



UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
MESTRADO ACADÊMICO EM HISTÓRIA, CULTURAS E ESPACIALIDADES

MARCELO BONAVIDES DE CASTRO

**TEATRO DE REVISTA NO BRASIL E SUAS ATRIZES-CANTORAS: AS
TRAJETÓRIAS DE PEPA DELGADO E JÚLIA MARTINS (1897-1945)**

FORTALEZA – CEARÁ

2024

MARCELO BONAVIDES DE CASTRO

TEATRO DE REVISTA NO BRASIL E SUAS ATRIZES-CANTORAS: AS
TRAJETÓRIAS DE PEPA DELGADO E JÚLIA MARTINS (1897-1945)

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado Acadêmico em História do Programa de Pós-Graduação em História, Culturas e Espacialidades do Centro de Humanidades da Universidade Estadual do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de mestre em História. Área de Concentração: História, Culturas e Espacialidades.

Orientadora: Prof.^a Dra. Inez Beatriz de Castro Martins Gonçalves.

FORTALEZA – CEARÁ

2024

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Estadual do Ceará
Sistema de Bibliotecas
Gerada automaticamente pelo SidUECE, mediante os dados fornecidos pelo(a)

Castro, Marcelo Bonavides de.
Teatro de revista no Brasil e suas atrizes-cantoras: as trajetórias de Pepa Delgado e Júlia Martins (1897-1945) [recurso eletrônico] / Marcelo Bonavides de Castro. - 2024. 247 f. : il.

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Estadual do Ceará, Centro de Humanidades, Curso de Mestrado Acadêmico Em História, Culturas E Espacialidades, Fortaleza, 2024.

Orientação: Prof.^a Dra. Inez Beatriz de Castro Martins Gonçalves.

1. Teatro de Revista. 2. História das Mulheres. 3. Atrizes-Cantoras. I. Título.

MARCELO BONAVIDES DE CASTRO

TEATRO DE REVISTA NO BRASIL E SUAS ATRIZES-CANTORAS: AS
TRAJETÓRIAS DE PEPA DELGADO E JÚLIA MARTINS (1897-1945)

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado Acadêmico em História do Programa de Pós-Graduação em História, Culturas e Espacialidades do Centro de Humanidades da Universidade Estadual do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de mestre em História. Área de Concentração: História, Culturas e Espacialidades.

Aprovada em: 17 de junho de 2024.

BANCA EXAMINADORA

Profª. Dra. Inez Beatriz de Castro Martins Gonçalves (Orientadora)
Universidade Estadual do Ceará – UECE

Profª. Dra. Sílvia Márcia Alves Siqueira
PPGH - Universidade Estadual do Ceará

Profª. Dra. Lucila Pereira da Silva Basile
PPGARTES – Instituto de Cultura e Arte / Universidade Federal do Ceará

Aos meus pais, Oscar (In memoriam) e Odessa.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Oscar (In memoriam) e Odessa.

À minha orientadora, Prof.^a. Dra. Inez Martins.

Ao meu amigo, Miguel Ângelo de Azevedo (Nirez).

À d. Tânia Delgado e a. Hércules Delgado.

Ao meu colega e amigo Lúcio Leon.

À família Toledo (Irene, Edson e Carmem).

E a todos os amigos e colegas que sempre me incentivaram em minhas pesquisas.

“És feiticeira, sim, Morena, és tão linda
que me fascinas com tua magia infinda
Teu sedutor sorriso igual ao Paraíso
é teu poder infindo, anjo lindo que eu amei.
Ainda lembro aquela noite sob a lua
quando, na tua, a minha mão tremeu
O teu lindo perfil de Morena gentil
de amores quase que me enlouqueceu”.

(Eduardo Boudort e Eduardo Dohmen)

RESUMO

A história de mulheres artistas na virada do século XIX para o XX, em especial das mulheres que trabalharam no Teatro de Revista brasileiro desse período, ainda é pouco conhecida. A atriz-cantora Pepa Delgado foi uma das primeiras mulheres a gravar discos no Brasil, fazendo muito sucesso no teatro musicado das primeiras décadas dos noventa. Júlia Martins foi um dos primeiros nomes femininos afrodescendentes a se destacarem no cenário artístico brasileiro do início do século passado. Ambas, ao longo de suas carreiras, representaram a personagem “Mulata” com grande sucesso no Teatro de Revista, com uma diferença: Pepa Delgado, como uma mulher branca, interpretou outros papéis no palco além da “Mulata”; o mesmo não acontecia com Júlia Martins. Sendo uma mulher miscigenada, Júlia ficou “presa” a um determinado tipo de personagem, aqueles relacionados apenas com a cor de sua pele. Ao longo da dissertação, refletiremos sobre essa questão, evidenciando a razão por que isso acontecia. Pepa Delgado e Júlia Martins atuaram juntas, na mesma companhia teatral, em alguns espetáculos, interpretando “mulatas” sensuais nos teatros. Foi de nosso interesse apresentar a trajetória individual das cantoras, mas também delas juntas, comparativamente. O objetivo do trabalho foi analisar o protagonismo de mulheres artistas na Primeira República brasileira a partir da trajetória das atrizes-cantoras Pepa Delgado e Júlia Martins, discutindo a presença e atuação de mulheres no campo artístico do teatro musicado e dos primeiros anos da gravação de discos no Brasil. As discussões teóricas do trabalho perpassaram os conceitos de “raça” e miscigenação, a história das mulheres, o protagonismo feminino negro e o espaço de atuação profissional das mulheres nas Artes no início do século XX. A metodologia contou com a catalogação das fontes, a análise das músicas e de notas de jornais e revistas, centrada na comparação e conexão com fins de romper com o isolamento da análise do objeto de pesquisa como único e exclusivo. O trabalho baseia-se em fontes iconográficas, epistolares, áudios e periódicos, com análises comparadas das fontes, a exemplo das fotografias das duas atrizes-cantoras e de suas trajetórias. Ao apresentarmos aspectos da vida e carreira de Pepa Delgado e Júlia Martins, procuramos não somente colaborar com mais um capítulo na história das mulheres, mas também na história do teatro musicado no Brasil em suas primeiras décadas do século XX.

Palavras-chave: Teatro de Revista; História das Mulheres; Atrizes-Cantoras.

ABSTRACT

The history of women artists at the turn of the 19th to the 20th century, particularly those who worked in the Brazilian Teatro de Revista of that period, is still little known. The singer-actress Pepa Delgado was one of the first women to record discs in Brazil, achieving great success in the musical theatre of the early 1900s. Júlia Martins was one of the first female Afro-descendant names to stand out in the Brazilian artistic scene at the beginning of the last century. Throughout their careers, both represented the character "Mulata" with great success in the Teatro de Revista, but with a difference: Pepa Delgado, as a white woman, played other roles on stage beyond the "Mulata"; this was not the case for Júlia Martins. As a mixed-race woman, Júlia was "confined" to a specific type of character, those related only to the colour of her skin. Throughout the dissertation, we will reflect on this issue, highlighting the reason why this happened. Pepa Delgado and Júlia Martins performed together in the same theatrical company in some shows, portraying sensual "mulatas" in the theatres. Our interest was to present the individual trajectories of the singers, but also their joint performances, comparatively. The aim of this work was to analyse the protagonism of women artists in the Brazilian First Republic through the careers of the singer-actresses Pepa Delgado and Júlia Martins, discussing the presence and performance of women in the artistic field of musical theatre and the early years of disc recording in Brazil. The theoretical discussions of the work covered the concepts of "race" and miscegenation, the history of women, black female protagonism, and the professional performance space of women in the arts at the beginning of the 20th century. The methodology included the cataloguing of sources, analysis of music, and notes from newspapers and magazines, focused on comparison and connection with the aim of breaking the isolation of the analysis of the research object as unique and exclusive. The work is based on iconographic sources, epistolary, audio, and periodicals, with comparative analyses of the sources, such as photographs of the two singer-actresses and their trajectories. By presenting aspects of the lives and careers of Pepa Delgado and Júlia Martins, we aim not only to contribute another chapter to the history of women but also to the history of musical theatre in Brazil in its first decades of the 20th century.

Keywords: Teatro de Revista; Women's History; Singer-Actresses.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	–	A Redenção de Cam.....	29
Figura 2	–	Fotografia de Eduardo das Neves.....	32
Figura 3	–	Capa da Partitura de “O Mugunzá”, de F. Carvalho, com a imagem da atriz Pepa Ruiz vestida de “Baiana”.....	58
Figura 4	–	Selo do disco “As Laranjas da Sabina” lançado em 1906 pela atriz Pepa Delgado.....	64
Figura 5	–	“Greve dos Legumes”.....	78
Figura 6	–	Partitura de “Yayá Fazenda etc. e ... tal!...” de Chiquinha Gonzaga e F. D. Almeida Junior.....	83
Figura 7	–	Fotografia de Pepa Delgado (1913).....	85
Figura 8	–	Selo do disco “O Abacate”, 1904.....	92
Figura 9	–	Anúncio de discos da Casa Edison.....	94
Figura 10	–	Selo do disco “Um Samba na Penha”, 1904.....	97
Figura 11	–	Elenco de “A Viúva da Alegria”.....	113
Figura 12	–	Pepa Delgado vestida de “Baiana”.....	115
Figura 13	–	Nina Teixeira vestida de “Baiana”.....	116
Figura 14	–	Ataques de <i>O Rio Nú</i> à Pepa Delgado.....	121
Figura 15	–	Charge depreciando Pepa Delgado.....	121
Figura 16	–	Pepa Delgado em cena.....	129
Figura 17	–	Fotografia de Júlia Martins.....	134
Figura 18	–	Fotografia de Camila Maria da Conceição.....	140
Figura 19	–	Partitura de “Assim Yá-Yá”.....	142
Figura 20	–	Fotografia da atriz Plácida dos Santos vestida de “Baiana”.....	143
Figura 21	–	Cartaz de “Os Sinos de Corneville”.....	144
Figura 22	–	Cartaz de “A Gran-Via”.....	145
Figura 23	–	Cartaz Parque Rio Branco.....	148
Figura 24	–	Programa de artistas variados.....	149
Figura 25	–	Júlia Martins no Jardim Novidades.....	150
Figura 26	–	Selo do disco “A Flor da Pitangueira”.....	163
Figura 27	–	Nota de <i>O Imparcial</i> sobre Júlia Martins.....	164
Figura 28	–	Nota de <i>A Época</i> sobre Júlia Martins.....	173

Figura 29	– Cartaz de “Rainha Mãe”.....	175
Figura 30	– Júlia Martins e Brandão Sobrinho.....	181
Figura 31	– Cartaz de “A Cabocla de Caxangá”.....	183
Figura 32	– Júlia Martins em “Flor do Catumby”.....	190
Figura 33	– Caricatura de Júlia Martins.....	205

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	12
2	“RAÇA”, GÊNERO E SOCIABILIDADES NO FINAL DO SÉCULO XIX.....	23
2.1	Relações de “raça” e gênero no pós abolição.....	25
2.2	Teatro de Revista como forma de entretenimento, gerando espaços de sociabilidades.....	43
2.3	Personagens negras: “Baiana”, “Mulata”, “Quitandeira”.....	60
3	TRAJETÓRIA DE PEPA DELGADO.....	85
3.1	O protagonismo feminino nas gravações em discos no Brasil.....	88
3.2	Personagens negras nos discos: Baianas, Quitadeiras, Mulatas na voz de Pepa Delgado.....	101
3.3	O afastamento de Pepa Delgado dos palcos: relações de (in)dependência?.....	119
4	TRAJETÓRIA DE JÚLIA MARTINS.....	133
4.1	Primeiras atrizes negras a se destacarem no Teatro de Revista do início do século XX.....	134
4.2	Júlia Martins e sua carreira artística.....	144
4.3	A estigmatização de uma atriz	157
4.4	Desafio aos padrões de ser atriz e mulher no alvorecer do século XX.....	191
5	CONCLUSÃO.....	211
	REFERÊNCIAS.....	214
	APÊNDICE A – GLOSSÁRIO.....	221
	APÊNDICE B — FONTES.....	222
	ANEXO A – AURÉLIA DELORME.....	224
	ANEXO B – ANA MANAREZZI.....	225
	ANEXO C – CLÉLIA DE ARAÚJO.....	226
	ANEXO D – IZABEL PORTO.....	227
	ANEXO E – ROSE MÉRYSS.....	228
	ANEXO F – ROSE VILLIOT.....	229
	ANEXO G – PEPA RUIZ.....	230

ANEXO H – MEDINA DE SOUSA.....	231
ANEXO I – CINIRA POLONIO.....	232
ANEXO J – PEPA DELGADO.....	233
ANEXO K – GABRIELA MONTANI.....	234
ANEXO L – AMÉLIA LOPICCOLO.....	235
ANEXO M – NINA TEIXEIRA E GERALDO MAGALHÃES (OS GERALDOS).....	236
ANEXO N – MARIA LINO.....	237
ANEXO O – HELENA CAVALIER.....	238
ANEXO P – CARMEN RUIZ.....	239
ANEXO Q – MERCEDES VILLA.....	240
ANEXO R – ABIGAIL MAIA.....	241
ANEXO S – TEREZINA BETTI, BELLA AÍDA E TINA TATTI.....	242
ANEXO T – GUILHERMINA ROCHA.....	243
ANEXO U – COMPANHIA DIAS BRAGA (1904).....	244
ANEXO V - PASTORA SANCHEZ.....	245
ANEXO W – OTÍLIA AMORIM.....	246
ANEXO X – ARACY CÔRTEZ.....	247

1 INTRODUÇÃO

Em nossas pesquisas musicais sobre a trajetória das atrizes-cantoras e artistas em geral da música popular brasileira, iniciadas em 1988, observamos a falta de maiores fontes sobre a história de mulheres artistas na virada do século XIX para o XX, em especial das mulheres que trabalharam no Teatro de Revista brasileiro desse período. No trabalho final de conclusão da nossa graduação em História de 2018, realizado na Universidade Estadual do Ceará, tivemos a oportunidade de abordar a trajetória artística e de vida da atriz-cantora Pepa Delgado, uma das primeiras mulheres a gravar discos no Brasil que fez muito sucesso no teatro musicado das primeiras décadas do século XX.

Durante a pesquisa, deparamo-nos com outra atriz-cantora que nos chamou a atenção: Júlia Martins. Esta artista foi um dos primeiros nomes femininos afrodescendentes a se destacar no cenário artístico brasileiro do início do século passado. Tendo em vista o seu sucesso no meio teatral e a ausência de estudos sobre sua atuação profissional, optamos por estudar sua trajetória artística, bem como sua carreira nos palcos. Retomamos o estudo da carreira de Pepa Delgado, pois a artista, sendo uma mulher branca, interpretou em diversas ocasiões a personagem afrodescendente “Mulata”. Visamos compreender por que isso acontecia e a que se devia o grande sucesso de suas atuações. Uma vez que Pepa Delgado e Júlia Martins atuaram juntas, na mesma companhia teatral e em alguns espetáculos, interpretando “mulatas” sensuais nos teatros, é de nosso interesse comparar as trajetórias das duas artistas para traçar um perfil de cada uma delas.

Por meio das trajetórias de Pepa Delgado e Júlia Martins, enquanto atrizes-cantoras, buscamos compreender o trabalho das mulheres artistas, cantoras, no fim do século XIX e começo do XX, as quais estavam à margem de uma sociedade patriarcal, onde não havia muitas opções de trabalho para elas fora do ambiente doméstico. Como artistas destacadas no cenário teatral e musical da época, Pepa e Júlia foram protagonistas como atrizes-cantoras, exercendo um papel social diferente das demais mulheres de seu tempo.

Dividimos nossa pesquisa em três capítulos. O primeiro capítulo será a Introdução. O segundo aborda temas como “raça”, gênero e sociabilidades no final do século XIX, onde discorreremos sobre as teorias raciais que vigoraram no século XIX, e início do século XX, além dos artistas afrodescendentes que se destacaram profissionalmente nesse período pós-abolição, mostrando suas resistências às teorias raciais em voga. Em seguida, apresentamos o teatro de Revista como um gênero teatral de muito sucesso no fim do século XIX, no qual muitas atrizes-cantoras se destacaram, entre elas, nossos objetos de pesquisa, Pepa Delgado e Júlia Martins.

Procuramos conhecer e mapear o trabalho dessas mulheres nas artes em nosso país, em especial no Rio de Janeiro, então Capital Federal. No último tópico, destacamos algumas personagens negras e miscigenadas que se fixaram no Teatro de Revista, como a “Baiana”, a “Mulata” e a “Quitandeira”, as quais eram retratadas estereotipadamente nos palcos, com uma sexualidade exacerbada.

O terceiro capítulo enfoca a vida e a trajetória artística de Pepa Delgado. Como uma das primeiras mulheres a gravar discos no Brasil e tendo feito muito sucesso no teatro musical das primeiras décadas do século XX, ela se torna uma personagem interessante e importante para compreendermos a situação da mulher como artista no início do século passado. Buscamos, através dessa pesquisa, também entender como Pepa Delgado conseguiu se sobressair em sua carreira, interpretando várias personagens, enquanto colegas como Júlia Martins se concentravam na interpretação de um único tipo.

O quarto capítulo é dedicado ao estudo da trajetória artística de Júlia Martins, atriz-cantora miscigenada que alcançou muita popularidade no começo do século XX, inicialmente como cantora (gravando vários discos) e depois como atriz-cantora nos teatros. Ao ingressar nos palcos, caiu sobre ela um estereótipo ligado ao tom de sua pele: por ser miscigenada, Júlia Martins estava vinculada a uma única personagem, a "mulata" sensual que seduzia todos os homens. Através de sua trajetória, procuramos apontar os preconceitos que ela sofreu enquanto mulher e artista e também por ser uma artista afrodescendente que fazia sucesso em uma época marcada por forte preconceito racial.

Uma questão que problematizamos é em relação à atuação das duas artistas no teatro musicado, no caso, pelo fato de ambas interpretarem a mesma personagem, a “Mulata” no teatro. Ao longo de suas carreiras, ambas interpretaram essa personagem. Contudo, Pepa Delgado, como uma mulher branca, interpretava, além dessas personagens, outros papéis nos palcos; o mesmo não acontecia com Júlia Martins. Sendo uma mulher miscigenada, ela ficou “presa” a um determinado tipo de personagem, a “Mulata” sensual. Mas por que isso acontecia? Por que Pepa Delgado tinha maiores oportunidades para variar personagens enquanto Júlia Martins, mesmo reconhecida como uma mulher “talentosa”, não possuía oportunidades de atuar em diferentes personagens?

O historiador Antônio Herculano Lopes (2009) discute acerca dessas indagações no artigo “Vem cá, Mulata”. Nele, Lopes enfoca as trajetórias de Júlia Martins e Otília Amorim, algumas das primeiras atrizes miscigenadas a atingirem o sucesso no teatro musicado das primeiras décadas do século XX. O autor tenta explicar por que Júlia Martins não atingiu o estrelato, muito possivelmente pela cor de sua pele, fato que gerava muito preconceito racial

em torno dela. Ele cita Pepa Delgado no trabalho, sem se deter nessa artista e sem aprofundar sua trajetória após o ano de 1919. Nossa pesquisa visa abordar a história das mulheres artistas da virada do século XIX por meio da análise da trajetória de Pepa Delgado e Júlia Martins. Minha perspectiva difere da de Herculano porque analisamos as oportunidades (e a falta delas) que as duas atrizes tiveram devido à cor de suas peles. Pepa Delgado teve mais opções de interpretar outras personagens, enquanto Júlia Martins se “especializou” em um só tipo, a “Mulata”, não lhe cabendo outras opções. Tivemos em vista entender as razões dessa diferença de oportunidades entre as duas atrizes-cantoras. Além disso, aprofundamos a vida profissional e pessoal de Pepa Delgado para além de 1919, ano em que Herculano menciona não ter mais informações sobre Pepa (LOPES, 2009, p. 91). Acrescentamos ainda as suas atuações em 1924 e dados sobre sua vida até o ano de sua morte, em 1945¹. Sobre Júlia Martins, analisamos, em várias fontes de jornais e periódicos, sua atuação como cantora e, depois, como atriz-cantora, detendo-nos na análise das críticas em jornais. Argumentamos que o impedimento de Júlia em assumir variados papéis se deve pelo fato de a imprensa e os produtores associarem sua imagem pessoal (incluindo sua origem africana) com a personagem “Mulata”.

Ao falar sobre sociabilidades, apresentamos um panorama dos primórdios do Teatro de Revista brasileiro. Tendo chegado ao Brasil em meados do século XIX, seria na década de 1880 que ele se popularizaria em nosso país. Em 1889, como conferimos em nossas fontes, surge a primeira atriz a interpretar uma “Baiana” nos palcos brasileiros. A carioca Aurélia Delorme cantava os versos de “Moqueca Sinhá (Terra do Vatapá)”, já exaltando a culinária e as mulheres baianas, incorporadas em uma única personagem.² Em 1890, a grega Ana Manarezzi interpretou a Sabina no teatro, outra personagem importante que representava a “Baiana” em cena³. As duas atrizes citadas são várias vezes apontadas por autores como as primeiras a interpretarem a “Baiana” no teatro, havendo uma confusão de quem teria sido a pioneira. Em nossa pesquisa, apontamos, através do estudo das fontes, como sendo Aurélia Delorme como sendo a pioneira, cuja peça estreou um ano antes da de Ana Manarezzi. No Teatro de Revista, as personagens negras masculinas, como o “Mulato”, apareciam de variadas formas, como o capadócio, o malandro, o capoeira, o “povo da lira”. Porém, segundo Herculano Lopes, esses tipos não tinham o mesmo grau de celebração que tinha a “Mulata”, como ícone

¹ CASTRO, M. B. de. **PEPA DELGADO: A TRAJETÓRIA DE UMA ATRIZ-CANTORA (1886-1945)**. 2018. 225 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em 2018) – Universidade Estadual do Ceará, 2018. Disponível em: <<http://siduece.uece.br/siduece/trabalhoAcademicoPublico.jsf?id=88285>> Acesso em: 24 de junho de 2024

² *Gazeta da Tarde*, 15 de fevereiro de 1889, p. 1.

³ *O Paiz*, 26 de março de 1890, p. 04.

de nacionalidade (LOPES, 2017, p. 81). As personagens negras, em geral, eram resumidas na “Baiana” e na “Mulata” que, embora, fossem consideradas representantes de nossa nacionalidade, eram (todos eles) representados estereotipadamente, na visão de uma elite branca.

No Teatro de Revista, o termo “Mulata” passou a referir-se a uma mulher miscigenada, caracterizada por uma extrema sensualidade. Essa imagem da mulher afrodescendente de sexualidade exacerbada é uma herança colonial que se intensificou no final do século XIX, estendendo-se ao longo do século XX, fixando-se como uma personagem presente em várias peças teatrais. Sobre a palavra “Mulata”, que era muito utilizada na virada do século XIX para o XX, sendo uma personagem de destaque no teatro musicado, há ainda a refutação em torno de seu uso, uma vez que, segundo Liliam Ramos Silva, conforme o significado linguístico, a palavra derivaria de “mula”, o animal resultante do cruzamento de asno e égua, considerado uma raça inferior e incapaz de se reproduzir. O termo derivou-se, no século XVI, para “mulato” como uma analogia ao caráter híbrido do animal. Outro significado seria o cultural, que denotaria uma falsa democracia racial no país, “associado à representação da mulher negra ou mestiça através do corpo branqueado e hipersexualizado” (SILVA, 2018, p. 77).

Para entender o período de atuação das duas artistas na virada do século XIX para o século XX, precisamos conhecer como as mulheres viviam nesse período, suas limitações sociais, as regras que deveriam seguir, assim como também suas conquistas e contribuições para nossa cultura. Fugindo dos padrões que a sociedade contemporânea ditava, algumas mulheres artistas foram dramaturgas, mastras e empresárias, profissões atribuídas até então somente aos homens. O que percebemos é que esse protagonismo feminino foi abafado por regras sociais que não aceitavam que mulheres se destacassem como os homens. Esse ocultamento é ainda maior em relação às artistas negras ou miscigenadas, como Júlia Martins, cuja trajetória abre espaço para discussões em relação a “raça” e miscigenação, ao protagonismo feminino negro e o espaço de atuação profissional das mulheres nas Artes. Estudar sua carreira artística nos coloca em contato com palavras e conceitos históricos que foram construídos em sua acepção e representam pessoas individual e coletivamente. Portanto, é preciso compreender alguns dessas construções conceituais, particularmente ligadas aos termos “mestiço”, “mulata” e “raça”, para entendermos seus usos no século XIX.

O historiador Eduardo França Paiva discute o surgimento de várias palavras, como “mestiço”, “mulato”, “pardo”, entre outros, os quais são tratados por ele como “qualidades”. Segundo Paiva, a palavra “qualidade” era empregada, desde o início do século XVIII, para

distinguir a forma do corpo (beleza e figura). O termo também associou-se à nobreza e ao “nobre, branco, ocidental e cristão, em oposição a mouro, oriental e infiel, que teria pretensamente sangue infecto” (PAIVA, 2017, p. 19). Em um contexto fortemente marcado pela mesclas biológicas e culturais, segundo o autor, houve um alargamento na acepção do termo, “que passou a ser empregado para designar o ‘exterior’ dos indivíduos que não eram nobres nem *clarus*” (PAIVA, 2017, p. 19-20, grifo do autor). Como categoria geral, “qualidade” passou a abranger várias “qualidades” ou “castas”, cada uma baseada em características físicas e resultados de cruzamentos de indígenas, negros, “crioulos” e “mestiços” no geral. “As ‘qualidades’ [...] diferenciavam, hierarquizavam e classificavam os indivíduos e os grupos sociais a partir da origem e/ou fenótipo e/ou ascendência deles” (PAIVA, 2017, p. 20). Elas variaram muito de época para época, variando também entre as regiões, podendo ser mudadas de acordo com conveniências e circunstâncias (PAIVA, 2017, p. 20).

Portanto, existe uma “história da formação do léxico das mestiçagens” (PAIVA, 2017, p.10) no qual não se restringiu à América Portuguesa ou à América Espanhola dos séculos XVI ao XVIII, mas, ao contrário, suplantou fronteiras geopolíticas (sejam demarcadas ou imaginadas), não reconhecendo rígidos limites linguísticos.

A história da formação do léxico das mestiçagens associadas às formas de trabalho foi resultado de dinâmicas sociais similares e, muitas vezes, únicas, que se espraiaram pela extensa área sob os domínios lusitanos e castelhanos nas Américas. Os vocábulos que o conformaram, assim como os sentidos atribuídos a eles, circularam e foram (re)produzidos nessas áreas de maneira continuada, tornando o processo, em boa medida, um só ou, pelo menos, um processo de desenvolvimento com muitas partes em comum (PAIVA, 2017, p. 10).

Criou-se um amplo vocabulário relativo às miscigenações ao longo das áreas sob domínios lusitanos e castelhanos nas Américas. Esses vocábulos foram produzidos e reproduzidos de maneira contínua, mas também circularam, senão de uma só maneira, ao menos com muitas ideias linguísticas em comum. As palavras foram sendo importadas para as Américas, circularam e influenciaram pessoas e seus costumes, suas línguas e linguagens, sendo modificadas pelas interações sociais e culturais.

Havia intensa comunicação, comércio e circulação de gente entre as regiões e isso fomentou a formação do léxico que nomeava, identificava e servia para classificar aquelas realidades ibero-americanas, no que elas tinham de particular e em comum. Entre os aspectos comuns, uma série de termos e expressões nomearam as dinâmicas de mestiçagem biológica e cultural, as associações entre elas e o mundo do trabalho, mormente o da escravidão, e os seus produtos, incluídos os tipos humanos e os grupos sociais formados (PAIVA, 2017, p. 12).

A intensa comunicação, comércio e circulação de pessoas entre as regiões incentivou a formação de um vocabulário que nomeou, identificou e classificou os habitantes do espaço ibero-americano, tanto em seu particular como no que tinham em comum. Vários termos e expressões usados no período colonial brasileiro fixaram nomes referentes a miscigenações biológicas e culturais associando-as ao mundo do trabalho, em especial o da escravidão.

Ao longo dos séculos, os discursos e representações sobre a “mistura” de etnias, sobre o ser “mestiço” e sobre a ideia de “pureza” foram sendo construídos, (re) significados e incorporados ao nosso vocabulário que, até hoje, “marca nossos julgamentos, classificações e, até mesmo, projetos e políticas públicas” (PAIVA, 2017, p.14). As hierarquizações sociais datam de longa data, retrocedendo ao ambiente escravagista da sociedade colonial, moldado sobre a distinção, a classificação e a hierarquização sociais, aspectos sobre a qual se conformaram as sociedades ibero-americanas. Mesmo antes dos ibéricos chegarem às Américas no fim do século XV e no início do XVI, já existia a diferenciação entre os primeiros moradores locais, mesmo que de maneira não universal e não padronizada (PAIVA, 2017, p.130-131).

Com a chegada dos conquistadores ao território brasileiro, veio a codificação desses termos associada a uma tradicional concepção de mundo baseada em um sentimento cristão, onde Deus era “senhor” de tudo e “dava ordem” às coisas (HESPANHA, 2010, p. 47 *apud* PAIVA, 2017, p. 131). Portanto, Paiva aponta que as palavras “mestiço”, “mulata”, “pardo”, “caboclo” significavam “qualidades” que representavam distinção entre as pessoas da sociedade colonial, sendo estas que a utilizavam inseridas na última categoria desta sociedade (PAIVA, 2017, p.19-20). Optamos por utilizá-las em alguns momentos de nossa pesquisa, uma vez que eram bastante usadas no período pesquisado por nós, virada do século XIX para o XX, estando presentes em várias fontes coletadas. Deste modo, passamos a mencioná-las entre aspas, uma vez que não são termos utilizados atualmente.

Os conceitos sobre “raça”, “racismo” e “racialismo” são antigos e usados mesmo antes da segunda metade do século XIX. Com as teorias raciais importadas da Europa, o uso desses termos intensificaram e integraram os debates intelectuais e as práticas políticas entre meados do século XIX até meados do século XX. O “racismo”, enquanto comportamento, é marcado pelo ódio e pelo desprezo às pessoas que apresentam características diferentes das nossas; já o “racialismo” entende-se como “uma ideologia, uma doutrina sobre as diferenças humanas” (RAMOS; MAIO, 2010, p. 29). A vontade de se construir uma Nação a semelhança com a Europa, intensificava o racismo local contra os afrodescendentes e a cultura produzida por eles. O uso de “raça” entendia-se como diferenças evolutivas entre os povos.

[...] a suposta hierarquia racial entre os homens era tomada como expressão de um movimento evolutivo da espécie humana, evolução essa definida pela sobrevivência dos mais aptos e que explicaria o porquê da expansão europeia (sic) em todo o globo terrestre e seu domínio sobre outros povos. (RAMOS; MAIO, 2010, p. 30).

O uso desses termos foram utilizados por cientistas e viajantes estrangeiros que aportaram no Brasil no século XIX, os quais influenciados pelas ideias europeias sobre “evolução social” deixaram registradas suas impressões sobre as pessoas no Brasil, geralmente com comentários não favoráveis a elas. O intuito de tornar o Brasil um país “evoluído” ajudou a propagar as impressões dos viajantes e a traçar soluções para essa evolução como a imigração europeia e o ideal de embranquecimento, sendo pontos importantes da agenda civilizadora defendida por segmentos das elites econômicas, intelectual e política e até, por médicos, nas últimas décadas do século XIX (MAIO, 2010, p. 55). Sendo um grande país miscigenado, as questões ligadas à “raça” no Brasil levantavam problemas para o futuro da nação. O conjunto dos modelos evolucionistas que vingaram no país elogiava o progresso e a civilização, e chegava à conclusão de que a mistura de “raças” heterogêneas era sempre um erro, levando à degeneração não somente do indivíduo, mas de toda a coletividade (SCHWARCZ, 1994, p. 138 *apud* MARTINS GONÇALVES, 2017, p. 53).

Com a importação de várias teorias raciais e racistas, vindas da Europa ao longo do século XIX, os debates sobre “raça” se intensificaram. Essas teorias qualificavam as pessoas negras e miscigenadas como inferiores às pessoas brancas. Em meio a vontade de modernizar o país, nos moldes europeus, vários intelectuais e médicos passaram a defender um “branqueamento” da nação, em grande parte, miscigenada. Uma das soluções para branquear a população seria a imigração de pessoas brancas originárias da Europa. No pós-abolição, os cidadãos negros e miscigenados foram entregues à própria sorte e passaram a ser considerados um “problema” social para o Brasil, tomando por base a propagação das ideias “branqueadoras” como evolução de uma nação. Com a questão racial pesando sobre eles, limitaram-se as oportunidades de trabalho e ascensão social dessas pessoas. As oportunidades de trabalho e uma ascensão social viriam para esse grupo na cultura, onde se profissionalizaram como atores, cantores, músicos, escritores, maestros, compositores, etc.

Mesmo compreendendo que o termo “raça” não tem mais o mesmo sentido, quanto ao seu uso presentemente, tendo em vista existir somente uma raça, a humana, em nosso texto, adotamos esta palavra entre aspas para significar um conceito histórico, válido para o período em estudo. Observamos que o conceito “raça” permanece sendo usado atualmente, enraizado no vocabulário da língua portuguesa, embora as pessoas a utilizam no sentido de “etnia”.

O historiador Roger Chartier, discorrendo sobre a História Cultural menciona que ela “tem por principal objetivo identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler” (CHARTIER, 2002, p. 16-17). Essas representações do mundo social, são sempre determinadas pelos interesses dos grupos que as criam. As percepções do social, segundo o autor, não são discursos neutros, uma vez que produzem práticas e estratégias que tendem impor uma autoridade à custa de outros, menosprezados por elas, buscando também, legitimar um projeto reformador ou justificar, para esses indivíduos, suas escolhas e condutas. Chartier enfatiza que, as lutas por representações têm tanta importância como as lutas econômicas “para compreender os mecanismos pelos quais um grupo se impõe, ou tenta se impor, a sua concepção do mundo social, os valores que são os seus, e o seu domínio” (CHARTIER, 2002, p. 17).

De acordo ainda com o autor “a aparência vale pelo real” (PASCAL, 1954, p. 1118 *apud* CHARTIER, 2002, p. 21), ou seja, as imagens e estereótipos criados em torno da mulher negra e miscigenada foi uma realidade social construída e, ao longo dos tempos, imposta e apropriada por meio das poesias, canções, meios de diversões, como o teatro musicado e os discos. Essas representações do mundo social, sendo determinadas pelos interesses dos grupos dominantes, colocaram essas mulheres em um lugar inferior, presas a um imaginário que não lhes representavam enquanto pessoas. Entender as representações é perceber nas entrelinhas os motivos que levam um grupo a se impor sobre outro, aplicando a estes, seus valores e concepção de mundo. Ao inserir nossa pesquisa no campo da História Cultural, visamos analisar o universo do teatro musical por meio da atuação feminina no início do século XX.

O objetivo de nosso trabalho é analisar o protagonismo de mulheres artistas na Primeira República brasileira a partir da trajetória das atrizes-cantoras Pepa Delgado e Júlia Martins. A partir das duas artistas, discutiremos a presença e atuação de mulheres no campo artístico do teatro musicado e dos primeiros anos da gravação de discos no Brasil; compreender o motivo de personagens negras como a “Baiana” e a “Mulata” se destacarem no teatro de revista em um período marcado pelo “branqueamento” da população brasileira e investigar mudanças de identidades raciais no teatro de revista e nas gravações em discos, quando atrizes brancas interpretaram personagens negras, com destaque, e atrizes negras, que interpretaram os mesmos personagens, não tiveram o mesmo destaque.

Visamos contribuir para a historiografia sobre as mulheres artistas da virada do século XIX para o XX, em especial às atrizes negras e miscigenadas que se destacaram nesse período, que foi marcado por ideias raciais que visavam “embranquecer” a população brasileira, ao passo que buscavam desenhar uma identidade nacional, identidade essa que elencava

personagens miscigenadas como a “Mulata”, mesmo que estereotipadamente. Procuramos estudar a atuação e o destaque de artistas negros e miscigenados que nesse período conseguiram se destacar, ascendendo profissionalmente através de suas carreiras artísticas, despertando a atenção de empresários que, mesmo visando o lucro, investiam nesses profissionais.

A metodologia da pesquisa está centrada na comparação e conexão. De forma conectada observamos e comparamos aspectos da ascensão de artistas negros e miscigenados seja no Brasil ou na Europa. Comparando e conectando as trajetórias de artistas miscigenadas como Júlia Martins e Nina Teixeira, com artistas brancas como Pepa Delgado e Cecília Porto, conseguimos vislumbrar um pouco das oportunidades (e a falta delas) que cada uma teve em suas carreiras. As atrizes brancas tinham um leque maior de opções para interpretar personagens, em detrimento de suas colegas negras e miscigenadas. A maneira como a imprensa tratava, no geral, atrizes brancas também era diferente como quando se referiam às artistas afrodescendentes. Eduardo França Paiva nos alerta que muito do que conhecemos e entendemos como referências do passado, heranças culturais, não partiram de uma mesma origem, mas “nasceram” ou foram “inventadas”, ao mesmo tempo, ou não, por variados povos, em diferentes tempos e espaços. É preciso nos curarmos, segundo ele, do vício da origem exclusiva (PAIVA, 2008, p. 14).

Ao compararmos, podemos nos abrir ao diálogo, rompendo com o isolamento de analisar o objeto de pesquisa como único e exclusivo. Entramos em uma modalidade historiográfica marcada pela complexidade, uma vez que comparar se refere a um “modo específico de observar a história” como “a escolha de um campo de observação específico”. Comparar seria uma maneira bastante específica de propor e pensar questões (BARROS, 2007, p. 9-10). A conexão entre histórias só teria sentido apresentada entre contextos, “conjunto de ideias e de crenças, práticas, formas de organização religiosas e étnicas, maneiras de se relacionar inter e intragrupos e culturas. [...] Fora dele, ela se confunde com a comparação simplória e fácil” (PAIVA, 2008, p. 14 *apud* MARTINS GONÇALVES, 2017, p. 37).

Nosso trabalho baseia-se em fontes iconográficas, epistolar, áudios e periódicos. De uma maneira geral, tivemos em vista trabalhar as fontes por meio de comparações e conexões como, por exemplo, a análise das fotografias das atrizes Pepa Delgado e Nina Teixeira vestidas de “Baiana”. As diferenças de indumentária, as poses, os olhares fazem-nos refletir sobre o que cada uma queria dizer perante a câmera fotográfica e, por extensão, ao público. Comparamos, também, as trajetórias de Pepa Delgado e Júlia Martins, apontando pontos divergentes e em comum, inclusive ao atuarem juntas em algumas peças teatrais. O fato de as duas artistas terem

suas carreiras próximas, atuando juntas em algumas peças, ajuda-nos a analisar acerca de pontos comuns e singulares da trajetória de cada uma.

Pela perspectiva do fotógrafo e historiador Boris Kossoy, podemos entender a história documentada através da fotografia como um estudo do passado por meio de conhecimento visual da cena passada (KOSSOY, 2012, p. 57). Ainda segundo Kossoy, a imagem fotográfica é um meio de compreensão de uma realidade histórica por onde podemos vislumbrar micro-cenários do passado, mas ela não reúne em si o entendimento completo do passado. O estudo deste tipo de fonte visual não atingirá sua finalidade se não for continuamente cruzado com outras “informações escritas de diferentes naturezas contidas nos arquivos oficiais e particulares, periódicos da época, na literatura, nas crônicas, na história e nas ciências vizinhas” (KOSSOY, 2012, p. 82).

A historiadora Ana Maria Mauad entende que a fotografia é considerada um testemunho, não uma verdade, atestando apenas a existência de uma realidade, um momento (MAUAD, 1996, p. 4). Segundo ela, a fotografia é interpretada como resultado de um trabalho de produção de sentido, pautado sobre códigos e convencionalizados culturalmente. Seria uma mensagem que se processa através do tempo, com unidades constituintes culturais, mas que assumem funções sógnicas diferenciadas, a partir do contexto em que a mensagem é veiculada, e com o local que ocupam no interior da própria mensagem (MAUAD, 1996, p. 7). A imagem fotográfica nos aparece como fonte histórica e, para entendermos suas mensagens, precisamos conhecer todo o contexto histórico por detrás da fotografia e da época em que ela foi feita. Ela representa vários pequenos cenários do passado, mas não apresenta a totalidade desse passado, apenas um fragmento que, ainda por cima, foi (na sua maioria) idealizado e criado para a posteridade, a exemplo das poses nas imagens. Vários códigos e signos se reúnem em torno desse material iconográfico, sendo preciso estarmos atentos a eles e ao que o fotógrafo quer passar com eles, bem como para o visualizador da imagem. Ao tomarmos conhecimento do entorno histórico de uma época, podemos compreender a real intenção que uma imagem quer transmitir.

Reunimos um rico acervo com fotografias de vários artistas, em especial de atrizes-cantoras da virada do século XIX para o XX. Tivemos acesso ao acervo da atriz-cantora Pepa Delgado, composto, além de fotografias, de discos e anotações. Para analisarmos a atuação de artistas no teatro musicado ou como as cantoras interpretavam as composições foi fundamental o acesso às gravações em 78 rpm. Para tanto, tivemos ajuda de Miguel Ângelo de Azevedo (Nirez) que abriu seu acervo para nossa pesquisa. Também contamos com o site da Discografia

Brasileira⁴ que abriga as coleções fonográficas de Humberto Franceschi e José Ramos Tinhorão. Essas gravações, datadas de 1904, gravadas por Pepa Delgado, foram fundamentais para entendermos um pouco como ela atuava nos palcos. Outra importante fonte bastante utilizada e apresentada no trabalho foram os periódicos levantados a partir da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional⁵ que nos permitiram ter acesso ao que se publicava sobre o mundo teatral do começo do século XX.

Ao longo de nosso texto, ampliei a compreensão da trajetória das cantoras pela análise de trechos de peças teatrais e de várias letras de músicas, sejam gravadas por Pepa Delgado e Júlia Martins, como por outras intérpretes, abordando temas como o pensamento “racial”, a crônica da cidade, a atuação das mulheres artistas, a construção de personagens do teatro musicado. As letras das gravações de Pepa Delgado e Júlia Martins ajudaram a compreender a representação das personagens “Baiana” e “Mulata” para além do espaço do teatro musicado. Além disso, pudemos perceber a história por trás de algumas delas, onde foram originalmente lançadas, entre outros aspectos, com intuito de entender as críticas e os reflexos da sociedade e seus costumes registrados nas canções.

⁴ <https://discografiabrasileira.com.br/>

⁵ <http://memoria.bn.br/>

2 “RAÇA”, GÊNERO E SOCIABILIDADES NO FINAL DO SÉCULO XIX

No presente capítulo discorreremos sobre as relações de “raça”, gênero e sociabilidades no pós-abolição. Veremos que, após este acontecimento ocorrido em 1888, a situação dos ex-escravizados continuou vulnerável, sofrendo de vários preconceitos. A população negra e miscigenada era especialmente alvo das teorias raciais em voga no Brasil. Vários intelectuais brasileiros defendiam o ideal de um país “civilizado” aos moldes da Europa, sinônimo de povo “branco”. Porém, ao contrário do pensamento vigente, vários artistas não brancos se destacaram, como o cantor e compositor Eduardo das Neves, a maestrina Chiquinha Gonzaga e a soprano Camilla Maria da Conceição que, através de suas músicas, expunham as tensões e injustiças que os afrodescendentes sofriam.

Estudaremos, particularmente, a participação feminina, enquanto artistas, no meio cultural. É preciso ressaltar que, ainda no final do século XVIII e começo do XIX, tivemos a cantora lírica negra Lapinha como destaque no Brasil e em Portugal. Na segunda metade do século XIX, a presença de mulheres como artistas aumentou como resultado da atuação de atrizes-cantoras em nosso teatro musicado, especialmente no Teatro de Revista. Muitas dessas artistas eram estrangeiras que se fixaram em nosso país, mas também tivemos a participação de artistas brasileiras que despontaram para o estrelato.

Como veremos adiante, o teatro apresentava-se, na virada do século XVIII para o século XIX, como um espaço tanto para a realização de eventos artísticos quanto para eventos políticos e sociais do país. As pessoas iam ao teatro apreciar os espetáculos musicais e teatrais, mas também para conversarem sobre política e estabelecerem contatos sociais (BITTENCOURT-SAMPAIO, 2010, p. 43). A estrutura física dos teatros variava em tamanho e modelos, a exemplo do neoclássico ou dos teatros campestres, os quais possuíam um jardim em seu entorno, favorecendo a sociabilidade entre os frequentadores (COSTA-LIMA NETO, 2008, p. 53). Em meio a essas mudanças que influenciariam as sociabilidades nos Oitocentos, as mulheres passaram a ter maiores opções de diversões, mesmo sob severa vigilância, como saraus e jantares, usufruindo dos novos espaços urbanos que surgiam voltados às diversões, como teatros e clubes (DA SILVA, 2016, pp. 2-3). Os espaços de sociabilidade não se restringiam apenas às elites, mas também às classes menos abastadas que, em espaços como a Praça Onze, no Rio de Janeiro, reuniam pessoas em festas em casas de famílias, muitas delas dirigidas pelas famosas “tias baianas”, das quais ficou conhecida Tia Ciata, como veremos adiante no trabalho de Roberto Moura (1995).

O Teatro de Revista não foi apenas um gênero de se fazer teatro, mas também um modo de agregar sociabilidades ao seu redor. A vida noturna carioca se agitaria ainda mais em 1859, com a inauguração do *Alcazar Lyrique*, um teatro em estilo café-concerto⁶ que, com suas apresentações de operetas e a profusão de atrizes francesas, atrairiam muitos frequentadores. O Teatro de Revista era composto de várias personagens-tipo que, comumente, representavam estereótipos de pessoas reais do dia a dia da cidade. Assim, veríamos nos palcos o “Malandro”, o “Português”, o “Caipira” e a “Mulata”, como exemplos. Esta última personagem foi um estereótipo da mulher negra e miscigenada, muitas vezes confundida com as personagens “baiana” e “quitandeira”. Nos palcos, essas personagens eram interpretadas por atrizes brancas, em sua maioria estrangeiras. Somente décadas depois, surgiriam as primeiras atrizes miscigenadas a interpretá-las.

As mulheres negras e miscigenadas assumiram o papel de personagens que foram se fixando no Teatro de Revista, tipos que se destacaram na vida social urbana, no imaginário e na vida cultural da cidade, como a “Baiana”, a “Mulata” e a “Quitandeira”. Para entender a importância desses personagens, apresentaremos episódios como o caso da “Sabina das Laranjas”, no qual as três personagens se fundiram em um só neste gênero de teatro musical. Analisando algumas letras de músicas e um trecho do livro “O Cortiço”, de Aluísio Azevedo, podemos compreender como a sociedade do final do século XIX e início do século XX via as pessoas miscigenadas e como essas três figuras sociais se fundiram, com o passar do tempo, na personagem da “Mulata”, de apelo sensual. Presente nesta fusão aparece a “Baiana”, com seu vestuário específico, com rendas, batas e turbantes, bem como a “Quitandeira”, enquanto vendedora de comidas pelas ruas da cidade. Unindo as características dessas três personagens, “criaram” a “Mulata” no teatro musicado.

As tensões entre as quitadeiras e as autoridades também serão analisadas, com as perseguições que elas sofriam nas portas dos teatros da corte ou pelas cartas enviadas por elas à imprensa, defendendo-se das acusações policiais ou denunciando as perseguições a que eram vítimas. Esta questão será debatida por meio do relato da “Greve dos Legumes”, onde comerciantes, particularmente as quitadeiras, protestaram contra taxas abusivas e reivindicaram o direito de exercício da profissão.

Por meio do estudo de documentos sonoros, epistolares e periódicos, analisamos a vida cotidiana das mulheres negras e miscigenadas e sua luta para não aceitar com passividade

⁶ Os Cafés-concertos também eram chamados de Cafés-cantantes e, em alguns casos, de “Cabarés”, sendo um pequeno teatro e bar, apresentando atrações artísticas e servindo comidas e bebidas. Não confundir com os prostíbulos (*O Theatro*, 09 de fevereiro de 1907; *Jornal do Brasil*, 13 de fevereiro de 1927, p. 7).

as injustiças a que eram acometidas, particularmente o abuso de autoridade que, em várias ocasiões, gerava conflitos. Nessas ocasiões, elas se expressavam e se defendiam através da imprensa, inclusive fazendo greves que abalaram o comércio local. Discutiremos a carta-resposta de “Mãe Maria”, respondendo às acusações feitas às “Quitadeiras”, e a história envolvendo a “Greve dos Legumes”, onde vários vendedores de frutas e legumes, entre eles muitas quitadeiras, paralisaram a remessa de produtos para a cidade do Rio de Janeiro no final do século XIX. Esses episódios transparecem a resistência que esse grupo apresentava frente às adversidades encontradas em seu cotidiano. Para nossa pesquisa, os fatos elencados mostram como várias pessoas afrodescendentes não aceitavam caladas as injustiças sofridas, buscando, senão os direitos que não possuíam, reagir às arbitrariedades a que se viam enfrentando constantemente.

2.1 Relações de “raça” e gênero no pós-abolição

Após a abolição, ocorrida em 13 de maio de 1888, e no alvorecer da República, proclamada em 15 de novembro de 1889, o Brasil buscava novos rumos para sua nova realidade política e social. Entre eles, estava a formulação de uma identidade nacional que se aproximasse das ideias de “civilidade” vindas da Europa e afastasse a memória da escravidão. Para transformar o Brasil em um país “civilizado”, era preciso resolver o “problema” da miscigenação, fruto de uma herança colonial escravista e do tráfico de negros. Na concepção dos intelectuais e políticos, era necessário amenizar os vestígios de uma cultura afro-brasileira e incorporar a cultura vinda da Europa. O modelo de nação era a europeia, especialmente a do norte, com sua aparência “branca” e economia forte (SKIDMORE, 2021, p. 111). Ligadas ao pensamento higienista, disciplinador, às etiquetas sociais, essas novas regras adotadas pela sociedade buscavam esquecer o passado de barbárie, tido como a época colonial.

Segundo Thomas Skidmore, os milhares de pessoas libertadas da escravidão em 1888 ingressaram em uma complexa estrutura social que compreendia brancos e libertos de cor, de várias tonalidades. “A cor da pele, a textura do cabelo e os traços faciais além de outras características físicas visíveis, eram os elementos determinantes da categoria racial em que a pessoa estava inserida” (SKIDMORE, 2021, p. 81). Contudo, os ex-escravizados foram lançados à liberdade sem nenhuma indenização ou apoio social, ficando essas pessoas entregues à própria sorte. Eles ainda teriam de sofrer o preconceito das teorias raciais que aportaram no Brasil ao longo do século XIX, importadas da Europa. Essas teorias pregavam a inferioridade das pessoas negras e miscigenadas em relação às pessoas brancas, tida como “raça” superior.

Estudos sobre “raças” e suas origens existiam desde a primeira metade do século XIX e deram origem a várias discussões sobre a “mestiçagem” nacional. Lilia Schwarcz nos explica que as teorias raciais chegaram tardiamente ao Brasil, onde tiveram uma acolhida entusiástica, especialmente em estabelecimentos científicos de ensino e pesquisa, como o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), criado em 1838, e o Museu Nacional do Rio de Janeiro, exemplos de instituições onde se encontrava a reduzida elite pensante nacional (SCHWARCZ, 1993, p. 24). Na década de 1840, o naturalista, botânico e viajante Karl von Martius apresentou um texto no IHGB em que defendia “a tese de que a chave para a compreender [o Brasil] estava no estudo do cruzamento das três raças que haviam formado a sua população – a branca, a indígena e a negra” (RAMOS; MAIO, 2010, p. 35). De acordo com Martius, o protagonismo da formação de um espírito nacional partia não só do branco europeu, mas também dos negros e indígenas. Para ele, “a história brasileira deveria procurar na miscigenação os matizes do desenvolvimento ‘natural’ do Brasil, correlacionando passado, presente e futuro” (RODRIGUES, 2007, pp. 3-4).

Na segunda metade do século XIX, as ideias racialistas nortearam os debates sobre o “embranquecimento” da população brasileira, visando um “nível de civilização” igual ao de países europeus como Inglaterra e França, tidos como “avançados” socialmente. Por outro lado, entrou em cena na década de 1870, especialmente, um novo ideário positivo-evolucionista no qual os modelos raciais de análise cumpririam um papel fundamental. Portanto, a ideia de um passado negro passaria a ser combatido com as ideias raciais que defendiam o “embranquecimento” da população associado à chegada crescente de imigrantes europeus para substituir a mão de obra escrava (RAMOS; MAIO, 2010, pp. 37-38).

A entrada de imigrantes no Brasil tinha como objetivo, além de ajudar economicamente o país, principalmente como mão de obra para a agricultura, contribuir para embranquecer a população ao longo dos anos. Afinal, com a aprovação da Lei do Ventre Livre no ano de 1871, a escravidão continuou a receber “golpes” que culminaram com seu fim na lei de 1888 (SCHWARCZ, 1993, p. 14). Com a vinda de imigrantes brancos, pensava-se que as misturas entre negros e brancos diminuiriam ao longo do tempo e a cor da pele dos descendentes iria “clareando” até as futuras gerações. A identidade nacional seria baseada em uma herança branca europeia, construída para o futuro, a qual desprezaria a herança negra de origem africana do período colonial (MUNANGA, 2004 *apud* SANTOS; SILVA, 2018, p. 257).

Contrariando os ideais elitistas de “clareamento” da população, a presença africana em nossa cultura na Primeira República apareceu representada nas manifestações artísticas desse período. No Teatro de Revista, personagens como “Quitandeira”, “Baiana” e “Mulata”

iriam, mesmo estereotipadamente, ter destaque, sendo apreciadas pelo público e pela crítica. Contraditoriamente, ao passo que as ideias racistas queriam um país branco, essas personagens negras e miscigenadas iam se tornando características de nossa cultura popular.

Lilia Schwarcz indaga sobre a inserção e a aceitação dessas teorias raciais, ou seja, a adaptação (mesmo que tardia) no Brasil de tais teorias, e sobretudo sobre sua vigência contemporânea aos modelos liberais de atuação política e de concepção do Estado.

Paradoxo interessante, liberalismo e racismo corporificam, nesse momento, dois grandes modelos teóricos explicativos de sucesso local equivalente e no entanto contraditório: o primeiro fundava-se no indivíduo e em sua responsabilidade social; o segundo retirava a atenção colocada no sujeito para centrá-la na atuação do grupo entendido enquanto resultado de uma estrutura biológica singular (SCHWARCZ, 1993, p. 14).

O paradoxo se dava porque, segundo o liberalismo, o sujeito era responsável por si, ao passo que, existindo racismo, decorrente da impregnação de um pensamento racial na sociedade brasileira, grande parte da população (particularmente os negros e miscigenados) não teria as mesmas oportunidades e acessos que os brancos. Lembremo-nos que, conforme as ideias raciais, os traços de uma população negra e miscigenada, ao longo dos anos, deveriam ser extintos, prevalecendo os brancos. Nas exposições internacionais e nos livros escritos pelos viajantes estrangeiros que visitavam o Brasil, nosso país era descrito como uma “nação mestiça”. A questão “racial” interna era exposta no estrangeiro como um problema, tomando por referência os modelos evolucionistas que elogiavam o progresso e a civilização e concluíam que a mistura de “raças” era um erro. As ideias raciais buscavam apagar os resquícios de “barbárie” dos tempos coloniais, buscando situar o Brasil no rol dos países “civilizados”. A presença de uma grande população miscigenada, dessa forma, representava um “atraso” para o projeto de um futuro “respeitoso” para o país (MARTINS GONÇALVES, 2017, pp. 52-54).

As teses sobre “raça” e a força do pensamento “branqueador” imposto à população brasileira podem ser compreendidas na pintura de um artista da Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro, Modesto Brocos, intitulada “A Redenção de Cam”⁷ (Figura 1), cujo quadro foi exposto em 1911, durante a primeira edição do “Congresso Universal das Raças”, sediado na Universidade de Londres. O encontro teve o objetivo de discutir as contribuições das diferentes “raças” para a humanidade, “inserindo-se num contexto em que as relações mais globalizadas”, com temas ligados ao determinismo racial ainda centrais nos discursos científicos (LOTIERZO;

⁷Imagem disponível em :

https://pt.wikipedia.org/wiki/A_Reden%C3%A7%C3%A3o_de_Cam#/media/Ficheiro:Reden%C3%A7%C3%A3o.jpg. Acesso em 26 de nov. de 2022.

SCHWARCZ, 2013, p. 1). João Batista Lacerda, então diretor do Museu Nacional do Rio de Janeiro, foi representante do Brasil e apresentou a tese de que “o Brasil mestiço de hoje tem no branqueamento em um século sua perspectiva, saída e solução” (SCHWARCZ, 1993, p. 11). Na ocasião, o Brasil era descrito como

[...] uma nação composta por raças miscigenadas, porém em transição. Essas, passando por um processo acelerado de cruzamento, e depuradas mediante uma seleção natural (ou quiçá milagrosa), levariam a supor que o Brasil seria, algum dia, branco (SCHWARCZ, 1993, p. 11).

A citação acima reflete bem a imagem (e a mensagem) que a tela de Brocos passa ao observador. Apresentando três gerações de uma família, a obra nos mostra as diferentes graduações de cor entre as personagens retratadas: à esquerda, temos a avó negra; ao centro, a mãe miscigenada, segurando um bebê branco ao colo; à direita, possivelmente, o pai da criança, também branco. Lotierzo e Schwarcz nos dizem que, à primeira vista, a tela parece ilustrar bem a fala de Lacerda, resumida por ele na legenda da imagem: “o negro passando a branco, na terceira geração, por efeito do cruzamento de raças” (LACERDA, 2011 [1911] *apud* LOTIERZO; SCHWARCZ, 2013, p. 3). O texto de Lacerda, sugere que ele estaria traduzindo a tela em termos do darwinismo social e lhe imprimindo um conceito de “evolução” da espécie, sendo, nesse caso, segundo as autoras, resultado de uma “seleção sexual”, que promoveria o embranquecimento. A partir das reflexões de Lacerda e das ideias racistas de seu tempo, atingir a “brancura” da população seria evoluir, atingir a perfeição, tirando da sociedade brasileira qualquer vestígio de negros ou miscigenados, ou seja, da barbárie (LOTIERZO; SCHWARCZ, 2013, p. 3).

Figura 1 – A Redenção de Cam



Fonte: Museu Nacional de Belas Artes.

Ao longo do século XIX, três escolas de teorização racial se impuseram: a escola etnológica-biológica, a escola histórica e o darwinismo social. Cientistas, como o zoólogo Louis Agassiz, adotaram a teoria de algumas escolas, como a etnológica-biológica, que definia a raça branca como superior, mental e socialmente, de modo que, dessa forma, essa “superioridade” ganhava uma fundamentação científica. A escola histórica, surgida nos Estados Unidos e na Europa, encontrou terreno fértil no Brasil. Seus pensadores seguiam o mesmo pressuposto de que era possível definir raças humanas bem diferenciadas, com a raça branca apresentando-se como superior. O darwinismo social foi a terceira escola. Cientificamente, a tese de Darwin só podia ser aceita se fosse descartada a hipótese poligênica, “uma vez que Darwin postulava um

processo evolucionário que, por definição, começava com uma única espécie” (SKIDMORE, 2021, pp. 92-95). Para os racistas poligênicos, as diferentes raças humanas haviam passado pelo mesmo processo da “sobrevivência dos mais aptos” e, nesse processo histórico, as raças “superiores” haviam predominado, condenando as “inferiores” a encolher e a desaparecer (SKIDMORE, 2021, p. 95).

Os negros eram descritos pelos darwinistas sociais como uma “espécie incipiente”, e isso possibilitava a esse grupo continuar a citar todas as evidências propostas anteriormente em “apoio à hipótese poligênica, e, ao mesmo tempo, conferir uma nova respeitabilidade científica à teoria racista” (SKIDMORE, 2021, pp. 95-96). Em busca de padrões e estilos que viessem da Europa, intelectuais e políticos iam incorporando as teorias ligadas às raças, considerando-as como verdades. Quanto mais se informavam sobre elas, mais consideravam os negros como inferiores.

Segundo Jair Ramos e Marcos Maio,

[...] em comum com as doutrinas racialistas estrangeiras, os autores brasileiros acreditavam na desigualdade das raças, na inferioridade dos mestiços e na incapacidade dos povos de raça negra em alcançar a civilização sem a tutela ocidental. A peculiaridade nacional, contudo, residia na crença de que a inferioridade dos mestiços não era um fato absoluto, e que através da miscigenação das raças inferiores com as melhores raças brancas era possível produzir, por uma espécie de seleção natural, um tipo racialmente mais branco e evoluído do que as raças não brancas e ainda que, este é um ponto fundamental, tal processo estava em curso no Brasil. (SEYFERTH, 1985 *apud* RAMOS; MAIO, 2010, p. 38).

A “desigualdade das raças” e a “inferioridade dos mestiços” podem ser constatadas na trajetória profissional e na atuação nos palcos das atrizes-cantoras Pepa Delgado e Júlia Martins. Ambas se especializaram em interpretar personagens como a “Mulata” e a “Baiana”, porém, Pepa, sendo uma mulher branca, teve maiores opções de atuar em personagens diferentes, condição negada a Júlia, uma mulher miscigenada, que quase sempre fazia somente o papel que se adaptava à sua cor de pele. Embora tenha atingido popularidade com seus personagens, Júlia Martins ficou restrita basicamente a um só tipo de personagem, como se não tivesse capacidade de interpretar outros papéis.

Por outro lado, na contramão da imposição intelectual na sociedade brasileira sobre as teorias raciais, vários artistas negros e miscigenados ganhavam destaque no cenário artístico, particularmente na capital federal, conquistando seus lugares como profissionais. Os anos que sucederam à Proclamação da República foram marcados pela ascensão artística de negros e miscigenados que buscaram uma forma de se sobressair socialmente. Com seus trabalhos artísticos reconhecidos, eles se tornaram uma boa fonte de lucro para os empresários, que

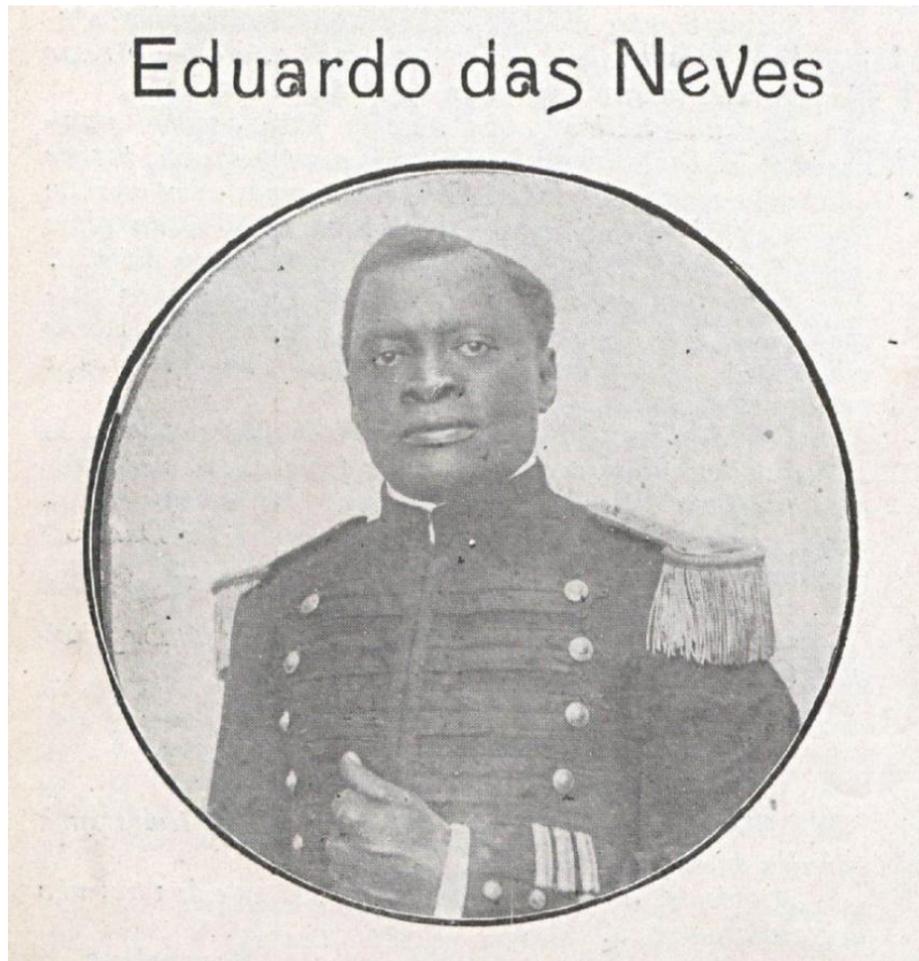
passaram a contratá-los, visando as rendas de suas *performances*. Dessa forma, esses artistas afrodescendentes conquistaram seu espaço social no meio cultural brasileiro, atuando em teatros, discos, escrevendo livros, regendo orquestras, etc. Como veremos adiante, eles se utilizaram da arte para expor críticas às diferenças sociais das quais eram vítimas. Em meio a tentativas de “branqueamento” da população, felizmente, artistas negros e “mestiços” iam se destacando no cenário artístico do final do século XIX e início do XX. Dentre eles, podemos citar o cantor e compositor Eduardo das Neves (Figura 02), também conhecido como “Crioulo Dudu”, nascido no Rio de Janeiro em 1874 e falecido nesta mesma cidade em 1919 (ABREU, 2010, p. 94).

Segundo a historiadora Martha Abreu,

A obra de Dudu, seus versos, canções e repertório, afirmava uma valorização dos não brancos, das coisas crioulas, mulatas e morenas. Através do humor e da irreverência (no tratamento a (sic) antigas sinhás e patroas), os lundus de Dudu expõem o conflito racial em meio a possibilidades reais de inserção profissional de negros no mercado cultural e de diversões carioca; em meio a trocas culturais intensas numa cidade cosmopolita, como a cidade do Rio de Janeiro, que acompanhava de perto todas as novidades musicais europeias e norte-americanas. Suas canções, ao lado das de outros músicos negros contemporâneos, indicam alguns possíveis caminhos construídos pelos afrodescendentes para projetarem os seus sonhos e para criticarem desigualdades sociais e raciais, que pareciam perpetuar-se após o fim da escravidão (ABREU, 2010, p. 94).

Eduardo das Neves compôs várias canções em diversos gêneros, sempre abordando assuntos de sua contemporaneidade ou amores impossíveis. Expunha, através de suas canções, as tensões sociais que havia no período pós-abolição. Além dele, muitos outros afrodescendentes buscaram inserir-se no mercado de trabalho por seus próprios esforços, conquistando, especialmente nas artes, posições de destaque. Essa também era uma forma de resistência contra as injustiças sociais que sofriam. Como Martha Abreu destacou, tanto artistas norte-americanos quanto brasileiros fizeram críticas sociais baseadas em suas músicas, apontando as desigualdades sociais das quais eram vítimas, pois a almejada igualdade entre as pessoas com a esperada abolição da escravidão não se realizou de fato para esse grupo.

