

## ENCENANDO A MODERNIDADE NO RIO DE JANEIRO E EM BUENOS AIRES: O TRABALHO ARTÍSTICO COMO PROMOÇÃO DA IDENTIDADE NACIONAL

Flavia Ribeiro Veras<sup>1</sup>  
Universidade Federal do Rio de Janeiro

**Resumo:** O presente artigo tem o objetivo de através, da reflexão sobre o mercado de diversões no Rio de Janeiro e Buenos Aires na primeira metade do século XX, pensar como a noção de identidade nacional foi construída em cada um dos espaços. As classes subalternas e suas representações nos teatros e em outros meios artísticos populares surgem como um ponto de inflexão dessa questão, uma vez que os populares emergem como sujeitos protagonistas da nova caracterização nacional. A modernidade, confundida com tecnologia e movimento, tomou corpo nas cidades através das reformas urbanas de ambas as capitais. Contudo, foi através do emergente mercado de diversões que ela se expandiu para a massa circulante nas ruas.

**Palavras-chaves:** identidade nacional; artistas; modernidade.

### MODERNITY ON RIO DE JANEIRO AND BUENOS AIRES STAGES: ARTISTS WORKING ON NATIONAL IDENTITY

**Abstract:** This article aims, through the reflection on the amusement market in Rio de Janeiro and Buenos Aires in the first half of the twentieth century, to think how the idea of national identity was constructed in each of the spaces. The subaltern classes and their representations in theaters and other popular artistic media appear as a turning point of this issue, since the popular emerge as protagonists of the new national characterization. Modernity, misunderstood with technology and movement, took shape in the cities through the urban reforms of both capitals. However, it was through the forthcoming amusement market that modernity expanded to the circulating mass of the streets.

**Keywords:** national identity; artists; modernity.

*Nunca fomos catequizados. Fizemos foi o carnaval.  
Manifesto Antropofágico, 1928.*

*Defender o bom teatro, procurar elevar seu nível artístico para que guarde consonância com a cultura alcançada em outras manifestações do espírito significa não apenas fazer obra de arte, mas sim de patriotismo, de argentinismo.  
Comoedia, 16 de abril de 1926. p. 42 "Nuestra forma de conducta"*

O crescimento do sentimento de orgulho nacional e a disposição para montagem da cidade modernizada funcionavam como uma espécie de competição entre as capitais da periferia do continente americano na primeira metade do século XX. Esse sentimento de corrida pelo progresso se tornava muito visível durante visitas internacionais, como na vinda do rei da Bélgica ao Rio de Janeiro

---

<sup>1</sup> Email: [verasf06@gmail.com](mailto:verasf06@gmail.com)

em 1920, quando se tinha a possibilidade de divulgar os avanços urbanos de ordem higiênica, arquitetônica e moral que estavam sendo empreendidos.<sup>2</sup>

As fontes da *Cancellería* Argentina revelam que os representantes do Uruguai e da Argentina estavam muito atentos à visita do ilustre monarca ao Brasil. De Bruxelas, em 21 de maio de 1920, uma carta de caráter “confidencial reservada” foi enviada para o ministro das Relações Internacionais D. Ronorio Pueyrredón tratando da aceitação do convite do Rei Alberto para visitar o Brasil. Segundo a carta, o Uruguai já estava atuando na intenção de expandir a visita ao seu território. Nessa correspondência, foi sugerido que a Argentina também estendesse o convite no intuito de “aproveitar a presença do soberano belga na América do Sul para que ele, após visita ao Brasil, pudesse apreciar a diversidade das duas nações no que se refere à riqueza e as condições de raça e clima”. Em 25 de julho de 1920, o encarregado de negócios escreveu à Pueyrredón relatando que no Brasil teria sido aprovado orçamento de gastos ilimitados para custear a recepção do Rei Alberto e sua comitiva.<sup>3</sup>

O trabalho de Caulfield<sup>4</sup> apresentou os esforços dos poderes públicos brasileiros para mostrar o Rio de Janeiro ao monarca belga como uma cidade ordenada, harmônica e moralizada. Por isso, obras foram financiadas, artistas contratados e os setores populares e marginais afastados da vista do Rei. Aliado a análise de Caulfield, a intensa troca de cartas sobre o tema entre o Ministério das Relações Exteriores da Argentina e correspondentes externos nos mostra a preocupação dos governos envolvidos – Argentina, Brasil e Uruguai - em conseguir maior visibilidade internacional e marcar posição no continente. Os esforços para impressionar a comitiva do Rei Alberto em 1920 é uma pequena mostra das muitas situações entre finais do século XIX e o início do XX em que o esforço pela modernização e a superação de um suposto atraso mobilizou os setores públicos latino-americano.

---

<sup>2</sup> Cancellería – División Política. Ministerio de las Relaciones Exteriores y Culto – caja 1969. Expediente 28. LEGACION ARGENTINA. S/ visita del Rey de Bélgica al Brasil.

<sup>3</sup> Idem.

<sup>4</sup> CAULFIELD, Sueann. **Em defesa da honra: moralidade, modernidade e nação no Rio de Janeiro**, 1918-1940. Campinas, Ed. da UNICAMP, 2000. p. 111-114.

Esse artigo tem o objetivo de pensar remodelações da identidade nacional brasileira e argentina através o cenário do mercado das diversões nas suas capitais, considerando o espaço, o trabalho dos artistas e a recepção do público na primeira metade do século XX. A inovação desse texto está em pensar a identidade nacional como um sentimento emergente das camadas populares em associação com a produção artística comercial de massas. O mercado, nesse caso, foi colocado como um espaço de debate sobre o tema, enquanto os financiadores da ideia eram as classes populares que circulavam pelos centros urbanos em busca de diversão.

As fontes usadas para elaboração desse texto são muito variadas, contamos com documentos do arquivo da *Cancellería* argentina, que dispõem documentos diplomáticos, periódicos portenhos e cariocas, arquivos da Delegacia de Costumes e Diversões Públicas do Rio de Janeiro e textos de peças teatrais. Estas fontes ajudam a recompor o mosaico de elementos que estavam em debate e forçou novos caminhos para se pensar a identidade nacional a partir das classes subalternas no Rio de Janeiro e Buenos Aires. Dessa operação é possível também perceber aproximações e afastamentos sobre a temática em cada espaço.

