade se dava na semana santa, quando grande parcela das casas de espetáculo interrompia sua programação para apresentar o espetáculo *O mártir do calvário*.

²⁰⁰ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/089842_03/21230>. Acesso em: 04 nov. 2016.

²⁰¹ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_04/38651>. Acesso em: 04 nov. 2016.

seguinte publicaram nota informando que o jardim do teatro estava iluminado por cinco mil lâmpadas; além disso, uma fogueira havia ficado acesa entre 19h30min e 23h, fato que se repetiria por mais dois dias, já que a Empresa Pinto & Neves estava oferecendo o prêmio de 1:000\$000 em dinheiro àquele que conseguisse saltar a fogueira sem auxílio.

Sobre o sucesso de *Comidas, meu santo!*... Publicou o Correio da Manhã de 21/06/1925:

É a revista da moda!... Em todas as rodas, em todos os cantos, só se ouvem comentários lisonjeiros à hilariante revista-feérica de Marques Porto e Ary Pavão, havendo indivíduos que à força da constante frequência ao Recreio, já sabem de cor cenas inteiras, recitando-as e cantarolando trechos de músicas, nos cafés em rodas de amigos. Atingiu a popularidade a revista *Comidas, meu santo!*...²⁰²

De fato, a revista parecia reunir diversos motivos para o êxito: música que ficava na cabeça dos espectadores, números cômicos divertidos, texto que dialogava com a atualidade, assim como aparato cênico em consonância com os novos modelos feéricos de criação de fantasias e apoteoses. Ao longo da temporada, aconteceram também vários festivais, festas e homenagens, com a participação de artistas consagrados como Procópio Ferreira. Neste espetáculo Margarida Max pode comprovar a popularidade e o talento que haviam se desenhado com *À la garçonnette* (PAIVA, 1991, p. 247).

2.1.1.2 *Me leva, meu bem* e a concorrência com as companhias estrangeiras

A partir de meados de agosto, começa a ser divulgada a próxima revista a subir a cena. *Me leva, meu bem*, foi escrita por Joracy Camargo e Pacheco Filho, dois jovens escritores estreantes; e contava com músicas de Júlio Cristóbal. A cenografia era de Angelo Lazary, Hypolito Collomb, Jayme Silva e Raul de Castro. A primeira representação se deu a 3 de setembro de 1925, em caráter de homenagem à Margarida Max. No mesmo dia, estreou no Teatro Lírico *La feria de las hermosas*, da *Companhia Velasco*.

²⁰² Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/089842_03/21242>. Acesso em: 04 nov. 2016.

A estreia da companhia espanhola era bastante esperada, já que a passagem anterior pelo Brasil havia sido um verdadeiro sucesso de público e crítica. É possível considerar que a estreia de *Me leva, meu bem* no mesmo dia significava que a Companhia de Margarida Max não temia tal concorrência, acreditando no comparecimento do seu fiel público – sobretudo por que cada teatro tinha seu público habitual, e de maneira geral eram voltados para diferentes parcelas da sociedade. O Teatro Lírico, como o próprio nome indica, era reservado para óperas e espetáculos mais elitizados, ou de companhias estrangeiras. O Teatro Recreio oferecia espetáculos populares, como os gêneros musicados e ligeiros. Mário Nunes publicou crítica sobre as duas estreias; *Me leva, meu bem* teve funções às 19h45min e às 21h45min, enquanto *La feria de las hermosas* foi apresentada às 20h45min. Como os teatros eram próximos, pode ser que o crítico tenha de fato comparecido às duas apresentações na mesma noite, mas isso possivelmente significaria perder uma parte de um dos espetáculos. Outra possibilidade é que Nunes tenha escrito a crítica baseado em um ensaio geral assistido antes da estreia, ou que outra pessoa tenha redigido a crítica, e Nunes tenha apenas assinado.

Sobre *La feria de las hermosas*, Nunes pontuou que “lembra-se o público do Rio que foi essa companhia que lhe revelou, há exatamente dois anos, o esplendor das montagens do teatro moderno de revista, forçando a rápida evolução do gênero entre nós” (JORNAL DO BRASIL, 04/09/1925, p. 15).²⁰³ E a *Companhia Margarida Max* acompanhou tal evolução em pé de igualdade, investindo em aparatos cênicos feéricos e profissionais renomados, ao mesmo tempo em que apostava em jovens talentos que traziam ares de frescor, novidade e modernidade à trupe. Escreveu Mário Nunes:

Os Srs. Joracy Camargo e Pacheco Filho, dois novos, apresentaram, ontem, ao público, no Recreio, o seu primeiro trabalho. Estrearam bem; a revista, calcada no modelo corrente, possui quadros e números divertidos, e visões feéricas. O público não se mostrou indiferente nem a uns nem a outras. (...)

A primeira impressão que se recebe é a do esplendor da montagem. Há coisas belas e detalhes de gosto, os efeitos de luz, as campainhas, os figurinos luxuosos, tudo realçado pela excelente movimentação das figuras, coisa em que o Sr. João de Deus excede. (JORNAL DO BRASIL, 04/09/1925, p. 15)²⁰⁴

²⁰³ Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_04/40401>. Acesso em: 14 abr. 2016.

²⁰⁴ Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_04/40401>. Acesso em: 14 abr. 2016.

A crítica feita a *Me leva, meu bem* pontua os melhores quadros, mas também aqueles que pareciam não ter agradado tanto. Interessante notar como Mário Nunes elenca os acertos e erros da apresentação a partir do seu conhecimento a respeito da companhia, como podemos notar nas seguintes passagens:

[o número] Ninfa e Fauno, dá a medida das possibilidades líricas e coreográficas da companhia, causando excelente impressão. (...)
A Sra. Wanda Rooms evidencia a excelência de sua voz no quadro “a ninfa e o fauno”, de parceria com o Sr. Arthur Castro. (...)
Luiza del Valle que, infelizmente, não tem papel à altura de seus méritos de caricata burlesca... (JORNAL DO BRASIL, 04/09/1925, p. 15)

A análise acaba por evidenciar mais um dos aspectos fundamentais do gênero revisteiro (e também de outros gêneros teatrais da mesma época): o texto era escrito em função do elenco. Era preciso conhecer os artistas da companhia, ter em mente as possibilidades artísticas e profissionais de cada um, e assim criar um enredo que fosse capaz de contemplar cada talento disponível da trupe. Uma das chaves para o sucesso do espetáculo residia na capacidade dos autores em escrever cenas que possibilitassem que cada artista desempenhasse seu papel com excelência, usufruindo ao máximo de seus méritos. Este era um predicado necessário aos escritores. No caso de estreantes, o feito é digno de enaltecimento. Joracy Camargo, em entrevista publicada no Jornal do Brasil de 01/09/1925, revela uma faceta dos procedimentos teatrais da época, ao narrar como foi o processo de aprovação de sua primeira revista. Seu depoimento desnuda ainda a angústia de que eram vítimas os iniciantes na carreira:

(...) é de causar dó a situação desta vastíssima falange dos novos, talvez aproveitáveis, que andam a mendigar pelas empresas, com os seus canudos debaixo do braço. Foi assim que aparecemos no Teatro Recreio. O Pacheco, nesse dia, não compareceu à repartição; barbeou-se com esmero, aplicou uma quantidade considerável de brilhantina nos cabelos, botou pó de arroz do mais branco que havia no barbeiro, fez vinco nas calças, etc., e fomos os dois, nervosos e de canudo, como os outros. Para nós aquilo tinha o caráter de uma solenidade, e não imagina como foi desanimador perceber-se que, para os da empresa, a solenidade não tinha a menor importância...
Havíamos passado a limpo a peça, com letra caprichada, pena nova, molhada na boca, etc. Chegamos. O Pinto, a Margarida, o João de Deus e o Ernesto, e nós dois como réus, todos sentados a uma das mesas do pátio do Recreio. Por ser eu o mais falador (...) fui incumbido de proceder à leitura dos autos. Ao fim da leitura, o Ernesto encaminhou a votação e o João de Deus pediu verificação,

ficando provado que havia números... de sucesso. Estava, portanto, aceita a revista e nós respiramos profundamente! Aliás, o entusiasmo do Pinto foi tão grande que conosco aconteceu o que nunca se viu no Rio de Janeiro: uma despesa superior a cem contos sobre uma peça de novos!²⁰⁵

O entrevistador indaga sobre *Me leva, meu bem*, ao que Camargo responde:

Trata-se, em verdade, de uma revista como as outras: fantasias, charges, comédias cômicas, grupos de baile, muita alegria, flores, luzes... os cenários de Colombe, Jayme Silva, Lazary e Raul Barreto são deslumbrantes, de grande efeito teatral e da mais pura arte. Colombe pintou uma cortina que, por si só, vale os cinco mil réis da cadeira. Os figurinos foram desenhados por Alberto Lima e executados com a mais pura seda nos ateliês de Mme. Julieta Lombardi, que é sem dúvida, a *costumiére* insuperável. E de tudo isso esperamos um sucesso que seja, ao menos, uma credencial para as empresas.²⁰⁶

Além dos dados fornecidos por Camargo, a empresa publicou nos jornais da época cartazes com a propaganda do espetáculo que traziam informações sobre a equipe: os cenários, de responsabilidade dos artistas mencionados²⁰⁷, eram novos – e este era um esclarecimento importante, já que era costume o reaproveitamento de cenários e figurinos para desgosto do público, sempre ávido por novidades. Os figurinos eram criações de Alberto Lima, e o guarda-roupa, completamente novo, foi confeccionado sob a direção de Julieta Lombardi, nos ateliês da Empresa Pinto & Neves (ver Figuras 83, 84 e 86).

²⁰⁵ Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_04/40309>. Acesso em: 18 mar. 2016.

²⁰⁶ Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_04/40309>. Acesso em: 18 mar. 2016.

²⁰⁷ Joracy Camargo afirma que o quarto cenógrafo era Raul Barreto, e o cartaz da peça fala em Raul de Castro. Acredito que tenha sido um erro da entrevista, e o correto seja Raul de Castro.

Figura 83 - Quadro *Margaridas* (2º ato), em que tomavam parte Margarida Max (provavelmente a atriz ao centro) e coristas

Fonte: Jornal do Brasil (19/09/1925, p. 28).²⁰⁸

A maquinaria ficou a cargo de Ozorio Zallut, a iluminação era responsabilidade de Guilherme Louzada, os adereços eram da Casa Domingos Costa, e a perucaria, da Empresa Pinto & Neves. É possível perceber que a Empresa Pinto & Neves mantinha ateliês onde eram confeccionados os elementos cênicos, acervos para guarda e manutenção de tais materiais, e ainda contratos com profissionais e/ou empresas e lojas especializadas. A divulgação do nome do responsável pela maquinaria se explica: o subir e descer com precisão das cortinas marcava o início e fim de cada quadro, e era indispensável para o bom andamento do espetáculo. Guilherme Louzada, responsável pela iluminação, era conhecido por acrescentar efeitos de luz novos e misteriosos às revistas.

Figura 84 - Quadro *Normalistas* (1º ato), com Luiza Fonseca e coristas

Fonte: Jornal do Brasil (29/09/1925, p. 17).²⁰⁹

²⁰⁸ Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_04/40784>. Acesso em: 30 nov. 2017.

Muitas vezes os cartazes de divulgação das peças traziam bastantes informações. Além dos dados básicos fundamentais – teatro, companhia e/ou empresa, título do espetáculo, data, hora, principais artistas – alguns cartazes traziam também o nome do elenco inteiro, incluindo: coristas, o nome de cada personagem, ordem de entrada em cena, nome dos quadros, nome dos autores, da equipe técnica... Todas essas informações juntas acabavam funcionando como uma garantia para o espectador de que a peça seria boa. E o nome dos quadros e dos personagens atiçava a curiosidade pré-estreia (ver Figura 85).

Figura 85 - Cartaz de divulgação de *Me leva, meu bem*

Fonte: Jornal do Brasil (03/09/1925, p. 32).²¹⁰

Passadas as primeiras apresentações, os cartazes começavam a exibir críticas positivas dos jornais, fotos das cenas, anúncios de novos quadros, e novas atrações que pudessem atrair mais público; por exemplo, no cartaz publicado pelo Jornal do Brasil de 05/09/1925²¹¹ estava escrito que na apresentação daquela noite os artistas cantariam o

²⁰⁹ Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_04/40997>. Acesso em: 30 nov. 2017.

²¹⁰ Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/030015_04/40386?pesq=me leva, meu bem](http://memoria.bn.br/DocReader/030015_04/40386?pesq=me%20leva,%20meu%20bem)>. Acesso em: 17 nov. 2017.

²¹¹ Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_04/40444>. Acesso em: 18 mar. 2016.

Hino Nacional em cena aberta... Cada nova inserção no original funcionava como um chamariz. Outra informação frequentemente encontrada é a de que as revistas da *Companhia Margarida Max* não continham pornografia, e podiam ser vistas e ouvidas por toda a família – mais uma garantia de bom divertimento sem censura. Em meados de outubro, Margarida precisou se afastar por uns dias por causa de uma enfermidade, mas conseguiu se restabelecer, retomar seus papéis e finalizar a temporada. *Me leva, meu bem* permaneceu quase dois meses em cartaz, ultrapassando um centenário de representações.

Figura 86 - Margarida Max (ao centro) e coristas em quadro não identificado de *Me leva, meu bem*

Fonte: Jornal do Brasil (01/10/1925, p. 24).²¹²

2.1.1.3 Primeiros registros da atuação de Margarida Max como figurinista: *Amendoim Torrado*

Em 29 de outubro de 1925 estreou *Amendoim Torrado*. Original de Luiz Peixoto, com música de Júlio Cristóbal e Dr. S. Barroso, direção artística de João de Deus, iluminação de Guilherme Louzada, maquinaria de Ozorio Zallut. A loja Bazar Francês forneceu alguns brinquedos e a Casa Domingos Costa confeccionou os adereços. Aos quatro cenógrafos da revista anterior, viriam se juntar Emilio Silva e Avelino Pereira. Quanto aos figurinos, uma parte foi confeccionada nos ateliês da Empresa Pinto & Neves, sob direção de Julieta Lombardi, e outra parte nas seguintes lojas: A moda; A Voga; A Guanabara; Felix Magra. Mlle. Dalila Ferreira executou uma parte dos figurinos e alguns adereços de cabeça.

²¹² Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_04/41062>. Acesso em: 30 nov. 2017.

Figura 87 - Quadro não identificado de *Amendoim torrado*. Imagem publicada no cartaz de divulgação da peça

Fonte: Jornal do Brasil (07/11/1925, p.28).²¹³

Em nota publicada no Jornal do Brasil de 23/10/1925²¹⁴, há a afirmação de que o vestuário teria sido confeccionado sob a orientação artística de Margarida Max. Já no cartaz de divulgação da peça²¹⁵, é Manoel Pinto quem aparece desempenhando esta função. Foram encontradas várias imagens da revista, mas a maioria com baixa resolução e com poucas informações sobre nome dos quadros e artistas. Dessa maneira, foram selecionadas as mais representativas, ou aquelas com mais informações disponíveis.

Nas Figuras 88 e 89 podem ser vistas fotografias de figurinos-fantasia que representam elementos da natureza. Na Figura 88, os figurinos representam flocos de neve, e provavelmente faziam parte do quadro *Natal na Rússia* (2º ato). Neste número, Gui Martinelli e as coristas usam trajes com pompons pendurados na saia, artifício que mimetiza a neve, e confere volume e movimento ao figurino. Os pompons também são usados nas mãos, e a composição é complementada pelo volumoso adereço de cabeça. O volume é utilizado também no formato das saias, que possuíam estruturas anelares tornando as atrizes arredondadas, como os pompons. Tal estrutura também conferia balanço e movimento aos trajes, o que certamente interferia na coreografia (caso fosse um número com dança).

²¹³ Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_04/41981>. Acesso em: 30 nov. 2017

²¹⁴ Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_04/41603>. Acesso em: 18 mar. 2016.

²¹⁵ Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_04/41757>. Acesso em: 18 mar. 2016.

Figura 88 - *Flocos de neve*, Gui Martinelli e coristas

Fonte: Jornal do Brasil (13/11/1925, p.17).²¹⁶

Já na Figura 89, os figurinos representam raios de sol, no quadro de mesmo nome, do 2º ato. Henriqueta Briebe e as coristas vestiam trajes que não apresentavam volume ou movimento – ao contrário, eram colados ao corpo das atrizes, e provavelmente confeccionados com tecidos brilhantes, de modo que os corpos das atrizes fossem os próprios raios de sol; essa ideia era acentuada pelo adereço de cabeça das artistas, cujo formato simulava uma estrela brilhante (como o sol), e também pela marcação dos movimentos, com braços e pernas esticados, replicando o formato da cabeça.

Figura 89 - Quadro *Raios de sol*, Henriqueta Briebe (primeira à direita) e coristas

Fonte: Jornal do Brasil (07/11/1925, p.18).²¹⁷

Dentre os principais grupos de figurinos revisteiros classificados por Sette (2005) está o grupo do figurino-tipo social, que é aquele usado pelos personagens-tipo. Veneziano (2013) assevera que essa classe de personagens sempre esteve presente na

²¹⁶ Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_04/42116>. Acesso em: 30 nov. 2017.

²¹⁷ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_04/41971>. Acesso em: 30 nov. 2017.

comédia. Em oposição aos indivíduos, que podem possuir nomes, um passado, conflitos e desejos, os tipos se apresentam como “quantidades fixas, construídos sobre atitudes externas (...) do tipo tem-se uma imagem projetada, vícios, trejeitos, atitudes, deformações” (VENEZIANO, 2013, p. 172). A Figura 90 mostra Margarida Max usando um figurino-tipo social.

Figura 90 - Margarida Max em *Amendoim torrado*

Fonte: Jornal do Brasil (25/11/1925, p. 30).²¹⁸

No teatro de revista, tiveram grande importância os tipos populares como o malandro, a mulata, o português, a baiana, e o caipira, entre outros. Tais figuras se relacionavam com o panorama político e social do país, refletindo a vida cosmopolita e as mudanças de sua época. Nesse sentido, a caracterização de um personagem-tipo era eficiente na medida em que identificava de imediato, o personagem que entrava em cena. Neste caso, a criação do personagem se dá a partir do seu exterior, calcada nos trajes, adereços, maquiagens e atitudes, proporcionando ao público uma leitura da cena de maneira direta e sem obstáculos.

²¹⁸ Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_04/42433>. Acesso em: 30 nov. 2017.

A última imagem selecionada de *Amendoim torrado* é uma fotografia que foi publicada no cartaz de divulgação da peça (Figura 91). Provavelmente se trate do quadro *Os Elefantes*, do 2º ato. Apesar da baixa resolução, é possível identificar na imagem a presença de três elefantes, e seis atrizes – destas, três estão montadas nos elefantes. Como não foram encontradas informações sobre a presença de elefantes em cena em nenhum periódico (nenhuma das críticas publicadas menciona nada sobre isso) acredito que se trate de animais cenográficos – trabalho prodigioso de Avelino Pereira, que assinava a cenografia do quadro. Embora não seja possível enxergar com clareza os figurinos, esta imagem mostra que não havia limites na criação de quadros de fantasia.

Figura 91 - Imagem atribuída ao quadro *Os Elefantes*, 2º ato de *Amendoim torrado*

Fonte: Jornal do Brasil (15/11/1925, p. 50).²¹⁹

Estrategicamente uma semana antes da estreia, a casa comercial A Moda começou a expor em suas vitrines alguns dos figurinos confeccionados para a revista. Também como forma de divulgação do espetáculo foram enviados aos jornais bombons contendo amendoim torrado; na embalagem, fitas de papel de seda traziam inscrito o anúncio da peça. A crítica de Mário Nunes publicada no Jornal do Brasil salienta que a peça era “armada à moderna”, com quadros rápidos separados por números de cortina. Nunes afirma ainda que a revista era leve, tinha quadros cômicos e números encantados e belos, e reforça o constante investimento feito pelos empresários nas revistas:

O que imediatamente impressiona o espectador cada vez que nos nossos teatros sobe à cena uma revista, é o luxo e a pompa crescente

²¹⁹ Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_04/42203>. Acesso em: 30 nov. 2017.

das montagens. As empresas não poupam esforços, nem dinheiro, para vestir e enquadrar personagens e cenas que a imaginação dos autores haja criado, e daí o guarda-roupa luxuoso e de preços e os cenários primorosos, de grande efeito, vistosos, como os do Sr. Jayme Silva, ou idealmente artísticos como os dos Srs. Angelo Lazary e H. Colomb. Ontem, por ocasião da *première* de *Amendoim torrado* eram gerais os louvores à montagem da revista, que, se asseverava, era superior em gosto, riqueza e esplendor, a das que a antecederam no palco do Recreio.²²⁰

O jornal O Imparcial de 30/10/1925²²¹ divulgou crítica semelhante, enfatizando o luxo da montagem, e destacando a ausência de pornografia – o que, de acordo com o cronista, seria uma característica louvável. Já o Correio da Manhã chamou atenção para a concorrência entre o Teatro Recreio e o São José, que se esmeravam em produzir montagens cada vez mais elaboradas, inclusive dignas de comparação com as companhias estrangeiras – cabe lembrar que não apenas a *Velasco*, mas também a *Companhia de Revistas do Cassino de Paris* havia se apresentado na cidade há pouquíssimo tempo. O cronista considera que o êxito principal da revista reside na cenografia, e assevera que:

Pelo confronto das montagens que nos apresentaram as últimas companhias estrangeiras que estiveram no Rio, incluindo a *Velasco*, é que podemos verificar como nesse particular se distanciam de todas elas as nossas empresas. Nos dois teatros que exploram agora o gênero leve, estabelece-se uma competência de que só tem lucrado o público. Se o Recreio apresenta uma revista montada com luxo, a seguinte que sobe à cena no São José, a supera, para, por sua vez sobressair à desse teatro, a empresa do Recreio, quando muda o cartaz, gasta o dobro do até então despendido e apresenta ao público um espetáculo maravilhoso. Aconteceu, assim, ontem, com a revista de Luiz Peixoto, *Amendoim torrado*. Não se pode exigir maior deslumbramento, cenários mais ricos, vestuários mais luxuosos.²²²

Amendoim torrado ficou em cartaz por dois meses, ultrapassando um centenário de apresentações. Porém, pouco antes do final da temporada, Margarida Max se retirou para fazer uma estação de repouso, deixando seus papéis na peça a cargo de Yvette Rosolen. Não foram encontradas maiores informações a respeito do afastamento da atriz, logo não é possível atestar se estava apenas cansada, ou se estava novamente

²²⁰ Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_04/41773>. Acesso em: 18 mar. 2016.

²²¹ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/107670_02/24822>. Acesso em: 05 nov. 2016.

²²² Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/089842_03/22915>. Acesso em: 05 nov. 2016.

doente. Vale lembrar que os artistas trabalhavam de segunda à segunda, o ano inteiro, praticamente sem folgas ou feriados. Havia espetáculo na Semana Santa, no Natal, no Ano Novo (era tradição entre companhias virar o ano em cena). Geralmente os artistas apresentavam duas sessões noturnas de segunda à sexta-feira, e até três sessões – uma matinê vespéral - durante o final de semana. Além disso, durante a semana o período diurno era usado para ensaiar a próxima peça a entrar em cartaz. Com esse ritmo de trabalho, não é de se estranhar que ficassem doentes, estafados e fatigados. Margarida aproveitou ainda o período de descanso para ir à São Paulo, visitar sua família, e retornou ao palco do Recreio na montagem seguinte, *Amor sem dinheiro*.

Um dia após a estreia de *Amendoim Torrado*, estreou no Teatro Glória a revista *Fora do Sério*, de Humberto de Campos e Oscar Lopes. Montada pela *Companhia Tro-lo-ló*, recém organizada por Jardel Jércolis, a peça contava com direção de Luís de Barros e regência de Roberto Soriano. Além disso, reunia um elenco com atores bem conhecidos do público, como Aracy Cortes, Adriana Noronha, Ivete Rosolen, Manoela Mateus e Augusto Aníbal.

Jardel Jércolis havia morado fora do Brasil a última década inteira (entre 1914 e 1924), e havia estado em diversos países da América do Sul e da Europa. Brito (2011, p. 69) afirma que “durante este período no exterior, Jércolis tanto atuou quanto produziu espetáculos ligados aos gêneros ligeiros, adquirindo uma significativa experiência no ramo e uma proximidade com as tendências modernistas da Europa”. Dessa maneira, retornando ao Brasil montou uma companhia que mesclava influências europeias, aproveitando a experiência que adquiriu enquanto morava fora, com referências nacionais, e tendo por público alvo, a elite carioca. O Teatro Glória foi o escolhido para atender tal demanda; sua frequência era mais requintada, composta pelas camadas médias e altas da sociedade. Como informa Paiva, Jardel Jércolis,

cria a Companhia *Tro-lo-ló*, onomatopeia similar à *Ba-ta-clan* e bem na linha verde-amarelista, pau-brasiliana e antropofágica dos literatos da Semana de Arte Moderna. Um nacionalismo que não se fecha, antes deglute, assimila e transforma os estrangeirismos (PAIVA, 1991, p. 252).

Figura 92 - Quadro da revista *Plus Ultra*, da *Companhia Tro-lo-ló*, 1926

Fonte: Para todos (01/05/1926, p. 37).²²³

Os espetáculos montados por Jardel mantinham a linha das modernas revistas estrangeiras (ver Figuras 92 e 93). Em 1925 o público carioca já estava ambientado às mudanças introduzidas pela *Bataclan* e pela *Velasco*, e cada vez mais companhias aderiam aos padrões modernizados. Assim, a escolha de Jardel foi certa. Além disso, segundo Brito (2011, p. 71), o empresário,

também se destacou por ter habilidade e conhecimento para manejar todos os componentes necessários à construção de uma revista. Jércolis tinha domínio sobre as questões referentes à iluminação, ao cenário, bem como, criava as composições textuais e musicais.

²²³ Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/124451/17510?pesq=plus ultra](http://memoria.bn.br/DocReader/124451/17510?pesq=plus+ultra)>. Acesso em: 28 nov. 2017.

Figura 93 - Companhia Tro-lo-ló, 1925

Fonte: Antunes (2004, p. 225).

A *Companhia Tro-lo-ló* apresentava espetáculos inovadores e ousados, sobretudo no tocante aos aspectos visuais da cena, alinhado com as tendências europeias de teatro de revista, onde o luxo e a sofisticação se misturavam à grande presença de mulheres bonitas no palco. Embora o público alvo fosse mais elitizado, Brito chama atenção para o fato de que a produção revisteira era dispendiosa, e por isso, “sua continuidade dependia de sua popularidade, ou seja, era necessário satisfazer cada vez mais um público heterogêneo, fato que Jardel sempre soube” (BRITO, 2011, p. 72). Desse modo, a trupe buscava oferecer revistas que atingissem uma plateia diversificada, que abrangia inclusive, os habituais frequentadores da Praça Tiradentes. Ainda em 1925, a *Tro-lo-ló* apresentou no Glória a revista *Fla-Flu*, de Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes.

2.1.1.4 *Amor sem dinheiro*

Estreada pela *Companhia Margarida Max* em 30 de dezembro de 1925, a revista *Amor sem dinheiro* de Rubem Gill e João da Graça contava com músicas de Júlio Cristóbal e Sá Pereira. O cartaz de estreia²²⁴ anunciava o recorde de maquinaria em cena, em 26 novos cenários de A. Lazary, Emílio Silva, Jayme Silva, J. Barros, Públio Marroig e Raul de Castro. João de Deus continuava na direção artística, e a equipe de profissionais de maquinaria e iluminação permanecia a mesma, consolidando o trabalho da companhia. Estreava na trupe o bailarino Henrique Deff, responsável pelas coreografias. Estreava também o comico Brandão Sobrinho. Os figurinos novamente foram confeccionados no ateliê da empresa Pinto & Neves, e também nas lojas A Moda, A Voga e A Guanabara; e mais uma vez aparece no Jornal do Brasil a confusão a respeito da orientação de confecção dos figurinos – em algumas edições aparece o nome de Margarida Max como a responsável, em outras aparece Manoel Pinto na função. Já no jornal O Imparcial de 18/12/1925, aparece o seguinte:

O guarda-roupa, riquíssimo, parte confeccionado nos “ateliers” da empresa, e parte nas casas “A Voga” e “A Guanabara”, obedeceu à orientação e gosto artístico da “divette” Margarida Max, que reaparecerá neste novo original.

Os figurinos foram escolhidos e imaginados por M. Pinto.²²⁵

Não é possível identificar o que seria exatamente a orientação dada por Margarida Max. Mas o fato de a nota mencionar que os trajes obedecem ao “gosto artístico” da “divette” já traz consigo a ideia de que a atriz teria um gosto distinto, apurado, uma garantia dada ao espectador a respeito do valor artístico do figurino, como um selo de qualidade. A nota diz ainda que parte dos trajes foi confeccionada nos ateliês da empresa M. Pinto, e parte em lojas especializadas. Ao que tudo indica, a parte confeccionada pelas lojas seria relativa aos trajes mais luxuosos e mesmo sociais. A parte confeccionada pelos ateliês da empresa provavelmente eram os trajes mais fantasiosos, usados por vedetes e coristas, as alegorias, e aqueles complementados por exuberantes adereços (ver Figuras 94 e 95).

²²⁴ Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_04/43273>. Acesso em: 18 mar. 2016.

²²⁵ Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/107670_02/25324>. Acesso em: 05 nov. 2016.

Figura 94 - Margarida Max vestida de Amor perfeito, no quadro *Corações e amores perfeitos*, 2º ato de *Amor sem dinheiro*

Fonte: Jornal das moças (21/01/1926, p. 31).²²⁶

Cabe ainda aqui avaliar como se dava a parceria entre Margarida Max e Manuel Pinto, já que a nota diz que o empresário teria escolhido e imaginado os figurinos. Pode ser que eles trabalhassem juntos, resolvendo os grupos de trajes, ou que cada um ficasse responsável por distintos núcleos. É difícil alcançar com exatidão como se dava esta mecânica, já que os dados são escassos. Dessa maneira, não é possível identificar com certeza como se dava o processo de concepção dos figurinos da companhia, e nem até que ponto, Margarida e Manoel Pinto estavam envolvidos com essa parte da criação.

²²⁶ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/111031_02/11910>. Acesso em: 29 nov. 2017.

Figura 95 - Grupo de cachoupas, em quadro não identificado de *Amor sem dinheiro*

Fonte: O Malho (30/01/26, p. 37).²²⁷

É possível encontrar, em diferentes momentos de sua carreira, Margarida sendo citada como a figura responsável por supervisionar a criação dos figurinos. Anos mais tarde, ela mesma afirmará em entrevista à revista O Cruzeiro de 05/09/1931, que essa era uma das áreas em que ela gostava de se envolver:

Ao tempo de minha própria companhia de revistas tinha prazer em colaborar com os autores das peças, não nos enxertos em cena, porém na concepção e feitura do guarda-roupa. Recebia deles o roteiro dos tipos, dos quadros, das fantasias, e dava largas também à minha fantasia na idealização dos vestuários e adereços de cena. Quando a cena ou o quadro se passava em determinada época era preciso estudar um pouco os costumes para evitar os anacronismos e desacordos que são sempre ridículos.²²⁸

Mário Nunes considerou *Amor sem dinheiro* uma revista divertida: “a nova produção teatral do Sr. Ruben Gill e João da Graça é interessante, critica fatos e tipos da atualidade, apresenta belos quadros de fantasia, condimentando tudo com música que

²²⁷ Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/116300/58233>>. Acesso em: 29 nov. 2017.

²²⁸ Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/003581/5737>>. Acesso em: 03 maio 2016.

alegra e animadas evoluções coreográficas”.²²⁹ O crítico destaca que Margarida Max foi saudada com flores em comemoração ao seu retorno. No jornal O Paiz, a crítica afirma que antes do desempenho dos artistas, o que agrada mais na revista é o cuidado com os aspectos visuais da cena:

Não há mais dúvida que o atributo predominante para o êxito de uma revista, no momento atual, é a montagem. *Amor sem dinheiro* está muito bem montada (...). Dos elementos que para tal efeito contribuem, realça a cenografia. Quase todos os cenários satisfazem; alguns há que, relativamente ao teatro e ao gênero, roçam pelo encantamento.²³⁰

No entanto, o crítico afirmou que a peça estava demasiadamente longa, e considerou que Margarida Max detinha boa parte dos papéis por seu valor e simpatia, mas também por ser a dona da companhia; aconselhou os demais artistas a demonstrarem mais moderação em relação às homenagens prestadas à estrela, e asseverou que as melhores palmas da noite foram para Luiza del Valle. Destacou ainda a estreia de Brandão Sobrinho, novo na companhia, porém já reconhecido comediante.

Como exposto anteriormente, os quadros de cortina ganhavam importância, e ficavam cada vez mais elaborados. Foram encontradas duas fotografias de quadros de cortina da peça *Amor sem dinheiro*. A primeira (Figura 96) retrata o número *As sabidinhas* (2º ato), em que Gui Martinelli tomava parte com as coristas. De acordo com Mário Nunes, neste quadro Gui Martinelli “alcança o melhor sucesso da noite pela graça picante com que canta e representa” (JORNAL DO BRASIL, 31/12/1925, p. 11).²³¹ O figurino, volumoso, contava com saias de babados múltiplos, que faziam contraponto com o adereço de cabeça.

²²⁹ Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_04/43284>. Acesso em: 18 mar. 2016.

²³⁰ Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/178691_05/23844>. Acesso em: 18 mar. 2016.

²³¹ Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_04/43284>. Acesso em: 18 mar. 2016.

Figura 96 - Quadro *As sabidinhas*, Gui Martinelli e coristas

Fonte: *Para todos* (27/03/1926, p. 39).²³²

A Figura 97 é referente a mais um quadro de cortina do 2º ato – *Giletes e pincéis*, em que tomavam parte Maria Ruiz e Oraide Nogueira. Neste número, parte das *girls* usa trajes femininos, e parte usa trajes masculinos. O travestismo era comumente encontrado no teatro de revista, tanto para atrizes quanto para atores, e geralmente apresentava conotação cômica (outro exemplo pode ser notado na Figura 87 deste capítulo). Observa-se ainda que mesmo aquelas que usam traje masculino, mantêm o calçado feminino – em parte porque talvez não houvesse tempo para a troca completa entre um quadro e outro, e em parte porque uma das características da revista é revelar seus procedimentos; não há intenção de criar uma ilusão naturalista – antes disso, vale mais a piada e o pronto reconhecimento do personagem, e a graça de ter atrizes interpretando personagens masculinos de maneira cômica e caricata, e vice-versa.

²³² Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/124451/17220?pesq=plus ultra](http://memoria.bn.br/DocReader/124451/17220?pesq=plus+ultra)>. Acesso em: 29 nov. 2017.

Figura 97 – Quadro *Giletes e pincéis*, em que tomavam parte Maria Ruiz e Oraide Nogueira

Fonte: Jornal das moças (21/01/26, p. 31).²³³

Mantendo a estratégia de incluir o calendário festivo da cidade na programação das revistas, com a chegada do carnaval, M. Pinto organizou algumas mudanças nas sessões do dia 04/02/1926 de *Amor sem dinheiro*: foram adicionados novos quadros musicais de samba e choro; foi programada uma batalha de confete e serpentina entre plateia, artistas e coristas; e durante a segunda sessão da noite, no intervalo do 1º ato, foi organizado um desfile de fantasias de carnaval, confeccionadas pela casa A Moda (uma das lojas responsáveis pelo figurino do espetáculo).²³⁴ Na semana seguinte, mais modificações. O Jornal do Brasil de 10/02/1926²³⁵ anunciava para dois dias depois o centenário de representações de *Amor sem dinheiro*. O Teatro Recreio seria então ornamentado e iluminado, a Banda da Polícia Militar executaria repertório exclusivamente carnavalesco, e haveria batalha de confete e lança-perfume entre artistas e espectadores no saguão e na plateia; o compositor Canninha e seu grupo de sambistas fariam a apresentação dos últimos sambas carnavalescos, e haveria participações especiais de Vicente Celestino, Lais Areda, A. de Souza, J. Mattos, do tenor Valpergas e do caricaturista Nery. Paiva (1991, p. 255) afirma que o samba de J. B. Silva que tinha o mesmo título do espetáculo e era parte de seu repertório explodiu nos festejos momescos – mais um exemplo de como a revista difundia a música popular ao mesmo tempo em que era alimentada por ela. *Amor sem dinheiro* ficou em cartaz até 21/02/1926.

²³³ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/111031_02/11910>. Acesso em: 29 nov. 2017.

²³⁴ Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_04/44128>. Acesso em: 18 mar. 2016.

²³⁵ Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_04/44250>. Acesso em: 18 mar. 2016.

2.1.1.5 As Encantadoras

Estreada em 23 de fevereiro de 1926, a revista de autoria de Victor Pujol *As encantadoras*. Contava com músicas de Sá Pereira; cenários de Avelino Pereira, Jayme Silva, Publio Marroig e Raul de Castro. Os trajes de cena, de acordo com nota publicada no Jornal do Brasil, foram elaborados “sob a orientação artística de Margarida Max, obedecendo a figurinos do empresário M. Pinto” (JORNAL DO BRASIL, 16/02/1926, p. 11).²³⁶ As peças foram confeccionadas nos ateliês da Empresa M. Pinto e na casa A moda, que aproveitou para expor os trajes do espetáculo em suas vitrines alguns dias antes da estreia – estratégia de *marketing* tanto para a loja, quanto para a *Companhia Margarida Max*.

Paiva (1991, p. 256) assevera que este era um bom momento para o gênero revisteiro: “montar revistas compensava. Escrevê-las, também. (...) O público afluía ao teatro por hábito. Ou para ver mulher bonita e seminua, cenários vistosos e falsos, algumas piadas.” O autor acrescenta ainda que o mérito de *As encantadoras* não residia no texto, que julgava “desconjuntado”, e sim nos outros fatores enumerados acima. As críticas do Jornal do Brasil e do Correio da manhã consideraram cenários e figurinos como pontos altos do espetáculo. Mário Nunes escreveu:

Como é de uso, no Recreio, ali subiu à cena, ontem, uma revista que é, antes de tudo, um belo regalo para os olhos. A Empresa Pinto & Neves, esforçando-se por apresentar cenários novos sempre e figurinos em que o luxo corre emparelhado com a originalidade, conquistou a liderança das companhias do gênero, no que toca à montagem, posto de destaque que, pelo que ontem apresentou, está disposta a conservar com brilho.²³⁷

A crítica publicada pelo Correio da Manhã (24/02/1926, p. 06) apresenta teor parecido:

A revista que desde ontem está em cena, no Recreio, (...) é encantadora principalmente pelo deslumbramento dos seus cenários, todos eles de belíssimo efeito; pelo riquíssimo guarda-roupa, que

²³⁶ Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_04&pagfis=44369>. Acesso em: 29 nov. 2017.

²³⁷ Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_04/44536>. Acesso em: 03 maio 2016.

devia ter custado uma fortuna à empresa, e ainda pela graça natural das suas cenas, uma graça que não esmorece (...)²³⁸

Ambos os jornais tecem elogios à interpretação dos principais artistas. Sobre seus papéis, Margarida Max (Figura 98) afirmou em entrevista ao Jornal do Brasil de 21/02/1925 (p.16): “Tenho a meu cargo os dois finais de ato e quatro números, dos quais três de plateia. Dentre estes há dois: ‘Menina do seguro’ e ‘Bombeirinha’ com os quais pretendo abusar um pouco da paciência do público. São dois números galantíssimos.”²³⁹ A atriz era famosa por seus números de plateia, em que esbanjava comunicabilidade com o público.

Figura 98 - Margarida Max em *As encantadoras*

Fonte: Disponível em: <<http://blogln.ning.com/profiles/blogs/rosa-negra-o-misterio>>. Acesso em: 03 maio 2016.

²³⁸ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/089842_03/24474>. Acesso em: 03 maio 2016.

²³⁹ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_04/44478>. Acesso em: 03 maio 2016.

Durante a temporada, houve um desentendimento entre Margarida Max e Julia de Abreu (atriz da companhia). O caso foi divulgado no dia 23/03/1926 pelos jornais O Paiz²⁴⁰, Jornal do Brasil²⁴¹, e O Jornal²⁴². De acordo com os periódicos, Julia de Abreu teria chegado atrasada para a apresentação da peça *As Encantadoras*, o que fez com que Margarida Max a insultasse. Ao rebater os insultos, Julia teria sido agredida fisicamente por Margarida, situação que só foi resolvida com a intervenção de João de Deus – diretor artístico da companhia – e do suplente de delegado destacado para presidir o espetáculo naquele dia. Como consequência, tanto Julia de Abreu quanto João de Deus desligaram-se da *Companhia Margarida Max*.

Poucos dias depois do ocorrido, Mário Nunes publicou uma coluna no Jornal do Brasil onde falava sobre o empresário Manoel Pinto, sua carreira, a maneira como trabalhava, e o sucesso que vinha obtendo no Recreio. Ao final do texto, Nunes defendeu a imprensa carioca, afirmando ser esta benevolente com assuntos teatrais. A defesa aparece como uma espécie de resposta do crítico a queixas supostamente recebidas, que acusavam os jornais de tentar desmoralizar os artistas teatrais. Não fica claro, na coluna, se tais queixas foram feitas diretamente por Manoel Pinto, e se eram referentes ao episódio ocorrido com Margarida Max e Julia de Abreu. Porém, Nunes afirma que o jornal é um espelho que reflete tanto o lado bom quanto o lado mau das situações, e embora tudo faça para prestigiar a gente de teatro, ninguém pode atribuir à imprensa a culpa de suas próprias mazelas; e sendo ainda mais direto, dispara: “quem não deseja ver seu nome citado no noticiário policial não atenta contra a letra do Código Penal...” (JORNAL DO BRASIL, 26/03/1926, p. 8).²⁴³ Os jornais e os jornalistas mantinham estreitas relações com os teatros, artistas e empresários. Quando as relações eram de camaradagem, o benefício era mútuo; porém havia momentos em que desavenças aconteciam, e então uma das partes se sentia prejudicada.

Mais do que qualquer desacordo entre Manoel Pinto e a imprensa carioca, o que a coluna traz de realmente interessante é o relato do cronista sobre as funções desempenhadas pelo empresário. Nunes inicia seu texto lembrando que M. Pinto vinha da área cinematográfica (era um dos proprietários do Cinema Ideal, na Rua da Carioca -

²⁴⁰ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/178691_05/24709>. Acesso em: 11 nov. 2016.

²⁴¹ Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_04/45179>. Acesso em: 11 nov. 2016.

²⁴² Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/110523_02/25038>. Acesso em: 11 nov. 2016.

²⁴³ Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_04/45258>. Acesso em: 03 maio 2016.

RJ), e que obtinha tanto êxito no teatro quanto no cinema em virtude de sua tenacidade e esforço. Ao invés de considerar Pinto um homem de sorte, Nunes garantia que o sucesso de seus empreendimentos residia no profundo envolvimento do empresário com tudo aquilo em que trabalhava; fazia questão de conhecer a fundo seu ofício e participar de todas as atividades possíveis:

O Sr. M. Pinto, fazendo-se empresário, não limitou sua atividade a fornecer capital, contratar artistas, aceitar originais e examinar todas as noites, o *bourdureau*. Organizou a empresa comercialmente, abolindo, apoiado na prática que trazia do Ideal, praxes perniciosas e alusivas, e meteu-se na caixa. Havia ali mil coisas que ignorava mas, de pronto, assenhoreou-se de tudo, e em tudo começou a intervir! Deveres dos artistas e das coristas, seus direitos, serviços auxiliares de caixa, direção dos trabalhos, montagem, guarda-roupa, tudo mereceu sua atenção e tudo procurou melhorar. Mas não ficou aí, estabeleceu o seu direito de opinar acerca dos originais que declarava aceitos, propondo modificações, cortes e acréscimos, sempre que, do seu ponto de vista de espectador, os julgava convenientes.²⁴⁴

Nunes julga que Manoel Pinto ainda encontrava dificuldades para impor disciplina mais rigorosa aos membros de sua companhia. O crítico avisa que em um meio dominado pelas vaidades como é o teatral, faltava ao empresário pulso firme para determinar as atribuições de cada um de sua equipe, desautorizando gestos de prepotência e suposto valimento daqueles que se julgavam irrepreensíveis, a fim de evitar atritos desnecessários. Apesar de não ter citado nomes, é provável que Nunes estivesse se referindo à Margarida Max, que em posição de estrela e empresária da companhia parecia receber de M. Pinto tratamento privilegiado, e dividir com este as decisões tomadas no Recreio. A despeito dos contratemplos, *As Encantadoras* atingiu o centenário, e esteve em cartaz até 25/04/1926.

2.1.1.6 *Turumbamba, Dentro do Brinquedo e Pão de Açúcar*

O original de Luiz Rocha *Turumbamba* estreou dia 28 de abril de 1926 no Recreio. A montagem contava com boa parte da equipe dos espetáculos anteriores – Júlio Cristóbal era responsável pelas músicas, Guilherme Louzada e Ozório Zallut

²⁴⁴ Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_04/45258>. Acesso em: 03 maio 2016.

permaneciam na iluminação e maquinaria, respectivamente, os figurinos mais uma vez foram confeccionados nos ateliês da Empresa Pinto & Neves e na Casa A Moda, e A. Lazary, Emílio Silva, Públio Marroig e Raul de Castro cuidaram dos cenários – mas trazia também novos nomes que vieram se juntar à companhia: no lugar de João de Deus, aparecem Francisco Marzullo e Prof. Hanry como diretores de cena e responsáveis pelas marcações; as coreografias ficaram a cargo do Corpo de Baile Iaty-Yara.

O cartaz de divulgação do espetáculo veiculado no *Jornal do Brasil* de 28/04/1926²⁴⁵ anunciava o início da temporada de inverno, e apresentava a *Grande Companhia de Revistas Margarida Max* como “Teatro Universidade de *féeries*” - o que dava a medida da importância do aparato cênico visual utilizado e sugeria que a Empresa Pinto & Neves estava “fazendo escola”, dando lições de como montar uma revista. Foram encontradas fotografias das duas apoteoses de *Turumbamba*, (embora as imagens apresentam baixíssima qualidade e pouca definição). A Figura 99 mostra a apoteose do primeiro ato, com grande escadaria e sobreposição de camadas de tecido no cenário.

Figura 99 - Apoteose do primeiro ato de *Turumbamba*

Fonte: *O Malho* (05/06/1926, p. 31).²⁴⁶

²⁴⁵ Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_04/46061>. Acesso em: 03 maio 2016.

²⁴⁶ Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/116300/59293>>. Acesso em: 29 nov. 2017.

Esta apoteose estava dividida em cinco fases, a saber: Ouro; Luz; Amor; Prazer; e Aurora Boreal. O traje de Margarida Max, ao centro da cena, e em detalhe na Figura 100, representa a *Aurora Boreal*, e traz uma grande lua crescente como adereço de cabeça. As demais atrizes e coristas estão vestidas com plumas e transparências.

Figura 100 - Margarida Max vestida de *Aurora Boreal*, na apoteose do 1º ato de *Turumbamba*

Fonte: Jornal do Brasil (23/05/1926, p. 6).²⁴⁷

A Figura 101 representa a apoteose do 2º ato, *Primavera*. Este era também o nome da personagem de Margarida Max (Figura 102), que usava um traje bastante volumoso, coberta de flores e guirlandas floridas.

²⁴⁷ Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_04/46663>. Acesso em: 29 nov. 2017.

Figura 101 - *Primavera*, apoteose do 2º ato de *Turumbamba*

Fonte: *Jornal do Brasil* (11/05/26, p. 30).²⁴⁸

Figura 102 - Detalhe de Margarida Max em *Primavera*

Fonte: *Jornal do Brasil* (05/05/1926, p. 24).²⁴⁹

Mário Nunes teceu críticas muito positivas em relação à peça, enaltecendo artistas técnicos e intérpretes. No entanto, começou o texto comentando sobre as empresas teatrais brasileiras, que pareciam competir entre si, procurando, a cada nova revista, superar o brilho atingido com a anterior e pelas rivais... O crítico chama atenção ao risco financeiro que tal atitude representaria. Ao mesmo tempo, reconhece que o espectador

²⁴⁸ Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_04/46379>. Acesso em: 29 nov. 2017.

²⁴⁹ Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_04/46227>. Acesso em: 29 nov. 2017.

só tem a ganhar com os esforços empregados para realizar espetáculos como *Turumbamba*, em que “os olhos se embebedam de luz e cor e se ficam cheios de encanto e de esplendor, maravilhada contemplação” (JORNAL DO BRASIL, 29/04/1926, p. 14).²⁵⁰ Nunes destaca ainda as modificações sofridas pelo teatro Recreio para a apresentação da peça:

a passarela estende-se, agora, até o meio da plateia pelo corredor central; os projetores de luz elétrica multicolor foram colocados em todo o perímetro do teatro, de modo que nos números feitos na passarela o fulgor de muitas luzes envolve a um tempo artistas e espectadores. (JORNAL DO BRASIL, 29/04/1926, p. 14)

Neyde Veneziano explica que a passarela era uma espécie de meia-lua que se estendia até o meio da plateia, e esclarece o que essa mudança representou para o teatro na época:

Este detalhe, projetado especialmente para o número da vedete, aumentou a exigência com o corpo escultural e a comunicação com a plateia. Além do mais, institucionalizou-se, no Brasil, a famosa *fila do gargarejo*, para deliciar os machões da época que até pagavam um preço mais alto pela poltrona (VENEZIANO, 2011, p. 65. Grifo da autora).

Veneziano afirma ainda que a passarela havia sido inventada anos antes, em Nova Iorque. No Brasil, o sistema servia ao número de plateia feito pela vedete, que assim conseguia manter um contato ainda mais próximo com os espectadores. De acordo com Mário Nunes, em *Turumbamba* Margarida Max era senhora do público, e crescia na simpatia da plateia que a acolhia com satisfação.²⁵¹ Em tempo, de acordo com o Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa Michaelis, *turumbamba* significa “conflito entre várias pessoas, envolvendo agressão física; briga, desordem, turundundum, xirimbambada.”²⁵² O espetáculo ficou em cartaz até 15 de junho de 1926, completando um centenário de apresentações.