Figura 2 – Fotografia de Eduardo das Neves.



Fonte: *Jornal de Theatro & Sport*, 15 de novembro de 1919, p. 12.

A figura de Eduardo das Neves é interessante, pois, mesmo sendo um jovem negro no período pós-abolição, ele se permitiu emitir opiniões sobre política, pátria e amores, por meio de seus versos e sua interpretação, homenageando, por exemplo, figuras públicas como Santos Dumont, Marechal Floriano Peixoto, bem como lamentando tragédias, como o naufrágio do navio “Aquidaban”, ou louvando feitos militares como o do navio “Minas Gerais”, que atuou na Revolta da Chibata (1910). Mas o “crioulo Dudu” também cantava suas “mulatas”, morenas e iaiás. Para ele, a “mulata” cantada em seus versos cedia aos encantos de um homem negro e não de um branco, dando voz aos sentimentos de um sujeito de “cor”. Nas relações com suas sinhás, seus versos tinham um “quê” de sedução de sua parte que superava as zangas das iaiazinhas (ABREU, 2010, pp. 101-106). Para exemplificar como Eduardo das Neves fazia suas crônicas, podemos conferir a letra da marcha “A Conquista do Ar (Santos Dumont)”, de sua autoria.

A Europa curvou-se ante o Brasil
 E clamou parabéns em meio tom
 Brilhou, lá no céu, mais uma estrela
 Apareceu Santos Dumont

Ai, meu Brasi, terra adorada
 A mais falada do mundo inteiro
 Guardai teus filhos lá nas alturas
 Qual a bravura de um brasileiro

Salve, Estrela da América do Sul
 Terra amada do índio audaz, guerreiro
 A glória maior do século vinte
 Santos Dumont, um brasileiro

A conquista do ar que aspirava
 A velha Europa, poderosa e viril
 Rompendo o véu que a ocultava
 Quem ganhou foi o Brasil

Por isso, o Brasil, tão majestoso
 Do século, tem a glória principal
 Gerou no seu seio o grande herói
 Que hoje tem um nome universal

Assinalou, para sempre, o século vinte
 O herói que assombrou o mundo inteiro
 Mais alto do que as nuvens, quase Deus
 É Santos Dumont um brasileiro
 (Santos Dumont é um brasileiro).

Fonte: discografiabrasileira.com.br⁸

Em 19 de outubro de 1901, Santos Dumont contornou a Torre Eiffel, em Paris, a bordo de seu balão n.º 6, feito inédito para a época. Eduardo das Neves escreveu a marcha em homenagem a Dumont, escrevendo “versos desbragadamente ufanistas, que o público da época adorou” (SEVERIANO; MELLO, 1997, p. 19). Os versos de “A Conquista do Ar (Santos Dumont)”, do “Crioulo Dudu”, fizeram muito sucesso nas primeiras décadas do século XX, sendo gravados ainda em 1903, por Bahiano, e regravação nos anos seguintes, seja cantada ou tocada pelas bandas de música. É curioso que o próprio Eduardo das Neves, autor da música, não a tenha gravado. É interessante imaginar o quanto essa música deve ter rendido, não só a Eduardo das Neves, mas aos empresários por trás das gravações e vendas de discos e das partituras. Uma canção de sucesso deveria render um bom capital a esses empresários, que investiam nos artistas, provavelmente mais pelo lucro do que pelo reconhecimento artístico.

Em seus estudos sobre os artistas negros e a mestiçagem na Primeira República, a historiadora Martha Abreu nos dá um exemplo de lundu onde Eduardo das Neves retrata, em

⁸ Ouça em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/940/santos-dumont-a-conquista-do-ar>

linguagem direta, as desigualdades sociais. A música, “Preto forro alegre”, de domínio público e gravada por ele em 1911, embora não seja de sua autoria, “é um clássico da poesia popular do período das lutas pela Abolição” (ABREU, 2010, p. 107).

Quando eu vim da minha terra (*estrofe recitada em forma solene*)
 Não comia qual peru
 Chegando na terra de branco
 Carne seca com angu
 Branco disse que negro fruta (sic) [furta] (*estrofe recitada em forma solene*)
 Negro fruta (sic) com razão
 Mas o branco também fruta (sic)
 Com ar de capitão

Branco disse que não bebe (*estrofe recitada em forma solene*)
 Nem vinho, nem bebe cana
 Mas aí vê a garrafinha
 Está em baixo da cama

E eu fico (*estrofe-refrão cantada em ritmo de lundu*)
 Como um sarapatalha
 Como um gambá
 Quando cai em muro errado

O crioulo mal chegou (*frase recitada no final da canção*)
 Já tá enrolando o Brasil, hein?

Fonte: Abreu, 2010, p. 107-108⁹.

A letra de “Preto forro alegre” possibilita a Eduardo das Neves a expor as diferenças e o preconceito contra a população afrodescendente escravizada. Ele compara as ações dos brancos e negros, demonstrando as diferenças entre uns e outros. Inicialmente, ele aponta que o branco afirma que o negro furta, porém, ele chama atenção de que o branco também furta, embora com ar de capitão. Em outras palavras, ele entende que, mesmo nas altas esferas da sociedade, os brancos também furtavam, sem demonstrar, mas se passando por “grande capitão”, ou seja, uma pessoa de patente, conceituada. Mesmo em relação à bebida, que o branco diz não beber, o que se vê é que ele também bebe, só que escondido. A frase final, onde Eduardo das Neves diz que “o crioulo mal chegou / já tá enrolando o Brasil”, pode ser entendida pelo fato dele próprio, autointitulado “Crioulo Dudu”, ter se destacado no meio artístico brasileiro da virada do século XIX para o XX e, mesmo com todo o racismo vigente, conseguiu encantar o Brasil com seu cantar.

Abreu ainda nos informa que o gênero musical “lundu”, escritos no período pós-Abolição, apresentava versos com ironias desafiantes, críticas maliciosas e letras de variados sentidos. Alguns exemplos são as ironias nos versos de “Preto forro alegre”, algumas músicas

⁹ Ouça em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/4532/preto-forro-alegre>

de duplos sentidos, cantadas com malícia, como apresentados em “Os Bolinas”, composição de Eduardo das Neves, gravada em 1907 por João Barros, que já denunciava os assédios sexuais sofridos pelas mulheres, nos bondes¹⁰. Eduardo das Neves utilizou o lundu em várias de suas composições, tocando-o nas ruas, teatros, livros ou nos discos, compondo suas músicas com um gênero de herança afrodescendente que fazia sucesso em terras brasileiras onde o preconceito racial contra a etnia de descendência africana era muito forte (ABREU, 2010, p. 108).

Na década de 1890, os intelectuais ligados à cultura e folcloristas como Sílvio Romero interessaram-se em compreender o lugar da população afrodescendente no âmbito da definição de uma identidade nacional.

[...] tanto a Abolição quanto a República provocaram entre os intelectuais uma espécie tomada de posição em relação à população afro-descendente, pois era preciso pensar na incorporação dos ex-escravos seus descendentes à vida nacional e à própria identidade da nação (CARVALHO, 1998, pp. 233-268 *apud* ABREU; DANTAS, 2007, p. 1).

De um lado, havia os intelectuais que valorizavam a mestiçagem e a tomavam como instrumento de regeneração e constituição de uma raça formadora da cultura brasileira. Romero definia a mestiçagem como sendo um dado positivo, “por ser a base de construção da nacionalidade”. Suas análises partiam dos estudos folclóricos ou da música popular. Por outro lado, tínhamos o médico maranhense Nina Rodrigues, que era bastante explícito ao defender que os negros não poderiam ser tratados em pé de igualdade com os brancos, pois, para ele, os primeiros seriam inferiores biologicamente “e, portanto, incapazes de se conduzirem como cidadãos em seus plenos direitos” (RAMOS; MAIO, 2010, pp. 38-41).

Nessa disputa pela definição da identidade cultural brasileira, intelectuais como Mello Moraes Filho, autor de livros como “Cantares Brasileiros”, de 1900, e “Serenatas e Saraus”, de 1901, obras que reuniam letras de modinhas, lundus, recitativos, serenatas, barcarolas, etc. Nesses trabalhos Moraes reconhecia a influência dos afrodescendentes, inclusive observando e valorizando a presença de músicos negros e miscigenados no meio cultural que tocavam vários instrumentos com muita habilidade (FERLIM, 2005, p. 33 *apud* ABREU; DANTAS, 2007, p. 7). Podemos também citar ainda pianista e folclorista Júlia Brito Mendes que, em 1911, escreveu “Canções Populares do Brasil”. Seu esposo, Brito Mendes, escreveu no prólogo que considerava os descendentes de africanos “absolutamente ignorantes”,

¹⁰ <https://discografiabrasileira.com.br/>

porém valorizando um “temperamento poético” que, segundo ele, os afrodescendentes possuíam (BRITO, 1911, p. 16 *apud* ABREU; DANTAS, 2007, p. 11). Os folcloristas Cornélio Pires e Henrique Silva possuíam uma versão otimista sobre as originalidades culturais nacionais, como música, canção e poesia, “e até mesmo sobre os próprios descendentes de africanos e escravos, tratados como construtores dessa cultura musical popular do Brasil” (ABREU; DANTAS, 2007, p. 12).

Em uma nação em construção, a disputa no campo intelectual apresentava-se diversa, com ideias que reconheciam a ativa participação de afrodescendentes nessa mesma nação, e, por outro lado, com ideias sobre políticas de “clareamento” da população e de teorias sobre a degeneração e inferioridade de populações miscigenadas (OLIVEIRA, 1990, p. 191; SCHWARCZ, 1996, pp. 86-101 *apud* ABREU; DANTAS, 2007, p. 4). Porém, para além das disputas intelectuais, os artistas negros e miscigenados buscaram uma forma de “aparecer” socialmente, sendo o caminho artístico um dos meios empregados. Bahiano (Manuel Pedro dos Santos), Anacleto de Medeiros e Catullo da Paixão Cearense, além do já mencionado Eduardo das Neves, entre outros, divulgaram sua arte por meio do mercado inicial das gravações em discos, da publicação de livros ou ainda em apresentações em teatros e cafés-concerto, destacando-se no cenário artístico do Rio de Janeiro no final do século XIX e início do século XX (ABREU; DANTAS, 2007, p.5). No caso das mulheres, nossa pesquisa revela a presença de artistas como Júlia Martins e Nina Teixeira, que se destacaram nas primeiras décadas do século passado.

[...] em meio a uma série de disputas e conflitos, reais e simbólicos, sobre a identidade cultural brasileira, o campo musical e folclórico tornou-se uma importante arena, nas primeiras décadas do século XX. Nesta arena, as disputas foram travadas entre variados atores e giravam em torno dos significados das músicas e canções populares nos sertões, nas ruas, nos teatros, no carnaval, na indústria fonográfica e no próprio imaginário social sobre a nação (ABREU; DANTAS, 2007, p.6).

Em nossas pesquisas sempre notamos o pouco registro da historiografia sobre a participação feminina nas artes no Brasil, durante a virada do século XIX para o XX, se compararmos com a participação masculina. Se nos concentrarmos nas artistas negras, as informações se tornam mais escassas. É preciso lembrar-nos que, desde o final do século XVIII, ainda no período da Colônia no Brasil, existiu a artista Joaquina Maria da Conceição Lapa, também conhecida como Lapinha ou Joaquina Lapinha, nascida em Minas Gerais, uma cantora lírica negra que se destacou na cena artística do Brasil e em Portugal. Já no final do século XIX, outra cantora lírica negra de destaque que encontramos na historiografia sobre o assunto foi Camila Maria da Conceição, nascida em 1873 no Rio de Janeiro. Fez sucesso com seu canto,

interpretando vários autores importantes, como Gonçalves Crespo e Juvenal Galeno. Camila Maria da Conceição também saiu em defesa do uso do idioma nacional nas partituras eruditas. Por sua iniciativa, foram criadas duas importantes entidades: a Academia Brasileira de Música (1925) e a Casa do Músico (BITTENCOURT-SAMPAIO, 2010, pp. 101-131). Também podemos apontar, na virada do século XIX para o XX, a maestrina e compositora Chiquinha Gonzaga, sendo a primeira mulher a musicar uma peça para o teatro em 1885 (DINIZ, 2009, p. 137).

A forma como as mulheres eram tratadas no começo do século XX ainda remetia aos costumes do século XIX. O francês Charles Expilly, retratando os costumes e a vida cotidiana no Brasil de meados dos oitocentos, transcreveu um provérbio português que se encaixava bem aos costumes brasileiros: “Uma mulher já é bastante instruída, quando lê corretamente as suas orações e sabe escrever a receita da goiabada. Mais do que isso seria um perigo para o lar” (EXPILLY, 1935, p.401). Para as mulheres, principalmente as de classe média e alta, eram cobradas várias regras sociais, como a submissão à figura paterna, ao marido e aos homens em geral.

“Uma mulher em público sempre está deslocada”, diz Pitágoras. Ali ela será sempre uma figura. Mundana, exprime por sua aparência (o modo de se vestir, de se enfeitar) a fortuna do marido, de quem ela é uma espécie de cabide. A elegância da moda é um dever seu. A própria beleza constitui um capital simbólico a ser barganhado no casamento ou no galanteio. O homem rico gosta de ostentar a beleza de sua (s) amante (s): um luxo que só pôde permitir e lhe glorifica a virilidade. No palco do teatro, nos muros da cidade, a mulher é o espetáculo do homem (PERROT, 2003, p. 14).

Essas atribuições às mulheres consideradas “direitas” eram regras que se esperava que todas seguissem. Afinal, para a época, uma mulher decente nunca deveria erguer a voz, sendo-lhe proibido o riso, podendo apenas esboçar um sorriso (PERROT, 2003, p. 15). Se esses eram os ditames do bom comportamento feminino, imaginemos o que essa mesma sociedade não pensava das atrizes, que se exibiam em palcos e cafés-concertos, riam, gargalhavam e precisavam falar alto para serem ouvidas em grandes teatros. Elas confrontavam essas regras e pagavam um alto preço.

As mulheres no começo do século XX tinham sua liberdade limitada e, por extensão, sua cidadania, não possuindo direitos civis e não podendo votar. Isso era justificado pelo que se imaginava da mulher, como aquela “possuidora” de qualidades naturais de irracionalidade, submissão e incapacidade, bem como pureza, delicadeza, amorosidade e fragilidade, para discernir sobre o mundo público, permanecendo, juridicamente, submetida ao pai ou ao marido (MESSIAS; JACÓ-VILELA, 2018, p. 2). As mulheres das camadas populares

levavam uma vida de acordo com suas situações cotidianas. Com uma participação maior na esfera do trabalho, embora em posições desvalorizadas e mal remuneradas, muitas delas não se adaptavam às categorias apresentadas como intrínsecas ao universo/corpo feminino definido na época. Segundo Maria Cláudia Messias e Ana Maria Jacó-Vilela, baseadas em Fabíola Rohden,

[...] isso contradizia a presumida passividade, submissão e fragilidade da mulher e a prescrição dos papéis exclusivos de mãe e esposa, destinada ao lar e à família. “Enquanto os médicos esperavam definir a feminilidade como fixa e estática, ela se apresentava estática e fluida” (ROHDEN, 2001, p. 48 *apud* MESSIAS; JACÓ-VILELA, 2018, p. 7).

Citando Margareth Rago, as mesmas autoras entendem que a inserção das mulheres no espaço público não resultou na redução das exigências e prescrições morais; muito ao contrário, à medida que a mulher se afastava do campo doméstico, mais a sociedade colocava sobre seus ombros “o anátema do pecado, o sentimento de culpa diante do abandono do lar, dos filhos carentes, do marido extenuado pelas longas horas de trabalho” (RAGO, 1997, p. 63 *apud* MESSIAS; JACÓ-VILELA, 2018, p. 7). Devemos lembrar que as mulheres das camadas mais baixas da sociedade sempre trabalharam para sustentar a si e suas famílias, pois, muitas vezes, viviam sozinhas com seus filhos. Essas representavam a maior parte das mulheres. Algumas, das classes médias ou altas, tinham acesso à educação formal e às profissões a ela relacionada, chegando, algumas vezes, à formação em profissões de nível superior (MESSIAS; JACÓ-VILELA, 2018, p. 9).

Às mulheres dessas últimas classes que se “arriscavam” a enfrentar o sistema social de sua época, eram malvistas e ridicularizadas pelos homens. Segundo a historiadora Rachel Soihet:

Tão assustadora lhes era a idéia (sic) de uma possível confusão de papéis sociais, temerosos da perda de seu predomínio nas relações de poder entre os gêneros, que lançavam mão das estratégias mais variadas para manter o *status quo*. Assim, lia-se ou ouvia-se, repetidamente, em tratados ou piadas, em tons solenes ou leves, que os homens e as mulheres deviam ocupar esferas separadas porque tinham naturezas e capacidades distintas e, portanto, deveriam exercer tarefas distintas (SOIHET, 2012, p. 100, grifo da autora).

Segundo Rachel Soihet, os homens tinham medo de uma confusão (ou inversão) de papéis sociais, pois isso poderia fazer com que perdessem seu predomínio nas relações de poder entre homem e mulher. Pensando que tanto homens como mulheres possuíam naturezas distintas, deveriam ocupar esferas separadas e um dos artifícios para manter esse status, eram os tratados ou piadas, reforçando as diferenças e a supremacia masculina.

Na virada do século XIX para o XX, as mulheres que circulavam nos espaços públicos sofriam severas críticas e enfrentavam grande resistência. Diferentemente de ser um “homem público”, ser uma “mulher pública” significava depravação, deboche, lubricidade, uma vez que ela pertencia a todos. O “homem público” encarnava a honra e a virtude, enquanto a “mulher pública” era vista como vergonhosa e um objeto vil, uma parte que deveria ser escondida e dissimulada (PERROT, 1998, p. 7 *apud* DOS SANTOS SILVA, 2009, p. 240). A vigilância era mais aplicada às mulheres de classe média e alta, pois as mulheres financeiramente mais humildes precisavam sair de casa para trabalhar. Entre a comunidade afrodescendente, havia a “Pequena África”, situada na Praça Onze, no Rio de Janeiro, onde as “Tias Baianas”, como Ciata, Carmen, Amélia, Perciliana, entre outras, eram personalidades respeitadas, sendo consideradas “matriarcas do samba”, por realizarem reuniões festivas em suas residências. Na então Capital Federal e em outras regiões do país, “mulheres negras ganharam respeito e assumiram a liderança nas tradições afro-brasileiras” (THEODORO, 1996; LANDES, 2002; VELLOSO, 1990 *apud* GOMES, 2010, p. 972).

A participação feminina, enquanto artistas, ao longo do século XIX, foi marcante em nossos teatros, cada vez mais se destacando fora do ambiente familiar, em um novo campo de trabalho que se abria para elas: a ribalta. Tivemos em nossos palcos nomes como Adelaide Ristori, Augusta Candiani, Maria Baderna, entre outras, que viveram ou passaram muitos anos no Brasil (DE LOURDES RABETTI, 2007, pp. 68-69). Na segunda metade do século XIX, a atuação das mulheres foi importante, principalmente no Teatro de Revista, época em que surgiram as primeiras “estrelas” brasileiras, como a carioca Aurélia Delorme, em meio a várias atrizes estrangeiras que atuavam em nossos palcos. Já a presença de artistas negras no cenário profissional, começou a ser identificada a partir de 1897, com a estreia da menina Júlia Martins que, com o passar dos anos, veio a se profissionalizar e a se tornar uma atriz conhecida.

O grande fascínio pelas atrizes, em especial as estrangeiras, provavelmente se acentuou a partir da inauguração do *Alcazar Lyrique*, no Rio de Janeiro, em 1859, como veremos adiante. Com esse acontecimento, várias atrizes estrangeiras continuaram a vir ao Brasil, especialmente ao Rio de Janeiro. Entre elas, encontrava-se Aimée, cuja fama fez Machado de Assis escrever a seguinte descrição: “Um demoninho louro, uma figura leve, esbelta, graciosa, uma cabeça meio feminina, meio angélica, uns olhos vivos, um nariz como o de Safo, uma boca amorosamente fresca, que parece ter sido formada por duas canções de Ovídio” (SOUZA, 1960, p. 223 *apud* MENCARELLI, 1999, p. 53). É interessante como a atriz, uma mulher branca, é descrita, de forma poética, enquanto as mulheres negras e miscigenadas desse mesmo período eram descritas de forma preconceituosa e estereotipada, muitas vezes

exaltando uma sensualidade que parecia (para os homens brancos) inerente a elas. Seja no *Alcazar Lyrique* ou em outros teatros da Corte, a presença de atrizes estrangeiras era sobremaneira notada.

Outras atrizes vindas do exterior também se destacariam no teatro musicado brasileiro, como Rose Méryss, que também era poetisa, pintora e jornalista, vinda de Paris em 1870, fugindo da Revolução Franco-Prussiana. Chegou a colaborar com Arthur Azevedo em uma de suas peças, quando escreveu os versos do personagem principal em francês (RUIZ, 1988, pp. 180-181). A atriz Rose Villiot, também francesa, ao passar a morar no Brasil nas últimas décadas do século XIX, “abrasileirou” seu prenome para “Rosa” por um tempo (PAIVA, 1991, p. 74). Tivemos ainda em nossos palcos Blanche Grau (russo-francesa), Christine Massart (belga) e Amélia Lopiccolo (italiana), conforme nota de Roberto Ruiz, “Lopiccolo sublinhava o couplet com brejeirice e tinha uns olhos irrequietos e fascinadores” (RUIZ, 1988, p. 175, grifo do autor). O pesquisador Alberto Tibaji (Alberto Ferreira da Rocha Júnior) informa que na Revista “A Fantasia”, de Arthur Azevedo, de 1895, Lopiccolo interpretava “um mulatinho ‘petulante’, com seu tipo e cantava maliciosas coplas, ao som de violinos, tendo como cenário ‘uma sala na Cidade Nova’, um bairro que na época já era habitado por camadas mais economicamente desfavorecidas, negros e mulatos” (TIBAJI, 2008, p. 26). Na mesma revista, a atriz ainda se apresentava cantando um lundu, acompanhada por uma orquestra de violinos e flautas, em meio ao Parnaso (TIBAJI, 2008, p. 26).

É interessante observarmos que Amelia Lopiccolo, estando no Brasil, recebeu uma influência de nossa cultura ao apresentando-se como um rapaz afrodescendente, provavelmente em travesti, e cantando o nosso lundu. Semelhante fato já havia acontecido em 1892, quando Pepa Ruiz (espanhola radicada em Portugal), ao apresentar a Revista de Souza Bastos “Tim Tim por Tim Tim” em nosso país, precisou se vestir de “Baiana” e cantar o lundu “O Mugunzá”, de F. de Carvalho (PAIVA, 1991, p. 107). Dessa forma, via-se uma influência da (forte) cultura popular brasileira sobre artistas estrangeiras que aqui aportavam.

Podemos apontar ainda a atriz francesa Suzana de Castera que chegou ao Brasil por volta da década de 1870, sendo um dos destaques do *Alcazar Lyrique*. Segundo José Galante de Sousa, era muito conhecida pela cidade do Rio de Janeiro e temida devido aos escândalos que provocava. Uma de suas características era “promover espetáculos cuja renda era revertida a alforriar escravos ou ajudar pessoas necessitadas” (SOUSA, 1960, p. 164). A escritora e socióloga Edinha Diniz nos informa que “Madame” Suzana de Castera era a personagem mundana mais famosa do Rio de Janeiro. Paralelamente às suas atividades como atriz, ela se tornou a proprietária de uma “pensão de artistas”, onde explorava a prostituição. “Era venerada

por todos como uma deusa pagã. Ninguém na cidade tinha mais prestígio e fama do que ela, nem mesmo d. Pedro [II]” (DINIZ, 2009, p. 169).

Como exemplo da fama da cortesã e atriz famosa, Diniz conta um episódio ocorrido ainda no Segundo Império em que era proibida a circulação de veículos pela Rua do Ouvidor, no centro do Rio de Janeiro. Certo dia, uma carruagem tentou passar pela rua, informando ser do Paço Imperial, ao que recebeu a resposta de um policial: “Nem que o carro fosse da Suzana! Não Passava!” (DINIZ, 2009, pp. 169-170). A fama de Suzana de Castera e seus escândalos e envolvimento com a prostituição, ao mesmo tempo, em que também atuava como atriz e cantora, leva-nos a pensar sobre o preconceito que envolvia as mulheres artistas do final do século XIX e início do XX.

Havia também artistas brasileiras que, embora não fossem tão festejadas quanto as estrangeiras, conseguiam se destacar por suas atuações. Cinira Polonio, como veremos mais adiante, foi uma atriz, compositora e empresária carioca que atuou no final do século XIX, destacando-se, entre outras características, pela sua elegância, embora sempre associada à cultura francesa (REIS, 1999, p. 80). A atriz baiana Clélia de Araújo também atuou no final do século XIX, participando das principais empresas teatrais do Rio de Janeiro, como Guilherme da Silveira e Furtado Coelho (SOUSA, 1960, p. 55). A carioca Aurélia Delorme, por volta de 1889, rivalizava com a italiana Rosina Bellegrandi nos palcos brasileiros (PAIVA, 1991, p. 89). Um fato curioso é que, devido à popularidade de algumas artistas, eram criados jornais em sua homenagem. Assim, o nome de Aurélia Delorme deu origem ao jornal “O Delormista”; o jornal “O Orsatista” referia-se à atriz italiana Leonor Orsat e o jornal “O Montanista” homenageava a italiana Jesuína Montani. Esses jornais exaltavam as qualidades de suas musas e atacavam as adversárias (REIS, 1999, p. 95).

Geralmente, a figura feminina estava restrita aos palcos, representada pelas atrizes-cantoras. Porém, gradualmente, as mulheres foram ocupando outros espaços nas empresas do teatro musicado, como o cargo de compositoras, maestrinas, a exemplo de Chiquinha Gonzaga. Após alguns anos tentando publicar suas músicas no teatro musicado e ser recusada por ser mulher, Chiquinha Gonzaga conseguiu musicar uma opereta em 1885, “A Côrte na Roça”, de Palhares Ribeiro. Edinha Diniz informa as dificuldades encontradas na empreitada de levar a peça à cena:

[...] o teatro [Príncipe Imperial] vivia um péssimo momento: o empresário havia partido para Europa sem dar maiores satisfações, o pessoal da companhia estava há meses sem receber salários e não havia ninguém para dirigi-los. Muitos a dar ordens, ninguém para cumpri-las. Inevitáveis, portanto, a desordem e a má vontade de todos (DINIZ, 2009, p. 136).

No meio dessa turbulência, com a ausência do empresário, falta de salários e nenhum diretor de cena, a opereta estreou em 16 de janeiro de 1885, no Theatro Príncipe Imperial, levada à cena pela companhia do empresário Souza Bastos. A peça foi aceita pelo Conservatório Dramático, mas alterada pela polícia, em uma censura prévia. Os seguintes versos sofreram modificações:

Já não há nenhum escravo
 Na fazenda do *sinhô*
 Tudo é *bolíçonista*
 Até mesmo o *imperadô* (DINIZ, 2009, p. 137).

A censura mudou a palavra *imperadô* por *seu dotô*, talvez por não querer associar a imagem do imperador D. Pedro II diretamente com a causa abolicionista. A dança final, um maxixe, quase foi censurada também. Um delegado só consentiu apresentá-la com a condição de não se repetir nenhum trecho da opereta. Na estreia, o público gostou e pediu a repetição do número, porém, a autoridade presente não consentiu e mandou baixar o pano. O autor da peça foi criticado pela imprensa, assim como o desempenho dos atores, mas, foi unânime em elogiar a música de Chiquinha Gonzaga, que foi também aclamada pelo público, subindo ao palco sob suas palmas (DINIZ, 2009, p. 137).

A maestrina e compositora Chiquinha Gonzaga continuou a compor para o teatro musicado, deixando várias páginas célebres de nosso cancionário, não sem enfrentar preconceitos e dificuldades ao longo de sua carreira, como sua luta pelos direitos autorais. Assim como ela, outras mulheres se lançaram como compositoras, empresárias ou dramaturgas, como a atriz Cinira Polônio (REIS, 1999, p. 149). É interessante observar a crescente participação das mulheres no final do século XIX e início do XX, especialmente no teatro de Revista. Além dessas atividades, os palcos testemunhavam essa participação, onde as atrizes dominavam as plateias em uma carreira voltada para o canto, a arte de interpretar, a dança e o improviso. Por meio dos artistas cômicos, das vedetes atraentes ou dos tipos populares, o teatro de Revista estava sempre se reinventando e assimilando as novidades de seu tempo, e o público não estava alheio a isso. Entre as artistas populares negras ou miscigenadas que se destacaram no final do século XIX e início do XX, podemos citar Plácida dos Santos, Nina Teixeira e, a mais famosa delas, Júlia Martins, cuja trajetória discutiremos no capítulo 4.

Podemos vislumbrar como funcionava o sistema teatral do começo do século XX, envolto em preconceitos raciais, influenciado pelas ideias raciais do século XIX, quando havia uma busca de uma identidade cultural para o país. Mesmo com as teorias racistas do final do

século XIX, houve conquistas por parte da população afrodescendente, que ia conseguindo projeção social, em especial nas artes. Isso gerava uma tensão, na qual músicos cantavam em suas canções as diferenças sociais e as injustiças que o povo negro e miscigenado ainda sofria no pós-abolição. Em meio a essa tensão se destacava, nos palcos teatrais, a figura da “Mulata” e da “Baiana” que, mesmo estereotipando as mulheres afrodescendentes, conquistaram grande sucesso perante o público, “obrigando” os dramaturgos a inserirem vários números em suas peças contendo essas personagens, levando várias atrizes brancas, negras e “mestiças” a interpretá-las. Surgidas no final do século XIX, essas personagens tornaram-se bastante populares nas primeiras décadas do século XX. Mesmo com os pensamentos racistas predominantes em fins do século XIX, uma parte da população afrodescendente conquistou projeção social pela Arte. Nas canções, músicos e intérpretes cantavam as diferenças sociais e as injustiças que o povo negro e miscigenado ainda sofria no pós-abolição. No próximo tópico, discorreremos sobre o surgimento do Teatro de Revista em nosso país, o qual ampliou as opções de espetáculo de entretenimento teatrais e favorecendo mais ainda a sociabilidade que o teatro oferecia à população.

2.2 Teatro de Revista como forma de entretenimento, gerando espaços de sociabilidades

O ano de 1859 marcaria a história dos espetáculos na cidade do Rio de Janeiro mediante dois acontecimentos. O primeiro foi a inauguração do teatro, em estilo café-concerto, *Alcazar Lyrique*, em 17 de fevereiro de 1859, localizado na Rua da Vala (atual Uruguaiana), nos números 47, 49 e 51, de propriedade do empresário francês Joseph Arnaud. Revolucionando as noites cariocas, o *Alcazar* traria como novidade uma espécie de *vaudeville*¹¹ revisitado, sendo motivo de diversão para muitos, e de maldição para outros. Ele ficaria registrado nas crônicas sobre a cidade, inclusive pela beleza das atrizes (em geral, francesas) que se apresentavam em seu palco e pela introdução de um teatro de variedades, inspirado na obra de Offenbach (MENEZES, 2007, p. 73). Para Mário Nunes, o novo espaço “remodelou os hábitos burgueses da cidade, e propagou o gosto pelos espetáculos ligeiros, de moral pouco exigente” (NUNES, 1956, p. 33 *apud* PAIVA, 1991, p. 53). Nesse teatro imperava a língua e a cultura francesa, bem ao gosto dos brasileiros da segunda metade do século XIX; inclusive os programas divulgados nos jornais, eram escritos em francês, como o programa de inauguração, onde se apresentava

¹¹ Espetáculos de comédia de intriga, ligeira, sem pretensão intelectual (PAVIS, 2008, p.427).

duas partes, constando de canções¹², cenas cômicas e um *vaudeville* em um ato (PAIVA, 1991, p. 54).

Para a historiadora Lená Medeiros de Menezes, o café-concerto passou

[...] a oferecer ao público, além da diversão e dos risos ou de amores assumidos ou proibidos, sucessos consagrados de Offenbach e artistas de destaque. Dessa forma, a capital brasileira, quase de forma imediata, passou a travar contato com novidades criadas em Paris que, ademais, representavam, no campo artístico, o esplendor que o Império de Napoleão III projetava sobre o mundo (MENEZES, 2007, p. 75).

O auge do *Alcazar*, graças aos esforços de Arnaud, deu-se a partir de 1864, época em que se destacou em seu palco a atriz francesa Aimée que não só fazia sucesso atuando, mas também fora de cena, deixando vários homens ilustres apaixonados. As atrizes do Alcazar começaram a se destacar perante o público e abriam espaço para a admiração posterior de diversas artistas do chamado teatro musicado em nosso país (MENEZES, 2007, p. 75).

Fernando Mencarelli ainda nos informa que, para uma elite totalmente francófila, em uma cidade que esboçava os primeiros sinais de uma modernização baseada no estilo europeu, a opereta e o café-concerto, importados de Paris, eram símbolos de uma identidade muito desejada. Anos depois, por meio do Teatro de Revista, também importado da França, mas abrigado em nossa terra, esse gosto pelo *vaudeville* iria se popularizar nas camadas economicamente mais baixas da população como um gênero teatral que iria cada vez mais se adquirindo uma fisionomia brasileira (MENCARELLI, 1999, p. 54). Mesmo importado da Europa, o Teatro de Revista adquiriu características nacionais, indo de encontro aos desejos de uma elite que queria consumir produtos e cultura europeia no Brasil. Uma vez abrigado, esse gênero caiu no gosto da população em geral.

Na segunda metade do século XIX as elites brasileiras imitavam e adquiriam o modo de viver europeu, em especial da França. Em uma sociedade que buscava se modernizar segundo os modelos europeus, a aceitação da opereta e do café-concerto foi compreensível, bem como o Teatro de Revista, copiado do modelo francês. Neste caso, porém, ele sofreu alterações e se “abrigou”, ou seja, adquiriu características nacionais como a implementação de personagens populares como a “Mulata” e o “Malandro”, a inserção de músicas brasileiras

¹²Segundo o Priberam Dicionário, canção seria uma pequena canção, de assunto ligeiro ou mordaz, posta em música. Disponível em << <https://dicionario.priberam.org/can%C3%A7%C3%A3o>>>. Acesso em 12 de mar. de 2024. Na virada do século XIX para o XX, chamam de cançonetistas os artistas que interpretavam as canções. Em nossa pesquisa, optamos por chamá-las de “Cantoras”.

e o modo de falar cotidiano. O teatro musicado foi um importante meio de divulgação de músicas, compositores e artistas brasileiros.

Sérgio Bittencourt-Sampaio nos explica que, ainda no século XVIII e início do século XIX, o teatro concentrava a vida política e social do país, uma vez que as classes mais abastadas não tinham muitos locais de reuniões. A exibição de espetáculos, como ópera, nem sempre atraía o público pelo seu conteúdo artístico, pois, em sua maioria, as pessoas buscavam o espetáculo para trocaram opiniões sobre política, enquanto, ao mesmo tempo, estabeleciam contatos sociais. Vez ou outra, as conversações perturbavam as pessoas interessadas em apreciar as encenações (BITTENCOURT-SAMPAIO, 2010, p. 43). Luiz Costa-Lima Neto afirma que a sociedade do império ia aos teatros não somente para assistir aos espetáculos, mas para “ver e ser vista”. Citando Cristina Magaldi, ele destaca a observação do escritor Machado de Assis de que os camarotes dos teatros eram “palcos em miniatura” (MAGALDI, 2004, p. 37 *apud* COSTA-LIMA NETO, 2008, p. 42).

De fato, a elite e a classe média urbana da cidade em vias de modernização procuravam os teatros para fazer negócios, ter encontros amorosos, além de assistir aos espetáculos, cujos programas consistiam de uma mistura híbrida de ópera, opereta, música instrumental, teatro, dança e poesia – alguns teatros podiam, inclusive, servir de picadeiro circense (COSTA-LIMA NETO, 2008, p. 42).

Costa-Lima Neto ainda destaca que vários teatros da segunda metade do século XIX eram construídos diferentes do modelo neoclássico, que servia de modelo para a arquitetura de outros espaços cênicos. A novidade era a adoção do estilo teatro-campestre: uma área ao ar livre ou um jardim em torno do teatro, onde eram servidas bebidas e refeições, um verdadeiro espaço de sociabilidade “que suspendia temporariamente as divisões sociais presentes na espacialidade interna dos teatros” (COSTA-LIMA NETO, 2008, p. 53). Notamos que, em torno de um teatro, havia não só o espetáculo em si, mas toda uma gama de sociabilidades que vão desde o relacionamento entre os artistas, estes com os diretores e empresários, com o público (e do público entre si) e, não podemos esquecer, com o entorno físico do prédio do teatro, que, no século XIX, como veremos, reunia vários ambulantes, homens e mulheres, que vendiam alimentos nas portas das casas de espetáculos.

Sandro Vasconcelos da Silva nos explica que a partir do segundo reinado as diversões e sociabilidades se intensificaram, o que permitiu um maior contato entre as pessoas, sobretudo para as mulheres que, mesmo sob severa vigilância, conseguiram alcançar espaços imaginados por sua geração anterior. Havia saraus, jantares, visitas sociais... Para facilitar toda essa movimentação, houve a reformulação de espaços urbanos, criando espaços adequados para

essa diversão, como teatros, clubes, passeios públicos, etc. (DA SILVA, 2016, p. 2-3). Essas mudanças na cidade e no comportamento das pessoas favoreciam principalmente as classes mais abastadas, que usufruíam mais das sociabilidades proporcionadas por esses locais.

Entre as pessoas que não faziam parte das elites sociais, também havia diversão. Reunidos em torno da Praça Onze de Julho, no bairro Cidade Nova, no Rio de Janeiro, vários baianos e cariocas realizavam “sambas” em suas residências, ou seja, “festas de caráter íntimo, com comida, bebida, música e dança, realizadas sob os mais variados pretextos” (SANDRONI, 2013, p. 115). Segundo Roberto Moura, a Cidade Nova era a fronteira entre o Rio de Janeiro “civilizado” e o subalterno, onde viviam muitos músicos. Seus bares e gafieiras¹³ “se tornaram locais privilegiados de encontros musicais, de onde os novos gêneros, inicialmente ignorados e estigmatizados pelo moralismo das elites, iriam contagiar toda a cidade a partir das liberdades propiciadas por sua vida noturna” (MOURA, 1995, p. 109). Entre as atrações de sociabilidades estavam as casas das “tias baianas” do local, também conhecido como “Pequena África”¹⁴, que recebeu muitos afrodescendentes vindos da Bahia, que foram se impondo “no mundo carioca em torno de seus líderes vindos dos postos do candomblé e dos grupos festeiros, se constituindo num dos únicos grupos populares, no Rio de Janeiro, naquele momento, com tradições comuns, coesão”, com um sentido de família, vindo do religioso (MOURA, 1995, p. 121).

A mais famosa e influente entre todas as “tias baianas” era Hilária Batista de Almeida¹⁵, mais conhecida como Tia Ciata, nascida em Salvador–BA, em 1854. Em 1876, aos 22 anos, chegou ao Rio de Janeiro, sendo doceira, e fortemente ligada ao candomblé (MOURA, 1995, 136-137). As festas em sua casa eram distribuídas da seguinte forma:

Na sala, o baile onde se tocavam os sambas de partido entre os mais velhos, e mesmo música instrumental quando apareciam os músicos profissionais, muitos da primeira geração dos filhos dos baianos, que freqüentavam (sic) a casa. No terreiro, o samba raiado e às vezes, as rodas de batuque entre os mais moços (MOURA, 1995, p. 147).

A sociabilidade dos moradores da Cidade Nova mostra um dos pontos de criação da música popular que se estenderia pelo resto da cidade, sendo apropriada pelas gravações em discos e pelos teatros musicados. Segundo Moura, vários músicos conhecidos, como Pixinguinha (Alfredo Vianna), Donga (Ernesto dos Santos), João da Baiana e Heitor dos

¹³ Como explica Roberto Moura, “gafieira é um nome dado de cima pra baixo, pejorativamente, aos salões” (MOURA, 1995, p. 109).

¹⁴ Nome dado pelo compositor Heitor dos Prazeres. “Se estendia da zona do cais do porto até a Cidade Nova, Tendo como capital a Praça Onze” (MOURA, 1995, p. 131).

¹⁵ Em algumas outras fontes, o sobrenome de Hilária vem grafado de forma diferente.

Prazeres, surgiram ainda crianças nessas rodas musicais, onde aprenderam as tradições baianas e que, depois, dariam uma nova forma a elas, carioca (MOURA, 1995, p. 147).

Antes de citarmos o segundo acontecimento no setor cultural, no ano de 1859, precisamos entender que o teatro musicado há muito tempo fazia parte do cotidiano artístico da cidade do Rio de Janeiro. A historiadora Maria de Lourdes Rabetti (Beti Rabetti) aponta a comédia de costumes, seguindo a ideia de Décio de Almeida Prado (1999) e Sábato Magaldi (1997), como sendo “um gênero dramático que alcançou originalidade e maturidade suficientes para construir uma tradição teatral no Brasil” (DE LOURDES RABETTI, 2007, p. 66). Segundo ela, para Prado a comédia de costumes havia sido compreendida em seu papel de protagonista na formação do teatro em um país em busca de si próprio. Magaldi também estudaria cuidadosamente da mesma forma em suas obras, abordando a origem do teatro brasileiro em termos literários e culturalistas (PRADO, 1999, p. 138; MAGALDI, 1999 *apud* DE LOURDES RABETTI, 2007, p. 65). A autora ainda afirma que essas comédias pareciam ser feitas, entre outros, com elementos como movimentos e ritmos diversos e, ainda, música (DE LOURDES RABETTI, 2007, p. 66).

Luiz Costa-Lima Neto informa que as práticas musicais relacionadas ao teatro cômico no período Regencial (1831-1849) e início do Segundo Reinado (1840-1889) têm sido pouco estudadas. Ele lembra que, nesse período, surgiu um importante nome no teatro brasileiro, Martins Penna (1815-1848) (COSTA-LIMA NETO, 2018, p. 27). As comédias de costumes de Martins Penna, escritas entre 1833 e 1846, apresentariam uma evidente musicalidade, sendo uma espécie inicial de teatro musicado, “décadas antes do surgimento das revistas e operetas, na segunda metade do século XIX” (RABETTI, 2007, p. 74 *apud* COSTA-LIMA NETO, 2018, p. 28). Seus textos mencionavam e utilizavam em cena, recursos musicais-coreográficos, onde se incluía dança, canções (com e sem indicação de texto), fora títulos de obras românticas, nomes de compositores, cantores, instrumentistas e editores, termos técnicos, incluindo ainda, “sons de sinos, animais, bofetadas, chicotadas, rojões, flatos, etc.” (COSTA-LIMA NETO, 2018, p. 28).

Além de comediógrafo, Martins Penna, segundo os folhetins de sua época, sabia cantar, ler partitura, tinha conhecimentos teórico-práticos sobre instrumentação e orquestração integradas à cena, compondo árias, também conhecendo as escolas de canto operístico, ou seja, também era músico. Quando escrevia suas peças teatrais, Martins Penna pensava além de qual ator ou atriz seria melhor para determinado papel; ele pensava em qual artista se adequaria à interpretação dos números musicais de cada comédia (COSTA-LIMA NETO, 2018, pp. 36-39). Dessa forma, tínhamos, bem antes das revistas de Arthur Azevedo, um teatro de comédia de

costumes que também era um teatro musicado, com danças, cantos e sons de efeitos especiais feitos por contrarregras. Esse gênero de teatro musical muito se assemelharia às revistas da segunda metade do século XIX.

Originário da França, o gênero Revista chegou a Portugal e, de lá, chegaria ao Brasil, onde podemos destacar a peça “As Surpresas do Senhor José da Piedade”, de autoria de Justino de Figueiredo Novaes, estreada no Theatro Ginásio Dramático em 15 de janeiro de 1859, um mês antes da inauguração do *Alcazar Lyrique* (VENEZIANO, 2013, pp. 29-38). Como o nome já diz, esse gênero passava em revisão (revista) os acontecimentos do ano anterior por meio de críticas e música (VENEZIANO, 2013, pp. 38-39). O jornal *Correio Mercantil* assim descrevia a revista:

Gymnasio – [...] As surpresas do Sr. José da Piedade, revista comica do anno de 1858, em que entra quasi toda a companhia, representando personagens conhecidas. Constanos que a peça é bastante interessante pela felicidade com que se achão caracterizados alguns typos da actualidade. É um genero de composição muito usual em Paris, o qual pela primeira vez se representa entre nós¹⁶.

O jornal enfatizava o gênero importado da França, que aqui iria (anos depois) se fixar. Notemos que nesta peça já eram citados os personagens tipos, caricaturas de tipos populares ou representações de personagens, sejam pessoas ou instituições. No programa do primeiro dia da peça, temos alguns personagens que destacamos, como “José da Piedade (um roceiro)”, “um astrônomo”, “o hipódromo”, “Teatro de São Pedro¹⁷”, “Tenente Baiacu”, “Teatro Ginásio”, “Jornal do Comércio”, “o ano de 1858”, “o ano de 1859”, “a política”, “a censura”, entre outras personagens que, no futuro, seriam tipos característicos do Teatro de Revista¹⁸. Os jornais não trazem os nomes dos autores da peça, porém, escritores como Salvyano Cavalcanti de Paiva (1991), Fernando Mencarelli (1999) e Neyde Veneziano (2013) apontam como sendo da autoria de Justino de Figueiredo Novaes, um funcionário do Tesouro Nacional.

A peça ficou apenas três dias em cartaz, sendo proibida pela polícia por ser um atentado aos “bons costumes” (PAIVA, 1991, p. 52). Em dia 18 de janeiro de 1859, o jornal *Correio Mercantil* apresentava uma nota do diretor do Theatro Ginásio se desculando pela censura imposta à peça e apresentando o parecer e despacho do Conservatório Dramático

¹⁶ *Correio Mercantil*, 16 de janeiro de 1859, p. 1. Como já vimos, antes de 1859 Martins Penna já apresentava um teatro musicado, retratando os costumes da sociedade.

¹⁷ Curiosamente, os teatros, jornais e os anos eram personagens na peça.

¹⁸ *Correio Mercantil*, 15 de janeiro de 1859, p.4

Brasileiro¹⁹ que havia autorizado a exibição da mesma. No despacho, assinado pelo 1º secretário do referido conservatório, Antônio Luiz Fernandes da Cunha, havia a menção de se passar em revista os acontecimentos, as ideias e os costumes que constituíam a sociedade fluminense durante o ano de 1859. Prevendo o agrado ao público, a nota explicava que as Revistas de Ano eram uma obrigação nos teatros franceses, e deveriam se tornar também uma necessidade em nossos teatros. E terminava dizendo que merecia “não só a licença para ser representada, mas talvez algumas palavras que aninem seus autores a seguir por esse trilho”²⁰. Exaltando o gênero vindo de Paris, o secretário previa um futuro promissor para a Revista em nosso país, o que aconteceria somente anos depois. Mesmo sendo bem recebida pelo despacho, a peça não durou mais que três dias em cartaz, ficando um hiato de dezesseis anos até a próxima empreitada no gênero²¹.

Somente em janeiro de 1875, teríamos mais uma incursão no gênero Revista, com a estreia de duas peças escritas por Joaquim Serra, em cena simultaneamente. Eram elas, “Revista do Ano de 1874”, representada no Teatro *Vaudeville*, e “Rei Morto, Rei Posto”, representada no Teatro Phoenix Dramática. Ambas não tiveram muita repercussão. Nova tentativa aconteceria com a peça “O Rio de Janeiro em 1877”, que marca a estreia nesse gênero de Arthur Azevedo, ao lado de Lino d’Assunção, estreada no Teatro São Luís, em 16 de janeiro de 1878 (PAIVA, 1991, pp. 61-62). Mesmo com a inspirada pena de Azevedo, ainda não seria dessa vez que o gênero faria sucesso, segundo o escritor Fernando Mencarelli (PAIXÃO, 1936, p. 257 *apud* MENCARELLI, 1999, p. 132). Em 1882, Arthur Azevedo visitou a Europa, onde “o contato com as produções do gênero em Lisboa, Madrid e Paris foi fundamental para que voltasse a tentar as revistas de ano”, agora, inspiradas nas peças de sucesso da Europa, em especial, na meca francesa do teatro alegre (MENCARELLI, 1999, pp. 132-133). Na volta ao Brasil, convidou o cronista Moreira Sampaio para escreverem juntos a revista cômica de 1883.

É interessante observarmos a influência que a França exercia, culturalmente, sobre o Brasil. Nosso país importava as operetas e costumes franceses, sendo o Teatro de Revista um exemplo dessa importação, e artistas franceses se exibiam no Brasil, em especial no Rio de Janeiro. Porém, nem tudo era uma simples cópia francesa. O gênero teatral e musical se apropriou de certas influências para deixar com um “jeito” brasileiro. Exemplo disso eram as paródias musicais que Arthur Azevedo fazia de operetas famosas, como “La fille de Madame

¹⁹ Criado no Rio de Janeiro em 1843, o Conservatório Dramático Brasileiro foi regularizado em 1845. A partir de então, a censura se fez presente entre os artistas de teatro (ARAÚJO, 2018, p. 370).

²⁰ *Correio Mercantil*, 18 de janeiro de 1859, p.4

²¹ *Idem*.

Angot” (música de Charles Lecocq), “La petite mariée” (escrita por Eugène Leterrier e Albert Vanloo, com música de Lecocq) e “La Belle Hélène” (de Jacques Offenbach), que Azevedo transformou em “A filha de Maria Angu”, “A Casadinha de Fresco” e “Abel, Helena” (MAGALHÃES JÚNIOR, 1966, p. 78).

Com Arthur Azevedo e Moreira Sampaio, surgiu a peça “O Mandarim”, estreada em 09 de janeiro de 1884, no Theatro Príncipe Imperial. Dessa parceria (que se repetiria outras vezes) surgiu o sucesso de uma peça que impôs em definitivo o gênero Revista em nosso país (PAIVA, 1991, p. 64). Segundo Salvyano Cavalcanti Paiva, “O Mandarim” explorava uma ideia alimentada no período que se antecedeu à abolição da escravidão, a possível substituição da mão-de-obra escrava por imigrantes chineses. O enredo mostrava a chegada ao Rio de Janeiro do mandarim *Tchin-Tchan Fó* para verificar se a terra merecia receber como imigrantes os seus conterrâneos chineses. Ele é recepcionado pelos “males em profusão”, que na visão dos autores eram os seguintes personagens: “Bacharel”, “Política”, “Cocotte”, entre outros, como, “Capoeira”, “Loteria”, “Agiota” e “Febre Amarela” (PAIVA, 1991, p. 65).

Quem guiava o mandarim era o “Barão de Caipó”, uma caricatura de João José Fagundes de Resende e Silva, que era interpretado pelo ator e compositor Xisto Bahia. O caricaturado pediu à Polícia e ao Conselho de Ministros a suspensão da peça, porém, sua atitude rendeu curiosidade pública, aumentando o sucesso da revista (PAIVA, 1991, pp. 65-66). Nessa peça os autores mostram o que era considerado males nos anos de 1883 e 1884, e rendiam homenagens em sua apoteose à Batalha do Riachuelo, através da pintura de Victor Meirelles (PAIVA, 1991, p. 66) que também utilizavam a “caricatura explícita de personalidades públicas como uma das formas de rir e comentar episódios amplamente conhecidos pela população da cidade” (MENCARELLI, 1999, p. 133). Sem medo do fracasso ou de críticas às suas peças, Arthur Azevedo e Moreira Sampaio repetiriam outro sucesso no ano de 1885.

Em 08 de março de 1885, estreava no Teatro Sant’Anna a peça “Cocota”, de Arthur Azevedo e Moreira Sampaio. Tratava-se de uma revista de ano com enredo, como destacaram alguns jornais, uma vez que nesse início, o gênero revista não apresentava um enredo fixo, apenas um fio condutor que ligava os quadros da peça. Para Ruiz, “Cocota” não era bem uma revista, “sem chegar à opereta, [...] dá início a um novo gênero de espetáculos, bem brasileiros nos exemplares encenados e aqui escritos: a burleta de costumes nacionais [...]” (RUIZ, 1988, p. 21). Essa revista (ou burleta) seria o embrião de um futuro sucesso de Arthur Azevedo, a burleta “A Capital Federal”, estreada em 1897. Já Paiva, nos diz que “Cocota” é uma revista de ano melhor estruturada e de andamento mais rápido que as produções anteriores, reunindo algumas das celebridades artísticas da época, como Isabel Porto, Hermínia Adelaide, Francisco

Correia Vasques, Antônio Joaquim de Matos, José Antônio Areias, entre outros (PAIVA, 1991, p. 71). Em resumo, “a *Revista de 1884* constitui um espetáculo agradável. Não tem o tom *picante* do *Mandarim*, mas em compensação ofereceu margem á (sic) empresa do Sant’Anna para exhibir mais uma vez uma boa *mise-em-scène*”²².

Essa nota do jornal *Gazeta de Notícias*, sem menção a seu autor, é interessante, por analisar o espetáculo vendo-o como gênero revista e apontando suas dificuldades. Ela afirma que as revistas de ano, como peças teatrais, eram uma novidade para o público fluminense, habituados a ver os fatos revisados somente pelo *Jornal do Commercio*. Parece que o *picante* que a crítica se refere diz respeito à caricatura feita a uma personalidade pública, algo que não existia em “Cocota” e, por isso, segundo a nota, tinha elementos suficientes para agradar. Para o autor da crítica à revista, Arthur Azevedo e Moreira Sampaio revelavam um grande progresso com a nova peça, sendo ela muito superior ao “Mandarim”. O autor anônimo continuava informando que as Revistas eram um gênero ingrato, pois, além de exigirem “uma aptidão rara para concretisar (sic) os principaes acontecimentos de um anno em scenas curtas e interessantes”²³, ainda exigiam pontos de vista que generalizavam e fizessem o expectador sentir o lado ridículo, cômico ou sério dos acontecimentos criticados. Mal a Revista havia se firmado entre o público e as polêmicas já surgiam. Se antes a crítica ignorava ou fazia poucas alusões, a partir de 1884 e 1885, começavam a se interessar e discutir os espetáculos e as intenções e métodos de seus autores.

Repetindo a fórmula da Revista de Ano, revisando os principais assuntos do ano anterior, Arthur Azevedo e Moreira Sampaio estreavam em 28 de janeiro de 1886, no Theatro Lucinda, “O Bilontra”, que passava em revista os acontecimentos de 1885. Antes da estreia os jornais já saudavam os dois autores, mencionando suas peças de sucesso como “O Mandarim” e “Cocota”, trazendo também um imenso cartaz com os personagens e seus intérpretes e os quadros apresentados na peça²⁴. O jornal *Diário de Notícias* explicava o que seria um *Bilontra*, “nada mais nada menos um meio termo entre o pelintra e o capadócio”²⁵, ou seja, um malandro. A narrativa da peça girava em torno de “Faustino” (ator Colás) que se via reduzido à total penúria, tendo que optar pela “Ociosidade” (atriz Hermínia) ou pelo “Trabalho” (ator Gama). Ele opta pela primeira e é transportado ao reino do *Jogo* (ator Germano), indo ao Rio de Janeiro acompanhado da princesa “Jogatina” (atriz Rose Villiot). Nesta cidade, não consegue adquirir

²² *Gazeta de Notícias*, 08 de março de 1885, p. 2 (grifos do autor).

²³ *Gazeta de Notícias*, 08 de março de 1885, p. 2.

²⁴ *Diário de Notícias*, 28 de janeiro de 1886, p. 1-4.

²⁵ *Diário de Notícias*, 31 de janeiro de 1886, p.1.

fortuna, adquirindo, pelo menos, a certeza de que é o Trabalho a única “coisa que salva e nobilita”²⁶. A *Gazeta de Notícias* informava, em sua crítica anônima sobre a peça que:

Os que entendem – e cremos que não são poucos – que uma *Revista de anno* deve ter um enredo, isto é, uma acção a que se liguem os acontecimentos que se querem lembrar, devemos applaudir muito *O Bilontra*, que tem um enredo, que daria mesmo para um drama regenerador, destinado a corrigir os costumes, premiando a virtude e castigando o vicio²⁷.

Com um tom moralizador, a peça terminava por “perdoar” o bilontra e suas malandragens, sendo mais um grande êxito de Azevedo e Sampaio. O espetáculo, a primeira revista brasileira a atingir cem representações, de acordo com Paiva, também era inspirado em um acontecimento real, um escândalo político-social que teve muita repercussão (1991, p. 74-75). Na época da estreia da peça, corria o processo contra Miguel José de Lima e Silva que havia tomado três contos de réis do comendador e negociante português de madeiras, Joaquim José de Oliveira, prometendo-lhe, por vias ilícitas, um título de barão. Acreditando em Lima e Silva, Oliveira pagou-lhe e aguardou o dia de receber o documento que lhe conferia o título de Barão de Vila Rica. No dia previsto, em meio a uma grande festa feita pelo futuro barão, Lima e Silva se diverte, só desaparecendo quando Oliveira começa a exhibir a todos o documento. Logo, foi advertido que o papel era uma grosseira falsificação. O caso ganhou a polícia e o pretense Barão caiu em ridículo na cidade. O processo durou de setembro de 1884 a setembro de 1886 e, após um período preso, Lima e Silva foi absolvido, assim como na peça (MAGALHÃES JÚNIOR, 1966, p. 47-51).

Em “O Bilontra”, vemos a sátira de um fato policial que causou muita repercussão, estendendo-se para o Teatro de Revista. Após várias trambicagens, o bilontra da peça terminava por se regenerar, sendo um fato curioso a absolvição vinda do júri no processo da “vida real”. Nesta peça, como nas anteriormente citadas, vemos a profusão de personagens que encarnam tipos, sejam pessoas reais ou alegorias, representando o ano passado, jornais e teatros da cidade. Esses tipos seriam comuns no gênero revista, alguns se sobressairiam fixando-se no imaginário popular a partir das últimas décadas do século XIX e nas primeiras do século XX.

Sobre a estrutura do gênero Revista, nos diz Neyde Veneziano:

Mesmo com uma mistura de musical e comédia (ou farsa), fragmentado como chegou aos nossos dias, o gênero não foge de uma estrutura preestabelecida cujo significado está implícito na própria denominação: re-vista, re-visão. Esta estrutura, no entanto, que nos primórdios obedecia a normas muito mais rígidas, vai, paulatinamente,

²⁶ *Diário de Notícias*, 31 de janeiro de 1886, p.1.

²⁷ *Gazeta de Notícias*, 31 de janeiro de 1886, p. 2

sofrendo alterações no seu andamento, afastando-se do modelo de *revue de fin d'année* para chegar em uma sucessão de quadros aparentemente desconexos que se encaminhavam para um final apoteótico (VENEZIANO, 2013, p. 127, grifo da autora).

Ao longo dos anos, a estrutura da Revista foi se modificando, afinal ela retratava a atualidade, porém nesse início e até a virada do século XIX para o XX, manteria algumas características e personagens constantes. Oriundos ainda nas Revistas de Ano, tínhamos na figura do *Compère* (Compadre), a pessoa que conduzia a revista. Esse personagem originou-se ainda através do modelo francês, influenciando a Revista de Ano lusitana e chegando até nós ainda em nossa primeira Revista, “As Surpresas do Senhor José da Piedade”, de 1859. Era uma figura que desempenhava o papel de aglutinador, apresentador, comentarista, dançarino, cantor, bufão, atravessando a revista do começo ao fim, costurando os diversos quadros. (VENEZIANO, 2013, p. 167)

Geralmente, era um papel destinado ao primeiro cômico da companhia, sendo necessário, várias vezes, o improviso perante o público. Podia haver uma dupla de compadres, onde um era mais bobo e o outro, mais esperto. Porém, quando era um casal, a mulher era chamada de *Comère* (Comadre). Desta forma, a construção se desenrolava apresentando o compadre como um sujeito mais popular, grosseiro e trapalhão, enquanto a comadre se mostrava uma mulher mais culta, requintada e refinada, falando francês e explicando certos termos a seu parceiro bobo e ingênuo (VENEZIANO, 2013, p. 167-168). Veneziano informa que o *Compère* era mais que um personagem, “era uma convenção que vinha com uma função revisteira determinada: a de ligar os quadros, comentando-os” (VENEZIANO, 2013, p. 169).

Para entendermos melhor sobre os tipos e a tipificação da Revista, precisamos saber que eles sempre povoaram a comédia e se opõem aos indivíduos. Estes, têm um nome, apresentam um passado e conflitos, sendo imprevisíveis. No teatro, sobre os indivíduos, podemos saber sua infância ou como foram criados. Já os tipos são personagens fixas, construídas sobre atitudes externas. Deles, temos “imagens projetadas, vícios, trejeitos, atitudes, deformações” (VENEZIANO, 2013, p. 172). Como explica Flora Sussekind, sobre os personagens de Arthur Azevedo:

É, pois, fundamentalmente com personagens-tipo (o português, o carioca, o sábio, a mulher-fatal, o cidadão da Capital, o homem do interior) que trabalha Arthur Azevedo nas revistas de ano. E os utiliza de maneira bastante semelhante às generalizações que opera com nomes como jagunço, tribofe, bilontra ou manequim. Os personagens, como as definições, a rigor parecem marcados por particularidades bem nítidas, mas apresentam contornos bastante elásticos e universais para que a plateia teatral do fim do século [XIX] possa reconhecer neles elementos convencionais da revista (SUSSEKIND, 1986, p. 94 *apud* VENEZIANO, 2013, p. 173).

Os personagens-tipo não apresentavam uma profundidade dramática, sendo estereótipos ou cópias de pessoas do dia a dia, com particularidades bem definidas. Neles estavam inseridos a “Mulata”, o “Malandro”, o “Português” e o “Caipira”, que foram se tornando personagens constantes nas peças de Teatro de Revista. Os tipos seriam estereótipos de alguns indivíduos da vida real e o Teatro de Revista sempre se apoiou em tipos populares que refletiam o panorama político-social do momento (VENEZIANO, 2013, p. 173-174). E justamente esses quatro tipos se mostraram permanente nas Revistas: o “Malandro”, o “Caipira” o “Português” e a “Mulata”. Falaremos por último sobre a “Mulata” devido a esse personagem estar mais ligado à nossa pesquisa.

O “Malandro” foi um tipo/personagem que já existia desde as comédias gregas, porém não com essa designação. Passando pela *Commedia dell’Arte*, o personagem chega ao Brasil, em especial no Teatro de Revista, desenvolvendo uma figura de múltiplas faces, com características especiais, evocando o tipo coletivo do malandro, que poderia ter várias denominações: jagunços, tribofes, bilontras. Seja nas ruas do Rio de Janeiro ou nas revistas, os caloteiros e trapaceiros desfilavam exibindo a “bilontragem”. Sendo um tipo constante desde as Revistas de Ano, atingiu seu apogeu no período do populismo de Getúlio Vargas, interpretado por atores como Oscarito, Grande Otelo e Zé Trindade (VENEZIANO, 2013, 174-176). A figura do Malandro não ficaria restrita ao Teatro de Revista, sendo representada na música por meio de sambas que exaltavam ou condenavam a malandragem, em especial do final da década de 1920 até meados da década de 1940. Também era um personagem constante em filmes, em especial em comédias musicais, onde se destacavam os atores citados anteriormente.

A figura do “Caipira” foi introduzida no teatro brasileiro por Martins Penna, em 1833, na peça “Um Sertanejo na Corte”. Já no Teatro de Revista, coube a Arthur Azevedo apresentar o personagem através do fazendeiro Gregório, em “Cocota” (1885), e do senhor Euzébio, em “O Tribofe” (1892), este último apresentando mais as características estereotipada do personagem, como a fala. Foi com uma roupagem estereotipada que o caipira se fixou no Teatro de Revista, apresentando um tipo físico próprio, com roupas, linguagens e modo de andar caricaturados. Essa forma simplificada de apresentá-lo cativou as plateias cariocas e paulistas, deflagrando a onda do “caipirismo” na década de 1920. Entre os artistas que se destacaram nesse personagem, contador de anedotas e causos, por vezes se acompanhando da viola, estão Alda Garrido, Sebastião Arruda e Genésio Arruda. No cinema, décadas depois, Mazzaropi seria um famoso intérprete do “Caipira” (VENEZIANO, 2013, p. 185-187).

O “Português” aparecia em nosso Teatro de Revista caricaturado com grossos bigodes, tamancos e um forte sotaque lusitano. O estereótipo se estendia a um comportamento tolo e grosseiro. Nas Revistas, ele foi introduzido por Arthur Azevedo na figura do Comendador que queria ser barão, em “O Bilontra” (1886). Nos palcos, revistas lusas disputavam a cena com as nacionais, sendo os elencos de ambas uma mistura de brasileiros e portugueses (VENEZIANO, 2013, pp. 188-189). Os três tipos faziam sucesso no Teatro de Revista, porém, o mais emblemático e que cairia no agrado do público seria a “Mulata”, interpretada durante décadas nos palcos das revistas e burletas, seja por atrizes brasileiras ou estrangeiras.

A “Mulata” apareceu pela primeira vez no teatro, como personagem, na comédia de França Júnior, “Direito Por Linhas Tortas”, estreada no Theatro Phoenix Dramática, em 08 de outubro de 1870, sendo interpretada pela atriz Izabel Porto²⁸. Até então, personagens negras eram vistas como mucamas em comédias de costumes, com enfoque apenas nas tarefas domésticas na sociedade escravocrata. Com o surgimento da personagem “Mulata”, o estereótipo da mulher sensual, com encantos que seduzia os homens, em especial, o homem branco, teve continuidade nos palcos. No Teatro de Revista, esse personagem sensualizado se destacou e se consolidou. Nas primeiras aparições, vinha como a “Baiana”, que até a década de 1920, no teatro ligeiro, a personagem representava também a “mulata” e vice-versa (VENEZIANO, 2013, p. 177).

Segundo Roberto Moura, o censo de 1890, aponta que, em Salvador, 25,59% eram brancos (possivelmente as elites e novas classes médias), 7,83% de caboclos, e 66,49% de negros e “mulatos”. No Rio de Janeiro, a proporção de pessoas brancas seria de 42,95%, para 34% de negros e “mulatos”. Moura ainda lembra que, como imperava a lógica de maior concentração de brancos nas classes superiores, “e com a maior expressividade da classe média carioca característica da situação de liderança da capital da República e no processo de modernização nacional”, poderia se imaginar que a presença de negros nas classes subalternas da população é também dominante, como na capital baiana (MOURA, 1995, p. 122). Ao que parece, nesse período a figura do povo baiano estava ligado a imagem da população afrodescendente, sem distinções. Seria por isso que uma personagem negra como a “Baiana” pudesse ser “confundida” com a “Mulata”, igualmente afrodescendente? Possivelmente, sim, uma vez que, como já vimos, a Bahia tinha muita influência na cultura nacional.

