

Representando a Cidade: *Agüenta, Felipe!* e o Rio de Janeiro dos anos 1920

Tiago de Melo Gomes

Além de se caracterizar como um período de intensa movimentação política e social, os anos 1920 podem ser vistos como um período de efervescência no plano cultural. Tal afirmação chega a ser óbvia, tal a quantidade de pesquisas realizadas sobre tal aspecto dos chamados “anos loucos”. Enfatizando o aspecto da modernidade e da transformação dos costumes¹ ou voltando-se para a construção de identidades, em especial as de raça e nação², o fato é que o ambiente cultural do período tem recebido atenção especial por parte da bibliografia acadêmica nas últimas décadas. Dada não apenas a quantidade, mas a qualidade de boa parte dos trabalhos produzidos a respeito deste contexto, é difícil abordá-lo sem repetir caminhos já trilhados por outros autores. Contudo, este artigo visa explorar uma dimensão menos conhecida dos anos 1920, não se detendo na análise das ideologias raciais, ou na discussão a respeito da identidade nacional, ou ainda no contexto da modernidade do período. O objeto central das páginas que se seguem é antes a circulação destes debates entre a população mais ampla, na busca de uma melhor compreensão de como os dados essenciais destes debates tornavam-se disponíveis a setores menos exclusivos da sociedade naqueles anos.

Obviamente este propósito é de certa forma um desafio, já que as fontes naturalmente tendem a privilegiar o ponto de vista de literatos, políticos, jornalistas e profissionais como médicos, juristas e engenheiros acerca de tais questões. O meio aqui utilizado para acompanhar tais discussões entre setores mais amplos da população é o do entretenimento. Embora tal meio possa parecer pobre nos anos 1920, um período anterior à televisão, e no qual o rádio e o disco ainda estavam em seus primeiros passos, é difícil contestar o fato de que uma cidade como o Rio de Janeiro possuía naqueles anos uma rica variedade de ambientes nos quais havia uma intensa circulação de idéias. A partir dos dados da polícia³ pode-se demonstrar que a cidade (então possuindo pouco mais de 1 milhão de habitantes) possuía pelo menos 76 cinemas, distribuídos por todos os bairros da Capital, comportando um total de 40 mil pessoas, muitos dos quais servindo como palcos para apresentações de espetáculos teatrais e de música popular; havia ainda 12 teatros na região central, comportando cerca de 16 mil pessoas; 35 circos e pavilhões, que também eram espaços privilegiados de difusão de espetáculos musicais e teatrais, que no todo somavam uma capacidade de abrigar 60 mil pessoas; os muito populares cabarés e cafés-concerto, onde se apresentavam espetáculos de todos os tipos; os jornais diários, vendidos a preços módicos, somando talvez uma tiragem média de 400 mil exemplares diários⁴; além de outros fenômenos que se generalizavam na cidade, sendo evidente o exemplo dos esportes⁵. Assim, se não havia, como hoje, grandes redes midiáticas ou ídolos nacionais no campo do entretenimento, é possível apontar a formação de um expressivo repertório

¹ Ver por exemplo SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu Extático na Metrópole*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992 e SCHPUN, Mônica R. *Beleza em Jogo*. São Paulo: Boitempo-Senac, 1999.

² Ver entre outros, VIANNA, Hermano. *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro: Zahar-Ed. UFRJ, 1995 e CAULFIELD, Sueann. *Em Defesa da Honra*. Campinas: Ed. Unicamp-Cecult, 2000.

³ Arquivo Nacional, caixas IJ⁶ – 690, IJ⁶ – 728, IJ⁶ – 761, IJ⁶ – 798 e 6C548.

⁴ CONNIFF, Michael L. *Urban Politics in Brazil*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1981, p. 63.

⁵ Ver MELO, Victor Andrade de. *Cidade Sportiva*. Rio de Janeiro: Relume Dumará-Faperj, 2001 e PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. *Footballmania*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

cultural comum, que proporcionava horas agradáveis de entretenimento, mas também abria espaço para a discussão de uma série de questões cruciais daqueles anos⁶.