Dentro do Brinquedo, original de Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes, estreou no Recreio a 18 de junho de 1926. A música estava a cargo de Eduardo Souto, a

²⁵⁰ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_04/46075>. Acesso em: 03 maio 2016.

²⁵¹ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_04/46075>. Acesso em: 03 maio 2016.

²⁵² Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/busca?id=aK0nL>>. Acesso em: 14 nov. 2016.

direção artística era de Francisco Marzullo, a cenografia era responsabilidade de A. Lazary, H. Collomb, Jayme Silva, Publio Marroig e Raul de Castro. Os figurinos foram confeccionados nos ateliês da Empresa Pinto & Neves. Não foram encontradas informações referentes à criação dos trajes de cena. Porém, estando ou não à frente do figurino, Margarida supervisionava essa parte da linha de produção, como fica claro na pequena entrevista publicada no *Jornal do Brasil* de 13 de junho de 1926²⁵³, por ocasião da estreia de *Dentro do brinquedo*. Durante a entrevista, a atriz é interrompida por uma corista, para que acompanhe sua prova de roupa. Margarida então afirma ao jornalista que estaria “em toda a linha” da montagem do espetáculo, e não apenas atuando como vedete. Tal passagem, embora concisa, ilumina um pouco mais a relação entre a atriz e o vestuário cênico, ao passo que dá indícios de sua atuação como empresária da companhia.

Figura 103 - Margarida Max vestida de Baianinha em *Dentro do brinquedo*

Fonte: Disponível em: <<http://teatrobr.blogspot.com.br/2010/12/margarida-max.html>>. Acesso em: 30 nov. 2017.

Um dos personagens representados pela atriz na revista era a *Baianinha* (Figura 103). O personagem-tipo da baiana era figura presente na cena revisteira da época. A

²⁵³ Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_04/47227>. Acesso em: 03 maio 2016.

atriz, além de vedete era também cômica, e em *Dentro do Brinquedo* contracenava com os *compères* Juca Pato (Mesquitinha) e Grandella (J. Figueiredo), situação ilustrada na Figura 104.

Figura 104 - Mesquitinha, Margarida Max e J. Figueiredo, 1926

Fonte: Antunes (2004, p. 250).

Mário Nunes considerou a revista bem montada e bem vestida, embora não tivesse o esplendor dos últimos espetáculos montados no Recreio... Seus principais elogios foram para a comicidade da revista, que entreteve os espectadores do início ao fim. Paiva (1991, p. 262) afirmou que a revista estava entre as campeãs de qualidade e afluência. O cartaz publicado nos jornais logo antes da estreia nos dá pistas de como estava acirrada a disputa entre as companhias revisteiras naquele momento; nele, lia-se “000% foi o resultado dos invejosos imitadores” e “250% é o resultado que a Companhia Margarida Max, do Teatro Recreio, tem obtido com todas as peças apresentadas” (JORNAL DO BRASIL, 15/06/1926, p. 30). O cartaz ainda prometia dobrar tal percentagem, dado o deslumbre com o qual *Dentro do brinquedo* estava sendo montada (ver Figura 105).

Figura 105 - Cartaz de divulgação da peça *Dentro do brinquedo*, no Teatro Recreio

Fonte: Jornal do Brasil (15/06/1926, p. 30).²⁵⁴

No final de julho, a Empresa Pinto & Nunes promoveu uma “Tarde infantil”: uma matinê dedicada às crianças, em que seriam distribuídos brinquedos e sacos de bombons durante a apresentação da revista *Dentro do Brinquedo*. Sinal de que o espetáculo podia ser visto por toda a família, sem a ameaça da pornografia explícita que rondava o meio revisteiro da época. A montagem atingiu o centenário e ficou em cartaz até 26 de julho de 1926.

Em 29 de julho de 1926 estreou no Recreio a revista *Pão de açúcar*, de Luiz Peixoto e José Segreto. A montagem marca o retorno (temporário) de João de Deus à companhia, e a saída de Júlio Cristóbal – a música ficou a cargo do maestro Henrique Vogeler. Não foram encontradas informações sobre os profissionais de figurino, cenografia ou montagem da cena.

A crítica de Mário Nunes publicada no Jornal do Brasil de 30/07/1926²⁵⁵, ao mesmo tempo em que afirmava ser a revista atraente e divertida, apontava diversos aspectos que careciam de melhora; desde o texto, passando pela música, e chegando à interpretação. Nunes julgou ainda que o cenário e o guarda-roupas eram brilhantes, assim como os efeitos de luz. Já a crítica publicada no jornal O Paiz²⁵⁶ ressaltava positivamente os quadros cômicos. N’O Jornal, a crítica destacava que não faltava à

²⁵⁴ Disponível em: <[http://memoria.bn.br/docreader/030015_04/47279?pesq=dentro do brinquedo](http://memoria.bn.br/docreader/030015_04/47279?pesq=dentro%20do%20brinquedo)>. Acesso em: 08 jan. 2018.

²⁵⁵ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_04/48395>. Acesso em: 03 maio 2016.

²⁵⁶ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/178691_05/26215>. Acesso em: 14 nov. 2016.

revista “graciosas cenas de fantasia, bailados, efeitos de luz, cenários de bom gosto, guarda-roupa luxuoso, bonitas cortinas, música alegre, e demais condimentos indispensáveis a um êxito completo” (O JORNAL, 30/07/1926, p. 12)²⁵⁷. Observava ainda que os autores haviam regressado há pouco tempo de Paris, e que, influenciados pelo que lá teriam visto, deram à revista contornos parisienses, entremeados aqui e ali com a prata da casa.

De fato, Paris era uma grande referência para a criação artística, assim como era também um mercado especializado no quesito de aparatos cênicos. O revestimento da cena era cada vez mais alvo de altos investimentos. Para *Pão de açúcar*, os empresários mandaram vir da “Cidade Luz” diversos materiais entre máquinas elétricas, refletores giratórios, vestuários salpicados de pedrarias... De acordo com Luiz Peixoto, que acompanhava a abertura das caixas no jardim do Teatro Recreio, o material cênico teria ficado retido na alfândega mais tempo do que o previsto, atrasando assim a estreia da peça. Margarida Max, sempre atenta ao que se passava no teatro, também acompanhava a chegada dos materiais, aproveitando o intervalo entre o ensaio de uma cena e outra.²⁵⁸

Pão de açúcar permaneceu em cartaz menos de um mês – saiu de cena em 19 de agosto de 1926. No dia seguinte, a companhia começou a apresentar a reprise de *Me leva, meu bem*, com o objetivo de partir em breve para uma temporada em São Paulo. Porém, as apresentações no Teatro Recreio foram suspensas em decorrência do rompimento da sociedade entre Manoel Pinto e Antônio Neves.

Nesse contexto, foi necessário novamente remodelar a trupe, que voltaria à cena logo em seguida, em outubro do mesmo ano, no Teatro Carlos Gomes. Cabe aqui um breve esclarecimento dos fatos, pois essa mudança foi significativa para os rumos da companhia, e dá indícios do gênio de Margarida Max, que neste ponto da carreira já era uma estrela estabelecida.

2.1.2 Rompimento da Empresa Pinto & Neves

Brício de Abreu (1963) atribuiu o fim da sociedade entre Manoel Pinto e Antonio Neves ao temperamento dos dois empresários, opostos em tudo. Paiva (1991, p. 263)

²⁵⁷ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/110523_02/26713>. Acesso em: 14 nov. 2016.

²⁵⁸ Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_04/48194>. Acesso em: 03 maio 2016.

afirma que um incidente entre Margarida Max e um elemento da administração teria causado a crise empresarial. Já o Jornal do Brasil noticia uma greve promovida pelas coristas do Teatro Recreio, em função do desentendimento de uma das artistas com Margarida Max. A edição de 24 de agosto de 1926²⁵⁹ publicou uma nota afirmando que na noite anterior, no Teatro Recreio, as coristas haviam parado suas atividades, prometendo só retornar quando fosse resolvido o conflito provocado pela estrela da companhia. As tentativas de Pinto e Neves em solucionar a questão foram fracassadas, sendo necessário devolver ao público o valor pago por seus ingressos daquela noite. A publicação oferece detalhes do ocorrido:

Queixam-se as coristas do Recreio que a estrela não as trata com a consideração a que fazem jus, pelo fiel cumprimento de suas obrigações e que, por mais de uma vez, tem sido injustamente ofendidas. Ante ontem, um desses incidentes se repetiu. A corista destrutada despediu-se, as demais declararam-se solidárias com ela e exigiram a retirada das palavras ofensivas. A senhora Margarida Max, julgando, no primeiro momento, a exigência humilhante, não quis aceder. Um entendimento então começou a ser negociado pelo conselho diretor da União das Coristas Teatrais do Brasil, parecendo que hoje, às 13 horas, chegará a bom termo.

Pela primeira vez se observa, no nosso teatro, um movimento dessa natureza, do corpo coral. Oxalá seja isso prenúncio de que desperta, enfim, nas coristas o sentimento de seus deveres e dos seus direitos. (JORNAL DO BRASIL, 21/08/1926, p. 11)²⁶⁰

No entanto, mesmo com a intervenção da União das Coristas, o conflito não se resolveu. A solução encontrada por Pinto e Neves foi dissolver a empresa. Antonio Neves permaneceu no Teatro Recreio, com praticamente todo o elenco, já que estes artistas apoiaram as coristas durante a contenda. Restava apenas contratar uma nova estrela para a companhia. Yvette Rosolen ocupou o posto de vedete, e estreou na companhia com a reprise de *Comidas, meu santo!*.

Manoel Pinto retirou-se do teatro, acompanhado por Margarida Max e Olímpio Bastos. Logo em seguida o empresário se estabeleceria no Teatro Carlos Gomes, organizando a *Companhia Margarida Max* com novos artistas contratados. A partir desse momento, a Empresa A. Neves se tornaria mais uma concorrente artística para a *Companhia Margarida Max*.

²⁵⁹ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_04/49027>. Acesso em: 18 mar. 2016.

²⁶⁰ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_04/49027>. Acesso em: 18 mar. 2016.

A propósito de sua saída do Teatro Recreio, Margarida Max enviou uma carta ao *Jornal do Brasil*²⁶¹, onde afirmava que a disciplina era condição essencial e imprescindível ao êxito de uma companhia de revistas, e que havia sido contra a disciplina implantada no Recreio por Manoel Pinto que as coristas haviam se rebelado. A atriz alegava ainda que as coristas estavam acostumadas à balbúrdia e à indisciplina, e que não quiseram se submeter ao regime contrário empregado pelo empresário. Segundo Margarida Max, antes de Manoel Pinto os espetáculos do Teatro Recreio eram caracterizados pela desordem e pela confusão, chegando até mesmo a afugentar as famílias cariocas; com o estabelecimento de sua companhia, pelo contrário, o nível dos espetáculos subiu, e a qualquer momento as famílias e os jornalistas podiam visitar a caixa teatral e testemunhar os benefícios que resultavam da disciplina ali empenhada. Insiste que sua saída do Recreio foi um gesto altruísta, já que poderia ter resistido às coristas com vantagens, mas de nada valeria tirar o sustento de 50 ou 60 criaturas. Neste contexto, acreditava ser preferível retirar-se do teatro, e manter o nível de seus espetáculos, em deferência ao público que sempre a prestigiou.

Ao que parece, Margarida nunca se retratou pelo ocorrido. Sua posição durante o conflito foi firme – considerava humilhante pedir desculpas. Preferiu arriscar a própria companhia, ao manter-se irredutível diante das negociações. Apostou alto, garantindo-se em sua condição de grande estrela, e provavelmente contando com o apoio que receberia de Manoel Pinto. A aposta, apesar de arriscada, foi certa. A nova companhia foi montada com novos artistas, e contando com um disciplinado grupo de dez *girls* alemãs – a garantia de que a ordem estaria assim reestabelecida, e que o público receberia o melhor que Margarida poderia oferecer.

A revista *Vida Doméstica* vinha acompanhando as notícias da greve, sempre se posicionando em favor das coristas, e uma vez terminado o conflito, publicou nota questionando se a estrela teria conseguido retirar alguma lição do ocorrido, e explicitando como se portava perante a equipe de trabalho em sua companhia:

Terá, nesses dias de amargo e afrontoso ostracismo, refletido que não tem o direito de destratar o mais humilde dos seus companheiros de trabalho, muito menos as coristas que servem de pedestal à sua discutível e inconsciente glória? E para prevenir atritos que seja dito, a cada elemento que for sendo contratado, que a senhora Margarida Max tem o direito de meter o nariz em tudo, como empresária,

²⁶¹ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_04/49084>. Acesso em: 18 mar. 2016.

diretora, ensaiadora, metteuse-en-scène (sic), contra-regra, ponto, maquinista, eletricista, costureira, alfaiate, suplente de polícia, atriz e estrela, funções que açambarca e exerce ditatorialmente, dentro de sua companhia. (VIDA DOMÉSTICA, 10/1926, p. 104)²⁶²

É possível encontrar, ao longo da carreira da atriz, outros episódios de desentendimento com colegas de palco, e rivalidades – assumidas ou não. Paiva (1991, p. 255) afirma que o sucesso de Margarida a indispunha com suas competidoras. Paiva (1991) e Veneziano (2010; 2011) mencionam que o êxito abrupto obtido pela vedete no início de sua carreira criou uma rivalidade com Otília Amorim, atriz já experiente e aclamada. Durante anos as duas competiram pela preferência do público. Mas o brilho de Otília, poucos anos mais velha do que Margarida, parece ter esmaecido antes do que o de sua rival. Anos mais tarde, Otília faria parte da *Companhia Margarida Max*.

Paiva (1991, p. 239) cita ainda a resistência de Margarida em relação à “concorrência manifesta de Antonia Denegri, Eva Stachino, Lia Binatti, Zaíra Cavalcanti e Aracy Cortes que, por fim, a desalojaria sem atingir o seu *status* de grande dama do gênero, sua classe de estrela autêntica, que jamais seria igualada”. No tocante à Aracy, cabe uma consideração em relação à posição do autor. As duas estrelas disputavam seus espaços nos palcos da revista, e eram ambas muito reconhecidas. O que ocorreu foi que em um determinado momento, Margarida gradativamente migrou da revista para a opereta, e desta para o canto lírico e o rádio... Nesse sentido, antes de ter desalojado Margarida, me parece que Aracy ocupou sozinha o espaço deixado livre, e que anteriormente era compartilhado entre as duas. Paiva (1991) declara ainda que Margarida e Aracy eram amigas, de modo que a disputa entre as duas se limitava ao palco, e explica que a rivalidade entre estrelas era,

estimulada pela crítica, por partidários das duas divas e pelas claques mantidas pelos empresários dos dois nomes; estes significam compradores do gênero, preenchedores do espaço fugaz, receitas regulares, lucros garantidos – todo o universo complexo da oferta e da procura da arte de massa (PAIVA, 1991, p. 245).

A concorrência entre as estrelas era parte do *marketing* das empresas, que se apoiavam no nome das vedetes para atrair público. Os jornais também promoviam as

²⁶² Disponível em: < [http://memoria.bn.br/docreader/830305/6393?pesq=Margarida Max](http://memoria.bn.br/docreader/830305/6393?pesq=Margarida%20Max)>. Acesso em: 16 dez. 2017.

disputas, criando ações como o Concurso da Rainha dos Teatros articulado pela Gazeta de Notícias. No ano de 1926, Margarida Max foi a campeã, seguida por Ivonne Brand, Aracy Cortes, Rosália Pombo e Carmen Lobato.²⁶³

2.1.2.1 O estabelecimento no Teatro Carlos Gomes

Após se retirar do Teatro Recreio no final de setembro de 1926, a *Companhia Margarida Max* ficou inativa por um breve período de tempo. A retomada aconteceu com a instalação da trupe no Teatro Carlos Gomes (de propriedade da Empresa Paschoal Segreto), que estava renovado após passar por reformas no palco e na plateia. A estreia foi em 28 de outubro de 1926²⁶⁴, com *Sol Nascente*, revista de Carlos Bittencourt, Cardoso de Menezes e Victor Pujol.

Embora tenha ficado fora dos palcos por pouco tempo, a trupe sofreu severa reorganização, o que gerou grande curiosidade; a estreia da primeira montagem era então aguardada com certa ansiedade por público e imprensa. *Sol Nascente* contava com as músicas de Sá Pereira, e a direção artística de Francisco Marzullo. Ficaram responsáveis pelos cenários Angelo Lazary, Jayme Silva, Hyppolito Collomb, Raul de Castro, Publio Marroig e Del Barco. Na nova formação da trupe aparecem Antonio Novelino na maquinaria, e Anibal Pinto na iluminação. Augusto Harry continuou na marcação coreográfica, trabalhando em conjunto com um corpo de baile dirigido por Platine Iaty e Yara. Entraram novos artistas no elenco, novo corpo de coristas, e o grupo de dez *girls* alemãs (ver Figura 106). Os figurinos foram confeccionados nos ateliês da empresa Manoel Pinto e pela casa A Moda, que mais uma vez expôs os trajes “de alto preço e notável bom gosto” (JORNAL DO BRASIL, 28/10/1926, p. 12)²⁶⁵ em suas vitrines dias antes da estreia da peça.

²⁶³ Disponível em <http://memoria.bn.br/docreader/103730_05/21122>. Acesso em 18 mar. 2016.

²⁶⁴ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_04/50623>. Acesso em: 18 mar. 2016.

²⁶⁵ Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_04/50623>. Acesso em: 03 maio 2016.

Figura 106 - Margarida Max (ao centro) com sua renovada companhia

Fonte: Antunes (2004, p. 251).

Paiva (1991, p. 263) afirma que com a nova organização da companhia, o público pôde prestigiar uma renovação total. E acrescenta que *Sol Nascente*, “concebido e executado como espetáculo alegre, igual ou superior a tudo quanto se havia feito até então, ratificou a popularidade de Margarida.” Mário Nunes, em crítica publicada no *Jornal do Brasil* de 29/10/1925, compartilhou opinião parecida: “a primeira entrada da galante vedeta fez-se pela plateia e tamanha foi a ovação que recebeu que se emocionou até as lágrimas, enquanto lhe choviam em torno, flores e pétalas de rosas”.²⁶⁶ O crítico destaca ainda que além de vedete, Margarida Max vinha se revelando uma interessante atriz de comédia. Neste espetáculo, a estrela tinha nada menos do que nove personagens, dentre os quais transitava com versatilidade (ver Figura 107).

²⁶⁶ Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_04/50653>. Acesso em: 03 maio 2016.

Figura 107 - *Granada*, uma das personagens de Margarida Max em *Sol Nascente*

Fonte: O Malho (13/11/1926, p. 24).²⁶⁷

Nunes indicava ainda que a revista seguia os moldes parisienses: quadros de comédia eram alternados com bailados, números de cortina, e diálogos cômicos. Esquetes rápidos e engraçados, apoteoses luxuosas. A crítica publicada no jornal O Paiz de 29/10/1926²⁶⁸ julgava que o primeiro ato do espetáculo tinha altos e baixos, mas que eram redimidos pelo segundo ato, e ressaltava o desempenho do elenco “de saias”. Ambos os jornais destacaram a expressividade de cenários e figurinos. A revista alcançou o centenário, ficando em cartaz até o início de dezembro.

No dia 10 de dezembro de 1926, Mário Nunes publicou um texto na coluna *Teatros*, do Jornal do Brasil²⁶⁹, tratando da crise teatral. O autor afirma que o teatro atravessava a mais grave de todas as crises – a do público, que se esvaía. A muitas causas era atribuído o problema: em menor escala, ao calor escaldante do Rio de Janeiro em dezembro. Muitas famílias saíam da cidade, se retirando para locais de veraneio, e aqueles que ficavam na cidade, preferiam permanecer em suas frescas residências, a

²⁶⁷ Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/116300/60767>>. Acesso em: 02 dez. 2017.

²⁶⁸ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/178691_05/27537>. Acesso em: 14 nov. 2016.

²⁶⁹ Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_04&pagfis=51717>. Acesso em: 22 nov. 2017.

participar das sessões de espetáculos. Mas esse argumento era logo refutado pelo autor, já que o sumiço dos espectadores vinha acontecendo há meses, e as salas de cinema não enfrentavam a mesma situação – estavam sempre cheias. Ainda, o êxodo era comum nas elites sociais, e não eram estas as responsáveis por sustentar a atividade teatral no país, de acordo com o crítico.

Em maior escala, seguia-se a crise econômica, essa sim, com grandes reflexos nas bilheterias teatrais. Nunes afirmava que os preços dos ingressos de teatro no Brasil eram mais baratos, se comparados a outros países, mas ainda assim, frequentar o teatro assiduamente poderia se tornar um encargo pesado para aqueles de orçamento restrito. Havia também uma causa de ordem menos palpável, menos exata, e até mesmo misteriosa: o gosto do público. Havia uma demanda crescente por novidades, por renovação, de modo que o que era sucesso em um dia, podia não ser no dia seguinte. Nunes compara o teatro aos jogos de azar - “de nada serve experiência, conhecimento do meio e do público. Os negócios teatrais se realizam à aventura”.²⁷⁰ Se a ideia da peça conseguisse interessar o público, não havia desconforto ou dificuldade que impedisse a audiência de estar presente. Caso contrário, não haveria artista famoso ou ambiente elegante que conseguisse reunir auditório. Nunes afirmava ainda que esse modo de sentir era coletivo, tornando possível àqueles mais atentos perceberem se um espetáculo teria êxito ou não já na noite de estreia.

E aqui abro espaço para uma observação: ao longo da pesquisa, pude constatar que quando Mário Nunes fazia uma crítica elaborada e detalhada de um espetáculo, geralmente este ficava em cartaz por um período de tempo que podia ser considerado satisfatório. Havia casos, entretanto, que o autor tecia uma crítica reduzida, quase protocolar, ainda que elogiando alguns méritos da montagem. Essas montagens, na maioria das vezes, saíam de cartaz em pouco tempo. Desta maneira, a crítica teatral de Mário Nunes, que era usualmente publicada no dia posterior à estreia, servia como um termômetro do que se esperar da temporada. Não exatamente pelo que era dito, já que o autor dificilmente era muito severo ou rigoroso em suas críticas; geralmente estas eram tecidas com floreios e elogios. O que contava, neste caso, era a maneira como a crítica era produzida; o grau de detalhamento, empenho, a qualidade e a quantidade de

²⁷⁰Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_04&pagfis=51717>. Acesso em: 22 nov. 2017.

informações fornecidas funcionavam como um parâmetro do que aconteceria nas apresentações posteriores.

Nunes se encaminha para o final do texto tratando de um assunto importante, e pouco discutido publicamente nos jornais: o alto custo dos impostos mantidos pela municipalidade, sobre as casas de espetáculo. O autor afirma que os impostos lançados sobre as atividades teatrais eram muito mais extorsivos do que aqueles voltados ao consumo de álcool, e aos jogos, por exemplo. Nesse sentido, chama atenção das autoridades competentes para o fato de que enquanto a indústria teatral fosse perseguida pelo fisco, o Rio de Janeiro não conseguiria ter a vida noturna repleta de atrações e diversões que uma cidade grande deveria oferecer. Na última parte da coluna Nunes faz apontamentos sobre a censura teatral. Neste caso, o alvo da censura eram as cenas moralmente reprovadas pela parcela menos liberal do público. Segundo o crítico,

Os autores de revista estão convencidos de que a frase picante, a cena brejeira, vale por meio sucesso e que libreto inteiramente branco não tem probabilidade alguma de agradar. Penso da mesma forma. A revista é um gênero naturalmente malicioso que não viveria sem o condimento da nudez feminina.²⁷¹

Nunes acredita que cada vez mais tais “condimentos” vão sendo solicitados, o que faz com que a censura vez ou outra admita uma frase mais forte, uma situação mais explícita em cena. Mas logo em seguida, aparecem moralistas bradando contra a devassidão e a imoralidade presentes nos teatros. E acrescenta:

Como proceder, então? O meio termo? Mas como fixar esse meio termo, se o critério é puramente pessoal, e o meio para os espíritos liberais fica muito mais para lá do que para cá? A censura fica tonta e, na verdade, se não se traçar um programa acabará, coitada, por enlouquecer! Siga ela um critério, o seu critério, e deixe gritar quem quiser gritar, sem o que nunca chegará a bem desempenhar as funções para que foi criada.²⁷²

²⁷¹ Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_04&pagfis=51717>. Acesso em: 22 nov. 2017.

²⁷² Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_04&pagfis=51717>. Acesso em: 22 nov. 2017.

Na dúvida de como seria a melhor maneira de agir, o autor vai deixando transparecer o despreparo das autoridades censoras vigentes, que como veremos mais adiante, a cada momento se voltavam a um aspecto diferente do teatro de revista: em algumas ocasiões, eram as questões políticas, sátiras a pessoas famosas, e críticas aos sistemas correntes; em outras, eram questões morais, pudores, duplo sentido e nudez. Além disso, o despreparo dos censores tinha por base a falta de critérios previamente determinados, como explicita Nunes. O grau de censura aplicado era variável, e dependia de quem era a autoridade destacada para analisar a obra em questão. A fala de Nunes adianta uma situação pontual que será relatada adiante – o caso do juiz de menores Melo Mattos.

Em 07 de dezembro de 1926 estreou a segunda montagem da reorganizada *Companhia Margarida Max*. A *mascote* era um texto de Alfredo Breda e Nelson de Abreu, com músicas de Sá Pereira e direção de Francisco Marzullo. Continha ainda um quadro original de Djalma Nunes. Os cenários eram de A. Lazary, H. Collomb, Raul de Castro, Del Barco, Deodoro. Os figurinos tiveram direção artística de Margarida Max – essa foi a informação veiculada nos jornais – e foram confeccionados nos ateliês da Empresa M. Pinto.

Segundo a crítica de Mário Nunes, divulgada no Jornal do Brasil de 08/12/1926²⁷³, *A mascote* trazia o habitual brilho de montagem da companhia, mas eram necessários cortes para que a revista se tornasse um espetáculo interessante. Apesar de bem vestida, bem marcada, e apresentando novidades, havia apenas dois ou três esquetes que faziam rir. O crítico ainda salientou que a claqué esteve insuportável durante a estreia. O Correio da Manhã²⁷⁴ publicou crítica de teor parecido – apesar de haver detalhes ainda a ser corrigidos, a revista fazia rir e trazia montagem deslumbrante. O autor destacou o fato de Margarida Max se apresentar em cena sempre ricamente vestida, ressaltando ainda que a Empresa M. Pinto mandou fazer sob medida figurinos de apurado gosto não apenas para a estrela principal, mas para todas as atrizes – fato que hoje em dia parece corriqueiro, mas na época, denotava grande investimento, já que era comum o reaproveitamento de trajes de cena. E, compartilhando a opinião de Mário Nunes, finaliza o texto afirmando que a claqué estivera “irritante, exigindo repetição de números, prolongando os quadros, impondo absolutamente a sua vontade” (CORREIO

²⁷³ Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_04/51657>. Acesso em: 03 maio 2016.

²⁷⁴ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/089842_03/28594>. Acesso em: 14 nov. 2016.

DA MANHÃ, 08/12/1926. p. 6).²⁷⁵ A claque contratada era um procedimento usual na época. O pedido de bis de um número era a confirmação de seu sucesso; alguns eram realmente pleitos do público, outros eram negociados. Havia uma quantidade previamente acertada de bises para cada artista de uma companhia, por exemplo, e a prática acabava gerando até mesmo uma espécie de comércio, como se vê no texto abaixo:

Então não é o público, sempre, quem pede bis? perguntarão os ingênuos. De certo que não! É a claque ou alguém que tenha interesse nisso. Conhecemos um figurão que acompanha as companhias líricas do Mocchi, viaja em 1ª classe e hospeda-se no Palace Hotel. Seu meio de vida é o bis. Trecho lírico bisado corresponde ao sucesso do cantor. Há bises que valem contos de réis. O nosso amigo chega a uma terra qualquer uma semana antes da companhia, alicia dez fanáticos de ópera, compra dez bilhetes para as galerias, faz o seu negócio nos bastidores, contrata bises a 200\$, 500\$ e até conto de réis, e na hora certa é o primeiro a gritar “bis”; os outros dez celerados estertoram “bis!” e o público acompanha. Às vezes a coisa é por demais escandalosa e a torrinha bate com os pés e berra “Carona! Carona!” O bis falha e nosso homem comparece na caixa, para, muito honestamente, devolver a quantia recebida. (O MALHO, 19/07/1924, p. 37)²⁷⁶

A percepção de que *A Mascote* poderia ser uma boa revista após passar por ajustes parece ter atingido também M. Pinto (certamente deve ter atingido o público antes, já que esse era o principal motivador de mudanças no decorrer de um espetáculo). A montagem ficou em cartaz menos de uma semana; rapidamente M. Pinto chamou outros autores, contratou novos artistas, e levou o espetáculo de volta à cena, remodelado e com novo nome: *Vai quebrar*. O empresário enviou carta ao *Jornal do Brasil*²⁷⁷, explicando o ocorrido. Afirmou que a reorganização da *Companhia Margarida Max* havia sido precipitada, não sendo possível naquele momento montar um elenco perfeito; dessa maneira a trupe teria ficado muito numerosa, porém ineficiente, além de bastante dispendiosa. Nesse período alguns artistas deixaram a companhia, outros foram contratados, e os autores Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes foram chamados para, em parceria com Alfredo Breda e Nelson de Abreu realizarem modificações no

²⁷⁵ Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/116300/53836>>. Acesso em: 18 mar. 2016.

²⁷⁶ Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/116300/53836>>. Acesso em: 18 mar. 2016.

²⁷⁷ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_04/51934>. Acesso em: 23 nov. 2017.

texto de *A Mascote*. Foram aproveitados os quadros de fantasia e as cenas de luxo, e inseridos diversos números novos na revista.

Mesmo considerando o posicionamento de Manoel Pinto, é válido questionar a ordenação de suas atitudes. Podemos imaginar que ao dissolver a sociedade com Antonio Neves, Manoel Pinto tenha tentado reorganizar a *Companhia Margarida Max* o mais brevemente possível, já que fora de cena, a trupe não gera lucros... Neste contexto, é compreensível que a companhia tenha sido montada com os artistas disponíveis no momento. Ao longo das representações de *Sol Nascente*, pode ser que o empresário tenha avaliado que algumas mudanças ainda eram necessárias para que a trupe ficasse completa. Seguindo essa linha de raciocínio, parece mais lógico que uma pausa fosse feita logo após o fim das apresentações de *Sol Nascente*, e então, após reconfigurar a equipe, uma nova revista fosse lançada. Mas esse não foi o caminho escolhido por Manoel Pinto. *A Mascote* entrou em cartaz, ficou pouquíssimo tempo, o Teatro Carlos Gomes foi fechado por alguns dias, e uma nova peça foi montada às pressas.

Diante desta situação, pode ser que a estreia de *A Mascote* tenha sido pensada de maneira estratégica: uma nova peça em cartaz geralmente atraía bastante público, e consequentemente gerava renda. Com isso ganhava-se tempo e dinheiro para montar uma nova revista com o padrão de qualidade desejado. Outra possibilidade é que ao contrário do que o empresário afirmava, a peça não tivesse caído no gosto popular, já que o não comparecimento do público era sinal claro de que era necessário mudar o cartaz. Outro cenário aventado é que tenha havido atrito entre elementos do elenco. O desfalque de determinados artistas poderia ser responsável por alterar o texto e a estrutura do espetáculo.

Independente das motivações de Manoel Pinto, *Vai quebrar* subiu à cena no dia 18 de dezembro de 1926. Aos melhores quadros de *A Mascote* foram adicionados novos quadros de Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes; foram contratados para o elenco Augusto Annibal, Theo Dorah e Vicente Marchelli. Mário Nunes considerou o espetáculo bem mais interessante do que *A Mascote*. Em crítica sucinta²⁷⁸, Nunes afirma que a revista havia sido incrementada com novos quadros de êxito seguro, e que os atores estreantes haviam sido recebidos com muita simpatia pela plateia. *Vai quebrar* ficou em cartaz até fevereiro de 1927, e de acordo com Paiva (1991) superou as 150 apresentações. E mesmo com todos os contratemplos enfrentados entre a suspensão de *A*

²⁷⁸ Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_04/51975>. Acesso em: 03 maio 2016.

Mascote e estreia de *Vai quebrar*, Margarida Max pôde confirmar seu prestígio junto ao público, ao ganhar o título de Rainha dos Teatros em concurso promovido pelo jornal Gazeta de Notícias. A premiação aconteceu no início de janeiro de 1927.

Braço de cera (ai, seu Mé), revista carnavalesca de Freire Junior, estreou no Teatro Carlos Gomes em 04 de fevereiro de 1927. Para cuidar da música, a companhia contratou Serafim Rada e Henrique Vogeler. Margarida Max mais uma vez aparece como responsável pelos figurinos. Não foram encontradas informações sobre os cenários. Segundo Paiva, a montagem “assinalou o primeiro sucesso de 1927. Seu texto caricaturava severamente os políticos caídos em desgraça e elogiava o novo governante federal” (PAIVA, 1991, p. 273). A peça trazia os ex-presidentes Arthur Bernardes e Epitácio Pessoa, e o presidente Washington Luís, interpretados por Vicente Marchelli, Jim de Almeida e Gervásio Guimarães, respectivamente (ver Figura 108). Veneziano se refere a este tipo de personagem como caricatura-viva, e considera esta uma das principais convenções do gênero revisteiro (VENEZIANO, 2013, p. 48). A autora resume em que consistia a construção deste tipo de personagem:

O texto esmera-se em se aproximar do linguajar da pessoa real enfocada, buscando a forma adequada de expressão para vestir o conteúdo que lhe é típico. Na encenação, copia-se a figura: o mesmo penteado, a mesma indumentária, os mesmos gestos. O resultado é, quase sempre, hilariante. A plateia reconhece com facilidade o ridicularizado que, geralmente, aparece camuflado sob outro cognome. (VENEZIANO, 2013, p. 192)

Nestes quadros, geralmente os atores trajavam o que Sette (2005) chamou de figurino-personalidade. Embora não fosse aplicada somente a políticos – podia retratar pessoas conhecidas da sociedade, pertencentes a diversas áreas como artes ou letras – a alusão pessoal a figuras políticas da atualidade era bastante frequente.

Figura 108 - Vicente Marchelli, Jim de Almeida e Gervásio Guimarães

Fonte: A Manhã (16/02/1927, p. 4).²⁷⁹

Sette (2005) chama atenção para as dificuldades materiais inerentes à produção deste tipo de quadro: em primeira instância, o corpo do ator incumbido de desempenhar o papel deveria ter físico e estrutura compatíveis com o da personalidade caricaturada; em seguida, deveria haver um grupo de artistas e técnicos que fossem capazes de executar um cuidadoso trabalho de maquiagem, para criar uma máscara facial que tornasse o retratado reconhecível; por fim, os trajes e adereços, “realistas ou não, complementavam o figurino, determinando o espaço-tempo da ação e variavam de acordo com os acontecimentos que envolviam a personalidade caricaturada, o que, normalmente, era a causa e a origem de sua criação” (SETTE, 2005, p. 107).

Mário Nunes considerou a revista afinada com o espírito do momento - o carnaval. A peça trazia marchas e sambas carnavalescos, números de cortina, sátira política e muita comicidade, ainda que a graça por vezes se mostrasse pesada, de acordo com o crítico.²⁸⁰ Nunes considerou os atores cômicos responsáveis pela “comperagem” como um dos motivos de êxito do espetáculo.

²⁷⁹ Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/116408/2408>>. Acesso em: 02 dez. 2017.

²⁸⁰ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_04/52781>. Acesso em: 03 maio 2016.

Figura 109 - Carmen Lobato no personagem alegórico *Folia*

Fonte: O Imparcial (20/02/1927, p. 6).²⁸¹

A crítica feita por José Lyra para o jornal *A Manhã*²⁸² destaca o autor, a música e os intérpretes. E parabeniza Margarida Max pelo bom gosto na escolha dos figurinos. Já o crítico do jornal *O Paiz*²⁸³ considerou a peça pouco original em vários aspectos, e julgou que alguns quadros beiravam a pornografia – mas assumiu que embora tal fato desagradasse alguns espectadores, a maioria do público riu e se divertiu com a encenação.

Outra convenção bastante presente no teatro de revista era a alegoria. Veneziano (2013) define esse recurso como sendo a representação de abstrações ou coisas inanimadas “por meio de personagens que se expressam em uma linguagem figurada” (VENEZIANO, 2013, p. 194). A autora acrescenta ainda que as alegorias poderiam personificar classes sociais, instituições e gêneros teatrais, entre outras coisas. Dessa forma, passeavam pelos palcos das revistas personagens como *A Justiça*, *A Cidade* ou *A República*. Em *Braço de cera*, encontramos a atriz Carmen Lobato personificando a

²⁸¹ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/107670_02/29913>. Acesso em: 02 dez. 2017.

²⁸² Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/116408/2314>>. Acesso em: 28 nov. 2016.

²⁸³ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/178691_05/28704>. Acesso em: 28 nov. 2016.

Folia (Figura 109). Sette (2005) chamou o traje de cena usado por este tipo de personagem de figurino-alegoria. Em conjunto com as alegorias, vinham as coplas de apresentação: composições em verso, para serem cantadas pelos atores. Sua função era apresentar o personagem ao público, de modo a não deixar dúvidas quanto ao seu caráter, e possibilitar a compreensão da ação a todas as camadas da população.

Figura 110 – Quadro *Clube dos Fenianos*, em que tomavam parte Cândida Rosa e as coristas

Fonte: *Jornal do Brasil* (22/07/1927, p. 18).²⁸⁴

A apoteose do segundo ato apresentava os clubes Democráticos, Tenentes e Fenianos, interpretados pelas atrizes Margarida Max, Cândida Rosa e Pepa Ruiz; para evitar melindres, as atrizes revezavam os personagens e a ordem de entrada em cena todas as noites (ver Figura 110). O título da revista era o mesmo de um dos sambas que faziam parte do repertório. Margarida Max interpretou nove personagens e recebeu diversos elogios de vários jornais. A revista ficou em cartaz até o início de março.

A revista *Viva a Paz!* de Affonso de Carvalho e Victor Pajol estreou em 11 de março de 1927. O maestro Serafim Rada permaneceu na direção musical. O cartaz de estreia trazia o nome de Francisco Marzullo na direção de cena, Cardoso Menezes na direção artística e Manoel Pinto na direção geral do espetáculo; Margarida Max permanecia responsável pelos figurinos, confeccionados nos ateliês da Empresa M. Pinto. O cartaz dizia ainda que haviam trabalhado na montagem os principais cenógrafos do Rio de Janeiro, porém não fazia citação nominal a qualquer um deles.

²⁸⁴ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_04/53197>. Acesso em: 02 dez. 2017.

Figura 111 - Margarida Max no quadro *A voz do povo*, 1º ato

Fonte: Jornal do Brasil (22/03/1927, p. 14).²⁸⁵

Mário Nunes publicou crítica²⁸⁶ exaltando diversos aspectos da revista; mencionou os quadros cômicos, as cortinas, os quadros de fantasia e os de sátira e crítica política e social (ver Figura 111). Pontuou ainda a atuação dos intérpretes. Como ressalva, o crítico afirmou que o espetáculo estava demasiadamente grande, e que deveria sofrer cortes que o deixariam mais leve. A crítica publicada no jornal *O Imparcial* do dia 12/03/1927²⁸⁷ considerou *Viva a Paz!* a melhor dentre as revistas levadas pela *Companhia Margarida Max* no Teatro Carlos Gomes. No entanto, ressaltou que a parte cômica não era o ponto forte dos autores, e sim os quadros mais delicados e alegres. A crítica tratou ainda do trabalho dos artistas principais e do corpo corista, e destacou os profissionais da eletricidade do Teatro Carlos Gomes, onde, segundo o autor, os efeitos de luz sempre agradavam.

²⁸⁵ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_04/54209>. Acesso em: 03 dez. 2017.

²⁸⁶ Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_04/53974>. Acesso em: 03 maio 2016.

²⁸⁷ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/107670_02/30145>. Acesso em: 28 nov. 2016.

Figura 112 - Margarida Max vestida de *Rainha dos Teatros*

Fonte: Disponível em: <<http://blogln.ning.com/photo/margarida-max-viva-a-paz?context=latest>>. Acesso em: 03 dez. 2017.

Como visto anteriormente, em janeiro de 1927 Margarida Max havia ganhado o prêmio de Rainha dos Teatros. Em *Viva a paz*, os autores aproveitaram para inserir no final do 1º ato um quadro chamado *As rainhas cariocas*, em que a vedete aparecia representando a rainha dos teatros do Rio de Janeiro, reforçando a fama alimentada pela imprensa. Foram encontradas duas imagens diferentes associadas a essa personagem. A primeira (Figura 112)²⁸⁸ apresenta Margarida vestida com um macacão colado ao corpo,

²⁸⁸ A imagem foi encontrada no sítio eletrônico Portal Luís Nassif, no endereço indicado na fonte da figura. O autor da postagem eletrônica cita como fonte da fotografia a coleção História do Samba, publicada pela editora Globo em 1998, e informa que se trata do espetáculo *Viva a paz*. No Jornal do Brasil (29/03/1927, p. 13), foi publicada a mesma imagem, com informações referentes ao espetáculo e à

bordado com pedrarias, e coberta por um longo manto franjado. Na cabeça, um chapéu também bordado. Já na segunda imagem (Figura 113) Margarida aparece trajando um vestido, sobreposto por longos tecidos que cobrem os braços e parte do corpo da atriz, e que são presos em um imponente adereço de cabeça. Ambos os figurinos seriam capazes de expressar a realeza da atriz, porém não foi possível identificar se os dois correspondem à personagem *Rainha dos teatros*, ou não.

Figura 113 - Margarida Max em outra versão da personagem *Rainha dos Teatros*

Fonte: A Cigarra (07/1927, p. 17).²⁸⁹

personagem. A fotografia encontrada no Portal Luis Nassif foi escolhida para compor o capítulo por apresentar qualidade de resolução muito superior à do jornal.

²⁸⁹ Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/003085/11382>>. Acesso em: 03 dez. 2017.

Durante a temporada a revista foi modificada ao menos duas vezes – situações que exemplificam bem a flexibilidade do texto revisteiro. Na primeira vez, o quadro “A ceia de S. Ex.” foi suprimido do espetáculo, atendendo à solicitação feita pela Liga Católica à Empresa M. Pinto. No segundo caso, o quadro “Box em família” foi adicionado ao espetáculo, para oferecer espaço de atuação a Olga Navarro e João Lino, recém contratados para a *Companhia Margarida Max*. A inserção de novos quadros, apesar de corriqueira, poderia causar problemas com a censura teatral. Cada vez mais os órgãos censores passavam a exigir que além do texto original, também todo e qualquer quadro novo fosse submetido ao exame censor antes de ser adicionado à revista; do contrário, penalidades seriam aplicadas. *Viva a Paz!* atingiu o centenário, ficando em cartaz até 23 de abril de 1927.

Em 29 de abril de 1927 subiu à cena a revista *É da Pontinha!*, escrita pelos estreantes Djalma Nunes e Jeronimo Castilho. Com músicas de Serafim Rada e Henrique Vogeler, o espetáculo mantinha ainda a mesma equipe técnica e artística que vinha se consolidando na *Companhia Margarida Max*. Os cartazes de divulgação anunciavam que a revista tinha tudo, menos pornografia. Era a revista da moda.

As críticas publicadas nos jornais O Paiz²⁹⁰, O Imparcial²⁹¹, Correio da manhã²⁹², O Jornal²⁹³ e Jornal do Brasil²⁹⁴ foram homogêneas em relação ao requinte e luxo empregados nos cenários e figurinos, e na beleza dos efeitos de luz. Os periódicos apresentam Manoel Pinto como um empresário que não mede esforços – nem investimentos – para trazer ao palco o que há de mais novo, requintado e exuberante no meio teatral. E que cumpre o que promete nos reclames de suas peças: “o mais extraordinário luxo” e “a maior montagem”. Margarida Max (Figura 114) também é mencionada em todas as críticas como atriz que já atestou seu lugar entre a simpatia do público, e garantia de bom gosto quando atuava também como responsável pelos figurinos – função que assumiu mais uma vez com *É da pontinha!*. O Jornal do Brasil de 15/05/1927²⁹⁵ publicou uma nota explicitando o cotidiano de trabalho da atriz: de manhã cedo pegava seu automóvel, ia à igreja, e de lá seguia para o Carlos Gomes, onde passava a manhã junto das costureiras resolvendo questões referentes ao figurino da

²⁹⁰ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/178691_05/29570>. Acesso em: 28 nov. 2016.

²⁹¹ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/107670_02/30715>. Acesso em: 28 nov. 2016.

²⁹² Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/089842_03/30589>. Acesso em: 28 nov. 2016.

²⁹³ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/110523_02/31632>. Acesso em: 28 nov. 2016.

²⁹⁴ Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_04/55215>. Acesso em: 03 maio 2016.

²⁹⁵ Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_04/55606>. Acesso em: 28 nov. 2016.

peça em produção; após o almoço, entre o ensaio de uma cena e outra, discutia sobre os figurinos e cenários com os artistas especialistas. À noite realizava as apresentações da peça em cartaz. Segundo o periódico, a estrela se preocupava com as atividades da companhia tanto quanto o empresário Manoel Pinto.

Figura 114 - Margarida Max vestida de *Chuva de ouro*, na apoteose do 1º ato de *É da pontinha!*

Fonte: *Jornal do Brasil* (15/05/1927, p. 17).²⁹⁶

De acordo com os jornais, os espetáculos da companhia eram comparáveis àqueles das trupes europeias, como *Bataclan* e *Velasco*.²⁹⁷ As poucas ressalvas feitas foram direcionadas ao texto da peça; ou por estar longo demais, ou por não apresentar novidades, ou por ser enfadonho. Ainda assim, os críticos consideraram que com cortes e adaptações a revista se tornaria mais interessante e que possivelmente os autores estreantes teriam novas oportunidades de lograr êxito em trabalhos futuros.

Interessante notar, no entanto, como alguns críticos enxergavam o gênero revisteiro. O teatro de revista, na época, era parte essencial do lazer no Rio de Janeiro. Os vários teatros e companhias dedicadas ao gênero produziam uma quantidade enorme de espetáculos, cada vez com mais qualidade e maior apuro técnico. O público comparecia diariamente, lotando as plateias. Os artistas eram reverenciados, os

²⁹⁶ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_04/55606>. Acesso em: 03 dez. 2017.

²⁹⁷ Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_04/55311>. Acesso em: 03 maio 2016.

profissionais técnicos eram reconhecidos. Os autores se esmeravam na construção dos textos, os músicos eram extremamente competentes, muitos deles figurando como grandes nomes da música brasileira até hoje. As músicas lançadas nas revistas eram gravadas com sucesso, e se espalhavam pela cidade, tomavam as ruas. E ainda assim, muitas vezes, o teatro de revista era tido como um gênero menor em comparação ao teatro declamado, à comédia. Esta visão transparece com frequência em textos jornalísticos e críticas como a publicada pelo jornal O Paiz, em ocasião da estreia de *É da pontinha!*:

A atriz Olga Navarro, apreciado elemento de comédia perdido num elenco de revista, em dois esquetes, revelou os seus predicados de boa comediante. Notamos-lhe (*sic*) certo constrangimento nas licenciosidades que a revista permite e, oxalá, esse constrangimento a encaminhe de novo à comédia. (O PAIZ, 30/04/1927, p. 4)²⁹⁸

A própria Margarida Max, egressa da comédia, foi questionada diversas vezes sobre sua permanência no gênero revisteiro. No entanto, tendo encontrado rapidamente na revista posto de estrela, e reconhecimento do público, a atriz parece ter aproveitado os dotes de comediante para enriquecer sua atuação no teatro ligeiro; posteriormente faria o mesmo com sua qualidade de cantora soprano.

Um exemplo de Margarida Max atuando como personagem cômica na revista pode ser conferido na Figura 115. Nela, vemos Margarida e João Lino interpretando caipiras – um dos personagens-tipo mais encontrados no teatro de revista. Veneziano traça algumas características do tipo:

Com um tipo físico próprio, roupas e linguagens caricaturizados e um modo de andar que já se revelava engraçado, o caipira fixou-se no Teatro de Revista estereotipado, simplificado até, mas capaz de cativar plateias paulistas e cariocas, acabando por deflagrar a voga do caipirismo na década de 1920. (VENEZIANO, 2013, p. 186)

²⁹⁸ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/178691_05/29570>. Acesso em: 28 nov. 2016.

Figura 115 - Margarida Max e João Lino interpretando personagens caipiras

Fonte: Jornal do Brasil (24/05/1927, p. 14).²⁹⁹

As últimas apresentações da revista ocorreram sem Margarida Max, que ficou doente, e só retornou aos palcos na peça seguinte, *Para todos*. Carmem Dora, atriz recém contratada, antecipou sua estreia na companhia substituindo Margarida em *É da pontinha!*. O espetáculo alcançou o centenário, e ficou em cartaz até 07 de junho de 1927, encerrando a temporada com um festival que contou com a participação de diversos artistas.

Original de Carlos Bittencourt e Cardoso Menezes, *Para todos* estreou no Teatro Carlos Gomes em 10 de junho de 1927. Para essa peça, foram poucas as alterações na equipe da *Companhia Margarida Max*: Santana foi responsável pelos efeitos de luz, e os cartazes anunciavam que os adereços eram da Casa Domingos Costa. Na cenografia, continuavam imbatíveis Lazary, Collomb, Jayme Silva e Raul Castro. Margarida Max permanecia na direção geral dos figurinos. O elenco, porém, contou com novos nomes: Carmem Dora, Eugênio de Noronha, Sinhô e Atonia Otello, atriz que havia feito parte da *Companhia Velasco*.