A primeira atriz a interpretar uma “Baiana” no Teatro de Revista foi a carioca Aurélia Delorme, na revista “O Bendegó”, estreada no Theatro Recreio Dramático em 25 de

²⁸ *Jornal da Tarde*, 07 de outubro de 1870, p. 4

janeiro de 1889. O nome da peça era uma alusão ao meteorito Bendegó, caído na Bahia no final do século XVIII. As estrelas da peça eram as atrizes Hermínia Adelaide (portuguesa) e Rosina Bellegrandi (italiana), que ficaram com os melhores papéis; à Aurélia Delorme coube os papéis de “Baiana” e o de “Diário do Comércio”, jornal que começou a circular no ano anterior. Na noite de estreia, Delorme precisou repetir três vezes o número da “Baiana”, cantando o lundu “Moqueca Sinhá (Terra do Vatapá)” (SILVA, 1938, p. 223 *apud* VENEZIANO, 2013, p. 180):

Eu sou a Terra do Vatapá!
Moqueca, sinhá,
Moqueca, sinhô.

Lá no fundo do sertão
Um moço bonito, (bis)
Virou e mexeu
E apareceu
O Bendegó.

Mulatinha, assim, não há,
Gracil como eu seu,
A flor mais gentil,
Eu sou do Brasil.

Fonte: *Gazeta da Tarde*, 15 de fevereiro de 1889, p. 1.

Em sua apresentação, a “Baiana” já se mostrava como uma “mulatinha” cheia de graça, recebendo uma sensual interpretação de Aurélia Delorme, nas “*coplas da Bahia* com a gostosa e picante *moqueca* e o ardente *vatapá*, cantadas estas ultimas com graça e requebros pela actriz Delorme”²⁹. A crítica do jornal acrescentava ainda que “Delorme deu uma *bahiana* gentil e, não exagerando os requebros, teve n’ella um de seus melhores papeis”³⁰. A personagem da “Baiana” ou “Mulata” estreava no Teatro de Revista com sucesso, porém, estereotipadamente, sexualizando a mulher negra e sendo interpretada por uma atriz branca. No entanto, a sexualização dessas mulheres remonta aos tempos coloniais, bem antes do Teatro de Revista.

A presença de atrizes estrangeiras era frequente nesse período (final do século XIX). Várias se fixaram em nosso país, conquistando muitos admiradores. Fora as já citadas, Hermínia Adelaide e Rosina Bellegrandi, podemos ainda citar a italiana Amélia Lopiccio, a portuguesa Medina de Souza, a espanhola (radicada em Portugal) Pepa Ruiz e as francesas Rose Méryss e Rose Villiot. É de se indagar o porquê dos principais papéis da peça “O Bendegó” tenham ficado para atrizes estrangeiras, enquanto o papel de “Baiana” tenha sido confiado a

²⁹ *Diário de Notícias*, 30 de janeiro de 1889, p. 1, grifos do autor.

³⁰ *Diário do Commercio*, 27 de janeiro de 1889, p. 2, grifo do autor.

uma brasileira, Aurélia Delorme. Curiosamente, Hermínia Adelaide interpretou, entre outros, o papel de “Abolição” e “A atriz Hermínia”, ou seja, interpretava ela própria. Rosina Bellegrandi interpretaria papéis como “O Ceará” e “A Litteratura Nacional”³¹. É de se estranhar que o papel de nossa literatura tenha sido confiado a uma atriz italiana e não a uma brasileira.

Mesmo com tais estereótipos a personagem passou a ser admirada pelo público, sendo “exigido” nas peças seguintes, onde foi interpretado por atrizes estrangeiras, como a espanhola (radicada em Portugal) Pepa Ruiz que, em 1892, estreou a revista portuguesa “Tim Tim por Tim Tim”, de Souza Bastos. A peça, de costumes portugueses, ao ser exibida no Brasil, incluiu o lundu baiano “O Mugunzá”, de F. Carvalho, sendo cantada por Ruiz, vestida de baiana (Figura 03) (VENEZIANO, 2013, p. 182).

No final do século XIX, em meio às teorias raciais, as mulheres negras, vendedoras de tabuleiros, as quitandeiras, eram “embranquecidas”, sendo cultuadas estereotipadamente. Brasileiras ou estrangeiras, as primeiras “Mulatas” ou “Baianas” eram atrizes brancas que traziam implícita a cor de suas personagens. Ainda demoraria alguns anos para que atrizes negras pudessem interpretá-las, como Júlia Martins e Nina Teixeira, e somente na década de 1920, essas mesmas atrizes negras ou mestiças fariam sucesso com esses papéis, como Otília Amorim e Aracy Côrtes. Os tipos do Teatro de Revista, representações de pessoas estereotipadamente, fizeram muito sucesso perante o público, muitas vezes ficando no imaginário popular aquela imagem retratada nos palcos.

³¹ *Gazeta de Notícias*, 25 de janeiro de 1889, p. 4.

Figura 3 – Capa da Partitura de *O Mugunzá*, de F. Carvalho, com a imagem da atriz Pepa Ruiz vestida de baiana.



Fonte: Biblioteca Nacional³².

A Revista brasileira sempre teve o compromisso de se dedicar ao público, ao que ele queria ver e ouvir. Segundo Neyde Veneziano:

Desse compromisso emergia a necessidade de não pensar nunca no texto como uma obra de arte isolada ou inacabada. A compreensão exata desse fenômeno teatral levava

³² Disponível em http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_musica/mas748759/mas748759.pdf. Acesso em 13 de dez. de 2022.

os autores-revistógrafos a escreverem focados no espetáculo, que era o fim máximo de sua obra, o grande objetivo daquela dramaturgia, que não almejava as glórias da literatura dramática. Tratava-se, portanto, de um texto feito, exclusivamente, para a cena. Nunca para ser lido. Era um texto para ser visto, ouvido, musicado e compartilhado (VENEZIANO, 2013, p. 273).

Como um gênero de teatro ligeiro, a Revista era consumida conforme os episódios da atualidade que ela representava, vivendo de fatos recentes que podiam ser retratados nos palcos. Esse espetáculo ligeiro, cativante e pertencente à atualidade, reunia vários profissionais, sejam atrizes e atores, como dramaturgos, cenógrafos, maquinistas, pontos, contrarregras, etc. A fase inicial da Revista durou até o começo da Primeira Guerra Mundial (1914-1918), quando começou a adotar novas mudanças, como a inclusão das revistas carnavalescas (PAIVA, 1991, p. 163; VENEZIANO, 2013, p. 68).

O Teatro de Revista era também um gênero que favorecia a sociabilidade, reunindo um público diverso. O periódico carioca *O Malho*, em edição de 1925, fazia uma crítica a uma parte do público que frequentava o famoso Teatro São José:

Aquelle pessoal que nos dias de aperto na Avenida se junta para fazer ondas e atropellar o burguez: que se pendura nos trens da Central e vae agarrado ao carros pelo lado de fóra, de baderna, da Praça da Republica á Cascadura; que faz a torcida, no foot-ball, de pé, o sol a lhe queimar o côco, estava firme, sexta-feira passada, no São José. É o publico das primeiras do popular teatro da praça dos caboclos, e que comparece, não para apreciar a revista levada à scena, mas para gosar a atrapalhação dos artistas, das coristas, dos machinistas, dos eletricitas, do contra-regra, da orchestra e do maestro, porque, já se sabe, em dia de première, no São José, ninguém, alli dentro se entende. Os autores comem fogo, os directores andam esfogueteados, os artistas reclamam, fica tudo de mão humor, e só não acabam todos na policia, porque não ha policia nesta terra...³³.

Essa crítica mostrava um dia da estreia de uma peça no referido teatro, com toda sua agitação, e cita o público (ou uma parte dele) que frequentava o gênero teatral Revista, composto por pessoas de camadas populares. A citada “praça dos caboclos” era a Praça Tiradentes que, à época da reportagem, reunia a maioria das casas de espetáculos onde acontecia o Teatro de Revista no Rio de Janeiro. Segundo a historiadora Mariana de Araújo Aguiar, para *O Malho*, “os populares eram aqueles que andavam em trens lotados, que ficavam sob o sol nos jogos de futebol, e aqueles não sabiam apreciar a cena” (AGUIAR, 2013, p. 39). A autora, avaliando a bilheteria, nos informa que a peça do Teatro São José “não foi frequentada apenas por pessoas dos segmentos sociais menos favorecidos, mas também por camadas médias, que frequentavam os teatros da Praça Tiradentes, mas também as partidas de futebol”, indicando

³³ *O Malho*, 1925, p. 24

que esse público era formado também por pessoas de camadas médias da sociedade, não apenas de camadas populares (AGUIAR, 2013, p. 40).

[...] o teatro carioca, nas primeiras décadas do século XX, acompanhou o próprio movimento de seu público: a elite só comparecendo às récitas do Teatro Municipal; as camadas médias preferindo as companhias estrangeiras e as nacionais de dramas e comédias (dependendo da repercussão crítica dessas montagens); os segmentos menos favorecidos economicamente assumindo o gosto pelo então chamado teatro ligeiro (NUNES, 1956; SOUZA, 1960; ABREU, 1963 *apud* CHIARADIA, 2012, p. 47).

Porém, Filomena Chiaradia conclui que esse movimento do público carioca podia não obedecer tão rigorosamente a essa hierarquia de preferências, podendo afirmar que, em relação à Companhia do Theatro São José, vários segmentos sociais apreciavam o teatro ligeiro (CHIARADIA, 2012, p. 47). Se no *Alcazar Lyrique* a frequência do público era feita pela elite, ao Teatro de Revista compareciam às camadas médias e baixas da sociedade, que aplaudiam um gênero que cada vez mais adquiria um formato com características brasileiras. O mesmo público que aplaudia a Revista, também aplaudia e cantava as músicas apresentadas nas peças, prestigiando os compositores e maestros que as compunham.

2.3 Personagens negras: “Baiana”, “Mulata”, “Quitandeira”

Um acontecimento inusitado, presenciado pela sociedade do Rio de Janeiro, envolveu uma vendedora de laranjas, supostamente a ex-escrava Sabina. Embora autores como Roberto Ruiz (1988) e Salvyano Cavalcanti de Paiva (1991) apontem o nome Sabina, Mico Seigel e Tiago de Melo Gomes atestam que ela já havia falecido na época do acontecimento, sendo substituída por outra vendedora, Geralda. Porém, devido à fama do tabuleiro de Sabina, as pessoas continuavam a se referir à vendedora Geralda como Sabina, inclusive fixando essa relação com os personagens presentes no Teatro de Revista, como veremos mais adiante (SEIGEL; GOMES, 2002, p. 177).

Seguindo os passos de Sabina, Geralda vendia suas laranjas em frente à Faculdade de Medicina, sendo seu tabuleiro um ponto de encontro entre os estudantes. Certo dia, o subdelegado da região, Jacomo de Azzali, confiscou o tabuleiro de laranjas, deixando a vendedora sem a única fonte de seu sustento, conforme o jornal *Cidade do Rio*³⁴. Na manhã do dia 25 de julho de 1889, às 11:00 horas, os estudantes de Medicina fizeram uma grande passeata em protesto à ação do subdelegado. Com laranjas (o símbolo da manifestação) espetadas nas

³⁴ *Cidade do Rio*, 23 de julho de 1889, p. 1.

pontas das bengalas ou guarda-chuva, os estudantes passaram pelas principais ruas do centro do Rio de Janeiro, incluindo a Rua do Ouvidor, parando nas portas dos principais jornais para fazer suas reclamações³⁵.

De forma pacífica e brincalhona, a manifestação contava com a participação de músicos, como o homem dos sete instrumentos, tendo os alunos da Escola Politécnica se juntado a eles. Carregando coroas feitas com frutas e legumes com as inscrições “Ao subdelegado do 1º distrito da freguesia de São José, oferece a Escola de Medicina” e “Ao eliminador das Laranjas”, os estudantes encerraram a passeata em frente à casa da autoridade arbitrária, depositando todas as coroas e as laranjas no local³⁶. O resultado da passeata foi a revogação da ordem do subdelegado pelo seu superior, devolvendo o ponto e o tabuleiro da quitandeira, e tornando-o alvo de chacota. A repercussão do caso, que ficou bastante conhecido, tendo sido divulgado pelos principais jornais da cidade, chegaria ao Teatro de Revista ainda no final de agosto de 1889, quando a revista “O Bendegó”, que estava em 109ª representação, incluiu o quadro “Laranjas da Sabina”, interpretado pela atriz Candelária, toda a companhia, e o homem dos sete instrumentos³⁷.

Uma demonstração do prestígio de Sabina seria o próprio fato de que muitos dos jornais e todos os memorialistas que mencionaram o evento ignorassem que Sabina não era a vendedora destituída do pequeno comércio em julho de 1889. Na verdade, Sabina havia morrido alguns meses antes [...]. Desde então, seu posto havia sido assumido por Geralda, outra vendedora. Mas para muitos tal fato passou despercebido, e a protagonista do evento foi chamada pelos jornais de “Sabina”, “Geralda”, “Sabina II” ou, um tanto estranhamente, “Rosa Sabina Geralda” (SEIGEL; GOMES, 2002, p. 177).

O jornal *Cidade do Rio*³⁸ deu a notícia da morte de Sabina, discorrendo sobre o longo período em que esteve à frente de seu tabuleiro. Conquistando a simpatia dos alunos, o ponto da Sabina se tornou famoso na região. Ela havia adquirido um prestígio ao longo dos anos, e isso pode ter retardado a ação da polícia sobre seu espaço até depois de sua morte, mostrando também sua habilidade em se utilizar de suas boas relações (SEIGEL; GOMES, 2002, p. 177). Em julho de 1889, Geralda estava substituindo Sabina no tabuleiro de laranjas. O jornal *Arquivo Contemporâneo*, por ocasião da passeata, saudava Geralda como “a digna sucessora de Sabina”³⁹. Mesmo sendo Geralda a substituta de Sabina, o público continuava com

³⁵ *O Paiz*, 26 de julho de 1889, p.1.

³⁶ *O Paiz*, 26 de julho de 1889, p.1; *Diário de Notícias*, 26 de julho de 1889, p.2.

³⁷ *Novidades*, 31 de agosto de 1889, p. 4.

³⁸ *Cidade do Rio*, 10 de janeiro de 1889, p. 1.

³⁹ *Arquivo Contemporâneo*, 15 de agosto de 1889, p. 7.

a antiga imagem da vendedora em sua memória, situação que aumentou mais ainda, principalmente quando o Teatro de Revista reforçou nome da Sabina como a verdadeira vendedora de laranjas.

Os irmãos Arthur e Aluísio Azevedo escreveram a revista “República”, que estreou no teatro Variedades Dramáticas em 26 de março de 1890, revisando os acontecimentos do ano de 1889. Entre as atrações da revista, os irmãos Azevedo evocaram a famosa passeata em benefício da Sabina das laranjas, como ficara conhecida. Uma das atrações da peça, que depois ficou sendo a mais lembrada, foi o número do “Fadinho da Sabina”, que era o lundu “As Laranjas da Sabina”, de F. Carvalho e Arthur Azevedo⁴⁰. Nos palcos, a famosa quitandeira era interpretada pela soprano grega Ana Manarezzi⁴¹, vestida de baiana. Nesse período, a “Baiana” representava nos palcos os estereótipos que, futuramente, a “Mulata” iria apresentar. É curioso que uma atriz grega, mesmo radicada no Brasil, interpretasse Sabina. A fama da quitandeira ainda era grande o suficiente para a artista querer se apropriar de sua imagem nos palcos, mas não devemos esquecer que nessa época vigoravam as ideias de “branqueamento” da população, e Sabina também sofreu isso nos palcos. Manarezzi cantava:

Sou a Sabina
Sou encontrada
Todos os dias
Lá na *carçada*
Lá na *carçada* da Academia
Da Academia de Medicina

Um senhor subdelegado
Home muito *resingueiro*
Me mandou, por dois *sordado*,
Retirá meu tabuleiro
Ai!

Sem banana macaco se arranja
E bem passa o monarca sem canja
Mas estudante de Medicina nunca pode
Passar sem a laranja
A laranja
A laranja da Sabina
Os rapazes arranjaram
Uma grande passeata
Deste modo provaram
Como o ridículo mata,
Ai!

⁴⁰ *Gazeta de Notícias*, 26 de março de 1890, p. 60.

⁴¹ Nascida em Zanti, na Grécia, em 1864, Ana Manarezzi veio ao Brasil com dois anos de idade. Por ocasião de seu falecimento, em 1903, o jornal carioca *A Notícia* afirmava que “na sua pessoa não havia nada, absolutamente nada, que lembrasse a Grécia [...] Era brasileira, profundamente brasileira” (*A Notícia*, 19 e 20 de fevereiro de 1903, p. 03). O jornal destacava ainda que ela era uma de nossas atrizes mais características.

Fonte: Ruiz, 1988, p. 35-36⁴².

Segundo Roberto Ruiz, Arthur Azevedo, com a letra de “As Laranjas da Sabina”, fazia duas sátiras. Uma, ao subdelegado e seu abuso de autoridade, e a outra em relação a D. Pedro II, que tinha o estranho hábito de tomar uma canja de galinha em todas as peças que assistia, no intervalo do segundo para o terceiro ato. O espetáculo só recomeçava, quando o imperador terminava de se servir (RUIZ, 988, p. 165). A letra retrata uma suposta fala popular, ao supor que Sabina, e as outras vendedoras ambulantes falassem um português errado, como “carçada”, “sordado” e “retirá”. O sucesso da música foi tanto que ela seria repetida em outras peças ou apresentações de Ana Manarezzi nos anos seguintes. A crítica de Alcindo Guanabara informava que a atriz havia repetido três vezes “as coplas da Sabina, a saudosa vendedora de laranjas da escola de medicina”⁴³. O jornal *O Paiz* informava: “Manarezzi é forçada todas as noites a repetir duas e tres vezes o repinicado lundú da Sabina”⁴⁴. Em abril, a partitura do “Fadinho da Sabina” já estava à venda⁴⁵. Com o início da gravação em discos no Brasil, em 1902, “As Laranjas da Sabina” (Figura 4) foi gravada por Bahiano ainda em 1902 e em 1903, regravada em 1906 pela atriz Pepa Delgado, com mudanças na letra, segundo o site da Discografia Brasileira⁴⁶.

É interessante imaginar o porquê dessas mudanças. Em 1906 não existia mais a Monarquia no Brasil e a personagem “Mulata” fazia sucesso nos discos e palcos dos teatros. Em vez de imperador, era agora a personagem “Mulata” que bem passava sem canja, do mesmo modo que, em vez de “deste modo provaram/como o ridículo mata”, passou a “deste modo provaram/como gostam da mulata”. No começo do século XX, a figura da “Mulata” já estava consolidada no imaginário popular, após todo um processo de criação e fixação da representação da “mulata” como uma mulher mestiça sensualizada, sendo, portanto, com frequência retratada nas músicas e no teatro musicado da Primeira República.

⁴² Ouça em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/4909/laranjas-da-sabina>

⁴³ *Gazeta de Notícias*, 31 de março de 1890, p. 2

⁴⁴ *O Paiz*, 29 de março de 1890, p. 2

⁴⁵ *Gazeta de Notícias*, 14 de abril de 1890, p. 4

⁴⁶ <https://discografiabrasileira.com.br/>

Figura 4 – Selo do disco “As Laranjas da Sabina” lançado em 1906 pela atriz Pepa Delgado.



Fonte: Coleção Humberto Franceschi, Instituto Moreira Salles.

Não nos causa admiração uma atriz grega cantar um lundu, uma vez, como já dissemos, ela já vivia no Brasil desde os dois anos de idade e, com certeza, adquirira experiência sobre nossa cultura. Porém, causa-nos admiração que uma atriz branca interprete uma personagem miscigenada como a Sabina/Geralda, a quitandeira vendedora de laranjas.

Não se deve estranhar a presença de uma cantora européia (sic) representando uma quitandeira em um palco carioca. No fim do século XIX, período em que rareavam (para dizer o mínimo) as oportunidades para atores identificados como negros ou mulatos em peças encenadas nos grandes teatros carioca, não seria difícil imaginar a conveniência de utilizar uma bela mulher grega em vez de uma “parda”, como os autores descrevem Geralda. Sem a mediação da atriz branca, a representação no palco desta figura de excessiva marginalidade (*muito gorda, muito negra*), seria provavelmente impensável. O branqueamento de Sabina era assim uma resposta ao contexto de uma época em que seria muito difícil, tanto para os irmãos Azevedo quanto para o público, que tinham em mente imaginar algo que se aproximasse esteticamente de Sabina, representando-a em um quadro central de uma peça teatral. Assim, um público ansioso pagava para assistir, noite após noite, à jovem e bela soprano grega identificando-a como uma afro-descendente (sic) (SEIGEL; GOMES, 2002, p. 179, grifos dos autores).

Isso nos faz refletir sobre as oportunidades (ou a falta delas) para atrizes e atores negros no final do século XIX. O “branqueamento” de personagens negros, como a “Baiana” ou a “Mulata”, continuaria por anos, até o surgimento das primeiras atrizes negras a se destacarem no espaço cultural carioca, como Júlia Martins e Nina Teixeira. Nas noites em que a peça esteve em cartaz, a história da Sabina das laranjas fez sucesso. Micol Seigel e Tiago Gomes nos lembram que foi descoberta mais uma “fórmula de sucesso” não só para o teatro musicado, mas para a cultura de massas⁴⁷ e para o espaço público em geral: “um corpo jovem representando uma afro-descendente (sic) de forma maliciosa para um público formado em boa parte por homens” (SEIGEL; GOMES, 2002, p. 180).

Segundo os autores, a figura da Sabina ajudava, ao fazer história, a construir o tipo da “Baiana”, que se destacaria nas décadas seguintes nos palcos do teatro musicado carioca (SEIGEL; GOMES, 2002, p. 180). Em nossa pesquisa, como vimos, esse pioneirismo pertenceu à atriz carioca Aurélia Delorme que, ao se apresentar na peça “O Bendegó”, interpretou a primeira “Baiana” no teatro musicado, sensualizando o personagem com seus requebros. Ana Manarezzi pode ter feito mais sucesso interpretando a personagem Sabina, porém, as duas atrizes, podemos dizer, deram o pontapé inicial para a estilização desse personagem nos palcos brasileiros, interpretando-os de maneira estereotipada e erotizada, pois o público, influenciado pelo teatro musical, associou a “Baiana” ou “Mulata” a um corpo jovem, atraente e extremamente sensualizado e sexualizado.

Sobre o traje das baianas vendedoras de quitutes, Léa Maria Schmitt Leal e José Luiz Ligiéro Coelho nos informam que:

[...] o traje das negras doceiras, quituteiras, eram de porte aristocrático, reconhecidas tanto pela elegância, quanto pela riqueza de seu traje característico. Turbante ou rodilha de gosto muçulmano, joias com predominância de ouro e ausência de pedrarias. Argolões de ouro nas orelhas. Pescoço e colo, recobertos de cordões de ouro, berloques com: figas de Guiné, estrelas marinhas de prata, objetos de culto fálico. Fieiras de miçangas, contas coloridas, colares de búzios. Largos braceletes de ouro cinzelado, utilizados tanto nos braços quanto nos antebraços. Várias saias de linho alvo, conhecido como saia nobre, que poderiam ser rendadas ou adamscada de cor viva. O pano da costa sob os ombros. Presa a cintura a penca de balangandãs em prata, com suas figuras dos mais variados motivos e chinelinha moura na ponta dos pés (BARROS, 1947, *apud* LEAL; COELHO, 2019, p. 50).

⁴⁷ O termo “cultura de massas”, mesmo não existindo no período de nossa pesquisa, é usado pelos pesquisadores Micol Seigel e Tiago Gomes para exemplificar o grande público que consumia cultura no final do século XIX e início do século XX.

A descrição dos trajes das vendedoras de doces mostram-nos a importância que elas à sua imagem, apresentando-se de forma muito bem-vestida, com adornos de ouro e outros enfeites. Parte dessa indumentária seria apropriada pelos figurinos do Teatro de Revista, com suas “baianas” interpretadas por atrizes.

Outra “Baiana” dos palcos faria sucesso em nosso teatro musicado em 1892. Como foi anteriormente citado, a atriz espanhola Pepa Ruiz, vinda de Portugal, apresentou a peça “Tim Tim por Tim Tim”, de Sousa Bastos, no Brasil. Sendo uma revista de costumes portugueses, ao ser representada no Brasil, foi preciso adaptá-la aos costumes locais. Para isso, incluiu o número da “Baiana”, nascendo assim, o lundu baiano “O Mungunzá”, de F. Carvalho (PAIVA, 1991, p. 107). Com isso, a personagem “Baiana” vai ganhando cada vez mais representatividade como uma figura de identidade da nova nação brasileira:

Pra fazer bom mungunzá
 Todo o cuidado se emprega
 Como eu jeitosa não há
 Baiana pura não nega

Doce apurado
 Leite bem grosso
 Coco ralado
 Prove seu moço
 Ah!

Prove e depois me diga
 Se gostou do mungunzá
 Ioiô
 Iaiá
 Vendendo estou bom mungunzá.

Fonte: Ruiz, 1988, p. 161.

Para Seigel e Gomes, esta canção aponta a importância de Sabina na formação dos tipos como a “Baiana” e a “Mulata” em nosso Teatro de Revista. Esses personagens, a partir de então, seriam exaltados por décadas como elementos centrais da nacionalidade brasileira. A malícia da associação entre corpo feminino e gêneros alimentares típicos, “elemento na tipificação feminina afro-brasileira, se encontra formulada claramente”, isso dois anos após o lançamento de “As Laranjas da Sabina”. A erotização de corpos afrodescendentes, que não era nova, ganhava outros significados no momento que adentrava o campo da massificação cultural, segundo os autores, “inclusive pela possibilidade de tornar-se mais agradável para as platéias (sic) contemporâneas, mediada por jovens corpos de atrizes como Ana Manarezzi e Pepa Ruiz” (SEIGEL; GOMES 2002, p. 181). Esses personagens eram saudados nos palcos pela plateia, porém, na “vida real” enfrentavam, fora a discriminação racial, várias outras perseguições desde

os tempos coloniais. Nos palcos, no meio artístico, havia um exercício de democracia, onde personagens marginalizadas socialmente eram festejados e exaltados, mesmo com seus estereótipos. Já no espaço social, acontecia o oposto, essas personagens sofriam preconceito racial e de classe, sendo consideradas pessoas indesejáveis, geralmente perseguidas e com seus direitos tolhidos. A arte se apresentava como resistência (mesmo inconscientemente) e forma de ascensão social para esses artistas. Se, nos palcos, o público os aplaudia, fora deles não havia a mesma celebração de suas culturas. Fora deste espaço artístico, os mesmos artistas que recebiam aplausos, eram vítimas de preconceitos. Esta reação evidenciava uma sociedade preconceituosa, que aplaudia o artista, porém, excluía o cidadão.

A miscigenação em nosso país fez surgir, tanto nas canções como depois, nos teatros, um personagem que se fixaria no imaginário popular: a mulher negra ou mestiça, popularmente chamada de “mulata”. Vale lembrar que o historiador Eduardo França Paiva observou que desde os séculos XVI, XVII e XVIII, já existia um “discurso sensual” direcionado às mulheres negras e miscigenadas, discurso este incorporado socialmente nos séculos XIX e XX e registrado nas canções destes períodos (PAIVA, 2017, p. 16).

As imagens e representações sensuais das negras, crioulas, mestiças e, especialmente, das mulatas foram se constituindo ao longo dos séculos, lastreadas em visões masculinas e dominadoras e em desejos sexuais muitas vezes realizados forçosa e/ou consensualmente. Mas não foram os únicos motivos para que essas imagens e representações fossem sendo produzidas e reproduzidas. A autonomia vivenciada por essas mulheres, o que envolveu suas escolhas sexuais, bem como a capacidade de seduzir em sociedades pautadas pelos pátrio e másculo poderes, além do exercício cotidiano do pragmatismo, precisam ser lembrados e considerados pelos estudos históricos sobre a temática. Mas foi a partir do século XIX [...] que o elogio sensual desses tipos femininos ganhou expressão literária, jornalística e artística, intensificando-se no século XX (PAIVA, 2017, p. 15).

A imagem da mulher negra ou miscigenada associada a sensualidade/sexualidade exagerada, como vimos, remonta desde a vinda de conquistadores europeus e a vinda de pessoas africanas para serem escravizadas em nosso país. A miscigenação ocorria seja por consenso ou forçosamente (estrupe dessas mulheres). Na literatura e nas artes, o elogio sensual a elas pode ser observado nas fontes do século XIX, particularmente na música e no teatro, em especial, no teatro musicado. No início, e o longo, do século XX, essa imagem sensual iria se intensificar através das marchinhas de Carnaval e do imaginário popular.

Personagem presente em modinhas e lundus, era a “Mulata” quem despertava paixões, segundo autores como Xisto Bahia, compositor dos seguintes versos:

Eu sou mulata vaidosa
 Linda, faceira e mimosa
 Quais muitas brancas não são
 Tenho os requebros mais belos
 A noite são meus cabelos
 O dia é meu coração

Sob a camisa bordada
 Fina, tão alva e rendada
 Me treme o seio moreno
 É como o jambo cheiroso
 Que pende o galho formoso
 Coberto pelo sereno

O bico da chinelinha
 Que voa mais levezinha
 Mais levezinha que eu
 Eu sou mulata tafula
 No samba rompendo a chula
 Jamais ninguém me venceu

Aos moços todos esquiva,
 Sendo de todos cativa,
 Demoro os olhares meus;
 Mas, se murmuram: maldita!
 Bravo, mulata bonita
 Adeus, meu yôyô, adeus...

Minhas yayás das janelas
 Me tiram cada olhadela
 Ai, dá-se! Mortas, assim
 Eu sigo mais orgulhosa
 Como se a cara raivosa
 Não fosse feita pra mim

Fonte: Arquivo Nirez⁴⁸.

Esses são alguns dos versos de “Mulata Vaidosa”, lundu que exaltava as qualidades físicas de uma mulata que se sentia vaidosa com tais atributos, despertando a ira de sinhás que, das janelas, lançavam-lhe olhares raivosos, talvez reconhecendo sua beleza. Porém, como bem nos lembra Martha Abreu:

Com boa dose de razão, pode-se argumentar que a representação da mulata como um cobiçado objeto do desejo seria o contraponto musical para as teorias que, no passado, coisificavam a mulher escrava e, no presente, apontavam para a inferiorização e a animalização da mulher negra e mestiça, vista, pelo pensamento racista, como naturalmente mais propensa a uma sexualidade desenfreada e degenerada. Elogiada sim, mas para ser passivamente consumida, como uma comida apetitosa, e logo depois descartada (ABREU, 2004, p. 12-13).

⁴⁸ Ouça em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/17386/mulata-vaidosa>

Na segunda metade do século XIX, os pensamentos racistas coisificavam as mulheres escravizadas, atribuindo à mulher negra e miscigenada um comportamento animalesco, com uma sexualidade exagerada e sem limites. As músicas que, no final desse mesmo século, elogiavam a “mulata” como objeto de desejo masculino. Mesmo sendo elogiada, ela deveria ser vista como uma “comida apetitosa”, porém, que deveria ser consumida com moderação e, depois, descartada. Já em relação à mulher branca, o comportamento mudava, pois ela era tida como o ideal para se constituir uma família por meio do casamento.

Na obra “O Cortiço”, de Aluísio Azevedo, o autor retrata a imagem da mulata sensual com a personagem “Rita Baiana”, oriunda da Bahia, que morava em um cortiço no Rio de Janeiro, trabalhando como lavadeira. Em uma passagem do livro, ele assim descreve sua sensualidade:

E viu a Rita Bahiana, que fôra trocar o vestido por uma saia, surgir de ombros e braços nus, para dansar. A lua destoldára-se nesse momento, envolvendo-a na sua coma de prata, a cujo refulgir os meneios da mestiça melhor se accentuavam, cheios de uma graça irresistível, simples, primitiva, feita toda de peccado, toda de paraiso, e com muito de serpente e muito de mulher.

Ella saltou em meio da roda, com os braços na cintura, rebolando as ilhargas e bamboleando a cabeça, ora para a esquerda, ora para a direita, como numa sofreguidão de goso carnal, num requebro luxurioso que a punha offegante; á correndo de barriga empinada; á recuando de braços estendidos, a tremer toda, como se fosse afundando num prazer grosso que nem azeite, em que não toma pé e nunca se encontra fundo. Depois, como se voltasse á vida, soltava um gemido prolongado, estalando os dedos no ar e vergando as pernas, descendo, subindo, sem nunca parar com o quadris, em seguida sapateava, miudo e cerrado, freneticamente, erguendo e abaixando os braços, que dobrava, ora um, ora outro, sobre a nuca, enquanto a carne lhe fervia toda, fibra por fibra, titillando (AZEVEDO, 1890, p. 108-109).

Na descrição de Aluísio Azevedo, vemos exatamente como a intelectualidade do final do século XIX via a figura da mulher afrodescendente resumida na figura da “mulata” e, no caso de Azevedo, também como “Baiana”. A personagem “Rita Baiana” aparece de braços e ombros nus, mostrando parte de seu corpo, que ao dançar exagerava nos requebros, em movimentos sensuais. Todo o relato do autor mostra a sensualidade/sexualidade exacerbada da personagem, “fervendo” sua carne. Essa imagem, retratada em um romance naturalista, fixava a imagem da “mulata” como mulher de paixões arrebatadoras, o que, de certa forma, seria copiado no Teatro de Revista. Outro ponto é o nome da personagem ser “Rita baiana”. Oriunda da Bahia, todos se referiam a “Rita” não somente por seu nome, mas a sua origem, “baiana”, em uma demonstração de preconceito referente ao lugar de onde ela veio.

Outro interessante exemplo de exaltação à “Mulata” está no lundu “Cor Morena”, de Catullo da Paixão Cearense, gravado pelo cantor Cadete (Manuel Evêncio da Costa

Moreira), em 1902 e 1910. O autor celebra a cor morena, como a mais bela, citando o cravo (de cor preta) e a açucena (de cor branca), mas ele próprio, “escravo” da cor morena:

A côr mais bella,
mais linda, amena,
és tu, cannella
da côr morena!

Estrilho

Pereça o cravo,
morra a açucena,
que eu sou escravo
da côr morena.

A côr da lua
pura e serena
não chega á tua,
ó côr morena!

Á côr do dia,
minha pequena,
falta a poesia
da côr morena!

Branca, nevada,
alva, açucena,
és a creada
da côr morena!

Á côr do leite,
côr de quem pena,
falta o enfeite
da côr morena.

Só ella ás dores,
feroz condemna!..
Mata de amores
a côr morena!

Fonte: Arquivo Nirez⁴⁹.

Já em 1912, o cantor Bahiano (Manuel Pedro dos Santos) gravaria a chula “Morena Dengosa”, onde ele canta como se fosse a própria morena. A letra da música mostra uma sensual morena que sabia seduzir os homens com meneios de seu corpo e com seus quitutes, como o mugunzá:

Eu sou morena dengosa
Da terra do vatapá
Quer ver a prova, yôyô?
Deixar-se, venha pra cá.

⁴⁹ Ouça em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/6055/cor-morena>

Bulindo, assim, com o corpo
 Todos murmuram: yayá!
 Eu sou morena dengosa
 Da terra do vatapá.

Mexendo com isso tudo
 A morena vai chorar
 Os homens todos se encostam
 Pois, logo, a suspirar
 Eu faço coisinhas boas
 Como iguais, assim, não há
 Eu sou morena dengosa
 Da terra do vatapá.

Quando eu ando pela rua
 Só pra os homens machucar
 Quase todos ponho-os doido
 Todos querem se chegar
 Sabem que mecho com arte
 O gostoso mugunzá
 Eu sou morena dengosa
 Da terra do vatapá.

Vou embora, meus senhores
 Com saudades de os deixar
 Mas se quiserem que eu volte
 Eu lhes prometo voltar
 Temperando com cuidado
 O gostoso mugunzá
 Eu sou morena dengosa
 Da terra do vatapá.

Fonte: Discografia Brasileira (<https://discografiabrasileira.com.br/>)⁵⁰

A ideia de erotização da mulher negra e mestiça seria expandida para o teatro musicado, onde esse estereótipo ganharia força total, tornando-se um personagem quase que obrigatório nas peças. Essa sexualização da mulata seria vivida nos palcos principalmente por atrizes brancas se passando por personagens negras. Muitas dessas atrizes eram estrangeiras, como Amélia Lopicollo (italiana) e Pepa Ruiz (espanhola), porém, devido ao sucesso do personagem, que também podia ser chamado de Baiana, encarnavam-nos com plena aceitação do público.

Sobre as mulheres — escravas, livres e forras (aqui se incluíam mulheres negras e miscigenadas e, também, brancas pobres) — que vendiam gêneros alimentícios nas ruas, a historiadora Maria Odila Leite da Silva Dias nos informa que era uma prática que remontava ao século XVIII em São Paulo, com a presença das padeiras, e continuava com as quitadeiras no século XIX:

⁵⁰ Ouça em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/9246/morena-dengosa>

A sua presença na cidade caracterizou-se por um permanente estado de tensão com relação às autoridades, por força das próprias contradições estruturais da sociedade colonial: por vezes, relativamente esquecidas, num processo de mútua distância e tolerância relativa das autoridades. Outras, mais ostensivamente agressivas e incômodas, em confronto mais aberto, chegando quase à contestação e à violência. Foi o caso das padeiras na segunda metade do século XVIII, como seria o das quitandeiras no correr do século passado (DIAS, 1995, pp. 68-69).

Assim como as padeiras, as relações das quitandeiras foram igualmente tensas com o fisco e com as autoridades municipais. A maneira de viver das quitandeiras implicava a liberdade de poder circular pela cidade, dependendo de um “circuito ativo de informações, bate-papos, leva-e-traz, contratos verbais...”, havendo medidas de repressões contra isso, envolvendo licenças, toques de recolher, passaportes, salvos condutos, forjadas pelo sistema colonial brasileiro. Se fossem cumpridos a “ferro e fogo”, afetariam drasticamente a possibilidade de seu ganha-pão (DIAS, 1995, p. 73).

A sua subsistência baseava-se em relações tensas, de vizinhança e convívio, entre escravas, livres e forras; convívio marcado, de um lado, por necessidades de auxílio mútuo e, de outro, por uma inserção forçada, apesar de socialmente desqualificadas, com elos na cadeia dos seres de uma sociedade escravista, altamente hierarquizada (DIAS, 1995, p. 74).

Nos documentos oficiais do século XVIII, a expressão “quitandeiras” não determinava precisamente a posição social e cor da pele da vendedora, pois existiam “senhoras, escravas e negras forras, percorrendo toda a hierarquia social do pequeno comércio urbano” (MARTINS, 1911, p. 54 *apud* DIAS, 1995, p. 77).

As quitandeiras são uma classe de comerciantes composta majoritariamente por mulheres negras, escravas ou livres, que vendiam uma variedade de produtos alimentícios como, frutas, legumes, peixe seco ou fresco, angu e outras comidas preparadas. Eram as principais fornecedoras de alimentos da cidade e de suma importância para o negócio de escravos, pois abasteciam os navios negreiros para a travessia atlântica. Nas praias e portos guarneciam os milhares de negros que aqui chegavam, e também o restante da população que era atendido pelas quitandas, tendas, tabuleiros e cestas das negras africanas em outros espaços da cidade (FREITAS, 2016, p. 191).

O autor também diz que as quitandeiras eram frequentemente retratadas por viajantes e artistas, como Jean-Baptiste Debret e Henry Chamberlain, que as representavam vestindo trajes e adereços segundo a etnia dessas vendedoras, como turbantes, saias, túnicas coloridas e os panos da costa. Esses trajes, embora de variadas etnias, seriam reunidos em uma

só imagem, a da “Baiana”, popularizada desde 1889⁵¹, onde atingiria o ápice de sua expressão em 1939, quando Carmen Miranda divulgou para o mundo sua imagem de “baiana estilizada”.

Como vimos, até o início do século XIX, a quitandeira era praticada, em sua maioria, por escravas de ganho, que vendiam, por ordem de seus senhores ou alugadas por eles a terceiros, para realizar essa atividade. As “negras ganhadeiras”, de acordo com Freitas, exerciam um comércio de rua extremamente lucrativo,

pois figurava em um ambiente no qual apenas elas podiam cumprir certas funções, úteis para os escravos e trabalhadores livres, para seus senhores (que se apropriavam do lucro das vendas) e para o Estado (que arrecadava impostos e resolvia o problema do abastecimento básico) (FREITAS, 2016, p. 192).

Sendo realizado de maneira dispersa nos primeiros séculos da colônia, esse comércio começou a sentir o controle maior nos séculos XVII e XVIII, com o crescimento da cidade do Rio de Janeiro. O controle por parte das autoridades passou a ser um dos motivos principais de conflitos envolvendo as quitadeiras. Senadores da Câmara e os fiscais e oficiais camarários formavam uma força tarefa institucional que controlava o dia a dia das quitadeiras por meio de decretos e inspeções. Fora isso, essas comerciantes ainda enfrentavam a elite administrativa, irmandades religiosas e a classe proprietária que vivia na cidade, não se sujeitando às dificuldades, nem sendo sujeitos passivos nos conflitos urbanos (FREITAS, 2015; GOMES; SOARES, 2002 *apud* FREITAS, 2016, p. 192). Elas foram ativas, mobilizando seus recursos, visando manterem seu comércio, mesmo quando achavam que não iriam sair vitoriosas (FREITAS, 2016, p. 192). Em um grande número, essas mulheres representavam, no final do século XVIII, a atividade comercial mais expressiva da capital.

Já no início do século XIX, as quitadeiras ainda enfrentaram o problema de serem uma ameaça, sendo consideradas uma “questão urbanística”. Porém, seu comércio ainda era necessário, pois supria a precária distribuição de alimentos disponíveis no momento. Talvez, por esse motivo, as quitadeiras puderam se demorar em algumas localidades, não sem que houvesse pedidos para removê-las, mostrando, de um lado, a dificuldade dos agentes em fiscalizar o mercado e, por outro, mostrando a habilidade das quitadeiras de negociarem a sua presença nos locais em que estavam ocupando. Como destaca Freitas (2016, p. 196) esse é um importante ponto que mostra o papel proativo dos negros e negras, escravizados e livres, nas disputas cotidianas pelo espaço público.

⁵¹ Em 1889, a atriz Aurélia Delorme interpretava uma “baiana” na revista “O Bendegó” (*Gazeta de Notícias*, 25 de janeiro de 1889, p. 4), sendo considerada a primeira vez em que uma “baiana estilizada” aparecia nos palcos, de acordo com nossa pesquisa, baseada nos apontamentos de Roberto Ruiz (RUIZ, 1988, p. 164).

Mesmo com a construção da Praça do Mercado e outros centros de comércio propostos pela municipalidade, as quitadeiras continuavam presentes em vários espaços públicos, nos largos e praças, e em locais onde havia grande movimento, como o Teatro São Pedro, em noites de espetáculos (FREITAS, 2016, p. 196). O autor ainda nos informa que, nessas noites, as quitadeiras vendiam seus produtos em frente à porta do teatro, para a insatisfação de algumas pessoas, como menciona o autor (anônimo) de uma nota na coluna Noticiário, do jornal *Diário do Rio de Janeiro* de 1861:

Quem entra nos theatros *pagando* o seu bilhete vai procurar algumas horas de distracção e não incommodos. Parece que nem todos entendem assim. Nota-se, por exemplo, á porta do teatro de S. Pedro, nas noites de espetaculo, dentro e fóra das grades, numerosas quitadeiras que, não só impedem escandalosamente o transito a quem entra para o edificio ou passa pela calçada, mas ainda atordoam com seus gritos descompassados. [...] No Gymnasio dá-se o mesmo, com a circumstancia aggravante de que os gritos da porta e as conversas do xaguão perturbam os actores e espectadores. Não haverá meio de acabar com isso, e de attender mais á commodidade e aos direitos do publico? Parece que não, porque até hoje, a despeito de constantes reclamações nenhuma providencia se tem dado a tal respeito⁵².

Buscando conquistar mais clientes, expandindo seus pontos de comércio, as quitadeiras viam uma boa oportunidade nas portas dos teatros, como o São Pedro e o Ginásio. Essa atitude desagradava uma elite social que frequentava os espetáculos desses teatros, reclamando que a prática de comércio nesses locais, atrapalhava os espetáculos, com seus pregões e conversas. Porém, se as quitadeiras estavam lá, em grande quantidade, é porque, provavelmente, havia quem comprasse. Podemos perceber, e Freitas confirma que, sendo um comércio de mulheres, como tal, foi tratada envolta em estereótipos de gênero e raça “cunhados a elas como os de desordeiras, sem papas na língua, barulhentas e sem modos” (FREITAS, 2016, p. 198). Como veremos mais adiante, esses estereótipos seriam usados também em músicas, retratando quitadeiras dentro dessas imagens.

Em outra nota no *Diário do Rio de Janeiro*, outro autor anônimo (ou o mesmo da nota anterior) reclamava novamente das quitadeiras em frente ao teatro São Pedro, informando que, a princípio, fora atendido, mas “depois, tendo-se reparado que o lugar não poderia prescindir daquelle enfeite, consentio-se que as quitadeiras para lá voltassem”⁵³. Cansado de reclamar contra as quitadeiras, o autor voltava-se contra os barbeiros e suas lojas portáteis pelas ruas da cidade. Freitas aponta essa nota como um exemplo do lugar contraditório ocupado pelas quitadeiras nas dinâmicas dos conflitos da cidade. De um lado, elas eram consideradas barulhentas, pouco higiênicas e inadequadas aos projetos de modernização que a cidade

⁵² *Diário do Rio de Janeiro*, 05 de abril de 1861, p. 1

⁵³ *Diário do Rio de Janeiro*, 05 de novembro de 1861, p. 2.

adotava, por outro, seu pequeno comércio de gêneros alimentícios ainda era necessário para o dia a dia da cidade. “A elite brasileira se mostrou desde sempre bastante incomodada com a presença de negras e negros em seu cotidiano” (FREITAS, 2016, p. 199). Dessa forma, a partir dos anos de 1870, buscou inculcar no pensamento e na cultura da sociedade brasileira, as teorias raciais que procurariam “clarear” a população, devido a essa elite não querer conviver com a população afrodescendente, principalmente no período pós-abolição. Para os ideais de uma cidade moderna, aos moldes da Europa, era impensável a permanência de quitandeiras e outros comércios pelas ruas da cidade. O Rio de Janeiro, segundo uma máxima da época, precisava “civilizar-se”, e justamente essas trabalhadoras seriam parte do que impediam esse processo. Por isso, elas passaram a ser mais perseguidas nesse processo de modernização.

Ganha vulto a perspectiva da medicina urbana que defendia que a circulação de ar e o acúmulo de dejetos nos espaços urbanos densamente ocupados eram os principais vetores das doenças que assolavam a cidade. Ao mesmo tempo, outro fator era a contaminação por alimentos. As quitandeiras estiveram no centro desse debate e foram especialmente criticadas quanto à questão do “lixo” que era, até mesmo de maneira indireta, constantemente associado às comerciantes (FREITAS, 2015, p.92).

As quitandeiras também eram associadas à conflitos, como o que ocorreu na noite de 16 de novembro de 1873, quando um grupo de policiais se envolveu em briga com alguns comerciantes que jogavam lixo nas proximidades da Rua do Mercado. Em uma nota contra os comerciantes, um cidadão identificado como “O poder do ouro”, pergunta (insinuando) “quem são as famílias dos pannelheiros e ceboleiros da praça do Mercado? Serão as negras minas que alli mercam fructas e legumes durante o dia?”⁵⁴. Para o autor da nota, e grande parte da elite social do país, as quitandeiras eram sinônimo de baderna e atraso colonial. Porém, insultadas pela nota, as quitandeiras escreveram uma longa resposta, assinada por “Mãe Maria, filha de pae João”:

As negras minas ao advogado do lixo.

Nós também somos gente; por sermos pretas, não pensem que havemos de nos calar. Estão enganados com as minas, somos em grande numero e temos, algumas de nós, boas patacas. Vamos também fazer nossa revolução, para o que já temos de olho um bom advogado, que não desdenha nossos direitos por causa da côr, e ainda menos nosso *côco*, que vale tanto como o dos brancos.

É o que faltava agora servirem-se do nosso nome para questões de lixo. Somos quitandeiras, temos nisso muita honra. Se é crime gostarem de nós, porque é que há tanto mulatinho por este mundo? Nós é que vamos bolir com senhores brancos? São elles mesmos que bolem com a gente.

Quantos brancos não ha casados com pretas?

O Sr. commendador Matta não era preto e não foi casado com branca?

⁵⁴ *Diário do Rio de Janeiro*, 18 de novembro de 1873, p. 2.

Nós vendemos nossa quitanda, não offendendo a ninguém, para que nos piscam o olho quando compram maçãs? Todos gritam quando se julgam offendidos, agora seu Fortunato ficou todo inflamado contra nós, porque perguntaram a elle se nós pertencemos á familia dos panelleiros!

Para que é que nós queremos panelleiros? Panelleiros, para fazer o que?

Desaforo de brancos, que gostam de quebrar nos pratos onde comem.

Vamos todas nós fazer tambem nossa revolução e havemos de mostrar se não prestamos para alguma cousa. Temos muito *jimbo* e bastantes protectores. Pensam que por sermos negras que não valemos nada, todos podem limpar suas mãos em cima da gente? Estão enganados. Livrem-se muitos figurões que nos dê o *calundú*, que mais de quatro tem de se arrepender de bolir com nossa lingua. *Mãe Maria, filha de pae João*⁵⁵.

A interessante resposta de “Mãe Maria” nos mostra que as muitas mulheres negras tinham conhecimento de seu valor enquanto quitandeiras, mostrando sua revolta quanto aos preconceitos raciais de que eram vítimas. Tendo orgulho e consciência da importância das quitandas, deixavam claro que não estavam sozinhas, tendo proteções e mostrando poderem também ter rendas guardadas, nos mostrando que era possível a ascensão social entre elas. A autora também denuncia a exploração sexual a que as mulheres negras estavam submetidas, pelos homens brancos, frisando que não eram elas quem os procuravam, mas o contrário. Essa carta, além da defesa de uma categoria de comerciantes, era o desabafo de mulheres negras que, cansadas da exploração (em vários sentidos), mostravam que também tinham seu valor enquanto pessoas.

Outro exemplo de resistência das quitandeiras foi a “Greve dos Legumes”. Freitas nos explica que a Praça das Marinhas constituía de dois pavilhões voltados para o mar “que eram anexos à Praça da Candelária, juntamente ao Mercado” (FREITAS, 2016, p. 207). Por ali, desembarcavam gêneros da roça e pescados que escravizados, pescadores e pequenos lavradores traziam das zonas suburbanas do Rio de Janeiro e das áreas rurais de Niterói. Em 05 de outubro de 1885, dia da inauguração das novas barracas para vendas de legumes e hortaliças na Praça das Marinhas, quitandeiras e barraqueiros iniciaram uma greve que duraria vários dias. Eles eram contra uma taxa diária, de \$400 réis, cobrada para utilizar o espaço. Acontece que foram edificadas chalés e construídas 53 barracas de ferro e lona. As quitandeiras e barraqueiros aderiram à paralisação e ninguém apareceu para vender seus produtos, e impedindo o desembarque de novos produtos (BARRETO FARIAS, 2009, p. 9 *apud* FREITAS, 2016, p. 207). Eles argumentavam que a cobrança (derivada de um consórcio entre empresas) privava o povo de “benefício ao abrigo” do espaço público⁵⁶. Do outro lado, os concessionários defendiam-se informando que os chalés e barracas foram construídos para o interesse público,

⁵⁵ *Diário do Rio de Janeiro*, 20 de novembro de 1873, p. 2, grifos da autora.

⁵⁶ *Jornal do Commercio*, 1885, p. 2 *apud* FREITAS, 2016, p. 208.

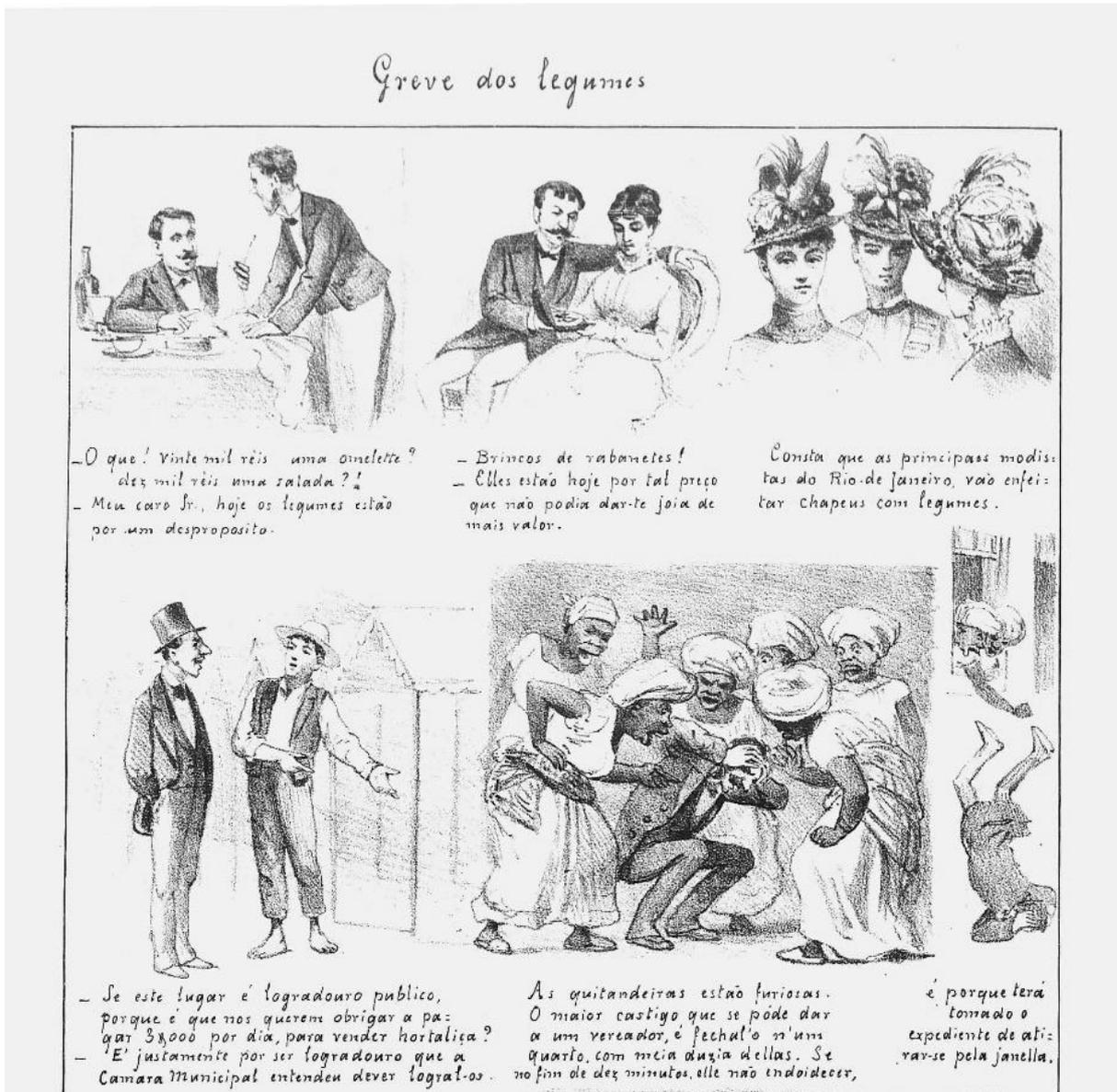
oferecendo abrigo à exposição do sol e à chuva dos produtos, mediante a uma “módica quantia”⁵⁷. Os comerciantes achavam um valor alto para as pequenas barracas construídas. Freitas, nos explica que “os grevistas não eram contra as barracas ou quiosques, que consideravam importantes por oferecer armazenamento e abrigo, mas não aceitavam serem cobrados por ocupar o espaço público” (FREITAS, 2016, p. 208). Uma charge da *Revista Ilustrada*, de 17 de outubro de 1885, (Figura 5) mostrava, de maneira satírica, o impacto da greve, ironizando o fato de, com a paralisação, o preço das hortaliças havia se elevado.

Entre as sátiras, um marido oferece à esposa, brincos de rabanetes, explicando que, pelo preço que estavam, não podia dar joia de maior valor. Em outra, as principais modistas do Rio de Janeiro iam enfeitar os chapéus femininos com legumes, devido ao alto preço das hortaliças. Há o desenho de várias quitandeiras ralhando com um sujeito de fraque, com a legenda: “e o maior castigo que se pode dar a um vereador é fechá-lo num quarto com meia dúzias delas”⁵⁸. A greve só terminou com a intervenção do imperador D. Pedro II, que, através da municipalidade, manteve a cobrança das barracas, porém, cedeu um lugar próximo ao cais para quem continuasse pagando apenas a licença anual à Câmara, sem adicionais (FREITAS, 2016, pp. 210-211). Mais uma vez vemos a força das quitandeiras e sua resistência perante a sociedade que buscava exterminá-las. Não sabemos se elas tinham consciência de sua importância, porém, elas se mobilizavam unidas para se defender e lutar por seus direitos, no caso da “Greve dos Legumes”, conquistando-os. Porém, nos meios de comunicação elas ainda eram retratadas como baderneiras e agressivas, em um estereótipo que se estenderia até as representações artísticas, sendo elas retratadas dessa forma nos teatros e nos discos. Na charge sobre a “Greve dos Legumes”, vemos mulheres brancas retratadas de maneira distinta, com traços refinados, enquanto as quitandeiras são retratadas de maneira grotesca e satírica, como geralmente a imagem da mulher negra era retratada nos meios de comunicação.

⁵⁷ Idem.

⁵⁸ *Revista Ilustrada*, 17 de outubro de 1885, p. 7.

Figura 5 – “Greve dos Legumes”.



Fonte: *Revista Illustrada*, 17 de outubro de 1885, p. 75⁹.

⁵⁹ Imagem 1

- O que! Vinte mil réis uma omelette?
- Dez mil réis uma salada?!
- Meu caro Sr., hoje os legumes estão por um despropósito.

imagem 2

- Brincos de rabanetes!
- Elles estão hoje por tal preço que não podia dar-te joia de mais valor.

Imagem 3

Consta que as principaes modistas do Rio de Janeiro vão enfeitar chapéus com legumes.

Imagem 4

- Se este lugar é logradouro público, porque é que nos querem obrigar a pagar 3\$000 por dia, para vender hortaliça?
- É justamente por ser logradouro que a Camara Municipal entendeu de logral-os.

Imagem 5

As quitandeiras estão furiosas. O maior castigo que se póde dar a um vereador, é fechal-o n'um quarto, com meia dúzia dellas. Se no fim de dez minutos, elle não endoidecer, é porque terá tomado o expediente de atirar-se pela janella.

Apesar das lutas por seus direitos e espaços, as quitadeiras eram retratadas estereotipadamente. O linguajar, as roupas e o comportamento, sempre idealizados, eram copiados e estilizados no imaginário popular. Podemos analisar a letra de algumas dessas canções para perceber essas características. Em “Me Compra Yoyô?”, cançoneta de Ernesto de Souza, lançada por Ana Manarezzi (a Sabina do teatro) e gravada por Senhorita Odette em 1903, em disco Zon-O-Phone número X-622, temos os seguintes versos:

Sou a Bahiana quitadeira
 A mais querida e barateira
 Meu taboleiro tem enguiço, tem feitiço
 Ah Ah
 Ah Ah
 Quem gosta da boa verdura
 Da fructa boa e bem madura
 Comprou-me uma só vez
 Fica logo freguez

Lá vai a laranja
 Vai mexeriqueira
 Eu tenho selecta
 Da mais verdadeira
 Vae couve manteiga
 Repolho folhudo
 Banana da terra
 Maxixe graudo
 Pimenta de cheiro
 Giló, Quimbomgô
 Eu vendo barato
 Me compra yôyô

Eu tenho tanta freguezia
 Que, quando bate meio-dia
 Nem um vintém meu taboleiro
 Tem de cheiro
 Ah! Ah! Ah! Ah!
 Eu vou p’ra casa direitinha
 Aonde tiro a chinelinha
 Para os pés descançar
 E os *nicoláus* contar

Si qualquer moço endiabrado
 Me vem comprar, paga dobrado
 E vai rodando c’oa guitarra
 Pois esbarra
 Ah! Ah! Ah! Ah!
 Sou Bahianinha muito séria
 Commigo é nove si é pilheria
 Meu taboleiro traz,
 Quitanda e nada mais⁶⁰.

Fonte: Museu da Imagem e do Som⁶¹.

⁶⁰ Letra copiada da partitura, com a grafia original.

⁶¹ Ouça em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/943/me-compra-ioio>

A cançoneta de Ernesto de Souza nos mostra uma quitandeira com todos os seus produtos, laranjas, couve-manteiga, repolhos, bananas, pimentas-de-cheiro, cujo tabuleiro se mostra bem concorrido, enfeitando os fregueses que, ao comprar uma vez, ficam cativados por seus produtos. Ao final, a quitandeira faz questão de se mostrar uma pessoa séria, afirmando que seu tabuleiro somente vende quitandas e nada mais, ou seja, a personagem não aceitaria as investidas de alguns fregueses mais afoitos.

A maestrina Chiquinha Gonzaga compôs uma cançoneta intitulada “Yayá Fazenda etc... e tal!...”, com letra de F. P. Almeida Júnior, dedicada à atriz italiana Amélia Lopiccio, radicada no Brasil. Gravada pela cantora Risoletta, também seria registada em cera pelos duetistas Os Geraldos (Nina Teixeira e Geraldo Magalhães) sob o título de “Baiana e Capadócio”, em disco lançado em 1907. A capa da partitura (Figura 6), colorida, nos mostra uma “Baiana” (quitandeira) com suas roupas típicas, cordões e pulseiras e um balaio na cabeça. A letra⁶², escrita também para ser encenada, mostra não só a descrição de uma baiana como de uma quitandeira com seus pregões:

(Entra da rua vestida a caracter tendo á cabeça um pequeno balaio com fructas voltando-se para fóra apregoando)

Chega! Chega freguezia! Quem gostar, compre, pague e vá andando! *(colloca o balaio de fructas e de humor alegre)*

Agora: verdade, verdade!... Lá que todos gostão... não há dúvida, como dizia Yôyô Bahia, nas sua vespra (sic) dos Reis!... E entoces das moquecas feitas cá pela mão de Yayá Fazenda?... não ha este que prove... e que não saia lambendo os beijo!... *(tomando uma fructa)* custa caro!... mas é bom!...

Canta

Sou Bahiana de maçada, sou mais esquiva qu´um gamo!
 Vendo fructa assucarada,
 Yayá Fazenda me chamo!
 Quando ouço uma chalaça...
 Eu dou no beijo um muxoxo!
 Afrouxo!...
 Inda mesmo que assim faça,
 Toda gente que me vê,
 Uê!...
 Não vê!
 Que a muqueca tem dendê!...
 Olá!
 Caruru e vatapá!
 Yayá!...
 Tem caroço o cambucá!
 Yoyô...
 Não me derrame o zorô!...
 Azia!...

⁶² Letra transcrita da partitura, com a grafia e pontuações originais.

É molestia da Bahia!

[...]

Apois... é assim mesmo! Eu cá tenho muito ciumes das minhas fructa...dos meus guizados e mechidos!... O freguez chega, vê, toma o cheiro... mas não lhe toca nem lhe meche... antes de pagar!... Isto é que não! Pois não vistes!... E quando aparece algum teimozo... algum filante que si adianta-se... eu ponho-lhe embargo as ligeirezas, dizendo sem receio... sem rebuços... mas entonce, com todas as meiguice!... O' moço!... apare o Bonds!... e vá sahindo de barriga!...

Canta

Tenha cuidado
 Meu Yôyôzinho
 Veja a Fazenda
 Si quer comprar!
 Mas não lhe toque!...
 Mas não lhe mecha!...
 Que o meu quitite,
 Pode azedar!...
 Esta fructinha,
 É delicada
 É saboroza,
 Como não ha!
 Não tem pevide,
 Não tem caroço,
 Mas tem o gosto,
 Do cambucá,
 Tudo isto é bom!
 É de encomenda!
 Tudo o que tem,
 Yayá Fazenda!...

(Olhando para fóra e apregoando)

Chega! chega freguesia! *(Dizendo desconsolada)* E ninguem! Até, agora ninguem! Nada de féria!... O ferro!... nunca vi tão pouco aço!... Hoje parece que fico em vinte e nove!... tambem, tudo está pela hora da morte!

(Apregoando)

Chega!... chega freguesia!... E nada!... Entonce... já que todo mundo faz seus reclame! Vou tambem continuado a encarece minha fazenda.

Canta

Sou Bahiana etc.

(Indo a sahir)

Chega!... chega freguesia!... Quem gostar compre...paque (sic)... e va andando *(Sahe)*

Os primeiros compassos dos ultimos couplets devem ser executados na Orchestra enquanto ella vae sahindo.

Fonte: Biblioteca Nacional⁶³.

⁶³ Ouça em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/7574/baiana-e-capadocio>

Na composição, vemos uma mulher que se diz “baiana”, mas que vendia produtos geralmente associados a uma quitandeira. Essa música nos mostra bem como a figura da “baiana” foi se mesclando à da quitandeira na música popular. Originalmente, figuras distintas, no teatro popular, em especial no Teatro de Revista, essas personagens vão se fundir em uma só, a “baiana” vendedora de quitandas que, mais adiante também se misturaria com a imagem da “mulata”.

Retratando também uma quitandeira, a música de Chiquinha Gonzaga e F. D. Almeida Junior nos mostra não só a comerciante de frutas e legumes em seu trabalho, como os pregões com que ela se dirigia ao seu público. Sem querer muita aglomeração em torno de seu tabuleiro, ela diz logo que, quem quiser, “compre, pague e vá andando...” Tendo consciência da qualidade de seus produtos, ela afirma serem caros, mas valem a pena.

Ao ter acesso a esses documentos musicais, sonoros e escritos, temos a oportunidade de aproximarmos da vivência cotidiana das quitandeiras no final do século XIX e início do XX. Afinal, quando Chiquinha Gonzaga registrou os pregões das quitandeiras, ou quando as cantoras cantaram esses versos, provavelmente elas ouviram também nas ruas os mesmos pregões gravados nos discos. Notamos, na escrita, os erros de português atribuídos ao modo de falar das quitandeiras, fazendo supor de que todas elas falavam dessa forma.