Nesse contexto, uma fonte histórica particularmente sedutora é o teatro de revista. Forma de diversão existente no Brasil desde meados do século XIX, o teatro de revista tinha entre suas características centrais a ampla utilização de números musicais, a exibição de corpos femininos, a fragmentação de seus quadros, em geral costurados por um tênue fio condutor, e principalmente a utilização de temas da atualidade como matéria-prima. Tendo em vista estes elementos, o teatro de revista poderia ser visto como uma sucessão de cenas curtas nas quais discutia-se o cotidiano da Capital Federal⁷. Contudo, é importante lembrar que nada pode estar mais longe deste gênero teatral do que a seriedade: o teatro de revista era uma forma de entretenimento de massas calcada no riso, e para alcançar o público mais amplo possível, recorria a um humor polissêmico dentro do qual todos pudessem ver suas opiniões retratadas. Era, desta forma, um território polifônico por excelência, dentro do qual circulavam os mais diversos pontos de vista a respeito dos temas mais candentes do momento⁸. Assim, a utilização de tal fonte permite inserir dois elementos à discussão dos temas cruciais daqueles anos: a polifonia necessária para atingir um público amplo e a circulação de informações. Pois se as peças do gênero mostram um aprofundamento claramente menor do que se encontra nas obras de literatos do período, por outro lado permite auferir o tipo de temática que circulava perante o público mais amplo, que pagava preços bastante variados para assistir às peças⁹. Logo, o teatro de revista permite não apenas mostrar a discussão dos temas mais importantes daquele período como também apontar como tais temáticas chegavam ao público em geral, além de permitir uma sondagem sobre as apropriações possíveis para a imensa maioria de pessoas que não deixaram suas impressões registradas por escrito sobre aqueles assuntos.

Uma vez que centenas de peças de teatro de revista foram encenadas na Capital Federal ao longo dos anos 1920, optou-se por construir este artigo tendo uma única peça como eixo central: *Agüenta, Felipe!*, de Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes. A razão essencial para a escolha deste texto específico é o fato de que *Agüenta, Felipe!*, ao mesmo tempo em que é fiel à receita básica do teatro musicado da época, obteve um sucesso extraordinário, podendo ser considerada a peça de maior repercussão naquela década. Afinal, foi representada por mais de sete meses no teatro Carlos Gomes, de abril a novembro de 1922, em um total de mais de 460 representações consecutivas, sem contar as remontagens posteriores. Assim, a peça teria sido assistida por algo em torno de 1,2 milhão de pessoas, enquanto a população da Capital Federal havia sido medida em 1,15 milhão no censo de 1920¹⁰. Isto significa que na média, teria sido assistida por todos os habitantes do

⁶ Tema desenvolvido em GOMES, Tiago de Melo. *“Como Eles Se Divertem” (e Se Entendem): teatro de revista, cultura de massas e identidades sociais no Rio de Janeiro dos anos 1920*. Tese de Doutorado em História, IFCH-Unicamp, 2003.

⁷ Sobre as características do teatro de revista ver principalmente VENEZIANO, Neyde. *O Teatro de Revista no Brasil*. Campinas: Pontes-Ed. Unicamp, 1991.

⁸ Ver MENCARELLI, Fernando Antônio. *Cena Aberta*. Campinas: Ed. Unicamp-Cecult, 1999.

⁹ No Teatro São José, verdadeiro templo do teatro de revista nacional, o preço de uma entrada em 1920 variava entre 500 réis (geral) e 15 mil réis (frisas), com diversas opções intermediárias. Já o Carlos Gomes, quando da encenação de *Agüenta, Felipe!* cobrava 15 e 10 mil réis por um camarote, 3 e 2 mil por uma cadeira, 1,5 mil réis por um lugar nas galerias e mil réis pelas gerais, além de outras opções.

¹⁰ A estimativa do total de público presente à peça é baseada em números fornecidos pela Empresa Pascoal Segreto, proprietária do Teatro Carlos Gomes e da Companhia Nacional de Revistas. A 23-8-22 (*Correio da Manhã*), a publicidade da empresa anunciava que ao completar 300 representações, a peça havia sido assistida

Rio de Janeiro. Descontando-se as crianças e pessoas que não tinham por hábito ir ao teatro ou ao menos ao teatro musicado, e o fato de que muitas pessoas tenham ido várias vezes ao Carlos Gomes, torna-se claro que uma porcentagem muito expressiva da população do Rio de Janeiro esteve na platéia de *Agüenta, Felipe!*. A peça surge assim como um elemento típico do entretenimento daqueles anos, pois sem tornar-se um clássico da história da cultura brasileira ou elevar artistas ao superestrelato, o fato é que *Agüenta, Felipe!* tornou-se obviamente parte de um repertório cultural compartilhado por diversos grupos sociais, sendo uma experiência comum a pessoas de todas as classes sociais e moradores dos mais diversos espaços da Capital Federal.