Segundo Paiva (1991, p. 286), o título da revista era “primorosamente venenoso: as ‘famílias’ andavam assustadas com as liberalidades do teatro-revista, e a peça publicitariamente fingia respeitar esse moralismo de sacristia.” Fazia já algum tempo que a Empresa Manoel Pinto anunciava os espetáculos da companhia como livres de

²⁹⁹ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_04/55811>. Acesso em: 03 dez. 2017.

pornografia, e adequados à família toda, contando inclusive com matinês para as crianças.

Após a estreia, Mário Nunes³⁰⁰ alertou que a peça sofreria cortes indubitavelmente, já que havia durado 3h20min em vez das 2h de praxe (e que tornavam possível manter duas apresentações toda noite). Nunes parabenizou todos os artistas que participaram da montagem, que apresentava luxo, arte e bom gosto. Nas críticas publicadas nos jornais O Imparcial³⁰¹, O Paiz³⁰², e A Manhã³⁰³, receberam destaques os autores – já velhos conhecidos do público de revistas; as atrizes, os comicos, a marcação e disciplina do corpo de bailes; os cenógrafos; e o empresário, pela escolha do elenco e pela ausência de pornografia... Muito embora não houvesse pornografia, havia malícia de sobra. Em um dos números de plateia, Margarida Max distribuía beijos aos espectadores:

O número da roleta, com sorteio de beijos, abraços, caretas, etc., obteve sucesso único sendo para notar a tolerância das senhoras, consentindo em que Margarida Max beijasse os seus maridos, e o desembaraço com que estes se precipitavam, sôfregos, para a boca tentadora (O PAIZ, 11/06/1927, p. 5).³⁰⁴

A revista ficou em cartaz pouco mais de um mês, até a metade de julho.

Após diversas revistas, em 15 de julho de 1927 a *Companhia Margarida Max* estreou no Carlos Gomes a opereta *Florzinha*. O texto era original de Iveta Ribeiro, e de acordo com Mário Nunes “as cenas, como os personagens, nada tem de complicadas ou complexadas, transcorrem naturalmente, salteadas de modinhas, sambas e canções que se ouvem com prazer, todas em estilo genuinamente nacional” (JORNAL DO BRASIL, 16/07/1927, p. 11).³⁰⁵ A música, complemento de várias cenas, era de Bento Mossurunga e Henrique Vogeler. A noite da primeira apresentação da opereta foi dedicada também à festa artística de Margarida Max, e foi ainda a estreia das atrizes Cecília Porto, Branca de Lima e Dulce Simoni.

³⁰⁰ Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_04/56293>. Acesso em: 03 maio 2016.

³⁰¹ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/107670_02/31235>. Acesso em: 28 nov. 2016.

³⁰² Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/178691_05/29997>. Acesso em: 28 nov. 2016.

³⁰³ Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/116408/5350>>. Acesso em: 28 nov. 2016.

³⁰⁴ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/178691_05/29997>. Acesso em: 28 nov. 2016.

³⁰⁵ Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_04/57190>. Acesso em: 03 maio 2016.

Apesar de ser um gênero pouco montado pela companhia, o espetáculo recebeu boas críticas. A peça permaneceu apenas 11 dias em cartaz, pois a trupe tinha acordo firmado com o Teatro Cassino Antártica de São Paulo. A temporada na capital paulista durou dois meses, e incluiu ainda o teatro Braz Polytheama. Foram apresentados os espetáculos *Para todos*, *É da pontinha*, *Sol Nascente*, *Viva a paz*, *Vai quebrar*, e ainda a revista *O que é bom...*, que na verdade era uma junção dos melhores quadros de todas as apresentadas anteriormente, e alguns números novos. Retornando ao Rio de Janeiro, a companhia se alojou no teatro João Caetano, onde apresentou reprises de espetáculos do repertório durante poucas semanas – tempo suficiente para montar um novo original.

2.1.2.2 A estadia no Teatro João Caetano

A burleta-revista *Bonecas da Avenida* de Gastão Trojeiro estreou no Teatro João Caetano em 21 de outubro de 1927. Com direção musical dos maestros Stabile e Henrique Vogeler, contava com cenários de A. Lazary, H. Collomb e Raul de Castro. De acordo com entrevista cedida por Margarida Max ao *Jornal do Brasil*³⁰⁶, o espetáculo era uma sátira dos costumes cariocas, e se configurava mais como um burleta do que como uma revista. O enredo possuía início, meio e fim, e uma moral para os espectadores; Margarida desempenhava apenas um papel – o principal; acompanhando o desenrolar da intriga haviam bailados, canções e números de cortina. Estreavam na companhia o ator Juvenal Fontes, o bailarino Sosoff e a bailarina excêntrica Chloé. Mais uma vez, as críticas nos jornais apoiaram a iniciativa de Manoel Pinto em se voltar ao teatro ligeiro mais tradicional. Menos de um mês depois, no entanto, a companhia já estreava nova revista nos moldes feéricos da modernidade à época.

Aguenta a mão! estreou no Teatro João Caetano em 11 de novembro de 1927. A revista de Affonso de Carvalho e Otavio Tavares tinha direção de Francisco Marzullo, música de Ignacio Stabile e Henrique Vogeler, e cenários de Collomb, Lazary e Raul de Castro. No dia da estreia, a nota publicada no *jornal do Brasil* afirmava que a peça era “genuinamente brasileira, a que não faltam quadros de extrema comicidade, usando da

³⁰⁶ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_04/59594>. Acesso em: 01 dez. 2016.

graça sem grosseria, o que a torna um espetáculo puramente familiar” (JORNAL DO BRASIL, 11/11/1927, p. 13).³⁰⁷

Mário Nunes publicou uma crítica muito positiva após a estreia, na qual fala que a apresentação obteve êxito, tal a quantidade de aplausos e risadas da plateia. O crítico considerou a revista “leve, variada, bem escrita, lindamente montada e cheia de animação e movimento” (JORNAL DO BRASIL, 12/11/1927, p. 12).³⁰⁸ Em seu texto, Nunes ilustra de maneira simples algumas das estruturas presentes nas revistas:

Abre a revista uma visão da Amazônia, seringueiros e garças, estas motivo para um bailado em que o grupo encantador das bailarinas e as “girls” harmonicamente se conduziram para darem uma só impressão de encanto. Ali se apresentam também as duas figuras obrigatórias da revista, o Coronel Gaiola, Sr. Juvenal Fontes, e Conegundes, Sra. Luíza del Valle a que se reúne pouco depois o Picareta, Sr. Chaves Filho. Serão daí em diante encarregados de despertar o riso da plateia, o que com facilidade, conseguem.³⁰⁹

A abertura do espetáculo é o momento em que o público é apresentado à temática central da peça – que no decorrer das cenas, pode ser seguida, ou não. No caso de *Aguenta a mão!*, tudo se inicia na Amazônia, com pássaros e seringueiros. Segue-se um bailado, e são apresentados aos espectadores o compadre e a comadre – figuras que irão guiar o público, fazendo a costura das cenas e quadros. Nunes faz menção ainda ao personagem Sr. Ex., interpretado por Edmundo Maia, que era uma sátira política ao presidente da república – tipo de personagem que Neyde Veneziano (2013, p. 191) chama de “caricatura viva”. E também às alegorias Protocolo, Diplomacia e Político. Pontua ainda a beleza dos bailados, e a atuação dos artistas.

Dias antes da estreia, o Jornal do Brasil publica uma entrevista com a atriz Luíza del Valle, em que se esmiúça a expressão que dá nome ao espetáculo:

É a expressão da moda.
Querem acabar com o carnaval? Aguenta a mão! A lei do inquilinato não foi prorrogada? Aguenta a mão! Os impostos teatrais vão

³⁰⁷ Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_04&pagfis=60318>. Acesso em: 31 ago. 2017.

³⁰⁸ Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_04&pagfis=60347>. Acesso em: 31 ago. 2017.

³⁰⁹ Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_04&pagfis=60347>. Acesso em: 31 ago. 2017.

aumentar? Aguenta a mão! Os teatros e cinemas andam vazios?
 Aguenta a mão! A canícula começou a ficar violenta? Aguenta a mão!
 A Companhia Margarida Max vai dar peça nova, na sexta-feira?
 Aguenta a mão! (JORNAL DO BRASIL, 09/11/1927, p. 13).³¹⁰

A despeito da boa atuação dos artistas, da escolha inteligente das músicas, dos cenários de grande beleza, e dos figurinos de muito gosto, ora vaporosos ora ricos e pomposos, como aponta Mário Nunes³¹¹, o espetáculo ficou pouco tempo em cartaz, finalizando a temporada em 28 de novembro de 1927.

A revista *Ouro à beça* estreou no teatro João Caetano em 02 de dezembro de 1927. No dia anterior à estreia, o cartaz de divulgação publicado no Jornal do Brasil dava a medida do que se esperar do espetáculo: “Ouro à beça vai ser pretexto para um escândalo, provocado pela empresa M. Pinto com o luxo absurdo e irritante das suas montagens, que desta vez, tocam as raias da loucura!” (JORNAL DO BRASIL, 01/12/1927, p. 30).³¹² De autoria de Djalma Nunes, Jeronimo Castilho e Lamartine Babo, a revista contava com direção de Francisco Marzullo, e músicas de Ignacio Stabile, Henrique Vogeler e Lamartine Babo. Na cenografia, estavam A. Lazary, H. Collomb, Jayme Silva e Raul Castro; na maquinaria Antônio Novelino e na iluminação, Antônio Arêas.

Mário Nunes, em crítica publicada no dia seguinte à estreia, afirmou que o espetáculo correspondia plenamente a toda propaganda feita, pois era deslumbrante, marcado com precisão, e prendia o público do início ao fim, em duas horas de agradáveis e divertidos números.³¹³ O crítico destacou os bailados, alguns quadros, e a atuação dos artistas principais; registrou o bom gosto e os belos efeitos com que foram feitas as apoteoses, e acrescentou ainda que o teatro esteve lotado nas duas sessões. A afluência do público era sempre uma questão importante, pois dela dependia a permanência do espetáculo em cartaz. Sabendo disso, os empresários desenvolviam diferentes estratégias para manter a plateia mais cheia possível. A passagem a seguir,

³¹⁰ Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_04&pagfis=60258>. Acesso em: 31 ago. 2017.

³¹¹ Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_04&pagfis=60347>. Acesso em: 31 ago. 2017.

³¹² Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_04&pagfis=60869>. Acesso em: 05 set. 2017.

³¹³ Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_04&pagfis=60911>. Acesso em: 05 set. 2017.

retirada do Jornal do Brasil que circulou no dia da estreia de *Ouro à beça!*, ilustra um claro exemplo de tática adotada por Manuel Pinto:

A Empresa M. Pinto, acaba de comunicar-nos em nota de última hora, que fez um entendimento com as grandes empresas de navegação internacional, no sentido de todos os grandes vapores de luxo fazerem uma estadia noturna no Rio de Janeiro para que todos os forasteiros possam apreciar a maravilhosa revista “Ouro à beça!” que hoje, será representada pela primeira vez, no Teatro João Caetano, pela Companhia Margarida Max. Assim, todos os passageiros da classe de luxo dos *Cap. Arcona, Augustus, Saturnia, Arturias, Giulio Cesare*, etc., poderão assistir aos mais encantadores espetáculos do Brasil, levando para a Europa ou para a Argentina, a impressão forte da prosperidade do nosso teatro ligeiro. (JORNAL DO BRASIL, 02/12/1927, p. 9)³¹⁴

No caso específico de *Ouro à beça!*, houve ainda um outro acontecimento que acabou por promover involuntariamente o espetáculo. Como de costume, as companhias ofereciam sessões *matinée* durante a tarde em alguns finais de semana. Estas sessões geralmente eram voltadas para o público infantil – essa era a maneira como eram anunciadas. A *Companhia Margarida Max* havia programado uma *matinée* infantil de *Ouro à beça!* para o dia 18 de dezembro de 1927, às 14h45mi. Mas o juiz, de menores, Mello Mattos expediu uma portaria proibindo que menores de dezoito anos – ainda que acompanhados por seus responsáveis – assistissem ao espetáculo. A revista já havia passado pelo crivo da censura policial, mas na portaria expedida, o juiz alega que:

Considerando que a chamada *matinée* infantil, no vocabulário das casas de diversões públicas, não consiste só em dar espetáculo diurno com assistência de menores, mas também, e principalmente, em executar um programa de representações própria para estes;
Considerando que a revista “Ouro à beça!” é imprópria para assistência de menores, pelo seu feitio escandaloso, suas danças lascivas, os vestuários indecentes das artistas, seus trocadilhos maliciosos e outros inconvenientes públicos e notórios, que tornam essa peça, como todas as do seu gênero, um verdadeiro perigo moral para os menores, especialmente para os que se acham no crítico período da puberdade;
Considerando que a distribuição gratuita do frasquinho de cheiro e bombons aos assistentes de menor idade não transforma o espetáculo em *matinée* infantil, e nada mais é do que um reclame em favor das

³¹⁴ Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_04&pagfis=60878>. Acesso em: 05 set. 2017.

fábricas que oferecem tais presentes e um engodo para atrair maior número de espectadores;
 Resolvo (...) proibir a assistência deste espetáculo, bem como dos que se lhe seguirem, aos menores de 18 anos de idade, ainda que se apresentem acompanhados de seus responsáveis. (JORNAL DO BRASIL, 18/12/1927, p. 8)

O caso foi amplamente tratado e noticiado pela imprensa, o que gerou visibilidade para o espetáculo; e ganhou ainda mais repercussão quando o Sr. Fausto Werneck Furquim de Almeida entrou com um pedido de *habeas corpus* no Supremo Tribunal Federal, para que pudesse assistir ao espetáculo com sua esposa e sua filha de 12 anos...³¹⁵ A Empresa M. Pinto, aproveitando todo o alvoroço, passou a anunciar *Ouro à beça!* como “a mais escandalosa revista do ano de 1927”³¹⁶, ao mesmo tempo em que continuava assegurando que o espetáculo era apropriado para toda a família. *Ouro à beça* ultrapassou um centenário de representações, saindo de cartaz em 24 de janeiro de 1928.

A proibição do juiz, no entanto, não parou por aí. Logo, não apenas no João Caetano, mas em todos os teatros, inclusive naqueles de espetáculos declamados, os menores de 18 anos, fossem moças ou rapazes, ficaram impedidos de assistir espetáculos diurnos ou noturnos. Houve aumento do policiamento na entrada dos teatros para coibir as tentativas de burlar a portaria. Tal atitude gerou comoção entre os empresários teatrais, que reunidos, buscaram maneiras de amenizar a situação. Alguns teatros fecharam as portas em sinal de protesto, telegramas foram enviados ao presidente da república solicitando sua intervenção no caso.

Em seguida, a proibição passou a valer também para os cinemas, gerando uma verdadeira batalha entre o juizado de menores, a Corte de Apelação e as partes envolvidas. O conflito só teve resolução no final de março de 1928, quando Mello Mattos foi definitivamente afastado do cargo de Juiz de Menores. Em seu lugar, assumiu interinamente o Dr. Candido Lobo, que revogou as medidas tomadas por seu antecessor, e retomou o entendimento previsto na Lei que regulamentava as casas de

³¹⁵ Disponível em:

<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_04&PagFis=61602&Pesq=ouro%20a%20bessa>. Acesso em: 05 set. 2017.

³¹⁶ Disponível em:

<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_04&PagFis=61602&Pesq=ouro%20a%20bessa>. Acesso em: 05 set. 2017.

diversões e espetáculos públicos.³¹⁷ A presença de menores voltou a ser permitida em teatros e cinemas. E muito rapidamente, o caso todo virou tema de revista – *Mello das crianças*, original de Marques Porto e Luiz Peixoto estreou no Teatro Recreio em 16 de março de 1928, marcando o início da temporada de inverno da Empresa A. Neves & Cia.

A *Companhia Margarida Max* estreou *Gato, Baeta e Carapicu*, revista carnavalesca de Cardoso de Menezes, no teatro João Caetano em 28 de janeiro de 1928. Com direção de Francisco Marzulo, a peça contava com as músicas de Sinhô, Caninha e Careca. A. Lazary, H. Collomb, Jayme Silva e Raul Castro foram os responsáveis pelos cenários. Como o texto já havia sido montado anos antes, era necessário apresentar ao público uma nova edição da revista, remodelada. Nesse sentido, uma das novidades anunciadas para o espetáculo era a inclusão de seis bailarinos negros, descritos nos jornais como “bailarinos excêntricos cor de chocolate – *The Six Niger Boys*, que lançarão nessa capital a última dança excêntrica norte americana ‘*banana’s slide*’ que acaba de destronar o *Charleston* e o *black bottom*” (JORNAL DO BRASIL, 27/01/1928, p. 13).³¹⁸

Mário Nunes, em crítica no Jornal do Brasil³¹⁹, afirmou que a revista havia sido convenientemente modernizada, e que em sua estreia teve duas sessões de plateia completamente lotada. O crítico julgou que o espetáculo era interessante e divertido, e que seu caráter carnavalesco era o maior responsável por agradar ao público. *Gato, Baeta e Carapicu* ficou em cartaz durante um mês, contando com uma pequena interrupção no final de semana de carnaval, entre os dias 18 e 21 de fevereiro, quando o teatro João Caetano e a *Companhia Margarida Max* ofereceram bailes à fantasia para adultos e crianças (ver Figura 116).

³¹⁷ Decreto n.º 14.529, de 9 de dezembro de 1920. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1920-1929/decreto-14529-9-dezembro-1920-503076-republicacao-93791-pe.html>>. Acesso em: 22 nov. 2017.

³¹⁸ Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_04&pagfis=62403>. Acesso em: 11 set. 2017.

³¹⁹ Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_04&pagfis=62431>. Acesso em: 11 set. 2017.

Figura 116 - Propaganda dos bailes de carnaval da *Companhia Margarida Max*

Fonte: A Manhã (17/02/1928, p. 8).³²⁰

Passados os festejos de carnaval, era chegado o momento de iniciar oficialmente a temporada teatral de 1928. Para tanto, a *Companhia Margarida Max* escolheu um texto de Gastão Trojeiro, que foi anunciado como uma “fantasia policial”. *Diamante azul* estreou no teatro João Caetano em 02 de março de 1928. Como parte da campanha publicitária de divulgação do espetáculo foi feita uma curiosa brincadeira: durante os dias que antecederam a estreia, foram publicadas nos jornais notas sobre um diamante azul que seria de uma famosa atriz do Rio de Janeiro... As notas eram escritas como se fossem casos policiais, descrevendo situações de perda ou roubo do diamante, que então precisava ser recuperado.

A crítica à peça feita por Mário Nunes não foi muito promissora. O crítico definiu o espetáculo apresentado, quanto ao seu gênero, da seguinte maneira:

Vale por um louvável esforço a novidade apresentada ontem no João Caetano. Parecendo que já se acha cansado o gênero revista, pretendeu a Empresa M. Pinto apresentar uma variante, um espetáculo a que não faltassem música, bailarinas e *girls*, mas que se aproximasse, quanto à feitura da peça da comédia. De um entendimento com o escritor teatral sr. Gastão Trojeiro, surgiu ‘O Diamante Azul’, peça policial, com todos os truques habituais dessa espécie de composições, com prisões e fugas impossíveis e cenas burlescas de comicidade fácil, tudo muito ao alcance das plateias populares. (JORNAL DO BRASIL, 03/03/1928, p. 14)³²¹

³²⁰ Disponível em:

<<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=116408&pasta=ano%20192&pesq=>>. Acesso em: 03 dez. 2017.

³²¹ Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_04&pagfis=63292>. Acesso em: 11 set. 2017.

Segundo Nunes, embora o esforço em apresentar um gênero novo fosse notável, todos os artistas estavam desconfortáveis com tal mudança, o que era perceptível em cena. Mesmo Margarida Max e Alfredo Abranches, estrela e astro do espetáculo, teriam se mostrado pouco à vontade e constrangidos. Ao contrário do que comumente acontecia, a crítica de Nunes não fez nenhuma menção aos elementos visuais da cena. Não foram encontradas informações sobre o figurino e sua autoria, mas no *Jornal do Brasil* de 28/02/1928, foi publicada uma pequena entrevista com Margarida Max sobre a estreia do espetáculo, e o entrevistador afirma que ao chegar ao teatro, encontrou a atriz “dando as últimas ordens no guarda-roupa, onde vai mais uma vez brindar o seu público com o luxo e o gosto a que já o acostumou.”³²²

O diamante azul ficou em cartaz por apenas 18 dias. Paiva (1991, p. 298) afirma que 1928 foi um ano difícil para o teatro ligeiro nacional. Segundo o autor, peças que ultrapassassem a marca de 15 dias em cena já significavam lucro. Foi um ano de pouco público, e logo, pouco dinheiro. Isso implicava em menos investimento nos espetáculos e assim grandes, médias e pequenas empresas teatrais optaram por apresentar reprises. Ainda de acordo com Paiva, um dos recursos utilizados pelas companhias como tentativa de reaver o público foi a encenação de peças com a temática sertaneja.

Nesta categoria se enquadra o próximo espetáculo apresentado pela *Companhia Margarida Max*. *A Jurity* estreou em 28 de março de 1928 no Teatro João Caetano. Anunciada como peça de costumes sertanejos, escrita por Viriato Correia, tinha músicas de Chiquinha Gonzaga. Contava mais uma vez com encenação de Francisco Marzullo, e cenografia de A. Lazary, H. Collomb e Raul de Castro.

Mário Nunes teceu crítica positiva, considerando ser este gênero um representante do teatro brasileiro, que apesar de abandonado, já tinha estado em voga anos atrás. De fato, a peça já havia sido apresentada quase uma década antes. Sobre o texto de Viriato Correia, Nunes atestava: “o bom humor se junta ao sentimentalismo, para reproduzir com fidelidade, o lado pitoresco da vida simples da gente do interior” (*JORNAL DO BRASIL*, 24/03/1928, p. 11).³²³ O crítico elogiou a interpretação dos atores, e afirmou que os cenários e figurinos não deixavam a desejar. Quase tão sucinta quanto à crítica,

³²² Disponível em: <[http://memoria.bn.br/docreader/030015_04/63173?pesq=diamante azul](http://memoria.bn.br/docreader/030015_04/63173?pesq=diamante+azul)>. Acesso em: 11 set. 2017.

³²³ Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_04&pagfis=63865>. Acesso em: 15 set. 2017.

foi a temporada de *A Jurity*, que só durou 20 dias, encerrando-se em 18 de abril de 1928.

Na sequência, a *Companhia Margarida Max* apresentou uma reprise de *Ouro à beça*, durante seis dias, entre 19 e 24 de abril. A 27 de abril de 1928, sobe à cena no João Caetano *A sertaneja*, mais uma burleta de costumes sertanejos de Viriato Correia que já havia sido apresentada ao público carioca na década anterior. A equipe de cenógrafos era a mesma d'*A Jurity*; a direção permanecia com Francisco Marzulo, e novamente a peça tinha músicas de Chiquinha Gonzaga. Mário Nunes, em crítica ao *Jornal do Brasil*³²⁴, afirmava que a peça era um tanto fastidiosa, que não era das melhores obras de Viriato Correia, mas que mesmo assim havia ficado um bom tempo em cartaz quando representada pela primeira vez (em 1915, no Teatro São José). O mesmo, porém, não aconteceu este momento; *A sertaneja* ficou em cartaz durante apenas uma semana. A burleta cedeu lugar a mais uma tentativa frustrada de reviver as peças com temas regionais: em 04 de maio de 1928 estreou no João Caetano *O Marroeiro*, de Catullo Cearense e Ignácio Raposo.

Paiva (1991, p. 298) afirma que a profusão de peças regionais encenadas não constituía “reação nativista ao cosmopolitismo que invadia o litoral, mas um recurso – falho – de reaver a plateia, cada vez mais fugidia.” De fato, não era apenas a *Companhia Margarida Max* que buscava encontrar no regionalismo a solução para a ausência de público. A *Companhia Tro-lo-ló* também montou sua versão de *O Marroeiro*, e a estreou no Teatro Carlos Gomes dois dias antes que a trupe de Margarida. Em 2 de maio de 1928, data da estreia da versão da *Companhia Tro-lo-ló*, o *Jornal do Brasil* apresentava os cartazes de divulgação de ambas as companhias. O anúncio da trupe de Jardel trazia informações sobre a montagem, e uma nota onde se lia: “os dois festejados autores acompanham os ensaios e atestam o valor da interpretação.”³²⁵ Já o cartaz da *Companhia Margarida Max*, trazia uma declaração assinada por Catullo Cearense, cujo texto transcrevo a seguir:

Realizando-se na próxima sexta-feira, 4 do corrente, a festa artística da Rainha do Teatro Brasileiro – MARGARIDA MAX – e me tendo sido dada a grande honra de ser levada à cena naquele dia “O

³²⁴ Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_04&pagfis=64812>. Acesso em: 18 set. 2017.

³²⁵ Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/030015_04/64935?pesq=o marroeiro](http://memoria.bn.br/DocReader/030015_04/64935?pesq=o%20marroeiro)>. Acesso em: 18 set. 2017.

MARROEIRO”, de minha autoria e do prof. Ignácio Raposo, CONVIDO o distinto público a assistir àquela nossa produção teatral, na certeza de que o desempenho que lhe será dado pela apreciada COMPANHIA MARGARIDA MAX não pode ser comparado com qualquer outra interpretação que já lhe foi dada ou ainda lhe seja dada, uma vez que, além da querida “estrela” MARGARIDA MAX, figura naquele elenco o formidável JUVENAL FONTES (JECA TATU), QUE CONSIDERO O ÚNICO INTÉRPRETE DO DIFÍCIL PAPEL DE “MARROEIRO”.

Rio de Janeiro, 30 de abril de 1928.³²⁶

A disputa era intensa. Do lado da *Tro-lo-ló*, havia o próprio Jardel no papel principal, e nomes de peso como Itala Ferreira e Alfredo Silva, entre outros. Jayme Silva cuidava dos cenários, e o maestro Martinez Grau cuidava da parte musical, dando vida às partituras deixadas por Paulino Sacramento. Da parte de Margarida Max, havia a própria, no papel principal, e tinha por companhia artistas como Juvenal Fontes, Augusto Aníbal e Adriana Noronha. O trio Lazarry-Collomb-Raul de Castro era responsável pelos cenários, e Bob Sol e Valery dirigiam os bailados. Margarida Max contava ainda com mais um trunfo: a estreia de sua montagem coincidia com o dia de sua festa artística, evento sempre aguardado pelo público.

Em 04 de maio de 1928, data da estreia da montagem da *Companhia Margarida Max*, veio a resposta da *Tro-lo-ló* à preferência manifesta por Catullo Cearense no jornal; o cartaz publicado no Jornal do Brasil estampava não apenas um trecho da positiva crítica feita pelo jornal Correio da manhã, como também uma mensagem escrita por Catullo Cearense a Jardel Jércolis, onde felicitava o empresário e toda a companhia pela brilhante montagem, e pelos aplausos calorosos do público, que era, afinal de contas, o “supremo julgador”³²⁷. Mesmo com todo o esforço de ambas as companhias, nenhuma das montagens de *O Marroeiro* foi um grande sucesso. As duas finalizaram suas temporadas juntas, em 09 de maio, ficando praticamente apenas uma semana em cartaz...

Manoel Pinto e a *Companhia Margarida Max* arriscaram então subir novamente à cena *A Jurity*, que ficou em cartaz entre 10 e 15 de maio. Após isso, voltaram às revistas. Mas não o fizeram por meio de um texto original, novo, e sim através de um texto que era uma compilação dos quadros de maior sucesso de duas revistas que

³²⁶ Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/030015_04/64935?pesq=o marroeiro](http://memoria.bn.br/DocReader/030015_04/64935?pesq=o%20marroeiro)>. Acesso em: 18 set. 2017. Foi mantida a grafia com destaques conforme publicação no jornal.

³²⁷ Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/030015_04/64995?pesq=o marroeiro](http://memoria.bn.br/DocReader/030015_04/64995?pesq=o%20marroeiro)>. Acesso em: 18 set. 2017.

havia sido bem-sucedidas. *Pé de anjo*, *Felipe & Cia* estreou no João Caetano em 18 de maio de 1928. Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes reciclaram os originais de *Pé de anjo*, grande sucesso de 1920, (que contava inclusive com Margarida Max no elenco, no início de sua carreira), e *Aguenta, Felipe!*, grande sucesso de 1922.

Apesar de Mário Nunes ter considerado a fusão das duas revistas uma boa ideia, gerando um espetáculo divertido, modernizado, com boas atuações e bons bailados, a montagem permaneceu em cartaz apenas dez dias. A dificuldade em montar textos originais permanecia, e a *Companhia Margarida Max* apresentou a partir de 31 de maio de 1928 sua versão da revista *O Rio Nu*, original de 1896 escrito por Moreira Sampaio. Na época, apresentada no Teatro Recreio, a peça fez sucesso com Pepa Ruiz e Brandão, o popularíssimo, encabeçando o elenco. Como já se passavam 32 anos desde sua escrita, e tendo o gênero revisteiro por combustível a atualidade, Antonio Quintiliano e Francisco Marzulo se encarregaram de modernizar a revista. Collomb, Lazary e Raul de Castro criaram os cenários, Antonio Novelino cuidou da maquinaria, e Sosoff dos bailados.

Como Mário Nunes estava cobrindo as apresentações da companhia francesa de comédias Germaine Dermoz - que oferecia na mesma noite a peça *La Reine de Biarritz*, no Teatro Municipal - quem escreveu no Jornal do Brasil sobre *O Rio Nu* foi o crítico identificado por C. B. Suas críticas, de maneira geral, eram menos floreadas, mais diretas, e nem sempre tão positivas quanto às de Mário Nunes.

C. B. afirmou que “a revista perdeu muito de seu feitio antigo e ganhou sensivelmente em montagem” (JORNAL DO BRASIL, 01/06/1928, p. 12)³²⁸, e que de maneira geral agradou aos espectadores, sobretudo àqueles que não haviam assistido a original, e, portanto, não teriam como estabelecer comparações. Considerou que o desempenho dos intérpretes foi satisfatório, porém reclamou do número de propagandas feitas durante o espetáculo. Também na crítica publicada no jornal O Paiz vê-se a mesma colocação: “teve ela várias cenas enxertadas com números da atualidade, sendo três quadros dedicados exclusivamente a reclames de várias casas comerciais. Apesar desse senão, a revista agradou muito” (O PAIZ, 01/06/1928, p. 5).³²⁹ Uma dessas casas

³²⁸ Disponível em:

<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_04&PagFis=65793&Pesq=>. Acesso em: 20 set. 2017.

³²⁹ Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/178691_05/34085?pesq=margarida max](http://memoria.bn.br/DocReader/178691_05/34085?pesq=margarida%20max)>. Acesso em: 20 set. 2017.

comerciais era a Ao bicho da seda, que havia oferecido os tecidos para confecção dos trajes a serem usados no quadro homônimo, parte do 2º ato da revista. De acordo com a crítica do jornal O Paiz, a *Companhia Margarida Max* havia apresentado “um guarda roupa de luxo.”³³⁰

A crítica publicada no jornal Correio da manhã foi mais severa. Como pontos positivos, o autor mencionou o esmero da Empresa Pinto na produção do espetáculo; da parte dos intérpretes, destacou os bailados de Sosoff, a comicidade de Augusto Aníbal, e principalmente, a atuação de Margarida Max, interpretando os personagens que haviam sido de Pepa Ruiz na montagem original. No entanto, o crítico se ressentia da falta que faziam escritores de revista como Moreira Sampaio e Arthur Azevedo, ambos já falecidos, e não concordava com a releitura feita por Quintiliano e Marzulo:

Fazemos algumas restrições. Primeiramente as peças desse gênero, escritas sem pretensão, para determinada época, não podem ser modernizadas; não se devia permitir a colaboração profana na obra de um mestre de seu tempo. A modernização do “Rio nu” desfigura a revista e chega a ser um abuso substituir duas zonas que ainda existem, o Sacco do Alferes e a Cidade Nova, pela Favela e o Canal do Mangue. Introduziram no desenrolar dos quadros uma porção de reclames de cigarros, de casas de modas e outras. O afã de tornar moça a peça de Moreira Sampaio fez até o ator Armando Braga, que se encarregou do Rio, apresentar-se sob as feições de moço, quando a cidade, já no tempo da primitiva, já agora, passou muito da idade incerta e duvidosa de que fala o poeta. (CORREIO DA MANHÃ, 01/06/1928, p. 10)³³¹

De todo modo, a peça permaneceu em cartaz por um pouco mais de tempo que as precedentes. Em meados de junho, a prefeitura solicitou que o Teatro João Caetano fosse desocupado, para que entrasse imediatamente em obras. A *Companhia Margarida Max* então passou ao Phenix, onde finalizou as apresentações da revista em 21 de junho de 1928. Nos dias 22 e 23 de junho, a trupe apresentou no Phenix a reprise de *Bonecas da Avenida*, e em seguida partiu para uma temporada em São Paulo.

Desta vez a permanência em São Paulo foi mais longa, durando quase cinco meses. A *Companhia Margarida Max* ficou do início ao fim no Teatro Cassino

³³⁰ Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/178691_05/34085?pesq=margarida max](http://memoria.bn.br/DocReader/178691_05/34085?pesq=margarida%20max)>. Acesso em: 20 set. 2017.

³³¹ Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/089842_03/34745?pesq=margarida max](http://memoria.bn.br/DocReader/089842_03/34745?pesq=margarida%20max)>. Acesso em: 20 set. 2017.

Antártica, e apresentou um total de 15 peças, sendo a maioria já parte do repertório, algumas montadas em São Paulo, e outras usando a estratégia de juntar diversos quadros de diferentes revistas. A estreia foi em 28 de junho de 1928, com *Ouro à beça* (ver Figura 117). A esta seguiram: *Bonecas da avenida*, *A Jurity*, *Água de coco*, *O Diamante azul*, *A sertaneja*, *Rionu*, *Paratodos*, *Aguenta*, *Felipe e Pé de anjo*. Foram montados na cidade os seguintes espetáculos: *O carnaval no Rio* – revista carnavalesca (ainda que fora do período de carnaval) de Cardoso de Menezes; *Pai de todos* – peça *vaudevillesca* de Marques Porto e Luís Peixoto; *Luar do sertão* – peça de costumes sertanejos de Ivetta Ribeiro; *Evas de hoje* – revista de Marques Porto e Luís Peixoto. E ainda, foram apresentados os espetáculos *Varieté* – que foi a festa artística dos bailarinos Valery e Sosoff, e consistia na representação de *Ouro à beça*, seguido de um ato variado com diversos artistas; e *Tudo bom* – revista que era uma compilação dos quadros que haviam feito mais sucesso durante a temporada, e que já anunciava a despedida da companhia.

Figura 117 - Margarida Max na personagem *Sophia*, da revista *Ouro à beça*, apresentada no Teatro Cassino Antártica (SP)

Fonte: A Cigarra (06/1928, p. 37).³³²

³³² Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/003085/12156>>. Acesso em: 03 dez 2017.

2.1.2.3 Breve fase do Palácio Teatro e sucessos no Teatro Carlos Gomes

De volta ao Rio de Janeiro, a *Companhia Margarida Max* se instalou no recém reformado Palácio Teatro, e em novembro tentou emplacar mais duas revistas que não tiveram êxito. *Rio-São Paulo*, dos autores Carioca e Paulista, teve uma estreia cheia, com público carinhoso que saudou com muitos aplausos a volta da companhia e da estrela Margarida Max; porém, só ficou em cartaz de 16 a 25 de novembro. Já *Água de coco*, durou ainda menos, apenas sete dias, entre 26 de novembro e 02 de dezembro.

A partir de 03 de dezembro, subiu ao palco do Palácio Teatro a reprise de *Bonecas da Avenida*, que ficou em cartaz até 09 de dezembro. Manoel Pinto planejava apresentar a reprise de *Para todos* na sequência, mas a revista ficou em cartaz apenas um dia, em 10 de dezembro. Desta vez, a temporada se encerrou por conta das dificuldades impostas pelo rigor da censura policial, que atacava neste momento as críticas políticas tão características do gênero revisteiro. Não vendo solução para todos os cortes e impedimentos impostos pela censura, Manoel Pinto não só finalizou a temporada, como dissolveu a *Companhia Margarida Max*.

Outras companhias também sofriam com os excessos da censura. Em carta publicada no Jornal do Brasil, Geysa Bôscoli, autor de *Palácio das águias*, revista que estava em cartaz naquele momento no Teatro Recreio, declarou que também seu texto padecia com cortes que interferiam sobremaneira no andamento do espetáculo. Após exemplificar com detalhamento algumas das frases e palavras cortadas, o autor afirmava:

E como esses, mais quinze ou vinte cortes do mesmo quilate, que deixo de transcrever para não me alongar muito, mas que se encontram na revista “Palácio das Águias”, toda carimbada e rubricada pela Censura, à disposição dos interessados, no escritório da Empresa A. Neves & Cia. (...) Francamente, escrever assim, é impossível: a Censura oferece tinta, papel, lápis, borracha, mata-borrão, mas não se esquece de oferecer, aos autores de revistas, um par de algemas. (JORNAL DO BRASIL, 09/12/1928, p. 12)³³³

³³³ Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_04&pagfis=70381>. Acesso em: 20 set. 2017.

Neste contexto, 1928 não foi um ano fácil para o teatro de revista, nem tampouco, para a *Companhia Margarida Max*. Com a dissolução da companhia, todos os artistas e técnicos de cena ficaram desempregados, de uma hora para a outra. Antes do ano acabar, nos dias 14, 15 e 16 de dezembro, os integrantes da *Companhia Margarida Max* apresentaram no Palácio Teatro a revista *Para todos*. Manoel Pinto liberou o uso do teatro e de todos os elementos de cena, e o faturamento líquido foi dividido entre os integrantes da extinta companhia.

2.1.3 A parceria Manoel Pinto-Antonio Macedo

A *Companhia Margarida Max* só voltaria à cena na metade de 1929. Em maio, Manoel Pinto começa a dar entrevistas aos jornais, e falar sobre os novos artistas e técnicos que estavam sendo contratados. Como novidades, estão as contratações de Lou e Janot, bailarinos oriundos da *Companhia Velasco*, e que naquele momento residiam no Rio de Janeiro; a substituição da tradicional orquestra pela *jazz band* Brunswick³³⁴; e a aposta em um bom time de atrizes cômicas: “uma companhia ter um bom naipe cômico de homens é muito comum entre nós, mas de mulheres ainda não se viu. Pois bem, a Grande Companhia de Revistas Margarida Max (...) resolveu esta lacuna” (JORNAL DO BRASIL, 09/05/1929, p. 14).³³⁵

Nesta fase da companhia, aparece a figura de Antonio Macedo – empresário de companhias portuguesas de revista, autor e ensaiador – que, a convite de Manoel Pinto, se torna seu sócio na empresa e diretor artístico da *Companhia Margarida Max*. Como a estrela e sua trupe estavam afastadas dos palcos há meses, esse retorno era bastante aguardado pelo público, e bastante noticiado pela imprensa. A estreia se deu em 31 de maio de 1929, com *Guerra ao mosquito!* revista de Marques Porto e Luís Peixoto, no Teatro Carlos Gomes.

³³⁴ A Orquestra Brunswick foi organizada em 1929 por J. Thomaz, para acompanhar as gravações na gravadora de mesmo nome, que havia se instalado no Brasil naquele mesmo ano (e que permaneceu aqui até 1931).

³³⁵ Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_04&pagfis=75021>. Acesso em: 21 set. 2017.

2.1.3.1 O sucesso de *Guerra ao mosquito!*

Antonio Macedo dirigiu o espetáculo, que contou ainda com um time de bons profissionais, muitos dos quais já trabalhavam com Margarida Max de longa data: os cenários foram criados por Angelo Lazary, H. Colomb, Jayme Silva e Raul de Castro; a maquinaria era executada por Antonio Novelino; a iluminação estava a cargo de Guilherme Louzada; foram responsáveis pelas músicas nomes como Martinez Grau, J. Thomaz, Sá Pereira, J. Cristóbal e Pixinguinha; e, finalmente, assinavam a criação de figurinos Luís Peixoto e a própria Margarida Max. No elenco, além da vedete, figuravam comédicos e atrizes famosos por suas atuações em revistas: Edith Falcão, Elza Gomes, Grijó Sobrinho, Gui Martinelli, Luiz Calazans (Jararaca), Pedro Dias, Pinto Filho, Sarah Nobre e ainda os já citados bailarinos Lou e Janot.

O mosquito que dá nome à peça é o transmissor da febre amarela; havia um surto da doença no Rio de Janeiro desde 1928, e as autoridades de saúde empreendiam uma cruzada contra o inseto. Na semana de 11 a 18 de maio de 1929 houve um fortalecimento da campanha de combate à doença, e a Cruzada de Cooperação na Extinção da Febre Amarela (C.C.E.F.A.) organizou algumas ações para orientação e inserção da população na empreitada. Dentre elas, foram publicadas nos jornais instruções sobre como as pessoas deveriam usar a frase “Guerra ao mosquito!” no seu dia a dia. Dessa maneira, a informação seria propagada de maneira abrangente, e a eliminação dos focos de mosquito passaria a ser responsabilidade de todos, não apenas dos órgãos públicos sanitários (Figura 118).

Figura 118 - Campanha de combate ao mosquito publicada nos jornais

Fonte: Diário Carioca (10/05/1929, p. 2).³³⁶

Como parte da campanha, houve desfile de escoteiros pelas ruas da cidade; conferências públicas foram realizadas pelos instrutores da Cruzada; os padres e sacerdotes palestraram sobre o tema nas igrejas; as bandas de música da marinha, do exército, dos bombeiros e da polícia tomaram parte os eventos; folhetos explicativos foram espalhados por toda a cidade; em alguns cinemas foram realizadas conferências entre uma fita e outra; propagandas foram veiculadas no rádio, e cartazes afixados em bondes e ônibus; não faltaram reuniões em teatros, escolas e espaços públicos e privados; as associações femininas como a Federação Brasileira pelo Progresso

³³⁶ Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/093092_01/2949?pesq=guerra ao mosquito](http://memoria.bn.br/DocReader/093092_01/2949?pesq=guerra%20ao%20mosquito)>. Acesso em: 25 set. 2017.

Feminino e a União Universitária Feminina cooperaram com a distribuição de panfletos e informativos e havia uma Comissão Feminina que usava também o rádio para divulgar informações sobre educação sanitária (com pronunciamento de mulheres influentes como Bertha Lutz).³³⁷

Figura 119 - As telefonistas aderiram à campanha de combate ao mosquito

Fonte: *Diário Carioca* (12/05/1929, p. 2).³³⁸

A frase “guerra ao mosquito!” logo caiu em uso pelos cidadãos: “São as telefonistas, são as crianças nos colégios, é toda a gente nas ruas, são cartazes nos bondes, são os artistas no teatro. Todos, toda a cidade acudiu ao apelo feito pela Cruzada contra a Febre Amarela” (*DIÁRIO CARIOCA*, 14/05/1929, p. 7).³³⁹ Marques Porto e Luís Peixoto, atendendo a uma das principais características da revista – o diálogo constante com os assuntos da atualidade – aproveitaram a popularidade da frase para batizar o texto teatral. Ou melhor, rebatizar, já que o texto se chamaria, originalmente, *Boa bola*. Para justificar a mudança no título, foi inserido na revista um quadro cívico que fazia referência à febre amarela.

Na longa crítica publicada no *Jornal do Brasil*³⁴⁰, Mário Nunes confirmava o esmero da companhia em produzir espetáculos deslumbrantes, sobretudo no tocante a cenários e figurinos. Não faltaram elogios aos atores e atrizes, embora o escritor afirmasse que alguns quadros mereceriam retoques e até mesmo supressão de cenas. De

³³⁷ Disponível em: <[http://memoria.bn.br/docreader/093092_01/3000?pesq=guerra ao mosquito](http://memoria.bn.br/docreader/093092_01/3000?pesq=guerra%20ao%20mosquito)>. Acesso em: 25 set. 2017.

³³⁸ Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/093092_01/2973?pesq=febre>. Acesso em: 25 set. 2017.

³³⁹ Disponível em: <[http://memoria.bn.br/docreader/093092_01/2990?pesq=guerra ao mosquito](http://memoria.bn.br/docreader/093092_01/2990?pesq=guerra%20ao%20mosquito)>. Acesso em: 25 set. 2017.

³⁴⁰ Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_04&pagfis=75641>. Acesso em: 21 set. 2017.

acordo com Nunes, a parte mais bela e encantadora da revista eram as cortinas e quadros simbólicos, com bailados.

Como exemplos de quadros de cortina, podem ser vistas as Figuras 120, 121 e 122. Na Figura 120, o cômico Pinto Filho aparece em um esquete. Não foram encontradas informações sobre o nome do quadro, porém, consultando a distribuição do elenco divulgada no jornal³⁴¹, acredito se tratar do quadro *Palacete de caboclo*, ou do quadro *Vitrola*, ambos do 1º ato.

Figura 120 - Pinto Filho em *Guerra ao mosquito!*

Fonte: Antunes (2004, p. 204).

Na Figura 121 aparece um número de dança – *Charleston* – em que Gui Martinelli aparece à frente das coristas. Esse é mais um exemplo de figurino-fantasia, em que o objetivo é construir um grupo homogêneo, para que o destaque da atriz em relação às *girls* ocorra por sua movimentação, sua atuação, e seu contato com o público.

³⁴¹ Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_04&pagfis=75610>. Acesso em: 04 dez. 2017.

Figura 121 - Quadro *Charleston*, com Gui Martinelli e coristas

Fonte: Jornal do Brasil (26/07/1929, p. 14).³⁴²

É possível verificar que entre as principais características dos trajes estão o volume e o movimento. Tais características eram comumente encontradas nos quadros de fantasia. Como o número era de dança, o traje era pensado para que o movimento do tecido (ou do material com o qual o traje fosse confeccionado) amplie e valorize a movimentação dos corpos. A imagem não permite identificar de que materiais eram confeccionados os figurinos, mas as descrições encontradas em críticas e matérias sobre os espetáculos sempre mencionam muitas cores e muito brilho. Os figurinos também podiam apresentar outras tantas qualidades: podiam ser divertidos, engraçados, exagerados, certamente deviam ser chamativos. Nos quadros de cortina e de fantasia não havia, necessariamente, a preocupação com aspectos realistas ou naturalistas.

Outro ponto a se considerar é a quantidade de pele exposta pelas atrizes. A década de 1920 foi bem peculiar e marcante para o teatro de revista. Nesse momento as atrizes passam a expor mais seus corpos, e as cenas de nudez ou seminudez passam a integrar os espetáculos, servindo inclusive como chamariz para o público. Vemos a crescente valorização da presença da mulher em cena, e essa presença está notadamente associada a duas situações aparentemente opostas: ou a mulher faz uso da nudez, seja ela parcial ou total, ou ostenta um figurino exuberante, rico, grandioso, trabalhado. Em ambos os casos, no entanto, percebemos a valorização da mulher como um objeto estético na cena. Atrizes cômicas, ou cantoras, ou bailarinas, eram também valorizadas por estes

³⁴² Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_04/77206>. Acesso em: 04 dez. 2017.

atributos e talentos. Mas o essencial, a função principal, era embelezar a cena. E isso também era o que mais vendia ingressos, notadamente.

A Figura 122 traz um bom exemplo desta situação. Não foram encontradas informações sobre o quadro, mas acredito se tratar de *O Blue*, 2º ato. Na fotografia, Gui Martinelli ao centro, ladeada pelas coristas. O figurino de todas é igual, e se constitui de um traje de duas peças unidas por finas tiras de tecido. Pelo que é possível verificar na fotografia, todas as atrizes parecem estar de pernas de fora, sem uso de meias.

Figura 122 - Gui Martinelli e coristas. Provavelmente no quadro *O blue*, 2º ato

Fonte: Antunes (2004, p. 262).

Vale lembrar que a exposição dessa quantidade de pele significava uma grande ousadia, já que a vestimenta era ainda menor (ou seja, cobria menos o corpo) do que o traje de banho usado na época – uma peça inteira que cobria desde o colo até o início das pernas, como pode ser visto na Figura 123.

Figura 123 - Propaganda dos trajes de banho da marca *Forma*, 1929

de banho *Forma* para cavalheiro assentem como
para cavalheiros
dos melhores tecidos, cortes e estilos.

"sport" Olympia, parecem feitos por medida e assentam tão bem e dão tal aspecto de "sportsman" a pessoa que o traja que parecem criações de phantasia.

Luz, Ar, Sol e Forma

Ao ar livre com "Forma"

São encontrados nas principais casas do Rio.
FABRICANTES: ROSENBERG & HERTZ, COLONIA DO RHENO, ALLEMANHA
REPRESENTANTES: FERREIRA ARAUJO & CO., RUA BUENOS AIRES 87—Telephone Norte 5219, RIO DE JANEIRO

4

Fonte: Revista da Semana (05/01/1929, p. 15).³⁴³

Na Figura 124 aparece a atriz Edith Falcão com as *girls*. Apesar de não ter mais nenhuma informação sobre a foto (apenas o nome do espetáculo e da atriz), cotejando as imagens disponíveis com o cartaz de estreia da peça, em que constam informações sobre os quadros, acredito que se trate do quadro *A Rumba*, do 2º ato.

³⁴³ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/025909_02/17445?pesq=praias>. Acesso em: 04 dez. 2017.

Figura 124 - Edith Falcão (em destaque) e coristas no quadro *A Rumba*, 2º ato

Fonte: Antunes (2004, p. 264)

Este era um quadro de fantasia, onde o traje da primeira atriz um pouco diferente do grupo de coristas. A parte superior de seu corpo aparece de maneira mais exposta, ao mesmo tempo em que sua saia parece apresentar maior concentração de franjas – recurso que confere à vestimenta volume e movimento, dando destaque maior à atriz do que às *girls*. Nesta foto é possível observar também o uso de materiais brilhosos, que refletem bastante a luz – solução bastante utilizada para tornar os trajes exuberantes e vistosos aos olhos do público. Amplos chapéus complementam as vestimentas. O objetivo deste tipo de figurino era encantar o público por meio da beleza, do requinte, da exuberância. Este seria mais um exemplo do que Sette (2005) chamou de Figurino-fantasia, categoria que conta ainda com uma subdivisão para abarcar especificamente os figurinos de vedetes e *girls*.