No registro de “Os Geraldos” temos, uma atriz negra, Nina Teixeira, interpretando uma personagem igualmente negra, a “Baiana” ou Quitandeira, já mesclada em um só personagem. A partir do começo do século XX, os espaços para atrizes negras se profissionalizarem iriam se abrindo, porém, mesmo assim, o público ainda continuaria a ver mais atrizes brancas a interpretar essas personagens.

Figura 6 – Partitura de “Yayá Fazenda etc. e ... tal!...” de Chiquinha Gonzaga e F. D. Almeida Junior.



Fonte: Instituto Moreira Salles.

Como foi visto, se as ideias racistas tomavam corpo na virada do século XIX para o XX, na prática, entre o meio cultural, víamos negros e miscigenados conquistando seus lugares profissionalmente, alguns se destacando como artistas e abrindo espaços para que, anos depois, outros profissionais afrodescendentes também pudessem se sobressair no meio artístico. É nesse período futuro que se destaca a trajetória de atrizes-cantoras como Pepa Delgado e Júlia Martins que, vindas do teatro musicado, gravaram discos e incorporaram em suas carreiras a “Baiana”, a “Mulata” e a “Quitandeira”. Pepa, mulher branca, destacou-se nessas personagens,

visto na imprensa como “tipos populares”. Júlia, mulher miscigenada, também as interpretou, ambas com sucesso, embora a primeira tenha se destacado mais em sua carreira do que a segunda. Veremos, mais adiante, como essa diferença se refletiu na carreira das duas atrizes.

3 TRAJETÓRIA DE PEPA DELGADO

Em nossas pesquisas realizadas no campo da música popular no Brasil no início do século XX, encontramos uma interessante personagem, protagonista em diversas áreas da cultura, como o teatro musical, o disco e o cinema. Trata-se da atriz-cantora Pepa Delgado (Figura 7). Conhecer sua carreira artística nos possibilita entender um pouco de como as mulheres artistas atuavam no Teatro de Revista das primeiras décadas do século XX, bem como sua participação nas primeiras gravações em disco realizadas em nosso país, a partir de 1902. Essas atuações mostram o protagonismo das mulheres nas artes e na história musical do Brasil na virada do século XIX e início do século XX. Buscamos compreender seus desafios, conquistas e quais eram seus espaços de atuação.

Figura 7 – Fotografia de Pepa Delgado (1913).



Fonte: Arquivo do autor.

Maria Pepa Delgado nasceu em 21 de julho de 1886, em Piracicaba (SP), sendo filha do espanhol Lourenço Delgado e da paulista Ana Alves. Seu pai também desperta interesse por ter sido toureiro aqui no Brasil. Segundo Vasconcelos (1985, p. 145), ele era um toureiro espanhol “que, para não morrer de fome, mudou de profissão ao chegar ao Brasil, tornando-se fotógrafo...”. Porém, consultando o site da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional e seus jornais, constatamos que ele exerceu sua profissão de toureiro pelo estado de São Paulo e em excursões pelo Sul do país. Com o passar do tempo e aumento de seu prestígio, Lourenço Delgado já era citado como bandarilheiro⁶⁴, destacando sua coragem e destreza ao lidar com os touros. Em edição de 20 e 21 de abril de 1878, o *Diário do Rio de Janeiro* anunciava para domingo (dia 21), a “Estréia do espada hespanhol, que tantos applausos tem obtido nas principaes praças da Europa D. LOURENÇO DELGADO”⁶⁵. Na década de 1880, ele já era um artista consagrado em sua profissão.

No final do século XIX, as informações sobre ele vão se tornando escassas, enquanto encontramos notas sobre sua filha. Em 26 de março de 1900, uma nota do *Jornal do Commercio* do Rio de Janeiro, anunciava uma excursão da Companhia Dias Braga pelo Norte e Nordeste. No início de sua vida artística, Pepa Delgado aparecia ao lado de nomes consagrados como as atrizes Apolônia Pinto e Olympia Montani. Em Belém–PA, o jornal *O Pará* noticiava que ela integraria o elenco da peça “O Domador de Feras”⁶⁶. Em 1901, já se apresentava em Recife–PE, integrando o elenco do sucesso teatral “O Bendegó”. O *Jornal de Recife* emitiu a seguinte nota:

No final do 2º acto foi chamada instantaneamente á scena a Sra. Pepa Delgado que, somente a muito custo, appareceu. Pareceu-nos desarrasoad a demora em attender á solicitação de uma parte do publico, si bem que não fossem das mais justas as manifestações á corista, cujo partido entretanto vae crescendo.⁶⁷

Mesmo atuando em dramas e comédias, seria no Teatro de Revista que Pepa Delgado conheceria os primeiros sucessos em sua carreira. Isso se deu em 1904, com a estreia da peça “Cá e Lá...”, levada à cena no Teatro Recreio, do Rio de Janeiro, em 15 de março de 1904. De autoria de Tito Martins e Bandeira de Gouveia, a peça tinha como estrelas as atrizes

⁶⁴ Bandarilha seria um dardo ou uma farpa cuja haste é enfeitada com bandeiras, ou fitas de papel com cores. Os toureiros (bandarilheiros) as espetam no touro durante as touradas. No caso, bandarilheiro teria a mesma função do farpeador. Dicionário Online de Português, disponível em < <https://www.dicio.com.br/bandarilha/>>. Acesso em 01 de jun. de 2023.

⁶⁵ *Diário do Rio de Janeiro*, 20 e 21 de abril de 1878, p.8.

⁶⁶ *O Pará*, 14 de julho de 1900, p.4.

⁶⁷ *Jornal de Recife*, 02 de maio de 1901, p.1

Cinira Polônio e Aurélia Delorme, que interpretavam doze e dez personagens, respectivamente. A parte musical ficava a cargo de nomes como Chiquinha Gonzaga e José Nunes, além de conter composições de Carlos Gomes e da atriz e compositora Cinira Polônio. Pepa Delgado interpretava os seguintes personagens: “O caso do dia, Uma hespanhola, Uma visitante do Pantheon, Outra florista... officiosa, A Republica Brasileira”⁶⁸. Ainda seria adicionado o papel de “Prostituição”. De acordo com o *Jornal do Brasil*,

Desde ante-hontem tem dous novos quadros o <<Cá e lá...>>, a afortunada revista tem por 73 noites enchido o Recreio.

...

Além do reaparecimento de Cinira, sempre adorável de graça e malícia, ha a registrar que Pepa Delgado, uma atriz de muito pouco tempo, mostra qualidades notáveis para estrella de genero ligeiro, revistas, etc. Está ella agora a substituir Delorme nos seus multiplos papeis e com muita vivacidade e graça o faz, com muito agradável voz canta todos os numeros e com muita denguiça causa (sic) os tangos langorosos. Queira Pepa aperfeiçoar-se, trabalhar com esforço e respeito pela sua arte e será uma triunphadora [...]”⁶⁹.

Pepa Delgado também dançava, com sucesso, ao lado do ator Marzullo, o “Maxixe Aristocrático”⁷⁰. Assumindo os papéis de Aurélia Delorme, uma das principais atrizes do espetáculo, Pepa passava a se destacar perante o público e a crítica, desempenhando os seguintes personagens: “a jaca, dama do cãosinho, vendedor de jornaes, o telegrapho internacional, a salada russa, Fenianos, Magdalena... arrependida, o teatro nacional e o samba”. Ao todo, com as mudanças, ela ficava com onze personagens.

Nesse mesmo ano de 1904, ela estrearia outra peça de sucesso, a revista musical “Avança!”, da autoria de Álvaro Peres e Álvaro Colás, estreada também no Teatro Recreio, em 07 de outubro de 1904. Já nessa peça, Pepa Delgado se destacava, segundo o *Jornal do Brasil*, no papel de “Mulata”: “Delorme tem a especialidade das mulatas prosas, das brasileirinhas dengosas e a danças maxixes remexidos é admiravel. Pepa Delgado acompanha-a bem nesse feito e vae dia a dia progredindo, cada vez mais agradando”⁷¹. Nos anos seguintes, essa seria uma personagem bastante interpretada pela atriz-cantora. É interessante o fato de Pepa Delgado seguir os passos de Aurélia Delorme, que foi a primeira atriz a se vestir de baiana nos palcos.

⁶⁸ *O Paiz*, 06 de março de 1904, p.8.

⁶⁹ *Jornal do Brasil*, 30 de maio de 1904, p.2

⁷⁰ *Correio da Manhã*, 30 de maio de 1904, p.2

⁷¹ *Jornal do Brasil*, 09 de outubro de 1904, p.7.

Pepa, já em início de carreira, interpretava personagens afro-brasileiros, provavelmente pelo sucesso desses personagens e pelo fato de a atriz vir se destacando artisticamente.

Provavelmente, devido ao sucesso obtido nas duas peças e ao êxito das mesmas perante a crítica e o público, Pepa Delgado foi convidada para gravar, ainda em 1904, algumas músicas do repertório apresentado nos palcos. Isso acontecia nos primeiros anos de gravação de discos no Brasil, sendo ela uma das primeiras mulheres a gravar a voz comercialmente e abrindo um novo caminho em sua carreira, o de cantora.

3.1 O protagonismo feminino nas gravações em discos no Brasil

Muitas tecnologias e inventos científicos surgiram ao longo do século XIX, entre eles, o fonógrafo criado por Thomas Edison em 1877, que possibilitou a gravação e reprodução da voz humana (FRANCESCHI, 1984, p. 12). Músicas instrumentais e cantadas passaram a ser apreciadas nos lares e em qualquer lugar que não fossem teatros ou coretos e, com o surgimento do disco, muitas composições, cuja reprodução dependiam apenas de partituras musicais puderam ser salvas do esquecimento, como nos informa o pesquisador José Ramos Tinhorão (1981, p. 14).

O empresário tcheco Frederico (Fred) Figner chegou ao Brasil, em Belém-PA, em agosto de 1891. “Trouxe um fonógrafo, vários cilindros, bateria, vidros para diafragmas e os sobressalentes para um ano” (FRANCESCHI, 1984, pp. 16-17). Segundo Franceschi (1984, p. 17), Fred Figner preparou um repertório onde o apresentaria em exposições pagas, promovendo os cilindros pelo Brasil, fixando-se em 21 de abril de 1892 no Rio de Janeiro. Nesta cidade, em 1897, ao lado do irmão, Figner dá início à comercialização de cilindros gravados. Para isso,

Chama os cantores de serenata Antônio da Costa Moreira, o Cadete (às vezes grafado K. D. T.) e Manuel Pedro dos Santos, o Baiano (sic.), para gravar fonogramas com o acompanhamento de violão, pagando um mil-réis por canção, e com isso se torna responsável pelo advento do profissionalismo no campo da música popular no Brasil (TINHORÃO, 1981, p. 20).

Fred Figner contribuiria ainda mais para a produção musical no Brasil. Em 1900, ele inaugura a Casa Edison, na Rua do Ouvidor, no Rio de Janeiro, uma loja que vendia produtos variados, de material de escritório a brinquedos. A partir do início de 1902, passou a atuar também como gravadora de discos (FRANCESCHI, 1984, p.62). Novamente, Bahiano e Cadete foram chamados para gravar os primeiros discos nacionais. Nesse início de gravações de discos

no Brasil, duas mulheres, Senhorita Odette e Senhorita Consuelo⁷², gravaram algumas dezenas de músicas, lançadas entre 1902 e 1903 (AZEVEDO, *et al.*, 1982).

Em 1902, Senhorita Consuelo gravou a modinha “Morena Brasileira”, de autor desconhecido. Os versos mostram que, em relação a “loura e clara estrangeira”, a morena brasileira tinha mais calor e dengue. Eis o refrão:

A mais mimosa
Do que ela, não há
A mais dengosa
Não se encontrará
Haja moreninha
Por todos querida
Ai, oh, brasileirinha
Eu dou-te a minha vida⁷³.

Fonte: Discografia Brasileira (<https://discografiabrasileira.com.br/>)

Já a Senhorita Odette, em 1902 e 1903, gravaria músicas que fazem referências ao universo das “Quitadeiras” e “Mulatas” das páginas de nosso cancioneiro: “Mugunzá”, da autoria de F. Carvalho; “Me Compra Yoyô”, de Ernesto de Sousa, e “A Mulatinha”⁷⁴, de Chiquinha Gonzaga e Patrocínio Filho.

Ao buscarmos informações sobre a participação feminina nas gravações em discos dos primeiros anos do século XX, encontramos poucas informações. A participação masculina é mais ressaltada, havendo uma espécie de “apagamento” da atuação dessas artistas. Michelle Perrot afirma que os campos masculinos são sempre evidenciados em detrimento do feminino, sendo as mulheres meras coadjuvantes da História. A autora reflete:

Assim também [...] os materiais que esses historiadores utilizam (arquivos diplomáticos ou administrativos, documentos parlamentares, biografias ou publicações periódicas...) são produtos de homens que têm o monopólio do texto e da coisa públicos. Muitas vezes observou-se que a história das classes populares era difícil de ser feita a partir de arquivos provenientes do olhar dos senhores – prefeitos, magistrados, padres, policiais... Ora, a exclusão feminina é ainda mais forte. Quantitativamente escasso, o texto feminino é estritamente especificado: livros de cozinha, manuais de pedagogia, contos recreativos ou morais constituem a maioria. Trabalhadora ou ociosa, doente, manifestante, a mulher é observada e descrita pelo homem. [...] A carência de fontes diretas, ligada a essa mediação perpétua e indiscreta, constitui um tremendo meio de ocultamento (PERROT, 2006, p.186).

⁷² No selo dos discos Odette e Consuelo eram apresentadas como “Senhoritas”, ficando, desta forma, conhecidas para a posteridade.

⁷³ Gravação retirada de ouvido. Disponível em < <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/796/morena-brasileira>>. Acesso em 01 de jun. de 2023.

⁷⁴ A atriz-cantora Júlia Martins gravaria essa música anos depois.

A reflexão de Michelle Perrot nos mostra que, ao longo dos anos, historiadores utilizaram arquivos que falavam sobre as mulheres, mas que foram escritos por homens. Eles que dominavam os textos e produziam materiais sobre o universo feminino a partir de suas perspectivas. A autora afirma que a exclusão feminina é forte quando aponta que os textos femininos são, em geral, “reduzidos” a livros de cozinha ou manuais de pedagogia. Sente-se falta de fontes diretas, feitas por mulheres que tivessem a liberdade de escrever o que pensavam e o que passavam em seu dia a dia. A falta de fontes nesse sentido, para a autora, é um grande meio de ocultamento da memória e história das mulheres.

Em nossa pesquisa tivemos em vista discutir a atuação feminina no mundo do trabalho para além das limitações reducionistas contidas nos textos do período da Primeira República. As mulheres trabalhavam em casa, cuidando de suas famílias, ou fora, como professoras, balconistas, mas também, como vimos em várias fontes, como artistas.

Nos estudos feitos sobre o tema, encontramos mais informações sobre os personagens artistas masculinos, como os cantores Bahiano, Cadete, Mário Pinheiro, Geraldo Magalhães, Eduardo das Neves, para citar alguns, em detrimento de cantoras como Senhorita Odette, Senhorita Consuelo, Pepa Delgado, Júlia Martins, Risoleta, Medina de Sousa ou Nina Teixeira. Conseguimos encontrar os títulos e algumas gravações dessas mulheres graças a trabalhos como o de Azevedo (*et al.*, 1982), que catalogou as gravações realizadas no Brasil no período de 1902 a 1964, realizadas em discos 78 rpm. Para alguns pesquisadores, como Marcos Cardoso Filho, as primeiras décadas do século XX foram marcadas pela participação masculina nas gravações em disco:

No Brasil, assim como em outros países, a produção de músicas populares em estúdio foi predominantemente masculina, principalmente no que diz respeito à música cantada. Muitos trabalhos sobre o assunto afirmam que a ausência feminina ocorria, entre fatores de cunho sociocultural, devido às condições técnicas das gravações mecânicas. Tais estudos tem se baseado em análises auditivas dos discos e, comumente às listas de artistas das gravadoras presentes em revistas especializadas e notas de jornais do período em questão. De fato, praticamente não se encontram referências na literatura consultada ao fato de que alguma cantora tivesse alcançado sucesso substancial antes da década de 1920 (CARDOSO FILHO, 2011, p.03).

Vale ressaltar que a maioria das cantoras a gravarem discos a partir de 1902 vinham do teatro musicado ou eram cantoras conhecidas. Algumas, como Pepa Delgado, faziam sucesso devido ao destaque que alcançavam nos palcos, estendendo o êxito para os discos. Como podemos observar e essa pesquisa vem demonstrar, nas duas primeiras décadas do século XX tivemos, sim, mulheres que atuaram profissionalmente e que também alcançaram sucesso em suas carreiras, embora, aqui, o mais importante seja a atuação dessas mulheres no espaço

profissional ligado às artes. Sobre as poucas mulheres a gravar discos nessa época, o sociólogo Márcio Ferreira Souza ainda nos diz que:

A quase ausência das mulheres cantoras no nascente mercado fonográfico brasileiro tem raízes em fatores sócio-culturais dos quais podemos citar a cultura prevalecente de exclusão das mulheres do espaço público em uma época onde estas estavam associadas ao espaço privado, ao âmbito familiar e a própria música popular estava relacionada à marginalidade, considerada como atividade de malandros, boêmios, vagabundos etc. No caso específico das mulheres havia uma forte associação com a prostituição, afinal a música popular estava relacionada com a noite. Atividade que se fazia presente nos saraus, nos bailes e nos clubes noturnos. Hora de “mulher direita” estar dormindo (SOUZA, 2006, p. 2 *apud* CARDOSO FILHO, 2007, p.06).

Nesse cenário, apontado por Márcio Ferreira Souza, as mulheres que atuavam na noite como artistas, eram associadas à prostituição. Trabalhando à noite em teatros e cafés concertos, elas sofriam discriminação pelo fato de a sociedade associá-las com as prostitutas. As artistas trabalhavam e recebiam por seu trabalho como atrizes e cantoras, indo de encontro às regras da sociedade de então, onde “mulher direita” não trabalhava e não se exibia sozinha em público.

Outro aspecto pouco analisado acerca da presença das mulheres cantoras no início da gravação mecânica está relacionado com o repertório cantado por elas. Mônica Vermes (2011) nos lembra que:

Uma história das mulheres na música brasileira pode ser construída a partir da identificação das várias mulheres compositoras, instrumentistas, professoras de música, cantoras em espetáculos de diversos tipos e com diversos graus de legitimação social cuja atuação foi desconsiderada em uma versão da história da música brasileira centrada em figuras masculinas (VERMES, 2011, p. 7).

No cenário do final do século XIX e início do século XX, embora a história da música brasileira esteja centrada em figuras masculinas, tivemos a participação de várias mulheres que compuseram, foram instrumentistas, professoras de músicas, fora as cantoras, como já vimos. Podemos destacar a atuação de Cinira Polonio, que foi atriz, cantora, compositora, empresária, maestrina e dramaturga nesse período. Exercendo várias atividades geralmente associadas aos homens, ela nunca se casou, tendo uma agitada vida amorosa, viajando com frequência pelo Brasil e Europa, apresentava uma independência incomum às mulheres de sua época (REIS, 1999, p. 13). Assim como Cinira Polonio, outras mulheres se destacaram com maior ou menor intensidade no cenário artístico, muitas tendo suas trajetórias ocultadas.

Os repertórios das cantoras e cantores do começo do século seriam levados também para o disco. Gradualmente, as técnicas de gravações iam melhorando, dando espaço para, anos

depois, o surgimento de nossa indústria fonográfica. No início do século XX, a gravação de discos no Brasil ainda parecia funcionar em caráter artesanal se comparada com o final da década de 1920 e a partir da década de 1930, quando as gravações em discos estavam “a todo o vapor” no Brasil. Segundo José Roberto Zan, é ainda em 1904 que surgem os primeiros ajustes técnicos da música popular às novas condições de produção.

O tempo de duração das músicas gravadas fixou-se em torno de 3 minutos e converteu-se em elemento formal da canção. Certos tipos de instrumentos, ou formações instrumentais, eram escolhidos de acordo com a sua melhor adequação às condições técnicas de gravação. Até mesmo o desempenho vocal dos intérpretes deveria ter certos pré-requisitos para propiciar os melhores resultados possíveis das gravações no sistema mecânico (ZAN, 2001, p.108).

Segundo Humberto Franceschi, o surgimento da marca Odeon, seja para discos como para gramofones, ocorreu em 1904, com discos de excelente qualidade técnica e a novidade de serem gravados nas duas faces, quando os outros eram gravados em uma única face (FRANCESCHI, 1984, p. 58).

É nesse contexto que Pepa Delgado faz, ainda em 1904, suas primeiras gravações em disco Odeon Record, realizadas na Casa Edison, no Rio de Janeiro. O repertório era formado por várias músicas de suas peças, “Cá e Lá...” e “Avança!”, dentre elas a canção “O Abacate” (Figura 8), de Chiquinha Gonzaga, Tito Martins e Bandeira de Gouveia.

Figura 8 – Selo do disco “O Abacate”, 1904.



Fonte: Arquivo do autor.

Os versos de “O Abacate” destilavam a malícia característica das composições para o teatro de revista:

Tem mui preciosas propriedades
 Artes possui, misteriosas
 Pra corrigir a tenra idade
 Os descabros e outras coisas
 Levanta um morto e se nos vivos
 Produz desejos... de morrer
 É pra de novo e mais ativos
 Breve...
 Tornarem-se a erguer.
 Assim num moribundo
 Que é caso sabido
 Já de todo perdido
 Não dava uma palavra
 Tal efeito profundo
 Fez o abacate
 Em suma, em suma
 Até que fez
 Que o homem em vez duma...
 - Deu duas?

Deu três... palavras, sim senhor!
 E como a morte houvera
 Às pressas erguido o voo
 O morto (horror!) inda ficou
 Pra mais conversa...
 Restaurador por excelência
 Dos organismos desfalcados
 Ele não é sem competência
 Como o tónus mais afamado
 A panaceia abençoada
 De sua *crème* tem sabor
 Pode salgada, pode gelada
 A prova já nos dá calor...

Fonte: Arquivo do autor⁷⁵.

Os versos têm um tom de malícia, insinuando que o abacate poderia melhorar o desempenho das pessoas (inclusive o sexual). Essa ideia fica presente quando Pepa Delgado canta que, devido ao abacate, o homem “deu duas.../deu três...”, emendando que ele havia dado palavras. Os versos também dizem que uma prova, salgada ou gelada do abacate, pode dar calores. Seriam calores de desejos? É o que fica subentendido.

Em 1905, o jornal *O Paiz* anunciava os discos de vários artistas, incluindo Pepa Delgado (Figura 9).

⁷⁵ Ouça em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/7200/o-abacate>

Figura 9 – Anúncio de discos da Casa Edison.

O PAIZ – DOMINGO, 12 DE MARÇO DE 1905

CASA EDISON

105 RUA DO OUVIDOR 105

Actores Zenatello, Malvina Pereira, Emilia de Oliveira,
Pepa Delgado, Celestino Silva, Alfredo Silva,
Olympio Nogueira, Mendonça e Henrique Lima.
Cançonetistas Mario e Barros e outros

EXECUÇÕES POR BANDAS NACIONAES

ACABA DE CHEGAR O NOVO REPERTORIO DE CHAPAS “DISCOS”

As maiores novidades no artigo

01364

Fonte: *O Paiz*, 12 de março de 1905.

O pioneirismo de artistas como Pepa Delgado não se resumia apenas ao início da gravação de discos no Brasil, mas ao lançamento de títulos onde o selo trazia um novo ritmo que ia se popularizando, o samba.

A Música Popular Brasileira se consolidou no mercado fonográfico a partir da década de 1930, período denominado como a “década de ouro”. Novos gêneros musicais se afirmaram após o período imediato ao fim da Primeira Guerra Mundial. O ano de 1917 demarca o aparecimento do samba, gênero musical brasileiro por excelência, com o sucesso de *Pelo Telefone*, composição de Donga e Mauro de Almeida gravada pelo cantor Baiano (sic.). Ao longo dos anos 20 destacaram-se marchas carnavalescas que se tornaram grandes sucessos populares. Doravante a música popular brasileira, gradativamente, irá passar por um processo de desenvolvimento, seja em termos de qualidades técnicas e artísticas, seja na quantidade de gêneros musicais e na própria afirmação de um mercado promissor que não demoraria muito a se modernizar (SOUZA, 2006, p.01).

Discordamos de Souza quanto ao surgimento do gênero musical samba em 1917. Segundo Miguel Ângelo de Azevedo (*et al.*, 1982), podemos encontrar na discografia brasileira algumas composições designadas “samba” antes de 1917. “Pelo Telefone”, pode ter sido o primeiro samba a fazer grande sucesso, mas em 1913 a música “Vamo Maruca, vamo” havia sido lançada em disco como samba.

Os versos apresentados se chamavam coplas ou coplas de apresentação. Do francês *couplets*, “eram composições em versos destinadas a serem cantadas. No entanto, faziam parte integrante do texto dramático, parte sempre impregnada de grande dose de humor, na revista [...]” (VENEZIANO, 2013, p.219).

[...] Compostas para serem cantadas e, muitas vezes dançadas, as canções populares colocavam – e colocam – em circulação elementos melódicos, poéticos, rítmicos, e, muitas vezes, também coreográficos. É o que acontecia com o jongo, o lundu e o maxixe, que adentraram os palcos dos musicais como músicas, canções ou danças (MENCARELLI, 2003, p.231).

As coplas ou canções eram cantadas e, por vezes, dançadas como sendo elementos do texto. Como Mencarelli aponta, ritmos como o lundu e o maxixe entrariam nos palcos, seja como canções ou danças. Posteriormente, a partir de 1902, várias dessas canções seriam gravadas em discos.

Pepa Delgado também gravaria, com o ator Alfredo Silva, o “Maxixe Aristocrático”, sendo o disco lançado em 1905. Os ousados versos afirmavam que, até o Papa, conhecendo a coreografia, viria de Roma ao Brasil para dançar o maxixe:

Ella –
 O maxixe aristocratico
 Ei-lo, que desbancará
 Valsas, Polkas e Quadrilhas.
 Quantas outras dansas há!
 Elle –
 O maxixe tem sciencia,
 Ou pelo menos tem arte...
 Para haver proficiencia,
 Basta méxer certa parte!

Ambos –
 Méxe! Méxe! Méxe e reméxe!
 De prazer vamos quebrar,
 Ai, sim quebrar!
 Quebra! quebra! Quebra e requebra
 Vamos de gosto dansar!
 Vamos de gosto dansar!

Ella –
 Nobres, plebeus e burgueses,
 Caso e (sic) verem-o dansar,
 Tudo acabará em breve
 Por, com furia, maxixar!

Elle –
 Pois o proprio Padre Santo,
 Sabendo o gosto que tem,
 Virá de Roma ao Brazil,
 Dansar o maxixe tambem!

Ambos –
Méxe! Méxe! etc, etc.

Fonte: Arquivo Nirez⁷⁶.

Os versos de “Maxixe Aristocrático” revelam uma “ousadia”, para a época, informando que o maxixe viria desbancar valsas, polcas e quadrilhas, as danças consideradas aristocráticas. Mas, o maxixe para fazer essa “derrubada” de ritmos precisava, também, ser aristocrático. Talvez o maxixe dançado pelas camadas populares, tido como imoral, não conseguisse tal façanha. Segundo os versos, todos, nobres, plebeus e burgueses, acabariam por dançar o maxixe, incluindo o próprio Papa que, vindo ao Brasil e observando a dança, terminaria por ceder aos encantos desta.

Em 1904, Pepa Delgado e Mário Pinheiro gravaram “Um Samba na Penha” (Figura 10), de Assis Pacheco, que apresentava a palavra *Samba* no selo do disco muito antes de “Pelo Telefone”, de Donga e Mauro de Almeida, considerado, oficialmente, o primeiro samba a fazer sucesso. Sobre a gravação de Pepa e Mário, encontramos o seguinte registro décadas depois:

Por falta de informações seguras e de arquivos organizados, sempre se jogou fora a memória nacional. E, na história da música popular brasileira, os capítulos até hoje nascem de descobertas casuais. Num deles, por exemplo, consta ter sido “Pelo Telefone”, de Donga e Mauro de Almeida, o primeiro samba gravado com esta denominação, em 1917. Mas agora este dogma, contestado por uns e aceito mansamente pela maioria, pode vir a desmoronar. Encontrou-se um disco da venerada Casa Edison, do Rio de Janeiro, nº 10.063, com o título de “Um Samba na Penha”. Várias provas indicam ter sido gravado em 1904, treze anos antes do disco de Donga⁷⁷.

Embora tenha sido o primeiro samba a fazer sucesso, “Pelo Telefone” envolve algumas curiosidades, como, por exemplo, não ser a primeira vez em que a palavra samba aparece no selo de um disco. Analisando o site da Discografia Brasileira podemos ver alguns títulos de canções que trazem a palavra samba no rótulo de seus discos, como “A Viola está Magoadá”⁷⁸, de Catullo da Paixão Cearense. Algumas dessas composições foram registradas ou gravadas em discos antes de 1917; porém, passando despercebidas, não ficando na memória popular, ao contrário de “Pelo Telefone”, lembrada até hoje e que popularizou o termo “Samba” (SILVA, 1975 p. 235 *apud* SANDRONI, 2013, p. 136).

De acordo com Paiva (1991, p. 141), “Um Samba na Penha” fazia parte da peça “Cá e Lá...”, que lançou Pepa Delgado ao estrelato. No estudo da trajetória discográfica da artista, situada no período de 1904 a 1912, nos deparamos com a interessante relação do teatro

⁷⁶ Ouça em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/1993/maxixe-aristocratico>

⁷⁷ *Veja*, 11 de dezembro de 1974, p. 113.

⁷⁸ Disponível em <<<https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/11288/a-viola-esta-magoada>>>. Acesso em 18 de jun. de 2024.

de revista com o disco. Os textos das revistas musicais eram repletos de sátira e humor, sendo uma verdadeira crônica dos acontecimentos sociais, como a Festa da Penha. Iniciadas em 1713, as romarias à colina onde se situa o santuário de Nossa Senhora da Penha tinham uma motivação original religiosa. Com o tempo essa festividade se torna tema para a música popular (FONTES, 2012, p. 04). Muito antes do advento do rádio, no início do século XX, era na Festa da Penha que os compositores lançavam suas músicas para o Carnaval, ainda no mês de outubro (SODRÉ, 1998, p. 60 *apud* DO CARMO; BICALHO; MIRANDA, 2017, p. 162). Com a popularização do samba, vários compositores passaram a frequentar a festa e a lançar músicas que exaltavam a Penha, tornando o lugar um local de reunião de sambistas e admiradores da música popular (SOUZA, 2003, p. 22 *apud* DO CARMO; BICALHO; MIRANDA, 2017, p. 162-163).

Figura 10 – Selo do disco “Um Samba na Penha”, 1904.



Fonte: Arquivo do autor.

Para a urbanista Adriana Sansão Fontes,

Desde as origens, a Festa da Penha é formada por duas partes. A parte sagrada é celebrada “em cima”, lugar de missa e celebração. É lá o ponto final da romaria, uma

onda humana que parte “debaixo” e sobe a colina até galgar a escadaria, descalça ou de joelhos. A festa costumava ter tanta adesão popular que em 1885, data de 350 anos de devoção à Santa, estimaram-se dois milhões de pessoas.

Além do culto à Santa, a Festa da Penha do lado “debaixo” foi um importante centro musical para portugueses, negros e mestiços. A parte “profana” da festa, concentrada no Largo da Penha [o arraial], começou como uma celebração portuguesa de danças tradicionais, mas que, posteriormente, passou a ter o predomínio da cultura negra através da batucada, da capoeira e da macumba. A popularização do samba na festa se dá em 1910, quando os compositores passam a lançar suas músicas, culminando nos concursos musicais com prêmios. Ademais, barracas de comida adornadas com bandeirinhas coloridas e galhardetes criavam a espacialidade do evento, mantendo viva a festa durante todo o mês. (FONTES, 2012, p. 10-11).

Se a popularização da Festa da Penha se deu em 1910, antes, em 1904, data da gravação de “Um Samba na Penha”, a animação popular não deveria ser muito diferente. Nesse registro musical, Mário Pinheiro chama Pepa Delgado de “minha negra”, sendo um dos primeiros registros no qual a atriz interpretava uma personagem afrodescendente, caso que viria a se repetir em outras gravações ou nos palcos, ao interpretar “Mulatas” sensuais:

Se tem amor à vida
Se na vida, amor tem
Não prenda a Mãe querida
como eu prendo meu bem {2x}

Vem cá, minha roxa
Roxura vem cá
Vem cá, minha nega
Nós vamos sambar {2x}

- Oh, ferro velho cansado!
- Nossa Senhora da grelha!
- Oh, ferramenta velha cansada!

Se te cair no samba
Ou nas festas da Penha
Roxo, leva no choro
Vamos a Festa da Penha⁷⁹.

Fonte: Arquivo do autor⁸⁰.

O *Jornal do Commercio*, mesmo que preconceituosamente, retratava em suas páginas a multiplicidade cultural que se encontrava nos festejos:

Em cada canto formava-se um “samba”, os “cordões” emendavam-se uns nos outros interminavelmente...

Ora à frente de uma barraca um grupo de pretas descalças cantava e dançava batendo palmas e sacudindo o corpo desengonçadamente. Ora em outro ponto acompanhado da rouquenha viola um português tirava o “fado” em desafio. Adiante um grupo de italianas banhadas de suor saltavam em sua dança dura e sem cadência ao som lerdo

⁷⁹ Letra tirada de ouvido.

⁸⁰ Ouça em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/5565/um-samba-na-penha>

da sanfona. Em cima de uma mesa um capadócio acompanha ao violão a modinha em que uma rapariga desdentada se esganiça tragicamente. De um lado os tambores e pandeiros, do outro as trombetas de barro e os “pios de bambu” (*Jornal do Commercio*, 1911 *apud* SOIHET, 2003, p. 183).

Entre os temas de suas gravações, Pepa Delgado cantou as reformas que o prefeito Pereira Passos fez no centro do Rio de Janeiro para construir a Avenida Rio Branco, conhecida como Avenida Central. A valsa “O Eixo da Avenida”, maliciosamente, mencionava a construção da famosa avenida que buscava embelezar a cidade.

Tratando de diversos assuntos de forma alegre e de duplo sentido, o Teatro de Revista usava um ritmo lento, a valsa, para exibir “O Eixo da Avenida (A Menina do Eixo)”, com grande malícia, associando as desventuras românticas de uma moça com a abertura do eixo da Avenida:

Já não tenho prazer n’esta vida...
 Infeliz como eu sou jamais vi!...
 Pois por causa da tal avenida,
 O meu noivo querido perdi!
 Era um moço de louro cabelo,
 Olhos grandes, chamava-se Aleixo.
 Mas fugiu! Nunca mais pude vel-o...
 Desde que houve... a abertura do eixo.

A princípio era bom, amoroso,
 Sempre amavel e sempre a sorrir...
 Tão gentil, tão... tão... tão carinhoso!
 E tão mau afinal me sahir!
 Enganou-me o tratante, o malvado!
 Desse engano é que afflicta me queixo,
 Percebi que me havia enganado,
 Só depois... da abertura do eixo!

Conheci-o n’um baile walsando...
 Vel-o e amal-o foi quanto bastou!
 Ai Jesus! Chorarei até quando?...
 Que infeliz! Que infeliz, ai que eu sou!
 Enganou-me o vilão, foi esperto!...
 E a culpada foi eu! É bem feito!
 Mas agora que está o eixo aberto,
 Vou ter noivos a torto e a direito⁸¹.

Fonte: Instituto Moreira Salles⁸².

O Teatro de Revista abordava de maneira criativa as diferentes mudanças na sociedade e na urbanização do começo do século XX. Neste caso, uma valsa, associada ao romantismo, abrigava maliciosos versos contando a história de uma moça que, aparentemente,

⁸¹ Letra original copiada do libreto da revista “Avança!”.

⁸² Ouça em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/2587/o-eixo-da-avenida>

havia sido seduzida e enganada por um pretendente. A conotação sexual se apresenta quando os versos comparam a “abertura do eixo” da Avenida Central com o, possível, ato sexual do casal.

Para a remodelação da cidade, foi preciso demolir velhos casarões que se situavam na região. Segundo o historiador Nicolau Sevcenko (2010, p.21):

Esses casarões haviam se degradado em razão mesmo da grande concentração populacional naquele perímetro e tinham sido redivididos em inúmeros cubículos alugados a famílias inteiras, que viviam ali em condições de extrema precariedade, sem recursos de infraestrutura e na mais deprimente promiscuidade (SEVCENKO, 2010, p.21).

De acordo com Sevcenko, as desapropriações e demolições apenas expulsavam os habitantes de suas casas, sem indenizações, que ficavam entregues à própria sorte e acumulando-se em favelas nas encostas dos morros (CRULS, 1952, p. 783-791 *apud* SEVCENKO, 2010, p.23), afinal nem todos os trabalhadores desalojados podiam ir morar nos subúrbios da cidade. A princípio, os subúrbios eram acessíveis a certos segmentos das “classes médias”, como funcionários, militares, empregados, ou a trabalhadores especializados, “ao passo que era inviável para o numeroso contingente que vivia do comércio ambulante e de pequenos ofício artesanais” (BENCHIMOL, 1992, p. 288).

O jornal *Correio da Manhã* ainda denunciava a demolição de casas que não estavam nas listas de desapropriação:

A Avenida Central está errada, dissemos e sustentamos. Para proval-o bastaria citar um unico fator: casas que não estavam na relação para serem demolidas, estão agora recebendo intimação. Por que? Porque a comissão verificou o erro do traçado e quer agora concertar a sua obra. Qual o prejudicado? O povo, que terá de pagar novas demolições, perfeitamente dispensaveis si, desde o inicio, se fizessem os estudos necessarios⁸³.

O jornal via o “problema” do povo que pagaria a demolição, por meio de impostos, mas não citava a população expulsa e sem direitos. O historiador Jaime Larry Benchimol nos explica sobre as atitudes tomadas na derrubada desses imóveis:

Foram medidas que atingiram frontalmente as condições de vida da grande massa popular não só a que residia e trabalhava no centro e em suas imediações, como a que habitava os subúrbios e zonas rurais da cidade. Alteraram ou pretenderam alterar práticas econômicas, formas de lazer e costumes, profundamente arraigados no tecido social e cultural do Rio de Janeiro (BENCHIMOL, 1992, p. 277).

⁸³ *Correio da Manhã*, 22 de junho de 1904, p.1.

Benchimol também nos diz que, enquanto ocorriam as demolições, o governo era acusado pela oposição de só construir palácios, deixando a população pobre desabrigada, enquanto os intelectuais e jornalistas subservientes ao poder celebravam as demolições de cortiços, sendo isto visto como mais um passo na direção do progresso material da cidade e moral da população. O problema de não ter onde morar estava ao lado de outras questões complicadas, como as “relacionadas à carestia, aos transportes, aos salários e às jornadas de trabalho nos programas das várias organizações operárias atuantes no Rio [de Janeiro], tanto anarquistas como reformistas” (BENCHIMOL, 1992, p. 287).

Nesses espaços surgiria ritmos como o samba, que lentamente foi sendo introduzindo no resto da cidade, alcançando o teatro musicado. Artistas, como Pepa Delgado e Júlia Martins, iriam interpretar esse ritmo, que seria difundido com sucesso ao longo das décadas seguintes.

Seja nos palcos das revistas musicais ou nos discos, tínhamos uma crônica cantada do cotidiano da cidade do Rio de Janeiro, e Pepa Delgado cantava músicas maliciosas e de duplo sentido, desafiando as rígidas regras sociais de seu tempo. Ela também interpretaria, seja nos discos ou teatros, uma personagem idealizada, a mulata/baiana sensual, cheia de dengos e com um linguajar próprio, que atraía a atenção masculina para seus requebros, sendo seguida por outras atrizes, igualmente mulheres brancas, a interpretar uma personagem negra.

3.2 Personagens negras nos discos: Baianas, Quitandeiras e Mulatas na voz de Pepa Delgado

Na segunda metade de 1911, Pepa Delgado seria contratada pela empresa do Theatro São José, do empresário Paschoal Segreto. Seria nesse teatro que ela alcançaria o apogeu de sua carreira, onde estrelou várias peças musicadas, entre operetas, burletas e revistas. Nessa empresa, também, ela se especializaria em papéis de mulheres negras, como “Baianas” e “Mulatas”. Uma de suas primeiras peças nesse teatro foi “Zé Pereira”, estreada em 1912, de Frederico Cardoso de Meneses, com música do maestro José Nunes. A peça era a primeira revista musical carnavalesca, estilo que abriu portas para muitas outras peças do mesmo gênero nas décadas seguintes⁸⁴. Na peça, Pepa interpretava os papéis de “Baiana” e do clube “Democráticos”, uma das famosas agremiações carnavalescas do Rio de Janeiro na época. A crítica do *Jornal do Brasil* destacava a “as brejeirices de Pepa Delgado, na Bahiana”⁸⁵.

⁸⁴ *Revista da Semana*, 22 de fevereiro de 1936, p. 16-17.

⁸⁵ *Jornal do Brasil*, 11 de março de 1912, p.5.

Se a partir de sua estadia no Teatro São José, Pepa Delgado se especializou em “Baianas” e “Mulatas”, antes disso, quando gravava discos, ela já encarnava essas personagens. Coube a ela gravar o sucesso do final do século XIX, “As Laranjas da Sabina”, de Arthur Azevedo, lançado nos palcos pela atriz Ana Manarezzi. Lançado em disco no ano de 1906, novamente uma atriz branca interpretaria uma personagem negra, a Sabina. Também nesse mesmo ano ela lançaria, ao lado de Mário Pinheiro, “Vem Cá, Mulata”, de Arquimedes de Oliveira e Bastos Tigre, cujo sucesso fez com que se tornasse um hino do Clube dos Democráticos. Nos versos, Pepa delgado era a “mulata democrática de coração”:

Os Democráticos
Gente jovial
Somos fanáticos
Do Carnaval
Do povo, vivas,
Nos recolhemos
De nós, cativas,
Almas fazemos

Ao povo damos
Sempre alegrias
E batalhamos
Pela folia

Vem cá, Mulata
Não vou lá, não
Sou Democrata
Sou Democrata
Sou Democrata
De Coração.

Fonte: Arquivo Nirez⁸⁶.

Outra personagem afro-brasileira vivida por Pepa Delgado foi na gravação “O Vendeiro e a Mulata”, que ela lançou em 1906 ao lado de Mário Pinheiro. Encarnando uma personagem “bonitinha e séria”, não admitia cair nas graças de um galanteador, a menos que ele lhe falasse em dinheiro. Conseguimos copiar parte da letra de ouvido, uma vez que parte dela está incompreensível a audição:

Pepa - Eu sou mulatinha muito bonitinha
Séria, sim senhor, eu sou coisa boa
Que parece incrível, parece impossível
Que me chamem tipo mulata à toa.

Mário – E eu, já sou vendeiro
Muito lampeiro
Tenho muito arame, muito brilhantão.

⁸⁶ Ouça em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/4935/vem-ca-mulata>

Eterno coió.
 Terror das mulatas.
 Na minha cachaça, enlevo, elas são.
 Ai, minha negrinha, uma palavrinha me dá
 Mesmo às pressas.

Pepa - ?
 Eu cá não sou dessas.
 ?

Mário – Então quer-me bem.
 Eu, a ti quero, mais que a vida.
 Mais ninguém.

Pepa – Me fala em paixão.
 Menos em dinheiro
 Que amolação.
 ?
 Quero, amor que saiba
 Que eu sou de família.

Mário – Então meu bem, então?
 Então, meu coração, vai ou não vai?

Pepa – Eu sou mulatinha
 Eu vou cantar
 Meu bem, meu neguinho
 Teu braço me dá.

Mário - ?
 Não há como o arame
 Para resolver.

Pepa – Ai, yôyô
 Não diga isso, yôyô.

Mário – Ah, meu bem,
 O que é que tem
 Tu sabes que eu tenho arame
 Aqui até no inferno.

Pepa – Ih, yoyô, que bom!

Mário – Então, minha nega
 Vai ou não vai?

Pepa – “Nós vai”, yoyô.
 Vai!

Fonte: Arquivo Nirez⁸⁷.

Os personagens negros, seja o homem ou a mulher, se viam representados de forma caricata ou estereotipada. O homem negro personificava o malandro, o marginal, que estava sempre em busca da mulata, e esta, tipificava a mulher sedutora. Segundo o músico e professor Rodrigo Gomes,

⁸⁷ Ouça em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/3803/o-vendeiro-e-a-mulata>

[...] nesta construção a cerca (sic) dos fenotipos afro-brasileiros, a família negra não tem qualquer representação. Neste caso, o malandro do início do século XX, além de marginal, não encontra lugar no imaginário da miscigenação racial. Ou seja, o malandro não é filho de branco com negro, é apenas negro, e sua figura não está fundada na relação, mas no embate, ao menos até os primórdios dos anos 30. Portanto, o malandro, enquanto categoria social é inferior à mulata, a qual foi apresentada como miscigenada, passiva e mediadora. Diferente do que ocorreu com a mulata, que de categoria social foi rapidamente aceita e transposta para categoria ocupacional, no caso do malandro a figura precisou ser amplamente trabalhada e resignificada (sic) para encontrar seu lugar ocupacional na música popular brasileira (GOMES, 2013, p. 5).

Sendo marginal, o malandro estava ligado a expressões condenáveis, para a época, como tocar violão. Ao contrário da “mulata”, nesse período, ele é visto como ameaça, sendo marginalizado e perseguido pelas autoridades. Um exemplo disso é o lundu “O Malandro”, de autor desconhecido, gravado por Eduardo das Neves e Mário Pinheiro, em 1909:

Eu estava num botequim
Ao lado de uma mulata
Chegou o major da ronda
Me acabou com a serenata

Era grito de socorro
E toda gente a gritar
Pegue, pegue o desordeiro
Não me deixe ele escapar

(Fala)

Eduardo das Neves – Qual o quê! Eu sou bom na faca velha cansada não vou preso.

Seu major vá-se embora
Que eu não quero história, não
Não me prenda, que eu não vou
Pra casa de correção

(Fala)

Mário Pinheiro – Então, para! Então, para!

Eduardo das Neves – Por quê?

Mário Pinheiro – Se você não vai pra casa de correção, então há de cantar, aqui, o “Quebra calçada”, tá ouvindo?

Eduardo das Neves – “Quebra calçada”?

Mário Pinheiro – Se não vai preso, já, pro xilindró!

Eduardo das Neves – Tá bom, seu major, já que o senhor pede, eu vou cantar o “Quebra calçada”.

Mário Pinheiro – Suspenda, suspenda a ordem! Não prenda o homem, agora!

De dia, bebo cachaça
De noite, eu faço arrelia
Me chamam Quebra calçada
Credo em cruz, Ave Maria!

(Fala)

Mário Pinheiro – Aí, caboclo! Aí você está bom! Não vai preso! Olha aí!

A praça que me prendesse
Com ela, me levaria

A praça que me prendesse
 Na água me levaria
 Quando avisto o xilindró
 Credo em cruz, Ave Maria!

(Fala)
 Eduardo das Neves – Até logo, obrigado!

Fonte: Arquivo Nirez⁸⁸.

Os versos mostram um “malandro” acompanhado de uma “mulata” em um botequim, provavelmente lhe fazendo uma serenata ao violão. Visto como vagabundo, há uma confusão provocada pela autoridade policial da ronda, que tenta prender o rapaz, supostamente por vadiagem. O moço, interpretado por Eduardo das Neves, ainda exclama que, como é bom na faca, não iria preso, demonstrando não temer a abordagem policial. Mário Pinheiro, que interpreta a autoridade, surpreende ao dizer que se ele cantasse um lundu para todos (“Quebra calçada”), ele não seria detido. O “crioulo Dudu” canta, com desenvoltura, afirmando de dia beber cachaça e fazer arrelia pela noite, mas tendo pavor ao avistar a prisão. Podemos ver, nos versos o retrato da época, onde os “malandros”, tocadores de violão, os boêmios, pareciam ser perseguidos, mas se eles exercessem sua arte musical, tocasse a música certa, seria absolvido. Vemos aqui uma importância às músicas populares, como o lundu, uma vez que, ao tocar uma peça nesse estilo, o “malandro” em questão estaria livre da cadeia.

Uma das peças de maiores sucessos de Pepa Delgado foi “Forrobodó” (1912), de Carlos Bittencourt e Luiz Peixoto, com música de Chiquinha Gonzaga. A ação da peça se passava no grêmio recreativo familiar dançante “Flor do Castigo do Corpo da Cidade Nova” e, logo de início havia o problema de um roubo de galinhas onde o guarda-noturno se recusava a procurar o culpado devido o horário de sua ronda ter terminado. Também havia outro conflito, pois várias pessoas estavam impedidas de poder entrar no clube por terem suas mensalidades atrasadas; na ocasião, surge a porta-estandarte “Sá Zeferina”, a personalidade do local, “mulata viçosa e *inzuberante*” e “perdição da colônia portuguesa domiciliada no Brasil” (DINIZ, 2009, p.211, grifo da autora). Ela afirma que só entraria se as outras pessoas também entrassem, no que é prontamente atendida. Em três atos, “Forrobodó” inaugurava nas peças o linguajar popular, com gírias e fala à moda do povo, ou como os autores imaginavam que a população mais humilde falava. O ator Alfredo Silva vivia o “Guarda Noturno”, enquanto Cecília Porto e Pepa Delgado viviam, respectivamente, “Zeferina” e “Rita” (a criada), duas mulatas.

O historiador Antônio Herculano Lopes informa que:

⁸⁸ Ouça em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/9177/o-malandro>

O que Bittencourt e Peixoto escreveram não estava muito distante da visão estereotipada dos negros compartilhada pela alta classe média carioca, com a diferença de terem os autores um real interesse pela cultura popular. A informação que podemos reter, portanto, é que as imagens criadas por *Forrobodó* correspondiam ao que jornalistas brancos de classe média imaginavam ser um baile popular de populações negras da Cidade Nova, suas formas de comportamento e seu jeito de falar.

Havia da parte dos autores uma clara intenção de usar essas formas de se comportar e de falar, características de determinado grupo social, para transformá-las em características da cidade, o que é revelado no subtítulo da peça: “uma burleta de costumes cariocas” (LOPES, 2006, p. 73, grifo do autor).

Mesmo tendo um real interesse pela cultura popular, os autores retrataram estereotipadamente o que seria um baile popular de pessoas negras no bairro carioca Cidade Nova. Suas formas de falar e comportamento se apresentavam de forma quase caricata. Como Lopes nos diz, os próprios intérpretes procuravam usar esses estereótipos de determinado grupo social como uma característica da cidade do Rio de Janeiro, ou seja, o estereótipo do “Malandro” e da “Mulata” sensual era fixado cada vez mais no imaginário popular.

Essa elite intelectual via como exótica a maneira como as populações afrodescendentes dos bairros pobres do Rio de Janeiro falavam. De acordo com Antônio Herculano Lopes, os autores da peça não faziam uma reprodução exata da realidade e, provavelmente, nunca tiveram essa intenção,

mas por meio de uma apropriação e transformação artística do real, com o objetivo principal de divertir, estavam oferecendo imagens e símbolos identitários para uma população que não se reconhecia nos projetos identitários prevalecentes entre as elites. E para produzir diversão, a caricatura e o estereótipo eram armas poderosas (LOPES, 2006, p. 74).

A arte transformava o real, com o principal objetivo de divertir, fazer rir. As vítimas desse estereótipo era uma população que não se identificava com as transformações da cidade, pois não eram agraciadas com o “progresso” que os governantes idealizavam. O estereótipo e a caricatura, atingiam pessoas que procuravam viver suas vidas e culturas sem uma perseguição que chegava a elas de várias formas, como tolhimento de suas religiões afro-brasileiras, sua cultura, e sua cor de pele.

O elenco estava longe de reproduzir no palco o que eram na vida real. Eram um grupo de atores, em geral, de classe média, brancos, que representavam personagens negros e pobres, fazendo com que a classe média e mestiça carioca lidasse com seus fantasmas. Nessa posição dúbia entre o branco e o negro confrontava-se a alta burguesia e o proletariado, a fascinação pelo projeto de uma sociedade moderna e europeizada e seus vínculos tradicionais com uma realidade afro-lusitana (LOPES, 2006, pp. 78-79).

Sobre as atrizes, Lopes nos diz que,

No palco, o que a platéia (sic) viu foram atrizes brancas (e desejáveis), adotando gestos como o remexer das cadeiras, comportando-se e falando como o estereótipo da mulata dengosa. A repercussão foi intensa. As críticas destacaram a vivacidade de Pepa Delgado, a sedução de Laura Godinho e a malícia de Cecília Porto (que fazia a mulata Zeferina). Também elas eram dignas princesas da corte de Cinira (Polônio) e Alfredo (Silva). Não importava que não fossem mulatas de fato, pois eram igualmente desejáveis (LOPES, 2006, p. 82).

Sendo mulheres desejadas pelo público, não importava a este mesmo público que as referidas atrizes não fossem mestiças ou negras, uma vez que, segundo o estereótipo, elas estavam representando bem suas personagens de “mulatas dengosas”.

A pesquisadora, Ângela Reis, afirma que

[...] as gafes de elementos das classes populares que tentavam imitar os trejeitos educados da classe alta, que por sua vez tentava imitar os refinamentos europeus. É frequente no texto o linguajar errado por parte dos personagens, que tentam parecer eruditos e sofisticados [...]. Os personagens habitam a Cidade Nova, e, frequentadores habituais de uma agremiação, formam uma comunidade que se relaciona por meio do lazer (REIS, 1999, p.100).

Se a população da Cidade Nova imitava a classe alta brasileira, esta procurava imitar o suposto refinamento europeu. Notemos que nessa peça, a agremiação carnavalesca representava espaços de relacionamentos, onde o lazer era a figura central, reunindo pessoas e produzindo convivências.

O texto da burleta mostra como os dramaturgos viam as classes populares, com seus costumes e modos de falar. Não só em peças veríamos isso, também nas músicas, compositores “copiavam” o linguajar da população mais humilde, ou como eles imaginavam que fosse. Na citação de Ângela Reis é interessante observarmos que, enquanto as classes populares tentavam imitar o comportamento das classes altas, estas, por sua vez, copiavam os europeus, considerados o exemplo de refinamento.

O sucesso da peça foi citado pelo *Jornal do Brasil*, que ainda salientou a participação de Porto e Delgado como duas “mestiças dengosas”:

[...] Os autores, em tres actos ligeiros, procuraram exhibir os typos, os costumes, a usanças e as peripecias de um “forrobodó de massadas” em um *club* recreativo da Cidade Nova. E conseguiram-n’o com graça e observação flagrante, trazendo o publico em constantes gargalhadas na successão das scenas. [...] A interpretação nada deixou a desejar, foi completa [...]: Cecilia Porto e Pepa Delgado, muito bem em duas figuras de mestiças *dengosas* [...]. Córos, disciplinados. Orchestra, segura, sob a regencia do maestro Sr. José Nunes. Applausos freneticos. Os autores e a maestrina

foram repetidas vezes chamados á scena. Exito completo. Será preciso acrescentar mais?⁸⁹.

Pepa Delgado e Cecília Porto nos dão o exemplo de inversão de papéis ao interpretarem personagens miscigenadas, as “mestiças dengosas”. A nota informa que os autores conseguem exhibir os tipos e costumes de um baile em um clube recreativo da Cidade Nova. Porém, essa exibição vem, como já vimos, com estereótipos, onde essas imagens construídas, tidas, até, como ridículo, procurando atrair o riso. O êxito da peça parece confirmar que nessa época, os estereótipos em torno de pessoas negras e miscigenadas já estavam fixados no imaginário da população.

Falando sobre a carreira de Pepa Delgado, o *Diário de Notícias* emitiu a seguinte nota:

[...] Pepa Delgado fez com desenvoltura, que é o apanagio da sua carreira artistica, uma criadinha sarada, professora de maxixe, com direito á gratificação adicional de 40 0/0, senão pelo tempo de serviço, ao menos pelos profundos conhecimentos que demonstra ter da materia. [...] ⁹⁰.

O autor da nota já observava que em 1912, data da apresentação da peça, Pepa Delgado se apresentava em seus papéis com desenvoltura. Tal característica contribuía para a composição (segundo o estereótipo da época) da personagem “Rita”, a “mulata” desenvolta que era exímia maxixeira. Ao que parece, ao longo dos anos, Pepa Delgado se especializou em dançar o maxixe, detalhe que não passou despercebido pela matéria.

O enredo mostrava o “Maestro” do clube (Franklin de Almeida) apaixonado pela personagem “Rita” (Pepa Delgado) em um diálogo que chegou até nossos dias:

[...] (**Entra Rita pensativa, medindo os passos. A seguir, o maestro.**)

MAESTRO – (**Num salto**) Rita!

RITA – (**Assustada**) Vôte! O senhor parece assombração! Me prega cada susto...

MAESTRO – Ritinha, a minha arma de artista, neste momento, vibra...

RITA – Vibra é fióte de cobra, não é?

MAESTRO – (**Continuando**) Vibra como uma corda de violino, tangida pelos dedos de Cupido...

RITA – Fala logo o que tem que falar, Maestro.

MAESTRO – Tem razão. Serei menos **pro lixo**. Em suma: eu ando rôxo por você!

RITA – Por mim? (**Torcendo o vestido**) Eu não sou **merecedente**...

MAESTRO – Sim, amo-a. E **amará-la-ei** internamente.

RITA – Posso, entretanto, sabê quais é as suas intenção?

MAESTRO – Casar, ali, na exáta!

RITA – Então o Cazuza vai ficar sem a sua ama-sêca. Porquê, pra que negar? – eu sou sêca mas é por você! (**Cantam**)

⁸⁹ *Jornal do Brasil*, 13 de junho de 1912, p.18, grifos do autor.

⁹⁰ *Diário de Notícias apud O Paiz*, 15 de junho de 1912, p.5.

MAESTRO –
Sinhá Rita, que rortura
eu não posso mais regê.
A batuta, nesta altura
não me qué obedecê!

Ai, criadinha,
tão bonitinha,
ai, que derricho!
Ai, que feitoço!

RITA –
Eu também ando encrencada.
Cada vez tô mais confusa.
Ficou entupigaitada
a chupêta do Cazuzá.

Meu maestrinho,
Tão meudinho
Meu bom-bocado
tão desejado!

MAESTRO –
Quando formos casadinhos
eu sempre agarrado a ti
vou te dá muitos beijinhos.
Dó ré mi fá sol lá si...

RITA –
Na noite do casamento
vai haver forrobodó
com a batuta em movimento.
Si lá sol fá mi ré dó... (**Vozes que se aproximam**).

MAESTRO – (Agarrando-a) Me oscúla-me, querida! chapa a minha bôca com o carimbo dos teus lábios! (**As vozes cada vez mais se aproximam.**)

RITA – Me larga, que vem gente! (**Os dois se separam. Maestro corre para o estrado da orquestra. Rita sai pela esquerda, esbarrando no Guarda, que entra, acompanhado de Sebastião.**) [...].

Fonte: *Revista de teatro*, 1961, p.10.

Pepa Delgado interpreta uma personagem “despachada”, sem “papas na língua”, como era o imaginário da “Mulata” sensual. Nesse diálogo, vemos que sua personagem é retratada como tendo pouca instrução, não falando segundo a norma culta (igual a seu parceiro de cena). Vemos também uma conotação sexual no diálogo, fixando mais inda a sensualidade imaginada à personagem.

Na apresentação da “Mulata Zeferina”, Cecília Porto cantava o que ia pelo imaginário popular acerca dessa personagem:

Sou mulata brasileira
feiticeira
frutinha nacional

Sou perigosa e matreira,
 Sou arteira
 Como um pecado mortal.
 Pra provar o gostoso
 delicioso
 sabor que esta fruta tem
 todo mundo anda ansioso
 e que guloso
 está seu guarda também!

Quando eu danço no salão,
 – que peixão –
 diz aquele que me vê
 Eu vou girando o balão
 como um pião,
 somente para moê! (**Côro repete**)

Tenho sempre uns renitente
 pela frente
 Mas em todos dou a lata,
 Nesta terra, francamente,
 minha gente,
 não se póde ser mulata! (**Côro repete**)

Fonte: *Revista de teatro*, 1961, p.5-6.

Cecília Porto se apresenta como a “frutinha nacional”, ou seja, a fruta que era desejada por todos, sendo perigosa e arteira, “como um pecado mortal”. Era uma personagem cobiçada por todos. Em uma ligação com o pecado original, citado na Bíblia (abrindo os olhos de Adão e Eva para a sexualidade), a “Mulata” era comparada com a maçã que levava à perdição. Ela terminava a música informando que nesta terra não se podia ser “mulata”, dando a entender a “perseguição” de cunho sexual sofrida pela personagem.

As personagens de Cecília Porto e Pepa Delgado, “mulatas dengosas”, vinham sendo representadas no Teatro de Revista desde o final do século XIX. No início da década de 1910, essa imagem estereotipada se consolidaria em nossos palcos. É preciso lembrar que, na maioria das vezes, as atrizes brancas interpretavam personagens negras. Pepa Delgado já se “especializava” nessa interpretação. A crítica dos jornais nos mostram como o público e a imprensa aceitavam bem o fato de uma mulher branca interpretar baianas e mulatas nos palcos. Essa aceitação, vinda desde o final do século XIX, faz-nos pensar que o público estava acostumado a ver atrizes brancas interpretando personagens negras ou miscigenadas em vez de ter as próprias atrizes afrodescendentes interpretando papéis semelhantes, justamente porque as primeiras não representavam uma mulher de cor e uma vez em que a possibilidade de atrizes negras ou miscigenadas atingirem papéis de destaque era quase inexistente. A “sensualidade” e a “malícia” da “Mulata” estava reservada somente ao palco, sem o perigo de “perverter” ninguém fora daquele espaço de representação imaginária. Fora do palco, os homens estavam

“livres” dos “encantos” da “Mulata”. Ao longo dos anos, ao que parece, as pessoas passaram a associar a imagem de atrizes (brancas) como Pepa Delgado e Cecília Porto às personagens “Mulata” e “Baiana”, sendo incentivados nesse sentido pela imprensa, dramaturgos e críticos teatrais.

Sobre a peça “Flor de Junho”, estreada em 1908, o jornal *A Imprensa* informava que: “Pepa Delgado, uma *mulata Florinda*, com todos os predicados. Typo bem apresentado e cantado deliciosamente”⁹¹. Já *O Século* noticiava que:

O delicado e engraçado papel de Florinda, a mulata, será desempenhado pela talentosa atriz Pepa Delgado. Foi bem inspirada a escolha. Pepa, com toda a graça que lhe é peculiar, ha de com toda certeza realçar muito essa interessante personagem da *Flor de Junho*⁹².

Nesse período, como podemos observar, Pepa Delgado já era uma “especialista” em interpretar “Mulatas”. A imprensa saudava a escolha da atriz para o papel, destacando que sua interpretação iria “realçar” a personagem.

Em 26 de outubro de 1908, o mesmo jornal afirmava que Pepa Delgado, nesta mesma peça, “com uma correção artística de sempre, deu-nos uma Florinda <<comme il fallait>>. Estudando o papel em todos os seus detalhes, nelle penetrando a fundo, a applaudida artista foi uma mulata de estouro”⁹³. *O Século*, dizia que Pepa Delgado fazia admiravelmente o papel da “mulata Florinda”, tendo cada vez mais compreendido “a figura que encarna” e “tirado um partido enorme dessa mulata de estouro, namorada do português”. Segundo o periódico, a plateia vibrava, delirando, aplaudindo e bisando o batuque final do último ato, com Pepa Delgado. E terminava: “E Pepa bem merece”⁹⁴.

Em 1913, Pepa Delgado estrelava a peça “A Viúva da Alegria”, de Mário de Almeida e Luiz Rocha, uma paródia de “A Viúva Alegre”, de Franz Lehar. Interpretando o papel título, ela dava vida a “Anninhas do Charivari” (versão brasileira de Anna Glavarry), que era lavadeira e, mais uma vez, uma “mulata sympathica e pernóstica, a que ela emprestou uma graça natural”⁹⁵. O jornal *O Imparcial* publicou uma fotografia do elenco (Figura 11)⁹⁶.

Por ocasião de uma nota biográfica, o jornal *A Lanterna* afirmava que Pepa Delgado era “uma das atrizes que melhor se prestam á criação dos typos nacionaes. Dá-lhes a graça que

⁹¹ *A Imprensa*, 26 de outubro de 1908, p. 2.

⁹² *O Século*, 17 de outubro de 1908, p. 3, grifos do autor.

⁹³ *O Século*, 26 de outubro de 1908, p. 3.

⁹⁴ *O Século*, 30 de outubro de 1908, p. 3.

⁹⁵ *A Época*, 19 de fevereiro de 1913, p. 3.

⁹⁶ *O Imparcial*, 18 de fevereiro de 1913, p.5.

reclamam, a figura que exigem, a desenvoltura sem a qual não agradam”⁹⁷. Para tipos nacionais, entendamos como sendo as personagens “Mulata” e “Baiana”, tipos as quais a atriz interpretou muitas vezes. Embora atuasse em vários estilos teatrais como burletas e operetas, seria nas revistas em que Pepa Delgado encarnaria personagens afrodescendentes com mais frequência e destaque. Essas características parecem ser o que o imaginário popular “exigia” para a composição da “Mulata” como ter muita simpatia e graça, aliadas a uma desenvoltura e pernóstico que compunham o comportamento dessa personagem. Pepa Delgado adquiriu, no exercício de atriz, a composição desses atributos, sendo elogiada pela crítica, que a considerava uma das atrizes que melhor faziam a criação dos tipos nacionais.

Como forma de crença dividida e múltipla, o estereótipo requer, para uma significação bem sucedida, uma cadeia contínua e repetitiva de outros estereótipos. O processo pelo qual o “mascaramento” metafórico é inscrito em uma falta, que deve ser então ocultada, dá ao estereótipo sua fixidez e sua qualidade fantasmática – *sempre as mesmas* histórias sobre a animalidade do negro [...] *têm de ser* contadas (compulsivamente) repetidamente, e são gratificantes e aterrorizantes de modo diferente a cada vez (BHABHA, 1998, p. 120, grifos do autor).

Para o historiador Homi Bhabha o estereótipo seria uma alienação propagada para a coletividade que, vai se repetindo e passando adiante, sempre recheada de preconceitos, menosprezando figuras como os afrodescendentes no teatro musicado. Um estereótipo chamaria outro e, nesse conjunto, teríamos uma ideia geral estereotipada como uma espécie de máscara que se fixa sobre a realidade. A cultura das pessoas negras e miscigenadas seriam tidas como “bárbaras” e algumas de suas figuras seriam representadas com uma máscara que a cultura dominante (branca) criaria para sua aceitação e diversão.

⁹⁷ *A Lanterna*, 06 de dezembro de 1916, p. 2.

Figura 11 – Elenco de “A Viúva da Alegria”.



Fonte: *O Imparcial*, 18 de fevereiro de 1913, p. 5⁹⁸.