Por outro lado, *Agüenta, Felipe!* estava ancorada em um grande número de elementos comuns à maior parte das peças do período. Em primeiro lugar por seus autores, Bittencourt e Menezes, certamente os autores de maior sucesso nas décadas de 1910 e 20. Bittencourt foi repórter policial de *O Paiz*, e Menezes era funcionário do tesouro, indicando o posicionamento social dos revistógrafos da época. A despeito de figuras destacadas do mundo das letras eventualmente escreverem peças de teatro de revista (neste período pode-se citar Humberto de Campos, Olegário Mariano, Goulart de Andrade, Bastos Tigre, entre outros), os autores mais constantemente dedicados ao gênero faziam parte do mundo de pequenos funcionários públicos e jornalistas de menor prestígio, como Marques Porto, Serra Pinto, Luís Drummond, J. Praxedes e os Irmãos Quintiliano, além dos citados Bittencourt e Menezes.

Outro elemento de *Agüenta, Felipe!* que pode ser considerado comum às peças do gênero é sua parte musical, preparada pelo maestro Assis Pacheco¹¹. A parte musical destas peças, importantíssima como chamariz de público, era em geral arranjada por maestros como Pacheco, Bento Mossurunga e Paulino Sacramento, utilizando canções de sucesso, modificando composições já existentes, suprimindo e acrescentando seções inteiras, e compondo números novos (por vezes sobre letras escritas pelos autores das peças). No caso de *Agüenta, Felipe!*, a parte musical era composta de cinquenta canções, nacionais e internacionais, em um total de doze gêneros musicais diferentes¹². Além de vários números inéditos, apareciam ainda novas letras para músicas já gravadas (um exemplo é “Alma Sertaneja”, de Joubert de Carvalho, transformada em “A Paulista”) e composições de sucesso, como “Não Sei o Que é”, maxixe de Eduardo Souto. Pode-se notar por estes dados o papel crucial exercido pelo teatro de revista nos setores de produção e difusão do repertório musical da Capital Federal, o que aponta desde já sua importância no cenário do período no campo da formação de um repertório cultural comum.

A própria peça, tanto em sua temática como em seu desenvolvimento também se mostrava como bastante típica do que se via nos palcos do teatro de revista carioca¹³. Seu

por 786501 pessoas, o que leva ao número de 1,2 milhão em 460 representações.

¹¹ Todas as referências ao texto e à parte musical da peça se referem aos exemplares contidos nos arquivos da Empresa Pascoal Segreto (doravante AEPS), caixa 4.

¹² Eram eles rag-time, samba, fox-trot, marcha, cateretê, batuque, mazurca, lundu, quadrilha, valsa, fado e maxixe. No total, quinze das canções utilizadas pelo autor da partitura haviam sido declaradamente compostas por outros autores, e várias tiveram seu gênero modificado. É possível que outras canções também fossem alheias, modificadas muitas vezes a ponto de se tornarem irreconhecíveis.

¹³ Vale lembrar que apesar de seu sucesso espetacular, a peça não foi percebida pela crítica teatral como sendo diferente das demais que surgiam nos palcos musicados da Capital. Ver resenhas como as publicadas no *Correio da Manhã*, *Jornal do Commercio* e *O Paiz* (1-4-22) que elogiavam a peça sem ver nada de novo. Já *A Noite* francamente desgostou da peça, considerando-a pornográfica e sem originalidade. Como estas críticas eram comuns ao teatro de revista da época, isto certamente reflete o fato de que tal crítico não viu nada que