Interessante notar o contraponto que este quadro, chamado “A rumba”, fazia com o quadro imediatamente anterior, chamado de “Rumba”. Rumba, assim sem o artigo definido “a”, era um quadro de comédia, onde tomavam parte Danilo de Oliveira, Grijó Sobrinho, João Martins, Pinto Filho e Sarah Nobre. Os quadros de comédia, também chamados de esquetes, eram geralmente curtos, tendo como ponto alto o desfecho, a resolução da intriga. Nesse caso, o traje tinha o mesmo objetivo dos atores: fazer rir. Claro, deveria identificar a personagem, mas sempre de maneira cômica, caricata, tipificada, como pode ser visto na Figura 125.

Figura 125 - Grijó Sobrinho, Danilo de Oliveira, Pinto Filho e Sarah Nobre no quadro *Rumba*, 2º ato

Fonte: Antunes (2004, p. 240).

Os atores estão vestidos de maneira caricata. Os trajes mantêm as características de volume e movimento, mas os materiais usados são menos nobres, mais rústicos, e não há brilho ou requinte. O importante aqui não é encantar, e sim identificar, de maneira cômica, o personagem. Este também seria um bom exemplo de figurino-fantasia, inserido na subdivisão de personagens cômicos. O figurino fantasia não aparecia apenas em quadros de fantasia; podia aparecer em números de cortina, ou mesmo quadros cômicos. E certamente estaria presente de maneira intensificada nas duas apoteoses (ver Figura 126).

Figura 126 - Margarida Max (ao centro, em primeiro plano) e demais atrizes na apoteose do 1º ato

Fonte: Frou-Frou (08/1929, p. 95).³⁴⁴

Os figurinos que a estrela de uma revista usava nas apoteoses eram geralmente os mais vistosos do espetáculo inteiro. A Figura 127 mostra em detalhes o traje de cena usado por Margarida Max na apoteose do 2º ato de *Guerra ao mosquito!*. Esta vestimenta conseguia reunir diversas características esperadas de um traje deslumbrante: tinha brilho, transparência, volume, caimento, balanço; deixava uma das pernas da vedete à mostra; era exuberante e apresentava modelagem pouco convencional; o adereço de cabeça era imponente e contribuía, junto com a cauda, para tornar a figura da atriz enorme em cena; e ainda, a ampla cauda possibilitava à Margarida exibir seus dotes durante a movimentação nas escadarias – elemento cênico praticamente obrigatório nas apoteoses.³⁴⁵

³⁴⁴ Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/305138/2530?pesq=mosquito>>. Acesso em: 04 dez. 2017.

³⁴⁵ Posteriormente, já na década de 1940, Walter Pinto, filho mais novo de Manoel Pinto, iria tirar máximo proveito da movimentação das atrizes em cena, usando imponentes escadarias. Este atributo viria a ser um dos trunfos de seus espetáculos.

Figura 127 - Margarida Max com o figurino utilizado na apoteose do 2º ato

Fonte: Frou-Frou (08/1929, p. 95).³⁴⁶

Como a estrutura das revistas era sempre muito parecida, bastante demarcada e codificada, restava aos autores e ensaiadores descobrir maneiras de inserir novidades no gênero respeitando suas convenções. Em *Guerra ao mosquito!*, tal façanha foi conquistada graças à adoção de uma passarela rasa junto ao palco, o que possibilitava o contato mais próximo dos artistas com o público. Nunes também destacou a Orquestra Brunswick, montada no formato das *jazz bands* que haviam estourado no Brasil no início da década de 1920.

A crítica publicada no jornal *A Manhã* afirmava que a estreia havia sido um sucesso tanto do ponto de vista da bilheteria, quanto do ponto de vista artístico. O crítico ressaltou as novidades apresentadas pela revista - dentre elas, a marcação do corpo de bailados feita por Lou e Janot, e o brilho da Orquestra Brunswick. Fazendo coro a Mário Nunes, ressaltou que o espetáculo se superava em seus números de cortina. Destacou ainda os quadros de comédia e a elegância na montagem, nos seguintes

³⁴⁶ Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/305138/2530?pesq=mosquito>>. Acesso em: 04 dez. 2017.

termos: “é claro que não a vamos comparar às montagens suntuosas da *Companhia Velasco*, por exemplo; mas dentro das exigências das nossas responsabilidades, é surpreendente. Tudo de gosto, rico e elegante” (A MANHÃ, 01/06/1929, p. 12³⁴⁷).

Já a crítica publicada no jornal O Paiz exultava Margarida Max, que “teve a fortuna de se ver mais uma vez fartamente festejada pelos seus admiradores e mal apareceu em cena, estrugiram as palmas e o palco ficou juncado de flores. Todos os seus números foram muito aplaudidos e alguns bisados” (O PAIZ, 01/06/1929, p. 5³⁴⁸). O autor festejou o aparecimento de Sarah Nobre na revista, e elogiou os atores cômicos, os bailados e as músicas. A peça foi um grande sucesso, e ultrapassou um centenário de representações, ficando em cartaz até 29 de julho de 1929.

2.1.3.2 *Onde está o gato?* e o incêndio no Teatro Carlos Gomes

Onde está o gato?, revista de Luiz Iglesias e Geysa Boscoli, estreou no Teatro Carlos Gomes em 01 de agosto de 1929. Tinha direção artística de Antonio Macedo, e músicas de Martinez Grao, J. Tomaz, J. Aymbere, Sá Pereira e Romualdo Peixoto. Os cenários eram de H. Collomb, Lazary e Raul de Castro, e os figurinos de Marques Porto (nota-se que há indicação da chefe do guarda-roupa: Nadir Braga). A equipe contava ainda com o cabeleireiro Assis, com o aderecista A. Costa, e com Guilherme Louzada na iluminação e Antonio Novelino na maquinaria. Os bailados foram marcados por Lou e Janot e se configuraram como unanimidade entre os críticos – todos elogiaram. Cabe lembrar que além de coreografar, Lou e Janot também participavam dos bailados (ver Figura 128).

Mário Nunes, em crítica publicada no Jornal do Brasil, afirmava que os coreógrafos “despertam grandes aplausos. São, na verdade, admiráveis. (...) tem criações coreográficas de singular encanto, como estilização pinturesca das danças modernas” (JORNAL DO BRASIL, 02/08/1929, p. 15³⁴⁹). Nunes considerou a revista boa como um todo, pontuando a atuação de alguns intérpretes. Mencionou que havia

³⁴⁷ Disponível em: <[http://memoria.bn.br/docreader/116408/8497?pesq=guerra ao mosquito](http://memoria.bn.br/docreader/116408/8497?pesq=guerra%20ao%20mosquito)>. Acesso em: 25 set. 2017.

³⁴⁸ Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/178691_05/38471?pesq=guerra ao mosquito](http://memoria.bn.br/DocReader/178691_05/38471?pesq=guerra%20ao%20mosquito)>. Acesso em: 25 set. 2017.

³⁴⁹ Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_04&pagfis=77419>. Acesso em: 26 set. 2017.

dois quadros patrióticos de efeito quase nulo, e que algumas cenas ainda poderiam sofrer cortes. De acordo com o crítico, em *Onde está o gato?* “quadros rápidos espirituosos cedem o lugar à *féeries* faustosas ou à incursão das *girls* que constituem um dos grandes atrativos da revista” (JORNAL DO BRASIL, 02/08/1929, p. 15).³⁵⁰

Figura 128 - Janot e Lou, entre as coristas. À direita, detalhe do figurino de Lou

Fonte: Antunes (2004, p. 253-246).

Na crítica publicada no jornal O Paiz, não havia nenhum ponto negativo. O autor considerou que todos os aspectos do espetáculo mereciam elogios, pois em tudo agradava ao público. Pontuou a atuação de alguns artistas, as marcações de Lou e Janot, e o trabalho dos revistógrafos, que, de acordo com a crítica, dominavam a carpintaria teatral. Sobre Luiz Iglesias e Geysa Boscoli, o crítico afirmou: “utilizando-se de todos os recursos permitidos para grandes efeitos em peças do gênero, os autores nem por isso abusaram, de modo que *Onde está o gato?* é uma revista engraçadíssima e fina que faz rir sem fazer corar” (O PAIZ, 02/08/1929, p. 5).³⁵¹ Os principais comédicos da revista eram Pinto Filho, Danilo de Oliveira, João Martins e Grijó Sobrinho. Margarida Max também participava de algumas cenas cômicas, como pode ser conferido na Figura 129.

³⁵⁰Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_04&pagfis=77419>. Acesso em: 26 set. 2017.

³⁵¹ Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/178691_05/39113?pesq=onde esta o gato](http://memoria.bn.br/DocReader/178691_05/39113?pesq=onde%20esta%20o%20gato)>. Acesso em: 26 set. 2017.

Figura 129 - Margarida Max, Pinto Filho, Danilo de Oliveira e coristas no quadro *Onde está o gato?*, 2º ato

Fonte: Antunes (2004, p. 253).

Visão contrária teve o crítico identificado pelas iniciais B. J., que escrevia para o jornal *A Manhã*. Considerou a revista decepcionante, já que era “traçada pelos velhos moldes de todas as revistas já conhecidas, sem uma ideia original, sem uma invenção, sem um imprevisto. Em certos quadros é mesmo uma repetição enfadonha de pilhérias velhas e exploradas em outras peças” (*A MANHÃ*, 02/08/1929, p. 10).³⁵² Aquilo que para um crítico pareceu maestria quanto à utilização de recursos cênicos já estabelecidos, para outro soou como total ausência de criatividade. Quanto a pontos positivos, o crítico do jornal *A Manhã* destacou os bailados primorosamente coreografados por Lou e Janot, e a riqueza da montagem (ver Figura 130).

³⁵² Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/116408/9167?pesq=onde esta o gato](http://memoria.bn.br/DocReader/116408/9167?pesq=onde%20esta%20o%20gato)>. Acesso em: 26 set. 2017.

Figura 130 – Quadro não identificado de *Onde está o gato?*

Fonte: Antunes (2004, p. 254).

Os bailados eram compostos por 30 bailarinos, e *Onde está o gato?* trazia ainda a presença de 12 *black-girls*:

Nítida influência dos filmes musicais americanos; as negras brasileiras pelo menos saíam do espaço limitado dos clubes de ranchos, das primeiras agremiações carnavalescas proletárias, dos circos e das gafieiras para se exibirem perante as plateias burguesas do teatro de revista. A vontade frenética de imitar os modelos parisienses e nova-iorquinos – e o *Cotton Club* fazia furor no Harlem – ajudou a divulgar o talento dançante de negros e mulatos dos morros cariocas. (PAIVA, 1991, p. 322)

Como exposto anteriormente uma das principais características do gênero revista era a flexibilidade proporcionada por sua estrutura. Como os quadros eram soltos, não necessariamente se relacionavam, era possível adicionar ou subtrair cenas e números sem prejuízo ao espetáculo como um todo. A adição de quadros novos ao longo da temporada era uma constante, e servia de chamariz para o público. Nesse sentido, a agilidade dos empresários contava muito na disputa com as outras companhias e empresas. No dia 24 de agosto de 1929, o *Jornal do Brasil*³⁵³ publicou uma nota a respeito da contratação, feita por Manoel Pinto, dos artistas Therezita e Minuto, conhecidos como “os anões menores do mundo”³⁵⁴, que estreariam com alguns números

³⁵³ Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_04&pagfis=78031>. Acesso em: 26 set. 2017.

³⁵⁴ Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_04&pagfis=78031>. Acesso em: 26 set. 2017.

de chiste em *Onde está o gato?* naquela noite. A nota destacava que Manoel Pinto havia contratado os artistas – que eram de origem espanhola – no momento em que estes haviam desembarcado no Brasil. Em outra nota, logo abaixo, era divulgado que a próxima estreia da *Companhia Margarida Max* se daria em 05 de setembro de 1929, no Teatro República, com a revista *Mineiro com Botas*.

O contrato com a Empresa Paschoal Segreto, que administrava o Teatro Carlos Gomes, acabaria em 1º de setembro, motivo pelo qual a trupe de Margarida Max se mudaria para o Teatro República. No entanto, na manhã de 27 de agosto, ainda durante a temporada de *Onde está o gato?* o Teatro Carlos Gomes pegou fogo. A causa do incêndio foi atribuída a um reparo na rede elétrica do teatro realizado pela *Light* - empresa distribuidora de energia elétrica do Rio de Janeiro. As chamas teriam se iniciado na cabine de iluminação, e rapidamente passado aos cenários e ao palco.

No momento do incêndio, encontravam-se no teatro o chefe dos operários da Empresa Paschoal Segreto - Bertholino, e um funcionário da *Companhia Margarida Max*, de nome Balbino Costa, que executava naquele instante a limpeza dos camarins. O teatro ficou completamente destruído e vários prédios do entorno ficaram danificados, seja pelo fogo, seja pela água usada no combate às chamas. Vários motivos concorreram para a rápida propagação das labaredas: além do material de cena ser muito inflamável, parte do teatro também o era – o madeiramento já velho e seco; na hora do incêndio, ventava muito na Praça Tiradentes, o que facilitou o alastramento das chamas; e ainda que o Corpo de Bombeiros tenha chegado rápido ao local, se deparou com a falta d'água nos hidrantes, de modo que o fogo só pôde ser contido quando não havia praticamente nada mais a salvar do antigo teatro. Não houve nenhuma morte em decorrência do desastre, embora algumas pessoas tenham ficado feridas.

Vários dos prédios atingidos possuíam seguro contra incêndio. De acordo com a matéria publicada no *Jornal do Brasil*³⁵⁵, os maiores seguros eram os da Empresa Paschoal Segreto, contabilizados em 425 contos de réis; a *Companhia Margarida Max* possuía seguro de 250 contos de reis, valor muito aquém dos prejuízos sofridos. Foram perdidos no incêndio todo o material de cena da companhia, que abrangia todas as peças já apresentadas, e parte do material de *Mineiro com botas*, que ainda estrearia no mês seguinte. De acordo com o jornal, se perderam ainda trajes de cena dos espetáculos

³⁵⁵ Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_04&pagfis=78121>. Acesso em: 26 set. 2017.

Orgia dourada e *Em plena loucura*, da *Companhia Velasco*, que haviam sido adquiridos por Manoel Pinto; e os *smokings* e instrumentos musicais dos integrantes da Orquestra *Brunswick*.

Também o jornal O Paiz publicou reportagem sobre o incêndio, fazendo levantamento ainda mais detalhado sobre os prejuízos da companhia:

Há que contar ainda com os modernos aparelhos eletrônicos e adereços, refletores e pianos de ensaio e orquestra, o que leva a supor que os prejuízos do empresário são consideráveis, além de máquinas de escrever, madeiras, ferragens, maquinarias, etc. Sendo as roupas de cena – exceto de fantasia – de propriedade dos artistas há que se ver que os atores são obrigados a possuir casaca, *smoking*, três ternos de roupa e calçado respectivo. Tudo isso se perdeu. Por seu lado, perdem as atrizes e as coristas suas chamadas “roupas de rua”, *toilettes* de baile, roupas de passeio, joias e fantasias para teatro, plumas, luvas, meias, sapatos, chapéus, etc. a atriz Margarida Max perde uma lindíssima coleção de “aves do paraíso”, plumas de avestruz e garça, vários quilos de pedras de fantasia, pois é das nossas artistas a que mais luxuosamente se apresenta em cena. (O PAIZ, 28/08/1929, p. 6)³⁵⁶

A matéria publicada no Jornal do Brasil toca ainda em um ponto importante e delicado: a situação dos funcionários – incluindo-se aí todo o elenco – da *Companhia Margarida Max*. O autor da matéria afirmava que com o incêndio, quase uma centena de artistas poderiam ficar desempregados de uma hora para a outra, já que “por força da nova Lei Getúlio Vargas, que regulamentou os serviços teatrais, em caso de incêndio todos os contratos ficam rescindidos.”³⁵⁷

A Lei Getúlio Vargas a que o autor se refere é o Decreto n.º 18.527, de 10 de dezembro de 1928, apresentado por Getúlio Vargas (ainda deputado) e promulgado pelo presidente Washington Luís. O Decreto aprovava o “regulamento da organização das empresas de diversões e da locação de serviços teatrais.”³⁵⁸ A nova legislação foi bastante comentada no meio teatral da época, pois normatizava as relações de trabalho entre empresários e artistas, modificando padrões de comportamento que costumavam

³⁵⁶ Disponível em: <[http://memoria.bn.br/docreader/178691_05/39396?pesq=margarida max](http://memoria.bn.br/docreader/178691_05/39396?pesq=margarida%20max)>. Acesso em: 22 nov. 2017.

³⁵⁷ Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_04&pagfis=78121>. Acesso em: 26 set. 2017.

³⁵⁸ Disponível em: <<http://legis.senado.gov.br/legislacao/ListaTextoSigen.action?norma=435222&id=14447735&idBinario=15634765&mime=application/rtf>>. Acesso em: 26 set. 2017.

ser bastante informais. A formalização de contratos, a fixação da jornada de trabalho semanal e o tratamento dos direitos autorais foram alguns dos alvos do decreto. O parágrafo único do artigo 27 dizia o seguinte:

Serão considerados de força maior para suspensão de espetáculos, sem direito a salário, os casos de guerra, revolução, epidemia, incêndio, ou fechamento de teatros por ordem do poder público.
Em qualquer outro caso de suspensão de espetáculos os locadores receberão os seus salários por inteiro.³⁵⁹

Daí surgia a preocupação expressa pelo autor da matéria publicada no Jornal do Brasil. Porém, apesar dos enormes prejuízos, Manoel Pinto não adiou a estreia de *Mineiro com Botas*, que subiu à cena no Teatro República em 06 de setembro de 1929, poucos dias após o incêndio do Carlos Gomes.

2.1.3.3 Temporada no Teatro República e a sucessão presidencial

O país já estava com a atenção voltada para a sucessão presidencial que se avizinhava. Como não podia deixar de ser, a disputa entre Getúlio Vargas e Júlio Prestes virou assunto para revistas de várias companhias. A trupe de Margarida Max lançou mão do original de Marques Porto e Luís Peixoto *Mineiro com Botas*. De acordo com Paiva (1991), a peça trazia um título político implícito, que o autor considerava “o perfeito duplo sentido: a gostosa sobremesa brasileira de queijo com banana, açúcar e canela, e o candidato gaúcho Getúlio Vargas aliado ao governo de Minas Gerais para vencer, pelo voto, o candidato oficial Júlio Prestes” (PAIVA, 1991, p. 327).

O espetáculo contava com a direção artística de Antonio Macedo. A música estava a cargo de Martinez Grao, J. Thomaz, e J. Aymeré; Novelino permanecia na maquinaria e Guilherme Louzada na iluminação; o guarda-roupa estava sob direção de Margarida Max. A crítica para a peça de Mário Nunes foi bastante favorável. O autor considerou a revista equilibrada, com quadros bons nos dois atos, e montada com muito luxo; o elenco foi muito bem aproveitado considerando as aptidões da cada artista; os

³⁵⁹Disponível em:

<<http://legis.senado.gov.br/legislacao/ListaTextoSigen.action?norma=435222&id=14447735&idBinario=15634765&mime=application/rtf>>. Acesso em: 26 set. 2017.

cenários e figurinos eram modernos, novos, de bom gosto e belo efeito. Nunes mais uma vez destacou com ênfase a atuação de Lou e Janot, “aos quais se deve boa parte do êxito da revista. Ela é magnífica nos seus números e a ambos se deve o brilho atual do corpo de *girls* e de coros, que é mais perfeito e mais gracioso de revista para revista” (JORNAL DO BRASIL, 07/09/1929, p. 14).³⁶⁰ Nunes pontuou ainda o sucesso da orquestra-jazz, que em alguns momentos era comandada por Martinez Grao, em outros por J. Thomaz. O crítico fazia, entretanto, uma ressalva em relação ao espetáculo: a insistência dos autores em inserir na revista decalques de cenas do filme *Fox Movietone Follies of 1929*³⁶¹, que havia sido exibido no Rio de Janeiro recentemente (ver Figura 131).

Figura 131 - À esquerda e ao centro, cartazes de divulgação do filme *Fox Movietone Follies of 1929*, e à direita, imagem do filme

Fonte: Internet Movie Database.³⁶²

Paiva (1991, p. 327) afirma que a peça apresentava algumas canções americanas extraídas do filme, que era divulgado como uma revista toda falada, dançada e cantada (ver Figura 132).

³⁶⁰ Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_04&pagfis=78434>. Acesso em: 25 out. 2017.

³⁶¹ Filme musical lançado pela *Fox Film Corporation* em 1929.

³⁶² Disponível em: <<http://www.imdb.com/title/tt0019896/>>. Acesso em: 25 out. 2017.

Figura 132 - Cartaz de divulgação do filme *Fox Movietone Follies of 1929*

Fonte: Wikipedia.³⁶³

Mas apesar da influência Hollywoodiana, o repertório musical brasileiro de *Mineiro com Botas* era muito mais extenso. O próprio Mário Nunes concordava que este tipo de estratégia era parte fundante da revista, e afinal de contas, fazia sucesso com o público:

Admitida a teoria, de que uma revista é o inteligente aproveitamento do que se acha em voga, o que parece um defeito passa a ser qualidade... O que é verdade é que os dois populares revistógrafos construíram um interessante espetáculo, que diverte bastante o público e em que há muita coisa bonita. (JORNAL DO BRASIL, 07/09/1929, p. 14)³⁶⁴

³⁶³ Disponível em: <<https://en.wikipedia.org/w/index.php?curid=33807800>>. Acesso em: 25 out. 2017.

³⁶⁴ Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_04&pagfis=78434>. Acesso em: 25 out. 2017.

A Empresa M. Pinto ainda estava se recuperando dos prejuízos sofridos com a queima do Carlos Gomes. A Casa dos Artistas³⁶⁵ procurava organizar festivais artísticos em benefício da *Companhia Margarida Max*, e encontrava apoio na figura de empresários como N. Viggiani, que cedeu o Teatro Lírico para a realização de um desses eventos. Margarida Max adoeceu no final de setembro, e se ausentou dos palcos, voltando à cena no início de outubro, já no final da temporada de *Mineiro com Botas*. E ainda que a companhia tivesse um elenco em que não faltavam artistas queridos para o público, a ausência da primeira atriz sempre era sentida (na bilheteria, inclusive).

No teatro de revista, tiveram grande importância os tipos populares como o malandro, a mulata, o português, a baiana, o caipira, entre outros. Tais figuras se relacionavam com o panorama político e social do país, refletindo a vida cosmopolita e as mudanças de sua época. Nesse sentido, a caracterização de um personagem-tipo era eficiente na medida em que identificava de imediato, o personagem que entrava em cena. Neste caso, a criação do personagem se dá a partir do seu exterior, calcada nos trajes, adereços, maquiagens e atitudes, proporcionando ao público uma leitura da cena de maneira direta e sem obstáculos. Temos mais um exemplo deste tipo de construção visual na Figura 133, que retrata o quadro *Casamento no Morro da Mangueira*, em que tomavam parte, entre outros artistas, Dora Brasil, Oswaldo Viana, Lou e Janot.

Figura 133 - Quadro *Casamento no morro da Mangueira*

Fonte: Antunes (2004, p. 263).

³⁶⁵ Também conhecida como Retiro dos Artistas, é uma instituição que acolhe artistas idosos que passam por dificuldades financeiras e emocionais, são abandonados pela família ou não têm onde morar. Disponível em: <<https://www.retirodosartistas.org.br>>. Acesso em: 25 out. 2017.

A imagem mostra construções tipificadas de personagens negros, inclusive pelo uso de *black face* – personagens negros sendo representados por atores brancos com o rosto pintado de negro, de maneira caricata. A prática, que surgiu no século XIX, ainda era bastante utilizada no início do século XX, sobretudo em espetáculos cômicos. Embora o nome se atenha ao rosto do personagem, a *black face* na verdade se estende para o figurino, com a utilização de meias e luvas pretas para simular a pele negra. Apesar de ser carregada de racismo, à época essa prática não era percebida como tal; este tipo de cena era corriqueiro e considerada isenta de preconceito, já que visava à caricatura. Este quadro também contava com a participação do ator Miquimba (Figura 134), o único em cena que era realmente negro. Miquimba fazia sua estreia na companhia em *Mineiro com Botas*, e apesar de já ser conhecido do público, e elogiado pela crítica, seu nome não constava no grande cartaz de divulgação da revista publicado no Jornal do Brasil.³⁶⁶

Figura 134 - O ator Miquimba, em cena de *Mineiro com Botas*

Fonte: A Crítica (18/09/1929, p. 6).³⁶⁷

³⁶⁶ Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_04&pagfis=78369>. Acesso em: 05 dez. 2017.

³⁶⁷ Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/372382/1951>>. Acesso em: 05 dez. 2017.

Assim como outros espetáculos apresentados em 1929³⁶⁸, *Mineiro com Botas* tinha bastante apelo político, e estava inserido na temática da sucessão presidencial. Chama atenção, ao longo da temporada, a filiação política do espetáculo e os desdobramentos que isso acarretava. Esta pesquisa foi feita em grande parte através do que era publicado nos jornais da época. Então é preciso considerar que assim como as companhias tinham suas inclinações políticas, também os jornais tinham, e agiam em defesa de seus interesses. O Diário Carioca, por exemplo, acusava o governo de comprar autores e músicos, para que os espetáculos teatrais participassem da campanha de Júlio Prestes. De acordo com o texto publicado na edição de 04/09/1929 do jornal, a censura teatral estaria prestes a ser envolvida na campanha política a serviço do candidato oficial do governo:

A censura recebeu ordem de permitir peças e números de revista ofensivos e insultuosos aos sul-riograndenses e aos mineiros. As maiores personalidades da política desses estados não serão poupadas. (...) O governo mandou encomendar a certos musicistas mercenários, modinhas e tangos pró-Julinho. Esse folclore da corrupção e da falta de vergonha será gravado em discos para gramofones e distribuídos à granel. Supõe o pobre barbado que com isso elege o compadre. (DIÁRIO CARIOCA, 04/09/1929, p. 01)³⁶⁹

Diário carioca acusava o então presidente Washington Luís de abusar de seu cargo na defesa de interesses particulares; já as companhias de revista, eram acusadas de servir ao governo, inserindo nos espetáculos quadros de injúrias gratuitas aos liberais. Em outra edição de setembro de 1929 o periódico noticiava a prisão, de maneira violenta, de um grupo de espectadores que havia provocado uma pateada— ruído feito através da batida dos pés no chão do teatro, em sinal de reprovação — no Teatro República, durante a apresentação do segundo ato de *Mineiro com Botas* (ver Figura 135):

O caso é que, em dado momento, aparece uma charge, tão insulta quanto baixamente ofensiva, envolvendo o líder da bancada mineira, o sr. José Bonifácio, que é, como se sabe, um dos chefes parlamentares da Aliança Liberal.

³⁶⁸ A *Companhia do Teatro Recreio* também montou revistas de cunho prioritariamente político, como *Comigo é na madeira*; *Às urnas*; *Banco do Brasil* e *Pátria amada*.

³⁶⁹ Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=093092_01&pagfis=3892>. Acesso em: 26 out. 2017.

A plateia estruge em protestos, numa assuada uníssona, ensurdecadora, patenteando assim, o seu protesto contra aquela insidia.

Nada mais natural, e tudo teria terminado sem maiores consequências, além do fracasso da crítica aleivosa e estúpida, se não fosse a intervenção extemporânea da polícia exorbitante, arbitrária, prendendo cerca de vinte dos espectadores.

O fato provocou enorme escândalo, sendo acremente comentada a conduta, como sempre odiosa e brutal, da polícia, prendendo os assistentes que, apenas, usando de um direito, manifestavam a sua desaprovação à estupidez daquela agressão intempestiva aos adversários do Governo e do Banco do Brasil. (DIÁRIO CARIOCA, 11/09/1929, p. 3)³⁷⁰

Gostaria de chamar a atenção a dois pontos do texto retirado do jornal: primeiro, a relação estabelecida entre espectadores e artistas. Como pode ser observado ao longo da história do teatro ocidental, em diversos gêneros populares o público interagiu com os atores em cena, por vezes, de maneira contundente e até mesmo invasiva. No teatro de revista, o público era a principal baliza de um espetáculo. Quando um quadro agradava, os espectadores pediam bis até que o número fosse reprisado (levando-se em conta que havia o bis genuíno, realmente solicitado pelo público, e aquele induzido por profissionais pagos, que seguiam a orientação das companhias que os contratavam, como explicitado anteriormente neste trabalho). Por outro lado, em face ao desagrado, o público protestava fazendo barulhos, que podiam ir de vaias e xingamentos até a pateada – expediente comumente utilizado na época. A comunicação entre palco e plateia era constante e determinante.

O segundo ponto diz respeito à ação da polícia e da censura. A sátira política era um dos pilares do teatro de revista. Não poder falar sobre os políticos da época seria um grande desfalque aos espetáculos. Porém, em épocas de sucessão presidencial era natural que os ânimos ficassem acirrados, e neste contexto, a censura teatral se intensificava. O que é interessante notar é como – ao longo dos anos – as manifestações artísticas se mostram como ferramentas de discussão e apreensão dos fatos, e por isso mesmo, em momentos específicos são atacadas e/ou privadas de atuação.³⁷¹ Ao

³⁷⁰ Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=093092_01&pagfis=3950>. Acesso em: 26 out. 2017.

³⁷¹ Tem sido muito curioso perceber, ao longo desta pesquisa, como a história se repete e reinventa. Como situações, acontecimentos e movimentos que hoje, em 2017, parecem específicos de nossa época, têm ressonância com nosso passado de quase um século atrás. Enquanto escrevo, traço diversos paralelos entre acontecimentos recentes da história política e da cultura brasileira, com as matérias que encontro nos jornais e revistas das décadas de 1920 e 1930. Percebo como as diversas configurações de censura se

observar os acontecimentos com a distância de quase um século de tempo, é difícil estabelecer os limites de cada um dos lados em um conflito. Mas a investigação suscita diversas indagações. Até que ponto *Mineiro com Botas* estaria de fato insultando os liberais? Até que ponto a sátira era endereçada a apenas um dos lados? Em que medida o texto de uma revista refletia de fato o ponto de vista político de seus autores, dos empresários e companhias que o montavam, dos artistas que o interpretavam? Será que montar um texto com clara filiação partidária era uma decisão unânime para toda a companhia, ou nem todos tinham direito a opinar e decidir? E em que medida tais críticas se configuravam não como uma opinião política propriamente, mas apenas como um acordo comercial com o lado que oferecesse maior vantagem? Quais vantagens recebiam aqueles grupos que participaram do lado vitorioso do embate, e quais problemas enfrentavam os que haviam feito campanha para o lado perdedor? Não é objetivo deste trabalho responder a estas perguntas, mas considero necessário que elas sejam feitas.

Figura 135 - Charge publicada após o episódio da prisão de espectadores em *Mineiro com botas*. Washington Luis, Margarida Max e José Bonifácio, respectivamente

Fonte: O Malho (28/09/1929. p. 21).³⁷²

apresentam ora de maneira aberta, oficial, ora de maneira velada e obscura. Permeando tudo isto, estão as diferentes manifestações artísticas, que, por se prestarem não apenas à contemplação, mas também à reflexão e ao questionamento, sofrem tentativas de silenciamento e desvalorização social. Outro ponto de consonância é a conduta por vezes brutal da polícia, ao repreender manifestações não violentas e não perigosas de maneira exacerbada. Consideradas as devidas proporções, é possível identificar um modo de operação que hoje pode parecer específico da atualidade, mas de alguma maneira vem sendo construído e reforçado por décadas.

³⁷² Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/116300/70970?pesq=mineiro com botas](http://memoria.bn.br/DocReader/116300/70970?pesq=mineiro+com+botas)>. Acesso em: 31 out. 2017.

Mineiro com Botas ficou em cartaz por um mês, e em seu lugar entrou *Por conta do Bonifácio*. A revista de Carlos Bittencourt, Cardoso Menezes e Affonso Carvalho estreou no Teatro República em 11 de outubro de 1929. Tinha músicas de Martinez Grao, J. Thomaz, e J. Aymeré; cenários de H. Collomb, A. Lazary, Raul de Castro, Jayme Silva e Avelino Pereira. Os figurinos eram de Margarida Max, as coreografias eram de Lou e Janot, e completavam a ficha técnica Antonio Novelino na maquinaria e Guilherme Louzada na iluminação.

A crítica do Jornal do Brasil, escrita por Mário Nunes, considerou a peça bonita e divertida, mas cheia de cenas desinteressantes que deveriam ser suprimidas. O crítico elogiou o requinte da montagem, destacando os cenários e figurinos, o trabalho do elenco, e as marcações de Lou e Janot. Mas se mostrou bastante insatisfeito com as cenas de cunho político: “A atual efervescência política é exaustivamente explorada nos dois atos. O excesso cansa. (...) Para rir, há no segundo ato um bom quadro: Futebol político. Tudo mais, salvo uns dois ou três sambas e algumas frases de espírito, podia ser dispensado” (JORNAL DO BRASIL, 12/10/1929, p. 12).³⁷³

Já a crítica do jornal O Paiz, considerou que “os assuntos políticos do momento são explorados com habilidade, e uma fina ironia que vai bem aos trabalhos desse gênero” (O PAIZ, 12/10/1929, p. 5).³⁷⁴ Sem mencionar qualquer desagrado, o crítico ainda destacou os cenários e figurinos, e a atuação dos principais artistas, e dos maestros. *Por conta do Bonifácio* ficou em temporada por menos de 20 dias, saindo de cartaz em 28 de outubro de 1929.

Na sequência, subiu à cena *O Profeta da Gávea*. A revista, de autoria de Gastão Trojeiro, foi estreada em 31 de outubro de 1929 no Teatro República. Não foram encontradas informações sobre a ficha técnica do espetáculo; nos jornais, a divulgação trazia poucos elementos. O cartaz publicado na data da estreia anunciava uma revista “com feitio de drama e tragédia”, “que fez o milagre de aliar a fantasia ao enredo”, “sem esquetes e sem cortinas.”³⁷⁵

³⁷³ Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_04&pagfis=79412>. Acesso em: 31 out. 2017.

³⁷⁴ Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/178691_05/40037?pesq=por conta do bonifacio](http://memoria.bn.br/DocReader/178691_05/40037?pesq=por%20conta%20do%20bonifacio)>. Acesso em: 31 out. 2017.

³⁷⁵ Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_04&pagfis=79959>. Acesso em: 31 out. 2017.

Mário Nunes classificou o espetáculo como burleta-revista e teceu uma pequena crítica, em que considerava a peça oportunista, já que “toma dos fatos em evidência no noticiário e com eles arma *vaudevilles* que, se não são muito espirituosos, são bastante movimentados” (JORNAL DO BRASIL, 01/11/1929, p. 16).³⁷⁶ Apesar da tentativa de valorizar o enredo, e reduzir o número de personagens, Nunes afirmava que havia, no espetáculo, margem para a improvisação cômica dos artistas. Além disso, destacou a atuação dos principais artistas, e, como de costume, o trabalho de Lou e Janot.

O espetáculo ficou apenas 13 dias em cartaz, saindo de cena em 12 de novembro de 1929. Nesta revista, Margarida Max não fazia parte do elenco. As vedetes eram Gui Martinelli e Judith Souza. Em entrevista ao Jornal do Brasil, o jornalista pergunta a Margarida sobre seu repouso, já que não atuava n’*O Profeta da Gávea*, ao que a estrela respondeu:

se deixei de figurar na peça do Trojeiro não foi para descansar, como afirmam por aí, até pelo contrário pois tendo a Empresa M. Pinto resolvido montar uma peça com o máximo luxo, era preciso que eu me dedicasse exclusivamente à escolha de figurinos e direção do atelier, o que não me seria possível se tomasse parte na referida peça que, aliás, a Empresa resolvera levar à cena por se tratar de um trabalho ligeiro e despretenso apenas para dar tempo ao preparo da revista que sobe à cena com caprichosa montagem no próximo dia 14. (JORNAL DO BRASIL, 12/011/1929, p. 14)³⁷⁷

Na entrevista, Margarida diminui a importância da peça em cartaz da qual não participa, e justifica sua ausência enfatizando a responsabilidade que tinha atuando também como figurinista dos espetáculos. Inclusive, de acordo com o jornal, a entrevista havia sido feita no momento em que Margarida saía de uma conhecida loja de modas no centro do Rio de Janeiro (não foi citado o nome da loja), após comprar peças para o figurino de seu próximo espetáculo, *Vai haver o diabo*. A atriz afirmava ainda que este espetáculo seria “a primeira revista do repertório seletto que a Empresa vai montar com luxo nababesco e graça esfuziante para a projetada excursão ao estrangeiro....”³⁷⁸.

³⁷⁶ Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_04&pagfis=79980>. Acesso em: 01 nov. 2017.

³⁷⁷ Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_04&pagfis=80282>. Acesso em: 01 nov. 2017.

³⁷⁸ Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_04&pagfis=80282>. Acesso em: 01 nov. 2017.

A companhia parecia ter planos ambiciosos para o futuro. Porém, há outras versões para a ausência de Margarida Max em *O Profeta da Gávea*. O jornal Diário Carioca de 06/12/1929³⁷⁹ publicou uma declaração de Antonio Macedo, em que este afirma que Manuel Pinto havia solicitado em 28 de setembro a dissolução da sociedade que os dois firmavam. A partir de 20 de outubro, a *Companhia Margarida Max* e a exploração dos espetáculos em cartaz no Teatro República estavam a cargo de Manoel Pinto apenas.

Dissolveu-se a sociedade, mas a *Companhia Margarida Max* continuou atuando. Os trâmites legais e as movimentações financeiras, no entanto, se complicariam nos meses seguintes. O desentendimento entre Pinto e Macedo ocorreu em setembro, durante a temporada de *Mineiro com Botas* - que bem ou mal, foi o último espetáculo de fato rentável para a companhia. Na sequência, vieram *Por conta do Bonifácio* e *O Profeta da Gávea*, que faziam uma curva descendente em relação aos lucros; o último espetáculo daquele ano seria *Vai haver o diabo*, do qual tratarei em seguida, que também durou pouco mais que uma quinzena de apresentações e não pode ser considerado um grande êxito. Neste contexto, os funcionários da Empresa M. Pinto e da *Companhia Margarida Max* tiveram de lidar com atrasos nos pagamentos, enquanto as movimentações financeiras eram decididas judicialmente.

Manoel Pinto acusava Antonio Macedo e vice-versa. Os dois mandavam declarações aos jornais, cada um se isentando de suas culpas e responsabilidades. No periódico O Malho de 30/11/1929³⁸⁰ Mari Noni afirmava, em tom de pilhéria, que a briga havia sido entre Margarida Max e Antonio Macedo, e que como Manoel Pinto não havia tomado partido, Margarida não foi mais trabalhar – daí sua ausência em *O Profeta da Gávea*.

Mari Noni era o pseudônimo de Mário Nunes, que no semanário humorístico O Malho encontrava espaço para tratar das questões teatrais de maneira satírica; desta forma, temos uma visão “dos bastidores dos bastidores da cena”, isto é, vemos uma análise paródica de procedimentos que compunham o fazer teatral. Era a crítica do que havia por trás dos bastidores da cena. De acordo com Dourado (2013, p. 19), “Em suas crônicas, Mário Nunes dá inteligibilidade a uma série de práticas já existentes que vão

³⁷⁹ Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=093092_01&pagfis=4778>. Acesso em: 01 nov. 2017.

³⁸⁰ Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=116300&pagfis=71576>>. Acesso em: 01 nov. 2017.

compor a bagunça, a insolidez, o informe da vida no Brasil e de sua representação no teatro brasileiro”.

Enquanto no Jornal do Brasil o crítico escrevia textos sérios e formais, n’O Malho o autor desvelava intrigas, revelava estratégias, e usava do humor para criticar os mais diversos componentes do fazer teatral: “Mário Nunes, nessas mesmas crônicas humorísticas, realiza a paródia de diversas formas jornalísticas e dos procedimentos retóricos de cada uma, criticando, assim, todo o modo de fazer crítica teatral na imprensa brasileira” (DOURADO, 2013, p. 61).

Descontados possíveis exageros e parcialidades jornalísticas, o fato é que Pinto e Macedo se separaram, e Margarida voltou à cena em *Vai haver o diabo*, que estreou no Teatro República em 14 de novembro de 1929 (Figura 136). O original de Alfredo Breda e Jeronymo de Castilho contava com versos de Lamartine Babo, que também contribuiu com o repertório musical da revista, cujos músicos titulares eram Martinez Grao e J. Aymbere. Os cenários ficaram a cargo de Jayme Silva, H. Collomb, A. Lazary, e como visto anteriormente, Margarida Max cuidou dos figurinos. Antonio Novelino e Guilherme Louzada permaneciam na parte técnica, respectivamente na maquinaria e na iluminação. Nas coreografias, brilhavam Lou e Janot.

Figura 136 - Propaganda de *Vai haver o diabo!*

Fonte: Frou-Frou (11/1929, p. 92).³⁸¹

³⁸¹ Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/305138/2863?pesq=margarida max](http://memoria.bn.br/DocReader/305138/2863?pesq=margarida%20max)>. Acesso em: 05 dez. 2017.

Mário Nunes considerou a revista divertida, mas alertou para uma quantidade grande de quadros que deveriam ser suprimidos, diálogos que deveriam ser cortados, e ações que deveriam ganhar agilidade. O crítico julgava que as empresas teatrais agiam de maneira precipitada, levando ao palco revistas que ainda não estavam devidamente prontas e ajustadas, e assim “as ideias boas e realmente espirituosas são prejudicadas por outras que eliminadas oportunamente valorizariam a obra” (JORNAL DO BRASIL, 15/11/1929, p. 13).³⁸² Ainda assim, afirmou que a revista tinha belos quadros de fantasia e números cômicos engraçados, os atores e atrizes estavam bem aproveitados em cena, as *girls* muito bem marcadas e conduzidas, e o guarda-roupa era bonito e novo.

A revista, no entanto, durou pouco, saindo de cena já em 01 de dezembro de 1929. E mais uma vez a *Companhia Margarida Max* foi dissolvida. No início de dezembro, os artistas da extinta companhia ainda aguardavam o pagamento referente à segunda quinzena de novembro. Enquanto isso, participavam de festivais e apresentações esporádicas, como por exemplo, tomando parte no espetáculo de Josephine Baker³⁸³, que fez uma série de apresentações no Teatro República³⁸⁴ (ver Figura 137).

³⁸² Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_04&pagfis=80381>. Acesso em: 01 nov. 2017.

³⁸³ (1906-1975) Cantora e dançarina norte-americana, naturalizada francesa. Ficou famosa internacionalmente na década de 1920.

³⁸⁴ Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_04/80820?pesq=baker>. Acesso em: 01 nov. 2017.

Figura 137 - Imagens da atriz Josephine Baker

Fonte: O Cruzeiro (01/06/1929, p. 17).³⁸⁵

Entre dezembro de 1929 e abril de 1930, a *Companhia Margarida Max* permaneceu desfeita. Os jornais apontam problemas de ordem financeira, mas também uma possível briga entre Margarida e Manoel Pinto. Esse tempo não foi perdido para a estrela. O jornal *A Batalha* de 21 de dezembro de 1929 publicou uma matéria sobre as condutoras de automóveis do Rio de Janeiro.³⁸⁶ Margarida Max era mencionada como uma das *chauffeuses* habilitadas da cidade, representando a constelação teatral, ao lado de Aracy Cortes. Apesar de possuir um automóvel e conduzi-lo desde pelo menos 1926, Margarida só havia se matriculado para prestar o exame de habilitação em dezembro de 1929 (ver Figura 138).

³⁸⁵ Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/003581/1596?pesq=Josephine baker](http://memoria.bn.br/DocReader/003581/1596?pesq=Josephine%20baker)>. Acesso em: 05 dez. 2017.

³⁸⁶ Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/175102/9>>. Acesso em: 25 nov. 2015.

Figura 138 - Margarida Max em seu carro, em 1926

Fonte: Acervo CEDOC – FUNARTE.

Nesta época, estavam contabilizadas na cidade 122 condutoras. Dentre estas, apenas quatro possuíam também a aprovação no exame de mecânico, o que lhes conferia autorização para dirigir profissionalmente, em conformidade com as normas da Inspetoria de Veículos. As quatro motoristas profissionais eram Lilly Althaler (a mais antiga condutora habilitada do Rio de Janeiro), Maria Cândida do Passo Senna, Marianna Paes e uma mulher identificada apenas como “a filha de um conhecido facultativo.”³⁸⁷ O texto dizia ainda que Maria Cândida e Marianna Paes nada faltava para que pudessem ser tomadas não por *chauffeses* que eram, mas sim por *chauffeurs*, já que até uniforme masculino tais condutoras utilizavam. Implicitamente, vemos a ideia de que ser um condutor, no masculino, seria mais valoroso do que ser apenas uma condutora, no feminino, pois a profissão era ainda cercada de muito preconceito. Finalizando o artigo, havia uma pequena entrevista com aquela que era considerada a condutora profissional mais competente do Rio de Janeiro: Maria Cândida do Passo

³⁸⁷Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/175102/9>>. Acesso em: 25 nov. 2015.

Senna. A motorista afirmava que tinha se habilitado em 1923, e que desde que havia resolvido aprender a dirigir automóveis, quis investir no profissionalismo.

Em 30 de janeiro de 1930, Margarida Max estreou a comédia *Hás de ser minha*, na companhia de Jayme Costa.³⁸⁸ A apresentação foi também o festival artístico de Jayme Costa, que convidou Margarida para participar da peça francesa que estava sendo montada no Brasil pela primeira vez. A atriz desempenhava o papel principal, e foi muito elogiada pela crítica. Mário Nunes ressaltou que o número reduzido de ensaios fez com que os atores atuassem de maneira insegura, mas julgou que Margarida, após se dedicar por tanto tempo às revistas, estava muito bem de volta ao teatro de comédia: “Sua Adriana merece louvores, tem colorido e naturalidade, e se houvesse tempo para ensaios de apuro, poderia mesmo ter sido primorosa” (JORNAL DO BRASIL, 31/01/1930, p. 12).³⁸⁹ O crítico elogiou ainda a atuação dos demais intérpretes. Não fez nenhuma menção aos cenários ou figurinos.

Na crítica publicada pelo jornal A Batalha, o autor, identificado por Ed., também destacou a atuação dos principais atores, e sobre Margarida, afirmou: “A senhora Margarida Max, esplêndida de ‘*savoir faire*’ na primeira dama, mostrou ser uma grande figura de comédia, que nada perdeu no longo estágio de revista e, mostrou mais, que está fazendo falta ao teatro de prosa” (A BATALHA, 01/02/1930, p. 6).³⁹⁰ O espetáculo ficou em temporada no Trianon, e Margarida se mostrava cheia de satisfação por voltar ao palco que tão bem a recebera no início da carreira, e novamente contracenar com antigos colegas:

Não sei se porque as famílias cariocas se simpatizam comigo, ou se porque tenho realmente mérito para o teatro de declamação - o teatro de declamação leve, movimentado e espirituoso - o certo é que a plateia do Trianon encorajou-me antes de qualquer outra na minha carreira artística no Rio. (A BATALHA, 25/01/1930, p. 6)³⁹¹

O espetáculo ficou poucos dias em cartaz, mas possibilitou à Margarida manter seu prestígio junto ao público carioca, quer de revistas, quer de comédias. O jornal A

³⁸⁸ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_05/859>. Acesso em: 07 maio 2016.

³⁸⁹ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_05/888>. Acesso em: 25 nov. 2015.

³⁹⁰ Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/175102/294?pesq=margarida max](http://memoria.bn.br/DocReader/175102/294?pesq=margarida%20max)>. Acesso em: 25 nov. 2015.

³⁹¹ Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=175102&PagFis=246>>. Acesso em: 25 nov. 2015.

Batalha de 14 de fevereiro de 1930³⁹² anunciava que Margarida Max tinha sido a artista que maiores vencimentos tivera até o momento no Brasil. A vedete teria batido o recorde dos ordenados teatrais, superando a marca anterior, de Leopoldo Fróes (um dos maiores atores da época).

Entre fevereiro e março, a atriz organizou os bailes infantis de carnaval do Teatro República. Os jornais anunciavam que Margarida Max tentava refazer sua companhia sem Manoel Pinto, ao passo em que o empresário buscava organizar nova companhia de revistas sem a famosa vedete. O tempo passava, e nenhum dos dois parecia obter sucesso em suas empreitadas. No início de abril, o jornal A Batalha – que vinha acompanhando o caso e divulgando pequenas notas quase diariamente – publicou um texto grande na coluna “Drama, comédia, revista”. Nele, o autor rogava a Margarida Max e Manoel Pinto que chegassem a um entendimento, voltassem a trabalhar juntos, pois um não funcionava sem o outro, e nesta história toda, quem perdia era o público carioca:

Ontem, de entre as cartas que nos chegaram, uma merece especial atenção. Põe em foco o nome e a pessoa de Margarida Max, a máxima vedeta de nosso teatro de revista, dona de predicados invencíveis e de prestígio artístico e renome populares inigualáveis.

Justamente ontem, falamos nisso à pessoa ligada por íntimas relações à Empresa M. Pinto (...) e tocamos no assunto porque a Empresa Pinto sempre foi a financiadora da Companhia Margarida Max. E tivemos a oportunidade de salientar que essa “estrela” e essa empresa juntas, bastando-se uma à outra, concorrem com muitas vantagens para o êxito: que dificilmente a Companhia Margarida Max encontraria um empresário que lhe compreendesse os planos dispendiosíssimos (que dão grandes resultados, aliás), que atendesse seus desejos plenamente. Por outro lado, uma companhia de revistas empresada pelo sr. Pinto, sem Margarida Max, tem todas as probabilidades de fracassar. Há uma intercorrência de fatores, repetimos, que garante o sucesso, condicionado na aliança da empresa e da “estrela”. Essa é a verdade, e, se é certo que a senhora Margarida Max não encontra facilmente um empresário para gastar uma fortuna em cada peça, também é verdade que o empresário Pinto não descobrirá, ainda com o melhor telescópio Zeiss, uma “estrela” que substitua Margarida, que seja um nome de cartaz, só por si, bastante para esgotar lotações diárias e dar centenários de peças, com ou sem chuva, no centro da cidade ou na Conchinchina.