Nesse período começavam a se destacar atrizes negras como Júlia Martins e Nina Teixeira. Sobre Júlia, falaremos no próximo capítulo. A gaúcha Nina Teixeira se destacou no Rio de Janeiro, na primeira década do século XX, ao lado de Geraldo Magalhães, formando a dupla Os Geraldos. Cantando em cafés-concerto e bares, eles adquiriram fama, chegando a gravar dezenas de discos. Em uma excursão à Europa em 1909, Nina Teixeira levava várias músicas de seu repertório, inclusive a famosa “Vem Cá, Mulata”, que ela também gravou ao lado de Geraldo Magalhães. Antônio Herculano Lopes nos informa que:

Para os brasileiros mais educados, era terrível que aqueles corpos negros pudessem encarnar a representação da arte nacional. Em 1908, um crítico teatral se referiu a Os Geraldos como o dueto beijudo que proclamava aos brados em países estrangeiros “o baixo nível financeiro e estético de nossa arte”. Quanto ao palhaço Benjamin, o mesmo crítico (que se assinava Jota Depê) observou que a única forma pela qual a “mente empobrecida” do ator lograva decorar suas falas era através do uso da gíria e da linguagem vulgar – sinal mais claro da degradação de nosso teatro. Cada avanço pequeno de artistas negros sobre um palco era percebido como uma ameaça e rejeitado violentamente por parte do público e da crítica⁹⁹.

⁹⁸ Da esquerda para a direita, ao alto: Pepa Delgado, Belmira de Almeida e Luiza Lopes. Ao centro: Franklin Almeida e João Mattos. Na linha de baixo: J. Pedroso, Alfredo Silva e Lola Denegri.

⁹⁹ *O Degas*, 05 de setembro de 1908, p. 8 *apud* LOPES, 2009, p. 87.

As elites brasileiras não aceitavam ver a cultura nacional representada no exterior por artistas negros. O destaque desses artistas “ameaçava” as elites, que não queriam que, no exterior, se pensasse que o Brasil era um país negro. Os estereótipos que recaíam sobre os afrodescendentes eram usados para atacar esses artistas. Artistas como Nina Teixeira, Geraldo Magalhães, Benjamin de Oliveira, entre outros, recebiam críticas negativas não pelo valor de sua arte, mas pela cor de sua pele, pela sua estrutura física, pela forma de falar. Os avanços profissionais desses artistas faziam com que essas elites se sentissem “ameaçadas”, gerando críticas violentas e rejeitando o que eles produziam.

Em uma reportagem da revista *O Malho*, de 1909, Nina aparece vestida de “Baiana”, sendo um dos poucos registros em que vemos uma mulher negra ou mestiça, do começo do século XX, interpretando personagens afro-brasileiras. Também encontramos uma fotografia de Pepa Delgado também vestida de “Baiana”. É uma oportunidade de compararmos as imagens, onde uma mulher branca (Pepa) (Figura 12) assume esse personagem, ao passo de que uma mulher negra (Nina) (Figura 13), também se apropria da mesma caracterização.

Com indumentárias parecidas, Pepa Delgado e Nina Teixeira vestem roupas que identificam as baianas no final do século XIX e início do XX. Saia comprida, pano amarrado e envolvendo parte do corpo, camisa branca, com os braços de fora, colares em abundância, pulseiras e o cabelo amarrado em um turbante. As duas fazem poses sensuais para a câmera, talvez para demonstrar a imagem da “mulata sensual”, estereótipo já propagado e fixado no Teatro de Revista.

Ambas sorriem e encaram a câmera fotográfica, em uma intimidade para com quem olha a fotografia. Porém, Pepa, ao contrário de Nina, encara a câmera, como se dialogasse com o observador. O que observamos em nossas pesquisas e na apreciação de algumas gravações é que, mesmo sendo interpretadas por atrizes negras e mestiças, a “Baiana” e a “Mulata” sempre seriam caracterizadas de maneira estereotipada e sensual, seria um modelo que serviria para a interpretação das futuras atrizes que encarnariam essas personagens.

Léa Maria Schmitt Leal e José Luiz Ligiéro Coelho nos explicam, baseadas em Raul Lody (2003), que o turbante afro-brasileiro teria relação com a cultura afro-islâmica,

pois a maneira que seus usuários utilizariam tais peças na cabeça, para se protegerem do sol do deserto, ou mesmo em outras áreas desérticas do continente africano, seria de suma importância para se protegerem das agruras diárias. Dentro da religião afro-brasileira, os turbantes seriam as marcas de distinção para identificar seus portadores, a mulher que o porta, manifesta a presença dos Orixás (LODY, 2003 *apud* LEAL; COELHO, 2019, p. 50).

Na religião afro-brasileira, os turbantes mostram distinção e as mulheres que usam a peça manifestam a presença dos Orixás. O uso dessa peça na cabeça das cantoras, faz referência as baianas e sua ligação com a religião afro-brasileira.

Figura 12 – Pepa Delgado vestida de “Baiana”.



Fonte: Arquivo do autor.

Figura 13 – Nina Teixeira vestida de “Baiana”.



Fonte: *O Malho*, 17 de abril de 1909, p. 25.

Os autores ainda nos informam:

Apesar de todo o simbolismo encontrado nos turbantes. É por meio do pano da costa listrado, estampado, ou bordado em richelieu ou mesmo em renda que a mulher mostra a sua posição hierárquica, marcando a sua presença por fortes elos que determinam identidades e a importância do seu papel social. Torna-se evidente a força feminina na religião afro-brasileira, principalmente aquela advinda das culturas Fon-Ewe e Banto que aqui aportaram como negros escravos, o pano da costa, desta forma, torna-se uma peça essencial no traje da baiana, tendo vários significados distintos - status social e comunidade religiosa no terreiro de candomblé -, marca também as atividades econômicas desenvolvidas pelas mulheres como também inseridas nas agremiações carnavalescas (LODY, 2003 apud LEAL; COELHO, 2019, p. 50).

O pano da costa marcava o status social e a comunidade religiosa no terreiro de candomblé, marcando também suas atividades econômicas. Seria esta indumentária, mais até que o turbante, que as mulheres mostrariam a sua posição hierárquica. Não seria um simples adereço, mas uma peça com vários significados importantes, que ilustrariam a cultura afro-brasileira.

De acordo com Rodrigo Gomes,

A partir do início do século XX, o Teatro de Revista começou a mostrar sinais de mudança. Os enredos começaram a enaltecer as baianas, as mulatas e a retratar a vida na periferia, nos morros e subúrbios, aos poucos, substituindo a hegemonia da cultura dominante, e isso passou a agradar o público. Abriu-se não só a possibilidade de retratar novos contextos, mas também de incluir artistas que não se encaixavam nos padrões hegemônicos da alta cultura (GOMES, 2013, p. 2).

A partir desse período, uma mudança se fazia no modo de se conceber o Teatro de Revista. Com o enaltecimento de “Baianas” e “Mulatas”, bem como a vida na região periférica e nos morros, o teatro começava a retratar, mesmo que de maneira estereotipada, a vida das pessoas menos favorecidas economicamente. Isso possibilitou o destaque a artistas que não estavam inseridos nas camadas da chamada “alta cultura”. Artistas populares tiveram mais projeção em suas carreiras, chamando a atenção de empresários que viam como o público gostava dessa nova realidade.

No segundo ato da revista musical “O Cachorro da Mulata” (1912), de F. Cardoso de Menezes, com música do maestro José Nunes, Pepa Delgado interpretava, com muito sucesso, uma “Baiana”. A letra de sua apresentação retratava os pratos típicos vendidos pelas quitandeiras e, como sempre, exaltava a sensualidade da baiana:

Tenho licença particulá,
P’ra vende tudo quanto eu quizé...
Pois seu Osmundo disse: Yáyá...
Na Prefeitura faço um filet

Vendo rabada, cuscús, cangica,
 Pé de moleque, mingáo, mãe benta...
 Repare agora, seu Tiririca
 Se esta bahiana quarqué aguenta

ai!
 No servicinho
 Sempre perfeito
 Pelo beicinho
 Deixo um sujeito
 Sou bahianinha
 Não nego fé...
 No que quizé!

Meu taboleiro tem freguezia
 Nem sei p´ra onde hei de me virá...
 Seja de noite ou seja de dia...
 Todos me chamam: Yáyá! Yáyá!

Já muitas vezes ´tá se acabando
 Rabada fresca com vatapá,
 Moços e velhos pedem chorando
 Deixa a panella, meu bem, raspá!

Fonte: Biblioteca Jenny Klabin Segall (<http://bjks-opac.museus.gov.br/>)

Sobre as artistas que encarnavam a “mulata sensual”, Rodrigo Gomes afirma que muitas artistas que estavam ligadas a essa imagem possuíam fracos vínculos com a cultura afro-brasileira, como Júlia Martins, Otília Amorim e Aracy Côrtes. Segundo ele, quase não existiam, no teatro e na indústria fonográfica do início do século XX, mulheres negras advindas das camadas pobres dos redutos afro-brasileiros. Apenas a partir da década de 1960, nomes como Elza Soares, Clementina de Jesus e Ivone Lara começaram a despontar nesse sentido, tendo abandonado a figura da “mulata sensual” e incorporando a figura da tia, mãe, damas, matriarcas. Gomes também informa que outro exemplo que mostra que as intérpretes da personagem “Mulata” não tinham vínculos com a população negra é o fato que, em várias situações, a imagem da “Mulata” era interpretada por mulheres brancas, como Pepa Delgado, Cecília Porto, Maria Lino, Pepa Ruiz e Carmen Miranda, mulheres que “incorporaram diversas propriedades da ‘categoria mulata’ para se firmarem diante da nova demanda de feminilidade” (GOMES, 2013, p. 7).

Demoraria ainda algumas décadas para que a imagem de mulheres negras e mestiças no meio artístico fosse amenizando os estereótipos. Talvez, de todo, não tenha desaparecido, pois, um exemplo é a imagem da “Mulata Globeleza”, na década de 1990, que explorava o lado sensual da imagem da “Mulata”. Nas primeiras décadas do século XX, com

mais intensidade, a imagem distorcida dessas personagens fazia sucesso perante o público e a crítica teatral, sendo fixada no imaginário das pessoas.

3.3 O afastamento de Pepa Delgado dos palcos: relações de (in)dependência?

Ao falar de uma história de vida, Pierre Bourdieu (2006, pp.183-184) entende que estamos supondo a vida como uma história, sendo inseparavelmente o conjunto dos acontecimentos de uma existência individual. O senso comum diz que a vida seria um caminho com suas encruzilhadas, um percurso em que fazemos, com começo e fim. Durante essa trajetória, teremos contratempos, contradições, idas e vindas, fazendo com que uma vida não seja tão simples assim em seu percurso. Essas contradições e uma forma não linear de se mostrar uma existência, contrariando o senso comum, se apresenta ao registrarmos a vida da atriz Pepa Delgado, com suas conquistas, sucessos e percalços.

Bourdieu discute que uma história de vida é algo que segue uma trajetória repleta de idas e vindas, contendo contradições, com vários caminhos a serem percorridos até chegar a um final. Um conjunto de acontecimentos que se resumem em uma existência individual, sendo vista como um relato da história de cada um de nós. É preciso estarmos atentos ao fazer um relato biográfico, pois, ao buscarmos um sentido inteligível para a narrativa, podemos também ignorar seus percalços e contradições.

A vida dessas atrizes-cantoras, enquanto mulher e artista no início do século XX, nos mostra pessoas que constituíram suas histórias por meio de estudos e experiências adquiridas nos palcos, mas, essa história não está isolada; ela funde-se com o meio no qual a atriz estava inserida, sua história se desenvolve através da interação de sua vida com os agentes externos, sejam pessoas ou acontecimentos à sua volta, em geral. Segundo Semíramis Silva, “a biografia, para Bourdieu, é uma ilusão no sentido de que o seu autor, seja o biógrafo ou o próprio biografado, dão uma sequência aos fatos e os ordenam conforme o que acham significativo, criando um sentido artificial à vida” (SILVA, 2012, p.8)

Com essa concepção, observamos o indivíduo no interior de uma complexa rede que abrange vínculos de amizade e a condição social, entre outras características. Dessa forma, enfocáramos a análise no biografado como inserido em um contexto cultural que o facilita a abraçar várias ideias, tomando atitudes que irão repercutir “na esfera política de sua vida, nas opções que faz, etc.” (SILVA, 2012, p.7).

A trajetória de Pepa Delgado, enquanto artista, foi rica ao construir parte de uma cultura em um período adverso às mulheres, permeado de obstáculos. Ela viveu intensamente

em seu meio social, tendo participado como protagonista de vários episódios que marcariam sua vida e carreira. Transgredindo algumas regras sociais destinadas às mulheres, Pepa e suas colegas eram visadas ao se apresentarem em teatros populares em gêneros como a revista, ou dançando um ritmo considerado sensual, o maxixe. Muitas vezes, elas cantavam versos de duplo sentido, assim como seus colegas masculinos que também gravavam as chamadas “trovas alegres”, músicas maliciosas, com alto teor sexual.

Pepa Delgado, em meados da década de 1910, alcançou um patamar de prestígio no meio teatral, após uma bem-sucedida participação em discos, palcos e, até, no cinema. O periódico *O Rio Nú*, lançava em suas páginas notas ferinas sobre vários artistas. Desde 1903, Pepa Delgado era atacada por ele:

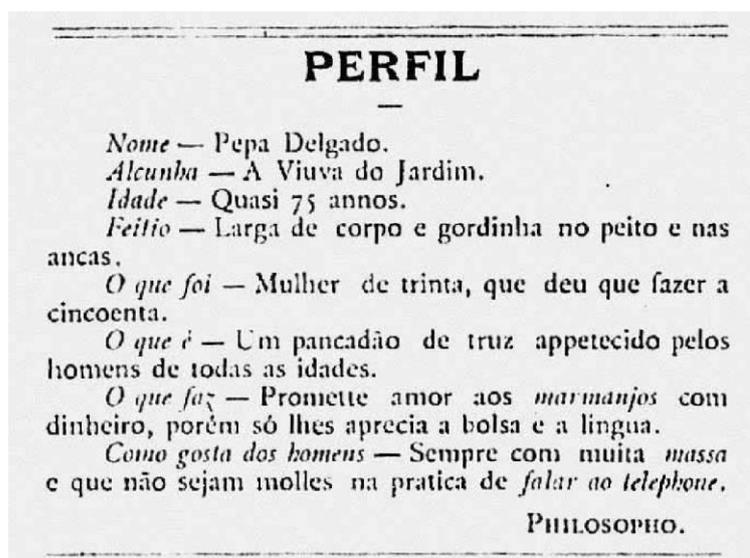
Está fazendo grande *mossa* á Sra. Pepa Delgado a partida para São Paulo. A pobre menina já anda tão triste porque não póde levar comsigo o *mangueira*, o que lá vai lhe fazer falta. Já estava tão acostumada ao tamanho... Emfim, como não é para ficar... deixa...¹⁰⁰

Um dos exemplares trazia a nota: “Tentou suicidar-se em S. Paulo a Sra. Pepa Delgado. Cheia de ciumes, em um momento de irreflexão, lavou o rosto e bebeu quasi meio litro da agua da bacia. Não obstante os socorros prontos, o seu estado é ainda grave”¹⁰¹. Não sabemos se realmente Pepa Delgado tentou suicídio. Aparentemente, não, pois várias notas de periódicos insinuavam que a atriz não gostava de banhos. A nota, satírica, faz alusão ao fato de a atriz ter usado água de forma exagerada, indo de encontro a sua suposta falta de higiene. Os ataques, em variados periódicos, iam desde conotações sexuais à sua suposta falta de higiene, passando por insinuações de que a atriz só namorava por interesse financeiro (Figura 14) e também a depreciando por seu peso (Figura 15). O que proporcionava essas matérias? Seria o fato de uma mulher, ou várias, “ousarem” se expor nos palcos ou afrontarem a sociedade conservadora com comportamentos ditos “imorais”? O fato é que as atrizes passavam a ser visadas por esses veículos que, não só, a elogiavam por suas atuações, mas não poupavam críticas e ataques à sua moral, escrevendo muitas vezes notas depreciativas.

¹⁰⁰ *O Rio Nú*, 07 de janeiro de 1903, p.7, grifo do autor.

¹⁰¹ *O Rio Nú*, 06 de março de 1909, p.3.

Figura 14 – Ataques de *O Rio Nú* à Pepa Delgado.



Fonte: *O Rio Nú*, 23 de abril de 1913, p.2.

Figura 15 – Charge depreciando Pepa Delgado.



Fonte: *O Malho*, 26 de agosto de 1905, p.7¹⁰².

¹⁰² “Já repararam naquella minha collega? É uma contradicção andando, ou antes, é (sic) duas contradicções, salvo os direitos da grammatica. É Pepa e parece pipa, e a respeito de Delgado, parece um sacco de melancias”.

Na virada do século XIX para o XX, a castidade era exigida às mulheres, ao contrário dos homens, sendo elas muitas vezes trancafiadas em suas casas:

Todavia, essa rigidez pode ser vista como o único mecanismo existente para a manutenção do sistema de casamento, que envolvia a um só tempo aliança política e econômica. Em outras palavras, nos casamentos das classes altas [...] a virgindade feminina era um requisito fundamental. Independentemente de ter sido ou não praticada como valor ético propriamente dito, a virgindade funcionava como um dispositivo para manter o *status* da noiva como objeto de valor econômico e político, sobre o qual se assentaria o sistema de herança de propriedade que garantia a linhagem da parentela (D'INCAO, 2007, p. 235, grifo da autora).

Sendo um requisito fundamental, nas classes altas, a virgindade garantia a “pureza” da mulher, sendo um *status* para a noiva, que era, de certa forma, um objeto de valor econômico e político, conforme a autora menciona.

À mulher burguesa era permitido se exhibir em bailes e saraus, porém, sempre sob o controle de uma figura masculina; quanto à mulher que se exibia em teatros fugia completamente das “boas” regras de conduta ditadas pelos padrões morais de então. Estudando a trajetória de mulheres como Pepa Delgado, visamos compreender o papel das mulheres no mercado de trabalho, particularmente enquanto artistas, já que elas estavam à margem de uma sociedade patriarcal da época, onde não havia muitas opções de trabalho remunerado para as mulheres, o que não quer dizer que elas não trabalhassem. Pelo contrário, sempre as mulheres estiveram fazendo diversos trabalhos, mesmo que não remunerado, como o de donas de casa, cozinheiras, lavadeiras, etc.

Devemos nos lembrar que, segundo Perrot, as mulheres sempre trabalharam. Sendo de ordem do doméstico, da reprodução, não era valorizado nem remunerado. Mesmo sendo “invisível”, era um trabalho indispensável, segundo a autora, para a existência das sociedades. A partir da industrialização, nos séculos XVIII e XIX, nas sociedades ocidentais, o “trabalho das mulheres” será posto em questão, pois muitas passam a trabalhar fora de casa, podendo (e devendo) ter acesso ao salário (PERROT, 2007, p. 109).

As artistas se encontravam entre as mulheres marginalizadas por se dedicarem às artes e usá-las como profissão, afastando-se do “trabalho de mulher” aceito pela sociedade, ou seja, as lides domésticas. Não era fácil enfrentar a sociedade dessa forma, pois “uma mulher que se mostra se desonra. [...] A audácia de uma mulher é sinal certo de sua vergonha” (ROUSSEAU, [1758?] *apud* PERROT, 2007, p. 128, grifo da autora). Michelle Perrot menciona que “ser atriz é faltar com o pudor, entrar no círculo duvidoso da galanteria, ou mesmo da prostituição” (PERROT, 2007, p.128, grifo da autora). A autora discute as duras

condições de vida de uma jovem atriz francesa, em Paris de 1914, a qual estava comprometida a:

[...] representar, cantar, dançar ou aparecer no palco á (sic) primeira requisição [do diretor] – em qualquer tempo, em todos os lugares, mesmo na província ou no estrangeiro, várias vezes e em diferentes teatros, no mesmo dia, à tarde ou á noite – todos os papéis que lhe serão atribuídos, sem distinção de gênero nem de emprego (PERROT, 2007, p.129).

A historiadora Rachel Soihet menciona que durante a chamada *Belle Époque*, a ordem burguesa estava instalada e a higienização do país surgia como lema dos grupos ascendentes, que procuravam transformar os hábitos locais baseados nos modelos parisienses. Aos homens e mulheres dos segmentos populares foram adicionados valores e formas de comportamento que passavam por uma rígida disciplinarização do espaço e do tempo de trabalho, que ia se estendendo às demais esferas da vida. Dessas pessoas se esperava uma força de trabalho adequada e disciplinada. Sobre as mulheres recaía uma forte carga de pressão acerca de um comportamento pessoal e familiar desejado, buscando inseri-las nessa nova ordem, pois achavam que delas dependiam a construção dos novos propósitos (SOIHET, 2007, p. 362). Nessa época, as imposições da nova ordem tinham respaldo na ciência, que considerava como características femininas, por razões biológicas, “a fragilidade, o recato, o predomínio das faculdades afetivas sobre as intelectuais, a subordinação da sexualidade à vocação maternal” (SOIHET, 2007, p. 363).

A historiadora ainda nos diz que, embora, para a classe dominante, o casamento fosse a única via legitimada de união entre um homem e uma mulher, era proporcionalmente pequeno o número de pessoas casadas em relação ao total da população. Ela explica que isso se devia não só pelo desinteresse decorrente da ausência de propriedades, mas pelos entraves burocráticos. Outro fator era a dificuldade do homem pobre em assumir o papel de mantenedor, como nas classes burguesas, possibilitando a autonomia de algumas mulheres.

Rachel Soihet nos diz ainda que a liberdade sexual das “mulheres populares” dá a entender que a ideia do controle intenso da sexualidade feminina estava vinculado ao regime de propriedade privada. Desde o século XIX, o casamento era uma boa opção para uma ínfima parcela da população que buscava unir os interesses da elite branca. As camadas pobres da população viviam em concubinato, pois, um dos fatores de entrave ao casamento, eram os altos custos das despesas matrimoniais (SAMARA, 1983, p. 42 *apud* SOIHET, 2007, p. 367-368). Dessa forma, as classes menos favorecidas economicamente, não tinham bens a defender e/ou

unir, não sendo tão rígidas quanto a união entre as pessoas e, de certa forma, mais tolerantes quanto a liberdade sexual das mulheres.

Mesmo não pertencendo às classes altas da sociedade, às atrizes eram cobradas as mesmas regras sociais, uma vez que eram condenadas por seu modo de viver, sem amarras. Ser mulher intelectual e emancipada era um mau exemplo às demais. O filósofo Georg Simmel comparando prostitutas de luxo (as cortesãs) com as atrizes, atacava ferozmente estas últimas:

Se a mulher for bonita e conhecer um pouco a arte da recusa, se ademais fizer teatro, então pode escolher os candidatos e mesmo as pulseiras de brilhantes. [...] A atriz, que nada tem de mais moral do que a mulher da rua e, talvez, até se revele bem mais calculista e vampiresca, é recebida nos salões de que a prostituta de calçada seria expulsa pelos cães (SIMMEL, 1892 *apud* REIS, 1999, p.58).

Na citação acima, Simmel se mostra fortemente contrário às atrizes, comparando-as às prostitutas de rua, que também sofriam preconceitos. A atriz, para ele, se mostrava calculista e vampiresca, sendo uma ameaça aos homens que, com a sedução destas, gastariam muito com seus caprichos e joias.

Segundo Tracy Davis, as atrizes viviam uma vida pública, exercendo uma atividade ligada a um público pagante, sendo assim associadas às prostitutas: “Para uma grande parte da sociedade, as similaridades entre as vidas das atrizes e das prostitutas ou *demi-mondaines* eram inesquecíveis e afastavam todas as outras evidências sobre respeitabilidade” (DAVIS *apud* REIS, 1999, p. 58, grifo da autora). Nessa época, o *Jornal de Theatro & Sport* em 1918 publicou um artigo onde o preconceito para com os artistas era evidente. Assinado por Marques Pinheiro, em uma coluna intitulada “Causas da Decadência do Theatro Nacional”, o artigo “Os Artistas” culpava os mesmos pela, segundo ele, situação lamentável em que se encontrava o teatro brasileiro:

[...] Ao ter que falar dos artistas como causa da decadência do theatro nacional, certamente que não poderei elogial-os. Vou com argumentos baseados em factos, accusal-os, não levantando calumnias, mas tão somente dizendo verdades.

O theatro, entre nós, não é cousa honesta, não é um trabalho onde a virtude possa procurar o pão de cada dia, muito ao contrario; para as artistas, é muito mais facil ganhar farto dinheiro entregando o corpo ao peccado, do que conseguir sem as delicias do vicio.

O theatro para a maioria das nossas actrizes não é meio de vida. O dinheiro que ellas gastam e esperdiçam não provem da arte que exhibem no palco; o dinheiro vem da prostituição.

As artistas honestas, porque as ha no theatro, estaa (sic) não podem fazer concurrencia as <<profissionais do sorriso>> que invadem o palco, mesmo porque os empregarios dão preferencia ao <<genero desbragado>> pois dizem elles: <<ellas se vestem com mais luxo e são o chamariz de conquistadores para platéa>>.

Portanto, ainda são os empregados os responsáveis pela devassidão que invadiu o teatro¹⁰³.

Marques Pinheiro fala dos artistas nacionais acusando-os e se recusando a elogiá-los. Diz que, com seus argumentos, baseados em fatos, só diz verdades. Para ele, o teatro nacional não era coisa honesta, onde perdure a virtude. Para ele, os artistas achavam mais fácil ganhar a vida entregando o corpo ao “pecado”, “às delícias do vício”. Ele era direto em determinar que, a maioria das atrizes, vivia da prostituição, que o dinheiro que elas gastavam não vinha do trabalho dos palcos. Mesmo considerando a existência de artistas honestas, ou seja, que não se prostituíam, para ele, estas não podiam concorrer com as outras, “profissionais do sorriso”. Ele afirmava que os empresários eram os responsáveis pela “devassidão” que invadia o teatro. Sua nota expõe o que muitas pessoas das classes altas da sociedade pensavam sobre a profissão de artista, em especial, sobre as atrizes, ou seja, que a maioria das atrizes usava o palco para atrair possíveis amantes.

Em outro artigo, publicado por J. Ozorio no periódico *O Theatro* em 1911 e intitulado “Um Ensaio Theatral (observações de um curioso)”, podemos observar mais uma vez o preconceito com os artistas de teatro:

O pessoal olha sempre de soslaio e imediatamente é iniciada a analyse, surgindo logo os commentarios picantes acompanhados de risadinhas meio discretas. [...] Horas antes de ter começo o ensaio, estão *os artistas* e demais pessoal, sentados ás mezas e bancos do jardim, alguns na platéa e outros no palco, cujo panno está suspenso. Homens e mulheres parlam sobre os mesmos assumptos: teatro e vida alheia. Uns por desfastio *flirtam*. Quasi todos bebem e fumam, notando-se que as mulheres são as que mais abusam desse ultimo vicio, o que é naturalissimo. [...] Uma hora e meia depois da fixada para o ensaio, ouve-se o som estridente da campainha electrica, chamando o pessoal a postos. O ensaiador que, quasi sempre, é o actor mais conceituado da *troupe* toma uns ares de importancia, franze a testa, empina o pencenez e faz a chamada por meio de forte palmas. Começa o palco a se encher. As primeiras que entram são as coristas, vem mollemente umas, correndo outras. Tempo depois chegam os *artistas*, *os que tem valor*, distribuindo cumprimentos á direita e á esquerda, com certo entusiasmo. Uma vez no palco fica, a maioria, agrupada, junta ao maestro e as que se julgam *estrellas*, delicias-se com uma *cigarrilha* no camarim á espera que o ensaiador tenha a honra de reclamar-lhe a presença... (OZORIO, 22 de junho de 1911, p.16, grifos do autor).

Mais uma vez, um crítico tece comentários contra o pessoal de teatro. O autor vê os artistas como indolentes, tendo como principais assuntos falar de teatro e da vida alheia. Há flerte, uns bebem, outros fumam (principalmente as mulheres). O ensaio se atrasa por uma hora e meia. Mesmo com a presença de todos no palco, as “estrelas” da companhia só aparecem quando chamadas pelo diretor. Desta forma, J. Ozorio destilava um forte preconceito para com

¹⁰³ *Jornal de Theatro & Sport*, 09 de fevereiro de 1918, p.16.

o meio artístico. Ao que parece, para ele o meio teatral era um local de indolência e de pessoas com um ego inflado.

Enfrentando uma dura jornada de trabalho, as atrizes atuavam todos os dias da semana em peças que variavam segundo o gosto do público. Algumas vezes, ocorria algum contratempo na saúde dessas artistas, como Pepa Delgado que, em 1905, teve problemas com sua voz, importante instrumento de trabalho:

Ha dous ou tres dias a interessante actriz Pepa Delgado foi accometida de forte laryngite. Logo na primeira noite da *réprisedo* Homem do guarda chuva a empreza affixou um boletim, annunciando o caso, e pedindo ao publico que relevasse qualquer falta que se dêsse quanto a parte cantada do papel de Irma. Hontem aggravou-se o incommodo. Pepa, com muito sacrificio, por grande obsequio á empreza Heller, resistiu á determinação do medico e cantou os *couplets* a seu cargo. Hoje, porém, é-lhe impossivel trabalhar. Só sabbado, por isso, teremos outra vez no Lucinda o hilariante Homem do guarda chuva¹⁰⁴.

Para o artista do palco, seu corpo é o principal instrumento de trabalho. No caso de Pepa Delgado, que também era cantora, sua voz era muito importante para sua atuação. Ao ser acometida por laringite e tendo comprometida sua voz, a atriz insistiu, mesmo contra as recomendações médicas, em continuar atuando. O esforço deve ter lhe tirado a voz, impossibilitando-a de trabalhar. É interessante que a empresa do teatro fixou um anúncio explicando a situação da atriz e pedindo desculpa, possivelmente, pela fraca voz da atriz enquanto estava doente.

No apogeu de sua carreira, Pepa Delgado trabalhava no Teatro São José. Segundo o *Almanaque d'O Teatro*, de 1907, sua lotação comportava 1413 lugares e suas dimensões apresentavam uma largura de boca de cena de 7,90 metros, por uma altura de 7,10 m, comprimento do palco cênico de 14,90 m, por uma largura de 13 m; a plateia tinha o comprimento de 19,10 m, por uma largura de 14,30 m, e a altura do teto era de 9,40 m¹⁰⁵. A atriz Ângela Reis nos lembra que:

Some-se às condições arquitetônicas dos teatros o fato de que os espetáculos musicados eram recheados de movimentações e coreografias, frequentemente em ritmos acelerados ou vigorosos como o maxixe. Para vencer também o tamanho dos palcos, o ator precisava movimentar-se em grandes áreas, esforço que seria tanto maior quanto mais fosse o número de personagens interpretados na peça. Independente do tamanho dos papéis, Cinira Polonio interpretou 12 personagens nas revistas *Cá e Lá* e *Berliques e berloques*. Mesmo que as marcações de cena (que desconhecemos) levassem a atriz a ficar parada (o que é pouco provável), só os deslocamentos para troca de roupa (onze vezes durante o espetáculo) já significavam grande esforço (REIS, 1999, p.94, grifos da autora).

¹⁰⁴ *Jornal do Brasil*, 08 de junho de 1905, p.4, grifo do autor.

¹⁰⁵ *Almanaque d'O Teatro*, 1907, p. 23-24.

Pela citação acima, vemos o quanto era exaustivo o trabalho das atrizes na virada do século XIX para o XX. Com palcos de grandes dimensões, além de ter de se locomover e dançar por toda a extensão do tablado, elas contavam com vários personagens e, por conseguinte, várias trocas de roupas. Devemos lembrar que na segunda década do século XX, as peças eram representadas em média de duas a três vezes por dia.

Como já vimos, no início de sua carreira, Pepa Delgado já interpretava vários personagens, atuando e cantando. Em 1917, ela já era uma artista consagrada tendo passado sua carreira pelos palcos, discos e cinema. Chegando ao posto de estrela da empresa Paschoal Segreto, do Teatro São José, seu nome atraía um bom público ao local. Porém, seus dias nesse teatro estavam perto de terminar, e isso seria uma nova página em sua carreira e o começo de seu afastamento dos palcos. Ela se afastou do Teatro São José no início de 1917, desde então, passou a atuar em vários teatros, em circos e ainda criando uma companhia própria.

Ainda em 1917 encontraremos a primeira citação sobre a Companhia Pepa Delgado, em Recife–PE:

“COMPANHIA PÊPA DELGADO”

Crescem os preparativos para a proxima vinda, a esta capital, da excelente companhia de operetas e revistas a que empresta o seu nome a applaudida artista Pêpa Delgado. É grande a anciedade do publico pela estrêa do magnifico conjunto artistico, o que se dará no <<Parque>>, com a revista Logo cedo, de incontestavel successo. A <<Pêpa Delgado>>, que vem a bordo do Brazil, é aqui esperada a 5 ou 6 do mez proximo. A sua temporada entre nós vae ser um acontecimento digno de registro¹⁰⁶.

Embora durando vários anos, a companhia não tinha uma constância, dissolvendo-se e refazendo-se várias vezes; paralelamente, Pepa Delgado atuava em outras companhias. Um de seus últimos sucessos foi a peça “Morena” (1918), de Viriato Correia, em que ela vivia a protagonista *Janoca*, “morena do sertão”. Fora os papéis de “mulata sensual”, Pepa Delgado encarnava também outro tipo nos palcos, a moça dos sertões, pejorativamente chamada de “Matuta”; isso, desde 1915, quando estreou a peça “A Sertaneja”, de Viriato Correia com música de Chiquinha Gonzaga, onde vivia o papel título. Chegou até nós uma fotografia da atriz em cena (Figura 16), onde ela contracena com dois colegas, uma atriz e um ator. A imagem não traz data ou anotações, porém, o cenário parece ser o campo, algum lugar do interior, o que nos leva a crer que seja de alguma de suas peças de cunho regionalista.

A interessante fotografia, tirada em cena em um teatro, nos mostra, fora Pepa Delgado encenando, os cenários que se usavam nas peças de então. Os figurinos, parecidos com

¹⁰⁶ *Pequeno Jornal*, 24 de novembro de 1917, p.4, grifos do autor.

os estilos da década de 1910, mostram a atriz à esquerda vestida com mais apuro, enquanto Pepa, ao centro, se veste com mais simplicidade, ao passo no qual o ator, segurando um violão, com fitas, está vestido mais simples ainda, além de estar descalço, trazendo esporas nos pés. Ele parece acariciar o rosto de Pepa, que gesticula para ele. A imagem mostra um cenário teatral interessante: um pano de fundo pintado retratando uma paisagem do campo, com uma cerca de madeira, secundada colunas de tijolos caiados de branco; uma porteira, tendo ao fundo árvores e uma vasta vegetação; à esquerda de quem olha a imagem, o desenho de uma pilha de feixes de palha; à direita, outra cerca de madeira.

Em 1920, Pepa Delgado estreava a peça “Viola de Caboclo”, de Mário Monteiro, inspirada em um romance de Coelho Neto¹⁰⁷. Na fase final de sua carreira, Pepa Delgado atuou em diversas companhias teatrais, incluindo circos e atuando também como cantora em cineteatros¹⁰⁸. Na década de 1920, vemos que Pepa passou a se dedicar mais como cantora do que como atriz, perfazendo um caminho contrário ao de Júlia Martins, que iniciou sua carreira como cantora e, depois, se tornou atriz. As últimas menções de Pepa Delgado atuando como artista datam de agosto de 1924.

¹⁰⁷ *Correio da Manhã*, 03 de agosto de 1920, p. 6.

¹⁰⁸ *O Paiz*, 28 de agosto de 1924, p. 2.

Figura 16 – Pepa Delgado em cena.



Fonte: Arquivo do autor.

Ainda em seus tempos no Teatro São José, Pepa Delgado conheceu e começou a namorar o oficial do exército Almerindo Álvaro de Moraes. Almerindo muito apreciava o meio artístico, sendo tesoureiro do Clube dos Democráticos. O inusitado romance, de uma atriz com um militar receberia uma tentativa de “boicote” por parte de algumas colegas de Pepa, como podemos observar em uma carta do ator João de Deus escrita em 16 de julho de 1916 a Almerindo, então funcionário do Ministério da Guerra:

Caro Almerindo

Saudações e mil felicidades.[...] Estás admirado por te escrever, não é assim?...[...]Esta tem por fim prevenir-te que ha aqui um complot contra a nossa bôa camarada Pepa e pretendem, algumas das suas bôas collegas, mandarem-te dizer que ella se porta mal, o que é uma infamia; todos os collegas são unanimes em dizer que nunca viram a Pepa tão comportada. Não te digo quem são as bôas collegas porque não vale a pena; mais tarde o saberás. Nós homens tambem formámos um blóco em seu favor, tal é a malvadez. Portanto ficas desde já prevenido; por enquanto a Pepa não sabe que te mandei prevenir. [...] Sem mais, sempre ás ordens. Do amigo velho João de Deus [...] (grifos do autor).

João de Deus, amigo do casal, afirmava que Pepa Delgado nunca estivera tão comportada. Será que antes a atriz não se “comportava”, na visão de seus colegas? Ou seus modos eram muito avançados para seu tempo? A carta surtiu o efeito desejado e o casal não se separou e ela continuou sua carreira até 1924, quando se viu grávida de seu único filho.

Nascido em 27 de janeiro de 1925, Heitor era filho de Pepa Delgado e Almerindo de Moraes. O casal ainda não era casado oficialmente, mas moravam juntos à Rua Frei Caneca, n.º43, primeiro andar. Ela estava com 38 anos e ele com 45 anos incompletos. Mesmo grávida, Pepa Delgado ainda exerceu suas funções como artista, inclusive em sua companhia. Porém, nascendo seu filho, ela abandonaria sua carreira para se dedicar à família.

Segundo o pesquisador Ary Vasconcelos, a família se mudou várias vezes, indo morar no Bairro do Encantado¹⁰⁹, subúrbio carioca. Muito católica, segundo sua nora, d. Lúcia, ela tinha uma forte ligação com a irmandade da Igreja de São Pedro, próxima à sua casa, doando bancos e “oferecendo-lhe imagens, e, para as quermesses, vestidos e bordados confeccionados por ela mesma”. Pepa Delgado também apreciava muito festejar o São João em casa “organizando, nessa data, o chamado *festão*, confeccionando bolos, licores, além da fogueira, balões com copinhos, etc” (VASCONCELOS, 1985, p.146, grifo do autor). A atriz também tinha paixão por animais, recolhendo vários gatos e cachorros de rua, além de criar outros bichos, como patos e galinhas.

Ary Vasconcelos informou que o casal Pepa e Almerindo havia se casado em 1920. Porém, ao consultarmos o livro de registro de nascimento de seu filho, encontramos uma observação no mesmo informando que o casal havia oficializado a união em 28 de setembro de 1936, quando Heitor contava com onze anos. Passando a se chamar Maria Pepa Delgado de Moraes, através do documento também descobrimos que a data certa de seu nascimento era o ano de 1886 e não 1887, como algumas fontes afirmavam.

Mesmo afastada dos palcos e do meio artístico, Pepa Delgado ajudaria novos artistas que iam se lançando no meio musical ou teatral, como Vicente Celestino, Abigail Aléssio Parecis (sua afilhada de batismo), Colé Santana e Simone Moraes. Vivendo um novo papel em sua vida, o de dona-de-casa burguesa, Pepa Delgado, agora voltada para o marido e o filho, se “enquadrava” nos papéis exigidos pela sociedade de seu tempo. Se estava livre da exaustiva rotina de apresentar várias peças ininterruptamente, com um extremo desgaste físico, por outro, não estaria livre das lides do trabalho, agora, em uma nova roupagem, como explica Michelle Perrot:

O trabalho doméstico é fundamental na vida das sociedades, ao proporcionar seu funcionamento e (sic) reprodução, e na vida das mulheres. E um peso nos seus ombros, pois é responsabilidade delas. E um peso também na sua identidade: a dona-de-casa perfeita é o modelo sonhado da boa educação, e torna-se um objeto de desejo para os homens e uma obsessão para as mulheres. O caráter doméstico marca todo o trabalho feminino: a mulher é sempre uma dona-de-casa.

¹⁰⁹ Pepa Delgado era vizinha de quintal da cantora Aracy de Almeida.

...

Ela tem a responsabilidade de zelar pela família e de manter a casa em ordem: arrumação e limpeza da casa ou do apartamento, lavagem e repassagem das roupas, elaboração dos cardápios das refeições, cuidados e educação das crianças, organização das *soirées* familiares, recepções para a sociedade (PERROT, 2007, p. 114-116, grifos da autora).

Era isso que a rotina de Pepa Delgado havia se transformado. Acompanhando o esposo em eventos oficiais, cuidando do filho, promovendo festinhas familiares ou da igreja, ela continuaria levando uma vida ativa, só que no espaço privado.

Infelizmente, não encontramos entrevistas suas nessa fase de vida, rememorando sua carreira teatral. Recebemos de sua neta um caderno de anotações, onde a capa é um grande autógrafa da atriz. Nesse caderno ela copiou a peça de Júlio Dantas, “A Ceia dos Cardeais”, e anotou alguns pensamentos que falavam de amor, saudade e existência: “A saudade é a alma de todos os amores, alma immortal e triste, - perdura, fica eternamente mesmo que o affecto desfalleça e morra” e “A vida é como o fluxo do mar: - Vae-se um prazer, vem outro, ainda mais outro... mas vida sem amôr é um mar de gelo”.

De acordo com Ary Vasconcelos, Pepa Delgado, que já sofria do fígado, contraiu hepatite em 1945, sendo acompanhada de icterícia. Foi já passando muito mal que ela seria transferida para a casa do cunhado, Alfredo, no Andaraí. Às 17 horas de 11 de março de 1945, Pepa Delgado falecia, aos cinquenta e oito anos, sendo sepultada no Cemitério de São Francisco Xavier, no bairro do Caju (VASCONCELOS, 1985, p.146).

Poucos jornais noticiaram sua morte, até porque, em parte, foi “abafada” pela morte do famoso compositor Custódio Mesquita, falecido no dia 13 do mesmo mês. O jornal *Dom Casmurro* lembrava a atriz:

Pepa Delgado – Faleceu a mais popular e querida estrela de revista nos palcos do Rio nos primeiros anos do século.

Faleceu esta semana, em sua residência á rua Leopoldo, a sra. Maria Pepa Delgado de Moraes (sic), veneranda esposa do Sr. Almerindo Alves de Moraes (sic).

Esse nome que foi o de uma artista do teatro brasileiro iniciada no começo do século na tradicional Companhia Dias Braga [...]. [...] a notícia consternou quando foi sabido que a artista morta era a atriz Pepa Delgado, a Pepa Delgado estrela da popularissima companhia de revistas do Teatro S. José. Pepa Delgado, primeira figura dessa companhia [...] foi a mais popular e querida figura do nosso teatro e musica ao tempo das “três sessões” na casa de espetáculos da Praça Tiradentes. [...] Retirada do palco desde anos, Pepa Delgado não recebeu da imprensa nesta semana de sua morte a homenagem de um necrologio digno. A sua alma essa demonstração de apreço não terá ficado a fazer falta: Pepa Delgado desejou, e teve, a consagração vinda oportunamente quando quiz ver o seu nome referido alegremente como o de uma vedeta do repertório mais divertido que já se exibiu nesta terra...

Há de ter ganho o Reino da Gloria, essa artista que foi uma Rainha da revista, nos gloriosos dias do teatro popular carioca!¹¹⁰.

O jornal *Dom Casmurro* afirmava ser Pepa Delgado a mais popular e querida artista da revista nos palcos cariocas dos primeiros anos do século XX. Rememorando sua carreira desde o início, salientava sua participação de destaque na companhia do Teatro São José, época do apogeu de sua carreira. A nota também observava que a atriz não havia recebido, por ocasião de seu falecimento, a merecida homenagem.

Após noticiar a morte de Custódio Mesquita, a *Gazeta de Notícias* registrava:

Outro falecimento, que produziu sincera consternação foi o da atriz brasileira Maria Pepa Delgado de Moraes (sic) ou simplesmente Pepa Delgado, assaz querida de nosso público. [...] vivia, ultimamente, afastada do prosscênio. Bastante se distinguiu no teatro de revistas, principalmente na época do Empresário Dias Braga, no Recreio Dramático [...]. Representou em outros palcos, no São José e Carlos Gomes, sempre com êxito. [...]¹¹¹.

Com a morte de Pepa Delgado encerrava-se, de certa forma, uma página de nosso teatro musicado. Vivendo importantes transformações em nosso campo cultural, ela foi protagonista em diversos setores, como no teatro, disco e cinema. Teve sua carreira marcada como atriz-cantora, adequando-se ao meio em que vivia, seja nos palcos ou em gravações. Ao encarnar as “Mulatas” e “Matutas” em cena, retratou a época em que vivia, sendo considerada um sucesso, embora estereotipando essas personagens. O período limitava atrizes negras a atuarem com destaque, como foi o caso de Júlia Martins, cantora que falaremos a seguir e que, algumas vezes, dividiu o palco com Pepa Delgado.

Se por um lado, Pepa Delgado se sobressaiu nos palcos em vários personagens, por outro, encontrou o preconceito de sua época para com as atrizes, que nem sempre eram unidas. Mas, ao abandonar a carreira artística e assumir o papel de mãe de família, Pepa Delgado, de certa forma, se rendia aos ditames de seu tempo e ao que era esperado das mulheres “direitas”. Pensamos que, após uma vida aparentemente independente, teria encontrado ela a realização pessoal em uma vida dependente do esposo? Não temos resposta a essa pergunta, porém, podemos pensar em possibilidades de (in)dependências em sua trajetória de vida, seja nos palcos ou em sua vida doméstica.

¹¹⁰ *Dom Casmurro*, 17 de março de 1945, p.7.

¹¹¹ *Gazeta de Notícias*, 14 de março de 1945, p.6.

4 TRAJETÓRIA DE JÚLIA MARTINS

No presente capítulo iremos estudar a trajetória da atriz-cantora Júlia Martins (1886-1932) (Figura 17). Iniciando sua carreira ainda criança, no século XIX, ela seria uma das primeiras atrizes miscigenadas a se profissionalizar, em um período caracterizado pelos ideais de “branqueamento” da sociedade. Júlia Martins, mesmo criança, fazia parte do grupo de artistas as quais a historiadora Martha Abreu (ABREU, 2010, p. 92) cita em artigos onde discorre sobre a trajetória e participação em nossa cultura de artistas afrodescendentes, em que retrata a busca de uma identidade cultural para a nação no final do século XIX¹¹². Artistas que se destacaram no pós-abolição, quando o país ainda buscava apontar uma identidade cultural nacional. Júlia Martins se sobressaiu nesse período como cantora e atriz. Porém, se ela foi uma das primeiras atrizes negras a se destacar em nosso Teatro de Revista, não foi a primeira a se destacar no cenário artístico brasileiro. Desde a época da Colônia artistas negras ou “mestiças” já se apresentavam com destaque em palcos brasileiros e, até, pela Europa, a exemplo de Joaquina Lapinha e Plácida dos Santos.

Neste capítulo falaremos sobre as primeiras atrizes negras e miscigenadas a se destacarem no cenário de nosso Teatro de Revista no início do século XX, com destaque para a atriz-cantora Júlia Martins. Estudando a trajetória desta atriz, veremos sua estigmatização ao ficar presa a representação de um tipo específico de personagem, a “Mulata” sensual, enquanto suas colegas brancas desempenhavam outros papéis. Fora o preconceito racial, Júlia Martins enfrentava também o preconceito de ser mulher e artista em uma época em que a atuação de mulheres nos palcos ainda era muito malvista e associada à prostituição.

¹¹² (ABREU; DANTAS, 2007).

Figura 17 – Fotografia de Júlia Martins.



Fonte: CEDOC (Funarte).

4.1 Primeiras atrizes negras a se destacarem no Teatro de Revista do início do século XX

Antes de adentrarmos no protagonismo de artistas negras no Teatro de Revista do início do século XX, é importante conhecermos o destaque de outros artistas negros ou “mestiços” e seu pioneirismo nas artes brasileiras ainda nos tempos da Colônia e ao longo do século XIX. Maria Garcia Mendes destaca que no período que vai da segunda metade do século XVIII até os primeiros anos do século XIX, as companhias teatrais profissionais eram formadas por elenco predominantemente negro ou “mestiço”, escravos ou libertos, interpretando personagens brancas com mãos e rostos pintados de branco. Ela ainda destaca:

Alguns desses negros chegariam a ser famosos atores, como Vitoriano, ex-escravo, que em 1790 maravilhou o público presente aos festejos promovidos por um Toledo

Rendon, de Cuiabá, com seu desempenho na peça *Tamerlão na Pérsia*. Dois outros escravos, o par Caetano Lopes dos Santos e Maria Joaquina, também se notabilizaram nos papéis de Rei e Rainha de Congada, espetáculo apresentado no Rio de Janeiro, em 1811, com enorme sucesso (MENDES, 1993, p. 48 *apud* ROCHA, 2017, p. 43, grifos da autora).

No caso da música, desde os tempos da Colônia que os afrodescendentes atuaram nessa arte no Brasil, de maneira ininterrupta e com relevância, seja no domínio popular ou no religioso. A música apresentava-se frequentemente unida às danças, presentes em festejos comunitários, em ritos religiosos ou como caráter de diversão nas senzalas sob a forma de batuque (BITTENCOURT-SAMPAIO, 2010, p. 23).

Durante um longo período, os grandes fazendeiros mantinham em suas propriedades, por vaidade e luxo, para deleite próprio ou de seus visitantes, bandas e orquestras formadas por escravos. Mas, não somente nessas fazendas os músicos negros e miscigenados marcaram presença. Há relatos que, em Cuiabá-MS, em 1727, eles participaram de peças teatrais. Em 1790, nesta mesma cidade, foram encenados, com “mulatos”, entremezes, comédias, dramas, óperas e balés (BITTENCOURT-SAMPAIO, 2010, pp. 24-25).

Sérgio Bittencourt-Sampaio afirma que houve situações em que os “mulatos”, quando ascendiam socialmente, inclusive com títulos de nobreza, tinham sua etnia colocada em segundo plano. Na classe abastada, vigorava o preconceito. O autor cita o padre compositor José Maurício Nunes Garcia, no início do século XIX, que apesar de seu talento e ser elogiado e apoiado por D. João VI, recebeu discriminação como a declaração do crítico, poeta e dramaturgo Araújo de Porto-Alegre. Ele informava que, mesmo com sua cor “mestiça”, José Maurício Nunes Garcia era “tolerado” na corte de D. João VI. O autor ainda explica que nessa mesma corte, a pessoa nascer brasileira e “mulata” ficava alienada de favores e, até, de muitos direitos, ao passo que isso não acontecia com as pessoas brancas, que tinham direito a todas as simpatias (PORTO-ALEGRE, 1856, p.360 *apud* BITTENCOURT-SAMPAIO, 2010, p. 12).

No século XVIII, as mulheres tinham uma educação bastante limitada, restringindo-se às prendas domésticas ou leituras sem pretensões. Era vedado a elas exercerem uma profissão liberal ou ocupar um cargo público. Aprender idiomas estrangeiros e algum conhecimento de música só serviam para atrativos para se exibirem nos salões e conseguir um bom casamento, apenas isso. Uma carreira no palco era vista com descrédito, sendo associada a forte contexto de má reputação e a ambientes promíscuos. Uma mulher de família tradicional estava longe de trilhar esse caminho (BITTENCOURT-SAMPAIO, 2010, p. 13).

No final do século XVIII uma cantora negra se destacou sobremaneira, perfazendo o exemplo dado por Lozada: Joaquina Lapinha. Joaquina Maria da Conceição Lapa foi uma

cantora e atriz dramática, mais conhecida como Lapinha ou Joaquina Lapinha, que atuou bastante no final do século XVIII e início do século XIX. Desenvolveu uma carreira de sucesso no Rio de Janeiro e em Portugal, sendo apontada como a intérprete brasileira de maior evidência nesse período (BITTENCOURT-SAMPAIO, 2010, p. 39). Os periódicos *Correio da Tarde*¹¹³ e *O Espelho*¹¹⁴ informam que ela havia nascido em Minas Gerais, porém, não se sabe a data de seu nascimento e morte. Após conquistar grande popularidade no Rio de Janeiro e em Salvador, Joaquina Lapinha seguiu para Portugal, onde morou por alguns anos, conforme destaca Sérgio Bittencourt-Sampaio:

[...] A ida ao Velho Mundo não foi uma deliberação aleatória. Obedecia a um projeto de intercâmbio cultural com a Metrópole e, no caso, correspondia à vinda do ator Antonio José de Paula ao Brasil. Mulato, natural de Cabo Verde, ele possuía cultura abrangente, que lhe permitia desempenhar as funções de tradutor e empresário, desfrutando de excelente conceito no cenário lisboeta. Por sua vez, o Brasil enviava a mais destacada artista dos palcos fluminenses (BITTENCOURT-SAMPAIO, 2010, p. 48).

Podemos observar que a ascensão de artistas negros através das artes se fazia nos dois lados do Atlântico, sendo as artes um meio de se conseguir prestígio e distinção, apesar dos preconceitos para com a profissão de ator. Artistas negros encontravam na carreira dos palcos a chance de, como aconteceu com Antonio José de Paula, chegar ao posto de empresário. Joaquina Lapinha se apresentou em Portugal pouco depois que o príncipe regente D. João revogou a decisão de sua mãe, D. Maria I, que proibia a atuação de mulheres em teatros (PACHECO; KAYAMA, 2006, p. 8).

A *Gazeta de Lisboa*, em 16 de janeiro de 1795, publicou a seguinte nota:

A 24 do corrente mez fará no Real Theatro de S. Carlos hum concerto de Musica vocal e instrumental Joaquina Maria da Conceição Lapinha, natural do Brazil, onde se fizerão famosos os seus talentos musicais, que tem sido admirados pelos melhores avaliadores desta Capital. Os bilhetes e chaves dos camarotes se achárão em sua casa na rua dos Ourives da Prata, na véspera, e na noite do indicado dia, no mesmo Theatro (RABELLO, 1990, p. 190).

O padre sueco Carl Israel Ruders esteve em Portugal entre 1798 e 1802, comentou sobre algumas cantoras cuja apresentação assistiu, logo após D. João ter liberado a presença de mulheres nos palcos. Sobre Joaquina Lapinha, ele escreveu:

A terceira atriz chama-se Joaquina Lapinha. É natural do Brasil e filha de uma mulata, por cujo motivo tem a pele bastante escura. Este inconveniente, porém, remedia-se

¹¹³ *Correio da Tarde*, 18 de junho de 1858, p. 2

¹¹⁴ *O Espelho*, 16 de outubro de 1859, p. 8

com cosméticos. Fora disso, tem uma figura imponente, boa voz e muito sentimento dramático (RUDERS, 1800 *apud* PACHECO; KAYAMA, 2006, p. 8).

Notemos o preconceito racial de Ruders ao afirmar que a pele escura da cantora seria um inconveniente. Reflexo de seu tempo, esse comentário também nos informa que os artistas negros poderiam usar cosméticos para “branquear” sua pele; isso seria um artifício para serem mais “aceitos” por uma plateia preconceituosa, em especial em Portugal? Em seguida à “crítica” a sua cor de pele, ele enxerga e elogia a artista, cuja voz e presença dramática o impressiona.

É provável que Joaquina Lapinha estivesse de volta ao Brasil no final da década de 1800, coincidindo com a vinda da Corte portuguesa. Encontramos uma citação à cantora na *Gazeta do Rio de Janeiro* em 1809:

Madama *D'annay*, Cômica cantora novamente chegada de *Londres*, em cujos Theatros, assim como nos de *París* sempre representou, informa respeitosamente aos Cidadãos desta Côrte, que ella pretende dar hum Concerto de Muzica vocal, e instrumental na casa N. 28. na Praia de *D. Manoel*, no dia 14 do corrente. Nelle cantão ella, e a Senhora *Joaquina Lapinha* a mais bem escolhida Muzica dos melhores authores, e tocarão os Senhores *Lansaldi*, e *Lami* Concertos de *Rebeca*, e executar-se-hão em grande Orquestra as melhores Overturas de *Mozart*. – Vendem-se bilhetes em sua casa N.8. rua S. José a preço de 4\$000 reis¹¹⁵.

Com a vinda da Corte portuguesa, a produção musical do Rio de Janeiro foi bastante favorecida, beneficiando também as atividades de Joaquina Lapinha como intérprete.

No que diz respeito à prática do canto especificamente, os *castrati* - que seriam trazidos ao Rio por D. João e que se tornariam as maiores estrelas do cenário musical carioca - só começariam a chegar no Rio de Janeiro a partir de 1810. Desta forma Lapinha pôde se beneficiar de um momento que, além de propício para a produção musical no Rio de Janeiro, praticamente não apresentava intérpretes que pudessem ser seus concorrentes (PACHECO; KAYAMA, 2006, p. 9, grifo dos autores).

Sérgio Bittencourt-Sampaio, em sua biografia sobre Joaquina Lapinha, nos informa que a cantora foi pioneira na “execução de concertos públicos no Rio (de Janeiro)” (PACHECO, 2009, p. 120 *apud* BITTENCOURT-SAMPAIO, 2010, p. 85). Acredita-se que Joaquina Conceição Lapa chegou a reunir quantias financeiras razoáveis em sua profissão com as apresentações, configurando, desse modo, uma situação rara no seu tempo acerca de sua situação econômica:

¹¹⁵ *Gazeta do Rio de Janeiro*, 11 de outubro de 1809, p.4, grifos do original.

[...] cantora lírica e atriz mulata, no fim do século XVIII e início do XIX, conseguindo renome e situação financeira digna do meio do trabalho artístico. Sob o ponto de vista social, representa um degrau ímpar na ascensão da mulher, ainda mais de etnia africana, em tarefas envolvendo projeção, cultura e prestígio, que tomaram vulto no século XIX. [...] (sendo) a primeira intérprete brasileira de projeção no exterior (BITTENCOURT-SAMPAIO, 2010, p. 85).

No início do século XIX, “os teatros eram frequentados pela elite composta pela Família Real, pela aristocracia e pelas grandes oligarquias e famílias que dominavam a política, a administração e a economia desde a colônia”. Fora essa elite, iam aos teatros a classe média urbana formada por brasileiros e imigrantes, onde estavam inseridos intelectuais, estudantes, artesãos, doutores, músicos, costureiros, donos de pequenos negócios e burocratas, fora outros profissionais (MAGALDI, 2004, p. 13-19 *apud* NETO, 2008, p. 41).

Gradativamente, após a vinda da Corte portuguesa e ao longo do século XIX, os afrodescendentes foram banidos dos palcos brasileiros. Luiz Costa-Lima Neto nos diz que, a partir da década de 1840, em meio ao ápice do tráfico negreiro, algumas pessoas negras livres foram utilizadas como intérpretes nas orquestras de teatro, somente para suplementar os conjuntos trazidos pelas companhias líricas. Em geral, eles não participavam diretamente dos espetáculos, estando ali como guarda-costas, não tendo cadeiras na plateia, ficando nos corredores, fora dos camarotes, servindo seus “senhores” (NETO, 2008, p. 45).

Gabriel dos Santos Rocha explica que, de 1850 até 1888, ano da abolição da escravidão, o negro era retratado no teatro como escravizado, reforçando a ideia de que as pessoas negras e as escravizadas eram equivalentes ou sinônimos, mesmo quando a proporção de pessoas alforriadas se tornava cada vez mais significativa. Segundo Rocha, a imagem do negro escravizado, levada aos palcos do teatro, era carregada do “evolucionismo” de Agassiz, Lombroso, Gobineau e outros ideólogos, na época conhecidos como “homens de ciência”, que classificavam os negros como menos dotado de humanidade em relação às pessoas brancas, quando não, completamente destituídos de humanidade. Isso resultava na criação de personagens secundárias e sem valor dramático em peças como as de Martins Pena a exemplo das personagens presentes nas peças do “Juiz de Paz na Roça” (1843), “Um sertanejo na corte” (1833-37), “O namorador, A noite de São João” (1844), “O cigano” (1845), onde as personagens negras nem sequer tinham nomes, sendo identificadas como “um mulato escravo”, “dois negros”, “negros e moleques”, “mucamas”; ou, quando apresentavam algum valor dramático, eram personagens caracterizadas por “vícios naturais da raça” (ROCHA, 2017, p. 43.44).

Mesmo nesta nova realidade, alguns artistas negros ou “mestiços” conseguiram se destacar, como o carioca Francisco Coreia Vasques (1839-1892). Após trabalhar como caixeiro, tornou-se um dos maiores atores da segunda metade do século XIX, sendo também dramaturgo (SOUSA, 1960, p. 558). Outros nomes também despontaram nesse período, como o maestro Henrique Alves de Mesquita, o flautista Joaquim Callado e a compositora Chiquinha Gonzaga.

No final do século XIX, tivemos Camila Maria da Conceição (Figura 18) se destacando no canto lírico no Rio de Janeiro, recebendo a Medalha de Ouro do Instituto Nacional de Música quando se formou. Também foi uma das primeiras intérpretes de Alberto Nepomuceno, interpretando peças como “Mater Dolorosa” (texto de Gonçalves Crespo) e “Tu és o Sol” (texto de Juvenal Galeno) (BITTENCOURT-SAMPAIO, 2010, p 101). Em uma de suas apresentações, quando ainda era aluna, a *Gazeta de Notícias* de 1894 emitiu a seguinte nota: “Muito bem a Exma. Senhora Camilla da Conceição no Chevalier jean de joncières (sic) e o choro na Sera do professor Porto Alegre foi tão feliz que teve que bisar aquella bonita melodia”¹¹⁶.

¹¹⁶ *Gazeta de Notícias*, 29 de outubro de 1894, p. 2.

Figura 18 — Camila Maria da Conceição.



Fonte: Acervo da Biblioteca Alberto Nepomuceno (UFRJ)

O jornalista e memorialista Jota Efegê relembra, em suas memórias, a atriz e cantora Plácida dos Santos, gaúcha, que em 1895 se apresentava no Rio de Janeiro, no Eldorado, teatro que se localizava na Lapa, zona boêmia carioca (EFEGÊ, 2007, p. 11). O jornal *Gazeta de Notícias* anunciava para a noite de 24 de dezembro de 1895, no referido teatro, uma “noite de alegria, prazer e amor” e “Musica, estrellas e flôres”. Entre as atrações: “Sucesso indiscrepível de Mme. Placida na appetitosa – Mazzurca”¹¹⁷.

Segundo a própria Plácida dos Santos, em entrevista concedida em 1933 à *Revista Illustrada*, quando contava aos setenta anos, ela havia sido a primeira artista brasileira a levar nossa música à Europa, ainda em 1889. Ainda segundo ela, no dia da apresentação, em Paris,

¹¹⁷ *Gazeta de Notícias*, 24 de dezembro de 1895, p. 6.

“os cartazes anunciavam, porém, uma ‘atriz creoula’ e o público, naturalmente, supoz que ia ouvir uma negra, de grandes beíçolas. Ao ver-me, a plateia deixou escapar um — ‘oh’ de admiração. [...] Cantei com desenvoltura e agrado geral. Bisaram-me todos os números”¹¹⁸. Segundo ela, após a apresentação, seria contratada pela famosa casa de espetáculos *Follies Bergères*. A fala de Plácida dos Santos mostra o pensamento de sua época, quando uma plateia burguesa, ao ser anunciada uma atriz “crioula”, supor que a artista tivesse grossos lábios. E se tivesse? Para a primeira metade do século XX, ao que parece, isso era motivo de vergonha e até, de riso. Infelizmente, o preconceito continua cristalizado em nossa cultura, com a aparência ainda aliada às qualidades artísticas. Se, ainda hoje, a fala de Plácida dos Santos e a expectativa do público representam preconceito, infelizmente, no final do século XIX, essa característica era ainda mais acentuada negativamente para as pessoas negras. No campo musical, mesmo tendo seus talentos reconhecidos, os músicos negros e miscigenados, quer no Brasil ou nos Estados Unidos, enfrentariam preconceitos por sua aparência:

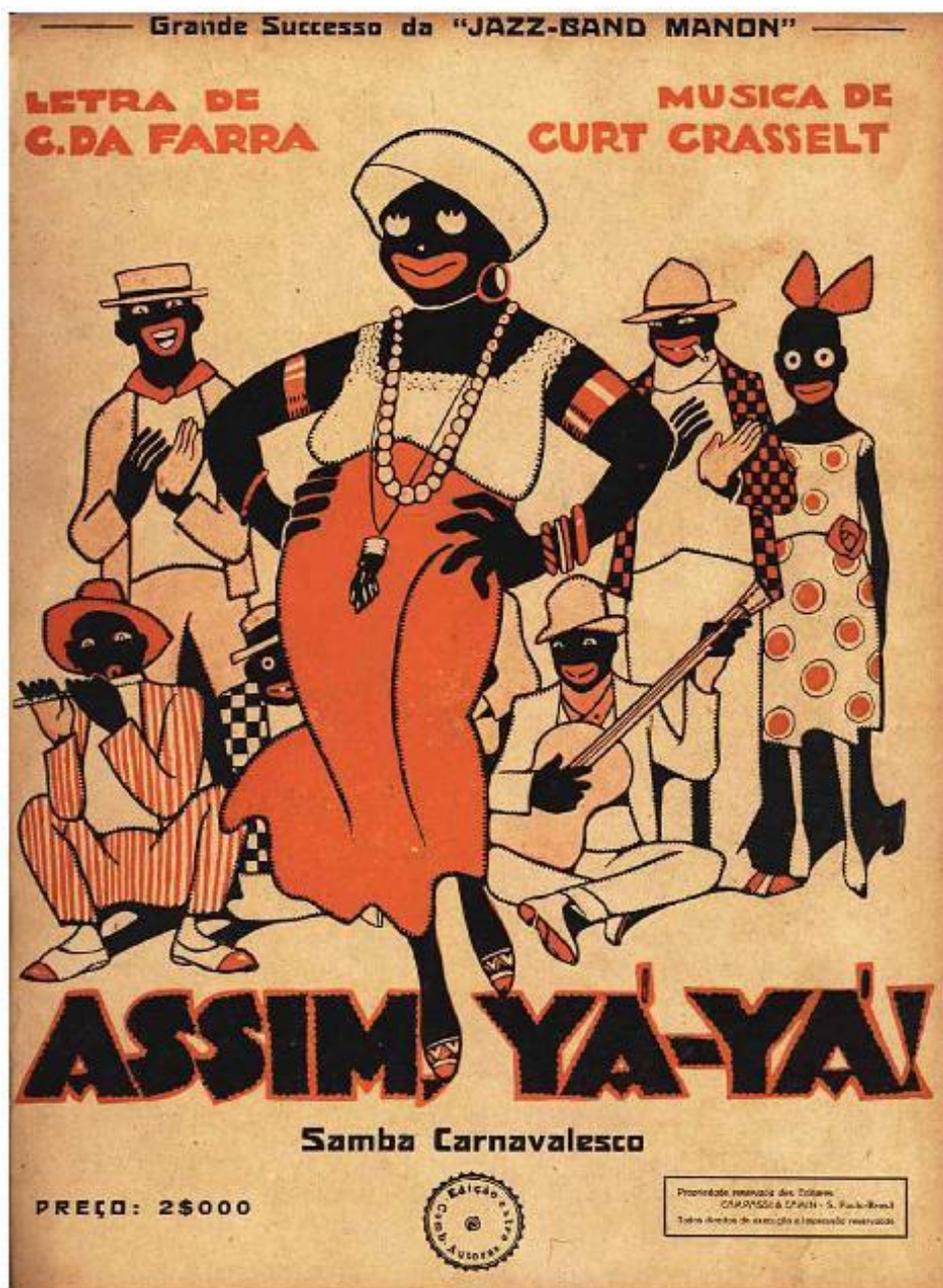
Ao ampliarem as possibilidades de visibilidade e autonomia cultural, e ao revelarem seus talentos e expressões, os músicos negros no Brasil, assim como nos Estados Unidos, continuariam a ter que enfrentar imagens estereotipadas, racializadas e racistas costumeiramente atribuídas aos descendentes de africanos escravizados, especialmente no campo musical (ABREU, 2017, p. 1450¹¹⁹).