o fio condutor é a viagem do Coronel Felipe, vindo de Sergipe para conhecer o Rio de Janeiro, ao lado de sua esposa Zefa. Dada a sua confortável situação financeira, associada à ingenuidade, Felipe é constantemente vítima de golpes, situação já iniciada no próprio navio, onde a sedutora Luísa, tendo como comparsa seu amante Trindade, constrói todo tipo de situação no qual pudesse arrancar algum dinheiro do Coronel. Aqui *Agüenta, Felipe!* mostra-se perfeitamente inserida na temática padrão da revista dos anos 1920, já que o primeiro contato dos ingênuos visitantes com a vida da Capital se dá através de um casal que é dirigido pelo objetivo de tomar dinheiro de Felipe. Nesse ponto surge uma leitura da cidade, tão cara à sua identidade, como um território no qual se buscam formas alternativas de sobrevivência, preferencialmente ao trabalho regular e assalariado. Esta visão do Rio de Janeiro, em plena ascensão ao longo dos anos 1920, surge de forma polissêmica em *Agüenta, Felipe!*, pois são possíveis diversas leituras tanto sobre Luísa e Trindade como a respeito de Felipe e Zefa. O casal carioca diverte o espectador, mas poderia ser visto como sintomático tanto do atraso da cidade quanto de sua alegria e esperteza. Já a ingenuidade dos visitantes poderia levar o público do teatro Carlos Gomes ao senso de superioridade de um habitante da Capital (e o conseqüente desprezo aos interioranos) mas também à compaixão pelas dificuldades enfrentadas. Estas possibilidades de leitura, e muitas outras, estavam disponíveis diariamente aos espectadores desta e de outras peças do período, e o caráter polissêmico das imagens apresentadas dava o tom ambíguo que nunca abandonaria esta imagem da cidade do Rio de Janeiro¹⁴.

Após Felipe se envolver em algumas estratégias de Luísa e Trindade, o navio chega à Capital, e a peça se desenvolve em torno do passeio dos visitantes pela cidade, sempre seguidos de perto pelo esperto casal do navio. A surpresa experimentada por Zefa e Felipe diante das situações que presenciam é parte essencial da comicidade da peça, ora em função da ingenuidade do casal, ora por trazer à tona aspectos do cotidiano que também soavam peculiares a muitos dos moradores locais. Um exemplo típico do segundo tipo seria a enumeração de queixas sobre as carências da cidade, tema já bastante comum nas revistas do final do século anterior¹⁵. Logo na chegada Felipe já assiste a um desfile de personagens que tipificam algumas mazelas da Capital, denominados “Os Bons da Independência” (um trocadilho com os chamados Bônus da Independência, bilhetes lotéricos cujos lucros reverteriam para as comemorações do centenário da Independência):

Agiota: A minha Independência foi feita à custa dos funcionários públicos... O gato do chora pitanga, quer deles, quer da família dos ditos cujos, não me demovem... Eu fico... impassível... 50% ao mês!

Proprietário: Como proprietário de casas, para o bem de todos e felicidade da nação, continuo a elevar os aluguéis! A casa é minha, e quem não estiver satisfeito que vá morar na Favela ou nas casas dos paletós, despejando lá os botões!

diferenciasse *Agüenta, Felipe!* de outras revistas.

¹⁴ Ver GOMES, Tiago de Melo, *op. cit.*

¹⁵ Ver MENCARELLI, *op. cit.*

Os dois personagens citados explicitam abertamente algumas das feridas mais expostas da cidade naquele ano de 1922. De um lado, a controvertida comemoração do centenário da Independência, que teria, na visão de Bittencourt e Menezes, esgotado os recursos do Tesouro, levando o funcionalismo público (há tempos sem aumento salarial) a ter de recorrer a agiotas devido à precariedade da sua situação financeira, uma visão bastante difundida naquele momento¹⁶. Por outro lado, como desdobramento da prolongada crise de moradias enfrentada pela cidade, via-se um aumento incontrolado do número de pessoas que viviam nas favelas. A nova fase de demolições levada a cabo pelo prefeito Carlos Sampaio, visando preparar a Capital para os festejos da Independência (que incluiu o arrasamento do morro do Castelo, palco da fundação da cidade), havia contribuído fortemente para aumentar o contingente de desalojados, boa parte dos quais deve ter engrossado a população favelada do Rio de Janeiro.