Daí a necessidade de, quanto antes, a “estrela” e a empresa trocarem de bem, acabar com os boatos, desistir Margarida de anunciar outros empresários, paulistas ou japoneses, desistir o sr. Pinto de deixar em

³⁹² Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/175102/382>>. Acesso em: 25 nov. 2015.

branco (porque está) o primeiro nome do elenco de sua companhia para o Casino. É o que é preciso. (A BATALHA, 06/04/1930, p. 6)³⁹³

O artigo salienta uma dinâmica importante da relação entre Margarida e M. Pinto: a atriz precisava de um empresário que bancasse seus projetos dispendiosos. Nas críticas aos espetáculos da *Companhia Margarida Max* que eram publicadas nos jornais, geralmente, a Empresa M. Pinto era parabenizada pelos altos investimentos nas montagens, muitas vezes luxuosas e requintadas. A exuberância tanto de trajes quanto de cenários era uma das características notáveis dos espetáculos da trupe, era uma marca de distinção. Mas ao que parece, eram de Margarida os planos e desejos. Como empresário, M. Pinto poderia escolher que tipo de espetáculo financiar, e se permaneceu tantos anos investindo na *Companhia Margarida Max*, é porque percebeu que o retorno valia a pena.

No entanto, é importante notar que se Margarida não era de todo a responsável pelas escolhas estéticas da companhia, ao menos era parte fundamental das decisões tomadas, e participava de todas as etapas da montagem das revistas. Parece difícil, com a distância de quase um século que separa a pesquisa atual do objeto pesquisado, identificar com precisão quais eram as atividades desempenhadas por Margarida em sua companhia. O limite de sua atuação é impreciso. Mas a investigação tem apontado que no caso da *Companhia Margarida Max*, o nome da atriz não era meramente um chamariz de público. Ela de fato agia como empresária, participando de cada decisão tomada, se certificando de que cada elemento ficasse de seu agrado, controlando cada equipe de trabalho.

A opção por espetáculos luxuosos, exuberantes, e ao mesmo tempo, modernos, estava em conformidade com os preceitos em voga no teatro europeu da época, e este se tornou um caminho para muitas companhias nacionais, após a passagem da *Bataclan* e da *Velasco* pelo Brasil. Margarida Max, especificamente, teve a carreira alavancada pelo grande sucesso que foi *À la garçonne*, e se manteve no topo por vários anos. Neste sentido, a atriz conseguiu alcançar uma situação financeira confortável, e o luxo, o requinte e a modernidade viraram parte de sua marca pessoal, tanto nos palcos quanto na vida privada (ver Figuras 139 e 140).

³⁹³ Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/175102/724?pesq=margarida max](http://memoria.bn.br/DocReader/175102/724?pesq=margarida%20max)>. Acesso em: 09 nov. 2017.

Figura 139 - Margarida Max em sua casa

Fonte: O Cruzeiro (05/09/1931, p. 33).³⁹⁴

A vedete rapidamente ficou conhecida por estar sempre vestida elegantemente, com distinção. Nos palcos, trajes exuberantes, coleções de jóias e plumas raras. Na vida social, trajes elegantes e sempre atuais, muitas vezes até mesmo vanguardistas. Margarida dava valor ao que era novidade, e construiu uma imagem que refletia uma mulher sempre conectada com novas tendências, que sabia como se vestir, e era referência de bom gosto. Seu nome era garantia de qualidade em tudo o que fazia, e ela de fato, parecia controlar tudo com mãos firmes.

³⁹⁴ Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/003581/5737>>. Acesso em: 05 dez. 2017.

Figura 140 - A casa de Margarida Max, no Leblon – RJ

Fonte: O Cruzeiro (05/09/1931, p. 34).³⁹⁵

O entendimento entre Margarida Max e Manoel Pinto aconteceu, mas à custa de muita negociação. Em crônica assinada por Mari Noni no semanário O Malho, podem ser encontradas algumas pistas. O autor sustenta que Manoel Pinto havia tentado montar no Teatro Cassino uma companhia com o nome de Margarida Max, mas sem a participação da atriz no elenco ou em qualquer outra função. Como primeira atriz foram cogitadas Clara Weiss e Isabellita Ruiz. Ao saber disso, Margarida prontamente registrou o nome *Companhia Margarida Max* junto à Diretoria Geral da Propriedade Industrial³⁹⁶, e a marca passou a ser propriedade sua. Manoel Pinto então propôs à Margarida que emprestasse seu nome à companhia, mas que não participasse das peças, sendo por isso, gratificada mensalmente. Não houve acordo.

Margarida permaneceu firme, e Manoel Pinto cedeu. Retomou-se a companhia, com a atriz no primeiro papel, é claro. O cronista ainda faz pilhéria com um assunto

³⁹⁵ Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=003581&pagfis=5737>>. Acesso em: 05 dez. 2017.

³⁹⁶ Disponível em: <<http://www.jusbrasil.com.br/diarios/2129059/pg-47-secao-1-diario-oficial-da-uniao-dou-de-17-12-1930/pdfView>>. Acesso em: 10 maio 2015.

delicado - a posição das duas atrizes que quase ocuparam o posto de estrela da companhia, em confronto com Margarida:

É fácil de imaginar, agora, o fogo que a Isabellita e a Clara vão comer nos inóspitos subterrâneos do Teatro Casino (...)

A Isabellita está por conta. Saiu do Recreio para se ver livre da Aracy, deu o pulo e bumba! Foi cair nas garras da Margarida. Ora, a Margarida é muito pior do que a Aracy. As coristas, as atrizes, os atores, o pessoal do movimento, o contra-regra, o ponto, o maestro, a orquestra, os cenógrafos comem fogo com ela, enquanto que a Aracy só encenra com as que lhe fazem sombra, à sombra da empresa. De modo que a Isabellita não pôde escapar, principalmente depois que usou de todos os recursos em direitos permitidos para tomar o lugar da Margarida na companhia do Pinto. (O MALHO, 26/04/1930, p. 11)³⁹⁷

Mais uma vez, fica aparente a relação de Margarida com todos os setores da engenhoca teatral – em sua companhia, ela realmente monitorava tudo e todos. A última frase da citação sugere ainda que a concorrência entre Margarida e Isabellita extrapolava o âmbito profissional; Isabellita parecia desejar não apenas o posto de estrela da companhia, mas também a posição de amante de Manoel Pinto.

2.1.3.4 A difícil fase no Teatro Cassino

Fato é que a *Companhia Margarida Max* estreou no Teatro Cassino em 19 de abril de 1930, com a revista *Femina*, de Raul Pederneiras. A direção artística, nesta nova fase da companhia, estava a cargo de Francisco Marzullo. A música era de responsabilidade de Martinez Grau, cenários de Collomb e Lazary, maquinaria de Novelino. Não foram encontradas informações sobre a confecção dos figurinos. Lou e Janot permaneciam na equipe. O elenco contava com grandes nomes como as citadas Isabelita Ruiz e Clara Weiss, e ainda Antonia Otello, Otília Amorim, Yvette Rosolem, Augusto Aníbal, Manoelino Teixeira e Francisco Alves. Havia grande expectativa em relação ao retorno da trupe. Após a estreia, as críticas foram heterogêneas.

Mário Nunes, em crítica publicada no Jornal do Brasil, afirmou que a despeito dos grandes nomes que encabeçavam o elenco, e contrariando os prognósticos, *Femina* “não

³⁹⁷ Disponível em: <[http://memoria.bn.br/docreader/116300/72931?pesq=margarida max](http://memoria.bn.br/docreader/116300/72931?pesq=margarida%20max)>. Acesso em: 09 nov. 2017.

agradou senão mediocrementemente” (JORNAL DO BRASIL, 20/04/1930, p. 12).³⁹⁸ O insucesso era atribuído principalmente à direção artística da montagem, que teria sido falha ou mesmo nula. O original de Raul Pederneiras também não agradou ao crítico, que o considerou incolor e fastidioso. Os únicos elogios foram para os bailados de Lou e Janot, e para os cenários e figurinos.

Já o autor identificado como De Saint Clair escreveu para o Diário Carioca uma crítica exaltando a companhia e a montagem. Pontuou que algumas cenas se sucediam de maneira não concatenada, mas ainda assim com modernidade e dinamismo. Ressaltou que a apresentação esteve à altura dos grandes nomes que compunham a trupe, concluindo que: “a peça satisfaz as exigências de uma plateia fina, que se sentiu bem impressionada com um gênero de teatro que começa a se impor, leve, agradável e expurgado das pilhérias grosseiras e menos limpas...” (DIÁRIO CARIOCA, 22/04/1930, p. 7).³⁹⁹

A crítica publicada no jornal O Paiz⁴⁰⁰ afirmava que o espetáculo era leve e delicado, e agradava bastante. De acordo com o autor (não identificado) o mérito da revista estava mais no original de Pederneiras do que propriamente na atuação dos intérpretes. Considerou o naipe masculino do elenco fraco, e elogiou as principais atrizes e o trabalho de Lou e Janot. *Femina* era apresentada em três sessões diárias, e ficou em cartaz até 27 de abril de 1930.

Na sequência, foram apresentados pela companhia uma série de insucessos. *Miss Universo* estreou no Cassino em 29 de abril de 1930. Era original de Paulo Magalhães e mantinha a mesma ficha técnica e praticamente o mesmo elenco. A sucinta crítica publicada no jornal O Paiz⁴⁰¹ elogiou o elenco, e considerou esta peça mais engraçada do que a anterior, *Femina*. No jornal Diário Carioca⁴⁰², De Saint Clair teceu crítica considerando a peça ligeira, moderna e divertida; elogiou tanto atores quanto atrizes, e chamou atenção à montagem luxuosa dada por Manoel Pinto à revista. Não foi

³⁹⁸ Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_05&pagfis=3161>. Acesso em: 06 nov. 2017.

³⁹⁹ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/093092_02/1122?pesq=femina>. Acesso em: 06 nov. 2017.

⁴⁰⁰ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/178691_06/1018?pesq=femina>. Acesso em: 06 nov. 2017.

⁴⁰¹ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/178691_06/1109?pesq=femina>. Acesso em: 06 nov. 2017.

⁴⁰² Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/093092_02/1215?pesq=femina>. Acesso em: 06 nov. 2017.

encontrada crítica no Jornal do Brasil. *Miss Universo* manteve o esquema de apresentação em três sessões, e ficou em cartaz até 07 de maio de 1930.

Logo em seguida entrou em cartaz *Vatapá*, de Cardoso de Menezes. Não foram encontrados dados sobre a ficha técnica deste espetáculo. Nos jornais, os cartazes de divulgação eram pequenos e simples, com poucas informações. De certa maneira, essa economia na divulgação refletia a situação que a companhia passava. Com pouco lucro, diminuía-se os investimentos nas montagens, inclusive na propaganda. Essa foi a realidade de muitas companhias naquele momento. Segundo Paiva (1991, p. 335), “a crise econômica fazia o espectador pensar duas vezes antes de deixar o seu dinheiro nos guichês dos teatros”.

Vatapá estreou no Teatro Cassino em 08 de maio de 1930. A única crítica encontrada foi a do jornal O Paiz. O crítico, não identificado, afirmava que a crise que vinha assolando o meio teatral estava enfim se debelando, mas pontua que o sucesso financeiro não deve ser o único objetivo almejado; é preciso alcançar também o êxito artístico. Nesse sentido, o autor julgava que a despeito do elenco constituído por muitas estrelas, faltava à *Companhia Margarida Max* mais cuidado na escolha dos textos a serem montados. De acordo com o crítico,

Vatapá é um amontoado de números sem arte e sem graça e dela toda só se salvam os belíssimos bailados de Lou e esses são enxertados na peça apenas com consentimento do autor. Afora esses interessantes números, que tanto agradaram e foram com entusiasmo aplaudidos, tudo mais não presta. (O PAIZ, 09/05/1930, p. 5)⁴⁰³

Vatapá saiu de cena a 15 de maio de 1930, sendo substituída por *Os sete pecados*. A “fantasia cômico coreográfica” (era assim identificada nos jornais) de Abadie Faria Rosa entrou em cartaz no Cassino em 16 de maio. Da ficha técnica, o único dado encontrado foi a direção musical, a cargo de Martinez Grau. No Jornal do Brasil⁴⁰⁴, foi publicada crítica quase inexpressiva escrita por A. Brandão, que considerou a peça interessante e mesmo original. Pontuou o trabalho de alguns intérpretes, os bailados marcados por Lou, e as músicas, sem maiores considerações.

⁴⁰³ Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/178691_06/1197?pesq=margarida max](http://memoria.bn.br/DocReader/178691_06/1197?pesq=margarida%20max)>. Acesso em: 26 nov. 2015.

⁴⁰⁴ Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_05&pagfis=3873>. Acesso em: 07 nov. 2017.

No jornal O Paiz⁴⁰⁵, a crítica era ainda mais genérica, pontuando apenas a atuação de Margarida Max e Isabellita Ruiz, e os bailados de Lou e Janot. Como era de se esperar, a peça ficou em cartaz poucos dias, apenas até 22 de maio. Já no dia seguinte subiu à cena do Cassino *Dona Boa*, texto de Jeronimo Castilho, Alfredo Breda e Lamartine Babo. A cenografia estava a cargo do já consagrado trio H. Collomb, A. Lazary e Raul de Castro.

Não foi publicada crítica da peça no Jornal do Brasil, mas apenas uma nota dizendo que a estreia de *Dona Boa* havia sido uma das melhores receitas da companhia, já que o teatro esteve cheio nas duas sessões apresentadas. A nota trouxe ainda elogios aos principais intérpretes, a Lou e Janot, e a montagem luxuosa feita pela Empresa M. Pinto. Não foram encontradas críticas em outros jornais. O espetáculo saiu de cena em 1º de junho de 1930, e logo em seguida a companhia toda partiu para São Paulo, na esperança que a temporada por lá fosse melhor do que estava sendo no Rio de Janeiro.

A temporada paulista ocorreu no Teatro Cassino Antartica, como de costume. Foram apresentadas as revistas *Dona boa*, *Vatapá* e *Miss Universo*, que já eram parte do repertório da companhia, e ainda os espetáculos *Na Pavuna*, de Carlos Bittencourt, Cardoso de Menezes e Affonso de Carvalho; *Os sete pecados*, de Abadie Faria Rosa; *Feira de vaidades*, de Raul Pederneiras, que foi a festa artística de Margarida Max; e *Noite do riso*, um festival organizado por Manoelino Teixeira e Augusto Aníbal como despedida da trupe. Foi uma curta temporada – entre 04 de junho e 21 de julho de 1930.

De volta ao Rio de Janeiro, mas sem companhia estabelecida, Margarida participava de festivais esporádicos, fazendo aparições pontuais. Entre outros eventos, podem ser citados a despedida da *Companhia Satanella-Amarante*, em 20 de agosto de 1930⁴⁰⁶ e o festival variado realizado no Teatro Lírico, com a presença de diversas *misses*, em 29 de agosto⁴⁰⁷. A atriz só voltaria à cena novamente com um contrato estável em maio de 1931, mas desta vez, na *Companhia de Revistas e Féerie do Teatro Recreio*.

⁴⁰⁵ Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/178691_06/1272?pesq=margarida max](http://memoria.bn.br/DocReader/178691_06/1272?pesq=margarida%20max)>. Acesso em: 07 nov. 2017.

⁴⁰⁶ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_05/6420>. Acesso em: 07 nov. 2017.

⁴⁰⁷ Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/030015_05/6697?pesq=margarida max](http://memoria.bn.br/DocReader/030015_05/6697?pesq=margarida%20max)>. Acesso em: 07 nov. 2017.

CAPÍTULO 3

3 O CREPÚSCULO DE UMA VEDETE (1931-1956)

Desligada da parceria com Manoel Pinto, Margarida parece ter feito as pazes com Antonio Neves, que a havia empresariado no início da carreira. Neves ocupava com sua empresa o Teatro Recreio, e Aracy Cortes era a estrela do elenco. Porém em 06 de maio de 1931, os jornais anunciam que Antonio Neves desfez a antiga companhia do Recreio, demitindo todos os atores e as atrizes, e que refaria nova companhia, para estreiar *Brasil do Amor*, revista que já estava sendo preparada. Da nova trupe, Margarida seria a estrela (Figura 141). Do antigo elenco do Recreio, foram recontratados Affonso Stuart, Augusto Aníbal, Domingos Terras, J. Figueiredo, Mesquitinha, Olga Bastos, Oscar Cardona e Oscar Soares. A estes, se juntaram nomes como Carmen Dora e Olga Navarro, entre outros. A equipe técnica do Teatro Recreio foi mantida. O nome de Margarida aparecia em destaque nas propagandas, porém a trupe continuou se chamando *Companhia de Revistas e Féerie do Teatro Recreio*.

Figura 141 - Detalhe do cartaz de *Brasil do Amor*, 1931

Fonte: Jornal do Brasil (14/05/1931, p. 28).⁴⁰⁸

Brasil do Amor, de Marques Porto e Ary Barroso, estreou no Recreio em 14 de maio de 1931. Após um período longo de instabilidade e insucessos, o espetáculo – que teve grande êxito - veio como um alento para a vedete. Com direção artística de João de Deus, e com músicas a cargo de Júlio Cristóbal, a montagem contava com figurinos de Margarida Max e J. Campos. As coreografias estavam a cargo de Nemanoff. Não foram encontradas maiores informações sobre a ficha técnica do espetáculo.

⁴⁰⁸ Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_05&pagfis=13165>. Acesso em: 25 nov. 2017.

Não foi encontrada também crítica ao espetáculo no Jornal do Brasil. No Diário Carioca⁴⁰⁹, Terra de Senna publicou não exatamente uma crítica, mas uma série de notas sobre o espetáculo. Na primeira delas, Senna adverte Marques Porto sobre a presença de sátiras políticas em suas peças. De acordo com o autor das notas, não seria mais o momento de fazer propaganda política nem de exaltar Júlio Prestes e Washington Luís. Na segunda nota, Senna afirma que *Brasil do Amor* poderia ser uma boa revista, mas não era. As reprimendas são endereçadas a alguns quadros da peça – antigos e sem finalidade cômica. Como pontos altos, elogios ao coreógrafo Nemanoff, a Dulce de Almeida, Carmen Dora, Liana Alba, e praticamente todos os cômicos do elenco.

A terceira e última nota trata principalmente de Margarida Max, e seu comprometimento na nova companhia: “sua volta ao Recreio motivou a dissolução de um elenco dos mais brilhantes. Daí a sua dupla responsabilidade como atriz e como ‘estrela’ a quem a empresa entregou uma significativa ‘carta branca’ para agir” (DIÁRIO CARIOCA, 15/05/1931, p. 12).⁴¹⁰ Margarida não apenas estava entrando na companhia do Recreio, mas ingressava como atriz principal, à frente de todas as outras, numa companhia que não era a sua. Ainda assim, havia recebido da empresa “carta branca” para realizar tudo que quisesse, e essa certamente deve ter sido uma condição sua para assinar o contrato. Inclusive, ela manteve o posto de responsável pelos figurinos. Nesta altura da carreira, a vedete não aceitaria ter seu nome à frente de uma companhia sem que pudesse acompanhar toda a produção de perto, e participar ativamente de todas as etapas, desde a escolha dos originais a serem montados.

Esta última nota afirma também que Margarida mantinha um grande público que a seguia, e na estreia de *Brasil do Amor* não havia sido diferente. Seus fãs a saudaram, recebendo-a com demonstração de apreço. Segundo o autor, ainda que o espetáculo tenha sido montado em tempos de crise, sob a ação da depressão cambial, o guarda-roupa (responsabilidade de Margarida e J. Campos) era bom e vistoso. Foi destacado também o êxito obtido pela atriz com o quadro *Rancho Fundo*.⁴¹¹ Nesse número,

⁴⁰⁹ Disponível em: <[http://memoria.bn.br/docreader/093092_02/4898?pesq=margarida max](http://memoria.bn.br/docreader/093092_02/4898?pesq=margarida%20max)>. Acesso em: 11 nov. 2017.

⁴¹⁰ Disponível em: <[http://memoria.bn.br/docreader/093092_02/4898?pesq=margarida max](http://memoria.bn.br/docreader/093092_02/4898?pesq=margarida%20max)>. Acesso em: 11 nov. 2017.

⁴¹¹ Importante fazer a ressalva de que Aracy Cortes havia cantado a canção um ano antes, na revista *É do outro mundo*. Porém, nesta época a melodia de Ary Barroso se chamava “Na Grotta Funda”, contava com letra de J. Carlos, e não deslanchou. No ano seguinte, a música ganharia letra de Lamartine Babo, e novo título, definitivo. Relançado por Margarida, o samba seria gravado posteriormente por diversos intérpretes. (PAIVA, 1991, p. 360)

Margarida cantava “No Rancho Fundo”, samba-canção de Ary Barroso e Lamartine Babo, que posteriormente se transformaria em “um dos dez maiores sambas de todos os tempos” (PAIVA, 1991, p. 361).

A crítica escrita por Alvarenga Fonseca, publicada no jornal A Batalha, considerou a revista boa. No entanto, estava longa, e precisava de cortes. Mesmo com ajustes a serem feitos, agradou ao público. Os destaques foram para as atrizes e os comédicos, que estiveram bem em seus papéis; Margarida “foi a mesma Margarida de sempre, dando o máximo de seu esforço para agradar. E o público aplaudiu-a muito” (A BATALHA, 15/05/1931, p. 8).⁴¹² O crítico ressaltou ainda que a revista estava muito bem vestida, com certo luxo e muito gosto.

A crítica publicada no Correio da Manhã exaltava diversos aspectos do espetáculo, e não continha uma reclamação sequer. Relembrava que os primeiros êxitos de Margarida nas revistas haviam se dado naquele teatro, e comemorava a volta da atriz:

A revista é quase uma reabilitação para o gênero: muito alegre, bem feita, com versos agradáveis e vários esquetes felizes. (...) Montada com esmero, vestida com luxo e com um desempenho magnífico, “Brasil de Amor” marcou brilhantemente esta nova fase do Recreio, estando de parabéns a empresa, a companhia e o público. (CORREIO DA MANHÃ, 15/05/1931, p. 3)⁴¹³

No Diário da noite⁴¹⁴, Mário Domingues teceu crítica repleta de elogios. A única ressalva foi relacionada à duração da peça. Mas mesmo assim, o cronista considerou todos os quadros bons.

O agrado foi absoluto. Agradou a peça, agradaram os artistas. E o público que estava no teatro enchia-o totalmente, fato que há muitos meses ali não se registrava. Era o prestígio dos novos artistas, das novas atrizes, devemos dizer, com Margarida Max à frente, porque os atores eram quase todos remanescentes da antiga companhia. Era o desejo de se matar saudades. Saudades de Margarida Max, dos seus “beijinhos”, agora acompanhados de “coraçõezinhos” – ela, a artista,

⁴¹² Disponível em: <[http://memoria.bn.br/docreader/175102/3344?pesq=margarida max](http://memoria.bn.br/docreader/175102/3344?pesq=margarida%20max)>. Acesso em: 11 nov. 2017.

⁴¹³ Disponível em: <[http://memoria.bn.br/docreader/089842_04/6961?pesq=margarida max](http://memoria.bn.br/docreader/089842_04/6961?pesq=margarida%20max)>. Acesso em: 11 nov. 2017.

⁴¹⁴ Disponível em: <[http://memoria.bn.br/docreader/221961_01/6086?pesq=margarida max](http://memoria.bn.br/docreader/221961_01/6086?pesq=margarida%20max)>. Acesso em: 11 nov. 2017. (DIÁRIO DA NOITE, 15/05/1930, p. 11)

atirava, com o dedo, pedacinhos do seu coração ao público. (DIÁRIO DA NOITE, 15/05/1931, p. 11)⁴¹⁵

Os beijinhos de Margarida Max eram famosos, era uma das marcas da atriz, que sempre interagiu com a plateia. *Brasil do amor* ficou quase um mês em cartaz, saindo de cena em 09 de junho de 1931. Ainda que não tenha ficado muito tempo em cena, foi a revista de Margarida Max que mais durou nesse ano. Todas as próximas tiveram menor sucesso.

Dando sequência à temporada do Recreio, *Nada de novo na frente* estreou em 12 de junho de 1931. O texto era de Abadie Faria Rosa e Gastão Trojeiro; a direção, de João de Deus; as músicas estavam a cargo de J. Cristóbal, e os cenários eram de Jayme Silva, H. Collomb e Raul de Castro. Os figurinos novamente ficaram sob a responsabilidade de Margarida Max e J. Campos.

A crítica feita por Mário Nunes para o Jornal do Brasil⁴¹⁶ era desanimadora. Nunes afirmava que o texto escolhido não era dos mais felizes que os autores já haviam escrito, e que parecia que a peça não havia sido ensaiada por tempo suficiente. Apesar de citar alguns quadros que obtiveram “agrado relativo”, o espetáculo não passava de satisfatório.

No Diário da Noite⁴¹⁷, o crítico identificado como M. publicou texto que confirmava o parecer de Mário Nunes. Segundo M., Abadie Faria Rosa e Gastão Trojeiro eram bons comediógrafos, mas como escritores de revista, deixavam muito a desejar. *Nada de novo na frente* ficou em cartaz apenas dez dias, até 22 de junho de 1931.

Melhor sorte teve *É do balacobaco*, revista de Marques Porto, Victor Pujol e Ary Barroso que estreou em 25 de junho de 1931 e conseguiu se segurar no Recreio por 20 dias. Contando mais uma vez com direção de João de Deus, e músicas a cargo de J. Cristóbal, aos cenógrafos da revista anterior viria se juntar Lazarry. Margarida Max e J. Campos permaneciam à frente dos figurinos.

⁴¹⁵ Disponível em: <[http://memoria.bn.br/docreader/221961_01/6086?pesq=margarida max](http://memoria.bn.br/docreader/221961_01/6086?pesq=margarida%20max)>. Acesso em: 06 dez. 2017.

⁴¹⁶ Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_05&pagfis=13952>. Acesso em: 06. Dez. 2017.

⁴¹⁷ Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/221961_01/6480?pesq=margarida max](http://memoria.bn.br/DocReader/221961_01/6480?pesq=margarida%20max)>. Acesso em: 06 dez. 2017.

Na crítica publicada no *Jornal do Brasil*, Mário Nunes⁴¹⁸ afirmava que os revistógrafos brasileiros não estavam em boa fase, já que não conseguiam imprimir traços de originalidade em suas peças; porém, esse não era, de maneira absoluta, o caso de *É do balacobaco!*. Asseverou que havia no espetáculo muita coisa apreciável, e pontuou, principalmente, as atuações de Margarida Max, sempre muito simpática, e Mesquitinha, muito querido pelo público. Além disso, considerou que o ponto alto do espetáculo derivava de dois quadros de bailados: o primeiro, em que tomavam parte Theda Diamant, (atriz que retornava ao Recreio de maneira bastante festejada), Nemanoff e as coristas. E o segundo quadro, que vinha logo em seguida, era um número em que Mesquitinha e Stuart caricaturavam o bailado apresentado por Theda e Nemanoff.

Estes quadros foram também mencionados como sendo êxitos do espetáculo pelos críticos dos jornais *Correio da Manhã*⁴¹⁹ e *Diário da Noite*⁴²⁰. Neste último, o crítico Serra Pinto escreveu crítica considerando a revista demasiadamente pornográfica, e embora tivesse belos bailados e boas interpretações, não apresentava ao público nada de novo. Os outros jornais consultados⁴²¹ não mencionavam pornografia, mas no jornal *A Batalha* o crítico Alvarenga Fonseca afirmava que a revista trazia “uma ou outra piada um pouco salgada, mas ao sabor da galeria” (*A BATALHA*, 26/06/1931, p. 8).⁴²²

Na crítica publicada no *Diário Carioca*⁴²³, Jose Lyra afirmava que não faltava graça à revista, que estava muito bem marcada. O crítico destacou o trabalho de Margarida Max como atriz - “graciosa, brejeira, sorrindo sempre para o seu público que a acompanha onde quer que ela trabalhe” (*DIÁRIO CARIOCA*, 27/06/1930, p. 7)⁴²⁴ e também como figurinista, já que o espetáculo contava com,

⁴¹⁸ Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_05&pagfis=14296>. Acesso em: 09 dez. 2017.

⁴¹⁹ Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/089842_04/7510?pesq=margarida max](http://memoria.bn.br/DocReader/089842_04/7510?pesq=margarida%20max)>. Acesso em: 09 dez. 2017.

⁴²⁰ Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/221961_01/6656?pesq=margarida max](http://memoria.bn.br/DocReader/221961_01/6656?pesq=margarida%20max)>. Acesso em: 09 dez. 2017.

⁴²¹ *Jornal do Brasil*, *Diário Carioca*, *A Batalha* e *Correio da Manhã*.

⁴²² Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/175102/3640?pesq=margarida max](http://memoria.bn.br/DocReader/175102/3640?pesq=margarida%20max)>. Acesso em: 09 dez. 2017.

⁴²³ Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/093092_02/5326?pesq=margarida max](http://memoria.bn.br/DocReader/093092_02/5326?pesq=margarida%20max)>. Acesso em: 09 dez. 2017.

⁴²⁴ Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/093092_02/5326?pesq=margarida max](http://memoria.bn.br/DocReader/093092_02/5326?pesq=margarida%20max)>. Acesso em: 09 dez. 2017.

o dedo de Margarida Max, incomparável fator para a apresentação de uma revista com limpeza e gosto no guarda-roupa.

A empresa não poupou esforço nem dinheiro, e daí se ver as encenações modernas e lindas de Raul de Castro, Jayme Silva, Collomb e o guarda-roupa todo novo e suntuoso.⁴²⁵

É do balacobaco! saiu de cena em 15 de julho de 1931, dando lugar à *Malandragem*, comédia de costumes de Marques Porto que ficou no Recreio apenas entre os dias 16 e 20 de julho de 1931. De acordo com José Lyra, que teceu crítica no Diário Carioca⁴²⁶, o insucesso do espetáculo – que já havia sido apresentado pela companhia do Recreio anteriormente, com outro elenco – era devido à “distribuição má de seus papéis e de elementos recrutados à última hora para defenderem suas personagens, pela desastrada direção da companhia” (DIÁRIO CARIOCA, 17/07/1931, p. 7).⁴²⁷ Para tentar se recuperar do fracasso, a companhia do Recreio estreou *Mar de rosas*, de Velho Sobrinho e Gastão Penalva, em 24 de julho de 1931.

Com músicas de J. Cristobal, Sá Pereira, Ary Barroso, Augusto Vasseur, Edgard Barroso, e cenários de Jayme Silva e Raul de Castro, a peça foi considerada pelo autor identificado por C.B., que escreveu a crítica do Jornal do Brasil, como “uma revista bem escrita onde se nota o intuito claro de fazer rir sem o sal grosso cheirando a pornografia, tão usado comumente” (JORNAL DO BRASIL, 25/07/1931, p. 15).⁴²⁸ O crítico afirmou ainda que o espetáculo estava bem montado, com bom guarda-roupa e cenários bonitos, muito embora sem luxo.

No Diário da noite, Mário Domingues escreveu crítica afirmando que faltava graça à revista, mas que era preferível isso do que as piadas “salgadas” e “apimentadas” que se encontravam nos textos de muitos revistógrafos. Destacou alguns números, e a atuação de Mesquitinha e Theda Diamant. O crítico mencionou um par de quadros que mereceriam reparo, dentre eles, o final da peça. Através de suas palavras é possível perceber, de maneira muito interessante, como este tipo de teatro era construído a partir de estruturas demarcadas; o público esperava que as convenções e tradições fossem

⁴²⁵Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/093092_02/5326?pesq=margarida max](http://memoria.bn.br/DocReader/093092_02/5326?pesq=margarida%20max)>. Acesso em: 09 dez. 2017.

⁴²⁶ Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/093092_02/5530?pesq=margarida max](http://memoria.bn.br/DocReader/093092_02/5530?pesq=margarida%20max)>. Acesso em: 09 dez. 2017.

⁴²⁷Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/093092_02/5530?pesq=margarida max](http://memoria.bn.br/DocReader/093092_02/5530?pesq=margarida%20max)>. Acesso em: 09 dez. 2017.

⁴²⁸ Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/030015_05/15107?pesq=margarida max](http://memoria.bn.br/DocReader/030015_05/15107?pesq=margarida%20max)>. Acesso em: 11 dez. 2017.

respeitadas. Originalidade e inovação eram bem vindas, mas era esperado que os artistas jogassem o jogo dentro das regras já pré-estabelecidas:

A ideia inicia-se interessantíssima, mas depois peca pela infelicidade. Os autores imaginaram a nau que traz à Vera Cruz Pedro Álvaro Cabral. Os personagens dizem frases bonitas. Depois, quando os espectadores, vendo em cena dois índios, esperam que as *girls* apareçam, também caracterizadas de selvagem, para bailados apropriados, eis que as lindas bailarinas de Nemanoff surgem com umas roupas rococós, cheias de placas prateadas – o abominável prateado de que tanto se abusa nos nossos teatros. Nesse quadro Margarida Max veste-se de índio. Mas a artista apresentou-se num índio alvo como arminho, figura gritante ao lado do índio com o qual contracena. Este estava caracterizado com propriedade. (DIÁRIO DA NOITE, 25/07/1931, p. 5)⁴²⁹

Esta passagem indica que o momento em que as coristas apareciam em cena era bastante previsível, assim como a maneira como deviam se portar ao acompanhar os artistas principais. Os bailados deveriam ser apropriados à cena, assim como os figurinos. A caracterização dos personagens-tipo – neste caso, o índio – deveria seguir os padrões aos quais os espectadores já estavam acostumados, e as tentativas de desviar deste tipo de procedimento eram consideradas falhas ou equívocos. O desafio aqui era apresentar ao público um personagem que trouxesse um brilho diferente, um verniz de novidade, ao mesmo tempo em que era calcado em uma base segura e conhecida. *Mar de rosas* saiu de cartaz em 10 de agosto de 1931.

A última peça em que Margarida esteve presente na companhia do Recreio foi *Feira de amostras*, um espetáculo montado a partir de um concurso lançado por Mário Nunes no Jornal do Brasil. Em sua coluna no jornal, o crítico solicitou que os leitores que quisessem participar enviassem quadros ou números de teatro de revista. A oportunidade se estendia inclusive para aqueles que nunca haviam escrito nada, e com o concurso, teriam a chance de talvez iniciar uma carreira como revistógrafos. A partir dos textos recebidos, foram selecionados os quadros que comporiam a revista, e Marques Porto fez a adaptação final, costurando uma cena na outra.

O cartaz anunciava “uma revista de muita gente, escrita para toda a gente, musicada ainda por muita gente, que é um colar de graça, bom humor e espírito”

⁴²⁹ Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/221961_01/7072?pesq=margarida max](http://memoria.bn.br/DocReader/221961_01/7072?pesq=margarida%20max)>. Acesso em: 11 dez. 2017.

(JORNAL DO BRASIL, 15/08/1931, p. 34).⁴³⁰ Margarida Max e Mesquitinha eram os principais artistas, e ao elenco do Recreio juntava-se ainda Manoel Pera, Depa Robine e Cândida Rosa. Na crítica publicada no jornal *A Batalha*⁴³¹, o autor identificado por S.P. afirmava que embora o resultado de um espetáculo escrito por tantos autores juntos não fosse dos melhores, havia na revista alguns bons quadros, organizados de maneira eficiente por Marques Porto. A maior reclamação do crítico foi justamente para o quadro escrito por seu colega de profissão – Mário Nunes, que além de organizar o concurso, também participou dele. O quadro de Nunes se chamava *A Ceia das mulatas*, e se constituía numa paródia de *A Ceia dos Cardeais*, de Julio Dantas.

Figura 142 – Quadro *A Ceia das mulatas*

Fonte: O Cruzeiro (24/03/1956, p. 96).⁴³²

Na cena, Liana Alba, Margarida Max e Olga Navarro trocavam confissões, cada qual tentando provar ter sido a única das três que de fato, já havia amado. É possível notar nessa imagem uma quebra nos padrões dos figurinos de Margarida e das outras atrizes: são usados trajes contemporâneos à época (ver Figura 142). Sendo o quadro uma paródia, muitas podiam ter sido as possibilidades em relação aos elementos visuais da cena; o mesmo número poderia ter sido montado com figurinos fantasiosos e extravagantes, ou trajes que apelassem para a comicidade em sua própria construção material. No entanto, a escolha parece ter recaído sobre vestimentas sociais, criando

⁴³⁰ Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_05&pagfis=15651>. Acesso em: 12 dez. 2017.

⁴³¹ Disponível em: <[http://memoria.bn.br/docreader/175102/3988?pesq=margarida max](http://memoria.bn.br/docreader/175102/3988?pesq=margarida%20max)>. Acesso em: 12 dez. 2017.

⁴³² Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=003581&pagfis=103974>>. Acesso em: 12 dez. 2017.

uma ambientação quase realista, de modo que a paródia e a comicidade estavam delegadas à representação das atrizes.

O crítico do jornal A Batalha considerou que Mário Nunes havia “carregado a mão na pimenta e no sal grosso, estragando o tempero” (A BATALHA, 18/08/1931, p. 4).⁴³³ Entretanto, de acordo com o crítico, com exceção desta cena, nenhuma outra continha pornografia. *Feira de amostras* ficou em cartaz no Recreio entre os dias 14 e 30 de agosto de 1931.

Paiva (1991, p. 353) afirma que o ano de 1931 foi financeiramente um dos piores para o teatro de revista. Apesar da produção ter crescido quantitativamente, a crise econômica que assolava o país afetava as plateias, que se esvaziavam. Os espetáculos não conseguiam se manter em cartaz por muito mais que 15 dias. E este era um tempo pequeno para recuperar o dinheiro investido em cada montagem, e ainda obter lucro. A companhia do teatro Recreio não escapou da derrocada e em 02 de setembro de 1931 o Jornal do Brasil⁴³⁴ publicava o pedido de concordata da Empresa A. Neves & Cia.

Após a dissolução da companhia do Recreio, Margarida Max permaneceu alguns meses afastada dos palcos. No final do ano, a atriz se uniu ao comico Mesquitinha, formando a *Companhia de Revistas Margarida Max-Mesquitinha*. A estreia da trupe aconteceu em 30 de dezembro de 1931, no Teatro Cassino de São Paulo, com a revista *Brasil do Amor*. A Companhia permaneceu em São Paulo até março de 1932. Foram apresentadas ainda *Ai, Teresa*, revista de Vitor Pujol, Marques Porto e Ari Barroso; *Cachorro quente*, de Antonio Quintiliano; *Pau Brasil*, de Marques Porto e Luís Peixoto; *Com a letra A*, de Antonio Quintiliano; *Laranja da China*, de Olegário Mariano; *Dá-se um jeitinho*, de Manoel White, Alfredo Breda e Ari Barroso; *Malandragem*, de Marques Porto; e *Diz isso cantando*, de Oduvaldo Viana.

Durante o ano de 1932, Margarida Max esteve praticamente fora dos palcos, exceto pela participação em eventos pontuais como a tradicional apresentação do espetáculo *O mártir do calvário*, que acontecia todos os anos, no período de Páscoa. No final do ano, a atriz começou a estudar canto com o maestro José Croce, e após sete meses de dedicação, estaria à frente do elenco de uma companhia de operetas.

⁴³³ Disponível em: <[http://memoria.bn.br/docreader/175102/3988?pesq=margarida max](http://memoria.bn.br/docreader/175102/3988?pesq=margarida%20max)>. Acesso em: 12 dez. 2017.

⁴³⁴ Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_05/16176?pesq=recreio>. Acesso em: 12 dez. 2017.

3.1 A caminho da música lírica

O ano de 1933 marca uma virada na carreira de Margarida Max. O empresário N. Viggiani organizou uma companhia de operetas no Teatro João Caetano, para cumprir a temporada oficial de turismo do Rio de Janeiro. Margarida era a figura central. Estreou em maio a opereta *Kelani*.⁴³⁵

Figura 143 - Margarida Max em *Kelani*

Fonte: Acervo CEDOC-FUNARTE.

A atriz parece ter surpreendido positivamente os críticos, que não estavam apostando muito nessa transformação da vedete de revistas em cantora lírica. Reproduzo

⁴³⁵ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_05/32643>. Acesso em: 07 maio 2016.

a seguir um trecho da crítica de Kelani escrita por Arthur Imbassahy, ressaltando que sua opinião era compartilhada por outros críticos:

O que deveras não deixou de ser uma surpresa para toda a gente foi o progresso artístico da Senhora Margarida Max, que até antes desse último ressurgimento à luz das gambiarras não se me afigurou nunca poder encontrar lugar no quadro das cantoras. Pelo menos sempre me abstive de ocupar-me de sua personagem artística, mormente sob o ponto de vista musical.

Confesso que a achava cantora tão deficiente e cumulada de tamanhas lacunas, que cheguei a nutrir a convicção de que só por um milagre inaudito se poderia corrigir.

No entanto, com um estudo bem orientado, temos neste momento uma Margarida Max muito diferente da Margarida de não há muito. Sua voz agora tem firmeza, está geralmente *empastada*, mantém-se justa, é vibrante, sobe ao *si bemol* e *si natural* agudos, sem deformar-se no timbre, finalmente é emitida com certa arte e sentimento. (JORNAL DO BRASIL, 13/05/1933, grifos do autor).⁴³⁶

A transformação de Margarida passava também pelo vestuário. Em *Kelani*, a atriz-cantora aparecia vestida de maneira chique, elegante (Figura 143). Mantinha o glamur e a exuberância, mantinha sua posição ativa de atriz sempre bem vestida em cena e fora dela, mas agora, seu traje de cena se equiparava à seriedade do lugar que gostaria de ocupar: o posto de cantora lírica. Gradativamente, Margarida vai transformando sua imagem para expressar esse novo momento da carreira e da vida, onde plumas e paetês não eram mais itens obrigatórios.

Esta temporada de operetas durou até julho, e incluiu ainda os espetáculos *Vênus*, *Rhapsodia carioca*, e *Mariusus*. De acordo com Brício de Abreu (1963), foi na companhia do Teatro João Caetano que a atriz encontrou o grande romance de sua vida – Marcel Klass, maestro, músico e cantor que viria a ser o companheiro de Margarida Max até o fim de sua breve vida. Klass foi também um grande parceiro profissional (ver Figura 144).

⁴³⁶ Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_05/32836>. Acesso em: 07 maio 2016.

Figura 144 - Margarida Max e Marcel Klass

Fonte: O Cruzeiro (24/03/1956, p. 98).⁴³⁷

3.1.1 Um par de calças e muito assunto

O ano de 1933 marcou também a primeira vez que Margarida Max foi vista em público vestindo calças. Era um dia 13 de maio – dia da abolição da escravatura no Brasil. No dia seguinte, Benjamim Costallat afirmou no *Jornal do Brasil*⁴³⁸ que a atriz apareceu na cidade vestida de homem, trajando um jaquetão. Em tom de pilhéria, classifica o gesto como um ato de heroísmo, como uma audácia; mas a zombaria deixa transparecer o real motivo do incômodo – a perda de espaços exclusivamente masculinos, em oposição à crescente tomada de espaço pelas mulheres, na medida em que mesmo as pequenas conquistas femininas podiam ser encaradas como simbólicas perdas de privilégio. Escrevia o cronista: “Enquanto isso, nós começaremos a sofrer a concorrência desleal da mulher, até no terreno das roupas. Depois de nos ter conquistado tudo, desde os empregos até a nós mesmos – conquista, agora, as nossas calças!”.⁴³⁹ Finalizando o texto, Costallat sugere que Margarida deixe seu jaquetão para os dias de feriado nacional, e que “fora dos feriados, ela que apareça como sempre nos apareceu – com a graça que Deus lhe deu e com as *toilettes* diáfanas que as costureiras inventaram para a felicidade de nossos olhos...”⁴⁴⁰ O último parágrafo da crônica, embora pequenino, deixa transparecer algumas noções vigentes à época: a ideia de que os homens é que devem ditar a maneira mais adequada para as mulheres se vestirem,

⁴³⁷ Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/003581/103974>>. Acesso em: 13 dez. 2017.

⁴³⁸ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_05/32858>. Acesso em: 07 maio 2016.

⁴³⁹ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_05/32858>. Acesso em: 07 maio 2016.

⁴⁴⁰ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_05/32858>. Acesso em: 07 maio 2016.

associada à convicção de que o ato de se vestir, para uma mulher, tem por objetivo principal agradar aos homens.

Na mesma edição do jornal, foi publicada outra nota sobre o fato. Um autor não identificado fala sobre a masculinização das artistas Sonia Veiga, Lely Morel e Margarida Max, ao trajarem calças (ver Figura 145). Esta nota, entretanto, antes de fazer chiste com o fato, considera tal atitude um prenúncio de modernidade:

Ontem Margarida Max andou na cidade deslumbrando os olhos invejosos das outras mulheres com seu lindo terno branco... Elas olhavam, olhavam, mas ainda não têm a necessária coragem de imitar...

Entretanto, o tempo se incumbirá de masculinizá-las, e muito breve o Rio de Janeiro poderá assistir na avenida, aos sábados, o desfile das belas cariocas no traje único...⁴⁴¹

Figura 145 - Lely Morel e Sônia Veiga, trajando calças

Fonte: O Cruzeiro (27/05/1933, p. 19).⁴⁴²

Duas semanas depois, a revista O Cruzeiro publicou uma foto de Margarida Max trajando calças (Figura 146), “como se fora um rapaz”⁴⁴³, e afirmando ser a atriz

⁴⁴¹ Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_05/32880>. Acesso em: 07 maio 2016.

⁴⁴² Disponível em:

<<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=003581&PagFis=9266&Pesq=>>. Acesso em: 13 dez. 2017.

entusiasta da nova moda desde os primeiros instantes. A matéria, escrita por J.M. de Santa Rosa, versava sobre a transformação de Margarida Max em cantora, e sobre a temporada de sucesso que estava cumprindo no Teatro João Caetano.

Figura 146 - Margarida Max trajando calças

Fonte: O Cruzeiro (27/05/1933, p. 16).⁴⁴⁴

Nas páginas seguintes desta mesma revista, havia uma matéria intitulada *Saias ou calças?*. O texto responsabilizava a atriz alemã Marlene Dietrich (Figura 147) por lançar, entre as mulheres, a moda do uso de trajes masculinos. Para tanto, contribuiu seu prestígio como estrela do cinema - “a mais volumosa e eficiente publicidade que já serviu a qualquer ramo de indústria na história do mundo” (O CRUZEIRO, 27/05/1933, p.18).⁴⁴⁵

⁴⁴³ Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/003581/9264>>. Acesso em: 13 dez. 2017.

⁴⁴⁴ Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/003581/9264>>. Acesso em: 13 dez. 2017.

⁴⁴⁵ Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=003581&PagFis=9278&Pesq=>>>. Acesso em: 14 dez. 2017.

Figura 17 - Marlene Dietrich

Fonte: O Cruzeiro (27/05/1933, p. 19).⁴⁴⁶

No texto, o autor rememora às cariocas que já antes da primeira grande guerra, havia acontecido no Rio de Janeiro uma tentativa de introduzir o uso de calças entre as mulheres. De acordo com a matéria, em abril de 1911 “Mme. Lespinnasse, diretora do atelier da Casa Raunier confeccionou a primeira saia-calção e vestiu-a ela própria para a exibição espetaculosa pelas ruas da Metrópole” (O CRUZEIRO, 1933, p. 18).⁴⁴⁷ O autor informa ainda que conforme Mme. Lespinnasse (Figura 148) passava pelas ruas, uma multidão se aglomerava para ver a novidade, e não tardou até que outras mulheres a imitassem.

⁴⁴⁶ Disponível em:

<<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=003581&PagFis=9266&Pesq=>>. Acesso em: 13 dez. 2017.

⁴⁴⁷ Disponível em:

<<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=003581&PagFis=9266&Pesq=>>. Acesso em: 13 dez. 2017.

Figura 148 - Mme. Lespinasse usando o modelo de sua autoria

Fonte: O Cruzeiro (1933, p. 18).⁴⁴⁸

Também a Primeira Guerra é mencionada no texto como tendo determinado transformações nas vestimentas femininas, sobretudo no tocante à quantidade de peças; com a maior integração das mulheres na vida social, as roupas haviam se tornado mais simplificadas facilitando a movimentação. E completa: “por certo, à nova classe das ‘secretárias’ que surgiu com a invenção da máquina de escrever, cabe a maior parte do êxito na conquista do exíguo traje feminino de hoje!” (O CRUZEIRO, 1933, p. 18).⁴⁴⁹

Comparando a primeira tentativa de Mme. Lespinasse com a iniciativa posterior de Marlene Dietrich em Hollywood e Sônia Veiga e Lely Morel no Rio de Janeiro, o autor afirma que as atrizes contemporâneas contavam com muito mais probabilidade de êxito, já que como estrelas de cinema, exerciam influência sobre um grande número de mulheres. No entanto, se mostrava contrário à atitude das atrizes:

⁴⁴⁸ Disponível em:

<<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=003581&PagFis=9266&Pesq=>>. Acesso em: 13 dez. 2017.

⁴⁴⁹ Disponível em:

<<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=003581&PagFis=9266&Pesq=>>. Acesso em: 13 dez. 2017.

Vitoriosa a campanha de Marlene Dietrich, as mulheres perderão uma larga parte do fascínio que veem exercendo através dos tempos sobre os homens. A saia é e será sempre, com a sua ondulação de onda medrosa, um motivo de sedução para o homem.