Martha Abreu destaca essa imagem preconceituosa ao comentar a capa da partitura do samba carnavalesco “Assim Yá-Yá” (Figura 19), de Curt Crasselt e C. da Farra, lançado em 1924. Abreu informa que na partitura do citado samba, por mais que apareça a imagem de uma baiana bem-vestida, apresentam-se traços típicos das partituras de *cakewalks* e *coon songs* norte-americanos, com lábios grossos, olhos ressaltados e pintados e sorrisos largos, algo parecido com as tradicionais figuras femininas e masculinas de *blakfaces*. Também os músicos e a assistência, pintados de cor preta intensa, apresentam os mesmos estereótipos físicos (ABREU, 2017, p. 1529).

¹¹⁸ *A Noite Ilustrada*, 12 de abril de 1933, p. 28.

¹¹⁹ Trata-se de um livro lançado em e-book.

Figura 19 – Partitura de “Assim Yá-Yá”.



Fonte: Instituto Moreira Salles (IMS).

Plácida dos Santos foi também uma das primeiras atrizes a se fantasiarem de “Baiana” (Figura 20), provavelmente no final do século XIX e início do século XX. Na foto, podemos ver uma mulher negra vestida de baiana, bem diferente dos estereótipos racistas apresentados na partitura de “Assim Yá-Yá”. A ela, Chiquinha Gonzaga dedicou a composição “Machuca”, com letra de Patrocínio Filho, composta anterior a 1900.

Alguns dos gêneros teatrais de maior destaque no final do século XIX eram a Revista e a Opereta. Na revista vimos que as personagens negras começaram a se destacar,

mesmo que de maneira estereotipada, a partir de 1889, quando Aurélia Delorme encarnou nos palcos a figura da baiana sensual, seguida, em 1890, por Ana Manarezzi que, no teatro, interpretou a ex-escrava Sabina, porém, de maneira igualmente sensual. Nos palcos do teatro popular, por essa época, é difícil encontrarmos a atuação de mulheres negras ou “mestiças” atuando como atrizes.

Figura 20 – Atriz Plácida dos Santos vestida de “Baiana”.



Fonte: Livro Figuras e Coisas da Música Popular Brasileira (Vol. 2), de Jota Efegê (Funarte).

4.2 Júlia Martins e sua carreira artística

Entre as artistas negras ou “mestiças” que surgiram no final do século XIX, destacamos a atriz-cantora Júlia Martins. Nascida no Rio de Janeiro em 20 de abril de 1886, era filha de Bibiana Martins¹²⁰. Ainda criança, com onze anos, em 24 de agosto de 1897, estreou no Teatro Eden do Lavradio, na Companhia Infantil — Empresa Palmeirino Martins & C. A peça era a ópera cômica “Os Sinos de Corneville” (Figura 21), tradução de Eduardo Garrido, com música de Robert Planquett¹²¹. Júlia Martins interpretava a personagem “Martha”. Ao lado de seu nome, sua idade, onze anos.

Figura 21 – Cartaz de “Os Sinos de Corneville”.

THEATRO EDEN LAVRADIO

Companhia Infantil — Empresa Palmeirino Martins & C.
Direção scenica do provelto artista Heller. Regente ensaiador
maestro Agostinho Gouvêa

EXTRAORDINARIO ACONTECIMENTO THEATRAL

HOJE TERÇA-FEIRA 24 DE AGOSTO HOJE

Primeira representação da tradicional opera comica em 3 actos e 4 quadros,
tradução do Eduardo Garrido e musica de Robert Planquett

OS SINOS
DE
Corneville

Estreia do intelligente menino Franklin de Almeida, no importante papel de Gastão de Corneville

DISTRIBUIÇÃO

Germana, Elvira Guedes..... 13 annos	Nicolão, pescador, Aedrubal	14 annos
Rosalina, camponeza, Maria Sil-	Miranda.....	14 "
va..... 12 "	Balho, Alvaro de Souza.....	14 "
Gertrudes, Maria de Souza..... 11 "	Gastão de Corneville, Franklin	
Victorina, Alzira Magalhães.... 10 "	Almeida.....	14 "
Suzana, Irene Silva..... 9 "	Tabellão, Ulysses Silva.....	13 "
Martha, Julia Martins..... 11 "	Grippardin, Eugenio Silva.....	14 "
Gaspar, velho rendeiro, Deocle-	Tuinard, Eurico Mamede.....	14 "
ciano Costa..... 13 "	Tubarão, Ulysses Silva.....	13 "

Camponozes, camponezas, grumetes, marinheiros, guarda-maltas, cocheiros, cozinheiros, criados, monestres, etc., etc. A scena passa-se na Normandia nos fins do seculo Luiz XIII.

Luxuoso guarda-roupa confeccionado pelo alfaiate historico dos nossos theatros, Sr. GAETANO PEREIRA.

Scenários dos habéis scenographos do Rio de Janeiro Colliva, Camões e Frederico Barros. Calçado caprichosamente feito pelo Sr. Sá. Adereços feitos expressamente para esta peça pelo Sr. Joaquim Costa. Cabelleiras do Sr. Ferreira de Mello.

A peça está caprichosamente montada pelo machinista deste theatre, Sr. João Marques.

MISE-EN-SCÈNE DO ARTISTA HELLER

A musica foi ensaiada com esmero pelo maestro Agostinho Gouvêa. A empresa não poupou esforços com a montagem da peça, tendo despendido a quantia de 18:000\$000.

PREÇOS:—Camarotes, 25\$000; cadeiras de A a Q, 4\$000; Cadeiras de R a V, 3\$000; galerias nobres 4\$000; entradas numeradas, 2\$000; entradas geracs, 1\$500.

As encomendas são respeitadas até á 1 hora da tarde, sem excepção de pessoa alguma.

A's 8 1/2 horas **A's 8 1/2 horas**

¹²⁰ Não encontramos informações sobre o pai de Júlia Martins.

¹²¹ *Gazeta de Notícias*, 24 de agosto de 1897, p. 6

Fonte: *Gazeta de Notícias*, 24 de agosto de 1897, p. 6.

Em 07 de outubro de 1897, a peça voltava em cartaz sendo apresentada no Teatro Municipal¹²². No ano seguinte, em 30 de julho de 1898, a “apreciada e gentil atrizinha” Júlia Martins interpretava a “criada de servir” na revista madrilenha “A Gran-Via” (Figura 22), tradução de Moreira Sampaio, com música dos maestros Chueca e Valverde. A peça estreou no Teatro Santana, pela Empresa Ferreira de Souza¹²³. Na festa em benefício da “atrizinha” Carmen Roldan, ocorrido no teatro Santana em 27 de agosto de 1898, Júlia Martins desempenhou o papel de “D. Filo”, na zarzuela “A Marcha de Cadiz”¹²⁴.

Figura 22 – Cartaz de “A Gran-Via”.



Fonte: *O Fluminense*, 14 de agosto de 1898, p. 4 .

Em 1899, Júlia Martins e o elenco infantil da companhia do empresário Umbelino Dias, dirigida pelo ator Cardoso da Motta, partiam para a cidade de Vitória–ES, seguindo depois

¹²² Não sabemos ao certo que teatro foi esse, uma vez que o conhecido Theatro Municipal do Rio de Janeiro foi inaugurado em 1909.

¹²³ *Gazeta de Notícias*, 30 de julho de 1898, p., 06.

¹²⁴ *Gazeta de Notícias*, 27 de agosto de 1898, p. 4.

para os Estados do “norte” (atuais Nordeste e Norte). Entre seus colegas, figuravam alguns nomes que logo ficaram famosos no teatro brasileiro, como Carmen e Maria Roldan, Asdrubal Miranda e Franklin de Almeida¹²⁵. O repertório dessas crianças artistas era formado por peças adultas que estavam em voga ou que fizeram sucesso ao longo da década de 1890. Destacando-se nessa companhia teatral, Júlia Martins passou alguns anos excursionando, retornando em fevereiro de 1901 ao Rio de Janeiro. Uma vez dissolvida a companhia, ela passou a se apresentar no Teatro *High-Life* como cantora¹²⁶. Nesse teatro, também citado como *Folies Bergères*, Júlia Martins se destacou, recebendo a seguinte crítica do *Jornal do Brasil*, em 06 de maio de 1901: “A graciosa senhorita Julia Martins está em plena maré de sucessos no theatro High Life. Todas as noites os seus innumerados apreciadores aplaudem-n’á delirantemente e atiram-lhe flores em profusão”¹²⁷. Nesse mesmo teatro, em 1902, ela se apresentaria ao lado, entre outros, do célebre cantor Bahiano, com quem gravaria vários discos na década de 1910¹²⁸.

Em julho de 1902, já com 16 anos, Júlia Martins se apresentava, possivelmente, em Petrópolis–RJ no Teatro Fluminense. O jornal *Cidade de Petrópolis*, em 09 de julho de 1902, publicou a seguinte nota:

Cheios de atracções tem sido os espetaculos que nos offereceu na semana passada a empreza Segreto. Julia Martins chama-se a artista cançonetista que mais tem agradado á nossa platéa, com suas cançonetas em portuguez e hespanhol. Esta artista é possuidora de uma voz fraca mas agradável, em scena é graciosa e gentil¹²⁹.

No final de 1902 e no início de 1903, ela se apresentava no Parque Rio Branco, em Niterói (RJ), sendo destaque em alguns cartazes (Figura 23), com “enorme sucesso”, “aplaudida e querida do publico”¹³⁰. É interessante observarmos o cartaz fazendo destaque para a iluminação à luz elétrica, quando a maioria das casas ainda não dispunha dessa tecnologia. No local também se jogavam partidas de boliche, mesmo se fizesse chuva, com a participação de alguns jogadores de destaque na época. Ainda havia a participação da banda de marinheiros do navio cruzador “Benjamin Constant”. O programa, do dia 03 de janeiro de 1903, contava com a presença do maestro Brito Fernandes¹³¹.

¹²⁵ *A Notícia*, 27 e 28 de janeiro de 1899, p. 03.

¹²⁶ *Futuro das Moças*, 1917, p. 16.

¹²⁷ *Jornal do Brasil*, 06 de maio de 1901, p. 2.

¹²⁸ *Cidade do Rio*, 25 de março de 1902, p. 4.

¹²⁹ *Cidade de Petrópolis*, 09 de julho de 1902, p. 3.

¹³⁰ *A Capital*, 03 de janeiro de 1903, p. 4

¹³¹ *Idem*.

Alguns dias depois, em 11 de janeiro de 1903, no mesmo Parque Rio Branco, às 13:30 da tarde, realizou-se uma *matinée*, com a presença de vários artistas que estavam se consagrando no cenário cultural. A veterana Ana Manarezzi (38 anos)¹³², que encarnou a Sabina nos palcos, e ainda Iracema, Júlia Martins (17 anos), Eduardo das Neves (28 anos) e Geraldo Magalhães (24 anos), todos recebendo elogiosas apresentações no cartaz (Figura 24). O programa também era destinado às crianças, que receberiam brinquedos¹³³. Esse cartaz nos mostra, ao menos, três artistas negros fazendo sucesso em suas apresentações, cada qual com seu estilo. Isso nos leva a refletir o que Martha Abreu e Carolina Dantas escreveram sobre a ascensão desses artistas no cenário cultural do final do século XIX, contrariando as ideias racistas importadas da Europa. Cada qual com seu estilo, iriam se destacar ao longo das primeiras décadas do século XX.

[...] [nesse período], o mercado editorial e fonográfico da cidade do Rio de Janeiro, oferecia, respectivamente, livros com coletâneas de “canções populares” e “brasileiras”, e discos com modinhas, choros e lundus. A música popular tornava-se um bom negócio e passava a atrair o interesse de um público cada vez mais amplo e variado. Assim, não é de surpreender que, com evidentes motivações comerciais, músicos negros e mestiços fossem incluídos nos catálogos de venda de livros e discos, onde se difundia pelo país a autoria e a imagem de artistas, como Eduardo das Neves, Anacleto de Medeiros, Baiano e Catulo da Paixão Cearense. A presença de músicos negros e mestiços nos carnavais, nos circos, nos teatros e cafés era inevitável e inquestionável: a música tornava-se um campo de projeção e destaque para os descendentes de africanos (ABREU; DANTAS, 2007, p. 4-5).

Os descendentes de africanos estavam conquistando seus lugares no cenário artístico e agradando ao público que ia assistir aos espetáculos. Os empresários, não só do mercado editorial, mas dos teatros, dos cafés-concertos e das gravações viam um bom negócio na música popular e nesses artistas, que cada vez mais, a exemplo de Eduardo das Neves e Geraldo Magalhães, iam se tornando mais populares e apreciados perante o público dos cafés-concertos, circos, teatros e disco. Júlia Martins, começava também a criar uma imagem sensual, sendo apresentada em um dos programas como “saleroza e cheia de graça”, prometendo “coisas mil” para sua apresentação¹³⁴. A chamada do programa já mexia com a imaginação masculina, estimulando uma sensualidade em torno da imagem da cantora.

O começo das gravações em discos no Brasil, em 1902, não impediu que os cilindros continuassem a ser produzidos e comercializados. Uma nota do jornal *Echo Phonographico*, de dezembro de 1904, em chamada da Casa Edison de São Paulo, informava

¹³² Nesse mesmo ano de 1903, a 15 de fevereiro, Ana Manarezzi faleceria.

¹³³ *A Capital*, 11 de janeiro de 1903, p. 4.

¹³⁴ *A Capital*, 20 de janeiro de 1903, p. 4.

ao público que haviam recebidos vários discos e cilindros, que continuavam também “a imprimir Canções e Modinhas Brasileiras de Srta. Consuelo, Julia, e do célebre Bahiano”¹³⁵. Seria Júlia Martins a “Julia” citada no anúncio? Embora não tenhamos uma resposta concreta, é possível imaginarmos que, devido ao seu sucesso como cantora, ela tenha sido convidada para gravar (seja em discos ou cilindros). Até hoje, não encontramos registro de suas gravações anteriores a 1907, porém, devido a tantos discos terem se perdido ao longo das décadas e praticamente nenhum cilindro brasileiro ter chegado até nossos dias, a nota do *Echo Phonographico* nos dá uma ideia de que Júlia Martins possa ter figurado entre os pioneiros da gravação fonográfica no Brasil.

Figura 23 – Cartaz Parque Rio Branco.



Fonte: *A Capital*, 03 de janeiro de 1903, p. 4.

¹³⁵ *Echo Phonographico*, dezembro de 1904, p. 4.

Figura 24 – Programa de artistas variados.

Parque Rio Branco

HOJE *HOJE*

A 1 1/2 da tarde, deslumbrante espectáculo! Imponente matinée! Tarde de verdadeira alegria!

ATTRAHENTES NOVIDADES!

Programma caprichosamente organizado, do qual fazem parte os distinctos artistas

MANAREZZI, que, devido a seu valor artistico, tem conquistado os maiores elogios pela imprensa.

JULIA MARTINS, a graciosa cançonetista brasileira, que tem conseguido enorme sympathia neste Parque.

IRACEMA, insigne cantora brasileira, querida da platéa.

EDUARDO DAS NEVES, popular cançonetista brasileiro, que bastante agrada os espectadores que frequentam este Parque.

GERALDO MAGALHÃES, sympathico da platéa nietheroyense, prepara novas cançonetas, que trarão os espectadores em verdadeira hilaridade.

HOJE **HOJE**

Todos ao Parque

N. B. Os proprietarios do PARQUE RIO BRANCO preparam novidades para as crianças, distribuindo chics brinquedos, pedindo a presença das Exmas. familias nietheroyenses, para maior brilhantismo desta festa, garantindo a mais escrupulosa ordem e respeito.

HOJE FUNÇÃO NO BOLICHE HOJE

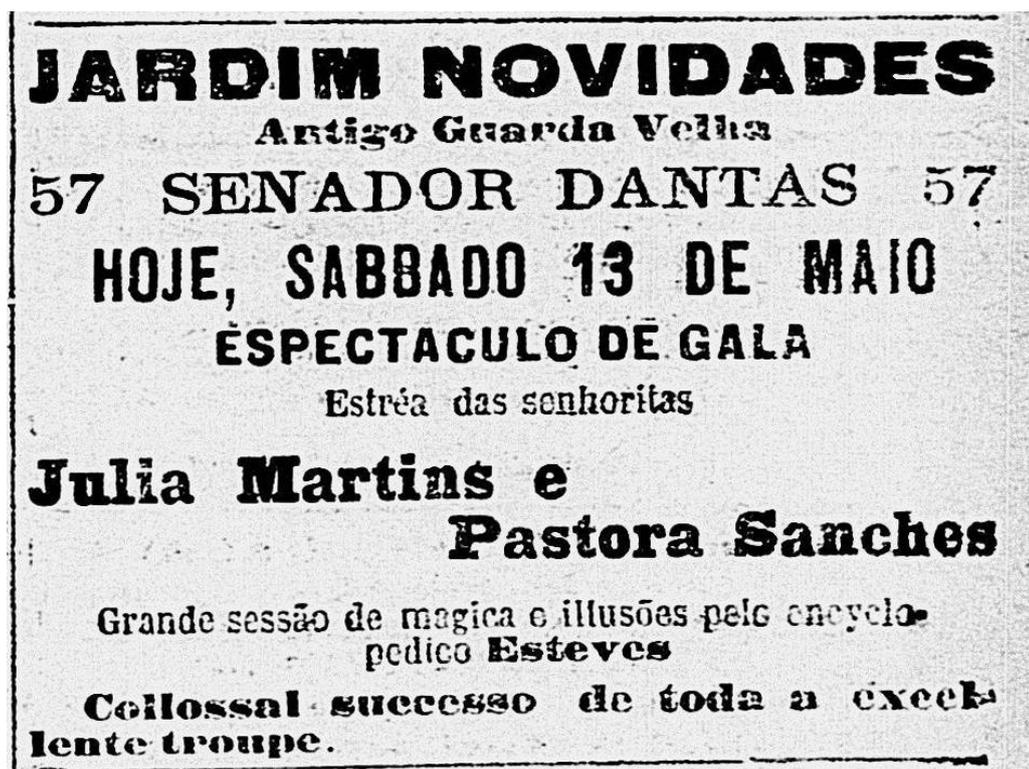
Abrilhanará esta festa a banda de Marinheiros Nacionaes.

Fonte: *A Capital*, 11 de janeiro de 1903, p. 4.

Júlia Martins seguiu atuando em teatros e cafés-concertos como cantora ao longo da década de 1900. Em 13 de maio de 1905, ao lado da dançarina espanhola Pastora Sanchez, ela se apresentava em um espetáculo de gala no teatro Jardim Novidades (antigo Guarda Velha) (Figura 25). O espetáculo também contava com números de magia pelo “encyclopedico” Esteves¹³⁶.

¹³⁶ *A Notícia*, 13 e 14 de maio de 1905, p. 1.

Figura 25 – Júlia Martins no Jardim Novidades.



Fonte: *A Notícia*, 13 e 14 de maio de 1905, p. 1.

Não só em teatros e cafés-concertos Júlia Martins se apresentava. Também exibia-se em cinemas, no intervalo dos filmes. Uma crítica do jornal *A Capital*, de 24 de junho de 1909, comentava sobre sua atuação:

Tem causado ruidoso successo no Cinema Central a sympathica artista Júlia Martins com suas cançonetas de salão. O publico não tem regateado applausos não só á intelligente cançonetista, como ao barytono Galhardo, que todas as noites canta numeros novos de operas conhecidas. As fitas de que se compõe o programma são excellentes e têm agradado immensamente. A enchente de hoje não falha¹³⁷.

Os empresários apresentavam, não somente filmes, mas também entretenimento para o público com a participação dos cantores, os quais consumiam uma variedade de músicas como as cançonetas, os lundus, as modinhas, os maxixes, as canções, os trechos de óperas e operetas, em uma mistura de ritmos e estilos populares. Esse repertório podia ser conferido nos teatros musicados, nos cafés-concertos, em coretos, nos cinemas e nos discos.

¹³⁷ *A Capital*, 24 de junho de 1909, p. 1.

Com seu prestígio de cantora, Júlia Martins foi convidada a gravar discos a partir de 1907¹³⁸. Gravou cerca de 32 músicas em diversos selos: Victor Record, Brazil Record, Odeon Record e Phoenix Record. Do repertório de Júlia Martins só nos foi possível conhecer parte do que ela gravou e alguns trechos de peças. Entre suas gravações podemos destacar a música “A Mulatinha”, com melodia de Chiquinha Gonzaga e letra de Patrocínio Filho.

Me dizem que nesta vida
A Vênus eu sou morena
E tenho de uma açucena
Quer perfume, quer fulgor
E toda gente na lida,
De fazer se amar por mim,
Mostrando do peito o fim,
Diz jurando eterno amor...

Mulatinha sem tardança,
Rasgue este peito onde encerra
Todo amor, toda esperança,
Mulatinha, meu barão
Me pisa, me mata
Oh! ferro!
Que eu nunca vi tanto aço!

E a cambada dominando
Eu passo serena e bela
Dando luz como uma estrela
Das gentes ao grande amor...
E fazer amar e amando
Eu passo quase impassível
Perante a paixão terrível
Que me diz cheia de dor:

Como uma flor que se inflora
Eu vivo ativa e serena
Vênus ativa e morena
No meio da multidão...
E essa gente que me adora
Bem mais do que Deus os fez
Me diz curvado a meus pés
No delírio da paixão¹³⁹.

Fonte: Site Chiquinha Gonzaga (<https://chiquinhagonzaga.com/>).

Este tango foi gravado originalmente por Senhorita Odette (em 1903), foi posteriormente gravado por Júlia Martins na data de 1913, em disco pela Odeon Record de número 120.378. Sua letra a compara com Vênus, a deusa do amor na mitologia romana, e

¹³⁸ Lembremo-nos da nota de *O Echo Phonographico*, onde ela pode ter começado a gravar antes.

¹³⁹ Música que fazia parte do repertório da atriz-cantora Plácida dos Santos. Dedicada à atriz Melle. Jeanne Cayot. Letra copiada do site Chiquinha Gonzaga (<https://chiquinhagonzaga.com/>), disponível em <https://chiquinhagonzaga.com/acervo/?musica=a-mulatinha&post_id=1590>. Acesso em 11 de setembro de 2023.

repele perfumes e encantos capaz de enfeitiçar os homens por onde ela passa. Entre os admiradores exaltados pelo ardor do amor, ela passa “serena e bela”, uma “Vênus altiva e morena”, permanecendo impassível aos homens que imploravam seu amor. Vemos nesta música, apesar do estereótipo de sensual, uma mulher segura de si, que sabe a dimensão de sua beleza, e que, aparentemente, sabe como lidar com o assédio masculino.

“O Vagabundo e a Mulata”, da autoria de Bahiano (Manuel Pedro dos Santos), foi gravado pelo autor e Júlia Martins em disco Odeon Record de número 120.440, em 17 de dezembro de 1912 e lançado em 1913. A letra trata do assédio de um “vagabundo” a uma “mulata”:

Bahiano –
 Aqui está, aqui está o vagabundo
 Trovador, trovador de serenata
 Passo as noites pelas ruas da cidade
 Sempre atrás, sempre atrás desta mulata

Ambos –
 Ai, ai Jesus, que crueldade
 A mulata (o Bahiano)
 É um perigo
 Ai, que castigo
 Que castigo e crueldade

Júlia Martins –
 Seu Bahiano, seu Bahiano
 Não se chegue
 Não se chegue
 Não se chegue pra meu lado
 Seu (o) Bahiano é um feitiço (é o homem do feitiço)
 Mas, pra mim,
 Mas, pra mim, estás barrado

Bahiano –
 Tu bem sabes por que é
 Que eu te quero
 Não trabalho e ando sempre
 A nenhum
 E contigo eu tenho toda a certeza
 Que me passas
 Que me passas sempre algum

Bahiano (fala) –
 Viu mulata, você pensa que eu sou vagabundo
 Eu sou vagabundo no nome
 Mas sou trabalhador como
 Seiscentos diabos

Júlia Martins (fala) –
 Você que é me passar o beijo, sabe?

Fonte: Arquivo Nirez¹⁴⁰.

O “vagabundo”, “trovador de serenata”, no caso, um seresteiro, é visto como tal também devido ao uso do violão (objeto usado por eles) ser associado à malandragem e ser um instrumento malvisto aos olhos da “boa sociedade”. A mulher que sofre o assédio todas as noites, tem seus encantos, por ser provocante e tem “feitiços” aos olhos do galanteador. Ao longo da música descobrimos que o rapaz quer se aproveitar financeiramente da “mulata”, pois, não trabalha e vive sem dinheiro, apesar de, contraditoriamente, se dizer trabalhador, muito provavelmente para se gabar. Esta, por sua vez, seria uma prostituta por andar todas as noites pelas ruas? A letra não explicita isso, mas nos dá a entender com esta frase que sim, uma vez que, como já vimos, no começo do século XX, mulheres que trabalhavam à noite estavam associadas à prostituição (SOUZA, 2006 *apud* CARDOSO FILHO, 2007, p.06). Ela, por sua vez, é precavida e informa que ele (o galanteador) está “barrado” com suas investidas. É interessante que Júlia Martins chama-o pelo nome do cantor, Bahiano, numa brincadeira e aparenta estar bem à vontade na gravação. Ao final desta, em um improviso, ele diz que é muito trabalhador, porém, ela, inflexível, lhe recusa, dizendo que ele quer é “lhe passar o beijo”, ou seja, enganar e explorar.

Outro dueto envolvendo relações supostamente amorosas é “A Cocote e o Marchante”, de Eduardo das Neves, gravado por Júlia Martins e o próprio Eduardo das Neves. Gravado em 12 de dezembro de 1912, foi lançado em 1913 sob o selo Odeon Record número 120.309.

Eduardo das Neves –
Vem cá, mulata
Grande peixão
Não seja ingrata
Quero dar-te o coração

Júlia Martins –
Em ser coió, é tua sina
Vai ver se estou
Vai ver se estou ali na esquina

Eduardo das Neves –
Deixe de luxo
Dá-me o consolo
Vem, no repuxo,
Conhecer o teu crioulo

Júlia Martins –
Não vou, não quero
Oh, que maçada

¹⁴⁰ Ouça em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/11283/o-vagabundo-e-a-mulata>

Eu desespero
Com tamanha caçoadá

Eduardo das Neves –
Pois, se não queres,
Vou mostrar-te a pacotada
(mostra dinheiro)
Eu sou rico de dinheiro
Eis aqui, tu podes ver

Júlia Martins –
Seja então meu companheiro
Quero ser tua mulher

Eduardo das Neves –
Eu te dou cinquenta lonas
Para um dia só brincar

Júlia Martins –
Eu não sou assim tão tola
Para tal coisa aceitar

Eduardo das Neves –
Vamos, vamos, Dulcinéia
Pra Maison Art Nouveau
Que depois da boa ceia
Zás-trás, pro chatô!

Júlia Martins –
É meu sonho
Uma epopeia
Pra Maison Art Nouveau
E depois da boa ceia
Eu com ele, não, não vou

Eduardo das Neves –
São oito horas, eu tenho pressa,
Da bôa gente aqui da roda se despeça.

Júlia Martins –
Mas um segredo, aqui, primeiro:
Para esta bolça (sic), já, preciso algum dinheiro.

Eduardo das Neves –
Tão de princípio parece troça...
É signal que para o fim a coisa é grossa

Júlia Martins –
Que par ditoso, eu a teu lado...
Ai! meu dengoso, meu creoulo apaixonado

Eduardo das Neves –
Juro por Deus que já estou desconfiado
Vou marchar na grande ceia,
Que bem caro ha (sic) de custar.

Júlia Martins –
Sempre tua Dulcinea,
Para no mundo te amar.

Eduardo das Neves –
 Noutra olhada como esta
 Nunca mais eu cahierei.

Júlia Martins –
 No correr de toda a festa,
 Muito bem te servirei.

Eduardo das Neves –
 Ai! meu cobre, coitadinho,
 Que esta noite ha (sic) de voar,
 Vou me ver apertadinho
 Pois não posso me escapar.

Júlia Martins –
 Meu teteia, meu santinho,
 Mais não queiras demorar,
 Porque és tão bonitinho,
 Que te quero, já gosar (sic).

Fonte: Discografia Brasileira (<https://discografiabrasileira.com.br/>)¹⁴¹

Mais uma vez a “mulata” sedutora atrai um pretendente insistente. Uma *cocote* (prostituta) é abordada pelo rapaz, que se identifica crioulo. A princípio, ela o rejeita. Porém, quando ele lhe mostra que tem dinheiro, ela muda de ideia e aceita ser sua companheira. O rapaz a quer levar a um jantar em um local aparentemente sofisticado, enquanto ela pensa em ludibriá-lo, tentando fugir de suas investidas após a refeição. O restante da letra mostra ela pedindo o pagamento adiantado, o que causa a desconfiança do pretendente. Ao que parece, ele não sabia que ela era uma cortesã, que cada vez mais se mostra interessada por ele e seu bolso.

Outra música que exalta os encantos da morena intitula-se “Machuca”, com melodia de Chiquinha Gonzaga e letra de Patrocínio Filho, desta vez gravada pela cantora Risoleta no disco Columbia Record número 12.193, lançado em 1910¹⁴². A composição fazia parte do repertório da atriz-cantora Plácida dos Santos:

Sou morena, bonita e galante,
 Tenho raios e setas no olhar,
 E nem pode uma lira de Dante,
 Os encantos que tenho cantar.
 Quando passam os bilontras me olhando
 De binóculo erguido com ardor,
 Dizem todos se bamboleando
 Abrasados em chamas de amor

Ai morena, morena querida
 Tu nos pões a cabeça maluca,
 Pisa, mata, destrói esta vida,
 Ai morena, morena, machuca!...

¹⁴¹ Ouça em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/4514/a-cocote-e-o-marchante>

¹⁴² Em 1912, seria relançado em selo Columbia Record número B-242.

Eu machuco deveras a todos,
 Até fico contente por isso;
 Ao fitá-los os deixo por loucos,
 Pois fitando-os lhes deito feitiço.
 Sou morena que quando passeio,
 Deixo cauda de luz, como um astro;
 E uma recua de gente que veio,
 Me dizendo seguindo o meu rastro.

Estes fogos que tenho nos olhos,
 E que tem até dom de encantar;
 São na vida, no mundo os escolhos.
 Onde os peitos se vêm quebrar.
 Mas a culpa não é não é minha,
 É dos homens que vem com ardor;
 Me julgando dos céus a rainha,
 Me dizer abrasados de amor¹⁴³.

Fonte: site Chiquinha Gonzaga (<https://chiquinhagonzaga.com/>)¹⁴⁴

Mais uma vez a morena tem consciência de sua beleza e influência sobre os homens e até fica contente com isso. Seus encantos são tantos que nem uma lira de Dante poderia cantá-los. Mesmo utilizando o estereótipo da sensualidade, a letra mostra uma mulher dona de si e de sua sedução, que sente prazer em deixar os homens apaixonados.

Como menciona Martha Abreu, “a valorização da mulata nas canções vinha, em geral, acompanhada de seus atributos de beleza e sensualidade, como o movimento dos quadris” (ABREU, 2004, p. 11). A autora complementa ainda que:

Não se pode perder de vista que a erotização dos corpos das mulheres afro-descendentes nas canções de amor não foi exclusiva deste período. Como veremos, entretanto, receberam uma especial dimensão na conjuntura do pós-abolição, em meio às discussões sobre a nação brasileira. Sem dúvida alcançaram neste período ampla divulgação, através dos teatros, dos discos e das publicações de canções (ABREU, 2004, p.13).

Até 1910, Júlia Martins atuaria como cantora em cafés-concertos e teatros. A partir de 1911, ela se dedicaria novamente à atuação, participando de várias peças de teatro musicado, entre revistas e burletas, interpretando constantemente papéis de baianas e (sobretudo) mulatas nos palcos.

¹⁴³ Letra copiada do site Chiquinha Gonzaga (<https://chiquinhagonzaga.com/>), disponível em <https://chiquinhagonzaga.com/acervo/?musica=machuca-4&post_id=1442>. Acesso em 12 de setembro de 2023.

¹⁴⁴ Ouça em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/28166/machuca>

4.3 A estigmatização de uma atriz

Ao longo da década de 1900, Júlia Martins atuou e se destacou como cantora em vários teatros e cafés-concerto, criando prestígio em torno de seu nome, sendo apresentada como “a primeira cançonetista brasileira”¹⁴⁵. Essa afirmação se mostra dúbia, pois, se ela é apresentada a primeira cançonetista a aparecer no Brasil, a informação estaria errada, uma vez que outras cantoras se apresentavam como “cançonetistas” antes dela, a exemplo de Plácida dos Santos e Ana Manarezzi. O mais provável é que essa palavra “primeira” signifique que a nota a considerava a mais importante e/ou famosa cançonetista do país, desta forma a informação se torna mais inteligível. Através de nossas pesquisas em periódicos, a partir do segundo semestre de 1911 Júlia Martins passou a atuar também como atriz em peças do Teatro de Revista, em burletas ou operetas. Encontramos sua participação na opereta “O Reino das Mulheres”, em tradução de O. Itagacheles e M. Oliveira, com música do maestro S. d’Alencourt. Ela interpretava o papel de “2ª Caçadora” e dividia o elenco com nomes já consagrados na época, como a atriz Pepa Ruiz e o ator Machado Careca. A peça estreou pela Empresa William & C. no Cinema-Theatro Rio Branco, que intercalava peças e filmes¹⁴⁶.

Mapear a trajetória de Júlia Martins no teatro musicado foi possível graças aos jornais e revistas que a citam ao longo de sua carreira. Baseados nesse material é que foi possível conhecermos um pouco de sua vida artística. Ao iniciar nos musicais como cantora já consagrada, Júlia Martins, enquanto mulher miscigenada, abria espaço para outras mulheres afrodescendentes poderem ingressar no meio artístico com algum destaque. Ela não foi a primeira artista negra a fazer sucessos em palcos brasileiros, afinal, Joaquina Lapinha se apresentava com êxito no Brasil e em Portugal desde o século XVIII. Ao longo do século XIX, artistas negros ou “mestiços”, como ao ator Francisco Correia Vasques, Henrique Alves de Mesquita, Joaquim Callado, Eduardo das Neves, Anacleto de Medeiros e Benjamin de Oliveira, tiveram projeção em suas carreiras de atores, compositores ou músicos. Mas se nos concentrarmos nas figuras femininas, encontraremos poucos nomes, como a cantora lírica Camilla Maria da Conceição, e as atrizes-cantoras Plácida dos Santos e Nina Teixeira, todas contemporâneas de Júlia Martins. Entre elas, porém, Júlia Martins (ou Julinha, como era chamada pelos fãs) foi a que mais se projetou, seja na imprensa ou perante o público e crítica.

¹⁴⁵ *A Estação Theatral*, 29 de abril de 1911, p. 06.

¹⁴⁶ *O Paiz*, 26 de setembro de 1911, p. 12.

Mesmo não sendo a primeira artista de etnia negra a se destacar no Brasil, quando de seu aparecimento no cenário artístico nacional, segundo o pesquisador Antônio Herculano Lopes, Júlia Martins quebrou barreiras nacionais. Ao elogiá-la, os críticos sempre se referiam à sua condição étnica, mesmo que indiretamente. Para Lopes, em uma época em que os atores se especializavam em tipos como “primeiro galã”, “primeiro cômico”, “ingênuo”, Júlia Martins passaria a se especializar em tipos de “figuras nacionais” (LOPES, 2009, p. 87). Essas figuras eram as “Mulatas” interpretadas pela atriz.

Seria justamente ao interpretar as figuras ou tipos nacionais, em especial a “baiana” e a “mulata”, que Júlia Martins iria se especializar e fazer sucesso, ficando “presa” a essas personagens ao longo de sua carreira.

Seu desempenho e progresso, nos palcos, como atriz-cantora era notado pela imprensa, como informa o jornal *A Noite*, em 11 de junho de 1912, na crítica da peça “De Prontidão”: “Julia Martins, muito sympathica, vae com accentuado progresso e era uma verdadeira creadinha indiscreta”¹⁴⁷. Aqui, temos uma observação bastante racista, pois, para a imprensa, a profissão de empregada doméstica era exercida pelas mulheres afrodescendentes. Neste pensamento, Júlia Martins, sendo uma mulher miscigenada, ao interpretar uma “criada”, era vista como uma verdadeira representante desta classe profissional. A *Gazeta de Notícias* relatava, sobre a peça “Hotel Familiar”, que “Julia Martins, como sempre”, [cantava] “admiravelmente [...] representando com sentimento”¹⁴⁸. Sobre o desempenho do elenco da peça “Sempre no Antigo”, a mesma gazeta informava que todos iam “bem, muito bem, especialmente Julia Martins, sempre intelligente, sempre muito senhora de sua parte”¹⁴⁹. Será que “representar com sentimento” estaria ligado a ela entregar-se com intensidade aos papéis que lhe cabiam? E o que significaria esse “representar com sentimento” para o começo do século XX? Não temos uma resposta exata para essas duas questões, mas o que nos parece é que Júlia Martins progredia como atriz, destacando-se também por seus dotes como cantora. Para a época, sua atuação era correta, o que nos vem a ideia de que, uma vez “presa” a papéis de “Mulatas” sensuais, a imprensa via a própria atriz como a própria personagem, daí o fato de acharem que ela era “muito senhora” de seus papéis.

Já o periódico *Brasil Moderno*, em 1912, a considerava a “estrela do (Cine-Theatro) Rio Branco”:

¹⁴⁷ *A Noite*, 11 de junho de 1912, p. 02.

¹⁴⁸ *Gazeta de Notícias*, 22 de junho de 1912, p. 4.

¹⁴⁹ *Gazeta de Notícias*, 20 de julho de 1912, p. 5.

Na parte feminina, cumpre destacar Julia Martins, que tem feito um extraordinario progresso, sendo hoje incontestavelmente a estrella do Rio Branco.

A sua bellissima voz de contralto afinada, a rigor, agrada o ouvida (sic) e impressiona bem. Junte-se a isso um jogo de scena consciencioso e seguro, e uma grande naturalidade.

Cumpre ficar registrado aqui que Julia Martins só tem de theatro alguns mezes; é por consequencia essa actriz uma das melhores esperanças do nosso meio theatral¹⁵⁰.

Nesta nota favorável à Júlia Martins notamos que ela, mesmo com poucos meses atuando em teatro como atriz, ela progredia admiravelmente, sendo considerada a “estrela” do Teatro Rio Branco. Sua voz continuava se destacando por sua beleza e ela se mostrava segura como atriz, com domínio de seus personagens. Porém, a “grande naturalidade” citada pela nota nos faz pensar novamente em papéis como o da “criadinha indiscreta”, onde ela repetia o estereótipo associado às mulheres negras e miscigenadas. Imaginamos se a crítica teatral também a consideraria “estrela” e “natural” em outros diferentes papeis, aos quais eram interpretados por suas colegas brancas.

Sobre a estreia da peça “O Pauzinho”, no final de julho de 1912, o jornal *A Imprensa* não poupou críticas a ela. Sobre o elenco feminino, assim se referia o periódico: “As sras. Eliza Campos, Leonor Peres e Julia Martins andaram ‘comme il faut’... A sra. Julia Martins não perde o vezo de rir-se quando em scena, o que lhe prejudica, em grande parte, o seu trabalho, parecendo mais uma espectadora que artista”¹⁵¹. O mesmo jornal informava que Júlia Martins, na peça “Paz e Amor”, havia dado uma personagem “sem vida, sem atrativos”¹⁵². Ao que parece, ela ia aprendendo com erros e acertos.

Enquanto ia se destacando como atriz, Júlia Martins também ia atraindo para si a incorporação da personagem “mulata”, sendo vista como a artista ideal para desempenhar esse papel, como atesta *A Imprensa*: “Vale por dizer que os papeis foram como carapuças aos respectivos artistas excepção feita – já se deixa ver – da mulata cubana, que a sra. Mercedes Villa não comprometeu, mas naturalmente indicada á sra. Julia Martins”¹⁵³. Interessante observar que, para Mercedes Villa, uma mulher branca, a personagem “mulata cubana” não se adequou, mas para Júlia Martins, mulher “mestiça” o papel de Mulata era naturalmente indicado. Essa afirmação reforça o estigma e preconceito racial em torno da atriz Júlia que, para a crítica do começo do século XX, o natural seria Júlia Martins interpretando personagens com a mesma cor de sua pele, algo fora desse “molde”, seria impensado.

¹⁵⁰ *Brasil Moderno*, 1912, p. 57.

¹⁵¹ *A Imprensa*, 01 de agosto de 1912, p. 2.

¹⁵² *A Imprensa*, 24 de agosto de 1912, p. 2.

¹⁵³ *A Imprensa*, 28 de novembro de 1912, p. 4.

Em dezembro de 1912, Júlia Martins seria contratada pela empresa do Teatro Apolo, dirigida por José Loureiro, onde iria desempenhar um de seus primeiros papéis de destaque, “Flor”, na burleta “Pudesse esta Paixão”, de Álvaro Colás, musicada por Chiquinha Gonzaga. Os jornais destacavam o nome de Júlia Martins, que estreava nesta peça na nova companhia teatral. No dia 01 de janeiro de 1913, o *Correio da Manhã* informava que Júlia Martins havia feito uma “mulata pernóstica”, como poucas vezes haviam visto no teatro¹⁵⁴. A *Noite*, apontava que: “É preciso assinalar, porém, a graça delicada de Julia Martins, no papel de ‘Flor’, uma mulata graciosa em uma linda toilette”¹⁵⁵. Em uma crítica favorável à atriz, o jornal *A Época*, informava:

Com a burleta do Alvaro Colás, estreou ante-hontem no Apollo, Julia Martins, uma atriz que quasi monopolizou os applausos da noite. Conhecemol-a desde os tempos em que menina ainda, fez parte de uma companhia infantil que percorreu os Estados do Norte. Recordamo-nos que Affonso Gouveia, um bellissimo talento que morreu ignorado na provincia, predisse-lhe um logar de destaque no theatro nacional. Si a predicção do saudoso poeta e chronista teatral parahybano ainda não se realizou, disso tem culpa exclusivamente Julia Martins, que uma vez dissolvida a <<troupe>> infantil de que fazia parte, enveredou para os nossos abominaveis <<cabarets>> (?) (sic), a saracotear maxixes para os <<noceurs>> das zonas pouco elegantes. Agora volve ao theatro e do seu valor coms (sic) atriz dizem eloquentemente os applausos que recebeu naquelle bregeiro papel da Flor, que lhe fica a matar¹⁵⁶.

Apesar de simpática, a nota deixava claro ser contra aos artistas que se apresentavam em “cabarés” (cafés-concertos), estando o espaço teatral em um patamar bem acima do que o outro, segundo a opinião do jornal.

Em outro periódico, *O Imparcial*, o jornalista fez, porém, duras observações sobre a atriz:

Quanto á parte feminina, podemos dizer que cada qual fez o que pôde. Todas as artistas merecem applausos. Todas? Isto não está bem dito. Vamos fazer excepção ás artistas Julia Martins e Emma de Souza. Á primeira, a empresa fez de seu nome uma (sic) grande reclame. Nós que a conhecemos, vimos logo que não havia razão para tão insistentes annuncios. Julia Martins é uma artista *comme toutes les autres* e ante-hontem o seu trabalho esteve detestavel¹⁵⁷.

Na citação, podemos questionar por que Júlia Martins esteve “detestável”. Sua atuação, pela imprensa, não parecia ser fraca a ponto de receber esse comentário. Como vimos

¹⁵⁴ *Correio da Manhã*, 01 de janeiro de 1913, p. 5.

¹⁵⁵ *A Noite*, 01 de janeiro de 1913, p. 4.

¹⁵⁶ *A Época*, 02 de janeiro de 1913, p. 7.

¹⁵⁷ *O Imparcial*, 02 de janeiro de 1913, p. 6.

anteriormente, as críticas a elogiavam no quesito representação, tendo ela evoluído como atriz. Diante disso, fica pouco provável essa hipótese. Antônio Herculano Lopes também discorda que sua atuação fosse medíocre. Para o historiador, a nota refletia um preconceito racial contra Júlia Martins. Ele explica que no começo do século XX, em um contexto preconceituoso, tudo o que tinha traços africanos era motivo de comentários desfavoráveis pela imprensa. Sendo uma mulher miscigenada, Júlia Martins vinha se destacando e se afirmando como atriz, recebendo incentivos dos produtores, se sobressaindo no cenário do teatro musical brasileiro. Lembremos de que no pós-abolição várias pessoas negras ou miscigenadas seguiram pelo caminho das artes para sobreviver, em um país sem direitos sociais igualitários para elas. Os empresários visavam o lucro e, ao notarem o sucesso desses artistas, investiam em suas carreiras para gerarem mais renda para si. Lopes aponta que, provavelmente, não foram suas habilidades de cantora (no qual ela era reconhecida) que receberam o adjetivo de “detestável”. Provavelmente, o alvo seria seu estilo de atuação, cheio de malícia e sensualidade, exagerando nos gestos e linguagem corporal. Talvez, o autor da nota condenava a falta de sutileza de Júlia Martins no palco, “pecado aliás que para muitos era o maior das artes cênicas nacionais e que com frequência era associado ao elemento africano na cultura” (LOPES, 2009, p. 89).

Júlia Martins era alvo do preconceito de parte da imprensa que, se por um lado, via em sua imagem a associação ideal da “mulata” estereotipada, por outro não perdoava o excesso de sensualidade que a atriz dava ao personagem. Entretanto, essa característica iria marcar sua atuação, sendo várias vezes requisitada nas futuras peças para desempenhar o mesmo papel, a mulher sensual, “pernóstica”, atrevida, que fazia o gosto do público e consolidou-se como um dos “tipos nacionais” mais constante do teatro musicado. Enquanto, para parte da imprensa, ela fez um personagem que poucas vezes havia sido visto nos palcos brasileiros, personagem esta que era também uma “mulata graciosa”, representada com a “graça delicada” da atriz, em outra parte vemos uma crítica ferina, afirmando seu desempenho como “detestável”. Mas o que seria detestável em Júlia Martins, o seu desempenho, sua atuação ou o fato de ser uma artista “mestiça” que estava se projetando no cenário artístico da capital federal, sendo destacada pelos empresários como uma “estrela”? Não temos como afirmar com certeza, mas tudo indica para a segunda opção. Como comentamos anteriormente, a imprensa não aceitava menções sobre a cultura africana difundida no meio artístico, e Júlia Martins, sendo afrodescendente e se projetando como atriz, deveria incomodar essa elite intelectual que esperava uma cultura

brasileira o mais branca possível. Veremos, adiante, que o próprio jornal que publicou o adjetivo “detestável” para Júlia, render-se-ia à atriz, retratando-se de seu comentário¹⁵⁸.

Em “Você me Conhece?”, Júlia Martins interpretaria vários papéis, entre eles, o da “Baiana”¹⁵⁹; em “Agulhas e Alfinetes”, ela era apontada como “salerosíssima, como sempre”¹⁶⁰; já em “Rio-Lisboa”, ela interpretava “uma mulata dengosíssima com a graça de sempre”¹⁶¹. Na revista “República do Amor”, ela “provocava quentes pedidos de ‘bis’” interpretando uma modinha e dançando um maxixe ao final da peça¹⁶². Pouco depois da estreia da peça ela gravaria, em 16 de abril de 1913, “A Flor da Pitangueira” (Figura 26), de Luz Júnior, muito provavelmente a modinha que fez sucesso com ela no teatro.

A letra da modinha apresenta versos avançados para a época, retratando um casal de namorados que, ao se envolverem sexualmente antes do casamento, são levados à Pretoria para oficializarem a união, cujo resultado foi o nascimento de uma “florzinha” (a filha do casal):

É quase noite
 Já o sol fugiu, vaidoso, venturoso
 Por que a lua
 Em trevas e nuvens
 Cor de neve, vai em breve
 Iluminar a restinga
 Que, altaneira, esconde amor
 Entre a flor da pitangueira

Um casal de namorados
 Surge em meio de uma pitanga
 Vem os dois, desconfiados,
 Entre as folhas da pitanga
 E agora, diz a bela,
 Há de ser o que Deus determinar
 O que Deus determinar.
 Ele fixa o olhar nela e sem querer
 Vão de novo se abraçar
 Vão de novo se abraçar

Um velhote que aparece
 É que destrói essa alegria
 Mas, depois, o que acontece?
 Vão os dois pra Pretoria
 Com o tempo, diz a bela
 Pode crer
 Que nasceu uma florzinha
 Nasceu uma florzinha
 Ele fixa o olhar nela e sem querer
 Vai beijar sua filhinha

¹⁵⁸ Ver o comentário do jornal *O Imparcial*, 02 de janeiro de 1913, p. 6.

¹⁵⁹ *A Notícia*, 27 e 28 de janeiro de 1913, p. 2.

¹⁶⁰ *Correio da Manhã*, 08 de fevereiro de 1913, p. 7.

¹⁶¹ *A Noite*, 27 de fevereiro de 1913, p. 2.

¹⁶² *A Noite*, 08 de março de 1913, p. 2.

Vai beijar sua filhinha

É quase noite
 Já o sol fugiu, vaidoso, venturoso
 Por que a lua
 Em trevas e nuvens
 Cor de neve, vai em breve
 Iluminar a restinga
 Que, altaneira,
 Mostra, agora,
 Qual a flor da pitangueira¹⁶³.

Fonte: Discografia Brasileira (<https://discografiabrasileira.com.br/>)¹⁶⁴

Figura 26 – Selo do disco “A Flor da Pitangueira”.



Fonte: Instituto Moreira Salles (IMS).

Sobre a peça “O Penetra”, a crítica de *O Imparcial* fez o seguinte comentário: “Julia Martins, com aquelle seu modo de falar espevitado, tão seu característico, mas que em certos papeis vae bem, esteve, como poucas vezes, cheia de graça e encanto”¹⁶⁵. Já em 23 de novembro

¹⁶³ Modinha também gravada por Sales Ribeiro em 1929. Ouça em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/120731/a-flor-da-pitangueira>

¹⁶⁴ Ouça em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/6159/a-flor-da-pitangueira>

¹⁶⁵ *O Imparcial*, 04 de maio de 1913, p. 09.

de 1913, quando, sob o título de “Theatro S. Pedro”, *O Imparcial* emitia a seguinte nota, acompanhada do retrato de Júlia Martins (Figura 27):

Um dos melhores elementos do S. Pedro é a atriz Julia Martins. Diziam-nos que ella era admiravel nos papeis de mulatinha, tão communs nas nossas revistas. Vimol-a ha um anno, mais ou menos, fazendo uma mestiça dengosa. Não gostamos. É que Julia Martins estava num dos seus máos dias. Mas, pouco depois, tivemos occasião de assistir a novo trabalho seu no mesmo genero.

Mudamos, então, de opinião.

A artista é mesmo inexcedivel, encarnando uma dessas mulatinhas pernosticas, cheias de não me toques.

Agora ella faz um desses papeis na revista <<Politicopolis>>, de J. Brito, revista que, de dia para dia, faz mais successo no S. Pedro, por isso que é uma peça trabalhada com muito esmero¹⁶⁶.

Figura 27 – Nota de *O Imparcial* sobre Júlia Martins.



Fonte: *O Imparcial*, 23 de novembro de 1913, p. 4.

¹⁶⁶ *O Imparcial*, 23 de novembro de 1913, p. 4.

O mesmo jornal *O Imparcial*, que antes a considerara “detestável”, agora a elogiava. Desta vez a considerava uma das melhores artistas do Teatro São Pedro. A nota cita a crítica anterior, dizendo que a atriz não estava em seus melhores dias, porém, um ano depois ela era tida como “inexcedível”, encarnando “mulatas pernósticas”. A nota nos confirma, ao iniciar dizendo que ela era admirável nos papéis de “mulatinha”, que Júlia Martins mantinha-se no mesmo papel, sem poder diversificar suas personagens.

Débora Bender e Juracy Assmann Saraiva nos explicam que o processo de urbanização e de industrialização, no início do século XX, favoreceu “o surgimento de uma classe média, um proletariado urbano, que conduz a mudanças significativas na sociedade brasileira” (BENDER; SARAIVA, 2019, p. 173). As autoras ainda informam que, nesse contexto, a mestiçagem sofreu uma transformação. Sendo, antes, considerada a responsável pelo atraso no desenvolvimento brasileiro, tornou-se, então, positiva e indispensável para a compreensão da formação identitária brasileira, permitindo “completar definitivamente os contornos de uma identidade que há muito vinha sendo desenhada” (ORTIZ, 2006, p. 41 *apud* BENDER; SARAIVA, 2019, p. 173).

Embora as teorias racistas vigentes na época pregassem um ideal de civilização embranquecida, em paralelo, cada dia mais, artistas negros iam se destacando profissionalmente e conquistando projeção em suas carreiras artísticas. Mesmo que de maneira estereotipada, com uma sensualidade exacerbada, a personagem “Mulata” estava, já na década de 1910, plenamente “consagrada” nos palcos brasileiros. Júlia Martins, cada vez mais, ia se destacando nesse papel.

Em uma nota sobre sua volta (*rentrée*) ao teatro Rio Branco, em 01 de abril de 1914, a *Gazeta de Notícias* afirmava que a atriz era “um nome popular e querido [...] “tanto tem de inteligente como de graciosa”. Na peça em cartaz, “Chô, Mosca”, Júlia Martins interpretava as personagens “Mortadela”, “Vaidade” e a “Mulatinha”. Na personagem “Mortadela”, a atriz Júlia Martins era “a malícia civilisada e estudada, encantando pela graça que ella sabe, como poucas artistas, emprestar ao papeis que lhe são entregues”. Já na personagem “Vaidade”, o redator acrescentava escrevendo que ela se transformara “vivendo o subjectivismo do sentimento, dando ao typo um carater feliz e uma expressão digna de nota”. No caso da “Mulatinha”, o jornalista era só elogios à atriz mencionando que era “inimitável”, “a materialização perfeita da especie social, fazendo viver em scena a nossa verdadeira mulata da zona pernóstica, sestrosa e arrelenta”. Por fim, a notícia encerrava com elogios à Júlia mencionando que ela era “Elemento de primeira ordem em uma companhia de magicas, revistas e operetas”, “graciosa e inteligente”, ocupando no teatro Rio Branco “um dos logares mais

distintos”¹⁶⁷. Para os críticos, Júlia Martins era a perfeita materialização da “mulata” sedutora da “zona pernóstica”, o lugar onde vivia a “Mulata”. Esse espaço social destinado a personagem, ao que parece, era o mesmo imaginado para a atriz. Tais comentários não são direcionados à Pepa Delgado quando ela interpretava a mesma personagem, ficando nítido o preconceito racial. No caso, Pepa era uma atriz branca interpretando uma personagem negra, Júlia era uma mulher miscigenada interpretando a mesma personagem, o que lhe atraía os mesmos estereótipos ligados à “mulata”.

É interessante o jornal descrever Júlia tendo uma “malícia civilizada”. A malícia representava a sensualidade, mas a qualidade “civilizada” associada à malícia, faz-nos pensar que ela estava sob as rédeas, domesticada, adaptada aos padrões morais vigentes. Provavelmente, a “graça” da atriz, de forma “estudada”, amenizasse esse atributo. Se Júlia Martins se destacava no papel de “Vaidade”, digno de nota, transformada, seria na “Mulatinha” que ela voltaria a ser a personagem tão conhecida e elogiada pela crítica e público. Como vemos, nos palcos e fora deles, havia o estereótipo/preconceito para com a mulher negra, pois, através da crítica observamos que a atriz era “inimitável” em seus papéis, e a nota ainda diz que ela era a “materialização perfeita” dessa “espécie social”, a “verdadeira mulata da zona”, com a fama de “pernóstica, sestrosa” e causadora de confusão. Atriz e personagens eram confundidas em uma só pessoa, estereotipada. Era desta forma que essas mulheres, de lugares menos favorecidos socialmente, eram vistas.

Outro aspecto que nos chama a atenção é que a crítica destaca Júlia Martins como “elemento de primeira ordem” na companhia do Teatro Rio Branco. Desta forma, sendo ela uma artista com capacidade e estudo para desempenhar outros diferentes papéis, por que estava “presa” a um só estilo de personagem, o da “mulatinha sestrosa”? A resposta é porque Júlia Martins representava a própria “mulata sensual e pernóstica”, tomando por base as críticas dos jornais. O preconceito racial determinado pela cor de sua pele, e não a sua habilidade artística, envolvia-a como atriz.

Na peça seguinte, “O Batuta”, estreada em 13 de abril de 1914, ela interpretava a “Mulata Brasileira” e a “Cigana”, com as quais recebeu muitos aplausos¹⁶⁸. Na peça “O Turumbamba”, o jornalista afirmava que ela estava “inexedível nos seus brasileirismos”¹⁶⁹. Nesta observação, o jornal dá a entender que os trejeitos da “Mulata” interpretada por Júlia Martins, representava a figura do que se entendia pela identidade brasileira. Sendo

¹⁶⁷ *Gazeta de Notícias*, 01 de abril de 1914, p. 3.

¹⁶⁸ *A Época*, 14 de abril de 1914, p. 3.

¹⁶⁹ *Jornal do Brasil*, 08 de novembro de 1914, p. 11.

“inexcedível”, a atriz era vista como a própria “mulata”, tendo sua expressão corporal e modo de falar representando o que, no começo do século XX, se entendia por representação de nossa brasilidade.

Em um “Perfil Theatral” da atriz, assinado por Marius, o jornal *Correio da Noite* encerrava uma extensa nota biográfica informando:

Inteligente, estudiosa e muito modesta, Julia Martins é o encanto da platéa do Carlos Gomes.

Extremamente gentil e insinuante, é ella uma alma simples e boa, destituída dessas vaidades tão communs no nosso meio theatral.

Tendo uma graça especial no dizer o *couplet* uma voz sympathica e attrahente, a nossa querida e graciosa patricia, apesar de moça ainda, já conta com um grande numero de triumphos na carreira que abraçou¹⁷⁰.

Por meio dessas notas, é possível traçar um pouco do perfil da mulher e atriz Júlia Martins: uma mulher gentil, modesta, que interpretava personagens de forma “insinuante”, sensual. Na nota, o autor transparece que ela era uma pessoa sem estrelismos, simpática, querida do público, destacando-se também por seus dotes vocais, vindo de uma longa carreira como cantora. O redator subentende que a atriz participou de outras empresas teatrais, ressaltando o número de triunfos que a carreira da atriz alcançou. Júlia Martins era geralmente apontada como uma atriz inteligente. cremos, que esse comentário se devia ao estudo que a atriz, aparentemente, se dedicava na criação de seus papéis. Com essas informações, supomos que Júlia Martins não vivia como uma “estrela” fora dos palcos, ou seja, não tinha arroubos de vaidades, mas, aparentemente, levava uma vida discreta.

O jornal *A Época*, em 14 de maio de 1914, emitiu um artigo assinado por Estafeta, na coluna “Petit Bleu”, intitulado “Á actriz Julia Martins. No theatro Rio Branco”. O autor iniciou lembrando os tempos em que, quando criança, Júlia Martins era estrela de uma companhia infantil, ao que ele diz ter assistido, tendo se destacado em excursão pelos “Estados do Norte”, em especial em Pernambuco e na “Parahyba do Norte”. O artigo exalta as qualidades intelectuais da atriz, rememorando que ela era, na época, uma grande promessa como artista. Após anos sem notícias dela, em 1908, Estafeta se “surpreende” ao vê-la cantando em um “modesto” café-concerto, no Rio de Janeiro. Para ele, suas previsões a respeito da carreira da atriz “havião falhado”, pois, “a trigueira e sympathica Julia Martins, sempre muito alegre, vivas e intelligente”, que em suas fantasias ele vislumbra, no futuro, uma atriz de mérito, “tinha descido a trabalhar num modesto cabaret”. Ao vê-la, depois, no teatro, como atriz, sua opinião

¹⁷⁰ *Correio da Noite*, 25 de novembro de 1914, p. 4.

não mudou, ele a achava “atriz, artista não”. Para ele, ela quase não progrediu em sua carreira. Falando sobre sua dicção que, para muitos, era afetada, “pelo sibilar dos ss”, informava haver sido bem-sucedida no papel da peça “Pudesse esta Paixão”, em que ela interpretava a “mulata” “Flor”, porém, para outros papéis ela se tornava impertinente, prejudicando-os. O autor terminava seu artigo se desculpando, pois, “bondosa como é, estou certo, Julia, que você não levará a título de crítica as observações ligeira (sic) que, sem o intuito de diminuir as sympathias que você conta na platéia carioca, foram aqui alinhavadas pelo ESTAFETA”¹⁷¹.

Com esse artigo, podemos ter um vislumbre sobre a carreira de Júlia Martins, ao mesmo tempo que observar os comentários do autor sobre a atriz e os espaços de atuação teatrais. Como destacamos anteriormente, o “hiato” citado pelo autor na carreira de Júlia não aconteceu, pois ela, embora não atuando como atriz durante um tempo, seguia sua carreira como cantora, tendo inclusive gravado alguns discos nesse período. Fica claro a importância social que o espaço dos teatros recebia pela crítica da época em relação às apresentações realizadas pelos atores ou atores-cantores em cafés-concerto, os ditos “cabarés”, locais considerados como “inferiores”. Quanto à dicção da atriz, se realmente era forçada, não se sabe. Contudo, o texto transparece o preconceito do autor quando ele informa que ela ficava bem quando interpretava a personagem “Flor”, a mulata da peça “Pudesse esta Paixão”¹⁷². Esse foi um dos primeiros papéis de destaque de Júlia Martins no teatro, sendo bem recebida pela crítica que afirmava que poucas vezes se havia visto no teatro uma boa interpretação da “mulata pernóstica”, cuja atuação era sublinhada pela “graça” da atriz¹⁷³.

Fora o bom desempenho dessa personagem, Júlia Martins vinha recebendo boas críticas em outros jornais quanto a sua atuação e conquistava vários admiradores a cada papel que desempenhava. Se para Estafeta ela era “apenas” uma atriz e não uma artista, em uma concepção preconceituosa da palavra, entendemos que a culpa não era de Júlia por esta redução e sim, dos produtores que a “prenderam” em um tipo específico de personagem, a “Mulata”, não lhe dando possibilidades de expandir sua atuação. Nesse sentido, Júlia Martins, “endiabrada e inteligente”¹⁷⁴, contribuía, para o sucesso e bom desempenho das peças em que atuava, a exemplo do que atesta a crítica do jornal *A Época* em 25 de junho de 1914. O periódico afirmava que os papéis desempenhados pela “festejada atriz Julia Martins”, como os das peças “Deusa da Pintura”, “Piteira” e “Mutualidade”, eram descritos de uma atuação “inteligente e graciosa”,

¹⁷¹ *A Época*, 16 de maio de 1914, p. 3.

¹⁷² *Idem*.

¹⁷³ *Correio da Manhã*, 01 de janeiro de 1913, p. 5; *A Noite*, 01 de janeiro de 1913, p.04.

¹⁷⁴ *A Época*, 20 de junho de 1914, p. 3.

e que, por certo, seria repetida em seu novo papel na peça “Em três tempos”, sendo sua participação e atuação sinônimo de “bôa acceitação por parte do publico”¹⁷⁵. Sobre a identificação da atriz com determinado “tipo nacional”:

Ali, a encarnação viva do que se convencionou chamar o “brasileirismo”, era a sra. Julia Martins que, pelos flagrantes typos da mulher brasileira que cria, e porque representava a Bahia ultimamente muito popular nesta Capital, foi recebida com applausos mais calorosos ainda quando, maliciosa, cantou com provocações no olhar e no sorriso o “Caxangá da Lapa”¹⁷⁶.

Em dezembro de 1914, Júlia Martins foi convidada para trabalhar na companhia do Teatro São Pedro, da empresa de Paschoal Segreto, estreando, em 06 de janeiro de 1915, a peça “A Última do Dudu”, uma sátira ao presidente Hermes da Fonseca, cujo apelido era “Dudu”. Na peça também estreava o veterano ator Brandão, chamado de “O Popularíssimo”. Brandão interpretava o “Dudu” e Júlia Martins, “Caxangá” e “Nhá Jeremias”. A autoria da peça era de Raul Pederneiras, com música dos maestros Luz Júnior e Adalberto de Carvalho. Júlia Martins e Brandão arrancavam muitos aplausos da plateia por seus desempenhos, ela, em especial, na “Caxangá”, sendo recebida pela imprensa entusiasmadamente: “Julia Martins, que de ha muito está identificada com nossa platéa, foi a mesma de sempre – esplendida, graciosa e distincta, emprestou grande brilho aos dois papeis que lhe confiaram, nos quaes se houve de modo a só merecer francos encômios”¹⁷⁷. O *Jornal do Brasil*, sempre atento ao desempenho artístico da atriz, emitiu a seguinte nota (longa), que vale a pena ser transcrita na íntegra:

Na revista do S. Pedro ha outra figura que mercê uma referencia especial: é a Sra. Julia Martins, interpretando a “Cabocla do Caxangá”. É uma coisa simples: no decorrer da representação a actriz, trajando um desses vestidos largos, sem cintura, feito de chita, que o povo appellido de ‘caxangá’, faz cinco ou seis entradas e de cada vez que canta, numa parodia á musica e á letra da canção nortista, uma copla sobre assumptos da actualidade. Nada de extraordinario, portanto: é um papel que póde ser feito por qualquer actriz, mas que nenhuma actriz fará como a Sra. Julia Martins. É preciso ir vel-a para sentir a exactidão das nossas palavras, provocadas pelo estreito consorcio da actriz e do papel, que se confundem, dando-nos a impressão perfeita de qualquer coisa inteiramente brasileira, arte rudimentar que seja, mas arte profundamente nacional. A Sra. Julia Martins não andou a estudar um typo. Sorridente, uma das mãos num bolso, o andar mole e cheio de langor, a provocação no olhar brejeiro, ella é a fiel encarnação da mulher brasileira. Tudo nella é natural; outra, canta com voz muito clara, em que transparece o accento malicioso, e sáe com a mesma graça e o mesmo ar de provocante indiferença e desdem que sempre foi o mais caracteristico elemento de seduccção das mulheres destas paragens.. O publico adora-a já, e quando ella trata, nas suas coplas, dos casos palpitantes, apreciando-os ao sabor dos sentimentos populares, o theatro vibra de entusiasmo e os applausos ardorosos reboam longamente. É que naquelles simples cantares e

¹⁷⁵ *A Época*, 25 de junho de 1914, p. 4.