O centro das cidades era visto como espaços da modernidade, da recepção e invenção de inovações e também da suspeição de falta de moralidade. Lá se concentravam o maior número de prédios públicos, arranha-céus, avenidas, automóveis, pessoas circulando, cafés, teatros, luzes e todo tipo de construção e tecnologias que faziam seus contemporâneos estarem certos de que estavam em uma cidade moderna. As máquinas imprimiam rapidez ao dia-a-dia, o cinema e a fotografia abalavam o conceito de arte, o fonógrafo permitia a gravação e reprodução de áudios, a publicidade ensaiava os seus primeiros passos e variadas formas de diversões faziam com que artistas e escritores necessitassem se adaptar à nova velocidade de criação. Lentamente, esses avanços também chegavam aos bairros mais afastados, porém com uma atmosfera mais intimista.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Sobre as inovações científicas e os impactos que elas trouxeram para a organização social das cidades do Rio de Janeiro e Buenos Aires ver respectivamente: SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República**. São Paulo: Brasiliense, 1983; SARLO, Beatriz. **La imaginación técnica - sueños modernos de la cultura argentina**. Nueva Vision: Buenos Aires, 2004.

A intervenção do poder público na remodelação central fez com que a opção de morar nessas áreas fosse rechaçada pelos ricos – pela falta de moralidade – e impossibilitada aos pobres – dado ao aumento dos preços na região. No Rio de Janeiro, com a guerra aos cortiços, às favelas e os bairros do subúrbio e da Baixada Fluminense, cortados pela linha férrea, foram, gradativamente, ocupados por trabalhadores. As áreas mais nobres, como Copacabana, foram escolhidas pelas classes média e alta.<sup>6</sup> Enquanto no Rio de Janeiro os estudos sobre as diferentes partes da cidade, que inclui o debate sobre memória da Baixada, ainda é recente, na historiografia argentina as pesquisas em torno da ocupação dos bairros portenhos são bastante densas.

Os bairros que cresceram ao redor do centro de Buenos Aires se constituíram como espaços onde se desenvolveu larga vida associativa por meio de bibliotecas públicas montadas por associações de variadas naturezas. Além dessas bibliotecas e das festas organizadas por associações, teatros e cinemas também faziam parte das opções de diversão dos moradores. Gutiérrez e Romero<sup>7</sup>, tratando sobre a cidade entre 1920 e 1938, declaram que “três temas centrais do crescimento urbano se destacam (...): pavimentação, edificação e crescimentos de centros dispersos”.

As opções modernas de diversão, que incluíam o teatro, o cinema, as boates, os cafés dançantes e muitos outros empreendimentos comerciais, eram marcas da vida urbana que desconectavam as noções sobre o tempo de lazer e o de trabalho<sup>8</sup>. Assim, o lazer e a diversão começaram a se tornar um tipo de serviço vendido e comprado na cidade moderna. A remodelação da paisagem urbana refletiu as transformações do mercado de diversões, bem como as relações de capital e trabalho no setor. As formas de diversão urbanas se transformaram, obedecendo a nova dinâmica de tempo, a individualização e a invisibilidade produzida nas cidades.

---

<sup>6</sup> O'DONNELL, Julia. **A invenção de Copacabana: culturas urbanas e estilos de vida no Rio de Janeiro (1890-1940)**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013. p. 56-79

<sup>7</sup> GUTIÉRREZ, Leandro & ROMERO, Luiz Alberto. **La cultura de los sectores populares em Buenos Aires, 1920 – 1945**. Buenos Aires: PEHESACISEA, mimeo, 1985. p. 41.

<sup>8</sup> Sobre a noção de tempo na sociedade industrial e pré-industrial ver: THOMPSON, E. P. Tempo, disciplina de trabalho e capitalismo industrial. In: **Costumes em Comum**. Estudos sobre a cultura popular tradicional. São Paulo: Cia das Letras. 2005. p. 267-304.

Por conta disso, o centro era o espaço mais indicado para os que queriam se divertir de maneira moderna e se aproveitar do anonimato para buscar espaços como prostíbulos e cabarés, ou mesmo para ficar a par de novidades diversas. A Praça Tiradentes, no Rio de Janeiro, era o espaço de concentração dos mais famosos teatros da cidade, entre eles o Carlos Gomes, além de muitos outros teatros pequenos ou até improvisados. Por suas imediações passavam muitas celebridades, e os “artistas de terceira categoria” transitavam em busca de contratos ou pequenos serviços. Nas proximidades da Tiradentes, localiza-se a então afrancesada Rua do Ouvidor e a Avenida Rio Branco, construída em 1905. No sentido contrário, no caminho da Lapa - bairro conhecido pela boemia e malandragem - encontra-se a Praça Marechal Floriano, onde ainda hoje se ostentam os belos prédios do Teatro Municipal e da Biblioteca Nacional, além do Teatro Regina, o Teatro Rival, o cinema Odeon, o antigo cineteatro Pathé, cuja fachada foi preservada e o prédio se tornou templo religioso, dentre outros.

Nesse espaço, o empresário espanhol Francisco Serrador - dono de muitos teatros, cinemas e casas de jogos no Rio de Janeiro - pensou em projetar a *Times Square* brasileira e investiu bastante na área que ficou conhecida nos anos de 1930 como Cinelândia.<sup>9</sup> Em finais da década de 1920 até 1946, os cassinos<sup>10</sup> fizeram parte da diversão das elites cariocas, sendo construídos em balneários e hotéis de luxo nas áreas mais nobres da cidade. Copacabana, bairro recente em 1930, tinha dois cassinos, o Atlântico e o Copacabana, e em Botafogo existia o Cassino da Urca<sup>11</sup>. Eles foram palco de apresentações de artistas famosos, muitos deles internacionais.

Em Buenos Aires, o espaço conhecido por ser núcleo das diversões, concentrando muitos cafés, teatros e cinemas, eram as imediações da Rua *Corrientes*, conhecida como “a que nunca dorme”. Os cafés, as salas de teatro e cinema, os cabarés e até os prostíbulos faziam parte do cenário do centro da cidade

---

<sup>9</sup> LIMA, Evelyn Furquim Werneck. **Arquitetura do espetáculo**: teatros e cinemas na formação da Praça Tiradentes e da Cinelândia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

<sup>10</sup> Os cassinos começaram a surgir no início da década de 1920, mas seu período de maior vitalidade foi entre as décadas de 1930 e 1940, quando serviu de palco para os muitos artistas nacionais e internacionais. Em 1946 os cassinos foram fechados por pelo governo Dutra por ser “imorais”.