Se estas referências aos problemas da cidade não deixavam de fazer parte de *Agüenta, Felipe!*, o coronel e sua esposa também experimentariam outros aspectos da Capital Federal. Uma referência fundamental da cidade, que atravessa a peça já a partir do navio, é à esperteza de seus moradores, sempre dispostos a superar os problemas com expedientes muito particulares. Em uma outra passagem, enquanto conversa com Trindade, Felipe conhece “Manguinhas Pedinchona”, que com esmolas sustenta a mãe em um palacete na valorizada zona sul da cidade e lhe proporciona o acesso à porção mais chique do Rio de Janeiro:

Manguinhas: Mamãe só usa vestidos de seda; anda na moda, faz o *footing*, vai veranear em Petrópolis, em Caxambu, freqüenta o Municipal...

Passagens como essa indicam que se trata de um momento privilegiado na construção desta hoje recorrente identidade carioca, tanto nos palcos musicados como também em outros meios. A importância desse repertório de imagens fica comprovada no fato de que, após ser passado para trás por diversas vezes, Felipe acaba tornando-se cioso das estratégias de sobrevivência em tal ambiente. Em um dado momento sofre chantagem de Fernando, que o tendo visto tentando beijar Luísa, arranca-lhe 2 contos de réis pelo silêncio. Logo depois, Felipe, surpreendendo o mesmo Fernando com a mulata Clotilde, recupera os 2 contos e avisa que não pagará mais pela hospedagem em sua pensão. Fernando questiona o preço pago pelo silêncio de Felipe, que observa:

Felipe: Estou aprendendo a ser esperto! Nessa terra quem menos corre, voa...

Aqui o Rio de Janeiro surge definitivamente como um território onde se deve “matar um leão por dia” em busca da sobrevivência, e que devido às dificuldades, esta tarefa muitas vezes deve ser alcançada através de estratégias que não se encaixam nos padrões estabelecidos em uma sociedade burguesa. O espetacular sucesso da peça, assim como a importância do teatro de revista como um todo, mostra que esta era uma questão

¹⁶ Ver “A Semana”, de Chrysanthème, *O Paiz*, 2-4-22.

não apenas “boa para rir” mas também “boa para pensar”. Por certo tratava-se de um tema que dividia opiniões, e o sucesso desta peça certamente esteve ancorado em sua capacidade de contemplar a todos os gostos também nesta temática. *Agüenta, Felipe!* abria espaço para a aprovação e a crítica a esta visão da Capital Federal e de seus habitantes, mas mostra acima de tudo a importância dessa questão nos anos 1920.

Outra temática importante de *Agüenta, Felipe!*, que se repetiu indefinidamente em outras peças do período, em canções, na imprensa, sugerindo uma obsessão dos contemporâneos, era o comportamento¹⁷. Naqueles anos, elementos como as novidades no campo do vestuário, a presença mais ostensiva de mulheres de classe média e alta nos espaços públicos, o feminismo e o surgimento de novos espaços de encontros amorosos para jovens de “boas famílias”, como os cinemas e as danças modernas, pareciam a muitos diminuir a diferença dos papéis sexuais, e esta era uma questão que estava na ordem do dia¹⁸. Em *Agüenta, Felipe!* tais questões surgiam a partir do encontro de Felipe com a personagem Madame:

Madame (com desprezo): O homem! Rebento degenerado do macaco! Tuberculosa figura, que o vulgo chama de sexo forte! (a Felipe) E o senhor? Com essa carinha de santo? Diga! Fale! Não pense muito! Sou uma mulher?

Felipe: Eu nessas coisas sou como S. Tomé: ver para crer!

Madame (a Felipe): Então? Não diz nada? Perdeu a fala?

Felipe (à parte): Ela não está boa, apesar de ser muito boa.

Madame (com desprezo): São todos assim! É por isso que eu, em vez de mulher, sou uma pilha de nervos...

A tematização das novidades do comportamento nesta passagem mostra uma óbvia caricatura da chamada “mulher moderna”, que se opõe vigorosamente aos homens (esta era uma das definições então correntes do termo “feminismo”), busca uma postura agressiva para se insurgir contra o fato de ser vista como membro do “sexo frágil” e tem os nervos afetados pela vertigem da vida moderna. A passagem tende a ridicularizar as formas de comportamento então vistas como “modernas”, em especial as que eram associadas ao sexo feminino. Este antifeminismo, porém, não dá o tom de toda a discussão sobre o assunto encontrada na peça, que adota uma postura polifônica também quando aborda estas questões. Após a passagem anterior, Madame canta uma canção onde pretende explicar o porquê de sua repulsa aos homens:

¹⁷ Ver GOMES, *op. cit.*, cap. 3.