¹⁷⁶ *Jornal do Brasil*, 30 de novembro de 1914, p. 9.

¹⁷⁷ *Correio da Noite*, 07 de janeiro de 1915, p. 2.

naquella figura de um mundo modesto, vibra a alma da nossa nacionalidade mal desperta ainda¹⁷⁸.

O *Jornal do Brasil* explicava bem como Júlia Martins era vista e interpretava os “tipos nacionais”, nesse caso, um “tipo nortista”. É interessante que, ao interpretar a mulher do norte do país, Júlia Martins aparecia em estilo de paródia, com vestido largo sem cintura, ao contrário de quando interpretava a “Mulata”, em uma imagem preconceituosa da mulher nortista/nordestina. Segundo a crítica, atriz e papel se confundiam, dando uma impressão perfeita de algo brasileiro, mesmo sendo “arte rudimentar”, porém, arte “profundamente nacional”. A ideia de “arte rudimentar” parece remeter a um preconceito à cultura do norte do país. Mesmo sendo inferior à cultura produzida na Capital Federal, ainda assim podia ser considerada nacional. Outro ponto que destacamos na nota é a descrição de Júlia Martins, tida como a encarnação fiel da mulher brasileira, sendo tudo nela natural, apresentando malícia e sedução. É interessante aqui afirmarem ser a atriz a representação da mulher nacional. Mas, que representação de mulher era essa? Sabemos que ela estava “presa” a um tipo de personagem, logo, não seria a representação de todas as mulheres brasileiras, e sim de um tipo (estereotipado) de personagem. A nota até específica, “mulheres destas paragens”, ou seja, mulheres simples dos sertões.

Mesmo com um crescente prestígio, ela não era considerada uma “estrela”, como informa o jornal *O Imparcial*:

No S. Pedro porventura ha alguma estrella? Quem? Julia Martins? Essa artista é incontestavelmente a que mais agrada no elenco do velho teatro. Mas entre isso e chamal-a estrella a diferença é grande. Julia Martins é intelligente e por isso mesmo ha de concordar comnosco. Somos capazes de jurar que ella daria gostosa gargalhada caso alguem fosse dizer-lhe: “És uma verdadeira estrella de revista.”¹⁷⁹.

Por que Júlia Martins não poderia ser uma “estrela” da revista ou do Teatro São Pedro? Por acaso os personagens que ela interpretava, muito populares, embora de enorme sucesso, impedissem sua ascensão ao estrelato ou sua cor? Mesmo sendo considerada a “primeira atriz brasileira no genero”¹⁸⁰, ao que parece, em 1915, os críticos teatrais ainda não admitiam uma artista negra atingir o estrelato. Fazer sucesso, sim, ser “estrela”, não.

Segundo o jornal *Gazeta de Notícias*, Júlia Martins interpretava “A Cabocla de Caxangá” com muito sucesso¹⁸¹. Ela havia gravado, fazendo parte do coro, o batuque sertanejo

¹⁷⁸ *Jornal do Brasil*, 17 de janeiro de 1915, p. 10.

¹⁷⁹ *O Imparcial*, 24 de janeiro de 1915, p. 9.

¹⁸⁰ *O Século*, 09 de março de 1915, p. 3.

¹⁸¹ *Gazeta de Notícias*, 12 de janeiro de 1915, p. 4.

de João Pernambuco e Catullo da Paixão Cearense, “Cabocla de Caxangá”, em 02 de janeiro de 1913, sendo o disco Odeon Record (número 120.521) lançado em 1913. Ao lado dela estavam Bahiano, também no coro, e Eduardo das Neves, a principal voz. A letra fala sobre uma cabocla, “morena do sertão”, que encantava a todos, em especial o intérprete da canção.

Cabocla de Caxangá
Minha cabocla, vem cá

Mané Tancredo, Joaquim Pedro, Zé Augusto
Essa gente tão valente
Do sertão de Jatobá
E o danado do afamado Juca Mola
No pinico da viola
Tudo quer te conquistar

Cabocla de Caxangá
Oh, vem morena, vem cá

Queria ver se essa gente
Também sente
Tanto amor quanto eu senti
Quando te vi em Cariri
Atravessava o regato num quartau
E escutava, lá no mato,
O canto triste do Urutau

Cabocla, demônio mau
Sou triste como o Urutau

Na noite santa do Natal
Na encruzilhada
Te esperei e descansei
Até o romper da manhã
Quando eu saía do arraial
O sol nascia
Lá na grota já se ouvia
Suspirando a Jaçanã

Cabocla, flor da manhã
Sou triste como a Cauã

Vinha trotando pela estrada da mujica
Vi-te embaixo da oiticica
Conversando com o Mané
Senti, cabocla, estremecer
Dentro do corpo
Atrapalhado, arreliado
O coração do meu quiçé.

Cabocla, inda tenho fé
Que não serás do Mané

Cabra danado, subo pela gameleira
Como a onça mais ligeira
Mais ligeiro punajé
Eu faço tudo

Só não faço é lhe querer
 Teu coração inda mais duro
 Que eu morria muita vez

Cabocla, eu não sei por que
 Vem cá que eu já vou dizer

Em Pajeú, em Caxangá, em Cariri
 Em Jaboatão, eu tenho fama
 De cantor e valentão
 Eu pego um touro mais bravio
 Quando em cio
 Como ponho em desafio
 O cantador logo no chão

Cabocla sem coração
 Oh, rosa deste sertão

Mas quando eu canto
 Na viola
 A natureza
 Tu não vê como a tristeza
 Me põe triste e jururu
 Por isso eu canto
 As minhas dores só a noite
 Quando se fecham as flores
 E abre a flor do embiruçu

Cabocla, demônio és tu
 És a flor do embiruçu

Eduardo das Neves – Eita, cabra! Claro, eu sou um caboclo escovado, mesmo. Quando eu pego na viola, lá no arraial, não tem caboclo que arresista. Quando me espalho, ninguém me ajunta.

Bahiano – Você, em Pernambuco, parece que é até parente do tal Antônio Silvino.

Eduardo das Neves – Qual! Aha! Eu sou sobrinho muito longe, por afinidade de pai.

Fonte: Arquivo Nirez¹⁸².

Sem dúvida, “A Última do Dudu” foi um dos grandes êxitos na carreira de Júlia Martins, que seria lembrada ainda anos mais tarde, (Figura 28).

¹⁸² Ouça em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/4159/cabocla-de-caxanga>

Figura 28 – Nota de *A Época* sobre Júlia Martins.



Fonte: *A Época*, 25 de fevereiro de 1915, p. 2¹⁸³.

O próximo trabalho de Júlia Martins foi interpretar “Juvelina” na peça “A Rainha Mãe”, de Abadie Faria Rosa e Arlindo Leal. Era mais uma “mulata” que ela interpretava, com

¹⁸³ “Julia Martins, a graciosa actriz patricia e uma das figuras interessantes do elenco da companhia do theatro S. Pedro. Julia Martins faz com muita graça a ‘Caxangá’, da revista ‘A ultima do Dudú’, ora em scena, com grande successo, neste theatro”.

sucesso de crítica e do público. Antes da estreia, o jornal *Correio da Manhã* já informava sobre o espetáculo:

Trata-se segundo ouvimos em roda de teatro, de um trabalho interessante, enredado por um fio de comedia, com apresentação de typos brasileiros, observados pelos autores, através de uma leve “charge”. O papel predominante é da graciosa actriz Julia Martins, que tem um “cachet” especial para fazer viver a mulata brasileira, cheia de dengues e de mimos.

Na “Rainha-mãe”, Julia Martins tem, ao que ouvimos, uma verdadeira criação e certo alcançará successo¹⁸⁴.

A nova personagem, “Jovelina”, trouxe mais destaque para a atriz na imprensa que, divulgava seu retrato com notas sobre sua boa atuação nos palcos. Para *O Imparcial*, o papel lhe caía como “uma luva”:

Na parte relativa ao desempenho dado aos papeis pelos artistas do S. Pedro, cumpre salientar a endiabrada Julia Martins, plena de graça e bregeirice – que encarnou com inteligência e malícia a mulata ‘Jovelina’, em cujo papel esteve como uma luva, constituindo-se o ‘enfant-gaté’ da platéa, que muito a applaudiu¹⁸⁵.

Os cartazes destacavam o nome da atriz (Figura 29) e, em uma nota especialmente escrita sobre sua personagem, o *Jornal do Brasil*, exaltava a criação de Júlia Martins, com sua foto, intitulada “A Sra. Julia Martins e o seu papel na ‘Rainha Mãe’”:

Jovelina veio do Contestado com a familia do Seu Uladisláo. É uma dessas mulatinhas brasileiras de sangue e olhar ardente, meneios lentos e voluptuosos, perturbadoras flores tropicaes que só desabrocham sob estes céos e nestas plagas amoveis.

Tudo nella conduz ao amor. O rosto meigo e formoso, o corpo de linhas sensuais, os gestos cheios de indolencia, a ternura de suas expressões em que perpassam mysteriosas promessas, sagram-n’á o mais provocante typo de mulher de mundo e Jovelina, como todas as de sua raça, por onde quer que passe, incendêa corações, desperta loucas paixões, nas quaes se enreda tambem, trahida pelo seu sentimentalismo e escrava do seu temperamento.

É assim a Jovelina da *Rainha Mãe*, e ao introduzirem os Srs. Abbadie de Faria Rosa e Arlindo Leal, esse typo, na sua revista, era a figura graciosa da Sra. Julia Martins, que lhes bailava diante dos olhos, era a deliciosa *Cabocla do Caxangá d’A Ultima do Dudú*, que lhes fallava á imaginação, lembrando-lhes como podia ella, em uma outra modalidade, captivar de novo uma platéa e attrahir todas as noites uma legião embevecida de admiradores.

Bem fizeram os dous applaudidos revistographos em ceder á suggestão das suas imaginações, Jovelina, ou melhor a Sra. Julia Martins, já não é amada sómente pelo *Raphaé* e pelo *Seu Lú*, toda a platéa do S. Pedro a adora porque vê nos seus olhares meigos e sorrisos ternos, e até na sua ingenuidade cheia de languidez, a attracção mysteriosa, o perturbador encanto da mulher brasileira, creada “ao léo da vida e á mercê do sonho”¹⁸⁶.

¹⁸⁴ *Correio da Manhã*, 25 de janeiro de 1915, p. 4.

¹⁸⁵ *O Imparcial*, 05 de março de 1915, p. 9.

¹⁸⁶ *Jornal do Brasil*, 14 de março de 1915, p. 13.

Mais uma vez vemos a descrição da personagem “Mulata” com seus estereótipos. “Jovelina” é apresentada como sendo uma dessas “mulatinhas brasileiras de sangue e olhar ardente”, que possui meneios “lentos e voluptuosos”, só sendo encontradas nas terras brasileiras. Ela é descrita como conduzindo tudo ao seu redor, ao amor. Corpo de linhas sensuais, gestos com indolência, caracterizavam-na como o mais provocante “tipo de mulher de mundo”. “Jovelina”, segundo a nota, “como todas de sua raça” incendiava corações por onde passava, despertando loucas paixões. A nota deixa claro o que já mencionamos, os dramaturgos confundiam e fundiam Júlia Martins com a personagem “Mulata”, envolta em todos os estereótipos. Há uma certa construção romântica quando citam o “perturbador encanto da mulher brasileira”, criada ao “léu da vida e a mercê do sonho”. Essa é uma construção idealista do que se imaginava ser a imagem da mulher brasileira, leia-se, a mulher de camadas sociais mais simples.

Figura 29 – Cartaz de Rainha Mãe.

THEATRO S. PEDRO
 COMPANHIA DE OPERETAS E REVISTAS
HOJE — A' NOITE — A's 7 3/4 e 9 3/4 — HOJE

BRANDÃO
o popularissimo



BRANDÃO
sobrinho

RAINHA MÃI

JULIA MARTINS **SARAH NOBRE** **ISMENIA MATHEOS**

Adelina Nobre, Elvira Roque, Beatriz Martins, Laura Barros, Victoria Soares,
 Julia de Oliveira, E. Campos, Alcide, E. Campos, etc, etc.
 Deslumbrantes scenarios de Jayme Silva, Lazary e J. dos Santos.

Em ensaios — **30 DIAS EM PARIS — MILAGRES DE S. BENEDICTO — CONDE DE LUXEMBURGO**
 Amanhã e todas as noites — **RAINHA MÃI.**

Notemos no cartaz de “Rainha Mãe” que o nome de Júlia Martins aparece à frente de Sarah Nobre e Ismenia Matheos. É o primeiro nome feminino de destaque. Isso mostra seu prestígio e a força de atrair o público que sua figura vinha adquirindo.

A descrição de Jovelina pelo *Jornal do Brasil* mostra bem a imagem que as pessoas em geral, à época, faziam das mulheres negras, no caso, apontada como uma “mulatinha brasileira de sangue e olhar ardente”, com “meneios lentos e voluptuosos”, extravasando todo o estereótipo de sensualidade incorporado à personagem “mulata” que, como vemos, não se limitava somente aos palcos. Em um misto de meiguice, formosura aliada a linhas sensuais do corpo, tudo em Jovelina “conduzia ao amor”. A nota ainda informa que, “como todas as de sua raça”, ela incendiava corações por onde passava, despertando “loucas paixões”. Era assim que os autores viam uma mulher afrodescendente e, ao escrever o papel, pensaram logo na atriz Júlia Martins que, na imaginação dos autores, era a pessoa ideal para representar o papel. A plateia da peça também concordava, pois, “a adorava”, aplaudindo todas as noites o desempenho da atriz. Escrita em 1915, a sinopse sobre Jovelina informava que ela era oriunda do Contestado, na época em que acontecia a Guerra do Contestado (1912-1916).

A historiadora Martha Abreu, ao discorrer sobre a preferência dos brasileiros pela “mulata”, nos apresenta os seguintes versos populares, recolhidos de trovadores por Osório Duque Estrada:

A branquinha é prata fina
Mulata – cordão de ouro
Cabocla – cesto de flores
A negra – surrão de couro

A branca come galinha
Mulata come Perú
Cabocla come perdiz
A negra come urubu (ABREU, 2004, p. 10-11)

Segundo a autora, esses versos não só expressavam a valorização da “mulata” e da cabocla, mas também retratavam, de acordo com Osório Duque Estrada, a antipatia e a ojeriza pelo negro, segundo ela, “manifestada até pelos próprios negros(as) e mulatos(as)” (ABREU, 2004, p. 11). Ela afirma que estes versos lembravam uma conhecida máxima, altamente preconceituosa, divulgada por Gilberto Freyre, onde, no Brasil, “branca é pra casar, a mulata para f... (fornicar ou foder) e a preta é para trabalhar” (FREYRE, 1977, p. 10 *apud* ABREU, 2004, p. 11). Os versos exultavam as mulheres brancas, e coisificavam as mulheres negras e miscigenadas. Se mulher branca servia para se casar, formar família, ser respeitada, o mesmo

não acontecia com a “mulata”, que servia para os desejos sexuais de homens brancos, enquanto as mulheres negras deveriam apenas trabalhar, remetendo aos tempos da escravidão.

Sobre esses tipos de canções, Abreu informa:

Levando-se em conta a comicidade e a ironia que acompanhavam estas canções, existe sempre a possibilidade de os versos terem servido como brincadeira, ou, ao mesmo tempo, como uma maneira de se denunciar as maiores chances das mestiças no mercado amoroso de uma sociedade fortemente hierarquizada pela cor. Outro aspecto difícil de ser precisado é a de terminação de quem seria efetivamente negra ou mulata. Seria o critério baseado na própria cor (muitas vezes indefinida, como a cor morena), ou na beleza apresentada (o que deveria depender de quem cantava e do local da apresentação)? A racialização da beleza e das possibilidades de ascensão social pode ter servido para discriminar e marcar os locais sociais das pessoas que eram identificadas como negras, mas também para criticar e denunciar esta situação. Quem sabe também não serviram para valorizar traços físicos distantes do modelo europeu ocidental.

A valorização da mulata nas canções vinha, em geral, acompanhada de seus atributos de beleza e sensualidade, como o movimento dos quadris (ABREU, 2004, p. 11).

A autora discorre que os versos irônicos têm a possibilidade de serem apenas uma brincadeira ou uma forma de denunciar a maior atração que as mulheres miscigenadas tinham em uma sociedade muito hierarquizada pela cor. Um aspecto importante é, quem poderia precisar a terminação de quem seria negra ou miscigenada. Ela indaga ser baseado na cor da pele ou na beleza apresentada (para quem cantava e o local onde era apresentada a canção). A racialização da beleza, bem como a possibilidade de ascensão social, talvez tenha levado a marcar os locais sociais de pessoas identificadas como negras, por outro lado, também poderia haver uma crítica e denúncia desta situação. Sobre locais sociais, notamos que, mesmo no teatro, havia essa distinção. Enquanto atrizes brancas desempenhavam diversos papéis, atrizes negras e miscigenadas, como Júlia Martins, ficavam ligadas e eram confundidas com uma só personagem. Geralmente, nas canções, a “Mulata” era valorizada por atributos como o movimento dos quadris, somados a beleza e sensualidade.

Nessa época, Júlia Martins, enquanto artista, estava tendo muito destaque por suas atuações. Para os críticos, ela era a “perfeita encarnação” da “mulata brasileira”. Outro aspecto que podemos observar é a ascensão profissional de uma mulher negra nas primeiras décadas do século XX. Temos visto citações de vários homens negros que se destacaram nesse período, como Eduardo das Neves e Benjamin de Oliveira, porém, vemos poucas citações de mulheres afrodescendentes que tenham atingido projeção nesse mesmo período como cantoras. Em nossas pesquisas, encontramos não somente Júlia Martins, mas também Nina Teixeira e Plácida dos Santos. Delas, Júlia Martins foi a que mais se destacou, embora não tendo o direito de se tornar “estrela”, tornou-se uma das primeiras atrizes em algumas companhias que participou,

como a do Teatro São Pedro. Nesse ápice de sua carreira, ela era constantemente citada nos jornais, inclusive por ocasião de seu aniversário, onde tinha sua fotografia estampada nas páginas. Eduardo das Neves e Júlia Martins não só gravaram juntos, mas, ao menos duas vezes, dividiriam o palco. Em uma delas seria na revista “Beijos e Rosas”, em agosto de 1915¹⁸⁷. A peça, segundo o jornal *A Noite*, fazia uma apoteose ao Brasil, com Eduardo das Neves ao violão e Júlia Martins “como typo representativo da Republica, envolta na nossa bandeira, palmas, flores e luzes...”¹⁸⁸.

Em abril de 1915, a Companhia de operetas e revistas do Teatro São Pedro estreava a burleta de Arthur Azevedo, com música de Nicolino Milano, “A Capital Federal”. Esta peça foi apresentada ao público pela primeira vez em 1897, com grande sucesso. Ela era o desdobramento de outra peça de Azevedo, “O Tribofe”, estreada em 1892. A história conta as aventuras de uma família de Minas Gerais que vai até o Rio de Janeiro em busca de “Gouveia”, noivo de “Quinota”, a filha mais velha do casal, “Seu Eusébio” e “Dona Fortunata”. A família ainda contava com “Juquinha”, o filho caçula, e quem os acompanhava era a empregada (mucama, na época) “Benvinda”, a “mulata” da peça. De acordo com Julia de Carvalho,

Benvinda compõe o núcleo central do enredo e faz parte de suas cenas mais hilárias. Mucama da família mineira, vem ao Rio de Janeiro acompanhar seus patrões. Apresentada desde o início da peça como uma “mulata”, Benvinda é esperta, insubordinada, sensual, falante de um “mau português” e de pouca instrução formal. Tais características, como era comum em peças de Arthur Azevedo e de outros dramaturgos do final do século XIX, não são dadas de antemão pelo autor, mas construídas ao longo da trama, através dos diálogos, das ações e da *performance* - que chega até nós através dos comentários nos jornais. Mais do que isso, essas características dão a ver questões polêmicas do período e, assim, tornavam-se cômicas por motivos variados. Não apenas porque criticavam defeitos sociais, que deveriam ser corrigidos, mas porque também suscitavam o “riso bom”, desencadeado pela simpatia daqueles que não as viam como expressões do ridículo, mas como amáveis ou até positivas e atraentes (ALKIMIM, 2008; LOPES, 2003, p. 5-15; PROPP, 1992 *apud* CARVALHO, 2016, p. 16).

Originalmente, em 1892, a personagem foi interpretada pela atriz Ana Leopoldina, e em 1897 por Olympia Montani. Na versão de 1915, a personagem foi confiada à atriz Júlia Martins¹⁸⁹. Uma vez no Rio de Janeiro, a família se “perde” ao se seduzir com os encantos da Capital Federal. No caso de “Benvinda”, torna-se aspirante a prostituta de luxo, sendo “lançada” por “Figueiredo”, um “típico carioca”, que gostava muito das “mulatas” e de “lançá-las”, ou

¹⁸⁷ *A Época*, 22 de agosto de 1915, p. 8.

¹⁸⁸ *A Noite*, 22 de agosto de 1915, p. 5.

¹⁸⁹ Em 1908, Pepa Delgado também interpretou “Benvinda”, em “A Capital Federal”.

seja, prostituí-las para depois as abandonar. Na peça, um dos personagens se refere às “mulatas” como “trigueiras”, explicando que é “por ser menos rebarbativo”. Julia de Carvalho nos explica:

A afirmação de que chamar alguém de “trigueira”, isto é, morena, seria menos “rebarbativo”, ou seja, menos rude que “mulata”, nos dá uma primeira indicação sobre a importância que a questão racial assume na peça. À primeira vista, parece revelar que, consoante com determinados pensamentos cientificistas do século XIX, o personagem considera agressivo caracterizar alguém como mulata. Por outro lado, o bordão também pode ser lido no sentido oposto: pela via do humor, denuncia e combate visões preconceituosas (CARVALHO, 2016, p. 40).

A autora destaca que o termo “mulata”, em sua origem, possui efetivamente um termo pejorativo: provém de mula, animal híbrido e estéril. Em meio as questões de teorias raciais, a ideia era de que assim como as mulas, os indivíduos miscigenados também eram degenerados. “Se a mula teria a degeneração física (infertilidade), mulatos teriam uma degeneração moral. Etimologicamente, portanto, mulata seria, sim, uma forma rude de se referir a alguém” (SCHWARCZ, 1993 *apud* CARVALHO, 2016, p. 41). Por isso o termo “mulata” já era evitado na versão de “A Capital Federal”, em 1915.

Mesmo sendo uma personagem secundária, “Benvinda” toma para si as atenções do público. Ela vê na possibilidade de virar uma cortesã a oportunidade para ser livre, sem padrões a mandar nela em busca de sua autonomia. Ao final da peça, porém, toda a família volta para Minas Gerais, e com eles, “Benvinda” que resolvera voltar a ser empregada novamente, pois não se acostumara com as regras para se tornar uma cortesã¹⁹⁰.

As críticas elogiaram a peça e seus artistas, reservando para Júlia Martins comentários como:

Certo, a *Capital*, teve hontem ainda outra atracção. Foi Julia Martins, que fez pela primeira vez a Benvinda. Nunca a celebre mulata teve uma interpretação tão pessoal. A graciosa e bregeira Julia Martins, nesses typos, não tem rival, quer pelo seu dengue natural quer pelas suas qualidades artisticas¹⁹¹.

A *Gazeta de Notícias* publicou o retrato de Júlia Martins, por ocasião de seu aniversário, fazendo elogios à artista e afirmando sua vocação para os “tipos nacionais”:

Passou hontem o anniversario natalicio da graciosa actriz brasileira Julia Martins, que permite aos seus intimos o elegante diminutivo de Julinha. Não é um nome desconhecido. Fazendo parte deste grupo reduzido de artistas nacionaes que luta contra a invasão dos estrangeiros, a actriz Julia Martins tem-se

¹⁹⁰ Entre essas “regras” estava falar português corretamente, vestir-se na moda, ter boas maneiras e não ter uma sensualidade tão explícita, coisas que, na peça, a personagem “Benvinda” apresentava.

¹⁹¹ *Gazeta de Notícias*, 18 de abril de 1915, p. 7.

imposto aos empresarios e ao publico, que a estima e a applaude como o melhor elemento em uma companhia que se destine a explorar o genero nacional.

[...]

Mas, não é de agora que Julia Martins é a unica actriz capaz de fazer papeis desse genero. Vem de longe o seu lindo triumpho.

[...]

E agora mesmo no S. Pedro, Julia Martins, a graciosa e encantadora Julinha, como a distincta actriz patricia permite que os intimos lhe chamem, vem de obter um magnifico exito, vestindo o conhecido papel de Bemvinda a que ella tem sabido imprimir um aspecto novo, suggestivo, encantador¹⁹².

Para o *Jornal do Brasil*, Júlia Martins dividia com o ator Brandão (“Seu Eusébio”), o sucesso da peça:

Ha, alem do Sr. Brandão, uma figura que concentra todas as atenções: é a de Bemvinda interpretada pela sra. Julia Martins com justeza e a graça com que essa actriz sabe encarnar o typo nacional da mulata, o que está lhe valendo diariamente continuados applausos¹⁹³.

Júlia Martins estava em um ponto alto de sua carreira, agradando não só a crítica como o público (e os empresários). O êxito de sua personagem “Benvinda” fez com que a atriz figurasse na capa da revista *Jornal de Theatro & Sport*¹⁹⁴, ao lado do ator Brandão Sobrinho, que interpretava “Figueiredo” (Figura 30). A imagem mostra ambos os artistas caracterizados como seus personagens. Júlia Martins (“Benvinda”) está vestida na moda da época, com um elegante chapéu, segurando um monóculo, está sorridente a Brandão Sobrinho (“Figueiredo”), que parece lhe cortejar, sorrindo-lhe também.

Outro sucesso de Júlia Martins aconteceu por ocasião da estreia de “Ai, Filomena”, revista de J. Praxedes e Marius, com música de Alfredo Gama e Costa Júnior. Os protagonistas eram o ator Brandão (o popularíssimo), que interpretava “Calino”, e Júlia Martins, a “Filomena”. O *Jornal do Brasil* informava que o papel havia sido escrito especialmente para a atriz, afirmando, por ocasião da estreia que “a mulata de hontem não foi inferior as que já conhecemos, pelo contrario, cada vez apura mais o pernosticismo, espirito de sedução irresistivel que tanto falla ao coração brasileiro”¹⁹⁵. O *Correio da Manhã* afirmava que “Julia Martins, o typo mais insinuante de cabocla brasileira, traduziu com sua graça inimitavel a popularizada silhueta de Filomena”¹⁹⁶.

¹⁹² *Gazeta de Notícias*, 21 de abril de 1915, p. 3.

¹⁹³ *Jornal do Brasil*, 18 de abril de 1915, p. 15.

¹⁹⁴ *Jornal de Theatro & Sport*, 24 de abril de 1915.

¹⁹⁵ *Jornal do Brasil*, 02 de maio de 1915, p. 13.

¹⁹⁶ *Correio da Manhã*, 04 de maio de 1915, p.4.

Figura 30 – Júlia Martins e Brandão Sobrinho.



Fonte: *Jornal de Theatro & Sport*, 24 de abril de 1915, p.1.

Em 28 de outubro de 1915, estreava a peça “A Sertaneja”, de Viriato Correia, com música de Chiquinha Gonzaga, no Teatro São José. O elenco era formado por alguns dos grandes nomes da época, como Pepa Delgado (a Sertaneja), Laura Godinho, Alfredo Silva, João de Deus e Vicente Celestino. Estreando na companhia deste teatro estava Júlia Martins,

interpretando “Chica Pica Fogo” (em alguns jornais sua personagem sai como “Chica Pinga Fogo”). Embora só aparecesse no terceiro ato, os cartazes da peça nos jornais destacavam a estreia de Júlia Martins no elenco, que foi muito elogiado pelas críticas. Os números cantados por Júlia Martins foram bisados, segundo o *Correio da Manhã*¹⁹⁷. *O Imparcial* observou: “Cumpre salientar o trabalho bem cuidado de Julia Martins, que embora só entrasse no 3º acto, fazendo uma personagem com o nome de ‘Chica Pica-fogo’, arrancou muitas palmas do publico que enchia o popular theatro da praça Tiradentes”¹⁹⁸. *O Paiz* destacou: “Julia Martins, que fez sua estrea no S. José, teve a seu cargo um pequeno papel e como sempre, mostrou o excellente elemento que é nas peças nacionaes”¹⁹⁹. Estreando na famosa companhia do Teatro São José, Júlia Martins tinha poucos anos de atuação como atriz, porém, vasta experiencia nos palcos como cantora. Mesmo com um pequeno papel, a atriz conseguiu atrair a atenção por seu desempenho. Assim como em críticas anteriores, *O Paiz* destacava a importância da atriz nas peças nacionais, ou seja, em peças onde se apresentava o mundo das pessoas populares, as classes sociais mais simples. Júlia Martins era elogiada por seus desempenhos em peças onde interpretava os “tipos nacionais”, e na companhia do Teatro São José ela iria novamente repetir essas personagens.

Uma vez atuando no Teatro São José, Júlia Martins iria dividir o palco, e a fama, com outra atriz de grande prestígio: Pepa Delgado, que também fazia sucesso interpretando a personagem “mulata”. A diferença, é que Pepa Delgado também interpretava outros papéis diferentes, não se limitando a uma única personagem. Nessa época, ela era a “estrela” do Teatro São José, porém, nem sempre as duas iriam atuar juntas e, em algumas ocasiões, Júlia Martins interpretou a protagonista de algumas peças.

Entre essas peças, podemos citar “A Cabocla de Caxangá”, burleta de Gastão Tojeiro, com música de Carlos Rodrigues e Luiz Correa, na qual ela interpretava “Ondina”, a própria “Cabocla de Caxangá”. Os jornais destacavam seu nome nos cartazes da peça (Figura 31). Ao que parece, nesta peça ela também cantou o batuque sertanejo “Cabocla de Caxangá”, conforme atesta *A Noite*, cujo desempenho do elenco correu a contento geral: “Julia Martins na sua pandega desenvoltura e na graça com que cantou ‘A Cabocla’, sem desmerecer a sympathia ha tempos conquistada na ‘Ultima do Dudu’, onde cantava numero identico”²⁰⁰.

¹⁹⁷ *Correio da Manhã*, 29 de outubro de 1915, p. 4.

¹⁹⁸ *O Imparcial*, 30 de outubro de 1915, p. 6.

¹⁹⁹ *O Paiz*, 29 de outubro de 1915, p. 4.

²⁰⁰ *A Noite*, 08 de dezembro de 1915, p. 5.

Figura 31 – Cartaz de “A Cabocla de Caxangá”.

Theatros da **EMPRESA PASCHOAL SEGRETO**

HOJE Sexta-feira 10 de Dezembro **HOJE**

NO THEATRO S. JOSE'

Companhia Nacional, fundada em 1 de Julho de 1911. — Direcção scenica do actor **EDUARDO VIEIRA**. — Maestro director da orchestra **JOSE' NUNES**

A mais completa victoria do theatro popular

A's 7, ás 8 3/4 e ás 10 1/2 horas

A engraçadissima burleta em 3 actos de **GASTÃO TOJEIRO**, musica de **CARLOS RODRIGUES** e **LUIZ CORREIA**

A CABOCLA DE CAXANGA'

Protagonista — **JULIA MARTINS**

ALFREDO SILVA, JOAO DE DEUS, FONSECA e MACHADINHO, defendem bellamente a parte comica

Incomparavel successo de Rachel Moreira, Candida Leal, Vicente Celestino, etc

MUSICA LINDISSIMA! — Espectaculos da mais rigorosa moralidade, começando sempre por sessões de cinematographo, com programma novo e variad

REER! REER! REER!

Bilhetes á venda no theatro, das 10 1/2 em diante e, dessa hora ás 5 da tarde na Confeitaria Castellões.

PREÇOS DE CINEMA — Amanhã e todas as noites — **A CABOCLA DE CAXANGA'**

Fonte: *A Rua*, 10 de dezembro de 1915, p. 6.

No Teatro São José, Júlia Martins e Pepa Delgado dividiriam peças de sucesso, como a burleta de costumes carnavalescos “Dança de Velho”, de Carlos Bittencourt e Luiz Peixoto, com música de José Nunes, estreada em 18 de fevereiro de 1916. Na peça, Alfredo Silva interpretava o “Padre Pecegueiro”, enquanto Pepa Delgado, ficava com a personagem “Clóvis”, uma das “mulatas” da história. A outra “mulata” era vivida por Júlia Martins, “Floripse”, que no texto original²⁰¹ é descrita como uma “rapariguinha sertaneja, simples e cheia de vergonha. Afilhada do Padre”. O ator e tenor Vicente Celestino interpretava “Quimquim”, “estudante namorado de Floripse”.

²⁰¹ Encontramos uma cópia do original de “Dança de Velho”, na Funarte (RJ). O texto está em manuscrito, em sua maior parte, ilegível.

Em uma passagem do primeiro ator, acontece um diálogo entre “Quimquim” e “Floripse”, enquanto ele assedia a namorada. Ao final entra “Ferreirinha” (interpretado por J. Mattos):

Quimquim – Anda cá, matutinha... Já aqui não está o padre Pecegueiro. Porque fôges de mim, como um bicho do mato? Anda cá matutinha!

Floripse – Eu tenho mêdo. Se meu padrinho me apanha tirando prosa com vosmicê, eu tenho que enfiá por mais um bandão de padre nosso!

Quimquim – Ave Maria! Mas, tu és capaz de gostar de mim?

Floripse – Uai! Eu nunca experimentei!...

Quimquim (canta) –
Sombria como essas frentes
Do teu devino (sic) sertão,
Se te fallo, não respondes,
Teus olhos vivem no chão...
Porque de mim tu te escondes
Como quem fôge de um cão?

Floripse –
Na minha terra adorada
Tem coisa que faz scismar!
A mata fica fechada
Que o sol nem pôde passar...
Mas, as vez, bóle, a ramada
E um raio consegue entrar...

Quimquim –
Meu coração nesta luta
A fallar-te não se arrisca...
Do sertão tu és a fructa
Que o sabiá não belisca
Porque has de ser tão matuta?
Porque has de ser tão ariscá (sic)?

Floripse –
Vancê diz que eu sou matuta
E que não tenho meiguice,
Passarinho morde a fructa
E avôa, depois, quem disse?...
Vancê diz que eu sou matuta!...
Deixe a minha matutice...

(Terminando o dueto Quimquim procura agarrar Floripse)

Floripse –
Me deixa! Fica Quietos! Vem gente! Cruzes!...

(Entra Ferreirinha)

Ferreirinha –
Que jogo é esse, seu Quimquim com a afilhada do padre?

Quimquim –

Nos estávamos brincando de jogo da paciência.

Ferreirinha –
Paciência, não é? Isto quer dizer que a filha do padre é dura... Compreendo...

Fonte: CEDOC (Funarte)

A cena e o dueto mostram o assédio de “Quimquim” a “Floripse”. Tida como uma “sertaneja simples”, ela quase é ludibriada pelo namorado que se irrita com sua recusa. Mais “afoito” é seu padrinho que, em uma cena com “Clóvis”, no segundo ato, também a assedia:

Padre – (passando a mão em Clóvis)
Mulata, fica.

Clóvis –
Seu padre, me deia, as paredes tem ouvido. O Bastião é uma fera de ciúme!

Dueto

Padre –
Ai! Chodó dos meus pecados
Meu benzinho!
Tu me dás tantos cuidados
Diabinho!
De rezar perdi o jeito
No rosário!
Na igreja do teu peito
Quem me dera ser vigário!

Clóvis –
Cá na minha freguezia
Não ha disso
Olhe que essa fantasia
É um precipiço
Pois na igreja do meu peito
É sanchristão
Um cabra no direito
O Bastião da Conceição

Padre –
Não posso perder, mulata
O meu latim
Porque has de ser tão ingrata
Assim p´ra mim

Clóvis –
Não quero muita lambança
Pro meu lado
Perca as suas esperanças
Que meu peito tá ocupado!

Fonte: CEDOC (Funarte)

O dueto segue com o padre reclamando a atenção de “Clóvis” e lhe pedindo discrição, enquanto ela o rejeita. Ao sair de cena, ela ainda é assediada por vários outros

personagens, entre eles, “Quimquim”, “Ferreirinha” e “Bastião”. As cenas mostram como a personagem “mulata” era assediada, seja por namorado, no caso de “Floripse” ou por vários homens, incluindo um padre, no caso de “Clóvis”. Isso alimentava o estereótipo da sensualidade exercida sobre os homens, sendo ela “uma tentação”. Ao que parece, a peça tinha frases de duplo sentido e passagens maliciosas, o que levou a crítica de *A Notícia* observar que:

Na verdade “Dansa de Velho” podia ter menos phrases ambiguas, menos algumas allusões que seguramente fazem córar a quem as comprehende, mas, dizem, o publico do S. José, aquele que enche o theatro do largo do Rocio, gosta disso e a empreza é obrigada a pôr em scena aquillo que o publico gosta²⁰².

Sobre Júlia Martins e Pepa Delgado, a mesma nota informava: “Julia Martins numa mulata foi soberba e a Pepa Delgado numa outra mulata, a Clovis, foi magnifica de vida e de alegria maliciosa”²⁰³. *O Imparcial*, afirmava que Júlia Martins estava “dengosa” em sua personagem, enquanto Pepa Delgado estava “vivendo com desenvoltura uma mulata pernóstica”²⁰⁴. É interessante estarmos atento ao fato de as duas atrizes contracenarem juntas. As duas eram festejadas pela crítica como boas intérpretes da personagem “Mulata”, embora, como vimos, Júlia Martins se sobressaía, segundo notas de jornais. Enquanto Júlia Martins era confundida com suas personagens, Pepa Delgado era apenas elogiada por sua desenvoltura, mas não por ter sua imagem associada à personagem como sua colega.

As duas dividiam uma cena do segundo ato, na qual “Clóvis” ensina “Floripse” como ser porta-estandarte:

Clóvis – (tomando o estandarte e Floripse presta atenção. Canta)
 Para ser porta estandarte
 Em qualquer parte
 Precisa arte (bis)
 Engenho até
 É troço que tem sciencia
 Mas, com calma e paciencia
 Vou-lhes mostrar como é
 (todos repetem)

Neste requebro assim dengoso
 E preguiçoso
 Saccuda bem esses quadris ... (bis)
 Esta mão segura a lança
 Esta outra assim descança
 E agora sem mais tardança
 Veja se faz o que eu fiz
 (todos repetem)

²⁰² *A Notícia*, 19 e 20 de fevereiro de 1916, p. 3.

²⁰³ *Idem*.

²⁰⁴ *O Imparcial*, 19 de fevereiro de 1916, p. 7.

Floripse –
 Diga lá se n'este passo
 Me embaraço (bis)
 Se estou fóra do compasso
 Se fiz o que você fez
~~Me parece que~~ (sic) Deve está certo²⁰⁵
 Eu p'ra dançar não me aperto
 Que eu fui pastora de Reis.
 (todos repetem)

Clóvis –
 Para ser porta estandarte
 Em qualquer parte
 Precisa arte (bis)
 Engenho até

Floripse –
 Eu bem sei que tem sciencia
 Mas com calma e paciencia
 Eu já vi bem como é.
 (Todos repetem e dançam)
 (O blóco faz evoluções)

Fonte: CEDOC (Funarte)

É curioso imaginarmos Pepa Delgado “ensinando” Júlia Martins, tida como a principal atriz brasileira em “tipos nacionais”, como ser uma porta-estandarte. Curiosa também deveria ser a experiência de assistir as duas atrizes em cena, interpretando “mulatas dengosas”, sendo Pepa Delgado uma mulher branca e Júlia Martins, mulher negra. Notemos que além de arte, como a personagem “Clóvis” ensina, era preciso também ter sensualidade para ser porta-estandarte.

Um dos pontos altos da peça acontecia no último ato, quando os atores desfilavam pela plateia, em um desfile carnavalesco, tendo à frente Júlia Martins e Pepa Delgado, com seus estandartes:

No ultimo acto, quando a companhia, luxuosamente fantasiada, atravessa a platéa, com charanga á frente e os estandartes dos dois “blocos”, empunhados por Floripse, Júlia Martins, e Mulata Clovis, Pepa Delgado, volta ao palco, que representa um trecho da Avenida Rio Branco, em noite de carnaval, em que entram os grandes clubs, aparece a rica apoteose, que vem até o meio da platéa e dá-se a transformação em côres, de accordo com a do club que entra, o entusiasmo é colossal e ruidoso, prolongando-se as ovações por muito tempo²⁰⁶.

Na revista “Ordem e Progresso”, de Avelino de Andrade, com música de Chiquinha Gonzaga, estreada em 01 de janeiro de 1917, Júlia Martins era um dos *Compères* (compadres)

²⁰⁵ No manuscrito original, de onde copiamos a letra, está cortada esta parte.

²⁰⁶ *O Paiz*, 20 de fevereiro de 1916, p. 6.

da peça, interpretando “Camundonga”. A personagem era mais uma “mulata” que a atriz dava vida, sendo destaque nos cartazes. Pela crítica de *O Paiz*, “Julia Martins fez uma mulatinha pernóstica, a ‘Camondonga’, que é, até agora, o seu melhor trabalho e que só para vel-o vale a pena ir ao S. José”²⁰⁷. Por essa personagem, Júlia Martins seria constantemente lembrada nos anos seguintes nos jornais. Segundo a crítica, esse era o melhor trabalho da atriz até então. Talvez o sucesso de sua interpretação teria proporcionado essa lembrança na posteridade.

Um das peças seguintes intitulava-se “Três Pancadas”, de Carlos Bittencourt e Luiz Peixoto, com músicas de José Nunes, estreada em 02 de fevereiro de 1917. Júlia Martins, Pepa Delgado, Beatriz Martins e Antônia Denegri interpretavam o clube carnavalesco “Democráticos” e havia, ainda, “a entrada triunfal do ‘Choro Carnavalesco das Bahianas Cutubas’, em que Julia Martins tem um samba de sensação”²⁰⁸. Júlia Martins também interpretava a “Maxixeira Maluca” (ou “Maxixeira Pancadona”) e “Magnolia”. O *Jornal do Brasil* afirmava que em seus papéis, Julia Martins “conserva aquelle seu ‘cachet’, genuinamente brasileiro que, com razão, tão apreciado é. Pode-se mesmo afirmar não haver no Rio porta-estandarte de cordão carnavalesco mais dengosa nem attrahente”²⁰⁹.

Esse “samba de sensação” cantado por Júlia Martins, muito destacado nos cartazes, é, muito provavelmente, “Pelo Telefone”, de Donga (Ernesto dos Santos) e Mauro de Almeida. Segundo o memorialista Jota Efege:

Já com grande sucesso na cidade, o samba *Pelo Telefone*, de Donga e Mauro de Almeida, que desde a sua primeira execução no baile de aniversário do Clube Democráticos, a 19 de janeiro de 1917, caíra no goito (sic) da cidade, ele não poderia deixar de constar da revista *Três Pancadas*.

Uma das vedettes do elenco do São José era a atriz Júlia Martins (Julinha, no diminutivo de seus fãs) e foi ela a escolhida para cantar o samba que, estando próximo os dias de folia, toda a gente entoava nas batalhas de confete e os gramofones a transmitiam seguidamente. Com a desenvoltura de atriz traquejada logo que a orquestra, dirigida pelo maestro José Nunes, atacou a introdução com a “baixaria” sincopante, maxixeira, ela começou: “O chefe de polícia, / pelo telefone, / mandou me avisar / que na Carioca / tem uma roleta pra gente jogar ...” (EFEGÊ, 2007, p. 259).

Coube à Júlia Martins lançar, no teatro, o samba “Pelo Telefone”²¹⁰, que faria muito sucesso no Carnaval de 1917. Pensamos que, pelo sucesso alcançado pela artista em representar “tipos populares”, lhe tenha sido confiado o samba justamente em uma triunfal entrada com o “Choro Carnavalesco das Baianas Cotubas”. Como não temos fotografias da peça, não podemos

²⁰⁷ *O Paiz*, 02 de janeiro de 1917, p. 4.

²⁰⁸ *Correio da Manhã*, 02 de fevereiro de 1917, p. 5.

²⁰⁹ *Jornal do Brasil*, 03 de fevereiro de 1917, p. 11.

²¹⁰ Ouça em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/14772/pelo-telefone>

saber se ela estava caracterizada também de baiana, o que é provável. Ao interpretar a personagem “Maxixeira Maluca”, Júlia Martins incorporava a foliã que se sobressaía dançando maxixe. Por que “maluca”? Talvez por gostar exageradamente da dança.

Os primeiros versos do famoso samba seriam censurados, conforme atestou Cyrano & C. (pseudônimo de Bastos Tigre) em sua coluna “Pingos e Respingos”, no jornal *Correio da Manhã*:

Na revista *Tres Pancadas*, em scena no S. José, ha uns *couplets* em que a rebolante Julinha Martins canta:
 “O chefe de policia
 Pelo telefone mandou me avisar
 Que na Carioca
 Tem uma roleta pra gente jogar”.
 Pois, a policia, ou melhor o proprio chefe, mandou que os autores modificassem o *couplet* e pusessem o “chefe da Folia” em vez do que estava.
 Chefe da Folia! Em vespas de Carnaval é uma bella fantasia para o Aurelino!²¹¹

Segundo Jota Efegê, a mudança foi imposta pelo sensor presente (Suplente de Delegado). A substituição aconteceu nos palcos e na gravação de Bahiano (disco Odeon Record 121.322); já os foliões, cantaram a primeira versão. Ao que parece, o chefe de polícia da época, Aurelino Leal, não se importou com a sátira (EFEGÊ, 2007, p. 259-260).

Nos anos seguintes, Júlia Martins continuou a interpretar “mulatas” ou “tipos nacionais” em várias peças, a maioria com sucesso, sendo protagonista de várias delas como em “O Sem Vergonha” (1917), “Flor de Catumby” (1918) (Figura 32), “Flor Sertaneja” (1918), “A Donzela Mulatinha” (1919), entre outras. Em julho de 1918, a crítica do jornal *A Rua* informava que “Julia Martins [...] felizmente está voltando á graça de outrora (graça que um grande desgosto havia empanado) deu grande vida a seus papeis”²¹². Esse desgosto, provavelmente, foi a morte da mãe da atriz. D. Bibiana Martins, em 18 de janeiro de 1918²¹³. Outro aspecto na carreira de Júlia Martins, na segunda metade da década de 1910, é que ela passou a interpretar algumas “Mulatas” representadas por Pepa Delgado²¹⁴ e Cecília Porto, em algumas peças. Cremos que, devido à saída de Pepa Delgado da companhia do teatro São José, e a vontade de repetir determinadas peças, levaram Júlia Martins a assumir as personagens de destaque de suas colegas. uma exceção foi quando, em 1919, ela interpretou a “Virgem Maria”, no drama “O Martyr do Calvario”, de Garrido.

²¹¹ *Correio da Manhã*, 04 de fevereiro de 1917, p. 1.

²¹² *A Rua*, 06 de julho de 1918, p. 5.

²¹³ *A Noite*, 18 de janeiro de 1918, p. 2.

²¹⁴ Desligada da companhia do Teatro São José em 1917.

Figura 32 – Júlia Martins em “Flor do Catumby”.



Fonte: *Fon Fon*, 1918.

4.4 Desafio aos padrões sociais de ser atriz e mulher no alvorecer do século XX

Júlia Martins e Pepa Delgado dividiram o palco várias vezes em suas carreiras, sempre com sucesso. Não conseguimos, no entanto, saber a relação entre as duas artistas ou se havia a cópia de algum trejeito de uma na outra. Embora Pepa tenha conseguido atingir o posto de “estrela”, algo negado à Julia, as atrizes também dividiam as consequências de ser atriz e mulher no início do século XX, onde o preconceito ainda vigorava, ficando as duas, e suas demais colegas, expostas ao julgamento da sociedade e às notas maliciosas de vários periódicos.

Em nossa pesquisa encontramos alguns artigos escritos por autores da década de 1910, entre eles alguns assinados por mulheres, que expressavam suas opiniões sobre a vida das mulheres, seja nas artes ou fora delas. Não conseguimos encontrar mais informações sobre os autores e autoras desses artigos, para saber seus alcances perante a sociedade e como essas opiniões eram recebidas pelos leitores. Entretanto, entendemos ser importante trazer alguns trechos desses textos, para conhecermos como a relação mulher e arte era percebida no começo do século XX.

Ida Baroffio Bertodotti, em um artigo para o jornal *A Estação Theatral*, em 09 de julho de 1910, intitulado “As Mulheres no Theatro”, abordava a presença de mulheres na plateia dos teatros, e não as atrizes. Segundo a autora, sobre as atrizes:

Do outro lado do salão vive-se uma vida especial, intensamente activa em trabalho e paixões, enobrecida por um ideal de arte ou perdido no afan da luta pela existencia. As mulheres, qui allí vivem, estão longe da vida e são julgadas e consideram-se, por si proprias, com uma excepção, que as separa das demais representantes do sexo. A linha da ribalta é uma barreira...²¹⁵

Bertodotti entendia que a vida das mulheres artistas era envolta não somente em trabalho, mas em paixões, e o que as enobrecia era o ideal da arte ou a luta pela sobrevivência. Ela reconhecia que essas artistas eram julgadas, estando longe da vida “ideal” esperada pela sociedade da época para uma mulher. A ribalta seria uma barreira que tornava essas mulheres uma “exceção” perante as demais.

Já sobre as mulheres que iam aos teatros assistir aos espetáculos, ela lembrava que a expressão “as mulheres têm que ficar em casa para fazer meias” era coisa de seus antepassados, não estando mais na moda. E dizia ainda que:

²¹⁵ *A Estação Theatral*, 09 de julho de 1910, p. 2.

O conceito de igualdade, entre os representantes de uma e outro sexo, sendo quasi geralmente aceito, obriga a maioria dos maridos e paes a levar consigo as esposas e filhas, pois preferem ir á procura de diversões a deixal-as abandonadas á solidão, que é máo conselheiro. A iguaes deveres, dieitos iguaes.

A presença de mulheres no teatro mantém viva a questão da moralidade das representações.²¹⁶

Devido aos novos ditames sociais, as mulheres começavam a sair de casa para se divertir. Ficar em casa, cozendo meias era coisa do passado. Para a autora, era perigoso as mulheres ficarem sozinhas, pois a solidão poderia despertar ideias “nocivas” à moral. A vantagem da presença de mulheres na plateia, segundo ela, era que os espetáculos, obrigatoriamente, teriam que elevar o nível dos espetáculos, pautando pela moral dos mesmos. Ela atacava o teatro moderno, que mostrava um “atrevido repertorio”, mostrando “vergonhas e situações equívocas”. Para a autora o espetáculo “imoral” não convinha a ninguém, nem a homens e, muito menos às mulheres. Ao mesmo tempo, em que demonstrava um pensamento avançado, apoiando a emancipação feminina na casa, a autora se mostra mais contida em relação à ideia de a mulher ser atriz, em uma vida envolta em paixões.

Não havia necessidade de esconder os males da sociedade às mulheres, pois havia mulheres que, como os homens, poderiam se interessar “pelos problemas mais dolorosos da nossa vida social” e, como eles, sentirem-se bastante fortes para olhar “o vício e suas consequencia sem tem outra impressão senão um profundo desgosto ou uma salutar reação”. Não valia a pena distinguir as casadas das solteiras, achando que as primeiras tinham mais experiência de vida. O que contava, segundo Bertodotti, era o temperamento de cada mulher, “segundo sua cultura e a índole da educação recebida”. Uma menina, segundo ela, poderia apresentar uma faculdade de crítica e de juízo mais desenvolvidas do que de uma esposa ou uma mãe, “a quem o casamento não robusteceu o caracter, nem augmentou a cultura intellectual”.

Desta forma, as mulheres poderiam, “se fôr do agrado”, assistir a qualquer espetáculo teatral, sendo uma questão de critério e de consciência individual. Afinal, segundo a autora, as moças de 1910 nada ignoravam. Ela terminava o artigo defendendo a maior liberdade para as mulheres como para os homens. A maior liberdade de “conhecer, de saber, de julgar tudo, porém, também a liberdade de ficar a mulher com a ignorância do mal, para ella a maior felicidade na vida”. Mesmo defendendo a liberdade entre homens e mulheres, Ida Bertodotti ainda era a favor da “ignorância” feminina perante os males da sociedade, de forma

²¹⁶ Idem.

que, ao manter essa ignorância, em seu pensamento, era mantida também uma certa “pureza” entre as mulheres.

As mulheres foram conquistando maiores liberdades com o passar do tempo. Ainda em 1910, em Berlim, foi realizada uma reunião a fim de discutir a situação da mulher no teatro, no caso, das artistas. A pequena nota, publicada na *Revista da Semana*, não nos dá mais informações sobre o desenrolar do caso, mas nos dá oportunidade de ter uma ideia de como era a situação das artistas no começo do século XX. Com a presença de várias atrizes e alguns deputados, foram discutidos alguns pontos: a obrigação de fornecer vestuários, a exploração da mulher por certas direções teatrais e os obstáculos que as escrituras opunham ao casamento e à maternidade. Foi pedido ao Parlamento uma lei sobre as explorações teatrais, regulando as condições de higiene e protegendo as mulheres. Por fim, foi dirigido um apelo a todas as mulheres de teatro a se agruparem “com seus colegas do sexo forte” na Associação Cooperativa dos Artistas Dramaticos e Lyricos, a fim de melhor defender os seus direitos e interesses²¹⁷.

A realidade dessas mulheres, no Brasil, não deveria ser muito diferente das alemãs, afinal, o trabalho das atrizes brasileiras também exigia muito esforço físico ao se deslocarem e dançarem por todo o palco, muitas vezes cantando, fora as várias trocas de roupas. Porém, no Brasil, não vimos uma iniciativa igual a de Berlim, apoiando e procurando melhorar a vida das atrizes no Brasil. Identificamos que as artistas, em sua maioria, eram responsáveis em fazer seus próprios figurinos, demandando um alto gasto, pois quanto mais luxuoso fosse, mais atenção traria ao espetáculo. É importante observarmos que as artistas nesse período reivindicavam o direito do casamento e maternidade, uma vez que, devido ao grande número de sessões teatrais todos os dias, sobrava pouco tempo (ou quase nenhum) para suas vidas pessoais.

O periódico *O Malho*, de 03 de junho de 1916, abordava o tema do casamento nos teatros no texto “Uma Estatística dos Casamentos no Theatro”. Baseado nas observações do conhecido empresário americano Florenz Ziegfeld, a matéria informava que ele havia assistido ao casamento de 1.440 comediantes ao longo de sua carreira. Dizia também que “não se deve crer que todas as mulheres de teatro na America acham um esposo de escolha que as cubra de joias”. Ao contrário das principais atrizes, as coristas e as solistas eram pouco pedidas em casamento. Os homens preferiam as “estrelas”, pois segundo Ziegfeld, “o sexo masculino é vaidoso e escolhe uma mulher como se tomam pilulas, crente na publicidade intensiva, embora, muitas vezes, enganadora”. A mulher jovem e magra era a preferida da maioria, segundo a nota,

²¹⁷ *Revista da Semana*, 09 de outubro de 1910, p. 12.

que ainda informava, “o nariz recto agrada infinitamente mais que do que o nariz chato, o que parece bastante normal”. Lábios um pouco espessos e muito rubros, “indício de uma sensualidade ardente”, tinham mais sucesso do que os lábios “pallidos e muito finos”. A dentição, impecável. As informações apresentadas mostravam claramente o preconceito racial latente e as diferenças entre a mulher branca e a negra ou miscigenada. O nariz reto se sobressaía, na opinião do autor, ao nariz chato e, para ele, isso parecia muito normal. Isso mostrava o pensamento do início do século XX, onde se demonstrava e buscava impor uma “supremacia” da cor branca em detrimento da cor preta. A nota ainda afirmava:

[...] a mulher ingenua agrada mais do que a que se mostre muito desembaraçada. Quanto á marona de *facie* tragico e olhos sombrios, só obtem victorias no coração dos velhos. Emfim, o genero Carmen, attrahe certo numero de pessoas que não pensam absolutamente no casamento²¹⁸.

Continuando, o texto informava que a melhor idade nos casamentos de teatro ia de 17 a 25 anos. Aos 30 anos, “o marido é raro”; aos 40, “já não existe”. De maneira preconceituosa, esse artigo mostrava que os homens buscavam nas artistas de teatro não uma esposa e sim, uma “estrela”, chamariz de atenção. A beleza, juventude e o parecer “ingênua” eram as mais poderosas “armas” para a mulher artista conquistar um bom casamento. Fora isso, não teriam sucesso em relacionamentos.

Em 1917, no periódico *Jornal de Theatro & Sport*, Avelino de Souza publicou um texto sobre as mulheres artistas, intitulado “Mulheres de Theatro”. De início, ele escrevia um parágrafo que refletia o que se pensavam dessas artistas:

Para muita gente boa – principalmente aquela que vive na chamada <<alta sociedade>> - não ha peor recommendação do que ser <<mulher de teatro>>. Ser atriz equivale a ser desonesta, doida, leviana, corrupta! Para certa gente, o teatro não é uma casa de trabalho, um <<atelier>> como qualquer outro, uma officina em que os dois sexos vivem em promiscuidade. Supõe-se que cada camarim é um prostibulo, cada bastidor um serralho, cada palco um alcouce. Assim, quando porventura em teatro se dá qualquer pequenino caso de amor, esse caso toma proporções de um <<enorme escandalo>>, de um extraordinario pecado, de um incomensuraxel (sic) crime onde a lascivia adeja, dissolvente lubrica, sensul (sic)! Então, brada se: <<são de teatro e basta!>>²¹⁹.

Souza segue informando que, entretanto, nos ateliês de moda, de alfaiates, nas fábricas e oficinas, nos meios burgueses, nos salões aristocráticos, enfim, em toda parte onde “os dois sexos se chocam, se cruzam, se encontram, o peccado da carne nasce, cresce, consuma-

²¹⁸ *O Malho*, 03 de junho de 1916, p. 4.

²¹⁹ *Jornal de Theatro & Sport*, 13 de janeiro de 1917, p. 7.

se num perpétuo adulterio em que os beijos zumbem como avesitas implumes volitando ao sol”²²⁰, nesse comportamento, porém, segundo ele, ninguém reparava. Ele defendia que as atrizes não eram “vestais de uma pureza transcendente”, porém, muitas delas eram honestas, “mães extremosíssimas”, esposas que serviriam de modelo para outras mulheres que, não sendo de teatro, passavam “a vida a representar a comedia infamante do vicio, da lascivia, da desonra”. O fato de haver atrizes “levianas ou doidas” não poderia atingir uma classe onde havia tanta “senhora digna, honesta, virtuosa!”. Muitas mulheres de teatro haviam se casado, segundo ele, algumas permanecendo atrizes e outras se dedicando à vida doméstica. Ainda citava o nome de algumas atrizes “virtuosas”, como Rosa Pais, Bela Dison, Virginia, Maria Matos, Amelia Vieira, Palmyra Bastos. Elas eram “verdadeiros simbolos” que desmentiam de uma forma “perentória” a má fama “em que se pretende envolver a mulher de teatro”. Para o autor, as atrizes citadas deveriam ser virtuosas, possivelmente, por somente terem um companheiro e se dedicarem à sua profissão, às suas famílias e ao lar, apresentando um comportamento mais próximo ao da mulher burguesa.

Entre as atrizes citadas não vimos nomes do teatro popular, como Júlia Martins, Pepa Delgado ou Cecília Porto. Ao que parece, as atrizes do teatro dito “sério” eram mais bem vistas em seu meio teatral, ao passo que as artistas mais populares ficavam sob a mira de duros julgamentos. O artigo de Avelino de Souza teve uma resposta de uma leitora intitulada “Uma Comparsa”, onde elogiava e agradecia o articulista como sendo a única pessoa que havia se lembrado em defender “uma classe tão desprezada pela sociedade”. Ela lembrava que muitas mulheres ingressavam no teatro para poderem se sustentar e, em alguns casos, sustentar seus pais²²¹.

Helena de Chesnay, em um artigo intitulado “Chronica feminina”, publicado em 19 de janeiro de 1918 no periódico *Jornal de Theatro & Sport*, também discorre sobre como as mulheres de teatro eram vistas pela sociedade:

Todo mundo acredita que a mulher de teatro, essas que se exibem publicamente no palco, ora como comediantes comovedoras, ora como cantoras de merito, ora como tragicas arrebatadoras ou mesmo como atrizes de opereta, ou simples coupletistas de variedades, possuem em alto gráo forte dóse de deshonestidade; incapazes se tornam de um gesto nobre, e viciadas ao convencionalismo da scena, voluveis se tornam, às vezes ingratas e constantemente perjuras...²²²

²²⁰ Idem.

²²¹ *Jornal de Theatro Sport*, 27 de janeiro de 1917, p. 5.

²²² *Jornal de Theatro & Sport*, 19 de janeiro de 1918, p. 11.

Para a autora, era puro engano. Entre as mulheres de teatro, havia exemplos de “heroísmo extremo, de seriedade absoluta, de honestidade inatacável”. Chesnay citava como exemplo de virtude a decisão de uma famosa atriz francesa, Eva Lavadière, que abandonou o sucesso de sua carreira para virar freira. Diante do exemplo, explicava, não havia como descrever do heroísmo das mulheres de teatro e a atriz Lavadière era um exemplo mais frizante “do quanto é capaz uma mulher de teatro”. Em sua crônica seguinte, também intitulada “Chronica feminina”, Helena de Chesnay voltava a defender as artistas, citando alguns casais de artistas que serviam como exemplo “da honestidade das mulheres de teatro”: Palmyra Bastos e Almeida Cruz, Aura Abranches e Pinto Grijó, Sarah Nobre e Isidoro Alacid, Elisa Campos e Augusto Campos, Clotilde Duarte e Oscar Duarte, Luiza Nazareth e João Carvalho²²³. No caso de Chesnay, ela citou atrizes do teatro popular como exemplos de “virtude”, como Sarah Nobre, Elisa Campos e Luiza Nazareth.

Nem todos defendiam as artistas. Marques Pinheiro, em seu artigo “A vaidade dos artistas”, publicado em 1918 no *Jornal de Theatro & Sport*, atacava as mulheres (em especial as artistas) pelo uso da vaidade:

No mundo fóra do theatro, um dos peccados femininos, mais perigosos e de consequencias mais graves é, sem duvida alguma, a vaidade.

No theatro, a vaidade irritante, a vaidade absurda, a vaidade estúpida é a qualidade essencial de todos os artistas, desde a ultima das coristas até ás <<estrellas>> e aos <<estrellos>>. A ignorancia é com certeza a mãe dessa pessima e dominante qualidade da nossa gente de theatro.

É bem sabido que as nossas artistas não primam pelos dotes da educação e muito menos pelos rudimentares principios da instrução, de modo que, não é possível saber a razão de ser dessa vaidade que as domina²²⁴.

Pinheiro seguia afirmando que o valor artístico de uma artista de teatro era aferido pelas joias e pelas luxuosas roupas. Afinal, segundo ele, “uma atriz que tem joias de preço elevado, que usa meias de seda, calças de seda, camisas de seda, é uma <<estrella>>, ou pelo menos assim se julga”²²⁵ indicava que elas ganhavam suas joias e roupas de “admiradores”, ou seja, amantes, que iam aplaudi-las à noite, nos teatros. O autor afirmava que a facilidade de ganhar dinheiro fora da cena é que matava “todas as alternativas de teatro honesto entre nós”. Falava-se mal dos atores, que, segundo ele, muitas vezes protegiam suas amantes dando-lhes papéis nas peças, à revelia do diretor. Pinheiro encerrava seu artigo dizendo que, com “tal gente” não se poderia haver teatro sério. Seu entendimento era que os artistas de teatro se

²²³ *Jornal de Theatro & Sport*, 26 de janeiro de 1918, p. 12.

²²⁴ *Jornal de Theatro & Sport*, 26 de janeiro de 1918, p. 5.

²²⁵ Idem.

mostravam extremamente vaidosos e ignorantes, apresentando pouca instrução. Segundo ele, as atrizes eram julgadas não pelo talento, mas pelas joias e caros figurinos que exibia. Ele ainda diz que esse luxo era bancado por admiradores, ou seja, amantes das atrizes, uma vez que, segundo ele, essas mulheres, ao ganharem dinheiro fora do palco, extinguíam toda a possibilidade de um teatro honesto. Ainda ataca os atores, informando que vários tinham amantes e que as inseriam nas peças em que trabalhavam, não havendo, dessa forma, um teatro sério.

Esse pensamento sobre artistas teatrais, em especial as atrizes, era comum por essa época. Ser mulher e artista sempre foi um desafio, e nas primeiras décadas do século XX não era diferente. Em um artigo intitulado “Como se faz uma ‘estrella’”, assinado por Justus em 1916, era explicado como se produzia a fama de uma atriz. De início, evocando tempos passados, o autor explicava que para ser uma “estrela” teatral era exigido da artista, habilidades artísticas, a simpatia do público e, por último, sua beleza física. Já em 1916, era muito mais simples se fazer uma “estrela”, na visão de Justus. Segundo ele, por exemplo, no grupo das coristas, se uma se destacava das demais por sua beleza, poderia ser notada pelo empresário, pelo primeiro ator da companhia, pelo ensaiador ou por um crítico teatral. Aceitando o assédio, ela tornava-se amante de um deles, que faziam de tudo para colocar sua protegida em uma peça, com papel de destaque:

[...] Começam os reclames nos jornais: hoje publica-se o seu retrato, amanhã ha um espetáculo em sua honra promovido por um grupo de <<admiradores>> não esquecendo de dizer que desde esse dia o seu nome nos annuncios do teatro sobressae ao de seus collegas por ser composto em typo <<normando>>. Está feita a <<estrella>>! O publico a tudo indifferente, vae acceitando quantas <<estrellas>> lhe quizerem impingir, não tomando a serio nenhuma dellas²²⁶.

Terminando, Justus informava que um novo amante (“Sultão”) poderia surgir e arrebatá-la a “estrela” para si. Se ele não tivesse prestígio suficiente, a “estrela” em questão seria eclipsada, aparecendo depois como um simples “satélite” de “algum astro de segunda grandeza”. A imagem que muitos tinham das atrizes era de pessoas levianas que se vendiam a qualquer preço para alcançar a fama. Nem o público escapava da crítica, sendo um consumidor passivo do que lhe era “imposto” pelos empresários, embora não levasse a sério nenhuma das “estrelas” fabricadas.