<sup>11</sup> Fichas da Delegacia de Costumes e Diversões Públicas do Rio de Janeiro. Código: BR NA, RIO OC - Arquivo Nacional.

e eram frequentados pela população que usufruía os tempos de tranquilidade econômica dos anos de 1920. Velasco<sup>12</sup> pesquisou as opções de diversões no centro e apontou, também, o desenvolvimento dos esportes e de outras diversões de massa com menos glamour nos bairros portenhos. Ainda hoje, a *Corrientes* guarda sua “personalidade” e suas luzes. Art descreveu um espaço bastante singular para tratar da “verdadeira *Calle Corrientes*”, onde se encontrava a maior concentração de espaços de diversões da cidade.

A verdadeira *Corrientes* começa para nós na *Callao* e termina na *Esmeralda*. É o miolo portenho, o coração da urbe. A rua com a qual sonham os portenhos que estão nas províncias. A rua que se ama, que se ama de verdade. A rua que é linda de percorrer de ponta a ponta porque é a rua da vadiagem, de malandragem, de esquecimento e de prazer.<sup>13</sup>

Com o passar do tempo e com a maior modernização das cidades, os espaços centrais foram se constituindo como núcleo das diversões, mas progressivamente tiveram concorrência de empreendimentos em outras partes da cidade. A competição com demais espaços não afetou o desempenho da região central como ponto de encontro da boemia e espaço mais cosmopolita das cidades. As transformações no mercado das diversões encarnadas na retórica da “crise teatral”, que tanto afligiu os que trabalhavam com o teatro, não impactou a fama do centro, que manteve os escritórios das principais revistas e tornou-se o espaço escolhido para as sedes das maiores companhias de rádio com seus auditórios muitas vezes abertos ao público. Para o caso de Buenos Aires, esse dado é demonstrado por Velasco<sup>14</sup> que, através do plano recortado da cidade, mostra a concentração de cafés, teatros, cabarés e casas de baile.

Para tratar da relação entre centro e periferia temos como material de análise o endereço dos artistas relacionados nas Fichas da Delegacia de Costumes e Diversões Públicas do Rio de Janeiro. Essa fonte demonstra que o Centro do Rio de Janeiro era o lugar de moradia de muitos deles. Lá se encontravam a maior concentração de teatros da cidade, além da possibilidade de buscar pensões

---

<sup>12</sup> VELASCO, Carolina Gonzales. **Gente de teatro – ócio y espectáculos em la Buenos Aires de los años veinte**. Buenos Aires: Siglo vintiuno, 2012. p. 29-54.

<sup>13</sup> ART, Roberto. **Águas-fortes portenhas seguidas de águas fortes cariocas**. São Paulo, Iluminuras, 2013. p. 190-191.

<sup>14</sup> VELASCO, C. G. Op. Cit., p. 231-239.

baratas, embora na maior parte das vezes de péssima qualidade. Muitos dos hotéis que serviam de hospedagem e moradia para os artistas que se localizavam no centro pertenciam a donos de teatro, como o Hotel Serrador. Em alguns casos, os artistas declararam viver no teatro em que trabalhavam. Assim, de uma listagem de 2544 artistas brasileiros em atividade no Rio de Janeiro, na qual 1028 não declararam dados sobre endereço, cerca de 1000 artistas entre 1930 e 1945 apontaram que moravam no Centro e em suas imediações, como nos bairros Saúde, Gamboa, Santa Teresa e Lapa.<sup>15</sup>

Nesse contexto de modelação urbana aos moldes modernos se deu a expansão do parque industrial e aumento do fluxo urbano. Em meados da década de 1920, começou a se comentar sobre o “Teatro Nacional”, assunto cada vez mais presente no meio artístico e intelectual enquanto os investimentos privados no teatro cresciam vertiginosamente. Como uma tradição inventada, o “Teatro Nacional”, ao mesmo tempo em que precisava se desvencilhar das influências coloniais, teria que criar um estilo genuinamente brasileiro e argentino. A emergência dessa categoria criou conflitos entre interesses e concepções das elites intelectuais e dos empresários que pretendiam atingir a maior audiência possível.

Com a Crise Mundial de 1929 os investimentos e o público do teatro sumiram e em meados dos anos de 1930, passada a crise, os antigos patamares não foram reestabelecidos. Ou seja, quando o mercado de diversões se recuperou da grande crise, o teatro não tinha mais a mesma relevância no mercado. Os cinemas, os eventos esportivos, os parques de diversões, os cassinos, as boates e tantas outras formas híbridas de casas comerciais, sobretudo as que promoviam espetáculos de teatro conjuntamente com exhibições cinematográficas, passaram a ajudar a suprir a demanda popular por diversão.

Dessa forma, a Crise do Teatro Nacional foi considerada uma crise de audiência, já que as cada vez mais numerosas camadas populares havia abandonado o teatro frente a outras opções de lazer. As famílias trabalhadoras tiveram grande importância para a montagem da “cidade moderna”, pois foram fundamentais para o desenvolvimento da cultura comercial de massas que

---

<sup>15</sup> Informações tidas a partir das Fichas de Artistas. “Delegacia de Costumes e Diversões Públicas do Rio de Janeiro”. Código: BR NA, RIO OC – Arquivo Nacional.

revolucionou o mercado de diversões a partir da década de 1930. Muitas vezes homogeneizadas como “classe subalterna”, elas fizeram parte do público dos teatros revista e dos sainetes e buscaram o divertimento nos esportes e nos parques de diversão. Também frequentavam o cinema – que cada vez mais se mostrava como um divertimento economicamente acessível –, compravam as revistas e sonhavam em adquirir os bens de consumo que os artistas juravam usar.

O gosto desse público passou a ser observado cada vez com mais afinco, e as peças teatrais encontravam na vida cotidiana as “receitas para o sucesso”. Essas “fórmulas” também foram levadas para a produção cinematográfica e rádio teatrais, cujos capítulos vinham impressos em revistas semanais.<sup>16</sup> Há indicações que mostram que, a partir da década de 1940, quando um empresário radial pensava em testar um novo programa tinha como estratégia a montagem de concursos para verificar se o artista ou o empreendimento seria lucrativo. Para isso, buscava como júris os empregados dos setores mais baixos da própria empresa, pois imaginavam que eles seriam uma espécie de espelho do gosto popular<sup>17</sup>.