¹⁸ Ver BESSE, Susan K. *Modernizando a Desigualdade*. São Paulo: Edusp, 1999.

Como é que pode uma mocinha/Ter confiança num rapaz/Sendo ele todo almofadinha/Quer por diante ou por detrás?/A ter marido efeminado/Ficar solteira, ó sim, prefiro.../Um homem quando avacalhado/Só mesmo a tiro!

Aqui surgem argumentos que por certo encontrariam apoio em parte da platéia, devido à referência aos almofadinhas. O termo, assim como seu correspondente feminino, “melindrosa”, servia como aglutinador dos elementos então vistos como típicos da modernidade. E um dos aspectos que muito incomodava os contemporâneos nessas figuras era o que se via como uma liberdade excessiva no vestuário e nas maneiras. Figura que parecia ofender a masculinidade tradicional, os almofadinhas eram por essa razão atacados com grande violência nas páginas da imprensa carioca, nas quais muitas vezes se sugeria de modo mais ou menos aberto uma associação entre seus hábitos e a homossexualidade¹⁹. Desta forma, se Madame a princípio atua como personificação da modernidade, tampouco deixa de questionar a adoção de elementos modernos no sexo oposto. Se seu nervosismo parecia a princípio fruto de sua obsessão pela vida moderna, a seguir sugere-se que uma parcela de responsabilidade por seu desequilíbrio cabia à adoção, por parte de indivíduos do sexo masculino, de outros elementos vistos como componentes da modernidade. Em uma primeira leitura a passagem citada parece ser meramente uma opinião refratária às mudanças no campo do comportamento dos jovens de classe média e alta. Porém, outra leitura possível seria a de ver uma exploração da comicidade despertada pelo exagero na caracterização de tais personagens, ficando assim implícita uma crítica apenas ao que fosse visto como exagero na utilização de tais novidades. Outros espectadores poderiam simplesmente divertir-se com a cena, atribuindo o comportamento singular de Madame apenas a um desequilíbrio pessoal, sem identificar o personagem a nenhum tipo de fenômeno visto nas ruas da Capital Federal.

Outro exemplo de como *Agüenta, Felipe!* tematiza aspectos da Capital vistos como modernos é o do banho de mar. Os anos 1920 assistem a uma grande popularização desse hábito, o que já em um primeiro momento traria desconforto a muitos em função do que se via como exagerada exibição de dotes físicos em espaço público. Esta questão foi importante a ponto de haver uma regulamentação policial sobre o tamanho adequado dos trajes de banho. Por certo esta postura refratária à exibição corporal não era a única possível, já que as praias acabaram por tornar-se um dos principais espaços de sociabilidade do período, em especial para os moradores da abastada zona sul²⁰. Mas o incômodo da

¹⁹ “Para Todas”, de Álvaro Moreira, *Careta*, nº 613, 20-3-20; *Careta*, nº 626, 19-6-20; “Almofadismo Nacional, no Estrangeiro”, de Ildefonso Falcão, *Careta*, nº 663, 5-3-21; “Declaração do Almofadinha”, *Careta*, nº 670, 23-4-21; “Melindrosa e Almofadinha”, *Careta*, nº 724, 6-5-22; “Almofadinhas”, de Édson Pereira, *Careta*, nº 730, 17-6-22; “Almofadinhas”, de Berilo Neves, *Careta*, nº 869, 14-2-25; *O Paiz*, 19-10-25; “As Instituições Nacionais”, *A Noite*, 23-10-25; “Almofadinhas”, *A Noite*, 11-11-25; “O Almofadinha”, de Astaroth, *Fon-Fon*, 14-5-27; “Tipos de Hoje”, *Careta*, nº 1021, 14-1-28. Tal visão apareceu com frequência nos palcos da revista carioca, ver Gomes, *op. cit.*