O traje masculino para as mulheres não é indumentária: é fantasia, de acordo aliás com as posturas do nosso regulamento policial. (O CRUZEIRO, 1933, p. 18)⁴⁵⁰

Mais uma vez vemos a ideia de que a sedução masculina seria o motivo principal pelo qual uma mulher deveria se vestir. Diferente da posição de Benjamin Costallat, que se considerava ameaçado pelo avanço feminino em territórios demarcadamente masculinos, aqui a ameaça se volta contra a própria mulher, em tom de aviso: caso insista na novidade de usar calças, perderá aquilo de mais caro que uma mulher tem que seria o poder de exercer fascínio sobre os homens.

Em defesa do uso de saias, o autor reproduz um texto de Lucie Delarue-Mardruz⁴⁵¹, escrito em 1903, julgando que a diferença de 30 anos que separava a fala da poetisa do momento em que o cinema começava a difundir novas ideias sobre a feminilidade, era desprezível. Já havia passado a guerra, o movimento feminista já estava bastante mais consolidado, as mulheres já votavam, ocupavam cada vez mais espaço no teatro, no rádio e no cinema, participavam mais e mais das esferas públicas. As primeiras décadas do século XX foram um momento de grandes e expressivas mudanças de padrões, comportamentos e direitos femininos. Mas, de acordo com o autor, as palavras escritas por Lucie Delarue-Mardruz na virada do século ainda ressoavam da mesma maneira em 1933, e suas considerações a respeito da alma feminina, e de como a vestimenta se relacionava com a imagem que as mulheres criavam sobre si mesmas, permaneciam válidas.

No texto (sem identificação da fonte) reproduzido na revista O Cruzeiro, Delarue-Mardruz discorre sobre as frivolidades femininas, e como os trajes usados por mulheres definem seus papéis na sociedade. Segundo a autora, a saia seria um dos pilares sobre os quais a mulher se apoia, se afirmando em seu lugar de “último ídolo” de uma época descrente. Para atingir tal posição em pedestal, cabe à mulher a preocupação de tornar-se mais bela e graciosa, e ornar com tudo o que esteja à sua volta. Para tanto, as saias,

⁴⁵⁰Disponível em:

<<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=003581&PagFis=9266&Pesq=>>. Acesso em: 13 dez. 2017.

⁴⁵¹ (1874-1945) Poetisa francesa, foi também romancista, escultora e designer.

com seus muitos e variados detalhes e camadas, refletiria o espírito feminino, se configurando como “a verdadeira artilharia de suas armas de faceirice” (O Cruzeiro, 27/05/1933, p.19).⁴⁵²

A escritora coloca a mulher em posição natural de desvantagem, em quesitos de beleza, já que a silhueta feminina se deforma com mais facilidade, sobretudo após a maternidade. Mesmo em condições iguais de beleza, segundo a autora, “o homem perfeito é mais admirável de corpo do que a mulher perfeita; o homem mal proporcionado é sempre menos desagradável do que a mulher mal feita” (O CRUZEIRO, 27/05/1933, p.19).⁴⁵³ Cabe lembrar que as revistas da época, como O Cruzeiro, funcionavam não apenas como veículos jornalísticos, mas principalmente como manuais de etiqueta e comportamento, e assim, se relacionam diretamente com a criação de um imaginário social referente à feminilidade.

Delarue-Madrug descreve, em seu texto, como seria inconveniente que as mulheres usassem calças, e como o uso de saias era capaz de colocá-las em seu lugar de direito. Reproduzo aqui uma parte grande de sua escrita, por acreditar que se trata de material bastante significativo para apreciação:

Aparte muito raras exceções, a mulher, não sendo especialmente alta e esbelta, apresenta, vestida como um rapaz (...) uma figurinha ridícula e lamentável.

De pernas curtas, tenta abrir passos largos, impossibilitada pelos ossos muito fortes dos quadris.

Vê-se seu busto, que se torna de súbito achatado, sobre quadris maternos; as pernas sem nervos, os joelhos ao mais das vezes espessos, e os gestos mesquinhos que, apesar de tudo, lembram-se sempre da prudência da saia.

(...) Contudo, basta que a mais ridícula passe sobre o corpo uma saia e a transformação é completa. Em um instante todas as linhas da silhueta voltam aos lugares convenientes. Sustentada por esse pedestal de pano, que oculta os joelhos lamentáveis, o busto parece aumentar de súbito, o talhe se adelgaça e se eleva, o volume dos quadris retoma sua graça balançando ao ritmo do passo, que se torna subitamente nobre e altivo de arrastar após si as dobras da cauda.

(...) Retoma a saia e com ela retoma no mesmo instante toda arrogância feminina.

⁴⁵² Disponível em:

<<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=003581&PagFis=9266&Pesq=>>. Acesso em: 14 dez. 2017.

⁴⁵³ Disponível em:

<<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=003581&PagFis=9266&Pesq=>>. Acesso em: 14 dez. 2017.

(...) Com a saia, a mulher recobra todo seu *aplomb* e sua importância. Pode provocar e ocultar-se, arriscar o ataque, mantendo-se encoberta. (...) Despojada da saia e desajeitada, ela fazia-nos erguer os ombros irônicos. De volume insignificante parecia arriscar-se a ser esmagada entre dois dedos. Ficava-se absorto a indagar que faria sobre a terra aquela espécie de rapazola mal acabado. Assim a mulher nada mais tinha a dizer; perdera todos os seus direitos. Com saias seu gênio deslumbra. O mundo inteiro vai girar em torno dela. Prendem-se na rede da saia miraculosa, as alegrias, os desgostos. A vida encontrou de novo seu eixo, o mundo enigmático das linhas e dos contornos encontrou a sua base. Segura de sua silhueta como de seu olhar a mulher vai associar-se triunfalmente às almas que roçarem por ela aos cenários que a contiverem. (O CRUZEIRO, 27/05/1933, p. 30)⁴⁵⁴

A investigação de tais periódicos permite confrontar com as ideias que permearam a formação do imaginário relacionado ao feminino ao longo das épocas. Atualmente, em 2017, muito se discute sobre as cobranças externas em relação ao corpo feminino, e sobre como corpos masculinos são, em muitos sentidos, mais livres e desobrigados a seguir padrões. Existem padrões externos de beleza masculina, não há dúvidas; mas a cobrança em relação ao corpo masculino tem se apresentado em muito menor escala em comparação ao corpo feminino.

O mecanismo é conhecido, e é aplicado hoje em dia tanto quanto era há um século: basta convencer a mulher de que ela só pode usar determinada peça de roupa se tiver determinado tipo de corpo – em geral, um tipo de corpo bastante incomum e difícil de atingir e manter. Além de se atrelar o uso de uma vestimenta a uma busca incansável por um corpo perfeito e fora da realidade da imensa maioria das mulheres, a ideia que jaz sob toda essa construção é ainda mais perversa: a noção primeira de que existe um modelo de corpo perfeito no mundo, o que faz com que todos os outros corpos pareçam imperfeitos e insuficientes. Esta estratégia de convencimento de que existe um modelo ideal, e o convencimento de que tal modelo deve ser divulgado, difundido e almejado, faz com que as mulheres estejam sempre insatisfeitas com seus próprios corpos, e acreditando que os corpos que têm disponíveis naturalmente, não são bons o bastante.⁴⁵⁵

Ainda hoje, as propagandas de mídias impressas e eletrônicas, e ainda a televisão, o cinema, veiculam modelos de beleza feminina calcados em padrões pouco flexíveis,

⁴⁵⁴ Disponível em:

<<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=003581&PagFis=9267&Pesq=>>. Acesso em 14 dez. 2017.

⁴⁵⁵ Provavelmente isso ocorra também com uma parcela de homens. Trato aqui apenas das mulheres, pois esse é o objetivo da pesquisa, e esse foi o parâmetro utilizado durante a investigação.

que devem ser perseguidos a qualquer custo. E em alguma medida, este tipo de comportamento se relaciona com as ideias divulgadas no início do século, quando as revistas impressas ampliaram seu alcance em diversas parcelas da sociedade. E o que essas revistas diziam para as mulheres, de maneira clara e direta, sem subterfúgios, era que seus corpos eram mais frágeis, imperfeitos; que as mulheres deveriam se esforçar arduamente para agradar aos homens, e que agradar aos homens era o objetivo central de suas vidas.

Neste contexto, a iniciativa de mulheres que não se curvaram (ao menos completamente) a tais padrões, mulheres que ousaram desafiar a norma vigente e se portar e expressar da maneira como melhor lhes conviesse, são marcos importantes na história. Algumas dessas mulheres ampliaram os horizontes de possibilidades das mulheres de gerações seguintes. E um dos objetivos desta pesquisa é jogar luz sobre estes momentos; resgatar essas memórias que têm sido pouco contadas. Margarida Max se insere nesta perspectiva, na medida em que era uma mulher que tinha apreço por coisas consideradas inovadoras em sua época, e não deixava de se posicionar, como figura pública que era em relação ao que acreditava.

3.1.2 A Rádio Ipanema e a parceria com Mesquitinha

Terminada a temporada de operetas do João Caetano, Margarida e Marcel seguiram para São Paulo, onde permaneceram durante todo o ano de 1934. Juntos, participaram de espetáculos diversos, recitais, programas de rádio e organizaram a *Companhia Margarida Max de Operetas e Revistas*, que estreou em abril no Cassino Antártica. A opereta de estreia foi *Vênus*, seguida por *Kelani*, e pelas revistas *Tiro e queda* e *Aguenta, Felipe!*. Em maio a companhia seguiu para uma temporada de espetáculos em Porto Alegre. Retornando a São Paulo, participaram de mais alguns espetáculos variados.

Em março de 1935 voltaram a residir no Rio de Janeiro. Margarida começou a cantar na Rádio Ipanema e em setembro o Jornal do Brasil⁴⁵⁶ anunciou que o casal havia assinado com a rádio um contrato vultoso. Na Figura 149, pode ser visto mais um exemplo de como a atriz procurava agora manter uma imagem elegante e refinada,

⁴⁵⁶ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_05/56985>. Acesso em: 07 maio 2016.

adequada às novas atividades ora exercidas. O contraste estava presente desde a atuação da artista, até a construção de sua figura pública.

Figura 149 - Margarida Max em chá promovido pela Rádio Ipanema, onde era contratada como artista lírica

Fonte: Revista da Semana (08/06/1935, p. 30).⁴⁵⁷

Margarida e Klass permaneceram na Rádio Ipanema até o ano seguinte. Em abril de 1936 a Empresa Paschoal Segreto contratou a *Companhia de Revistas e Operetas Margarida Max e Mesquitinha* para atuar no Teatro Carlos Gomes. Mais uma vez a atriz aparece como empresária de sua companhia, e mais uma vez unida ao comico com quem já havia trabalhado diversas vezes. A estreia foi em maio, com a revista

⁴⁵⁷ Disponível em: <[http://memoria.bn.br/docreader/025909_03/12707?pesq=margarida max](http://memoria.bn.br/docreader/025909_03/12707?pesq=margarida%20max)>. Acesso em: 16 dez. 2017.

*Pacificação*⁴⁵⁸ (Figura 150). Paiva (1991, p. 418) afirma que “a revista inaugural traduziu-se num triunfo daqueles com as quais [Margarida] conviveu toda a vida”. A crítica de Mário Nunes para o Jornal do Brasil exaltava o público, os autores, os artistas, a dança, os cenários e figurinos, a música... Enfim, uma revista que contentava os espectadores. Mas o êxito maior estava centrado nos principais intérpretes:

O reaparecimento de Margarida Max, como o de Mesquitinha, era o acontecimento máximo da noite. Margarida Max afastara-se do palco há anos e em pleno apogeu. Mesquitinha voltou de uma consagrada turnê à Europa. E, ao lado de ambos, afigurava a figura de Marcel Klass, cantor de mérito real que se tornara nos últimos tempos sumamente querido de todos os ouvintes de rádio amantes da boa música.⁴⁵⁹

Figura 150 - Gui Martinelli, Mesquitinha e Margarida Max durante ensaio de *Pacificação*

Fonte: O Cruzeiro (16/05/1936, p. 32).⁴⁶⁰

Na sequência, foram apresentadas também a opereta *Lili* e a revista *Trampolim do diabo*; ambas parecem ter ganhado recepção menos calorosa do público e da crítica. A curta temporada se encerrou em julho. Alguns jornais do Rio de Janeiro (Correio da manhã⁴⁶¹; A Batalha⁴⁶²; Diário de notícias⁴⁶³) publicaram a informação de que a

⁴⁵⁸ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_05/64390>. Acesso em: 07 maio 2016.

⁴⁵⁹ Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_05/64419>. Acesso em: 07 maio 2016.

⁴⁶⁰ Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=003581&pagfis=17024>>. Acesso em: 14 dez. 2017.

⁴⁶¹ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/089842_04/34626>. Acesso em: 20 out. 2016.

⁴⁶² Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/175102/10829>>. Acesso em: 20 out. 2016.

⁴⁶³ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/093718_01/27618>. Acesso em: 20 out. 2016.

empresa Paschoal Segreto desejava prorrogar o tempo de contrato com os artistas, porém foi surpreendida pela recusa de Mesquitinha. No dia 7 de julho, os jornais *A Batalha*⁴⁶⁴ e *Correio*⁴⁶⁵ da manhã divulgaram carta da empresa relatando o fato e justificando a ação de finalizar a temporada e a companhia.

O cronista Ricardo Pinto, em edição do dia 10/07/1936 do *Diário de Notícias*⁴⁶⁶, afirmava que Mesquitinha teria exigido que a empresa Paschoal Segreto delegasse melhores papéis a uma atriz com quem mantinha envolvimento afetivo, em troca da renovação de seu contrato. Além disso, o cronista revelava ainda que Margarida Max havia ficado com ciúmes do sucesso alcançado por Maria Amorim, e exigido que a rival fosse afastada da trupe. Incapaz de negociar diante da intransigência dos primeiros atores, Domingos Segreto optou por rescindir os contratos.

A rescisão, porém, foi conturbada. O jornal *Correio de São Paulo*, em edição de 17/07/1936⁴⁶⁷, publicou nota comunicando que a empresa Paschoal Segreto se recusava a pagar o bailarino Ramon Sosoff, e as atrizes Maria Costa e Margarida Max. Margarida teria levado o caso ao sindicato da classe, e posteriormente ao Ministério do Trabalho. A questão só foi solucionada meses depois, em setembro.⁴⁶⁸

3.2 A voz da vedete

O ano de 1937 reservou um grande triunfo para Margarida Max: em maio, a atriz realizou seu sonho de se tornar cantora lírica, protagonizando a ópera *Tosca*, no palco do Teatro Municipal do Rio de Janeiro⁴⁶⁹. Margarida continuava aprimorando seus dotes de cantora, estudando agora com Marcel Klass. Apesar de todo o sucesso obtido no teatro de revista, alcançar o posto de cantora lírica, sobretudo em uma temporada oficial do Teatro Municipal, significava para Margarida o ápice de sua carreira. A expectativa era grande tanto para a atriz, quanto para os espectadores, e para os críticos teatrais; estes, em grande parte, não estavam dispostos a dar à Margarida um voto de confiança – ao contrário, consideravam quase uma afronta que uma atriz de gênero

⁴⁶⁴ Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/175102/10829>>. Acesso em: 20 out. 2016.

⁴⁶⁵ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/089842_04/34626>. Acesso em: 20 out. 2016.

⁴⁶⁶ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/093718_01/27618>. Acesso em: 20 out. 2016.

⁴⁶⁷ Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/720216/9446>>. Acesso em: 07 maio 2016.

⁴⁶⁸ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_05/68076>. Acesso em: 07 maio 2016.

⁴⁶⁹ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/093092_02/30052>. Acesso em: 20 maio 2016.

ligeiro ousasse estrear no teatro lírico. Marcel Klass, em entrevista concedida à revista Carioca já na década de 1950, relembrava a temporada do Municipal:

A antiga estrela de revista, no principal papel, causou verdadeiro escândalo entre os frequentadores do Municipal, que ignoravam os estudos por ela realizados – “Mas uma atriz que gargarejava umas cançonetinhas no Recreio, com uma voz que não é grande coisa, cantar a “Tosca” no Municipal!... Esse empresário ou enlouqueceu ou quer se divertir à custa do público!” Eram assim, mais ou menos, os comentários. Os telefonemas não cessavam. (...) Alguns críticos chegaram mesmo a escrever coisas amargas sobre o que chamavam “audácia de uma ‘vedete’ de teatro ligeiro”. Mas veio a representação. O Municipal se encheu a cunha, não para conhecer uma nova artista, mas para gozar-lhe o fracasso no desempenho do importante papel. (CARIOCA, 03/08/1950, p. 12)⁴⁷⁰

Klass afirmava que para a surpresa dos espectadores e dos críticos, Margarida conseguira obter verdadeira consagração na noite de estreia. A crítica de Artur Imbasahy publicada no Jornal do Brasil não deixava dúvida. O crítico afirmava que o Municipal estava praticamente lotado na noite de estreia, e que além da expectativa de se ouvir a ópera puciniiana, o fator mais importante e que vinha despertando a curiosidade geral era o aparecimento de Margarida Max no papel principal:

(...) uma atriz que nunca saiu dos palcos do teatro de revista, onde, se em verdade sempre encontrou admiradores que a aplaudissem, já o mesmo não se observava entre as pessoas de bom gosto e de paladar educado na escola superior da arte. Devia, pois, ser uma ousadia pasmada a dessa artista (...)

O sucesso (muito discutível aliás) alcançado no teatro ligeiro, como o da revista (muito abaixo, a meu ver, do da opereta) não podia em si autorizar a Sra. Margarida Max àquela tentativa, considerada geralmente uma aventura e infeliz, desde que estava toda a gente convencida de que ela nem sequer tinha em seu favor boa qualidade de voz, simpatia no canto, e, o que é mais, garganta e ouvido consorciados com o diapasão orquestral. Mas é que se deu com a Sra. Margarida Max um fenômeno raro, raríssimo, na história da arte, e foi a completa transformação operada na artista de uns cinco anos passados; e tão acentuada e profunda foi essa transformação, que bem poder-se-á afirmar não mais existir aquela cantora de revista; que essa morreu. A que sábado surgiu no palco do Municipal foi uma outra artista, sua homônima, absolutamente diferente da outra, sem quaisquer relações de parecença com a que desaparecera, a não ser na

⁴⁷⁰ Disponível em: <[http://memoria.bn.br/docreader/830259/47252?pesq=Margarida Max](http://memoria.bn.br/docreader/830259/47252?pesq=Margarida%20Max)>. Acesso em 15 dez. 2017.

figura, mas com apreciáveis qualidades para a vida do teatro lírico. (JORNAL DO BRASIL, 18/05/1937, p. 24)⁴⁷¹

Imbasahy seguia na crítica elogiando as qualidades vocais da atriz, o desembaraço com que se conduzia no palco, e a julgar pela familiaridade que apresentava com a cena lírica, considerava que Margarida “deve nos dar a todos nós a grata esperança de ver em breve a inteligente artista brasileira figurando nos elencos das melhores companhias de ópera, como elemento de valioso quilate” (JORNAL DO BRASIL, 18/05/1937, p. 24).⁴⁷² Este parecia ser também o desejo da atriz-cantora, que seguia investindo na profissão. Em julho de 1937, Margarida cantaria o 3º ato da mesma ópera com Vicente Celestino, no Teatro João Caetano.⁴⁷³ Segundo Paiva (1991, p. 490), a atriz atuou na ópera inclusive fora do Brasil, no Teatro Colón de Buenos Aires. No final do ano Margarida participaria ainda de festivais esporádicos, como a comemoração ao Dia do Artista promovida pela Casa dos Artistas⁴⁷⁴, mas nada superaria a vitória alcançada no Municipal.

A partir desse momento, a carreira da atriz-cantora entrou em declínio. Os próximos anos seriam marcados por diversas tentativas de se estabelecer como cantora lírica, mas todas fracassadas. Em 14 de abril de 1938, o Jornal do Brasil⁴⁷⁵ publicou nota informando que Margarida tomaria parte na temporada lírica do Municipal, cantando as óperas: *Tosca* e *Bohème*. No entanto, poucos dias depois, o mesmo jornal publicou uma nota onde constavam algumas deliberações da Associação Brasileira de Críticos Teatrais, dentre elas, “oficiar à S.A. Teatro Brasileiro, lamentando a não inclusão da cantora Margarida Max, no elenco da Companhia Lírica Nacional” (JORNAL DO BRASIL, 26/04/1938, p. 13).⁴⁷⁶ Afastada da temporada de teatro lírico, Margarida continuou participando de festas e festivais artísticos, de comédia e de revista, porém sem vínculo com nenhuma companhia.

⁴⁷¹ Disponível em:

<<https://news.google.com/newspapers?nid=0qX8s2k1IRwC&dat=19370518&printsec=frontpage&hl=pt-BR>>. Acesso em: 15 dez. 2017.

⁴⁷² Disponível em:

<<https://news.google.com/newspapers?nid=0qX8s2k1IRwC&dat=19370518&printsec=frontpage&hl=pt-BR>>. Acesso em: 15 dez. 2017.

⁴⁷³ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_05/76009>. Acesso em: 20 maio 2016.

⁴⁷⁴ Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_05&pagfis=77727>. Acesso em: 15 dez. 2017.

⁴⁷⁵ Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_05&pagfis=83802>. Acesso em: 15 dez. 2017.

⁴⁷⁶ Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_05&pagfis=84031>. Acesso em: 15 dez. 2017.

Em 26 de fevereiro de 1939, mais uma vez é anunciada no *Jornal do Brasil*⁴⁷⁷ a participação de Margarida Max em uma companhia lírica. Segundo a nota, em março estrearia, no Teatro República, uma grande companhia lírica nacional, organizada pela Associação Brasileira de Artistas Líricos. A companhia trabalharia com preços populares, contando com o apoio do Serviço Nacional do Teatro. Já havia diversas óperas constantes do repertório, e Margarida já teria sido escalada para participar da *Tosca*, da *Bohème* e da *Madama Butterfly*. A participação da atriz na companhia foi desmentida pela própria Margarida, no mesmo jornal, poucos dias depois⁴⁷⁸. A atriz afirmava que havia sido procurada por um empresário, mas não havia nenhum contrato fechado ainda.

Por questões burocráticas da municipalidade e da federação, a companhia demorou a se organizar. Finalmente em finais de abril de 1928, acontece o espetáculo inaugural da *Companhia Lírica Metropolitana*, no Teatro Municipal. Margarida Max não fazia parte do elenco. Na semana da estreia da companhia, foi publicada nota no *Jornal do Brasil*, lamentando a ausência de Margarida Max dos palcos:

No momento que vai estrear um conjunto de ópera nacional e que entra nas cogitações dos poderes públicos quer federal quer municipal, um amparo efetivo ao nosso teatro lírico não descabido lembrar um nome que se conserva em uma injusta penumbra, o de Margarida Max. (JORNAL DO BRASIL, 25/04/1939, p. 13)⁴⁷⁹

O autor da nota apontava que Margarida havia brilhado no teatro ligeiro, e mesmo assim, quis alçar voos mais altos. Para tanto, aprimorou sua voz e alcançou sucesso também nos palcos dos teatros João Caetano e Municipal, provando mais uma vez seu talento. E conclui: “Não se explica, portanto, que depois dessa vitória não se ofereçam a Margarida Max novas oportunidades” (JORNAL DO BRASIL, 25/04/1939, p. 13).⁴⁸⁰ Mas as oportunidades não apareceram, e Margarida não voltou a cantar óperas. De acordo com Martins da Fonseca, a organização do Teatro Municipal priorizava artistas estrangeiros; nesse sentido, afirmava que Margarida não havia continuado cantando no

⁴⁷⁷ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_05/90942>. Acesso em: 15 dez. 2017.

⁴⁷⁸ Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_05&pagfis=90987>. Acesso em: 15 dez. 2017.

⁴⁷⁹ Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_05&pagfis=92392>. Acesso em: 15 dez. 2017.

⁴⁸⁰ Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_05&pagfis=92392>. Acesso em: 15 dez. 2017.

teatro porque “a ‘Muralha Chinesa’ da organização lírica do Municipal não admite a nenhum brasileiro se elevar nesse gênero” (O CARIOCA, 24/11/1945, p. 56).⁴⁸¹

3.3 Os últimos trabalhos

Embora não estivesse completamente afastada dos palcos – continuava participando de festivais artísticos, homenagens e espetáculos pontuais – o retorno de Margarida como primeira figura de uma companhia só aconteceria em 1942. Ao convite de Álvaro de Oliveira e Vicente Mideia, a atriz organizou uma nova *Companhia Margarida Max*, onde apareceu - do alto de seus 40 anos - como estrela e também como diretora geral.

A peça de estreia *Marcha soldado*, subiu à cena em 16 de outubro no Teatro João Caetano. O texto era de Freire Jr. e as músicas eram responsabilidade de Sá Pereira. Paiva (1991, p. 490) afirma que os empresários não pouparam esforços para proporcionar um regresso majestoso à Margarida, contratando um elenco vasto e nobre, além de profissionais de peso para a parte técnica. A revista trazia além de um corpo de coristas, chamadas de *Max Girls*, também um corpo de *Max Boys*. O autor afirma ainda que o guarda-roupa foi imaginado pela própria Margarida e por Zulmira Alves, e contava com figurinos de Guichard. No cartaz da estreia (Figura 151), que ocupava uma página inteira do Jornal do Brasil⁴⁸², Margarida Max aparece como diretora geral da companhia e do guarda-roupa.

⁴⁸¹ Disponível em: <[http://memoria.bn.br/docreader/830259/31881?pesq=margarida max](http://memoria.bn.br/docreader/830259/31881?pesq=margarida%20max)>. Acesso em: 31 dez. 2017.

⁴⁸² Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_06/19256>. Acesso em: 04 jun. 2016.

Figura 151 - Cartaz de *Marcha, soldado!*

TEATRO JOÃO CAETANO
TELEFONE 43-8799

HOJE -- HOJE
A's 20,45 - (Espetáculo completo) - A's 20,45

FINALMENTE
ESTREIA DA COMPANHIA DE REVISTAS

MARGARIDA MAX
EM HOMENAGEM À ASSOCIAÇÃO DOS CRÍTICOS TEATRAIS QUE SERÃO SAUDADOS EM NOME DE MARGARIDA MAX E SUA COMPANHIA PELO DOUTOR CARLOS CAVACO - Com a REVISTA em 2 atos e 26 quadros de crítica política. Autoria de FREIRE JÚNIOR

MARCHA, SOLDADO!
Montagem deslumbrante com cenários de Lazary - Jaime Silva - Raul de Castro - Oscar Lopes e Sousa Mendes (irados). Riquíssimo Gênero Riqui sob direção de MARGARIDA MAX com figurinos de BRICHA

30 - Max girls - 30 10 - Max boys - 10

AO PÚBLICO
MARGARIDA MAX dedica ao público o belo quadro PRIMAVERA, uma rica coreografia do jovem coreógrafo OSCAR LOPES

ELenco POR ORDEM ALFABETICA

ATRIZES	ATORES	CONVITES HONRÁRIOS
IRACEMA CORREIA	ALMEIDA	HUMBERTO MIRANDA
ISA RODRIGUES	DANILLO DE OLIVEIRA	ATILIA VAREJO
JUVIN BATISTA	SEJUN	GENERALDO AMARAL
MIRIAM ALBA	HUMBERTO FREI	SEBASTIÃO MORENO
ROBERTA SOARES	PAULO RODRIGUES	J. SUTTI
JOÃO PAREDES	SELVIANA	

MAESTRO - MARCEL KASS - Maestro Encenador - J. AYBERE
Diretora Geral da Companhia - MARGARIDA MAX

AMANHÃ - 1ª Vespertina a preços reduzidos às 16 horas - A' NOITE

Duas Sessões - A's 19,45 e 21,45 horas

DIRETOR COREOGRAFICO - CARLOS LISBOA
DESAZ LOPES, INVENTANDO MAELERO QUE PINTOU O LINDO QUADRADO "PRIMAVERA"

Fonte: Jornal do Brasil (16/10/1942, p.12).⁴⁸³

Marcel Klass continuava acompanhando Margarida, dentro e fora da cena. A temporada seguiu até fevereiro de 1943, e contou com os espetáculos *Segunda frente*, *Entra na bicha!*, e *Edição final*. Margarida alcançou sucesso razoável com os espetáculos, mas nada comparado ao seu período áureo. Ao que parece o espetáculo *Segunda Frente* foi o que mais tempo ficou em cartaz, mantendo forte afluência de público. Paiva (1991, p. 492) afirma que o espetáculo alcançou “o aspecto feérico deslumbrante sempre perseguido pela atriz”. Os espetáculos seguintes, no entanto, apesar de contarem com praticamente o mesmo elenco e corpo técnico, não apresentavam novidades. Mário Nunes, em crítica à *Entra na bicha!*⁴⁸⁴ afirmou que esta era exatamente igual às duas revistas anteriores – o que significava um espetáculo de alto nível, com belos quadros, porém nada originais. Na crítica feita à *Edição final*, Nunes resume o sentimento da temporada: “os espetáculos da *Companhia Margarida Max* (...) mantiveram, de princípio a fim o mesmo feitio: montagem bonita e luxuosa, o

⁴⁸³ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_06/19256>. Acesso em: 15 dez. 2017.

⁴⁸⁴ Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_06/20423>. Acesso em: 04 jun. 2016.

atrativo do canto lírico pela estrela e das canções de Marcel Klass e... uma falta de graça quase completa”⁴⁸⁵. Como era de se esperar, o último espetáculo da temporada ficou em cartaz por pouquíssimo tempo. No entanto, vale ressaltar a coragem e o ímpeto de Margarida por voltar à cena como estrela, diretora e figurinista, num momento em que nomes como Jardel Jércolis e Walter Pinto⁴⁸⁶ (ver Figura 152) já estavam confortavelmente estabelecidos e vitoriosos, ditando modas e tendências, enquanto Margarida tinha como principal trunfo o prestígio acumulado em seus dias de glória – e que ainda a fizeram render uns bons momentos em cena, apoiada por seu saudoso público.

Figura 152 - Espetáculo *Muié Macho, Sim Sinhô*, da *Companhia Walter Pinto*

Fonte: Chiaradia (2011, p. 92).

Retirada dos palcos, Margarida foi morar com Klass em Jacarepaguá, Zona Oeste do Rio de Janeiro. O bairro, afastado do centro, na época era um lugar bucólico, onde a atriz vivia em uma “bela vivenda semi-campestre” chamada Vila Esperança (CARIOCA, 03/08/1950, p. 12).⁴⁸⁷ Em entrevista à revista Carioca, Margarida revelou que apesar da vida ociosa que levava à época, ainda tinha projetos em vista: “Tenho um

⁴⁸⁵ Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_06/20800>. Acesso em: 04 jun. 2016.

⁴⁸⁶ O empresário exerceu importantíssimo papel na cena revisteira da época, ao imprimir visão atualizada no modelo *féerie*, dando-lhe novo fôlego mediante constantes investimentos, seja em aparatos tecnológicos, seja em formação de equipe especializada. Seus espetáculos contavam com o que havia “de melhor no campo do teatro musicado da época, tanto em termos de aparatos cenográficos, de efeitos especiais de luz, som, etc. quanto de equipes técnicas e artísticas conceituadas” (CHIARADIA, 2011, p. 63).

⁴⁸⁷ Disponível em: <[http://memoria.bn.br/docreader/830259/47204?pesq=Margarida Max](http://memoria.bn.br/docreader/830259/47204?pesq=Margarida%20Max)>. Acesso em: 16 dez. 2017.

grande sonho a realizar. Confio em Deus que tal aconteça. E enquanto isso, vou descansando aqui em Jacarepaguá, onde este povo bom, simples, afetuoso, me cerca do maior carinho. Tenho a impressão de viver aqui como numa grande família” (CARIOCA, 03/08/1950, p. 60).⁴⁸⁸

Margarida destacava a amizade que mantinha, nesta fase, com a família do general Canrobert Pereira da Costa, e com a família do vereador Álvaro Dias. Com este último, a atriz teria conseguido a subvenção de 1.500.000 cruzeiros para o hospital da Casa dos Artistas. Mesmo fora de atividade em cena, Margarida continuava atuando em prol dos velhos companheiros.

Após permanecer afastada do palco por quase dez anos, Margarida fez uma última reaparição em 1952, como parte da *Companhia Luiz Galvão*. O espetáculo *Na Terra do Samba* estreou no Teatro Recreio a 5 de dezembro (a atriz ainda não era parte do elenco). Durante a temporada, Margarida foi convidada a participar de dois quadros da revista, que foi então remodelada e passou a se chamar *Como é que pode?* a partir do dia 19 de dezembro. A atriz declarou ao Jornal do Brasil que havia aceitado o convite de Luís Galvão com o objetivo de rever e matar as saudades do público carioca; sobre a remodelação da revista, esclareceu:

Os bailados considerados bons pela crítica teatral eu os conservei. O nome da peça foi mudado em atenção a um monólogo incluído na nova revista. Assim, agradeço as facilidades que me proporcionaram na remodelação da peça o empresário Luís Galvão e os meus amigos Ary Barroso e Luís Peixoto que tudo estão fazendo para o bom êxito de minha estreia no dia 19 no Teatro Recreio. (JORNAL DO BRASIL, 18/09/1952, p. 8)⁴⁸⁹

Para seu retorno aos palcos, Margarida investiu alto em uma de suas marcas: o bom gosto nos trajes de cena. Em conversa com Mário Nunes, a atriz revelou: “acabo de receber de Paris, por via aérea, o vestido que encomendei para o quadro denominado *Uma prova de amor* (...) Este vestido custou em Paris Cr\$ 20.000,00, tendo eu gasto no transporte, cerca de 2.000,00”⁴⁹⁰ (JORNAL DO BRASIL, 14/12/1952, p. 36).⁴⁹¹

⁴⁸⁸ Disponível em: <[http://memoria.bn.br/docreader/830259/47204?pesq=Margarida Max](http://memoria.bn.br/docreader/830259/47204?pesq=Margarida%20Max)>. Acesso em: 16 dez. 2017.

⁴⁸⁹ Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_07&pagfis=25588>. Acesso em: 16 dez. 2017.

⁴⁹⁰ Nota da autora: este valor é estimado, já que esta parte da notícia estava ilegível.

Margarida afirmou ainda que estava recebendo diversos telegramas do Rio de Janeiro e de São Paulo, felicitando-a por seu retorno. Marcel Klass também estava em cena. Sobre o reaparecimento da estrela, escreveu Mário Nunes:

Margarida Max apresentou-se com a linha de grande dama, elegantemente trajada. Representou com alma e suavidade um *sketch* dramático *Presente de Natal* e, com graça, um outro cômico *Uma prova de amor*; mostrou que sua voz conserva as qualidades, firme e afinada, que tanto renome lhe deram, enquanto sua figura é, como dantes, simpática e atraente. O público foi pródigo em aplausos.⁴⁹²

Essa parece ter sido a despedida dos palcos de Margarida Max, que faleceu poucos anos depois, em fevereiro de 1956.

⁴⁹¹ Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_07&pagfis=25502>. Acesso em: 16 dez. 2017.

⁴⁹² Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_07/25726>. Acesso em: 04 jun. 2016.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo de sua carreira, Margarida Max participou de incontáveis espetáculos, festas artísticas, festivais beneficentes; participou incansavelmente das atividades da Casa dos Artistas; organizou por anos o baile infantil de carnaval da Empresa Pinto, no Teatro João Caetano e no República. Muito querida pelo público e pela imprensa, foi a primeira atriz a ganhar o concurso de Rainha dos Teatros, organizado pela Gazeta de Notícias, em 1926.⁴⁹³

Conseguiu, ainda, conciliar o reconhecimento profissional com a vida afetiva, o que não era muito simples na época. Ao que parece, os principais relacionamentos que manteve foram com homens da classe teatral, e esse é um aspecto relevante. Muitas atrizes acabavam casando com outros artistas de teatro, ou com jornalistas, já que estes estavam familiarizados com a profissão e o cotidiano e das atrizes. Unindo a vida profissional com a vida pessoal/afetiva, Margarida encontrou uma maneira de vivenciar plenamente duas experiências que, para muitas mulheres, eram consideradas contraditórias: obter sucesso na carreira artística, e contrair matrimônio. A atriz pôde contar também com o fato de ter nascido em uma família aparentemente bem estruturada, e com condições financeiras confortáveis. Se no início da vida profissional não contou com a aprovação familiar, ao se estabelecer no Rio de Janeiro a situação parece ter mudado. Aparentemente a atriz se tornou o centro da família, que em seguida também fixou residência na Capital. Mantinha mãe, irmãs e sobrinhos sempre por perto.

Sua atuação profissional foi diversa e multifacetada: foi atriz, vedete, cantora, empresária, figurinista, e no final da carreira, diretora teatral. Participou de mais de 100 espetáculos como atriz, sendo que destes, em mais da metade era a atriz principal. O Gráfico 1 mostra um quadro com as principais atividades desenvolvidas por Margarida. Os números são aproximados, de acordo com o que foi possível encontrar nos jornais e periódicos, mas provavelmente, sua atuação tenha sido ainda mais abrangente do que o apurado até o momento.

⁴⁹³ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_04/52339>. Acesso em: 18 mar. 2016.

Gráfico 1 - Os espetáculos de Margarida Max

Fonte: Elaborado pela autora (2018)

Em entrevista feita pela revista Carioca à Margarida Max e Marcel Klass, já na década de 1950, o repórter pergunta ao maestro e cantor por que Margarida não havia dado continuidade à carreira de canto lírico – algo que a atriz havia desejado tanto – ao que Klass responde:

Por um simples gesto de deselegância do então dirigente da temporada oficial do teatro que Passos fundou. Margarida enfureceu-se diante do tal empresário. Disse-lhe coisas azedas, mas justas, e, em casa, fez em pedaços o vestido de Flora Tosca, que lhe custara nada menos de 3.500 cruzeiros – vestido que hoje não se faria pelo dobro. (CARIOCA, 03/08/1950, p. 60)⁴⁹⁴

Durante a entrevista, Margarida faz uma retrospectiva de sua carreira. Algumas datas apontadas pela atriz não são precisas – o que é compreensível, já que a entrevista estava sendo feita décadas após os acontecimentos narrados. Margarida e Marcel afirmam que o episódio citado anteriormente teria acontecido em 1939, mas o narram como se o desentendimento entre Margarida e o empresário tivesse acontecido imediatamente após a apresentação de *Tosca* no Municipal (em 1937). Pode ser que esse

⁴⁹⁴ Disponível em: <[http://memoria.bn.br/docreader/830259/47252?pesq=Margarida Max](http://memoria.bn.br/docreader/830259/47252?pesq=Margarida%20Max)>. Acesso em: 15 dez. 2017.

desentendimento tenha fechado as portas do mundo do canto lírico carioca para Margarida Max. No teatro de revista, a vedete era querida, tinha respaldo do público e era disputada por empresários. No teatro lírico, não. Margarida parecia ser uma intrusa, tentando de toda forma participar de um universo ao qual não pertencia.

Marcel Klass tinha reputação no mundo do canto lírico – era estrangeiro, tenor, maestro, e já tinha uma carreira consolidada. Através de seu prestígio, pode ter tentado abrir portas para Margarida. Margarida, por sua vez, se empenhou e se dedicou ao extremo. Mas nunca deixou de ser vista como uma vedete, como rainha de um gênero menor. Além disso, parecia ter um temperamento intenso – “impulsiva, de língua solta”, segundo Paiva (1991, p. 255). Não se submetia, e estava acostumada a ter tudo feito à sua maneira. Apesar da dedicação e do investimento feitos por Margarida Max, sua carreira como cantora lírica não deslanchou.

A trajetória de Margarida permite refletir sobre a profissão de atriz a partir de diversas perspectivas. Uma delas diz respeito ao ápice de uma carreira. Margarida iniciou seu trabalho na comédia, passou a revista, depois à opereta, e ao canto lírico. Arriscou ainda cantar no rádio. Do ponto de vista da artista, parece que o auge da carreira seria a apresentação da ópera *Tosca*, no Municipal, em 1937. Margarida teria então 35 anos. Esse foi o caminho percorrido pela atriz, que buscava alçar degraus mais altos, considerando a hierarquia teatral vigente à época; tal ordenação era subjetiva, mas estava implícita no pensamento em vigor – o gênero lírico era elevado, erudito, nobre e valoroso, usufruído pelas camadas mais altas da sociedade, enquanto o gênero ligeiro não passava de diversão despretensiosa para as classes populares.

Do ponto de vista histórico, no entanto, o auge da carreira de Margarida foi justamente o momento que mais se dedicou à revista, entre os anos de 1925 e 1932. Margarida era então jovem, tinha disposição e energia para estar em cena todos os dias, em duas ou mais sessões, tinha fama, dinheiro, reconhecimento artístico, e um público que a acompanhava onde quer que fosse. Tinha ainda poder de barganha, e conseguia negociar temporadas de acordo com suas demandas, já que o gênero revisteiro fervilhava; haviam vários teatros dedicados ao gênero, várias companhias, vários empresários. Margarida atraía os espectadores, os espectadores geravam lucros, e os lucros aproximavam os empresários. Havia concorrência, e um mercado em crescimento e constante renovação. Nesta fase, Margarida conseguia ser estrela de sua companhia, ser empresária, supervisionar o trabalho de toda a equipe, e ainda manter seu

temperamento forte – não temia confrontos e não se submetia às vontades alheias, provavelmente por se sentir respaldada por sua fama e por seu talento.

A atuação no rádio e na opereta não alçavam a atriz verticalmente na carreira; no máximo, a bonificavam com um diferencial entre tantas outras artistas. Serviam como dotes a mais, que enriqueceriam seu trabalho nas revistas. O grande salto só seria dado com o canto lírico, mas ali Margarida não encontrou espaço... Ainda que tenha se empenhado, estudado, e atingido um nível satisfatório de desempenho, não conseguiu ir adiante. Por mais que Marcel Klass a tenha ajudado muito – treinando suas capacidades vocais, mas também abrindo portas para o universo do canto lírico, que era seu âmbito profissional original – a ponte feita pelo tenor entre a vedete e o erudito ambiente da música lírica não foi o suficiente para mantê-la atuando.

Ao contrário da revista, que era popular, atingia um grande público, e se espalhava pela cidade (até nos subúrbios), o teatro lírico era muito mais restrito; a audiência era seleta, e as representações se concentravam principalmente no Teatro Municipal, que oferecia as temporadas oficiais da cidade. Uma vez que Margarida tenha se desentendido com o empresário responsável pela temporada, as portas se fecharam para a atriz, que neste ambiente não podia recorrer à fama, nem ao público, nem ao berço. A ousadia da vedete em querer adentrar a cena lírica talvez até pudesse ser relevada, se Margarida aceitasse as condições que se impusessem. Sua permanência naquele universo não deixou de ser uma concessão; ali não havia espaço para barganha, arrogância ou prepotência por parte de Margarida.

Ao perceber que seus investimentos na carreira lírica não davam retorno, Margarida arriscou voltar às revistas. Mas nesse momento, já tinha cerca de 40 anos, e isso abre outra perspectiva de reflexão: quanto dura a carreira de uma vedete? Com o envelhecimento, qual é o espaço artístico disponível para uma atriz? Uma mulher de 40 anos podia ser considerada, na época, uma atriz velha?

Vale observar o caso de outras artistas da mesma época que Margarida: Otília Amorim se afastou dos palcos em meados da década de 1930, quando tinha ao redor de 40 anos. Aracy Cortes trabalhou por mais tempo, até meados da década de 1960, prioritariamente como cantora. Mas conseguiu atuar em revistas até por volta dos 50 anos. Talvez se Margarida nunca tivesse se afastado das revistas, conseguisse permanecer em cena de maneira estável por mais tempo, como Aracy conseguiu. Mas

em algum momento, muito provavelmente, teria de ceder seu lugar de primeira vedete da companhia para alguma atriz mais jovem.

Mas afinal de contas, o que se esperava de uma vedete? Neyde Veneziano (2001, p. 66) lembra que o sucesso de uma vedete não dependia apenas da beleza. Era preciso saber cantar, ter empatia com o público, desembaraço ao contar piadas, e que era necessário desempenhar várias funções, subindo degrau por degrau na carreira, até chegar ao posto de vedete. Porém, ter atributos físicos como beleza e gingado era fundamental, assim como malícia e sensualidade.

Em matéria publicada na revista *Crónica* de Madri de 04/10/1931 sobre a *Companhia Velasco*, o jornalista Pedro Massa afirmava que para um espetáculo em que a mulher era o centro das atenções, eram indispensáveis ouros, sedas, plumas e magnificências. O autor segue narrando qual seria o papel da mulher neste tipo de teatro:

Algo assim como o centro de um sistema planetário de luxos e esplendores em torno do qual gira e girará sempre esse taumaturgo da luz cuja única missão na Terra, dir-se-ia, é levantar esses alcazares de maravilha para dádiva dos olhos, principalmente, e regozijo dos demais sentidos do homem.⁴⁹⁵

Tanto no teatro espanhol, quanto no francês, quanto no brasileiro, a mulher embelezava a cena, agradando aos olhos e demais sentidos dos homens. E, a partir da década de 1920 no Brasil, quanto mais a mulher vai ganhando espaço em cena, mais as exigências em relação à beleza, requinte, luxo e frivolidades aumentam. Cada vez mais os corpos precisam ser esculturais e seguir padrões próprios para o deleite masculino. Neste sentido, as mulheres são até mesmo incentivadas a competir entre si, a serem sempre mais bonitas do que as outras, acreditando que assim, de maneira geral, terão vantagens sobre as demais. A revista *Frou-Frou* de agosto de 1929, por exemplo, trazia em suas páginas um *Concurso das Girls de Teatro* (ver Figuras 153 e 154). O objetivo era escolher o rosto mais formoso, o corpo mais perfeito, o sorriso mais lindo, e a *girl* mais graciosa. Note-se que nenhum dos atributos se refere ao talento profissional ou

⁴⁹⁵Disponível em:

<<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003278759&page=12&search=%22Eulogio+Velasco%22+revista+teatro&lang=es>>. Acesso em: 21 dez. 2017.

técnica artística; todos se relacionam com a aparência e com a personalidade destas mulheres.

Figura 153 - Cupons para votação do Concurso de *Girls*

Concurso **"NOSSAS GIRLS"**
de FROU-FROU

ROSTO
Voto em.....

CORPO
Voto em.....

(ASSIGNATURA).....

Concurso **"NOSSAS GIRLS"**
de FROU-FROU

SORRISO
Voto em.....

GRAÇA
Voto em.....

(ASSIGNATURA).....

Fonte: Frou-Frou (08/1929, p. 98-99).⁴⁹⁶

⁴⁹⁶ Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/305138/2533?pesq=mosquito>>. Acesso em: 21 dez. 2017.

Figura 154 - Marina Scholl, concorrente da categoria "corpo" no concurso de *girls*

Fonte: Frou-Frou, 08/1929, p. 98.⁴⁹⁷

Os cupons de votação deveriam ser enviados pelos leitores para a redação da revista e, uma vez terminada a votação, o júri final escolheria as campeãs entre as mais votadas em cada categoria. Embora as mulheres não fossem impedidas de participar do concurso, este era diretamente voltado ao público masculino. O júri final – constituído por Lafayette Silva, Armando Gonzaga e Mário Nunes, críticos teatrais dos jornais Correio da Manhã, A Noite e Jornal do Brasil, respectivamente – era também formado apenas por homens. Às mulheres, neste concurso, cabia apenas o espaço da disputa, representado na figura das *girls*: “E, agora, à luta. Todas as *girls* – e *girls* para nós são todos os elementos femininos que emprestam encanto à cena, mas que não sejam atrizes, isto é: as bailarinas, as coristas e as figurantes – devem apresentar-se à liça, evitando de julgar dos próprios méritos” (FROU-FROU, 08/1929, p. 99).⁴⁹⁸

⁴⁹⁷Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/305138/2533?pesq=mosquito>>. Acesso em: 21 dez. 2017.

⁴⁹⁸ Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/305138/2534?pesq=mosquito>>. Acesso em: 21 dez. 2017.

Não era apenas no teatro que o corpo da mulher deveria ser sinônimo de beleza e graça; também o cinema, que crescia em produção e público, tinha na beleza dos corpos femininos um produto potencialmente rentável. Era comum que as propagandas dos filmes, sobretudo os cartazes publicados nos jornais, trouxessem desenhos de mulheres belas, e muitas vezes, seminuas (ver Figura 155). Ao longo da pesquisa, não foram encontrados cartazes que retratassem homens seminus.

Figura 155 - Cartazes de filmes publicados no jornal em 1930

Fonte: Jornal do Brasil (08/05/1930, p. 32).⁴⁹⁹

O interesse pelo corpo feminino era instigado também pelos periódicos de conteúdo considerado pornográfico como *O Rio Nu*, que circulou no início do século XX (ver Figura 156). Criada em 1898, foi a primeira publicação brasileira voltada exclusivamente ao público masculino. Em suas páginas figuravam versos, contos e textos humorísticos e eróticos. A partir de 1900, trazia também desenhos provocantes, ilustrando o cotidiano e a intimidade de casais. Nestes desenhos, geralmente os homens estavam vestidos, e as mulheres, despidas.

⁴⁹⁹ Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_05&pagfis=3619>. Acesso em: 21 dez. 2017.

Figura 156 - Capa do periódico *O Rio Nu*, 1905

Fonte: *O Rio Nu* (08/04/1905, Capa).⁵⁰⁰

Também na publicidade o corpo feminino era usado como chamariz. A Figura 157 ilustra um anúncio do sabonete *Octagon*, publicado no periódico *O Malho* em 1925. Embora se tratasse de um produto de uso geral – não era voltado exclusivamente para o público feminino, já que homens e crianças também se banhavam – o corpo semidesnudo e insinuante que aparece na propaganda, é de uma mulher.

⁵⁰⁰ Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/706736/2782?pesq=banhistas>>. Acesso em: 21 dez. 2017.