### **Ser moderno, ser nacional**

A arquitetura urbana em diálogo com a produção literária, artística, a oferta de serviços e a moralidade, mostrou que ser nacionalista também era um dado moderno, daí a importância do trabalho estatal e intelectual com o tema da identidade nacional unificada.<sup>18</sup> Por mais que a reflexão da intelectualidade artística sobre o nacionalismo pareça distante do que efetivamente era feito nos teatros, nos cinemas e nas rádios é possível perceber que, de maneiras variadas, os artistas e empresários transformaram a linguagem elitizada das vanguardas modernistas em iniciativas bastante atrativas para o público geral.

---

<sup>16</sup> KARUSH, Matthew B. **Cultura de classe. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946)**. Buenos Aires: Ariel, 2013.p. 121-172. ; HUPFER, Maria Luiza Rinaldi. **As rainhas do rádio: símbolo da nascente indústria cultural brasileira**. São Paulo: Senac Editoras, 2009.p. 150-167.

<sup>17</sup> Sobre a participação popular na escolha dos artistas de rádio ver: KARUSH, M. B. Op. Cit. e McCANN, Bryan. **Hello, hello Brazil. Popular music in the making of modern Brazil**. Durham, NC: Duke University Press, 2004.

<sup>18</sup> DOYLE, Don Harrison & PAMPLONA, Marco A (Organizadores). **Nacionalismo do novo mundo**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2008. p. 17-36.



O modernismo gestado na América Latina, na tentativa de reproduzir o genuinamente nacional, acabou por misturar as influências de vanguardas europeias com elementos considerados do “folclore nacional”. Enquanto na literatura, na pintura e nas artes plásticas os artistas faziam sua revolução frente ao academicismo baseando-se nas críticas sociais de engajados artistas europeus retratando personagens socialmente excluídos e sua cultura, nos teatros e nos cinemas representava-se o cotidiano.

Em relação à arte popular, Veneziano<sup>19</sup> relacionou o teatro de revista e de variedades carioca com a proposta de Oswald de Andrade da “antropofagia”<sup>20</sup>. A autora defendeu que a apresentação das peças por sessões incorporaria a ideia de mescla de diversos elementos, incluindo o “tipo brasileiro”, com a cultura estrangeira. Seria esse teatro que teria o poder de levar a classe subalterna para a cena principal, fazendo com que essa camada da população exercesse a cidadania através da chacota aos políticos e de suas decisões que quase sempre os excluía.

Essa mescla chegou a se tornar uma política de Estado no Brasil, o que pode ser expresso pela premiação da dupla caipira Jararaca e Ratinho, que unia um violeiro e um saxofonista em apresentação de conteúdo regional. Eles foram laureados pela Superintendência de Educação Musical e Artística (SEMA) em 1937 “pelo valor de originalidade” e foram considerados “espontâneos” (originais e extremamente típicos). Outros artistas populares também foram premiados nas classificações: os de “samba do morro” (intencionais), os de carnaval (intencionais), os de teatro (intencionais) e os do rádio (intencionais; imitadores do tipismo americano).<sup>21</sup>

---

<sup>19</sup> VENEZIANO, Neyde. **Não adianta chorar: teatro de revista... oba!** Campinas – SP: Editora da UNICAMP, 1996. p. 71.

<sup>20</sup> No “Manifesto Antropofágico”, publicado na Revista Antropofágica de 1928, Oswald de Andrade propunha a “deglutição” (daí o caráter metafórico da palavra “antropofágico”) da cultura norte-americana, europeia e dos ameríndios e afrodescendentes, dos descendentes de orientais, etc. Ou seja, não negava a influência da cultura estrangeira, mas também não admitia que ela fosse simplesmente imitada. O Manifesto foi um dos marcos do modernismo brasileiro. ANDRADE, Oswald de. Manifesto Antropofágico. In: **Revista de Antropofagia**. Reedição da Revista Literária publicada em São Paulo – 1ª e 2ª edições, 1928-1929, São Paulo: CLY, 1976.

<sup>21</sup> CPDOC, Fundo Capanema Código: GCg 1937.02.13 Microfilmagem: rolo 46 fotos 326 à 366

Ordaz<sup>22</sup> tratou dos populares no contexto do teatro argentino, sobretudo nos espetáculos de sessões e nos sainetes. Ele mostrou que os personagens populares eram frequentes e que sua retratação ajudou a moldar uma consciência acerca dos “pobres”. Isso pode ser percebido na descrição do cenário do primeiro ato da peça *La rival de la Greta Garbo* apresentada no teatro Apolo em 1932, que incorporou a vida e a estrutura de um cortiço:

Quarto de cortiço, pobre, mas arrumado e limpo. Ao fundo, direita: porta; idem, esquerda; janela. Através das duas se divide o pátio. Integram o mobiliário: uma cama, uma mesa com pedestal, um armarinho, um par de cadeiras de palha, uma mesa com objetos para passar, um guarda roupa improvisado em um ângulo da habitação com uma cortininha de crepe. Decoram as paredes algumas fotos de artistas de cinema. É dia. Ao se levantar o telão, EMPANADA (personagem), deitado na cama, dorme com a perna para fora. Desde o pátio chegam, estridentes, os “calderones” de GAMBERONI (personagem), matando uma canção de ópera. Vão decrescendo até provocar a rebelião de Empanada.<sup>23</sup>

A comédia era o gênero mais elogiado pela crítica em Buenos Aires e no Rio de Janeiro durante todo o período estudado. Contudo, os mais produzidos foram os sainetes e os espetáculos de revistas que podiam ser realizados em espetáculos por sessões e atraíam todos os tipos de público. Essas apresentações, ao misturar as influências circenses com o estilo das companhias estrangeiras e usando temas do cotidiano, fizeram pressão sobre a definição do “Teatro Nacional”, colocando o *criollo*<sup>24</sup>, o imigrante e o caipira como protagonistas de suas histórias. Esse “teatro popular”, que se fez também “Nacional”, sofreu duras críticas por não ser “educativo”, não privilegiar a arte, subjugar a capacidade artística de atores e autores e possuir empresários que “só se preocupavam com a bilheteria”.