²²⁶ *Jornal de Theatro & Sport*, 27 de maio de 1916, p. 10.

Em alguns periódicos encontramos entrevistas concedidas por algumas atrizes. No geral, as perguntas são simples, mas nos deixam entrever um pouco do que pensavam algumas atrizes de destaque no cenário teatral do começo do século XX. Na edição de 12 de setembro de 1907, o periódico *O Theatro* publicou algumas entrevistas com atrizes como Cinira Polonio, que também era dramaturga, compositora, maestrina e empresária. Perguntada sobre quais eram seus heróis, a atriz respondeu que se julgava heroína por ter de aturar homens pretensiosos. Deixando um pensamento, ela escreveu que “a arte de agradar é uma arte bem difícil”. Helena Cavalier, afirmava que a influência do meio em que viveu na infância havia decidido sua entrada no meio artístico, dando a entender que veio de uma família de artistas. Seu pensamento dizia: “Como seria agradável para um artista ver coroados os seus esforços, vendo o teatro sempre cheio de um público culto”. Já a atriz-cantora portuguesa Medina de Souza, radicada no Brasil, explanou sobre sua virtude preferida:

A da actriz, a meu ver, é antes de tudo, a honestidade no seu trabalho e o cumprimento dos seus deveres no teatro: que são: 1º estudar com amor os papeis que lhe são confiados: 2º identificar-se com elles sentindo-lhes todas as paixões, procurando todos os meios artisticos de patenteal-as ao publico sem as exagerar e 3º viver para o teatro até quando viver do teatro²²⁷.

Para Medina de Souza, “viver pela sua arte, e viver da sua arte, é a maior aspiração que o artista deve ter”. Nas entrevistas vemos que as atrizes, todas também transitando pelo teatro popular, tinham consciência de seus lugares nas artes e não se iludindo com as aspirações de ser uma “estrela”, embora algumas delas tenham sido. Medina de Souza se mostrava bem consciente sobre sua carreira, enfatizando a importância de estudar os papeis que lhes eram confiados, procurando se identificar com os mesmos, sem exageros, e a dedicação ao teatro enquanto este pudesse dar sustento ao artista. Elogiando vários colegas, ela também afirmava que, assim como Helena Cavalier, a importância para ela de sentir toda a atenção de um público seletivo, que se empolgava com sua atuação, “e arrebatá-lo ao delírio no desfecho de uma cena conduzida com arte”. Seria esse o maior encanto de sua vida. Sobre o que mais amava no teatro, Medina informou ser a consideração que, em geral, o público deveria ter para com o artista, o que, segundo ela, infelizmente, não acontecia. Para a atriz, todos os papeis eram bons, quando o artista não era mau. Ela encerrava a entrevista informando que sua divisa era ser verdadeira e grata, o que lhe havia gerado várias sensaborias, uma vez que nos “bastidores-ninho das intrigas teatrais”, a mentira e ingratidão eram duas qualidades de primeira ordem.

²²⁷ *O Theatro*, 12 de setembro de 1907.

Em 1917, perguntada pelo *Jornal de Theatro & Sport* sobre o que pensava das atrizes, Adelaide Coutinho apenas respondeu: “Não penso”. Apontando vários desgostos em sua vida, ela informava que o que mais lhe doía era não ser compreendida em suas interpretações, e o que lhe causava alegria era receber um bom papel para estudar²²⁸. No caso de Júlia Martins, ao ser perguntada sobre quais as duas peças de sua predileção, a atriz informou três peças de seu repertório: “República do Amor”, “Última do Dudú” e “Ordem e Progresso”. Sobre as peças que desejava fazer ela afirmou que seriam “todas... em que possa agir com o meu temperamento!”. Sobre o que pensava das atrizes: “Sei lá...”. Já, a respeito dos atores, pensava o possível e o impossível. Ela imaginava o medo que os atores deveriam ter quando o diretor da peça lhe confiava um papel de responsabilidade. Ela era grata aos críticos e à generosidade deles para com ela e encarava as estreias “conforme... a lua!”. Sobre o traço geral de seu caráter, ela disparou: “A encrenca!”. Sua qualidade principal: “Vou procurar e depois direi!”. Sobre seu defeito ela informou que “já achei, mas não digo!”. O que mais lhe doía na vida artística era “só ter talento nas pernas!”. Sua maior alegria era não poder entrar nas peças que estavam em cartaz. O animal que mais detestava: “O que está me ouvindo...”. E sua divisa era “não ceder nem confiando...”²²⁹. Essas respostas, de Adelaide Coutinho e Júlia Martins nos mostram um pouco como pensavam as artistas no começo do século XX. Adelaide se mostrava reservada a respeito de suas colegas, mas tinha ressentimento em não ser compreendida em suas atuações, ficando feliz quando recebia um bom papel em que podia estudar. Júlia, aparentemente, sem paciência para a entrevista, entre outras afirmações, se mostrava grata aos críticos para com ela e a generosidade dele, o que nos leva a crer que ela era modesta diante dos sucessos de sua carreira, ou não se julgava merecedora de tal reconhecimento. A encrenca, segundo ela, era um traço geral de seu caráter. Mas, se ela era encrenqueira (não encontramos nenhuma nota informando algum relato que comprovasse essa informação), indagamos se isso não era uma “defesa” diante dos vários preconceitos que ela sofria por ser atriz e mulher miscigenada.

Assinadas por Seigné, no caso de Júlia Martins não podemos afirmar ser da atriz as respostas ou se foram “criadas” pelo entrevistador para propagar a imagem de “encrenqueira” da atriz. Pelo pouco de informações que encontramos sobre a vida pessoal Júlia Martins, apresentamos o que escreveu o ator e jornalista Marco Santos, sobre a atuação da atriz em “Ai, Filomena”, em 1915:

²²⁸ *Jornal de Theatro & Sport*, 17 de novembro de 1917, p. 5.

²²⁹ *Jornal de Theatro & Sport*, 15 de dezembro de 1917, p. 12

Em uma das apresentações, havia na platéia (sic) um grupo de portugueses. A partir de uma piadinha proferida por alguém do elenco, gerou no público, a começar pelos lusos, uma “pateada” monumental! Julia Martins, com seu gênio um tanto arrevesado, reagiu, cobrindo os portugueses de impropérios. Chegou a chamá-los de “merda”. Desnecessário dizer que a confusão aumentou.

Essa característica explosiva de Julia ficava restrita aos palcos. Em cena, era um verdadeiro azougue. Podemos dizer até que ela foi uma espécie de precursora do estilo escrachado da Dercy Gonçalves. Especialmente o jeito de cuspir entre dentes. Entretanto, fora do palco era uma pessoa melancólica (SANTOS, 2007, p. 295).

Se fora dos palcos Júlia Martins era considerada uma pessoa melancólica, característica divulgada por Santos, logo, sua fama de mulher sensual e mesmo pernóstica demonstram ser criações dos empresários dos teatros de Revista para servir como forte chamariz para as peças que ela participava.

O historiador Antonio Herculano Lopes, ao discorrer sobre a estreia da peça “Ordem e Progresso” em 1916, informava que, mesmo no auge do sucesso, Júlia Martins era atacada pelo crítico do periódico *Comédia*, o qual se queixava de seu estilo grosseiro como atriz. O crítico elogiava o autor, Avelino de Andrade, e a maestrina do espetáculo, Chiquinha Gonzaga. Sem nem ter visto a peça acusava a presença de Júlia Martins no elenco como o problema da peça (LOPES, 2009, p. 89):

A peça não será, é certo, genuinamente popular, <<genero S. José>>, mas temos já a certeza de que é peça como convém: limpa, bem feita, quasi patriótica – apesar da pouca intenção delicada com que a <<Camondonga>> da sra. Julia Martins não saberá sublinhar – porque não tem quem lhe ensine isso – algumas phrases de critica ás nossas coisas e ao nosso paiz²³⁰.

Lopes discute que o que o crítico queria dizer era que Júlia Martins estaria impossibilitada de criticar o lado mau da cultura brasileira, através de sua atuação, uma vez que, para ele, ela era a expressão viva do próprio “lado mau”. Lopes afirma que ele se referia a falta de sofisticação da atriz e sua erotização exacerbada. Para o crítico, faltariam a atriz “qualidades” como decência e patriotismo. Júlia Martins representava o que parte da *intelligenstia* queria fazer desaparecer. Porém, nem todos concordavam e, passado o espetáculo, onde a atriz era uma das principais atrações, anos depois a própria *Comédia* citaria sua personagem “Camundonga” como uma de suas melhores atuações²³¹. Ainda segundo Lopes, “os críticos em geral não gostavam de Júlia, mas o público não tinha dúvidas e logo a tornou uma de suas favoritas” (LOPES, 2009, p. 90). Para alguns críticos, Júlia representava o próprio

²³⁰ *Comédia*, 30 de dezembro de 1916, p. 3.

²³¹ *Comédia*, 5 de abril de 1919 p. 71 *apud* LOPES, 2009, p. 90

“lado mau” de nossa cultura. Provavelmente, para eles, esse lado seria a imagem miscigenada da atriz e toda a cultura afro-brasileira que ela representava, ao passo que, para a crítica, a noção de civilização estava ligada à branquitude de sua população; para o público, Júlia representava uma de suas mais queridas artistas, talvez porque, se identificasse com ela e com a cultura popular que ela apresentava a eles.

A emancipação feminina recebia também combates da esfera médica, a exemplo de profissionais como Cesare Lombroso, médico italiano conceituado na criminologia do final do século XIX. Para ele, embora a mulher normal apresentasse algumas características negativas que a aproximavam da criança, como senso moral deficiente, tendência exagerada à vingança e ao ciúme, de modo geral, esses defeitos seriam neutralizados pela maternidade. Por outro lado, as mulheres dotadas de forte inteligência se revelavam muito perigosas, sendo criminosas natas. Elas eram incapazes, segundo ele, da paciência, do altruísmo, características da maternidade, que seria a função primordial das mulheres, estando subordinada toda a organização biológica e psicológica daquelas normas (SOIHET, 2012, p.104).

Segundo Rachel Soihet (2012, p. 104), a mulher intelectual, emancipada, no final do século XIX e início do século XX, era um mau exemplo para as outras mulheres, levando-as a acreditar que poderiam viver sozinhas sem a companhia do marido, comprometendo toda a organização da sociedade. De vontade própria, recusando-se a limitar seu universo à maternidade e à casa, desprezando suas funções naturais, elas eram a fonte de todos os flagelos sociais.

As atrizes estavam em um nível social médio, mas iam de encontro a muitas normas que a sociedade impunham às mulheres, exibindo-se publicamente ou em teatros. Mesmo que várias fossem casadas e mães, citadas por críticos como exemplos de honestidade, sobre elas pairava o preconceito por serem artistas. A imagem que Júlia Martins passava, mesmo que não condissesse com sua vida pessoal, era a de uma pessoa extremamente sensual, sem “papas na língua”, representante “fiel” da “mulata dengosa e pernóstica”. Eram estereótipos que, mesmo exaltados por alguns, para outros serviam de munição tendo em vista menosprezar a atriz e sua imagem, muitas vezes demonstrando preconceito racial.

Muitas dessas notas vinham em tom debochado fazendo alusão às atrizes e, por vezes, às suas intimidades, como a idade de atrizes, como Laura Godinho, o dente de ouro de Delphina Costa ou à virgindade de Julia Martins²³². Vemos que temas considerados “tabus”

²³² *Jornal de Theatro & Sport*, 04 de março de 1916, p. 4.

como virgindade, no começo do século XX, eram expostos quando se tratava de ridicularizar uma atriz, como Júlia Martins²³³.

As piadas sobre a “cor” de Júlia Martins eram mais recorrentes. Em 1916, o mesmo *Jornal de Theatro & Sport* informava: “Filha de negra, só póde ser mulata, quando o pae é portuguez... mas sendo <<afilhada>>, póde mesmo ser branquinha, como clara de ovo. Só por isso a Julinha não precisou pintar as faces para ir ao Morro da Favella!”²³⁴. “Morro da Favela” era uma peça de sucesso, estreada em 1916, com Júlia Martins e Pepa Delgado interpretando as “mulatas”.

O mesmo periódico, por ocasião da citada peça, emitiu a seguinte nota em forma de diálogo: “- Gostastes da Julinha no <<Morro da Favella?>> - Qual, ella não quer que se veja a sua bella côr de jambo. Pintou-se de branco, a mázinha... Que tolice, todos nós sabemos e o nariz desmente”²³⁵. Em outra ocasião, os seguintes versos foram publicados: “A morenita Julinha / Já de prazeres rebenta / Vae ficar mais bonitinha / Sem fantasia cinzenta”²³⁶. Ainda nos deparamos com a seguinte nota, no citado periódico, em 1918: “Já não está só a fulgurar no palco a Julinha Martins. No Carlos Gomes, a fazer comedia, está outra cinzentinha”²³⁷. As notas emitiam “piadas” sobre Júlia Martins e a cor de sua pele. Nesse período, temas afro-brasileiros e seus representantes eram motivos de riso, como vemos acima. A primeira citação afirma que Júlia Martins não precisava pintar o rosto para representar uma “Mulata” no teatro, nos dando a entender que as atrizes brancas o faziam para interpretar afrodescendentes. Por outro lado, informam também que a atriz pintava-se de branco, mas seu nariz entregava sua cor. Essas notas preconceituosas apontam que a atriz, possivelmente, usava maquiagem para ter um tom de pele mais claro. Seria isso uma exigência dos empresários ou ideia dela própria? Não temos como saber. Mas, as críticas a classificavam como “cinzenta”, em mais uma demonstração do racismo do período.

Assinada por João Caetano, uma nota no periódico *O Rio Nú* trazia uma nota sobre a cor de Júlia Martins e suas intimidades. A mensagem fazia comparações com a atriz Cinira Polonio, conhecida não só por seu talento, mas por sua elegância dentro e fora do palco, e com Benjamin de Oliveira, um dos artistas negros que se destacaram no final do século XIX, sendo palhaço, ator, compositor, empresário e cantor. Artistas brancos, como Cinira Polonio, tinham

²³³ *Jornal de Theatro & Sport*, 11 de março de 1916, p. 6.

²³⁴ *Jornal de Theatro & Sport*, 09 de dezembro de 1916, p. 8.

²³⁵ *Jornal de Theatro & Sport*, 16 de dezembro de 1916, p. 6.

²³⁶ *Jornal de Theatro & Sport*, 09 de fevereiro de 1918, p. 15.

²³⁷ *Jornal de Theatro & Sport*, 06 de abril de 1918, p. 13.

mais consideração da imprensa do que os artistas negros. Ao passo em que essas artistas apresentavam elegância, não vemos essa característica apontada às atrizes negras e miscigenadas. A estas, era associada a sensualidade, vinculadas à personagem “Mulata”.

Julia Martins – Não é loura como a Cinira nem retinta como o Benjamin de Oliveira, o <<pão p’ra toda obra>> do Circo Spinelli – É o que o povinho carioca appellida com chiste, de *café com leite*...

Há muito, porem, não se sabe que gostinho tem, si precisa de mais assucar, ou se virou garapa e isto porque a Julinha não deixa que lhe mettam a colher no fundo da chicara. O *pessoal* sabe apenas que o conteúdo está fervendo na vasilha, por causa da fumaça, mas não se anima a encostar o dedo na aza, nem a mergulhar a pontinha da lingua.

Tem um genio magnifico. Ri, acha muita graça em tudo, mas na hora do *precipicio dá o fóra* de tal fórmula que o camarada até perde o feito...

Isto é o que dizem...²³⁸

Outro periódico a atacar Júlia Martins com suas notas e artigos foi a *Comédia*. Em uma delas, podemos ler o seguinte diálogo: “A sra. Julia Martins exigiu um papel de princeza. – Mas princesa de que? perguntava d. Laura Godinho ao Torres. – Só se for do café com leite. – Mais café do que leite, acrescentou a d. Beatriz”²³⁹. Em outra informavam: “Perguntaram á sra. Julia Martins porque é que ella bota tanto pó branco na cara e no pescoço. – Meu nêgo, é p’ra disfarçá...”²⁴⁰. Ainda sobre a maquiagem branca, diziam que ela se parecia, sem maquiagem (pó de arroz), com o cantor Geraldo Magalhães, artista negro de muita popularidade no começo do século XX²⁴¹.

Se tal diálogo foi realmente proferido pelas atrizes acima, não sabemos. Pode ter sido uma “invenção” da imprensa para causar polêmica. Segundo elas, Júlia Martins não poderia desempenhar um papel de princesa, pois, em suas visões, não deveriam existir princesas miscigenadas. Em teor jocoso, poderia ser uma princesa do “café com leite”, sendo mais “café”, segundo a cor de sua pele. Ao insinuarem que Júlia Martins exagerava no pó branco para disfarçar, indagamos se seria para esconder sua miscigenação. Novamente levantamos a hipótese de que talvez fosse exigência de empresários, para a atriz parecer mais “branca” ou uma decisão da atriz para ser aceita pelos colegas. Afinal, segundo a nota (em tom jocoso), sem maquiagem, ela se parecia com o artista negro Geraldo Magalhães, em mais uma clara demonstração de racismo. As notas variavam de interlocutores, mas com a mesma mensagem:

Perguntaram á sra. Antonietta Olga porque é que ella pintava os cabellos de branco.

²³⁸ *O Rio Nú*, 27 de maio de 1916, p. 7.

²³⁹ *Comédia*, 17 de março de 1917, p. 5.

²⁴⁰ *Comédia*, 24 de março de 1917, p. 5

²⁴¹ *Comédia*, 07 de abril de 1917, p. 12.

- Mas filho, eu não pinto! É que elles são brancos mesmo. Embranqueceram por si. Eu não pinto nada de branco! Então, tu pensas que eu sou a Julia Martins? Sempre maliciosa a sra. Antonietta...²⁴²

As menções a essa maquiagem eram em tom de ridículo, de zombaria para com a atriz, que nas páginas do citado periódico era apontada como “rainha da virgindade”, “quixabinha”, “jaboticaba” (frutas de cor preta), “sestrosa”, “feijoadada completa”, “carvão de Belloc”, “parati nacional”, “carapicu” (peixe) e até comparada ao pássaro “vira-bosta” (pássaro de cor preta).

Em 1917, a mesma revista *Comédia* publicava um pequeno artigo na coluna “Mexericos”, em tom jocoso, informando que um articulista, anônimo, assinando apenas como “N”, havia chamado Júlia Martins de “crioula”. Tal fato, segundo a revista, teria sido pior para a atriz do que uma suposta vaia que ela havia recebido, pois “quasi leva a Julinha ao suicídio”. O artigo escreve ainda a explicação científica para atriz “crioula” como “atriz indígena, filha do paiz, nascida cá, pura e sem mistura”. Tal explicação não serviria para a atriz Júlia Martins que, segundo a coluna, não era científica, “a não ser no maxixe e nos dengues”. Para ela e a maioria dos artistas do Teatro São José, segundo a nota, “creoula é a preta velha, retinta, lustrosa, que vende aquelles bolinhos alli na rua da Carioca: para elles todos <<creoula>> é preta”. A nota terminava informando:

Desastrado! chamar de crioula á Julinha, quando você está farto de saber que ella não gosta nem que a gente escreva que ella é morena! Desastrado! Você é que devia beber o lysól que ella comprou na pharmacia – para nunca mais escrever palavras scientificas para meninas dengosas. Adeus e virgula!²⁴³

Não se sabe, de fato, se Júlia Martins deu a resposta ou não, ao ser chamada de crioula²⁴⁴. Pela nota, a atriz não se via como uma mulher negra, não sendo, naquele momento e época, uma luta em que ela trabalhasse.

Quando resolvia elogiar, a *Comédia* se prendia aos estereótipos que Júlia Martins estava associada, informando que ela era “magnifica no seu genero, fiel interprete de uma vultuosa collecção de figuras nacionaes – a *Flor de Catumby*, a *Cabocla de Caxangá*; a *Camondonga da Ordem e Progresso*”²⁴⁵.

²⁴² *Comédia*, 30 de dezembro de 1916, p. 6.

²⁴³ *Comédia*, 08 de junho de 1917, p. 6.

²⁴⁴ Segundo o Dicionário Priberam de Português, a palavra “Crioula” significa os descendentes de europeus nascidos nas antigas colônias europeias ou os negros nascidos no Brasil. Disponível em <<[²⁴⁵ *Comédia*, 05 de abril de 1919, p. 71.](https://dicionario.priberam.org/crioula#:~:text=1.,Negro%20nascido%20no%20Brasil.>>”. Acesso em 09 de mar. de 2024.</p>
</div>
<div data-bbox=)

O preconceito racial estava presente em vários periódicos que abordavam negativamente a cor da atriz. Em uma nota no periódico *Dom Quixote*, a caricatura de Júlia Martins (feita pela atriz Cecília Porto) (Figura 33) era exibida de forma grotesca, acompanhada dos estereótipos que vimos anteriormente em algumas partituras musicais.

Figura 33 – Caricatura de Júlia Martins.



Fonte: *Dom Quixote* 1919, p.43.

Publicada na coluna “Estrellas e Canastrões”, a nota informava:

Começando por ser feia, Julia Martins tem outras qualidades. Ella é a mais brilhante interprete da mulata. Nos *dengues* e nos requebros, ao som de um batuque qualquer, ninguém ainda a venceu.

Creadora incomparavel da “Cabocla de Caxangá”, muito mortal vive a indagar por ahi quem foi que inventou Julia Martins? Não se sabe, mas não é difficil acreditar que o seu inventor foi *direitinho p’r’o* (sic) *ceu...* E assim Julia Martins tem, no nosso theatro, um logar que, com sua falta, ficará chamado sem que ninguém lhe responda. Ella representa toda a criação dessa *coisa* que se chama typo nacional popular. Quando se vê Julia Martins, num estonteamento, logo se vê a mulata.

Um *chôro* de flauta, cavaquinho e violão vibra languoroso na sua voz repinicada.. Julia Martins resume em seu *todo* o “Ameno Resedá”, “A flor do abacate” e mais o “Yayá me deixe” e “Quem fala de nós tem paixão”²⁴⁶.

²⁴⁶ *Dom Quixote* 1919, p.43.

Essa e outras notas contra Júlia Martins sempre mencionavam pejorativamente sua cor, sua intimidade e suas características físicas. Quanto ao seu talento como atriz, para os periódicos, como disse a coluna em *Dom Quixote*, ela era a mais brilhante intérprete da “mulata”, ficando restrita a esses papéis. Personagem e atriz se fundiam na imaginação dos críticos e do público. Para os primeiros, principalmente, era difícil ver uma artista negra fazer tanto sucesso, chamar tanto público aos teatros. O público a saudava como “estrela”, mas esse posto lhe era vetado pelos produtores e críticos, reservando tal lugar às atrizes brancas.

As diversas canções que homenageavam a mulata – e também a “bela cor morena” – fabricavam uma espécie de musa (certamente mais sexual que sentimental) dos corações masculinos, que parecia ganhar prestígio frente a outras imagens idealizadas da beleza feminina, como as prostitutas elegantes francesas.

Se pensarmos nas teorias então em voga sobre os tristes males dos produtos da mestiçagem, como as mulatas e as morenas, as imagens propagadas nas prosas analisadas ficam pouco ajustadas àqueles padrões intelectuais, posto que valorizavam as suas belezas e os seus poderes, mesmo que reforçando os estereótipos sobre os seus dotes sensuais. Na vida musical, a sua presença e valorização pareciam bem mais possíveis do que nos debates em torno do futuro do país (ABREU, 2004, p. 16-17).

O destaque da “mulata” no final do século XIX e início do XX a fez musa de vários poetas e compositores, porém, sempre presa ao estereótipo da sexualidade e sensualidade exacerbadas. Nas canções e nos teatros, essas mulheres pareciam ter mais poderes e liberdades do que na vida real. Como temos visto, através da trajetória artística de Júlia Martins, era-lhe permitido se destacar até certo ponto, mantendo-se de maneira passiva perante a sociedade, mais que isso, tornava-se alvo de depreciação e críticas destrutivas. Em um violento artigo condenando os artistas de teatro nacional, com raras exceções, Alfredo Gambiarra (um pseudônimo) dava conselhos a um “Dudú Beieira”, provavelmente outro codinome, e destilava sua raiva, incitando o outro a também os atacar: “Em summa, estás no Brasil, nesta terra de negros sem vergonha, de negrinhas da tua phrase, á Julia Martins; e tu és um homem branco, um europeu de alta linhagem, de olhos de saphira.”²⁴⁷. E terminava aconselhando o ataque, informando que o teatro nacional era composto de “negros sem vergonha, de focinhos retalhados a chicote de couro cru!”.

Mesmo com tamanhos ataques, Júlia Martins continuou sua carreira na década de 1920 por mais alguns anos. Nesse período, porém, as críticas, mesmo em seu favor, já não eram tão extensas como outrora. Havia surgido uma “estrela”, igualmente afrodescendente, porém, com a pele mais clara que ela, chamada Otília Amorim. Ambas atuaram em diversas peças,

²⁴⁷ *Jornal de Theatro & Sport*, 24 de janeiro de 1920, p. 17.

como “O Cabo Ophrasio”, onde a crítica informou que elas “desempenharam admiravelmente bem”, papéis essenciais da peça²⁴⁸. Pouco depois, ambas estavam no grande sucesso teatral “O Pé de Anjo”, que marcaria história no teatro nacional. Curioso é que, enquanto a crítica destacava Otília Amorim, com fotos e elogios, nem sequer mencionou a presença de Júlia Martins. Atriz de importância nos elencos em que esteve, Júlia Martins chegou a ser contratada pela Companhia de Otília Amorim. A última peça em que notamos a participação de Júlia Martins foi em “Penas de Pavão”, levada a cena no Teatro Recreio pela Companhia Otília Amorim em 20 de dezembro de 1923, onde ela interpretava as personagens “Dargisa” e “Modinha”. Sua última participação em um evento artístico, de acordo com nossas pesquisas em jornais aconteceu em 10 de janeiro de 1924, no Teatro Recreio, em uma festa em homenagem ao ministro da guerra, o general Setembrino de Carvalho, onde ela cantou a “Canção de Jovita”, da peça “Minha Terra tem Palmeiras”²⁴⁹.

Nos anos seguintes, Júlia Martins seria muito pouco citada. Uma delas, por ocasião da campanha para a construção do monumento à “Mãe Preta”, quando foi evocado os “dengues” da “mulatinha nacional”, mencionando a atriz e a nova “estrela” que surgia, Aracy Côrtes, igualmente afrodescendente como Otília Amorim. Por fim, os “dengues” citados se deviam ao “sacrifício lusitano”²⁵⁰. Em outra feita, Júlia Martins era citada por ocasião de uma reportagem sobre o último café-concerto ainda aberto na cidade do Rio de Janeiro. Sua longa passagem pelos citados estabelecimentos foi citada, entre outros nomes de sua época como “cançonetista”²⁵¹.

Na noite do dia 13 de outubro de 1932, Júlia Martins falecia, vitimada por um ataque cardíaco em sua casa, situada à Rua do Lavradio, n.º 70. Vários jornais publicaram a notícia de sua morte, mostrando que ela não estava de todo esquecida. Para o jornal *O Radical*, Júlia Martins havia “encarnado a alma brasileira”, que ela “mais sentidamente interpretou á ribalta a musa dos poetas e musicos da scena patricia”²⁵². O *Jornal do Brasil* informava que na noite anterior (13 de outubro) havia se finado “uma das glorias do teatro brasileiro, nos tempos em que os elencos e as peças muito concorriam para a attracção do publico”. O jornal afirmava que a artista era de gênero “brejeiro”, cantando “‘couplets’ com refinada graça”, sendo uma das figuras mais atraentes da Companhia Paschoal Segreto, no Teatro São José e em outros teatros,

²⁴⁸ *A Razão*, 09 de abril de 1920, p. 7.

²⁴⁹ *O Paiz*, 10 de janeiro de 1924, p. 2.

²⁵⁰ *A Manhã*, 13 de abril de 1926, p. 2.

²⁵¹ *Jornal do Brasil*, 13 de fevereiro de 1927, p. 7.

²⁵² *O Radical*, 14 de outubro de 1932, p. 7.

sendo sempre aplaudida em sena²⁵³. Para o *Diário da Noite*, Júlia Martins, após deixar os cafés-concertos e passando a atuar nos teatros, logo se tornando uma das mais queridas “estrellas de revistas”. E prosseguia:

Era Julia Martins uma morena de olhos grandes e muito sympathica e de typo elegante. O seu successo no palco, como atriz, fez vibrar as platéas; fóra do palco, como mulher, provocou paixões, havendo na sua história casos de amor com personalidades de destaque que são verdadeiros romances. Um dos grandes exitos de Julia Martins foi na peça “Cabôca (sic) de Caxangá”. Quando Julia apparecia em scena e cantava a famosa toada sertaneja a platéa delirava e a fazia repetir muitas vezes. Julia Martins, não se sabe porque, abandonou o teatro quando ainda estava em pleno exito. O seu nome, porém, não foi esquecido e por isso, quando hontem correu a noticia de sua morte, grande foi a consternação que se verificou nos nossos meios artisticos²⁵⁴.

Para o *Diário Carioca*, “houve uma época, ha mais de dez annos, em que ella era a maior interprete de numeros nacionaes”²⁵⁵. O *Correio da Manhã* informava que Júlia Martins “era viuva²⁵⁶, tinha um fio de voz afinado e salientou-se na criação de figuras nacionaes”²⁵⁷.

Assinada por R. G., uma longa nota no jornal *O Radical* falava sobre a trajetória de Júlia Martins nas artes. Informava ainda que fora o ator Brandão – “o Popularíssimo”, quem a levava dos cafés-concertos para os teatros, onde se destacou ainda mais por uma forma inconfundível, de maneira inspirada, de apresentar “o ‘couplet’, a modinha e as danças populares nacionaes”. Destacava que ela havia sido protagonista de peças famosas, de autores consagrados, e que o público guardava trechos de canções cantadas por ela. A nota terminava afirmando que:

Julia Martins desfrutou o prestigio artistico de que tratamos, mercê de sua graça natural prodigio intuição e esforços e dedicação ao genero de papeis a que se dedicou sempre.

Foi, em verdade, *a mais artista das artistas de teatro brasileiro*, no Brasil, dos ultimos quinze a vinte annos (grifos nossos)²⁵⁸.

Alvarenga Fonseca, dramaturgo, escreveu uma nota para o jornal *A Batalha*, onde relembra os tempos em que Júlia Martins iniciou sua carreira em uma companhia de teatro infantil, dirigida por Jacinto Heller. O autor, ao longo do artigo, falava de êxitos da artista, inclusive em uma peça sua, e frisava o grande envolvimento afetivo de Júlia Martins com sua

²⁵³ *Jornal do Brasil*, 14 de outubro de 1932, p. 15.

²⁵⁴ *Diário da Noite*, 14 de outubro de 1932, p. 5.

²⁵⁵ *Diário Carioca*, 15 de outubro de 1932, p. 5.

²⁵⁶ Não encontramos informações sobre o esposo de Júlia Martins.

²⁵⁷ *Correio da Manhã*, 14 de outubro de 1932, p. 5.

²⁵⁸ *O Radical*, 15 de outubro de 1932, p. 7.

mãe, d. Bibiana Martins. Devido a sua progenitora, ela recusava excursões e, na única em que aceitou, ao sul do país, levou-a consigo. Para Fonseca, a morte de Bibiana Martins marcou o desinteresse de sua filha pelo palco²⁵⁹. Porém, tal decisão levou anos para se realizar, uma vez que sua mãe faleceu em 18 de janeiro de 1918, e ela ainda atuaria, com sucesso, até janeiro de 1923.

O nome de Júlia Martins, mesmo afastada a anos dos palcos, ainda era lembrado pelos críticos e jornalistas. Os elogios, após sua morte, reconheciam sua especialidade nos “tipos nacionais”, mas também a exaltavam como artista, sendo, então, considerada uma das “estrelas” do teatro popular de seu tempo, “a mais artista entre as artistas”. No final de sua carreira, Otilia Amorim era o grande nome nas revistas musicais, e ainda contávamos com a ascensão de outras estrelas como a paulistana (filha de italianos), radicada no Rio de Janeiro, Margarida Max e a carioca Aracy Côrtes. Esta última chegou ao posto de “Rainha do Teatro de Revista”, tal foi a grandeza de sua popularidade ao longo das décadas de 1920, 1930 e 1940. Quando Aracy Côrtes começou a fazer sucesso, em 1925, o periódico *Paratodos* publicou um grande retrato seu com a legenda: “Depois que Julia Martins caiu na compulsoria, depois que Otilia Amorim se casou, o teatro de revista ficára sem a graça nacional... Mas, surgiu lá no céu mais uma estrella e apareceu a Aracy Côrtes...”²⁶⁰. A nota fazia menção aos versos de Eduardo das Neves homenageando Santos Dumont, no começo do século XX, e informava que após o afastamento de Júlia Martins e Otilia Amorim, a oportunidade de ser a “estrela” nacional era de Aracy Côrtes, como de fato se fez.

É interessante deixarmos registrado que, ao longo da década de 1920, precisamente em 1926, surgiu a Companhia Negra de Revistas, idealizada por De Chocolat e dirigida por ele e Jayme Silva. Nesta companhia, a grande maioria, incluindo as “estrelas”, era formada por artistas negros. Eles conseguiram obter sucesso nas peças em que apresentaram, mas também sofreram grande preconceito racial por parte da imprensa, que ridicularizava os artistas. A companhia durou até 1927, porém, contou com a participação de artistas como Pixinguinha, Jandyra Aymoré (que se casaria com Pixinguinha), Rosa Negra, Dalva Espíndola (irmã de Aracy Côrtes), entre outras.

Assim como a Companhia Negra de Revistas, hoje pouco lembrada, igualmente está Júlia Martins. Júlia, mais ainda, abriu caminhos para que uma nova geração de artistas afrodescendentes pudessem se destacar, como Otilia Amorim, que não ficou presa a um tipo de

²⁵⁹ *A Batalha*, 18 de outubro de 1932, p. 4.

²⁶⁰ *Paratodos*, 03 de janeiro de 1925, p. 23

personagem, interpretava várias. Júlia Martins possibilitou não só o surgimento de Otília ou Aracy Côrtes, mas a consagração, anos depois, de atrizes negras como Salomé Parísio, Ruth de Souza, Léa Garcia, entre outras que, ontem e hoje, são devidamente reconhecidas por seus talentos pela imprensa e público, onde ninguém mais hesita em chamá-las de “estrelas”.

5 CONCLUSÃO

No final do século XIX, logo após a Abolição da Escravidão e da Proclamação da República, o Brasil passou a buscar sua identidade nacional, em meio as teorias raciais importadas, profundamente racistas, que buscavam tornar o país um lugar “branco”, fazendo desaparecer quaisquer vestígios da imensa população negra e de sua cultura herdada de um passado colonial escravagista. Intelectuais atuantes na primeira República como Sílvio Romero, Mello Moraes Filho e Júlia Brito Mendes buscaram desenhar esta identidade nacional brasileira. Para isso, apontaram a miscigenação cultural e social, fruto de uma colonização escravista de negros e miscigenados, como representativa da imagem nacional, embora que várias vezes com algum preconceito para com os negros. Indo de encontro às teorias raciais, artistas negros e miscigenados destacaram-se nesse período, como Eduardo das Neves, Benjamin de Oliveira, Anacleto de Medeiros, Plácida dos Santos, Júlia Martins e Nina Teixeira provando que, na prática, as ideias raciais defendidas pela intelectualidade não eram de todo seguidas. Como discutimos, a música tornou-se um campo de projeção e destaque para os afrodescendentes. Essa oportunidade foi aproveitada por esses artistas que na virada do século XIX para o XX passaram a ser visados pelos empresários que os via como uma boa fonte de lucro, investindo em suas carreiras. Como resultado, eles se destacariam nas gravações em discos, na elaboração de livros de músicas, atuações em teatros e cafés, regendo orquestras e bandas, etc.

O teatro e seu entorno apresentavam possibilidades de socialidades, proporcionando às pessoas não somente lazer, mas integração entre si. Os prédios teatrais abrigavam espetáculos e a “atuação” da sociedade que, enquanto plateia, também buscava ser vista por seus semelhantes e estabelecer contatos. As novas construções teatrais (os teatros campestres), na segunda metade do século XIX, favoreciam essa convivência. O entorno dos teatros reunia vários vendedores ambulantes e, com ele, seu público que também praticava uma sociabilidade pelas ruas da cidade. Lembremo-nos de que não era somente a elite social que desfrutava das diversões, mas também a população humilde, como os moradores da Praça Onze, no Rio de Janeiro, os quais realizavam suas festas reunindo familiares e amigos, marcando um dos pontos de criação e divulgação da cultura popular no Brasil.

O Teatro de Revista foi um gênero que fez muito sucesso na segunda metade do século XIX, atingindo sua fixação no começo da década de 1880, quando as pessoas se habituaram a ver peças que revisavam os acontecimentos do ano anterior, as chamadas Revistas de Ano, onde se destacou o dramaturgo Arthur Azevedo. Nessa fase da revista em nosso país as grandes atrizes, as “estrelas”, eram, em sua maioria, estrangeiras, francesas, italianas ou

portuguesas. Uma das primeiras brasileiras a se destacar nesse gênero teatral foi a carioca Aurélia Delorme, que, em 1889, interpretou pela primeira vez no teatro a personagem “Baiana”, que também representava a “Quitandeira”. Com o passar dos anos, essas personagens passaram a também ser vistas como “Mulata”. É interessante observarmos que, no meio de tantas ideias raciais, buscando o “embranquecimento” do país, uma personagem afrodescendente caía no gosto do público e, embora com o estereótipo de mulher sensual, com uma exagerada sexualidade, ela resistiu a essas ideias e, cada vez mais, se fixou no teatro e no imaginário da população, sendo exaltada em lundus e modinhas. Essa personagem não escapou do preconceito, sendo “embranquecida” nos palcos ao ser interpretada por atrizes brancas, em algumas ocasiões, pintadas de preto. Uma vez nos palcos, a mulher afrodescendente (encarnada em artistas brancas) poderia ser cultuada, pois não representava uma real ameaça ao dia a dia dos frequentadores dos teatros. A ilusão da “Mulata” sensual se restringia somente ao palco. Na prática cotidiana, a população afrodescendente continuava a sofrer violência e preconceito.

Ao longo dos anos outras atrizes, como Pepa Delgado, passaram a interpretar, entre outras personagens, a “Baiana”, a “Quitandeira” e a “Mulata” nos teatros. Mesmo sendo branca, Pepa Delgado alcançou sucesso interpretando “mulatinhas” sensuais. A personagem “Mulata” passou a se destacar no teatro musicado no final do século XIX e nas primeiras décadas do século XX. Entre os predicados para se interpretar a personagem, fora ter uma boa voz para cantar os números musicais, era apresentar uma figura “simpática e pernóstica”. A atriz, apresentava “graça” e uma “desenvoltura” que imaginavam ser requisitos da personagem. Pepa, mulher branca, em várias peças, interpretou a “mulata sestrosa”, sendo muito aplaudida pela crítica e público. Júlia Martins, atriz miscigenada, interpretou a mesma personagem, talvez sendo mais elogiada pela crítica do que sua colega. Para os jornalistas, Júlia era a própria “Mulata”, personagem que interpretou ao longo de sua carreira como atriz. Talvez essa fusão de imagens tenha se dado pela cor de pele de Júlia Martins que, apresentava os mesmos “requisitos”, com “dengues e mimos”, para interpretar a personagem, mas era confundida com ela, ficando “presa” a esses papéis ao longo de sua carreira, ao passo que Pepa Delgado teve a oportunidade de interpretar outros papéis. Ao que parece, Pepa tinha uma “aprovação” da crítica e do público para se travestir de uma personagem afrodescendente, uma vez que ela não era negra ou miscigenada. Para uma elite racista, a atriz não corromperia a busca de uma suposta civilidade. Júlia Martins, sendo afrodescendente e vivendo nas primeiras décadas do século XX, teve limitada sua carreira, apesar do grande destaque que obteve. Por um lado, ela era consagrada como a corporação maior da “mulata sensual”, representante de uma brasilidade utópica, atraindo os homens; do outro, enquanto pessoa, Júlia Martins sofreu preconceitos como

por ser mulher e artista (este, Pepa Delgado também sofreria), e por ser miscigenada. Quanto a isso, havia uma depreciação, junto à imprensa, em relação à mulher, apresentando caricaturas grotescas, insinuando uma suposta “feiura” da atriz. Talvez, por ser uma figura muito sensual, ela se tornara uma mulher “perigosa” para uma sociedade que buscava copiar os valores europeus.

Se Pepa Delgado e outras atrizes, como Cecília Porto, se saíam bem na interpretação da “Mulata”, para a imprensa, Júlia Martins era brilhante nos dengues e requebros, não sendo superada por ninguém ao som de um batuque. Ela representava a criação do que se chamavam “tipo popular nacional”. Ao que parece, Pepa Delgado era de uma classe social mais elevada do que Júlia Martins e isso se refletia também nos palcos, uma vez que a primeira atuava em diversos papéis, alguns de posições elevadas, como nas peças “Manobras do Amor” e “A Gatinha Branca”, de 1911 e 1912, respectivamente. Júlia Martins interpretava personagens mais humildes, mulheres do subúrbio, nos fazendo refletir sobre os espaços de representação de cada uma. Pepa Delgado, após uma bem-sucedida carreira, casou-se e passou a ser dona de casa, esposa de um militar, deixando de atuar. Júlia Martins, pelo que apuramos, não se casou e, aparentemente, vivia com sua mãe. Embora Júlia tenha sofrido preconceitos raciais, ela e Pepa enfrentavam os obstáculos de ser mulher e atriz no começo do século XX, indo de encontro às normas sociais da época. Não demonstravam ter consciência de seus papéis enquanto mulher e artistas, pois não era um pensamento recorrente do período, mas ambas estavam trilhando seus espaços enquanto mulheres e artistas.

Em nossas pesquisas sempre notamos a (quase) ausência das artistas mulheres nas lembranças da cultura da virada do século XIX para o XX. As artistas negras, então, muito menos são citadas. Conseguimos encontrar várias citações em periódicos e jornais sobre a carreira e (menos ainda) sobre a vida de Júlia Martins. É importante conhecermos a trajetória de artistas como Pepa Delgado e Júlia Martins, mulheres que ousaram ir de encontro às regras sociais de seu tempo, pagando um preço por isso, o preço do preconceito por serem figuras públicas, mas também sendo protagonistas na construção de uma cultura brasileira que precisa e merece ser conhecida, não somente por seus intelectuais, mas por seus artistas, em especial os artistas negros e miscigenados, que a construíram com o resultado de seus trabalhos e dedicações. No caso de Júlia Martins, ela foi uma das pioneiras afrodescendentes de destaque no cenário artístico brasileiro do início do século passado. Ao apresentarmos aspectos da vida e carreira de Pepa Delgado e Júlia Martins, procuramos não somente colaborar com mais um capítulo na história das mulheres, mas também, na história de nosso teatro musicado em suas primeiras décadas do século XX.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Martha. *Da senzala ao palco: Canções escravas e racismo nas Américas, 1870-1930*. Editora da Unicamp. Campinas, 2017.
- ABREU, Martha. *Histórias musicais da Primeira República*. *Artcultura: Revista de História, Cultura e Arte*, v. 13, n. 22, p. 71-84, 2011.
- ABREU, Martha. *O "crioulo Dudu": participação política e identidade negra nas histórias de um músico cantor (1890-1920)*. *Topoi* (Rio de Janeiro) [online]. 2010, v. 11, n. 20, pp. 92-113. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/2237-101X011020007>>. Epub Jan-Jun 2010. ISSN 2237-101X. <https://doi.org/10.1590/2237-101X011020007>. Acesso em: 22 de nov. de 2022.
- ABREU, Martha; DANTAS, Carolina Viana. *Música popular, folclore e nação no Brasil, 1890-1920*. In. *Nação e cidadania no Império: novos horizontes* / Organizador, José Murilo de Carvalho. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- ABREU, Martha. "Sobre mulatas orgulhosas e crioulos atrevidos": conflitos raciais, gênero e nação nas canções populares (Sudeste do Brasil, 1890-1920). *Tempo*, v. 8, n. 16, p. 1-31, 2004.
- AGUIAR, Mariana de Araujo. *O teatro de revista carioca e a construção da identidade nacional: O popular e o moderno na década de 1920*. 2013. Dissertação de Mestrado.
- AZEVEDO, Aluísio. *O Cortiço*. Rio de Janeiro. B. L. Garnier, 1890.
- AZEVEDO, Miguel Ângelo de et al. *Discografia brasileira 78 RPM: 1902–1964*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1982.
- BARROS, José D'Assunção. *História comparada – Da contribuição de Marc Bloch à constituição de um moderno campo historiográfico*. *História Social*, Campinas, SP, nº 13, p.7-21, 2007.
- BENCHIMOL, Jaime Larry. *Pereira Passos: um Haussmann tropical: A renovação urbana da cidade do Rio de Janeiro no início do século XX*. – Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1992.
- BENDER, D.; SARAIVA, J. A. Um Brasil Maxixe: Representações Culturais e Identitárias em Composições desse Gênero Musical. *ILUMINURAS*, Porto Alegre, v. 20, n. 50, 2019. DOI: 10.22456/1984-1191.94753. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/iluminuras/article/view/94753>. Acesso em: 26 ago. 2023.
- BHABHA, Homi K. *O Local da Cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte – Editora UFMG, 1998.
- BITTENCOURT-SAMPAIO, Sérgio. *Negras líricas: duas intérpretes negras brasileiras n música de concerto (séc. XVIII-XIX) / 2ª ed. ver. e ampl.* – Rio de Janeiro: 7Letras, 2010.
- BOURDIEU, Pierre. *A ilusão biográfica*. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (coords.). *Usos & abusos da história oral*. 8. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2006.

BRESCIA, Rosana Marreco. *A primeira Casa da Ópera na América Portuguesa: representações teatrais em Vila Rica na primeira metade do século XVIII*. Cadernos de História, v. 23, n. 38, p. 79, 2022.

CARDOSO FILHO, Marcos Edson. *Performance vocal das cantoras na fonografia brasileira: um estudo da sonoridade dos discos na era mecânica (1902-1927)*. In: ENCONTROS DE INVESTIGAÇÃO EM PERFORMANCE, 9., 2011. Aveiro. Anais... Aveiro: Universidade de Aveiro, 2011.

CARDOSO FILHO, Marcos Edson. *Vozes sem os seus corpos: o som da canção gravada por cantoras no começo do século XX no Brasil*. In: CONGRESSO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA (ANPPOM) XVII. Anais. Instituto de Artes. Universidade Estadual Paulista (UNESP). 2007.

CARVALHO, Julia Soares Leite Lanzarini de. *Benvinda a mulata: o sentido da mestiçagem na Capital Federal de Arthur Azevedo* / Julia Soares Leite Lanzarini de Carvalho ; orientador: Leonardo Affonso de Miranda Pereira. – 2016.

CHARTIER, Roger. *Introdução: por uma sociologia histórica das práticas culturais*. In: CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Tradução de Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, S.A, 2002, p. 13-28.

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

DE LOURDES RABETTI, Maria. *Presença musical italiana na formação do teatro brasileiro*. *Artcultura: Revista de História, Cultura e Arte*, v. 9, n. 15, p. 61-81, 2007.

D'INCAO, Maria Ângela. *Mulher e família burguesa*. In: *História das mulheres no Brasil* / Mary Del Priore (org.); Carla Bassanezi (coord. de textos) 9. ed. São Paulo: Contexto, 2007.

DIAS, Maria Odila Leite da Silva. *Quotidiano e poder em São Paulo no século XIX: prefácio* Ecléa Bosi. 2. ed. ver. São Paulo: Brasiliense, 1995.

DINIZ, Edinha. *Chiquinha Gonzaga: uma história de vida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

DO CARMO, Ricardo; BICALHO, Eduardo Barbutto; DE MIRANDA, Maria Geralda. *A FESTA DA PENHA E O SAMBA*. *Revista Augustus*, v. 22, n. 44, p. 160-174, 2017.

DOS SANTOS SILVA, Marinete. *Gênero, cidadania e participação política: as aventuras e desventuras de uma “cocotte” no movimento abolicionista*. *Caderno espaço feminino*, v. 21, n. 1, p. 239-254, 2009.

EFEGÊ, Jota. *Figuras e coisas da música popular brasileira*. Apresentação de Carlos Drummond de Andrade e Ary Vasconcelos. – 2ª ed. – Rio de Janeiro: Funarte, 2007.

EXPILLY, Charles. *Mulheres e costumes do Brasil*. Tradutor: Gastão Penalva. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1935.

FERLIM, Uliana Dias Campos. Música popular no Brasil do século XIX: sujeitos em debates políticos e musicais na definição das “modinhas” como representação da identidade nacional. *Música Popular em Revista*, v. 3, n. 2, p. 32-64, 2015.

FONTES, Adriana SANSÃO. *A Festa da Penha: romaria e demarcação de um lugar, diversão e reconquista da cidade*. 2012. Disponível em: <<http://intervencoestemporarias.com.br/wp-content/uploads/2016/07/AC149-SANS%C3%83O-FONTES-A.pdf>>. Acesso em 14 jan. 2022.

FRANCESCHI, Humberto Moraes. *Registro sonoro por meios mecânicos no Brasil*. Rio de Janeiro: Studio HMF, 1984.

FREITAS, Fernando Vieira de. *As negras quitadeiras no Rio de Janeiro do século XIX pré-republicano: Modernização urbana e conflito em torno do pequeno comércio de rua*. *Tempos Históricos*, v. 20, n. 1, p. 189-217, 2016.

FREITAS, Fernando V. de. *Das kitandas de Luanda aos tabuleiros da terra de São Sebastião: conflitos em torno do comércio das quitadeiras negras no Rio de Janeiro do século XIX*. 2015. Dissertação (Mestrado em Planejamento Urbano e Regional) – Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

GOMES, Rodrigo Cantos Savelli. *A MULATA E O MALANDRO NO SAMBA CARIOCA DO INÍCIO DO SÉCULO XX: UM EXAME DAS RELAÇÕES DE GÊNERO NO TEATRO MUSICADO*. Seminário Internacional Fazendo Gênero 10 (Anais Eletrônicos), Florianópolis, 2013.

GOMES, Rodrigo Cantos Savelli. *Tias Baianas que lavam, cozinham, dançam, cantam, tocam e compõem: um exame das relações de gênero no samba da Pequena África do Rio de Janeiro na primeira metade do século XX*. *Anais do SIMPOM*, n. 1, 2010.

KOSSOY, Bori. *História e fotografia*. 4ª ed. Ampliada. São Paulo: Ateliê editorial, 2012.

LEAL, L. M. S.; COELHO, J. L. L. *A presença da baiana na cena: indumentária e performance (1890-1938)*. *Pitágoras* 500, Campinas, SP, v. 9, n. 1, p. 47–59, 2019. DOI: 10.20396/pita.v9i1.8655501. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/pit500/article/view/8655501>. Acesso em: 21 jun. 2023.

LOPES, Antonio Herculano. *Vem cá, mulata!*. *Tempo*, v. 13, n. 26, 2009. Disponível em: <<http://www.scielo.br>>. Acesso em: 05 out. 2017.

LOPES, Antonio Herculano. Um forrobodó da raça e da cultura. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 21, p. 69-83, 2006.

LOTIERZO, Tatiana HP; SCHWARCZ, Lilia KM. *Raça, gênero e projeto branqueador: “a redenção de Cam”*, de Modesto Brocos. *Artelogie. Recherche sur les arts, le patrimoine et la littérature de l’Amérique latine*, n. 5, 2013.

LOZADA, Gioconda. *Presença Negra. Uma nova abordagem na história de Nova Friburgo*. Niterói: EDUFF, 1991.

MAGALHÃES JR. Raimundo. *Arthur Azevedo e sua época*. Editora Civilização Brasileira S. A. Rio de Janeiro, 1966.

MARTINS GONÇALVES, Inez Beatriz de Castro. *Banda de Música da Força Policial Militar do Ceará: uma história social de práticas e identidades musicais (c.1850-1930)* - 2017.

MAUAD, Ana Maria. *Através da Imagem: fotografia e história interfaces*. Tempo. Rio de Janeiro, v.1, n°2, 1996.

MENCARELLI, Fernando Antônio. *A voz e a partitura: teatro musical, indústria e diversidade cultural no Rio de Janeiro (1868-1908)*. 2003. 250f. Tese de Doutorado. Tese (Doutorado em História) - Universidade de Campinas, Campinas, 2003. Disponível em: <<http://repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/280092>>. Acesso em: 14 jul. 2017.

MENCARELLI, Fernando Antonio. *A voz e a partitura: teatro musical, indústria e diversidade cultural no Rio de Janeiro (1868-1908)* - Campinas, SP: [s.n.], 2003.

MENCARELLI, Fernando Antonio. *Cena Aberta: a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo*. – Campinas, SP: Editora da Unicamp/Centro de Pesquisa em História Social da Cultura, 1999.

MENEZES, Lená Medeiros de. *Inventando a noite: o Alcazar Lyrique e a cocotte comédiénne no Rio de Janeiro oitocentista*. Revista Rio de Janeiro, n. 20-21, p. 74-91, 2007.

MESSIAS, Maria Cláudia Novaes; JACÓ-VILELA, Ana Maria. Relações de gênero e poder na Belle Époque: entre discursos e práticas. *Revista Psicologia em Pesquisa*, v. 12, n. 3, 2018.

MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*/Roberto Moura. — 2ª edição — Rio de Janeiro; Secretaria Municipal de Cultura, Dep. Geral de Doc. e Inf. Cultural, Divisão de Editoração, 1995.

NETO, Luiz Costa-Lima. *O teatro das contradições: o negro nas atividades musicais nos palcos da corte imperial durante o século XIX*. Opus, v. 14, n. 2, p. 37-71, 2008.

OZORIO, J. Um Ensaio Theatral (observações de um curioso). *O Teatro*, Rio de Janeiro, Ano 1, n.9, p.16, jun. 1911. Disponível em <<http://memoria.bn.br>>. Acesso em: 14 abr. 2018.

PACHECO, Alberto JV; KAYAMA, Adriana G. *A cantora Lapinha e a presença musical feminina no Brasil colonial e imperial*. SIMPÓSIO DE PESQUISA EM MÚSICA, v. 3, p. 7-12, 2006.

PAIVA, Eduardo França. *Dar nome ao novo: uma história lexical da Ibero-América entre os séculos XVI e XVIII (as dinâmicas de mestiçagens e o mundo do trabalho)*. Autêntica, 2017.

PAIVA, Eduardo França. *Histórias Comparadas, Histórias Conectadas: Escravidão e Mestiçagem no Mundo Ibérico*. In. Escravidão, mestiçagem e histórias comparadas. / Organização de Eduardo França Paiva e Isnara Pereira Ivo. = São Paulo: Annablume; Belo Horizonte: PPGH-UFMG; Vitória da Conquista: Edições UESB, 2008. (coleção Olhares)

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

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro* / tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed – São Paulo: Perspectiva, 2008.

PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. Michelle Perrot; tradução de Angela M. S. Côrrea. São Paulo: Contexto, 2007.

PERROT, Michelle. *Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros*. Editora Paz e Terra, 2006.

PERROT, Michelle. *Os silêncios do corpo da mulher*. In: O corpo feminino em debate / organizadores Maria Izilda Santos de Matos, Rachel Soihet. – São Paulo: Editora UNESP, 2003.

RABELLO, David. *Joaquina Lapinha: uma cantora brasileira do século XVIII*. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, n. 31, p. 189-196, 1990.

RAMOS, Jair de Souza; MAIO, Marcos Chor. *Entre a Riqueza Natural, a Pobreza Humana e os Imperativos da Civilização, Inventar-se a Investigação do Povo Brasileiro*. In *Raça como questão: história, ciência e identidades no Brasil*. / organizado por Marcos Chor Maio e Ricardo Ventura Santos. – Rio de Janeiro : Editora FIOCRUZ, 2010.

REIS, Angela de Castro. *Cinira Polonio, 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.

ROCHA, Gabriel dos Santos. *O DRAMA HISTÓRICO DO NEGRO NO TEATRO BRASILEIRO E A LUTA ANTIRRACISMO NAS ARTES CÊNICAS (1840-1950)*. Sankofa (São Paulo), v. 10, n. 20, p. 40-55, 2017.

RODRIGUES, Neuma Brilhante. *Como se deve escrever a história do Brasil: uma leitura de von Martius*. SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, v. 24, 2007.

RUIZ, Roberto. *Teatro de revista no Brasil: do início à I Guerra Mundial*. Roberto Ruiz. Rio de Janeiro: INACEN, 1988.

SANDRONI, C. *Feitiço Decente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. Edição Digital: maio 2013.

SANTOS, Marco. *Popularíssimo: o ator Brandão e o seu tempo*. - 1. ed. - Rio de Janeiro: 2007.

SANTOS, Raquel Amorim dos; SILVA, Rosângela Maria de Nazaré Barbosa. *Racismo científico no Brasil: um retrato racial do Brasil pós-escravatura*. *Educar em revista*, v. 34, p. 253-268, 2018.

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

SEIGEL, Micol; GOMES, Tiago de Melo. *Sabina das Laranjas: gênero, raça e nação na trajetória de um símbolo popular, 1889-1930*. Revista Brasileira de História, São Paulo, v.22, n. 43, p. 171-193, 2002. Disponível em <<http://www.scielo.br>>. Acesso em: 15 de dez. de 2022.

SEVCENKO, Nicolau. Introdução. *O prelúdio republicano, astúcias da ordem e ilusões do progresso*. In: _____. História da Vida Privada no Brasil República: da Belle Époque à Era do Rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p.07-48.

SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras, vol. 1: 1901-1957*. – São Paulo: Ed. 34, 1997.

SILVA, Liliam Ramos da. *Não me chame de mulata: uma reflexão sobre a tradução em literatura afrodescendente no Brasil no par de línguas espanhol-português*. Trabalhos em Linguística Aplicada, v. 57, p. 71-88, 2018.

SILVA, Semíramis Corsi. *O Historiador e as Biografias: desafios, possibilidades e abordagens de trabalho*. História, imagem e narrativas, v. 5, n. 2, 2012.

SKIDMORE, Thomas E. *Preto no branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro (1870-1930)*. Tradução Donaldson M. Garschagen: prefácio Lilia Moritz Schwarcz – 1ª ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2012. 1ª reimpressão, 2021.

SOIHET, R. *Mulheres em busca de novos espaços e relações de gênero*. Acervo, [S. l.], v. 9, n. 1-2, p. 99–105, 2012. Disponível em: <https://revista.arquivonacional.gov.br/index.php/revistaacervo/article/view/401>. Acesso em: 27 set. 2023.

SOIHET, Rachel. *Mulheres pobres e violência no Brasil urbano*. In: História das mulheres no Brasil / Mary Del Priore (org.); Carla Bassanezi (coord. de textos) 9. ed. São Paulo: Contexto, 2007.

SOIHET, Rachel. *A sensualidade em festa: representações do corpo feminino nas festas populares do Rio de Janeiro na virada do século XIX para o XX*. In: O corpo feminino em debate / organizadores Maria Izilda Santos de Matos, Rachel Soihet. – São Paulo: Editora UNESP, 2003.

SOUSA, José Galante de. *O Teatro no Brasil*. Ministério da Educação e Cultura. Instituto Nacional do Livro. Rio de Janeiro, 1960.

SOUZA, Márcio Ferreira “*Ô Abre Alas*”: *as mulheres em cena no nascente mercado fonográfico brasileiro*” In: SEMINÁRIO FAZENDO GÊNERO 7. 2006. Florianópolis. **Anais....** Florianópolis: UFSC, 2006.

TIBAJI, Alberto. *As revistas de ano de Artur Azevedo: espaços de heterogeneidade cultural*. Remate de Males, v. 28, n. 1, p. 21-30, 2008.

TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: do gramofone ao rádio e TV*. José Ramos Tinhorão. São Paulo: Ática, 1981. (Ensaio, 69).

VASCONCELOS, Ary. *A nova música da República Velha*. [S.l.]: A. Vasconcelos, 1985.

VENEZIANO, Neyde. *O Teatro de Revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. São Paulo: SESI-SP, 2013.

VERMES, Mónica. *As mulheres como eixo de difusão musical no Rio de Janeiro da Belle Époque*. Encontro Internacional de Música e Mídia-Música, *Memória: Tramas em Trânsito*, v. 7, p. 257-265. 2011. Disponível em <<http://www.academia.edu>>. Acesso em: 14 jan. 2022.

ZAN, José Roberto. Música popular brasileira, indústria cultural e identidade. *EccoS revista científica*, v. 3, n. 1, 2001. Disponível em <<http://www.redalyc.org>>. Acesso em: 14 jan. 2022.

APÊNDICE A – GLOSSÁRIO

Burleta – Comédia musical ligeira, de origem italiana²⁶¹.

Cabaré - Casa de diversões, geralmente noturna, em que se pode beber, comer, dançar e assistir a espetáculos musicais e outras atrações²⁶².

Café-concerto - Casa de diversões onde as pessoas podem beber e comer enquanto assistem a números de canto, dança, música etc.²⁶³.

Opereta - Gênero de ópera curta, leve e geralmente cômica, com partes cantadas e faladas²⁶⁴.

Panegírico - Discurso de elogio e louvor a alguém²⁶⁵.

Vaudeville – Comédia ligeira cujo diálogo é entremeado de estribilhos, apresentando geralmente um enredo cheio de intrigas e confusões. Espetáculo composto de vários números como dança, mímica, acrobacias, esquetes cômicos, que não apresentam relação entre si²⁶⁶.

²⁶¹ Disponível em << <https://www.aulete.com.br/burleta>>>. Acesso em 13 de mar. de 2024.

²⁶² Disponível em << <https://www.aulete.com.br/Cabar%C3%A9>>>. Acesso em 13 de mar. de 2024.

²⁶³ Disponível em << <https://www.aulete.com.br/Caf%C3%A9-concerto>>>. Acesso em 13 de mar. de 2024.

²⁶⁴ Disponível em << <https://www.aulete.com.br/Opereta>>>. Acesso em 13 de mar. de 2024.

²⁶⁵ Disponível em << <https://www.aulete.com.br/Paneg%C3%ADrico>>> . Acesso em 13 de mar. de 2024.

²⁶⁶ Disponível em << <https://www.aulete.com.br/Vaudeville>>>. Acesso em 13 de mar. de 2024.

APÊNDICE B - FONTES**Periódicos**

A Batalha
A Capital
A Época
A Estação Theatral
A Imprensa
A Lanterna
A Manhã
A Noite
A Noite Illustrada
A Notícia
A Razão
A Rua
Almanaque d' O Theatro
Archivo Contemporâneo
Brasil Moderno
Cidade de Petrópolis
Cidade do Rio
Comédia
Correio da Manhã
Correio da Noite
Correio da Tarde
Correio Mercantil
Diário Carioca
Diário da Noite
Diário de Notícias
Diário do Commercio
Diário do Rio de Janeiro
Dom Casmurro
Dom Quixote
Echo Phonographico
Futuro das Moças
Gazeta de Notícias
Gazeta do Rio de Janeiro
Jornal Cidade do Rio
Jornal da Tarde
Jornal de Recife
Jornal de Theatro & Sport
Jornal do Brasil
Novidades
O Espelho
O Imparcial
O Malho
O Paiz
O Pará
O Radical

O Rio Nú
O Século
O Theatro
Paratodos
Pequeno Jornal
Revista da Semana
Revista de Theatro
Revista Illustrada

Sites

<http://memoria.bn.br/>
<https://chiquinhagonzaga.com/>
<https://dicionario.priberam>
<https://discografiabrasileira.com.br/>
<https://pt.wikipedia.org>
<https://www.dicio.com.br>

ANEXO A – AURÉLIA DELORME

Fonte: Livro O Teatro no Brasil, de J. Galante de Sousa.

ANEXO B – ANA MANAREZZI

Fonte: Livro Popularíssimo – O ator Brandão e o seu tempo, de Marco Santos

ANEXO C – CLÉLIA DE ARAÚJO

Fonte: Livro O Teatro no Brasil, de J. Galante de Sousa.

ANEXO D – IZABEL PORTO



Fonte: CEDOC (Funarte).

ANEXO E – ROSE MÉRYSS



ANEXO F – ROSE VILLIOT

Fonte: CEDOC (Funarte).

ANEXO G – PEPA RUIZ

Fonte: *O Theatro*, 28 de junho de 1906. CEDOC (Funarte).

ANEXO H – MEDINA DE SOUSA

Fonte: *O Theatro*, 20 de julho de 1911. CEDOC (Funarte).

ANEXO I – CINIRA POLONIO

Fonte: *O Theatro*, 06 de junho de 1907. CEDOC (Funarte).

ANEXO J – PEPA DELGADO

Fonte: CEDOC (Funarte).

ANEXO K – GABRIELA MONTANI



Fonte: *O Theatro*, 06 de junho de 1907. CEDOC (Funarte).

ANEXO L – AMÉLIA LOPICCOLO

Fonte: *O Theatro*, 13 de dezembro de 1907. CEDOC (Funarte).

ANEXO M – NINA TEIXEIRA E GERALDO MAGALHÃES (OS GERALDOS)

Fonte: *O Theatro*, 25 de dezembro de 1906. CEDOC (Funarte).

ANEXO N – MARIA LINO

Fonte: *O Theatro*, 16 de agosto de 1906. CEDOC (Funarte).

ANEXO O – HELENA CAVALIER

Fonte: *O Theatro*, 06 de junho de 1907. CEDOC (Funarte).

ANEXO P – CARMEN RUIZ

Fonte: *O Theatro*, 12 de julho de 1906. CEDOC (Funarte).

ANEXO Q – MERCEDES VILLA

Fonte: *O Theatro*, 06 de junho de 1907. CEDOC (Funarte).

ANEXO R – ABIGAIL MAIA

Fonte: *O Theatro*, 25 de dezembro de 1906. CEDOC (Funarte).

ANEXO S - TEREZINA BETTI, BELLA AÍDA E TINA TATTI

Fonte: *O Theatro*, 09 de fevereiro de 1907. CEDOC (Funarte).

ANEXO T – GUILHERMINA ROCHA

Fonte: *O Theatro*, 25 de dezembro de 1906. CEDOC (Funarte).

ANEXO U – COMPANHIA DIAS BRAGA (1904)



Fonte: CEDOC (Funarte).

ANEXO V – PASTORA SANCHEZ



Fonte: *Jornal de Theatro & Sport* 06 de setembro de 1919, p.1.

ANEXO W – OTÍLIA AMORIM



Fonte: CEDOC (Funarte).

ANEXO X – ARACY CÔRTEZ

Fonte: CEDOC (Funarte).