Figura 157 - Propaganda do sabonete *Octagon*

Fonte: O Malho (31/10/1925, p. 19).⁵⁰¹

Esta pequena amostragem de exemplos seleccionados procura ilustrar como o corpo feminino vem sendo usado, há décadas, para vender produtos; em diferentes plataformas, o corpo nu ou semi despido representado em uma propaganda é, geralmente, de uma mulher, e na imensa maioria das vezes, de uma mulher branca e jovem.

No teatro de revista brasileiro do início do século XX não aconteceu de forma diferente. As mulheres ocuparam espaço em cena e se configuraram como chamarizes. A grande maioria das atrizes era branca; as negras eram encaixadas em estereótipos –

⁵⁰¹ Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/116300/57408?pesq=mari noni](http://memoria.bn.br/DocReader/116300/57408?pesq=mari%20noni)>. Acesso em: 21 dez. 2017.

eram exóticas, encarnavam a brasilidade na pele, e carregavam o peso concernente à imagem estereotipada. Todas – brancas ou negras – deviam ser bonitas, ainda que a definição de beleza mudasse através dos tempos. Caso não estivessem ao menos parcialmente desnudas, então deveriam vestir-se com luxo, requinte, elegância ou ao menos graça e formosura. Margarida Max oferecia ao público as duas facetas: de um lado, costumava se apresentar muito bem vestida, com trajes da moda, elegantes, por vezes luxuosos. De outro, cultivava também a imagem de mulher sedutora e ousada (ver Figura 158).

Figura 158 – Pose insinuante de Margarida Max em seu camarim

Fonte: Disponível em: <<http://bbernardices.blogspot.com.br/2013/11/uma-noite-no-teatro-paulista-em-1928.html>>. Acesso em: 22 dez. 2017.

Era branca, jovem, vinha de família financeiramente estável, e no início da carreira, jogava com o imaginário do “estrangeiro”. Como era filha de italianos, muitas pessoas acreditavam que a atriz havia nascido em Roma; esta informação era difundida em jornais, e não é possível identificar até que ponto Margarida era responsável por incentivar o equívoco. Uma atriz estrangeira era alvo de curiosidades, e era esperado que trouxesse em sua personalidade traços de outra cultura, que poderiam, até mesmo, atenuar uma ou outra extravagância cometida.

Margarida quebrava barreiras, apostava na novidade. Já na década de 1920 usava os cabelos curtos, o que Perrot (2015, p. 61) considera como o símbolo de uma nova mulher, uma nova feminilidade; dirigia seu próprio automóvel, tomava decisões em sua

companhia, como empresária. Foi ao longo de sua carreira construindo a imagem de uma mulher que tinha o controle de sua própria vida. E como estrela, estava sempre em destaque; à frente de um grupo seletivo de atrizes e coristas. No cartaz da revista *Turumbamba*, de 1926, temos um exemplo de como a vedete era representada na propaganda de suas peças; o rosto da atriz aparece desenhado em destaque, usando uma cartola masculina, e na aba de sua cartola, ou seja, sendo carregadas por Margarida, estão as belas mulheres que fazem parte de sua companhia (Figura 159).

Figura 159 - Cartaz de *Turumbamba*

Fonte: *Jornal do Brasil* (22/04/26, p. 24).⁵⁰²

A mulher retratada de maneira ousada e insinuante, no entanto, supria prioritariamente os desejos masculinos. Não era um bom modelo a ser seguido por mães, esposas e donas de casa ou jovens mulheres candidatas a preencher um ou mais destes postos. A essas mulheres, cabia outro imaginário, mais ligado à doçura, à delicadeza, à graça, à cordialidade.

Embora as imagens femininas comercializadas pelas revistas e lojas de departamento, por exemplo, fossem ousadas, extravagantes e modernas, a mulher ainda devia conservar o recato e a honra relativos à sua condição de mãe-esposa e dona-de-

⁵⁰² Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_04/45921>. Acesso em: 22 dez. 2017.

casa; o novo ideal de modernidade feminina era mais direcionado à moda e aos costumes cotidianos do que à liberação sexual e as preocupações político-trabalhistas.

Em relação ao desnudamento do corpo das mulheres no teatro de revista, Collaço avalia que “a apropriação, por parte destas artistas, de seu próprio corpo para o prazer e a sensualidade, servia de reverberação máxima ao que se percebia no corpo social” (COLLAÇO, 2008, p. 2). Em relação a essa dicotomia entre o corpo teatral e o corpo social, a autora considera que estando no palco, expondo-se à visibilidade, as vedetes e *girls* fazem avançar a fronteira do pudor mais rapidamente que no social, ganhando, dessa maneira,

espaço e autonomia para tomar conta de seu corpo, para mostrar seu corpo, para achar uma brecha dentro da sociedade encabeçada por homens que a circundava, brecha essa ao se assumir como “objeto de desejo” (...) Ela se assume como uma mulher irresistível e encantadora, além do desenvolvimento do seu papel como atriz, e toma conta da revista de maneira arrebatadora, não apenas lado-a-lado com os grandes atores cômicos, mas indo além, ocupando mais e mais espaços no palco. (COLLAÇO; SANTOLIN, 2009, p. 6-7)

O palco do teatro de revistas se configura como um espaço em que é permitida a dessacralização do corpo feminino. Vera Collaço associa a crescente exposição do corpo das mulheres a uma “coisificação, com um corpo explorado apenas como um produto barato, tal como é perceptível na história deste gênero teatral no Brasil” (COLLAÇO, 2008, p. 2). Eu discordo. Me parece que o corpo feminino no teatro de revista é produto caro. Mas explorado por quem? Quem lucra com essa exploração?

Se, por um lado, a sociedade construída sobre pilares patriarcais funciona como um sistema que explora o corpo feminino, deixando pouco espaço para que as mulheres se sobressaiam fora das demarcações estipuladas, por outro, a apropriação de seu próprio corpo pelas mulheres faz com que este corpo possa ser encarado como sujeito, e não objeto. Nesse sentido, acredito que as vedetes e *girls* se apropriem do seu próprio corpo para o prazer e sensualidade (situação anteriormente reprimida) apoderando-se de seus espaços de atuação e representação, ao usar a exposição de seus corpos como moeda de valor, como capital simbólico. O domínio do próprio corpo se manifesta como uma estratégia para garantir novos espaços sociais e autonomia.

Enquanto na vida social o culto à mulher como modelo de virtudes pré-determinadas estava sendo discutido, nos palcos da revista as mulheres ganhavam espaço em termos tanto quantitativos, quanto de prestígio. Na vida cotidiana, o corpo feminino vestido obedecia a normas e regras, e o corpo despido não se mostrava em público. No teatro de revista, ao contrário, a nudez tinha licença para aparecer - e esse conceito varia de acordo com a época, de modo que há momentos em que um simples par de pernas sem meias já era considerado nu, e em outros momentos, a mulher aparece em cena apenas com os genitais cobertos. O corpo feminino era objeto de desejo.

Ao mesmo tempo em que a nudez se intensifica, os trajes de cena ficam mais requintados. A mulher em cena atuava nos dois pólos – nos limites da ousadia e no domínio da sofisticação. Cabia aos trajes, em grande parte, fazer essa passagem; a ausência de figurino objetificava o sujeito, ao mesmo tempo em que seu uso dotava o sujeito de predicados devidamente regulados e normatizados.

Assim como os trajes de cena, os demais elementos visuais do espetáculo também se sofisticam; cenários ficam mais elaborados, novos efeitos de luz são utilizados. Aumentam os investimentos em profissionais técnicos capacitados para trazer o que havia de melhor para os palcos. Os investimentos eram altos também na divulgação dos espetáculos, e várias eram as estratégias utilizadas para atrair o público.

Gostaria de retomar aqui algumas dessas estratégias, esclarecendo que essa foi a parte da pesquisa mais surpreendente para mim; eu não tinha conhecimento prévio da maioria dos procedimentos adotados por empresários e companhias na época, e a pesquisa em jornais e revistas revelou uma miríade de ações que se mostravam eficazes, e ao que me parece, se perderam com o tempo.

Da renovação constante da cena: foi bastante impressionante me deparar com os mecanismos aplicados para que o público estivesse sempre presente, e retornasse para assistir ao mesmo espetáculo. Nesse sentido, destaco a frequente inserção de quadros e números novos nas revistas, expediente possibilitado devido ao caráter flexível do gênero; uma revista estreava; ficava alguns dias em cartaz, e logo eram inseridos novos números de natureza variada – podiam ser convidados cantores e cantoras famosos, artistas de sucesso, mágicos...

Aqui se encaixam ainda as festas artísticas, em que um artista era homenageado, ou prestava homenagem a alguém, ou alguma instituição. Uma mesma companhia realizava diversas festas por temporada e uma era diferente da outra. Eram alternados os atores e atrizes que organizavam tais festivais, e cada um escolhia que quadros fariam parte da noite. No caso de companhias estrangeiras em visita ao Brasil, a rotatividade de artistas servia também para que o público conhecesse cada um deles mais profundamente, cada atriz e cada ator tinha a oportunidade de se apresentar ao público e oferecer uma noite de agradáveis surpresas. Estas festas geralmente eram compostas pela revista que a companhia estivesse apresentando na época, ou uma parte dela, como um ato inteiro, e mais um ato variado, onde apareciam artistas de fora da companhia. Após isso, podia haver ainda um baile, em que artistas e público dançavam e se divertiam juntos, muitas vezes até o nascer do sol. Isso gerava proximidade entre os astros e estrelas e os espectadores, borrando as fronteiras entre o palco e a plateia, entre anonimato e celebridade. Além disso, eram realizados também chás dançantes, com os mesmos objetivos de aproximação.

Da Inserção do calendário festivo da cidade no teatro: eram aproveitados pela revista todos os festejos populares como carnaval, eventos religiosos como a Semana Santa e as comemorações de São João, até mesmo a passagem de ano era comemorada em cena, no palco. E o público estava presente em todos esses momentos.

Do aproveitamento do material humano e artístico em diferentes localidades: quando uma companhia viajava em turnê, seja para a cidade ao lado ou para um país distante, rapidamente eram mapeados os artistas mais famosos da localidade, e estes eram inseridos nos espetáculos; assim, além de contar com os espectadores ávidos por novidade, contava-se também com o público cativo do artista, que certamente o acompanhava onde quer que fosse.

Da relação do teatro com a moda: Mme. Rasimi, diretora do *Bataclan*, gostava de organizar desfiles com os trajes “da última moda” de Paris durante seus festivais artísticos. O público contava com o bom gosto da diretora, que além de figurinista, era francesa de verdade. Eulógio Velasques, diretor da companhia que levava seu nome, costumava vender parte dos trajes de cena usados por suas artistas ao público dos países e cidades que visitava, sobretudo os trajes que tivessem características tipicamente espanholas. Margarida Max comprava parte de seus figurinos em lojas chiques da

cidade, e os modelos ficavam expostos nas vitrines dias antes da estreia das peças. A curiosidade do público era aguçada, e as vendas da loja aumentavam.

Da multiplicidade de público: o objetivo da revista era atingir o maior número de espectadores possível, e de fato, atingia. Frequentavam os espetáculos do gênero teatro de revista homens e mulheres, jovens e maduros. E ainda, eram feitas as matinês infantis, com distribuição de doces e brinquedos, para atrair as crianças.

Da atuação dos empresários: era comum que os empresários teatrais administrassem mais de um empreendimento ao mesmo tempo. Podia ser dirigir mais de uma companhia, podia ser arrendar vários teatros. Os empresários mantinham estreitas relações com a imprensa, muitas vezes inclusive atuando de maneira insistente junto aos jornalistas, por exemplo, exercendo pressão para que a foto da estrela de sua companhia fosse publicada no jornal, ou uma nota sobre o espetáculo que ainda estava sendo montado. Atuavam também junto ao público: em relação às companhias *Bataclan* e *Velasco*, por exemplo, era oferecida preferência na compra de ingressos de uma companhia, àqueles espectadores que haviam assistido as apresentações da mesma trupe no ano anterior, ou mesmo de outra companhia, desde que trazida ao Brasil pela mesma empresa.

Da multiplicidade de plataformas: foram encontrados dados nos jornais referentes a filmes sobre as companhias *Bataclan* e *Velasco*. Eram gravados momentos da passagem das companhias pelo Brasil, como por exemplo, a chegada da trupe por navio, ou um dia de descanso que a companhia passava desfrutando um passeio em alto mar. Estas cenas eram compiladas e viravam um filme que era exibido nos cinemas. Ganhavam as salas de exibição, ganhavam os produtores, as companhias, e havia chances de que aqueles que não houvessem assistido às apresentações teatrais se interessassem após assistir os artistas na tela do cinema.

Dentre os jornais pesquisados, as seções que mais ofereceram material para a investigação foram as colunas de notas sociais, as colunas dedicadas ao mundo teatral, e a página onde eram publicados os cartazes de divulgação dos espetáculos (geralmente, as últimas páginas do periódico). Os cartazes traziam diversas informações relevantes, como expostos anteriormente, mas retomo aqui um dado referente à *Companhia Margarida Max*. Geralmente, o cartaz com a maior quantidade de informes era aquele publicado no dia da estreia do espetáculo: os mais completos divulgavam o nome de todo o elenco, o nome dos personagens desempenhados por cada artista, o nome dos

quadros, e a ordem de entrada de cada ator ou atriz em cena. Dentre os anos de 1925 a 1930, período de maior sucesso da *Companhia Margarida Max*, os cartazes em sua grande maioria especificavam que atores participariam de que cenas; com exceção da estrela, Margarida Max. Eram divulgados os nomes dos personagens que a vedete representaria como forma de chamar a atenção dos espectadores, mas não o momento em que ela entraria em cena – esse era um suspense mantido até a estreia, e assim a plateia aguardava ansiosamente pela primeira entrada da atriz, que podia ser já no prólogo, ou ao longo do primeiro ato.

Finalizando estas considerações, destaco a capacidade da atriz em se auto promover, dentro dos espetáculos de sua companhia. Havia festas em sua homenagem, quadros em seu tributo, e inclusive apoteoses inteiras em seu louvor; a Figura 160, traz a imagem de uma apoteose, cujo tema era as personagens representadas por Margarida ao longo de sua carreira. A Figura 161 mostra em detalhes o traje usado pela vedete nesta cena. Não foi possível até o momento identificar de que espetáculo a apoteose fazia parte, mas a julgar pelas personagens presentes no cenário, foi uma montagem apresentada após março de 1927.

Figura 160 - Apoteose ilustrada por várias personagens criadas por Margarida Max

Fonte: Antunes (2004, p. 251).

Dentre as personagens, estão presentes à direita da imagem *Mulher de Granada*, da revista *Sol Nascente*, de 1926 e *Rainha do teatro*, da revista *Viva a paz*, de 1927. E ainda, no centro da fotografia, ao alto, vê-se o desenho de Margarida Max mandando beijinhos para o público com a ponta dos dedos, uma de suas marcas mais famosas.

Ao longo de sua carreira, Margarida experimentou altos e baixos, e procurou se reinventar diversas vezes. Passando por diferentes círculos artísticos, renovava sua imagem pessoal de acordo com o ambiente e com as atividades exercidas. Sempre investiu na construção de uma figura pública que se destacasse, e parte desse destaque era promovido pelos trajes que usava. Nesse sentido, a partir da observação dos trajes utilizados por Margarida durante pelo menos três décadas de atividades artísticas, é possível notar a trajetória percorrida pela atriz.

Começando com *À la garçonne*, seu primeiro grande sucesso em 1924, quando chamou a atenção dos críticos e do público, mas ainda sem grandes investimentos em trajes de cena (certamente, investiu o quanto podia na época); passando pelos figurinos extravagantes, repletos de plumas, brilhos, volumes, usados durante o momento de maior expressão sua como vedete de teatro de revista; chegando à elegância das vestimentas usadas como cantora lírica no rádio e nos teatros líricos; a atriz estava sempre se renovando.

Se engana quem imagina que esses trajes apenas ajudam a contar a história – esses trajes criaram a história; eram parte ativa e fundamental na construção da imagem pessoal, da vida e da carreira profissional de Margarida. E se as mudanças empreendidas por Margarida no sentido de abandonar a figura de vedete e abraçar a imagem de mulher elegante e sofisticada – condizente com as altas classes eruditas – não surtiram o efeito desejado, talvez seja porque alguns tabus sociais precisem de mais do que o tempo de uma vida inteira para serem rompidos.

**Figura 161 - Detalhe do traje de cena utilizado por Margarida Max na apoteose registrada na
Figura 160**

Fonte: Antunes (2004, p. 229).

Margarida Max foi uma das vedetes mais famosas do teatro de revista brasileiro. Foi capaz de garantir seu espaço, se colocando como sujeito, e não como objeto; era agente de suas próprias escolhas, e conseguiu aproveitar as condições que se apresentaram para atingir seus objetivos. Uma atriz bem-sucedida financeiramente, que perseguiu seus ideais artísticos, avançando na carreira, e abrindo espaços para as que vieram na sequência.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Brício de. **Esses populares tão desconhecidos**. Rio de Janeiro: Raposo Carneiro, 1963.
- AGUIAR, Mariana de Araújo. **O teatro de revista carioca e a construção da identidade nacional: O popular e o moderno na década de 1920**. 2013. 250 f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2013.
- ANDRADE, Ana Lúcia Vieira de; CARVALHO, Ana Maria de Bulhões (Org.). **A mulher e o teatro brasileiro do século XX**. São Paulo: Aderaldo & Rothschild; Brasília, DF: CAPES, 2008.
- ANTUNES, Delson. **Fora do sério: um panorama do teatro de revista no Brasil**. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.
- ARANHA, José da Silva. **Teatrologia**. Rio de Janeiro: O Construtor S/A, 1949.
- ARQUIVOS DEPARTAMENTAIS DE PARIS. [online]. Disponível em: <http://www.culture.fr/bases_genealogie/resultats?lastname=rasimi&firstname=&search=Lancer+la+recherche&filter_date_fixe=&filter_date_debut=&filter_date_fin=&commune=&bases%5B%5D=bigenet&bases%5B%5D=ecfa&bases%5B%5D=mayenne&bases%5B%5D=vendome&bases%5B%5D=leonore&bases%5B%5D=ain&bases%5B%5D=memoire_des_hommes&bases%5B%5D=vendee>. Acesso em: 12 mar. 2016.
- BARCELLOS, Jalusa. **O mágico da expressão: Procópio Ferreira**. Rio de Janeiro: Funarte, 1999.
- BIBLIOTECA NACIONAL DE HESPAÑA. Hemeroteca Digital. Disponível em: <<http://www.bne.es/es/Catalogos/HemerotecaDigital/>>. Acesso em: 12 mar. 2016.
- BIBLIOTECA NACIONAL DIGITAL – BRASIL. hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/hdb/periodico.aspx>>. Acesso em: 12 mar. 2016.
- BRAGA, João; PRADO, Luís André do. **História da moda no Brasil: das influências às autorreferências**. São Paulo: Pyxis Editorial, 2011.
- BONADIO, Maria Cláudia. **Moda e sociabilidade: mulheres e consumo na São Paulo dos anos 1920**. São Paulo: Senac São Paulo, 2007.
- BRANDÃO, Tania. A cidade do teatro e o teatro da cidade: imagens do Rio de Janeiro no teatro de revista dos anos 1920. Usos do Passado. In: XII ENCONTRO REGIONAL DE HISTÓRIA – ANPUH, Rio de Janeiro, 2006.
- _____. Os Grandes Astros. In: FARIA, João Roberto. **História do teatro brasileiro**. v. I. Das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX. São Paulo: Perspectiva; SESC-SP, 2012. p. 455-479.

BRITO, Deise Santos de. **Um ator de fronteira**: Uma análise da trajetória do ator Grande Otelo no teatro de revista brasileiro entre as décadas de 20 e 40. 2011. 162 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade São Paulo, São Paulo, 2011.

CALANCA, Daniela. **História social da moda**. São Paulo: Senac São Paulo, 2008.

CAMARGO, Robson Corrêa de. O teatro de feira e sua poética. **Rebento** - revista de artes do espetáculo, Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho, São Paulo, n. 3, p. 62-81, 2012.

CARVALHO, Francione Oliveira. A história da arte e as representações do feminino: de quais mulheres falamos? **Revista Trama Interdisciplinar**. Ano 1, v. 2, 2010. Disponível em: <<http://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/>>. Acesso em: 21 dez. 2017.

CASCAES, Laura Silvana Ribeiro. **Queria bordar teu nome**: a dança no teatro de revista. 2009. 224 f. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.

CENTRE NATIONAL DU PATRIMOINE DE LA CHANSON SOUTENU PAR LE MINISTÈRE DE LA CULTURE ET LA SACEM. Disponível em: <<http://www.lehall.com/consultez-l-histoire/lieux/bataclan>>. Acesso em: 11 fev. 2016.

CHIARADIA, Filomena. **Iconografia teatral**: acervos fotográficos de Walter Pinto e Eugénio Salvador. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2011.

COLLAÇO, Vera Regina Martins. O desnudar do corpo feminino. **DA Pesquisa** – Revista de Investigação em Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina. v. 3, p. 1-11, 2008. Disponível em: <<http://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/index>>. Acesso em: 31 dez. 2017.

_____; SANTOLIN, Rosane Faraco. As revistas, seu público, e a modernização da cidade. **DA Pesquisa** – Revista de Investigação em Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina. v. 3, p. 01-07, 2009. Disponível em: <<http://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/index>>. Acesso em: 31 dez. 2017.

COSTA, Marta Moraes. Uma dramaturgia eclética. In: FARIA, João Roberto. **História do teatro brasileiro**. Das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX. São Paulo: Perspectiva; SESC-SP, 2012. p. 335-358. v. I

CRANE, Diana. **A moda e seu papel social**: classe, gênero e identidade das roupas. São Paulo: Senac São Paulo, 2006.

DOURADO, Ana Karicia Machado. **Chanchada**: performance do insólito e paradoxo do comediante. 2013. 215 f. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

EDMUNDO, Luiz. **O Rio de Janeiro do meu tempo**. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2003.

FARIA, João Roberto. **História do teatro brasileiro**. v. I. Das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX. São Paulo: Perspectiva; SESC-SP, 2012.

FEIJÃO, Rosane. **Moda e modernidade na belle époque carioca**. São Paulo: Estação das Letras e cores, 2011.

FLORES, Maria Bernardete Ramos. O pensamento antifeminista: a querela dos sexos. **História Revista**, v. 9, n. 2, jul./dez. 2004. Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/historia>>. Acesso em: 03 dez. 2017.

GALLICA. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/accueil/?mode=desktop>>. Acesso em: 12 mar. 2016.

GARCIA, Miliandre. **A censura de costumes no Brasil**: da institucionalização da censura teatral no século XIX à extinção da censura da constituição de 1988. Programa Nacional de Apoio à Pesquisa da Fundação Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2009.

GODART, Frédéric. **Sociologia da moda**. São Paulo: Senac São Paulo, 2010.

GUIDO, Diane J. **The german league for the prevention of women's emancipation: antifeminism in Germany, 1912-1920**. Nova Iorque: Peter Lang, 2010.

LE BATACLAN. Disponível em: <<http://www.bataclan.fr/>>. Acesso em: 11 fev. 2016.

LEI n.º 3.071 de 1º de janeiro de 1916. Código Civil dos Estados Unidos do Brasil. [Revogada pela **Lei n.º 10.406, de 2002**]. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L3071.htm>. Acesso em: 23 nov. 2015.

LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero**: a moda e seu destino nas sociedades modernas. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

MALUF, Marina; MOTT, Maria Lúcia. Recônditos do mundo feminino. In: SEVCENKO, Nicolau (Org.). **História da vida privada no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 367-421. v. 3.

MATTOS, M.I., BORELLI, A. Espaço feminino no mercado produtivo. In: C.B. PINSKY; J.M. PEDRO. **Nova história das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2013.

MENDES, Cleise Furtado (Org.). **Dramaturgia, ainda**: reconfigurações e rasuras. Salvador: EDUFBA, 2011.

MERWE, Ann Ommen van der. **The ziegfeld follies**: a history in song. Maryland: Scarecrow Press, 2009.

MIZEJEWSKI, Linda. *Ziegfeld Girl: Image and icon in culture and cinema*. Durham: Duke University Press, 1999.

MUNIZ, Rosane, VIANA, Fausto (Orgs.). **Diário de pesquisadores: traje de cena**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2012.

NAMUR, Virgínia M. S. Maisano. Dercy Gonçalves: cem anos de cena brasileira. In: ANDRADE, A. L. V.; CARVALHO, A. M. B. (Org.). **A mulher e o teatro brasileiro do século XX**. São Paulo: Aderaldo & Rothschild; Brasília, DF: CAPES, 2008. p. 78-103.

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

PISCITELLI, Adriana. Gênero: a história de um conceito. In: ALMEIDA, Heloísa Buarque de; SZWAKO, José Eduardo (Orgs.). **Diferenças, igualdade**. São Paulo: Berlendis & Vertecchia, 2009.

RANGEL, Otávio. **Escola Teatral de Ensaíadores (da arte de ensaiar)**. Rio de Janeiro: Talmagráfica, 1954.

RAINHO, Maria do Carmo Teixeira. Barthes e Bourdieu: os maîtres à penser e a moda. **Acervo**, Rio de Janeiro, v. 23, n. 1, p. 147-164, jan./jun. 2010.

_____. **A cidade e a moda: novas pretensões, novas distinções**. Brasília: Universidade de Brasília, 2002.

REIS, Angela de Castro. **Cinira Polônio, a divette carioca: estudo da imagem pública e do trabalho de uma atriz no teatro brasileiro da virada do século XIX**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1999.

_____. **A tradição viva em cena: Eva Todor na Companhia Eva e seus artistas**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013.

_____; MARQUES, Daniel. A Permanência do Teatro Cômico e Musicado. In: FARIA, João Roberto. **História do teatro brasileiro**. Das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX. São Paulo: Perspectiva; SESC-SP, 2012. p. 321-335. v. I.

RISTAINO, Cassandra. **Ziegfeld girls: beauty versus talent**. 2012. 90 p. Master (Theatre Arts) – California State University, Northridge, 2012.

ROCHE, Daniel. **A cultura das aparências: uma história da indumentária (séculos XVII-XVII)**. São Paulo: Senac São Paulo, 2007.

RUIZ, Juan José Montijano. **Historia del teatro olvidado: la revista (1864-2009)**. 2009. 1568 f. Tese (Doutorado em Literatura Espanhola) Universidad de Granada, Granada, 2009.

RUIZ, Roberto. **O teatro de revista no Brasil**: do início à I Guerra Mundial. Rio de Janeiro: INACEN, 1988.

SANTOS, Dominique Vieira Coelho dos. Acerca do conceito de representação. **Revista de Teoria da História**. Ano 3, n. 6, dez. 2011, Universidade Federal de Goiás.

SEVCENKO, Nicolau (Org.). **História da vida privada no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. v. 3.

SCOTT, A. S. O caleidoscópio dos arranjos familiares. In: C. B. PINSKY; J. M. PEDRO. **Nova história das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2013.

SETTE, Leila Bastos. O papel do figurino no teatro de revista carioca. **Urdimento – Revista de Estudos Pós-Graduados em Artes Cênicas**, Universidade do Estado de Santa Catarina, Programa de Pós-Graduação em Teatro, Florianópolis, v. 1, n. 7, dez. 2005.

SAYÃO, Deborah Thomé. Corpo, poder e dominação: um diálogo com Michelle Perrot e Pierre Bordieu. **Perspectiva**, Florianópolis, v. 21, n. 1, p. 121-149, jan./jun. 2003. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/perspectiva/article/view/10210/9437>>. Acesso em: 25 dez. 2017.

SOARES, Ana Carolina Eiras Coelho. Moda em revista: mulheres na imprensa carioca no início do século XX. **Historien – Revista de História**, Petrolina, v. 2, jan./mar. 2010.

TAYLOR, Charles. **Imaginarios sociales modernos**. Barcelona: Paidós, 2004.

TEDESCHI, Losandro Antônio. O fazer histórico e a invisibilidade da mulher. **OPSIS**, v. 7, n. 9, jul./dez. 2007. Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/Opsis>>. Acesso em: 29 nov. 2017.

_____. **As mulheres e a história**: uma introdução teórico metodológica. Dourados, MS: UFGD, 2012.

TENNENBAUM, Jonathan. **Energia nuclear, uma tecnologia feminina**. 2a. ed. Rio de Janeiro: Capax Dei, 2007.

THIRY-CHERQUES, Hermano Roberto. Pierre Bourdieu: a teoria na prática. **RAP**, Rio de Janeiro, v. 40, n. 1, p. 27-55, jan./fev. 2006.

TOLEDO, Roberto Pompeu de. **A capital da vertigem**: uma história de São Paulo de 1900 a 1954. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

TORRES, Walter lima; VIEIRA, Francisco José. Artistas e Companhias Dramáticas Estrangeiras no Brasil. O Teatro Filodramático, operário e Anarquista. In: FARIA, João Roberto. **História do teatro brasileiro**. Das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX. São Paulo: Perspectiva; SESC-SP, 2012. p.388-402. v. I.

VARGAS, Maria Thereza. O Teatro Filodramático, Operário e Anarquista. In: FARIA, João Roberto. **História do teatro brasileiro**. Das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX. São Paulo: Perspectiva; SESC-SP, 2012. p. 358-370. v. I.

VELLOSO, Monica Pimenta. **Modernismo no Rio de Janeiro**: turunas e quixotes. Petrópolis: KBR, 2015.

VENEZIANO, Neyde. **O teatro de revista no Brasil**: dramaturgia e convenções. São Paulo: Sesi-SP, 2013.

_____. O sistema vedete. **Repertório**, Salvador, n. 17, p. 58-70, 2011.

_____. **As grandes vedetes do Brasil**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.

_____. É brasileiro, já passou de americano. **Revista Poiésis**, Niterói, n. 16, p. 52-61, dez. 2010.

_____. **De pernas pro ar**: o teatro de revista em São Paulo. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.

VIANA, Fausto. Eduardo Victorino e os trajes da virada para o século XX. In: 9º COLÓQUIO DE MODA, 2013, Fortaleza. **Anais...** Fortaleza, 2013.

APÊNDICE – Ficha técnica dos espetáculos apresentados pela *Companhia Margarida Max* entre os anos de 1925 e 1932

Ano	1925
Título	A MULATA
Tempo em cartaz	19/03/1925 – 05/05/1925
Teatro	Recreio
Autores	Marques Porto
Encenação/direção artística	João de Deus
Música	Júlio Cristóbal
Cenografia	Raul de Castro, H. Collomb
Maquinaria	Ozório Zalutt
Iluminação	Guilherme Louzada
Figurinos	Pierre Lapin; A Voga
Adereços	Casa Costa
Perucaria	Empresa Pinto & Neves
Elenco	Adriana Noronha, Agostinho de Souza, Clarisse Costa, Claudionor Passos, C. Martinelli, Domingos Terras, Edmundo Maia, Francisco Corrêa, Gaúcha, Gui Martinelli, Henrique Chaves, Henriqueta Briebe, J. Coelho, J. Figueiredo, João Martins, J. Mattos, João de Deus, João Martins, Júlia de Abreu, Júlia Pereira, Lola Giner (?), Luiza de Valle, Luiza Fonseca, Margarida Max , Maria Ruiz
Quadros	1º ato A mulata/ Cidade mulher/ Do céu por descuido/ Quem está primeiro/ Tatá e Totó/ Vitrine de bonecos/ Fox a trote/ Rua da Amargura/ Poeira de ouro/ Engenho Novo/ Como se faz a mulata/ Moulin Rouge (apoteose) 2º ato De bom tamanho/ Engenho Velho/ A procura do homem/ A moda que convém... à mulher/ Gambá errado/ Holandeses/ Os lenços da semana/ Glória hotel/ T.S.F./ 40º à sombra/ A nova ornamentação da cidade/ Bonsucesso/ Brasil – Portugal/ Adeus, mulata!.../ Apoteose final
Personagens de Margarida Max	Salomé (Mulata)
Comperagem	Julia d'Abreu e J. Mattos

Ano	1925
Título	GIGOLETTE
Tempo em cartaz	07/05/1925 – 31/05/1925
Teatro	Recreio
Autores	Freire Júnior
Encenação/direção artística	João de Deus
Música	Júlio Cristóbal
Cenografia	Angelo Lazary, H. Collomb, Jayme Silva, Raul de Castro
Maquinaria	---
Iluminação	---
Figurinos	Pierre Lapin, confeccionado nos ateliês do Moulin Rouge, sob orientação de João de Deus.
Adereços	---
Perucaria	---
Elenco	Agostinho de Souza, Antoine Cassal, Celinda Costa, Clarisse Costa, Claudionor Passos, Domingos Terras, Edmundo Maia, Francisco Corrêa, Gauchita, Gui Martinelli, Henrique Chaves, Henriqueta Briebea, José Figueiredo, João Martins, Júlia de Abreu, Júlia Pereira, Luiza de Valle, Lola Giner, Margarida Max , Maria Ruiz, Olga Moreira, Olympio Bastos, Roberto Vilmar, Rosa Sandrini, Yvete Rosolen, Wanda Rooms
Quadros	1º Ato No cabaré/ Bailarinas do <i>Moulin Rouge</i> (cortina)/ <i>Gare d'Orleans</i> / Garotos de Paris (cortina)/ Paris à noite/ Sedução e cocaína (cortina)/ Harém/ Amor, sempre amor (cortina)/ <i>Bas-fond</i> / Se eu não me agacho... (cortina)/ Salão dos esportes (?)/ 7x3 (apoteose) 2º Ato Cais do Porto/ Joias faiscantes (cortina)/ Gabinete futurista/ <i>Pierrots</i> e <i>Pierrettes</i> (cortina)/ Campo de Santana/ Família? (ilegível) (cortina)/ <i>Boudoir</i> ? (ilegível)/ Apoteose em duas fases: Alegria, flores, muitas flores
Personagens de Margarida Max	Nella (Gigolette)

Ano	1925
Título	COMIDAS, MEU SANTO!
Tempo em cartaz	04/06/1925 - 30/08/1925
Teatro	Recreio
Autores	Marques Porto e Ary Pavão
Encenação/direção artística	João de Deus
Música	Júlio Cristóbal e Sá Pereira
Cenografia	Jayme Silva, J. Barros, Emilio Silva, H. Collomb, Raul de Castro
Maquinaria	Ozório Zalutt
Iluminação	Guilherme Louzada
Figurinos	Alberto Lima/ Julieta Lombardi – Ateliê Empresa Pinto & Neves
Adereços	Casa Domingos Costa
Perucaria	Empresa Pinto & Neves
Elenco	Agostinho de Souza, Clarisse Costa, Claudionor Passos, Domingos Terras, Edmundo Maia, Francisco Corrêa, Gui Martinelli, Henrique Chaves, Henriqueta Brieba, José Figueiredo, J. Mattos, João Martins, João de Deus, Júlia de Abreu, Júlia Pereira, Luiza de Valle, Luiza Fonseca, Margarida Max , Maria Ruiz, Olympio Bastos, Roberto Vilmar, Rosa Sandrini, Yvete Rosolen, Wanda Rooms
Quadros	1º Ato A trombeta da fama/ Aperitivos/ O cheiro das comidas/ Eterna comédia/ Dos camarotes/ Plumas [fantasia]/ Rosa-chá [fantasia]/ Dá-me um beijo [canto]/ Tinturaria relâmpago [cômico]/ Abanicos/ Radiomania [canto]/ Chanchada/ Bungalow/ Reabilitação de Pierrot/ Pagode japonês (apoteose) 2º Ato Escalando o éter [fantasia]/ Praça dos caboclos [cômico]/ Cabeças ilustradas/ A lenda das rosas [fantasia]/ Por um óculo/ Se eu não me agacho [cômico]/ Lei molhada/ Boudoir de D. Abóbora/ Hora de hora/ Comidas, meu santo!... (apoteose)
Personagens de Margarida Max	Estrela, o Beijo, Radiomania, Alexandrina (mulata), Louca, Comidas
Comperagem	Edmundo Maia e Júlia d'Abreu

Ano	1925
Título	ME LEVA, MEU BEM
Tempo em cartaz	03/09/1925 - 27/10/1925
Teatro	Recreio
Autores	Joracy Camargo e Pacheco Filho
Encenação/direção artística	João de Deus
Música	Júlio Cristóbal
Cenografia	A. Lazary, H. Collomb, Jayme Silva, Raul de Castro
Maquinaria	Ozório Zallut
Iluminação	Guilherme Louzada (KDT)
Figurinos	Alberto Lima. Confeccionados nos ateliês da empresa sob direção da Mme. Julieta Lombardi
Adereços	Casa Domingos Costa
Perucaria	Da empresa Pinto & Neves
Elenco	Agostinho de Souza, Arthur Castro, Clarisse Costa, Claudionor Passos, Domingos Terras, Edmundo Maia, Gauchita, Gui Martinelli, Henrique Chaves, Henriqueta Briebe, J. Mattos, João Martins, J. Figueiredo, Júlia d'Abreu, Luiza del Valle, Luiza Fonseca, Margarida Max , Maria Ruiz, Olga Moreira, Olímpio Bastos, O. Passos, Oraide Nogueira, Wanda Rooms
Quadros	1º Ato Cruzeiro do Sul/ Gato Félix/ Eles e elas/ Aluga-se uma casa/ Normalistas/ Ninfa e o Fauno/ Chapéus de palha de venda/ Coquetel/ Peixes e peixões/ Vitória Régia/ Risos e guisos 2º Ato Arco-íris/ Sem <i>compères</i> não vai/ Biquinhos de lacre/ Pela (a) verdade (?)/ <i>Groms</i> e <i>Midinettes</i> / Rio antigo/ Boneco articulado/ Que é a chave?/ Amor trambolho/ Casa mal assombrada/ Jornaleiros/ Margaridas/ Orgia floral
Personagens de Margarida Max	Carmelita, Coquetel, Vitória Régia, Cleópatra, Margarida
Comperagem	Henrique Chaves e Julia d'Abreu
Bailados	Maria Amélia

Ano	1925
Título	AMENDOIM TORRADO
Tempo em cartaz	29/10/1925 - 26 ou 27/12/1925
Teatro	Recreio
Autores	Luiz Peixoto
Encenação/direção artística	João de Deus
Música	Júlio Cristóbal e Dr. S. Barroso
Cenografia	A. Lazary, Avelino Pereira, Emilio Silva, H. Collomb, Jayme Silva, Raul de Castro
Maquinaria	Ozório Zallut
Iluminação	Guilherme Louzada (KDT)
Figurinos	Confeccionados sob orientação de Manoel Pinto/Margarida Max, parte nos ateliês da empresa, dirigidos por Mme. Julieta Lombardi, parte nas lojas A Moda, A Voga, A Guanabara, Felix Magra. Mlle. Dalila Ferreira se incumbiu de alguns trajes (Elisa e Canção brasileira)
Adereços	Mlle. Dalila Ferreira fez alguns adereços de cabeça. Adereços de cena da Casa Domingos Costa. Brinquedos fornecidos pelo Bazar Francês
Perucaria	---
Elenco	Agostinho de Souza, Antonieta Fonseca, Arthur Castro, Clarisse Costa, Claudionor Passos, Domingos Terras, Edmundo Maia, Gaby falconi, Gui Martinelli, H. Chaves, Henriqueta Briebe, João Martins, J. Figueiredo, Júlia d'Abreu, Luiza Fonseca, Margarida Max , Maria Amélia, Maria Ruiz, Olímpio Bastos, Oraide Nogueira
Quadros	1º Ato Vai abrir-se o velório/ Congresso Internacional dos Compadres de Revistas/ Amendoim torrado (cortina)/ Camélias/ Manequins (cortina)/ Matusalém/ O' Maurício (cortina)/ Loja de brinquedos/ Amor avancalhados/ Flores de feltro (cortina)/ O Barrete Phrigio/ Caçadores e periquitos (cortina)/ Nova Salomé/ A modinha (cortina)/ Apoteose em seis fases: 1 caboclos /2 africanos/ 3 canção portuguesa/ 4 canção brasileira/ 5 o maxixe/ 6 o reino do prazer 2º Ato Achei o assunto (cortina)/ Os ipês do Sertão/ Horóscopo futurista (cortina)/ Os sinos das catedrais/ Capilé é bom refresco (cortina)/ Bilhete branco, dramalhão/ No tempo antigo (cortina)/ Natal na Rússia/ Tuna do Canal do Mangue (cortina)/ Raios de sol/ Elisa! (cortina)/ Olha o andaime à direita!/ Polichinelos (cortina)/ Os elefantes/ Amor à viúva alegre/ Sabiá (cortina)/ Escorregar não é cair.../

	Escada monstro! (apoteose)
Personagens de Margarida Max	O' Maurício, Barrete Phrigio, Favorita, O maxixe, Os sinos, Mendiga, Elisa
Comperagem	Julia d'Abreu, Clarisse Costa e Edmundo Maia

Ano	1925
Título	AMOR SEM DINHEIRO
Tempo em cartaz	30/12/1925 - 21/02/1926
Teatro	Recreio
Autores	Rubem Gil e João da Graça
Encenação/direção artística	João de Deus
Música	Julio Cristóbal e Sá Pereira
Cenografia	A. Lazary, Emílio Silva, Jayme Silva, J. Barros, Publio Marroig, Raul de Castro
Maquinaria	Ozorio Zallut
Iluminação	Guilherme Louzada (KDT)
Figurinos	Orientação de Margarida Max a partir de figurinos de M. Pinto (jornal O Imparcial)
Adereços	Casa Costa
Perucaria/ Penteados	A. Assis
Elenco	Agostinho de Souza, Antonieta Fonseca, Arthur Castro, Augusta Guimarães, A. Vidal, Brandão Sobrinho, Clarisse Costa, Claudionor Passos, Domingos Terras, Durvalina Duarte, Edmundo Maia, Gui Martinelli, Henrique Deff, Henriqueta Briebe, J. Mattos, João Martins, J. Figueiredo, Laurinda d'Almeida, Luiza del Valle, Luiza Fonseca, Margarida Max , Maria Ruiz, Olímpio Bastos, Oraide Nogueira, Pepa Ruiz, Yvete Rosolen
Quadros	1º Ato Pandemônio (cortina)/ Amor sem dinheiro/ Jogo feito (cortina)/ Bolhas de sabão/ Afinação do registro (cortina)/ Ballada medieval/ Balcões floridos (cortina)/ Othelo de Fancaria/ É canja (cortina)/ Coronéis civis/ Número faz favor?/ Quadro humano (cortina)/ Alma das guitarras/ Vou telefonar (cortina)/ Auto de flagrante/ Francezadas (cortina)/ <i>Maquillage</i> / A voz da natureza (cortina)/ De pernas para o ar! (apoteose) 2º Ato Troca tintas (cortina)/ Tatuagem mundana/ Palavras (cortina)/ Palavras cruzadas/ Cantigas (cortina)/ Canto de sereia/ Sabidinhas (cortina)/ Morte de Cleópatra/ Giletes e pincéis (cortina)/ Parque de avicultura/ Pintainhos (cortina)/ Holocausto do amor/ Beijos e beijinhos/ Bancando o sultão/ Cartazes da semana (cortina)/ Bonde errado/ Bancando o valente (cortina)/ Corações e amores perfeitos/ Alegria, amor, prazer (cortina)/ Amor, sempre o amor... (apoteose)
Personagens de Margarida Max	Mulata, Miquelina, Alma das guitarras, <i>Maquillage</i> , Avicultora, Amor perfeito
Comperagem	Yvete Rosolen e Arthur Castro
Bailados	Henrique Deff

Ano	1926
Título	AS ENCANTADORAS
Tempo em cartaz	23/02/1926 - 25/04/1926
Teatro	Recreio
Autores	Victor Pujol
Encenação/direção artística	João de Deus
Música	Sá Pereira
Cenografia	Avelino Pereira, Jayme Silva, Publio Marroig, Raul de Castro
Maquinaria	Ozorio Zallut
Iluminação	Guilherme Louzada (KDT)
Figurinos	Orientação artística de Margarida Max, seguindo figurinos de Manoel Pinto. Confeccionado nos ateliês da Empresa Manoel pinto e na Casa A Moda
Adereços	Joaquim Costa
Perucaria	Antonio Assis
Elenco	Agostinho de Souza, Antonieta Fonseca, Arthur Castro, Augusta Guimarães, A. Vidal, Clarisse Costa, Claudionor Passos, Domingos Terras, Edmundo Maia, Gui Martinelli, Henri Delff, H. Chaves, J. Mattos, João Martins, J. Figueiredo, Júlia de Abreu, Luiza del Valle, Luiza Fonseca, Margarida Max , Maria Ruiz, Olímpio Bastos, Oraide Nogueira, Pepa Ruiz, Yvete Rosolen
Quadros	1º Ato Alvorada!/ Turistas (cortina)/ Espanha/ Paris/ América do Norte/ Portugal/ Brasil/ Amor em duplicata (cortina)/ A menina do seguro/ Aves de arribação/ Burro sem rabo (cortina)/ Um rapto na Guanabara (2 fases)/ Onde é o fogo? (cortina)/ A bombeirinha/ Tentação (cortina)/ As encantadoras (apoteose) 2º Ato Flores animadas/ Amanhã tem mais! (cortina)/ Paraíso das rosas/ O amor... (cortina)/ Trocadero/ Essa não (cortina)/ Cartolinhas!/ Escola do amor/ Sempre cortando (cortina)/ Canção nacional/ Cateretê (cortina)/ Lanternas japonesas/ Orgia de cataventos (apoteose em 2 fases)
Personagens de Margarida Max	Menina do seguro, A bombeirinha, Miss Dorothy, Canção nacional
Comperagem	Julia de Abreu, Arthur Castro
Sub-comperagem	J. Martins, J. Figueiredo, H. Chaves, Olympio Bastos, Edmundo Maia, A. Vidal

Ano	1926
Título	TURUMBAMBA
Tempo em cartaz	28/04/1926 – 15/06/1926
Teatro	Recreio
Autores	Luiz Rocha
Encenação/direção artística	Francisco Marzullo e prof. Harry
Música	Júlio Cristóbal
Cenografia	A. Lazary, Emílio Silva, Publio Marroig, Raul de Castro
Maquinaria	Ozório Zalutt
Iluminação	Guilherme Louzada
Figurinos	Ateliê Empresa Pinto & Neves / Casa A Moda
Adereços	---
Perucaria	---
Elenco	Agostinho de Souza, Antonieta Fonseca, Arthur Castro, Augusta Guimarães, Clarisse Costa, Claudionor Passos, Domingos Terras, Edmundo Maia, Emma D'Oliveira, Gui Martinelli, Henriqueta Briebe, J. Mattos, Luiza Fonseca, Margarida Max , Maria Ruiz, Olga Moreira, Oraide Nogueira, Pepa Ruiz, Platine Iaty, Yara, Yvete Rosolen
Quadros	<p>1º Ato</p> <p>Principiar pelo fim/ Duas palavras (cortina)/ Notívagos/ Sublime néctar (cortina)/ Como se arranjam compadres...!/ Rosas e jardineiros (cortina)/ Turumbamba doméstico/ Entre o xadrez e o touro (cortina)/ Pedras preciosas (cortina)/ Matricídio/ Ópio (cortina)/ Sonho oriental/ Caso patológico (cortina)/ <i>Flirt</i> (cortina)/ <i>Abat-jour</i>/ A coisa vai mal (cortina)/ Luxo, graça, arte, beleza, bom gosto e riqueza (cortina)</p> <p>Apoteose (5 fases):</p> <p>1ª Ouro /2ª Luz/ 3ª Amor/ 4ª Prazer/ 5ª Aurora Boreal</p> <p>2º Ato</p> <p><i>Black and wait</i> (cortina)/ Boas festas!/ Engraxates modernizados (cortina)/ Amor e miséria/ <i>Champagne</i> (cortina)/ Vá lá uma pitadinha/ Cisnes (?)/ Digo? (cortina)/ Toureiro por amor/ Toureiros (cortina)/ Outra pitadinha!/ <i>Ménage a trois</i>/ Onças (cortina)/ Sonho de New York (?)/ Arlequinada (cortina)/ Primavera (apoteose em 2 fases)</p>
Personagens de Margarida Max	Balbina, Sonhadora, Aurora Boreal, Odette, Digo?, Rosa, Primavera
Comperagem	Henriqueta Briebe e Yvete Rosolen

Ano	1926
Título	DENTRO DO BRINQUEDO
Tempo em cartaz	18/06/1926 – 26/07/1926
Teatro	Recreio
Autores	Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes
Encenação/direção artística	Francisco Marzullo
Música	Eduardo Souto
Cenografia	A. Lazary, H. Collomb, Jayme Silva, Publio Marroig, Raul de Castro
Maquinaria	Ozório Zalutt
Iluminação	Guilherme Louzada
Figurinos	---
Adereços	---
Perucaria	---
Elenco	Agostinho de Souza, Arthur Castro, Augusta Guimarães, Albino Vidal, Cecília Porto, Clarisse Costa, Claudionor Passos, Domingos Terras, Edmundo Maia, Elda Peres, Gui Martinelli, Henriqueta Briebe, João Martins, J. Figueiredo, J. Mattos, Luiza Fonseca, Margarida Max , Maria Ruiz, Olga Moreira, Olímpio Bastos, Oraide Nogueira, Platine Iaty, Yara
Quadros	1º Ato Brinquedos animados/ A caixa da revista/ Teatro e companhias/ Chico Formiga e família/ Belo horrível (?)/ O domador de onças/ Dois a dois/ 1930 (?)/ Claudionor/ Cortina/ A alegria das praias/ Todos brincam 2º Ato Iracema/ Um... dois...três...passou/ Milanetti de escabeche/ No rigor da moda/ Mãe preta/ Casulos do amor/ A quadrilha do Lampeão/ Os rivais do Sertão/ Criadinhas francesas/ Fruta do país/ Trouxas e sabido/ Guitarradas/ Vingança de sultana/ Papai! Papai!/ Dona Garapa/ Hussards do amor
Personagens de Margarida Max	Teatro Recreio, Dondoca, Madame <i>Tout Fait</i> , Laura, Baianinha, A menina da noite, Imperador
Comperagem	Mesquitinha (Juca Pato) e J. Figueiredo (Grandella)
Bailados	Prof. Harry