Este trem de economias que se começou a usar no teatro foi dos melhores êxitos do gênero, parece obedecer a um plano de trabalho que as pessoas já haviam traçado. Parece que agora abundarão as estreias. Serão oferecidas mais obras, já que vão custar mais barato. O que se quer é oferecer títulos e títulos. Em suma: tratar-se-á de suprir a falta de

---

<sup>22</sup> ORDAZ, Luiz. **Inmigración, escena nacional y figuraciones de la tangeria**. Buenos Aires: Editores de América Latina, 1997.

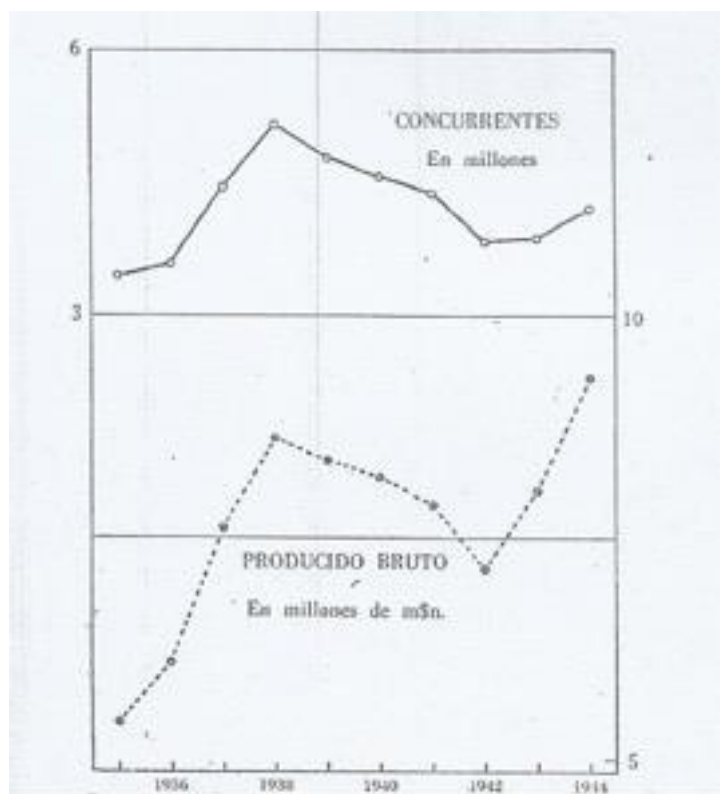
<sup>23</sup> Revista “La Escena Teatral” de 14 de julio de 1932. “La rival de la Greta Garbo”.

<sup>24</sup> Durante o período colonial eram conhecidos como *criollos* os filhos de espanhóis nascidos no Novo Mundo. Após o processo de independência essa denominação passou a ser usada para designar os argentinos do interior.

qualidade com a abundancia em quantidade. Por isso a só treze dias da última estreia já se oferecerá outra: A revista louca.<sup>25</sup>

Ora, com a disposição desses filhos e desses netos pelo vasto mundo – onde há cinemas, atração mais fácil e mais satisfatória aos gostos imediatistas, o público vai se reduzindo de geração a geração e termina nisso que aí está – meia dúzia de frequentadores caronas ou pagantes sem exigências – que vão ao teatro como quem vai tomar alguns *chopps* na Brahma.<sup>26</sup>

É incontestável que nos anos de 1920 o teatro, assim como as artes em geral e os esportes, consolidou um processo de capitalização que foi incrementado nas décadas seguintes. Isso pode ser comprovado pelo crescente valor arrecadado pela municipalidade portenha, assim como pelo aumento de pagantes nos cinemas, nas partidas de futebol e no hipódromo<sup>27</sup>. No caso do teatro, a arrecadação oscilou junto com o público durante finais da década de 1920 e 1930 até o início da década de 1940, quando a arrecadação cresceu com a estabilização do público. Essa situação observada no gráfico abaixo nos indica que os empresários teatrais conseguiram reverter a situação de perda provocada pela “crise teatral”.



<sup>25</sup> Revista Comoedia de 01/08/1926. p. 3 “El momento crítico”.

<sup>26</sup> Anuário da Casa dos Artistas de 1939. “O Problema do Teatro Brasileiro” por Paulo de Magalhães

<sup>27</sup> Ver: Revista de Estatística Municipal de la Ciudad de Buenos Aires, (Out - Dez) 1945.

Gráfico 1 - Número de espectadores e produto bruto arrecadado pelo teatro em milhões

**Fonte:** Revista de Estatística Municipal de la Ciudad de Buenos Aires, (Out - Dez)

Os dados da Censura Teatral no Rio de Janeiro também evidenciaram o crescimento do mercado de diversões na cidade com o progressivo aumento da diversificação dos serviços oferecidos (Tabela 1). Os quadros em branco não foram preenchidos por falta de informações. No entanto, sabemos que a presença de registros não marca o surgimento de novos estabelecimentos, mas sugere que o Estado estava mais atento ao seu funcionamento. Isto instiga a reflexão sobre possível transformação de seu papel no contexto social e urbano do período.

Ano/espaco	1922	1933	1934	1936	1937	1944
<b>Teatro</b>	108	9	8	6	9	9
<b>Cine-teatro</b>		10	10	4	15	8
<b>Cinema</b>		69	72	86	79	104
<b>Circo</b>				8	17	
<b>Circo Teatro</b>						
<b>Dancings</b>				4	25	13
<b>Cabarés</b>				27	4	
<b>Cassinos</b>				3	3	
<b>Casas de Jogos</b>				17		
<b>Zoológico</b>				1		
<b>Parque de diversão</b>				4		
<b>Estádio de Pugilismo</b>				1		

Tabela 1 - Diversificação de estabelecimentos de diversão e sua quantidade por ano na cidade na capital carioca

**Fonte:** Tabela elaborada a partir de informações do Serviço de Estatística da Educação Pública.

O desenvolvimento do rádio e do cinema foi intermediado, sobretudo, pelo poder público no Rio de Janeiro e pela iniciativa privada em Buenos Aires. Apesar dessa predominância na gestão dos recursos do mercado de diversões, em ambas as cidades empresários teatrais, de diversas origens sociais – muitos deles imigrantes –, aventuravam-se investindo no setor de diversão. Em meio a diferenças e semelhanças, no avançar das décadas de 1930 e 1940, a popularização de tecnologias e novos mercados promoveram transformações nas relações de trabalho e na finalidade do próprio exercício da atividade artística.