²⁰ Sobre a vigilância policial dos banhos ver Bretas (1997: 39). Discussões sobre os banhos de mar na imprensa: “Atentado ao Pudor”, *O Malho*, nº 1230, 10-4-26, p. 18; Álvaro Moreira, “Maneiras Más”, crônica republicada em Moreira (1991: 112); *Careta*, nº 602, 3-1-20, “O Alvorecer nas Praias”; “Praias e Banhos”, *Careta*, nº 708, 14-1-22; “As Banhistas e a Polícia (flagrante de todas as manhãs)”, de J. Brito, *Careta*, nº

situação, assim como sua novidade, não poderia deixar de ser registrado nas imagens da Capital Federal que desfilavam nos palcos musicados do período. Em *Agüenta, Felipe!*, a questão se desenrola a partir da prisão dos personagens Flirt e Pouca Vergonha, em função de seus trajes, considerados excessivamente curtos pela autoridade policial:

Polícia: Toquem pra frente! Não quero conversa fiada! Eu cumpro ordens!

Pouca Vergonha: Deixe-me! Isto é um desaforo!

Flirt: Que é que a polícia tem com a nossa vida?

Luísa: A Pouca Vergonha e o Flirt estão presos? Será possível?

Pouca Vergonha: Será possível que uma senhora não possa tomar banhos de mar?

Flirt: E que um cavalheiro da minha compostura fique proibido de freqüentar as praias?

Soldado: Tem seus conformes! Isso não são roupas de banho! Vocês tão vestidos de nu!

Felipe: Isso é verdade! O camarada tem razão!

Luísa: Deixa-te de caraminholas! O que é bom é para se ver!

Flirt: Sem dúvida! Na Europa! Na América!

Polícia: Na China, nas Conchinchina, na Gomarábica... as muié e os homi tomam banho vestido de nu em pêlo, mas isso é lá! Nós somos lidos! Dispois, vocês estavam se beijando na areia!

A cena reproduzida exemplifica o caráter polifônico do teatro de revista, pois abre espaço para diversos argumentos e opiniões sobre o assunto tematizado. A princípio, a própria denominação dos personagens parece implicar em uma opinião favorável à atitude da polícia. Contudo, as falas dos demais personagens levantam outros elementos. São evocados direitos individuais, dentro da tradição liberal-burguesa (“Que é que a polícia tem com a nossa vida?”), pedem-se direitos diferenciados para membros da elite (“E que um cavalheiro da minha compostura fique proibido de freqüentar as praias?”), surgem argumentos estéticos (“O que é bom é para se ver”), assim como referências aos países de Atlântico Norte visando referendar a prática em questão. As piadas inseridas na discussão, por mais que cumprissem seu papel de divertir a platéia, por certo não esvaziavam o impacto dos argumentos, que mostravam diversas formas de ver a questão dos banhos de mar, bem como importantes questões mais gerais que estavam envolvidas, como os direitos individuais, o privilégio de membros da elite em relação à lei em uma sociedade que parecia confundir as hierarquias tradicionais, novos padrões estéticos, entre outros.

818, 23-2-24; *O Rio Musical*, nº 54, 5-7-24, “Consultório Feminino”; artigo de Oscar Guanabarinno em *Jornal do Commercio*, 14-10-25; “Um Sorriso Para Todas”, *Careta*, 1057, 22-9-28; “O Rigor nas Praias”, *O Malho*, nº 1203, 3-10-25. Para uma tematização do assunto no teatro de revista, ver Gomes, *op. cit.*, cap. 3.

Após os personagens serem presos, o debate sobre o assunto continua:

Luísa: Então, meu coroné, o que dizes disso?

Felipe: Ainda é resultado da moda! Por isso é que chamam a gente de macaco: como nas Europa e nas América fazem essas coisas de tomá banho quase nu, todos aqui querem imitá eles...

Luísa: estou torcendo para que não obriguem os banhistas a virem tomar banho de casaca e toilettes de bailes!

Felipe: Mas aqueles dois só vivem nas praias?

Luísa: Qual! Em toda parte da cidade!

O diálogo acima agrega outros elementos à discussão dos banhos de mar, inserindo a crescente influência norte-americana, cada dia mais patente em campos como cinema e música popular. E assim como se sugere o exagero das medidas policiais, fica implícita na última fala a idéia de que, enquanto se policiavam os trajes de banho, eram permitidas formas de trajar-se ainda mais desinibidas em outros espaços públicos. Aqui, novamente tematizava-se as vestimentas utilizadas por jovens de classe média e alta nos espaços elitizados da cidade, sugerindo-se que seriam mais insinuantes que as roupas proibidas pela polícia nos banhos de mar.