Ano	1926
Título	PÃO DE AÇUCAR
Tempo em cartaz	29/07/1926 – 19/08/1926
Teatro	Recreio
Autores	Luiz Peixoto e José Segreto
Encenação/direção artística	João de Deus
Música	Henrique Vogeler
Cenografia	Jayme Silva, Raul de Castro
Maquinaria	---
Iluminação	---
Figurinos	---
Adereços	---
Perucaria	---
Elenco	---
Quadros	<p>1º Ato</p> <p>O pão que o diabo amassou/ Pela moralidade/ Poeira/ Flor de maracujá/ Gravura holandesa/ Chispado/ Trem de ferro/ Noivos/ Notícia sensacional/ Floresta em chamas/ Mergulho/ Furando a onda/ O homem da flauta/ O retrato do falecido/ Presente aos presentes/ Wagnerianadas/ Walkírias/ Maria Netto/ Viva la gracia! (apoteose)</p> <p>2º Ato</p> <p>Falta qualquer coisa/ Phirinea/ Águas passadas/ Moleirinhas/ Olha pra mim/ Tatibitates/ Jogo mental/ Marquita/ Marquita (2ª fase)/ Dá licença/ Como é e como deveria ser/ Mire-se neste espelho/ Espelhos/ Falação às massas/ Revista negra/ Vou mostrar/ Se tu visses assombração/ Abundância de comidas/ Gambá errado/ Charleston/ Elegâncias/ Diamantes/ Apoteose</p>
Personagens de Margarida Max	---

Ano	1926
Título	SOL NASCENTE
Tempo em cartaz	28/10/1926 – 05/12/1926
Teatro	Carlos Gomes
Autores	Carlos Bittencourt, Cardoso de Menezes, Victor Pujol
Encenação/direção artística	Francisco Marzullo
Música	Sá Pereira
Cenografia	Angelo Lazary, Del Barco, Hyppolito Collomb, Jayme Silva, Publio Marroig, Raul de Castro
Maquinaria	Antonio Novelino
Iluminação	Anibal Pinto
Figurinos	Empresa M. Pinto e “A Moda”
Adereços	---
Perucaria	---
Elenco	Candida Rosa, Carlos Torres, Carmem Lobato, Drummond Filho, Henrique Chaves, José Aranha, Luiza del Valle, Margarida de Oliveira, Margarida Max , Natália Stábille, Nino Nello, Olga Bastos, Olympio Bastos, Paschoal Américo, Raul Deny, Rosália Pombo, Salvador Paoli, Tina Gonçalves, Victoria Regia
Quadros	---
Personagens de Margarida Max	Visiógrafo, Admiradora de Valentino, Criadinha, Vendeuse, Geny, Melindrosa, Morena, Dondoca, Granada
Marcações	Augusto Harry
Bailados	Yara-Yaty (Corpo de Baile)
Comperagem	Olympio Bastos, Nino Nello, Henrique Chaves, Carlos Torres, Luiza del Valle, Margarida de Oliveira e Drummond Filho

Ano	1926
Título	A MASCOTE
Tempo em cartaz	07/12/1926 – 12/12/1926
Teatro	Carlos Gomes
Autores	Alfredo Breda e Nelson de Abreu. Tem um quadro de Djalma Nunes.
Encenação/direção artística	Francisco Marzullo
Música	Sá Pereira
Cenografia	A. Lazary, Del Barco, Deodoro, H. Collomb, Raul de Castro
Maquinaria	Antonio Novelino
Iluminação	Guilherme Louzada
Figurinos	Direção de Margarida Max, feitos nos ateliês da empresa M. pinto
Adereços	---
Perucaria	---
Elenco	A. Leite, A. Norah, Beatriz, Candida Rosa, Carlos Torres, Carmem Lobato, Drummond Filho, Henrique Chaves, Jandira Santos, João Pinho, Inah Silva, Leonor de Souza, Lucilla Silva, Luiza del Valle, Margarida de Oliveira, Margarida Max , Natália Stábille, Nino Nello, Olga Bastos, Olympio Bastos, Paschoal Américo, Raul Deny, Rosa Fernandes, Rosália Pombo, Salvador Paoli, Tina Gonçalves
Quadros	---
Personagens de Margarida Max	Estrela máxima, Enfermeira do amor, Aviador, Trevo de quatro folhas, Valentina (criada pernóstica), José (oficial da marinha), Sorveteira estilizada, Dragão da Independência
Comperagem cômica	Olympio Bastos, Henrique Chaves, Nino Nello, Carlos Torres, Luiza del Valle
Comperagem elegante	Lucilla Silva, Drummond Filho
Direção de orquestra	Maestro Ignácio Istabile

Ano	1926
Título	VAI QUEBRAR!
Tempo em cartaz	18/12/1926 - 01/02/1927
Teatro	Carlos Gomes
Autores	Alfredo Breda e Nelson de Abreu / Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes. Tem um quadro de Djalma Nunes
Encenação/direção artística	Francisco Marzullo
Música	Sá Pereira
Cenografia	---
Maquinaria	---
Iluminação	---
Figurinos	---
Adereços	---
Perucaria	---
Elenco	---
Quadros	---
Personagens de Margarida Max	---

Ano	1927
Título	BRAÇO DE CERA (carnavalesca)
Tempo em cartaz	04/02/1927 – 09/03/1927
Teatro	Carlos Gomes
Autores	Freire Junior
Encenação/direção artística	Francisco Marzulo
Música	Serafim Rada e Henrique Vogeler
Cenografia	H. Collomb
Maquinaria	Antonio Novelino
Iluminação	---
Figurinos	Direção de Margarida Max, feitos nos ateliês da empresa M. Pinto
Adereços	---
Perucaria	---
Elenco	Antonieta Norah, Augusto Annibal, Candida Rosa, Carmem Lobato, Gabysinha, Gervásio Guimarães, Jim de Almeida, Luiza del Valle, Margarida Max , Olga Bastos, Olympio Bastos, Pepa Ruiz, Raul Deny, Rosália Pombo, Salvador Paoli, Theo Dorah, Vicente Marchelli
Quadros	---
Personagens de Margarida Max	Barriga verde, Brasilina (ou Brazilian?), Moça do Ford, Pierrots da caverna, <i>Bal Masqué</i> , Jovem amante, Ama de leite, Carnaval português, Clube dos Democráticos (alternava a cada noite com Clube dos Tenentes e Clube dos Fenianos)
Comperagem	Olympio Bastos, Augusto Annibal, Luiza del Valle

Ano	1927
Título	VIVA A PAZ
Tempo em cartaz	11/03/1927 – 26/04/1927
Teatro	Carlos Gomes
Autores	Affonso de Carvalho e Victor Pajol
Encenação/direção artística	Direção de cena: Francisco Marzullo Direção artística: Cardoso Menezes Direção geral: M. Pinto
Música	Serafim Rada
Cenografia	---
Maquinaria	---
Iluminação	---
Figurinos	Direção de Margarida Max, feitos nos ateliês da empresa M. Pinto
Adereços	---
Perucaria	---
Elenco	Antonieta Fonseca, Antonieta Norah, Augusto Annibal, Candida de Almeida, Candida Rosa, Domingos Terras, Edmundo Maia, Gervásio Guimarães, Jim de Almeida, João Lino (após a estreia), L. Gonçalves, Luiza del Valle, Margarida Max , Maria Lisboa, Nelly Flor, Olga Bastos, Olga Navarro (após a estreia), Olympio Bastos, Pedro Dias, Pepa Ruiz, Raul Deny, Rosália Pombo, Salvador Paoli, Theo Dorah, Vicente Marchelli, Yara, Yati
Quadros	1º Ato Está pronta a revista?/ As vedetas/ O autor, a crítica/ Ciúmes do refletor/ Auto viação/ Estrela Margarida/ A cortina do costume/ Meninas futuristas/ Agencia matrimonial/ Veranistas/ Taças humanas/ Dois pesos, duas meninas/ Canção da noite/ Os cômicos/ Clevelândia/ Sinapismo/ Dondoca/ Outra vez/ Turunas do Norte/ Mariquistas/ Voz do povo/ Bolchevista/ As rainhas cariocas/ Desfile final (apoteose) 2º Ato A menina que tem sorte.../ Quem procura, acha.../ Flautins encantados/ Aranhol do amor/ As andorinhas/ A casa do coração (alegria e dor)/ A mulher do Tic/ Os falsos padres/ Câmera fotográfica/ utra vez a mesma coisa/ Tem comidas/ A ceia de S. Exa./ Os chepas/ E foi assim, meu bem.../ Canção nacional/ Os dois irmãos/ O que o escoteiro disse/ Viva a paz (apoteose) OBS.: Não há indicações de cenógrafos nem tipos de quadro.
Personagens de Margarida Max	Estrela, Martha, Rainha do teatro, Mulher do Tic, Voz do povo, Modinha, Brasília
Comperagem	Pepa Ruiz, Gervásio Guimarães
Direção de bailes	Pedro Dias

Ano	1927
Título	É DA PONTINHA
Tempo em cartaz	29/04/1927 – 07/06/1927
Teatro	Carlos Gomes
Autores	Djalma Nunes e Jeronimo Castilho
Encenação/direção artística	Direção de cena: Francisco Marzullo Direção artística: Cardoso Menezes
Música	Serafim Rada e Henrique Vogeler
Cenografia	A. Lazary, H. Collomb, Jayme Silva, Raul Castro
Maquinaria	Antonio Novelino
Iluminação	Cadete Filho
Figurinos	Direção de Margarida Max, feitos nos ateliês da empresa M. Pinto
Adereços	---
Perucaria	---
Elenco	Antonieta Fonseca, Augusto Annibal, Candida Rosa, Domingos Terras, Edmundo Maia, Fonseca, Gervásio Guimarães, João Lino, Judith de Souza, Luiza del Valle, Margarida Max , Maria Lisboa, Olga Bastos, Olympio Bastos, Pedro Dias, Pepa Ruiz, Rosália Pombo, Salvador Paoli, Theo Dorah, Vicente Marchelli, Yara, Yati
Quadros	1º Ato (pouco legível) Mais dois: muito obrigado!/ Com licença/ Um trocadilho... para começar!/ Pescando assunto/ Ouvindo os peixinhos/ Canalha das ruas/ Dondocas e pirulitos/ Atropelado desconhecido/ Mulher moderna/ Pelo auto falante/ Barbas de bode/ Puxa-puxa!/ O romântico/ No Parque de Versailles!/ Sá Picanço!/ Olha a cabeça!/ Passarinho do má!/ Fósforo e caixa/ <i>Black and White batton</i> / Tangolomango/ Chuva de ouro (apoteose) 2º Ato Na hora do recreio.../ O canário do coronel/ Dog's-trot (Charleston)/ A volta do pai/ Molesia a parte/ Amor e uma cabana e motor e Copacabana/Guri do papagaio/ O sonâmbulo/ <i>L'orgnon</i> / Mentira de morena/ Salomes de hoje/ D. Chinha quer voar/ Seresteiros/ Tudo acabado/ Vai recolher/ Última farra/ Dizem.../ Infernal/ Loucura do luxo (apoteose)
Personagens de Margarida Max	Auto falante, Miquilina, Caixa de fósforos, Chuva de ouro, Liliane, Guri do papagaio, Morena, Líder da apoteose final
Evolução de coros	Pedro Dias
Bailados	Yara
Comperagem	Olympio Bastos, Augusto Annibal, Luiza del Valle

Ano	1927
Título	PARA TODOS
Tempo em cartaz	10/06/1927 – 14/07/1927
Teatro	Carlos Gomes
Autores	Carlos Bittencourt e Cardoso Menezes
Encenação/direção artística	Direção de cena: Francisco Marzullo Direção artística: Cardoso Menezes Direção geral: M. Pinto
Música	Serafim Rada
Cenografia	A. Lazary, H. Collomb, Jayme Silva, Raul Castro
Maquinaria	Antonio Novelino
Iluminação	Santana
Figurinos	Direção de Margharida Max, feitos nos ateliês da empresa M. Pinto
Adereços	Casas Domingos Costa
Perucaria	---
Elenco	Albertina Miranda, Antonia Otello, Antonieta Leite, Antonieta Norah, Augusto Annibal, Beatriz Santos, Victoria Bebe, Carmem Dora, Clara Reis, Domingos Terras, Edmundo Maia, Eugênio Noronha, Gervásio Guimarães, Inah Silva, João Lino, Judith de Souza, Luiza del Valle, Ketty Gizzi, Margarida Max , Maria Lisboa, N.N., Noemia Santos, Olympio Bastos, Pedro Dias, Pepa Ruiz, Rosália Pombo, Salvador Paoli, Theo Dorah, Vicente Marchelli, Yara, Yati
Quadros	1º Ato As horas passam/ Por artes do diabo/ O que é dos outros/ Em movimento/ Seu Lamede chegou/ O que é nosso/ As papoulas/ Nas garras do vício/ Contas de chegar/ Fungar é um prazer/ De quem eu gosto/ Um coração com escritos/ O que o homem é/ Dentista a prestações/ Liga indispensável/ Datas invertidas/ Os sete pecados mortais Apoteose (pode ser que seja a de cima) 2º Ato O inferno de D'Antes/ Para todos/ Café expresso/ Au! Au!/ Serenata/ Sempre voando/ No Bagé/ Foi... foi... foi.../ As quatro estações/ O inverno impera/ Modinhas a tostão/ Onde vais, moda?/ Situação difícil/ Carpentier venceu/ Um tiro/ O dinheiro roda/ Foi engano.../ Fregolices (?)/ No Japão/ Apoteose final
Personagens de Margarida Max	Movimento, Condessa, Novo amor, Soberba, Para todos, Namorada, A moda do inverno, Ela, Papoula
Diretor de bailes	Pepe Yara
Marcação de coros, evoluções e bailados modernos	Pedro Dias
Comperagem	Augusto Annibal, Olympio Bastos

Ano	1927
Título	FLORZINHA (OPERETA)
Tempo em cartaz	15/07/1927 – 26/07/1927
Teatro	Carlos Gomes
Autores	Iveta Ribeiro
Encenação/direção artística	---
Música	Bento Mossurunga e Henrique Vogeler
Cenografia	---
Maquinaria	---
Iluminação	---
Figurinos	---
Adereços	---
Perucaria	---
Elenco	Branca de Lima, Carmem Dora, Cecília Porto, Domingos Terras, Dulce Simoni, Edmundo Maia, Eugênio Noronha, Fernanda Pombo, Gervásio Guimarães, Jayme Soares, João Lino, Judith de Souza, Luiza del Valle, Margarida Max , Olympio Bastos, Pedro Dias, Pepa Ruiz, Vicente Marchelli
Quadros	---
Personagens de Margarida Max	---

Ano	1927
Título	BONECAS DA AVENIDA (burleta-revista)
Tempo em cartaz	21/10/1927 - 06/11/1927
Teatro	João Caetano
Autores	Gastão Trojeiro
Encenação/direção artística	Francisco Marzullo
Música	Ignácio Stabile e Henrique Vogeler
Cenografia	A. Lazary, H. Collomb, Raul de Castro
Maquinaria	---
Iluminação	---
Figurinos	---
Adereços	---
Perucaria	---
Elenco	Alice Spletzer, Antonia Otelo, Antonieta Penna, Carmem Dora, Carmen Lobato, Chloé, Domingos Terra, Eugênio Noronha, Jayme Soares, Judith de Souza, Juvenal Fontes, Luiza del Valle, Maria Lisboa, Margarida Max , Pedro Dias, Pepa Ruiz, Salvador Paoli, Sosoff, Vicente Marchelli, Victória Pereira
Quadros	1º Ato Avenida e suas bonecas/ Bonecas da vitrine/ Ilusões/ Olha o Chiquinho!/ A.F.P.J.I./ Midinett/ Dia do girasol/ As brabuínas/ Final/ A guarda feminina Guarda de A.F.P.J.I./ Empresa de auto-ônibus Voadora/ <i>Moi, j'suis nature</i> / No palacete Lacraieira/ <i>Ça c'est Paris</i> / Largo da Carioca/ Dez personagens à procura de autor/ Final
Personagens de Margarida Max	Brazilina
Coreografia	Sosoff

Ano	1927
Título	AGUENTA A MÃO
Tempo em cartaz	11/11/1927 – 27 ou 28/11/1927
Teatro	João Caetano
Autores	Affonso de Carvalho e Otavio Tavares
Encenação/direção artística	Francisco Marzullo
Música	Ignacio Stabile e Henrique Vogeler
Cenografia	A. Lazary, H. Collomb, Raul de Castro
Maquinaria	---
Iluminação	---
Figurinos	---
Adereços	---
Perucaria	---
Baliados	Valery e Sosoff
Elenco	Antonia Otello, Carmem Dora, Carmen Lobato, Chaves Filho, Chloé, Domingos Terra, Edmundo Maia, Eugênio Noronha, Gervásio Guimarães, Judith de Souza, Juvenal Fontes, Luiza del Valle, Margarida Max , Pedro Dias, Pepa Ruiz, Salvador Paoli, Sosoff, Valery, Vicente Marchelli
Quadros	---
Personagens de Margarida Max	Carta, Dondoca, Pintora, Agua de coco, Ernestinha, Ritinha

Ano	1927
Título	OURO À BEÇA
Tempo em cartaz	02/12/1927 – 24/01/1928
Teatro	João Caetano
Autores	Djalma Nunes, Jeronimo Castilho e Lamartine Babo
Encenação/direção artística	Francisco Marzullo
Música	Ignacio Stabile, Henrique Vogeler e Lamartine Babo
Cenografia	A. Lazary, H. Collomb, Jayme Silva, Raul de Castro
Maquinaria	Antônio Novelino
Iluminação	Antônio Arêas
Figurinos	---
Adereços	---
Perucaria	---
Elenco	Antonia Otello, Antonieta Norah, Carmem Dora, Carmen Lobato, Chaves Filho, Chloé, Domingos Terra, Edmundo Maia, Eugênio Noronha, Gervásio Guimarães, Judith de Souza, Juvenal Fontes, Luiza del Valle, Margarida Max , Noêmia Santos, Pedro Dias, Pepa Ruiz, Salvador Paoli, Sosoff, Valery, Vicente Marchelli
Quadros	[Ilegível]
Personagens de Margarida Max	Musica, Mariquinhas, Sophia, Ave do paraíso, Irmã Paula, Xardápio (?), Moda
Comperagem	Juvenal Fontes, Chaves Filho, Edmundo Maia
Coreografia	Sosoff

Ano	1928
Título	GATO, BAETA, CARAPICU (carnavalesca)
Tempo em cartaz	27/01/1928 – 26 ou 27/02/1928
Teatro	João Caetano
Autores	Cardoso Menezes
Encenação/direção artística	Francisco Marzullo
Música	Sinhô, Caninha e Careca
Cenografia	A. Lazary, H. Collomb, Jayme Silva, Raul de Castro
Maquinaria	---
Iluminação	---
Figurinos	---
Adereços	---
Perucaria	---
Elenco	---
Quadros	<p>1º Ato</p> <p>Os candidatos à vitória/ De gaita e sanfona/ O carioca desperta/ <i>Au clair... du soleil/ Donn bôn (?)</i>/ Se a pombinha avôa/ Morra o carnaval/ Todas acabam assim/ Vamos pro <i>chateau</i>/ Êta, china!/ Três... para um?/ O meu benzinho/ Alegrias, loucuras e companhia/ Viva a farra! (apoteose com batalha de confete)</p> <p>2º Ato</p> <p>Frevo pernambucano/ Quem canta... vai lá das pernas/ <i>Banana's slide</i>/ Quem me empresta uma roupa?/ Maiores de 18/ Puxa... puxa.../ Que pedaço!/ Ela, ele e o... Zinho/ O entalhado (?)/ Está no mapa? (?)/ Fitinhas, fiteiras e torcidas/ Deixa ela!/ Aí, crioula!/ Zero a zero/ Gato/ Baeta/ Carapicu/ Viva o carnaval! (apoteose)</p>
Personagens de Margarida Max	Felizarda, Canção do Norte, Canção carioca, Clube dos Democráticos
Coreografia	Sosoff <i>Six niger boys</i> (bailarinos cor de chocolate)

Ano	1928
Título	O DIAMANTE AZUL (fantasia policial)
Tempo em cartaz	02/03/1928 – 20/03/1928
Teatro	João Caetano
Autores	Gastão Trojeiro
Encenação/direção artística	Francisco Marzullo
Música	Ignacio Stabile
Cenografia	A. Lazary, Jayme Silva, Raul de Castro
Maquinaria	---
Iluminação	---
Figurinos	---
Adereços	---
Perucaria	---
Elenco	Alfredo Abranches, Antonieta Norah, Armando Braga, Augusto Anníbal, Carmen Lobato, Domingos Terras, Francisco Marzullo, Gervásio Guimarães, Jayme Soares, Judith de Souza, Juvenal Fontes, Luíza del Valle, Margarida Max , Rosita Rocha, Pepa Ruiz, Salvador Paoli, Valery, Vicente Marchelli
Quadros	---
Personagens de Margarida Max	Zélia
Bailados	Valery
Marcações e evoluções	Marchise e Pedro Dias

Ano	1928
Título	A JURITY (burleta/peça de costumes sertanejos)
Tempo em cartaz	28/03/1928 – 18/04/1928
Teatro	João Caetano
Autores	Viriato Correia
Encenação/direção artística	Francisco Marzullo
Música	Chiquinha Gonzaga
Cenografia	A. Lazary, H. Collomb e Raul de Castro
Maquinaria	---
Iluminação	---
Figurinos	---
Adereços	---
Perucaria	---
Elenco	Adriana Noronha, Alfredo Abranches, Antonieta Norah, Armando Braga, Augusto Anníbal, Carmen Lobato, Domingos Terras, Gervásio Guimarães, J. Sampaio, Judith de Souza, Juvenal Fontes, Luíza del Valle, Margarida Max , Rosita Rocha, Pedro Dias, Pepa Ruiz, Salvador Paoli
Quadros	---
Personagens de Margarida Max	Jurity

Ano	1928
Título	A SERTANEJA (burleta/peça de costumes sertanejos)
Tempo em cartaz	27/04/1928 – 03/05/1928
Teatro	João Caetano
Autores	Viriato Correia
Encenação/direção artística	Francisco Marzullo
Música	Chiquinha Gonzaga
Cenografia	A. Lazary, H. Collomb e Raul de Castro
Maquinaria	---
Iluminação	---
Figurinos	---
Adereços	---
Perucaria	---
Elenco	Albertina Silva, A. Miranda, Antonieta Norah, Armando Braga, Augusto Anníbal, Balbina Milano, Carmen Lobato, Domingos Terras, Gervásio Guimarães, Jayme, J. Sampaio, José Loureiro, Judith de Souza, Juvenal Fontes, Margarida Max , Noêmia Santos, Rosita Rocha, Pedro Celestino, Pedro Dias, Pepa Ruiz, Salvador Paoli
Quadros	---
Personagens de Margarida Max	Sertaneja

Ano	1928
Título	O MARROEIRO (peça de costumes regionais)
Tempo em cartaz	04/05/1928 – 09/05/1928
Teatro	João Caetano
Autores	Catullo Cearense e Ignácio Raposo
Encenação/direção artística	Francisco Marzullo
Música	Paulino Sacramento
Cenografia	A. Lazary, H. Collomb e Raul de Castro
Maquinaria	---
Iluminação	---
Figurinos	---
Adereços	---
Perucaria	---
Elenco	Adriana Noronha, Armando Braga, Augusto Anníbal, Balbina Milano, Carmen Lobato, Domingos Terras, Gervásio Guimarães, J. Sampaio, José Loureiro, Juvenal Fontes, Leopoldo Prata, Margarida Max , Pedro Celestino, Pedro Dias, Pepa Ruiz, Salvador Paoli
Quadros	---
Personagens de Margarida Max	Illuminata
Bailados	Bob Sol e Valery

Ano	1928
Título	PÉ DE ANJO, FELIPE & CIA
Tempo em cartaz	18/05/1928 – 27 ou 28/05/1928
Teatro	João Caetano
Autores	Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes
Encenação/direção artística	Francisco Marzullo
Música	---
Cenografia	---
Maquinaria	Antonio Novelino
Iluminação	---
Figurinos	---
Adereços	---
Perucaria	---
Elenco	Adriana Noronha, Antonieta Norah, Armando Braga, Augusto Anníbal, Balbina Milano, Carmen Lobato, Domingos Terras, Gervásio Guimarães, J. Soares, Judith de Souza, Juvenal Fontes, Leopoldo Prata, Margarida Max , Pedro Celestino, Pedro Dias, Pepa Ruiz, Rosita Rocha
Quadros	1º Ato Seu Felipe entra na dança/ Seu José tem pé de anjo (cortina)/ Vagão-leito de arrelia? (?)/ Sosoff <i>black bottom</i> (cortina)/ Sai, azar!/ O <i>true</i> (?) de Luiza (cortina)/ Amor, ópio e tragédia/ Mistérios do além/ Aguenta, Felipe!(cortina)/ Mulheres e plumas (apoteose) 2º Ato Floreios de Bob (cortina)/ Plasão amor da ordem (?) Pinsão do amor a orde (?)/ Aranhas da moda (cortina)/ Os <i>cowboys</i> / Estejem presos!(cortina)/ O que mamãe mandou/ Sem fio (cortina)/ O belo sexo diverte-se/ o esporte do belo/ sexo (apoteose)
Personagens de Margarida Max	Severina, Luiza, Sedução, <i>Cow girl</i> , Mariquinhas, <i>Basket-ball</i>
Bailados	Valery, Maria Lisboa, Bob del Sol
Marcações e coreografias	Sosoff

Ano	1928
Título	RIO NU
Tempo em cartaz	31/05/1928 – 21/06/1928
Teatro	João Caetano / Phoenix
Autores	Moreira Sampaio (modificada por Antonio Quintiliano e Francisco Marzullo)
Encenação/direção artística	Francisco Marzullo
Música	---
Cenografia	A. Lazary, H. Collomb, Raul de Castro
Maquinaria	Antonio Novellino
Iluminação	---
Figurinos	---
Adereços	---
Perucaria	---
Elenco	Albertina Miranda, Antonieta Norah, Armando Braga, Augusto Anníbal, Balbina Milano, Carmen Lobato, Cecília Farias, Domingos Terras, Gervásio Guimarães, Jayme Soares, João Annibal, Judith de Souza, Leopoldo Prata, Lydia Santos (?), Lola Giner, Luiza del Valle, Margarida Max , Noêmia Santos, Pedro Celestino, Pedro Dias, Pepa Ruiz, Rosita Rocha, Salvador Paoli, Virgínia Walmor
Quadros	1º Ato A carne e o diabo/ O despertar do Rio/ Entre o café e o banho/ Tabuletas da <i>Light</i> / Bonde Praia Vermelha/ Banhistas/ As barraquinhas de banho/ O Rio n'água (apoteose) 2º Ato Televisão/ Turistas escoceses/ Coisas da rua/ A baiana do angu/ A Casa das Dolores/ Ao bicho da seda/ Palácio do Rio/ Lusbelino e o Rio/ O Rio futuro (apoteose)
Personagens de Margarida Max	Lusbellino, Aurora, Criada, Dama, Galante, Telefone, Joana, Baiana do angu
Bailados	Sosoff

Ano	1928
Título	RIO-SÃO PAULO
Tempo em cartaz	16/11/1928- 25/11/1928
Teatro	Palácio Teatro
Autores	Carioca e Paulista
Encenação/direção artística	---
Música	---
Cenografia	---
Maquinaria	---
Iluminação	---
Figurinos	---
Adereços	---
Perucaria	---
Elenco	Albertina Miranda, Antonia Othello, Armando Braga, Augusto Aníbal, Danilo de Oliveira, Domingos Terras, Eugenio Noronha, Flavy Roumens, Jayme Ferreira, Juvenal Fontes, Leopoldo Prata, Luiza del Valle, Luiza Villalva, Luiz Barreira, Margarida Max , Maria Janiak, Noemia Santos, Oeser Valery, Pedro Dias, Pepa Ruiz, Raymond Sossoff, Rosita Rocha, Salvador Paoli
Quadros	---
Personagens de Margarida Max	Rhadamanto; Criadinha; Televisão; Annita Garibaldi; Portuguesa
Observação	8 bailarinas; 40 Max <i>Girls</i>

Ano	1928
Título	ÁGUA DE COCO
Tempo em cartaz	26/11/1928 – 02/12/1928
Teatro	Palácio Teatro
Autores	---
Encenação/direção artística	---
Música	---
Cenografia	---
Maquinaria	---
Iluminação	---
Figurinos	---
Adereços	---
Perucaria	---
Elenco	---
Quadros	---
Personagens de Margarida Max	---

Ano	1929
Título	GUERRA AO MOSQUITO
Tempo em cartaz	31/05/1929 – 29/07/1929
Teatro	Carlos Gomes
Autores	Marques Porto e Luís Peixoto
Encenação/direção artística	Antonio Macedo
Música	J. Cristóbal, J. Thomaz, Luiz Peixoto, Martinez Grau, Pixinguinha, Sá Pereira
Cenografia	A. Lazary, H. Collomb, Jayme Silva, Raul de Castro
Maquinaria	Antonio Novelino
Iluminação	G. Louzada (KDT)
Figurinos	Luís Peixoto e Margarida Max
Adereços	---
Perucaria	---
Elenco	Amadeu Santarelli, Danilo de oliveira, Dora Brasil, Edith Falcão, Elza Gomes, Grijó Sobrinho, Gui Martinelli, Janot, Jayme Soares, João Martins, Lola Giner, Lou, Luiz Calazans (Jararaca), Margarida Max , Olavo de Barros, Pedro Dias, Pinto Filho, Rubem Lorena, Sarah Nobre
Quadros	1º Ato <i>Ouverture</i> Sarambá/ <i>Bonsoir</i> III (cortina)/ Turunas da zona/ Lou e Janot (cortina)/ Volta ao Rio/ Guerra ao mosquito/ A volta da Margarida/ Palacete de caboclo/ Miss Catete/ Politiquice/ Número excêntrico/ Onde cabe um/ Charleston (cortina)/ <i>Basfond</i> / Vitrola/ Ao pega ladrão/ Rosa vermelha/ Roupa suja/ O gavião/ Coros ucranianos/ Angela Vargas (?)/ Final 2º Ato Gavião (telão)/ Jardins dos suplícios (bailados)/ Conversa fiada (caipiradas)/ Mosquito elétrico/ Falsa jura (cortina)/ Meninas do Brasil (cortina)/ Largo do Rocio/ Dicha passada (tango)/ Flamengo X América/ Violões (cortina)/ <i>O blue</i> (cortina)/ Improviso (passarela)/ Rumba (quadro)/ A rumba/ De bom tamanho (cortina)/ Josephina Baker (Cais do Porto)/ Final
Personagens de Margarida Max	---
Observação	Lou e Janot, da Velasco, integram a companhia (animadores de bailados) Luiz A. Tocatelli (irmão de Margarida Max) aparece como administrador da companhia.

Ano	1929
Título	ONDE ESTÁ O GATO?
Tempo em cartaz	01/08/1929 – 27/08/1929
Teatro	Carlos Gomes
Autores	Luiz Iglesias e Geysa Boscoli
Encenação/direção artística	Direção geral: Manoel Pinto Direção Artística: Antonio Macedo Ensaaiador do poema: Olavo de Barros
Música	J. Aymbere, J. Tomaz, Martinez Grao, Romualdo Peixoto, Sá Pereira
Cenografia	A. Lazary, H. Collomb, Raul de Castro
Maquinaria	Antonio Novelino
Iluminação	Guilherme Louzada
Figurinos	Marques Porto Chefe do guarda-roupa: Nadir Braga.
Adereços	A. Costa
Perucaria	Assis
Elenco	Amadeu Santarelli, Antonio Ramos, Braguinha, Danilo de oliveira, Dora Brasil, Edith Falcão, Elza Gomes, Francisco Ferreira, Francisco Villado, Grijó Sobrinho, Gui Martinelli, Janot, João Martins, Lou, Luiz Calazans (Jararaca), Margarida Max , Olavo de Barros, Pedro Dias, Pérola Negra, Pinto Filho, Rubem Lorena, Sarah Nobre, Wilda Ribeiro
Quadros	1º Ato Vai, marvada!/ Na casa do diabo/ Fechou o tempo/ No outro mundo/ <i>Je suis bresilian</i> / Flor de Petrópolis/ O beijo e as suas conseqüências/ <i>Chercher la femme</i> / Lou-black/ Linhas cruzadas/ Saudade/ Serenata azul/ A delicadeza é tudo/ Coisas da imprensa/ Embolada/ Marinha nacional/ Thomaz em inglês/ Caracoles/ Sevilha (apoteose) 2º Ato Thomaz fora/ Lenda chinesa/ Onde está o gato?/ 15 de novembro/ Franguinhas da avenida/ Feministas/ Dois dedos de prosa/ Por que foi?/ É fruta/ 38/ A cadeira cobiçada/ Flor de maracujá/ As coisas estão pretas/ De bom tamanho/ Malandragem/ Café com leite/ Rubenston/ Dr. Trianon/ Grande parada (apoteose)
Personagens de Margarida Max	Hortênsias, Mulher, Marinha, O gato, Colono, Por que foi?
Observação 1	30 bailarinas e 12 <i>black girls</i>
Observação 2	Caricaturas de Lino Peixoto
Bailados	Lou e Janot

Ano	1929
Título	MINEIRO COM BOTAS
Tempo em cartaz	06/09/1929 – 06 ou 07/10/1929
Teatro	República
Autores	Marques porto e Luiz Peixoto
Encenação/direção artística	Direção geral: Manoel Pinto Direção artística: Antonio Macedo
Música	J. Aymeré, J. Thomaz, Martinez Grao
Cenografia	---
Maquinaria	Antonio Novelino
Iluminação	Guilherme Louzada
Figurinos	Guarda roupa sob direção de Margarida Max.
Adereços	---
Perucaria	---
Elenco	Amadeu Santarelli, Danilo de Oliveira, Dora Brasil, Edith Falcão, Elza Gomes, Grijó Sobrinho, Gui Martinelli, Janot, João Martins, Lou, Luiz Calazans, Margarida Max , Miquimba, Odilon Azevedo, Olavo de Barros, Oswaldo Viana, Pedro Dias, Pinto Filho, Rubem Lorena, Sarah Nobre, S. Rangel (Ratinho), Wilda Ribeiro
Quadros	---
Personagens de Margarida Max	---
Coreografia	Lou e Janot
Observação	12 <i>boys</i> e 30 <i>girls</i>

Ano	1929
Título	POR CONTA DO BONIFÁCIO
Tempo em cartaz	11/10/1929 – 28/10/1929
Teatro	República
Autores	Carlos Bittencourt, Cardoso Menezes, Affonso Carvalho
Encenação/direção artística	---
Música	J. Aymberé, J. Thomaz, Martinez Grao
Cenografia	A. Lazary, Avelino Pereira, H. Collomb, Jayme Silva, Raul de Castro
Maquinaria	Antonio Novelino
Iluminação	Guilherme Louzada
Figurinos	Margarida Max
Adereços	---
Perucaria	---
Elenco	Amadeu Santarelli, Danilo de Oliveira, Dora Brasil, Edith Falcão, Elza Gomes, Grijó Sobrinho, Gui Martinelli, Janot, João Martins, Judith Souza, Lou, Luiz Calazans, Margarida Max , Olavo de Barros, Oswaldo Viana, Pedro Dias, Pinto Filho, Rubem Lorena, Severino Rangel (Ratinho)
Quadros	1º Ato O maestro é batuta/ Seu Bonifácio chegou de viagem/ 3X0/ Preto no branco/ Rendas/ Ai, Yoyô/ Apuros do Lulu/ Garotos/ Dados/ Duas cartas/ Fala papagaio/ Discórdia/ Pelo Brasil unido 2º Ato Cabaré/ Mulher elétrica/ Casamento de Mina/ Bonifácio Bleu/ Perde e ganha/ Gaviões/ Colombina/ Musico e telefonista/ <i>L'Hommea la rose</i> / Seu Ferreira/ Futebol político/ De forno e fogão
Personagens de Margarida Max	---
Coreografia	Lou e Janot

Ano	1929
Título	O PROFETA DA GÁVEA
Tempo em cartaz	31/10/1929 – 12/11/1929
Teatro	República
Autores	Gastão Trojeiro
Encenação/direção artística	---
Música	---
Cenografia	---
Maquinaria	---
Iluminação	---
Figurinos	---
Adereços	---
Perucaria	---
Elenco	Adella, Amadeu Santarelli, Danilo de Oliveira, Dora Brasil, Edith Falcão, Elza Gomes, Esperança Barros, Grijó Sobrinho, Gui Martinelli (vedete), Janot, João Martins, Judith Souza (vedete), Lola, Lou, Luiz Calazans, Oswaldo Viana, Pedro Dias, Pinto Filho, Rubem Lorena, Severino Rangel (Ratinho) Atenção: Margarida Max não estava no elenco. Os atores principais eram Edith Falcão e Pinto Filho.
Quadros	---
Personagens de Margarida Max	---
Coreografia	Lou e Janot

Ano	1929
Título	VAI HAVER O DIABO
Tempo em cartaz	14/11/1929 – 01/12/1929
Teatro	República
Autores	Alfredo Breda, Jeronymo de Castilho, Lamartine Babo
Encenação/direção artística	J. Aymbere, Martinez Grao, Lamartine Babo
Música	---
Cenografia	A. Lazary, H. Collomb, Jayme Silva
Maquinaria	A. Novelino
Iluminação	Guilherme Louzada
Figurinos	Margarida Max
Adereços	---
Perucaria	---
Elenco	Danilo de Oliveira, Dora Brasil, Edith Falcão, Elza Gomes, Grijó Sobrinho, Gui Martinelli, Janot, João Martins, Lou, Luiz Calazans, Olavo de Barros, Pedro Dias, Pinto Filho, Rubem Lorena
Quadros	---
Personagens de Margarida Max	Salvada do incêndio, Cartaz de amor, Pequena das bolas, Imperatriz, D. Julieta, D. Boa, Flor do manguê, Diabrete
Coreografias	Lou e Janot

Ano	1930
Título	FEMINA
Tempo em cartaz	19/04/1930 – 27 ou 28/04/1930
Teatro	Cassino
Autores	Raul Pederneiras
Encenação/direção artística	Francisco Marzullo
Música	Martinez Grau
Cenografia	A. Lazary, H. Collomb
Maquinaria	A. Novelino
Iluminação	---
Figurinos	---
Adereços	---
Perucaria	---
Elenco	Antonia Otelo, Augusto Anibal, Clara Weiss, Delorges Caminha, Dora Brasil, Francisco Alves, Isabelita Ruiz, Ivete Rosolen, Janot, Lou, Manoelino Teixeira, Margarida Max , Maria Rodrigues, Otília Amorim, Pedro Dias, Rubens Lorena
Quadros	Introdução/ O julgamento/ Na passagem/ A pelega/ Branco e negro/ Imprevisto/ Agencia supimpa/ Caricatonice/ O perdão/ Dominando/ Italianadas/ Caboclo bom/ Fascinação/ O sambinha/ Posturas conjugais/ Alhambra!/ O assinante/ Femina!/ A imperatriz do universo
Personagens de Margarida Max	---
Coreografia	Lou e Janot
Observação	12 lou-girls

Ano	1930
Título	MISS UNIVERSO
Tempo em cartaz	29/04/1930 – 07/05/1930
Teatro	Cassino
Autores	Paulo Magalhães
Encenação/direção artística	Francisco Marzullo
Música	Martinez Grau
Cenografia	A. Lazary, H. Collomb
Maquinaria	Antonio Novelino
Iluminação	---
Figurinos	---
Adereços	---
Perucaria	---
Elenco	Antonia Otelo, Augusto Anníbal, Clara Weiss, Delorges Caminha, Dora Brasil, Francisco Alves, Isabelita Ruiz, Ivete Rosolen, Janot, Lou, Manoelino Teixeira, Mara Besini, Margarida Max , Pedro Dias, Otília Amorim
Quadros	---
Personagens de Margarida Max	---
Observação	12 Lou-girls

Ano	1930
Título	VATAPÁ
Tempo em cartaz	08/05/1930 – 15/05/1930
Teatro	Cassino
Autores	Cardoso de Menezes
Encenação/direção artística	---
Música	---
Cenografia	---
Maquinaria	---
Iluminação	---
Figurinos	---
Adereços	---
Perucaria	---
Elenco	Antonia Otelo, Augusto Anníbal, Delorges Caminha, Emilio Delgado, Eugênio Madonal, Francisco Alves, Isabelita Ruiz, Ivete Rosolen, Janot, Lou, Manoelino Teixeira, Mara Rodrigues, Margarida Max , Otília Amorim, Pedro Dias, Rubens Lorena
Quadros	---
Personagens de Margarida Max	Madame, Opinião pública, Dadá, Vatapá, Baiana

Ano	1930
Título	OS SETES PECADOS (fantasia cômico coreográfica)
Tempo em cartaz	16/05/1930 – 22/05/1930
Teatro	Cassino
Autores	Abadie Faria Rosa
Encenação/direção artística	---
Música	Martinez Grau
Cenografia	---
Maquinaria	---
Iluminação	---
Figurinos	---
Adereços	---
Perucaria	---
Elenco	Antonia Otelo, Augusto Aníbal, Dora Brasil, Emílio Delgado, Francisco Alves, Isabelita Ruiz, Ivete Rosolen, Janot, Lou, Manoelino Teixeira, Margarida Max , Otilia Amorim
Quadros	Evas/ Maçã/ Cortina/ A soberba/ Cortina/ Inveja/ Cortina/ Avareza/ Cortina/ Gula/ Cortina/ Preguiça/ Sexteto/ Ira/ Na(?) de uma mulher/ Numero gaúcho/ Luxúria/ Final
Personagens de Margarida Max	Estrela

Ano	1930
Título	DONA BOA
Tempo em cartaz	23/05/1930 – 01/06/1930
Teatro	Cassino
Autores	Alfredo Breda, Jeronimo Castilho, Lamartine Babo
Encenação/direção artística	---
Música	---
Cenografia	A. Lazary, H. Collomb, Raul de Castro
Maquinaria	---
Iluminação	---
Figurinos	---
Adereços	---
Perucaria	---
Elenco	Augusto Aníbal, Celia Mendes, Delorges Caminha, Dora Brasil, Francisco Alves, Georgina Teixeira, Isabelita Ruiz, Ivete Rosolen, Janot, Lou, Manoelino Teixeira, Margarida Max , Otávio França, Otilia Amorim, Pedro Dias, Vicente Marchelli
Quadros	---
Personagens de Margarida Max	Olha a pomba/ Dona boa/ Salvada do incêndio/ Bolas premiadas

Ano	1931
Título	BRASIL DO AMOR
Tempo em cartaz	14/05/1931 – 09/06/1931
Teatro	Recreio
Autores	Marques Porto e Ary Barroso
Encenação/direção artística	João de Deus
Música	Julio Cristóbal
Cenografia	---
Maquinaria	---
Iluminação	---
Figurinos	Margarida Max e J. Campos
Adereços	---
Perucaria	---
Elenco	Affonso Stuart, A. Mattos, Augusto Anníbal, Cândida Rosa, Carmen Dora, Domingos Terras, Dulce de Almeida, Hermínia Reis, J. Figueiredo, Liana Alba, Margarida Max , Mesquitinha, Olga Bastos, Olga Navarro, Oscar Cardona, Oscar Soares, Sílvia Caldas
Quadros	<p>1º Ato</p> <p>Cartão de visitas/ Temporada de inverno/ Brasil do amor/ Boemia/ Boêmios/ Na pele do lobo/ Melindrosa patriótica/ A menina do sofá/ Gira!/ Fósforo de ouro/ A ceia dos magnatas/ Pax!/ Complicações de família/ Sorrindo para não chorar/ Ave, Eva!/ No Rancho Fundo/ Caso de honra/ Álcool motor/ À beira do abismo/ Malandragem/ Deus! Pátria! Família!/ Brasil, unido e forte! (apoteose em 3 fases)</p> <p>2º Ato</p> <p><i>Viva la gracia!// Mata essa!// Vende-se uma mulata/ Macaquinho no sótão/ A mulher é o diabo/ Bonita como Vênus/ Varinas/ O samba/ Por 1500/ A ocasião... faz o ladrão/ Pedaco/ O caso do dia/ Mamífero ou ovíparo/ O grão/ Canção do vagabundo/ Sapo e coruja/ Apanhando papel/ O romance que li nos teus olhos/ Glória aos navegadores (apoteose final)</i></p>
Personagens de Margarida Max	---
Observação	30 Recreio <i>Girls</i>
Bailados	Prof. Nemanoff

Ano	1931
Título	NADA DE NOVO NA FRENTE
Tempo em cartaz	12/06/1931 – 22/06/1931
Teatro	Recreio
Autores	Abadie Faria Rosa e Gastão Trojeiro
Encenação/direção artística	João de Deus
Música	J. Cristóbal
Cenografia	H. Collomb, Jayme Silva, Raul de Castro
Maquinaria	---
Iluminação	---
Figurinos	Margarida Max e J. Campos
Adereços	---
Perucaria	---
Elenco	Affonso Stuart, Augusto Anníbal, Cândida Rosa, Carmen Dora, Domingos Terras, Dulce de Almeida, Hermínia Reis, J. Figueiredo, João de Deus, Liana Alba, Margarida Max , Mesquitinha, Olga Bastos, Olga Navarro, Oscar Cardona, Oscar Soares, Pedro Celestino, Pepa Ruiz, Sílvio Caldas
Quadros	1º Ato Nada de novo na frente/ Era uma vez/ O sonho de Jurema/ Desfez-se o sonho/ Sem novidade alguma/ Polícia feminina/ A novela de Remarque/ Noite de luar/ À procura do príncipe/ Telefone automático/ As pequenas d'agora/ Quem muito corre acaba cansando/ A greve da luz/ Me dá fogo/ Isqueiros/ Ângelus/ Eles e elas/ Zona encrocada/ A mania da época/ O acordo ortográfico/ Carros de assalto/ Horário apertado/ Nunca mais/ Carta de valente/ A mulher é como a serpente/ Um beijo só, não quero!/ Reino da moda/ Ultimo figurino/ Noite de Santo Antônio/ A caça do Lampião/Terra da fartura
Personagens de Margarida Max	---
Bailados	Nemanoff

Ano	1931
Título	É DO BALACOBACO!
Tempo em cartaz	25/06/1931 – 15/07/1931
Teatro	Recreio
Autores	Marques Porto, Victor Pujol e Ary Barroso
Encenação/direção artística	João de Deus
Música	J. Cristóbal
Cenografia	A. Lazary, H. Collomb, Jayme Silva, Raul de Castro
Maquinaria	---
Iluminação	---
Figurinos	Margarida Max e J. Campos
Adereços	---
Perucaria	---
Elenco	Affonso Stuart, Augusto Anníbal, Domingos Terras, Dulce de Almeida, Elza Cabral, Hermínia Reis, J. Figueiredo, Liana Alba, Luiza Fonseca, Margarida Max , Mesquitinha, Nemanoff, Olga Bastos, Olga Navarro, Oscar Cardona, Oscar Soares, Sílvio Caldas, Theda Diamant
Quadros	1º Ato Cartão de visitas/ A vida é ilusão (prólogo)/ Mulher Satan/ Avo-Theda Peixinhos e peixões/ Você viu?/ Os brincos da noiva/ Chora do balacubaco/ Gramática discricionária/ Verbo amar/ E viva o anarquismo!/ Tudo azul/ <i>Carmen del Sol</i> / Os valentes/ Dulce do bam bam bam/ Campeão de terra e mar/ <i>Au Claire de la lune</i> / <i>Le café du Bergaman</i> Apoteose em 3 fases: - A maior pátria - Avante, Brasil! - Brasil do amor 2º Ato Espírito <i>Yankee</i> / Honolulu/ Pra ter sorte/ Faz assim/ O capote de balaço/ O melhor pedaço/ Visão do Nordeste/ Quero voar/ Elas por elas/ Onde nasceu o Brasil/ Com boa vontade/ Pássaro verde/ Broadway/ A maternidade... é um fato/ New yorkinas/ Pilha elétrica/ Bancando o Lampião/ Caboclo decidido/ O bando dos Virgulinos/ Final da peça
Personagens de Margarida Max	---
Bailados	Nemanoff
Comperagem	Mesquitinha, Augusto Anníbal, J. Figueiredo

Ano	1931
Título	MALANDRAGEM
Tempo em cartaz	16/07/1931 – 20/07/1931
Teatro	Recreio
Autores	Marques Porto
Encenação/direção artística	---
Música	---
Cenografia	---
Maquinaria	---
Iluminação	---
Figurinos	---
Adereços	---
Perucaria	---
Elenco	---
Quadros	---
Personagens de Margarida Max	---

Ano	1931
Título	MAR DE ROSAS
Tempo em cartaz	24/07/1931 – 10/08/1931
Teatro	Recreio
Autores	Velho Sobrinho e Gastão Penalva
Encenação/direção artística	---
Música	Augusto Vasseur, Ary Barroso, Edgard Barroso, J. Cristobal, Sá Pereira
Cenografia	Jayme Silva e Raul de Castro
Maquinaria	---
Iluminação	---
Figurinos	---
Adereços	---
Perucaria	---
Elenco	Affonso Stuart, Augusto Anníbal, Domingos Terras, Dulce de Almeida, Hermínia Reis, J. Figueiredo, João Fernandes, Liana Alba, Luiza Fonseca, Margarida Max , Mesquitinha, Olga Bastos, Olga Navarro, Oscar Cardona, Oscar Soares, R. Nemanoff, Sílvio Caldas, Theda Diamant
Quadros	---
Personagens de Margarida Max	---