Canclini<sup>28</sup> defendeu que a cultura de massas, comercialmente produzida, foi um dos espaços de gestação das identidades nacionais latino-americanas, pois, dadas as altas taxas de analfabetismo, a literatura não pôde se revelar como material de união nacional. Sobre essa tese, Canclini fez um parêntese sobre o caso da Argentina que, com a reforma educacional de Domingo Sarmiento<sup>29</sup>, destacou-se por ter a maior população alfabetizada da América do Sul ainda no final dos anos de 1920.

Apesar das altas taxas de analfabetismo, a imprensa, investindo em fotografias e com diagramação simples, tornou-se um agente bastante importante nesse projeto de modernização nacionalista ao começar a editar periódicos destinados ao público popular. Nessas publicações, divulgavam-se os artistas, fazia-se publicidade das atrações de lazer da cidade e também eram propagandeados produtos que formavam o imaginário da classe trabalhadora. As mulheres constituíram um público cativo das revistas populares recheadas de artistas e propagandas de artigos de beleza e uso doméstico. Os literatos fizeram parte do corpo editorial das revistas e muitos deles se especializaram em produzir chamadas dos produtos que investiam na publicidade em periódicos.<sup>30</sup>

Refletindo sobre o caso de Buenos Aires, Beatriz Sarlo<sup>31</sup> cunhou o termo “modernidade periférica”. Através da história e dos escritos de literatos da época, como Roberto Art, José Luís Borges e Roberto Güiraldes, a autora reconstruiu Buenos Aires como uma cidade cosmopolita e multifacetada que se encontrava na periferia do mundo capitalista. Mônica Bueno<sup>32</sup> procurou desvendar os pontos de contato entre o modernismo brasileiro e a vanguarda argentina na literatura. Em sua pesquisa, mostra que Mario de Andrade foi leitor de Borges e Güiraldes e teria se inspirado no *criollismo* de Martín Fierro.<sup>33</sup> Assim, o modernismo literário

---

<sup>28</sup> CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas híbridas - estrategias para entrar y salir de la modernidad**. Buenos Aires: Paidós, 2010. p. 94-97.

<sup>29</sup> Sobre a política educacional de Sarmiento ver: ROMERO, Luiz Alberto. **História Contemporânea da Argentina**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006. p. 25-26.

<sup>30</sup> Sobre a participação de literatos em revistas populares ver: SEVCENKO, N. Op. Cit. e SARLO, B. Op. Cit.

<sup>31</sup> SARLO, Beatriz. **Modernidade Periférica: Buenos Aires 1920 e 1930**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

<sup>32</sup> BUENO, Monica. Modernismo brasileño y vanguardia Argentina: filiaciones y homenajes (Macedonio y Mário: un diálogo ficticio). In: **Gragoatá**. Niterói, n. 22, p. 133-144, 1. sem. 2007

<sup>33</sup> Primeira produção de vanguarda literária de traço popular.

dialogou com os projetos de nação unificada e forte quando colocaram em visibilidade “uma polifonia que os críticos tentam delimitar”. Essa postura proporcionaria uma mescla direta entre a alta cultura e a crescente produção comercial de massas.

A busca pela modernização tomou contornos de projeto nacional, e os personagens emergentes da cultura popular passaram a ocupar lugares de destaque na produção artística do país. Grupos de cantores caipiras e dançarinos de maxixe estiveram presentes na comemoração do centenário de independência brasileira, em 1922, demonstrando uma forma de caracterização do nacional.<sup>34</sup> Em Buenos Aires, é ilustrativa a visibilidade conseguida no cenário nacional pelo personagem de Juan Moreira<sup>35</sup>, que mesclava na linguagem a influência estrangeira italiana e a *criolla*. Ele se tornou um marco inicial do “Teatro Nacional” argentino<sup>36</sup>.



**Figura 1** - À esquerda: Grupo Turunas Pernambucanos em apresentação na festa do centenário de independência do Brasil no Rio de Janeiro em 1922. À direita Pablo Podestá encenando Juan Moreira, personagem que se tornou a representação tradicional do *criollo*.

**Fonte:** figura da esquerda: Disponível em <http://cifrantiga3.blogspot.com.br/2006/04/jararaca-e-ratinho.html> Figura da direita: Disponível em <http://viajes.elpais.com.uy/2013/08/28/juan-moreirapepe-podesta/> último acesso: 12/12/2019 às 16:35.

Pensar o Rio de Janeiro e Buenos Aires como cidades modernas nesse período significava marcar que elas apresentavam nacionalismo forte, ainda que a construção do “nacional” passasse pela necessidade de, em alguns momentos, “importar” imigrantes ou sua cultura e reconhecer os “valores” dos países centrais. Os costumes, os ritmos e as práticas dos nativos precisavam se homogeneizar com

<sup>34</sup> NEPOMUCENO, Rosa. **Música caipira: da roça ao rodeio**. São Paulo: Editora 34. 1999. p. 253.

<sup>35</sup> Personagem histórico da cultura popular argentina que viveu no final do século XIX e cuja memória mantém viva uma série de histórias quase lendárias sobre o homem do interior.

<sup>36</sup> SEIBEL, Beatriz, **Historia del teatro argentino I e II**. Buenos Aires, Corregidor, 2010. p.233-257.

a influência estrangeira em um todo nacional. Era no interior ou no passado que se poderiam buscar aspectos do “genuinamente nacional” e as particularidades de cada país. Essas características e valores formariam as peculiaridades por onde se constituiria o caminho para a modernidade de cada um dos países latino americanos.

Ao mesmo tempo em que as cidades se faziam modernas, as formas de lazer também se transformaram e se capitalizaram. Os artistas participaram desse circuito e aumentaram as suas possibilidades de destaque nacional e internacional. Tal como a cidade zoneava seus espaços públicos entre o que deveria ser mostrado e o que deveria ficar escondido dos olhares internacionais, os movimentos artísticos buscavam entender e responder às rápidas transformações, enquanto artistas e empresários tinham interesse em satisfazer às demandas do público ansioso por novidades.

Nessa reflexão, a cidade e o campo viviam um misto de **disputa** – na situação em que o urbano simbolizava o moderno e o rural o atrasado – e de **cooperação** – já que no interior se poderia buscar o “genuinamente” nacional, com pessoas simples, mas dotadas de valores elevados para os quais foram criadas narrativas específicas. No caso brasileiro, o homem do campo precisava ser educado nos padrões de higiene e ilustração das grandes nações.<sup>37</sup> No caso argentino, ele era quem mostrava para os ricos os “verdadeiros” valores de humanidade e honra.<sup>38</sup> Para portenhos, como o escritor vanguardista Borges, houve também um *criollismo* urbano, saudosista dos tempos anteriores às imigrações, quando Buenos Aires ainda não podia ser considerada uma grande cidade, tendo mais elementos vinculados ao mundo rural que urbano.<sup>39</sup>

Raymond Williams<sup>40</sup> trabalhou tal “oposição” entre campo e cidade a partir da ideia que esses espaços seriam representações sociais. Analisando a Inglaterra no período da industrialização, ele repensou as noções entre urbano e rural, tendo a emergência do capitalismo como um ponto central na articulação de ideias sobre

---

<sup>37</sup> ALVES, Aluizio Filho. **As Metamorfoses do Jeca Tatu (a questão da identidade do brasileiro em Monteiro Lobato)**. Rio de Janeiro: Inverta, 2003.

<sup>38</sup> KARUSH, M. B. Op. Cit., p. 141-142.

<sup>39</sup> SARLO, B. Op. Cit., p. 29-58.

<sup>40</sup> WILLIAMS, Raymond. **O Campo e a Cidade na história e na literatura**. São Paulo; Cia das Letras, 1989.

cada espaço. Nesse embate, o campo ficaria com a imagem do retrocesso ou do saudosismo, enquanto a cidade seria moderna, rápida, industrializada e cosmopolita. Assim, o autor defendeu que essas representações do urbano e do rural precisavam ser confrontadas em instâncias reais.

### **Considerações Finais**

Os artistas que atuaram no período delimitado dessa pesquisa são instrumentos valiosos dessa confrontação. Ao transitar entre o rural e o urbano em suas turnês, eles se revelaram como os que poderiam mostrar às pessoas do interior as novidades urbanas e representar nas cidades a imagem do interior, ainda que como piada ou como idealização. A liberdade de criação, que é própria do imaginário do trabalho do artista, o colocou como interlocutor na representação dos personagens sociais. Foi preciso vasculhar o interior ou rememorar com saudosismo o passado, quando o cosmopolitismo não era tão intenso, para se criar uma identidade nacional. O artista surgiu como o agente lúdico e socializante desse processo.

Os palcos dos teatros no interior e nas capitais brasileira e argentina nos mostraram que a tecnologia, ou o que se pensou atribuir como tal, despertava grande interesse da população. Nos muitos espetáculos de variedades, mágicos, ilusionistas, ou até “científicos” que prometiam a transmissão de pensamento ou o enterramento vivo ilustram esse processo<sup>41</sup>. Essas iniciativas entendidas como mágicas ou científicas se misturavam com as notícias sobre as ondas de rádio, que começaram a ser manipuladas, a fotografia, o cinema, o avião, dentre outros aparatos tecnológicos que mostravam nenhum sonho era impossível.

As companhias teatrais e os circos faziam circular pelo interior as novidades modernas das cidades e, se não se poderia dizer que os artistas de variedades eram verdadeiros “cientistas” a serviço do entretenimento, também não se poderia afirmar que eram apenas charlatões. O fato é que a ciência e a modernidade ofereciam novas formas de divertimento e se em uma análise superficial

---

<sup>41</sup> Na revista *Kosmopol* (Rio de Janeiro) é possível localizar uma série de anúncios de artistas, muitas vezes contendo descrições bastante exóticas. Disponível na Biblioteca Nacional (RJ) sob o título: *Arte e artistas: revista theatral ilustrada / Agencia Theatral Kosmopol*. Localização: 1,404,02,50; Coleção: 1(2);2(3-4); Ano: 1921/09 a 1921/12; Setor: Periódicos.



poderíamos dizer que o circo era um empreendimento nada moderno, essa tese se desmonta quando passamos a perceber que sua estrutura se transformou intensamente durante o tempo, sempre agregando aos seus quadros novidades encontradas pelo caminho.<sup>42</sup>

Tal como o cigano Melquiades, que chegava a Mocondo mostrando os apetrechos nunca vistos<sup>43</sup>, os artistas que faziam viagens pelo interior se colocavam como canal de diálogo entre a capital e as regiões afastadas do país. Muitos artistas declararam que o circo era “a melhor escola de atores”, pois formaria profissionais capacitados para tudo que se exigia nos palcos, além de incentivar a capacidade de adaptação a novas tendências. Parte dessas pessoas se tornaram grandes artistas no auge da cultura comercial de massas, quando a América Latina exportava artistas como símbolos nacionais para trabalhar em empresas de vários países. Os artistas que participaram dos circuitos transnacionais faziam constantes contatos internacionais, mas em nenhum momento se desatavam da identidade nacional. Muito pelo contrário, usavam-na como promoção do seu trabalho.<sup>44</sup>

Na primeira metade do século XX os que viviam do trabalho no teatro ou em outro setor do mercado das diversões tiveram que criar suas próprias estratégias para conseguir sucesso e reconhecimento. Claro que havia muitas receitas, que na verdade eram tipos ideais como o gaúcho ou o caipira, o sambista ou o cantor de tango, mas no universo de inúmeros anônimos que buscavam a fama, destacar-se era uma conquista pessoal que variou tanto em relação às cidades, quanto ao tempo ou a arranjos pessoais conseguidos por cada artista. Esse desafio se expressou na dualidade entre arte e diversão, muitas vezes sendo uma zona

---

<sup>42</sup> Sobre a estrutura e as transformações do circo na Argentina e no Brasil, ver respectivamente: SEIBEL, Beatriz. **Los artistas transhumantes**. Teatro Popular, tomo II. Buenos Aires: Ediciones de la Pluma, 1985. / SILVA, Herminda & ABREU, Luiz Alberto. **Respeitável público... O circo em cena**. Rio de Janeiro: Funarte, 2009.

<sup>43</sup> Personagem do romance “Cem anos de solidão” de Gabriel Garcia Márquez.

<sup>44</sup> Muitas companhias, mesmo as não oficiais fizeram referência ao seu país no próprio nome. Além disso, muitos artistas procuram caracterizar-se com elementos que faziam referência aos seus países. Ver: KERBER, Alessander. Representações regionais em Carlos Gardel e Carmem Miranda. **Estudos Históricos** vol. 22, n. 44, 2009. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2593/1546>. Acessado pela última vez em 13/12/2010.

bastante nebulosa que marcou a demanda dos preocupados com a “crise teatral” e colocou em questão a ação estatal no fomento do “Teatro Nacional”.

### **Fontes**

Anuário da Casa dos Artistas de 1939. “O Problema do Teatro Brasileiro” por Paulo de Magalhães.

Arquivo Nacional. Fichas da Delegacia de Costumes e Diversões Públicas do Rio de Janeiro. Código: BR NA, RIO OC.

Biblioteca Nacional (RJ). Arte e artistas: revista teatral ilustrada / Agencia Teatral Kosmopol. Localização: 1,404,02,50; Coleção: 1(2);2(3-4); Ano: 1921/09 a 1921/12.

CPDOC. Fundo Capanema Código: GCg 1937.02.13 Microfilmagem: rolo 46 fotos 326 à 366.

Ministerio de las Relaciones Exteriores y Culto. Cancellaría – División Política. Caja 1969. Expediente 28. LEGACION ARGENTINA. S/ visita del Rey de Bélgica al Brasil. Revista *La Escena Teatral*, de 14 de julio de 1932.

Revista *Comoedia*, de 01/08/1926. p. 3.

Revista de *Estatística Municipal de la Ciudad de Buenos Aires*, (Out – Dez) 1945.

### **Referências Bibliográficas**

ALVES, Aluizio Filho. **As Metamorfoses do Jeca Tatu (a questão da identidade do brasileiro em Monteiro Lobato)**. Rio de Janeiro: Inverta, 2003.

ANDRADE, Oswald de. Manifesto Antropofágico. *In: Revista de Antropofagia*. Reedição da Revista Literária publicada em São Paulo – 1a e 2a edições, 1928-1929, São Paulo: CLY, 1976.

ART, Roberto. **Águas-fortes portenhas seguidas de águas fortes cariocas**. São Paulo, Iluminuras, 2013.

BUENO, Monica. Modernismo brasileño y vanguardia Argentina: filiaciones y homenajes (Macedonio y Mário: un diálogo ficticio). *In: Gragoatá*. Niterói, n. 22, p. 133-144, 1. sem. 2007

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas híbridas – estrategias para entrar y salir de la modernidad**. Buenos Aires: Paidós, 2010

- CAULFIELD, Sueann . **Em defesa da honra: moralidade, modernidade e nação no Rio de Janeiro, 1918-1940**. Campinas, Ed. da UNICAMP, 2000.
- DOYLE, Don Harrison & PAMPLONA, Marco A (Org.). **Nacionalismo do novo mundo**. Rio de Janeiro: EditoraRecord, 2008.
- GUTIÉRREZ, Leandro & ROMERO, Luiz Alberto. **La cultura de los sectores populares em Buenos Aires, 1920 - 1945**. Buenos Aires: PEHESACISEA, mimeo, 1985.
- HUPFER, Maria Luiza Rinaldi. **As rainhas do rádio: símbolo da nascente indústria cultural brasileira**. São Paulo: Senac Editoras, 2009.
- KARUSH, Matthew B. **Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946)**. Buenos Aires: Ariel, 2013.
- KERBER, Alessander. Representações regionais em Carlos Gardel e Carmem Miranda. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol. 22, n. 44, p. 377-397, 2009.
- KÜHNER, Maria Helena de Oliveira. **O teatro de revista e a questão da cultura nacional e popular**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1979.
- LIMA, Evelyn Furquim Werneck. **Arquitetura do espetáculo: teatros e cinemas na formação da Praça Tiradentes e da Cinelândia**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.
- MCCANN, Bryan. **Hello, hello Brazil**. Popular music in the making of modern Brazil. Durham, NC: Duke University Press, 2004.
- NEPOMUCENO, Rosa. **Música caipira: da roça ao rodeio**. São Paulo: Editora 34. 1999.
- O'DONNELL, Julia. **A invenção de Copacabana: culturas urbanas e estilos de vida no Rio de Janeiro (1890-1940)**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.
- ORDAZ, Luiz. **Inmigración, escena nacional y figuraciones de la tangeria**. Buenos Aires: Editores de América Latina, 1997.
- SARLO, Beatriz. **La imaginación técnica - sueños modernos de la cultura argentina**. Nueva Vision: Buenos Aires, 2004.
- SARLO, Beatriz. **El imperio de los sentimientos: narraciones de circulación periódica en la Argentina (1917-1927)**. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2000.
- SARLO, Beatriz. **Modernidade Periférica: Buenos Aires 1920 e 1930**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

- ROMERO, Luiz Alberto. **História Contemporânea da Argentina**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- SEIBEL, Beatriz, **Historia del teatro argentino I e II**. Buenos Aires, Corregidor, 2010.
- SEIBEL, Beatriz. **Los artistas transhumantes**. Teatro Popular, tomo II. Buenos Aires: Ediciones de la Pluma, 1985.
- SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República**. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- SILVA, Herminda & ABREU, Luiz Alberto. **Respeitável público... O circo em cena**. Rio de Janeiro: Funarte, 2009.
- THOMPSON, E. P. "Tempo, disciplina de trabalho e capitalismo industrial." *In: \_\_\_*. **Costumes em Comum. Estudos sobre a cultura popular tradicional**. São Paulo: Cia das Letras. 1998, p. 267-304
- VELASCO, Carolina Gonzales. **Gente de teatro - ócio y espectáculos em la Buenos Aires de los años veinte**. Buenos Aires: Siglo vintiuno, 2012.
- VENEZIANO, Neyde. **Não adianta chorar: teatro de revista... oba!** Campinas - SP: Editora da UNICAMP, 1996
- WILLIAMS, Raymond. **O Campo e a Cidade na história e na literatura**. São Paulo; Cia das Letras, 1989.

ENDEREÇO PARA CORRESPONDÊNCIAS:  
Largo São Francisco de Paula, 1 - 201 - 203 -  
Centro, Rio de Janeiro - RJ,  
CEP: 20051-070.

Recebido: 16/12/2019  
Aprovado: 23/12/2019