Em uma outra cena, as novas modas são tematizadas de modo mais explícito. Nesta cena, Bom Tom e Elite (indicados no texto como “casal de gelatinosos brancos Almofoadinha e Melindrosa”) discutem a difusão das novidades:

Elite: A moda, minha senhora, somos nós que determinamos!

Bom Tom: Perfeitamente!

Elite (a Bom Tom): É desaforo! É uma insolência!

Bom Tom (todo requebrando-se): Apoiado, meu amor!

Elite (nervosa): Devia haver uma lei proibindo que eles nos imitassem...

Bom Tom (como acima): Naturalmente!

Trindade (a eles): Queiram desculpar, mas que motivo determina esse nervosismo das galantes criaturas?

Elite: Sermos imitados pelos nossos criados...

Bom Tom: Querem ser tão bão como tão bão... É demais, arre!

Zefa: Isso é aqui! Na minha terra os criados pedem licença até para cuspir

Trindade: Mas aqui, minha senhora, a cusparada é livre

Elite: É sim, minha senhora, a coisa aqui é outra

Bom Tom: Reparem... reparem na ignomínia (entram Preto e Preta de braço dado requebrando-se)

Preta: Uê! Que é isso? Onde a gente vai há de encontrá eles?

(...)

Preta: À mondieu! Mondieu!

Trindade: Negra falando francês!

Elite: Saiam! Onde se viu a minha cozinheira usar o que eu uso?

Bom Tom: E o meu copeiro querer reproduzir o meu todo?

Nas passagens anteriores que discutiram a modernidade, é possível notar-se que naqueles anos tal termo estava intimamente relacionado a questões de gênero. Contudo, essa passagem, através de uma leitura mais atenta, mostra que questões como raça e classe também ajudavam a estruturar percepções da modernidade carioca daquele período. Acostumadas a monopolizar o que era visto como bom gosto, Elite e Bom Tom se exasperam ao ver seus criados (cujos nomes têm por si só, uma conotação racial) tornarem-se a cada dia mais parecidos com eles. Por certo, pode-se dizer que o barateamento e a massificação das novidades da moda estão implícitos na cena, mas há outros elementos. Num período em que *jazz-bands* obtinham ampla aceitação em todas as camadas sociais e o comportamento era uma arena onde mulheres de classe média e alta questionavam abertamente seus papéis tradicionais, Bittencourt e Menezes parecem ter registrado uma idéia presente em diversas fontes do período: a de que a adoção de signos da modernidade estivesse “enegrecendo” a sociedade, através de danças que valorizavam o contato corporal, roupas mais despojadas e uma postura menos ritualizada nos encontros sociais²¹.

Pode-se notar, por exemplo, que a cena não descreve meramente uma situação na qual os criados estariam imitando seus patrões. A própria postura dos elitizados personagens mostra que *Agüenta, Felipe!* na verdade apresentava uma situação na qual estes também se aproximavam de seus empregados em sua postura. Note-se que em uma de suas primeiras falas do personagem Bom Gosto, os autores indicam que este está “requebrando-se”, termo claramente sexualizado que via de regra estava associado às

²¹ Exemplos desta percepção na imprensa do período: texto de Álvaro Sodré em *Fon-Fon*, 31-1-20; ²¹ *Fon-Fon*, 5-3-21; “Da Rua do Ouvidor ao Ponto Chic”, *Careta*, nº 683, 23-7-21; “La Garçonne”, *Fon-Fon*, 15-3-24; *Fon-Fon*, 30-9-24; “Garçonismo em Perigo”, de Bastos Portela”. *Fon-Fon*, 1-11-24; “O Eterno Feminino”, *Careta*, nº 858, 29-11-24; “Garatujas”, *Fon-Fon*, 27-6-25; charge em *Careta*, nº 975, 26-2-27.

mulatas que faziam a delícia das platéias da época. Logo, não apenas os empregados teriam facilidades para se aproximar do padrão de elegância de seus patrões; estes por si mesmos estariam movimentando-se em direção aos gostos e comportamentos de seus subordinados. Aqui, Bittencourt e Menezes parecem registrar simultaneamente a ascensão de elementos culturais associados aos afro-brasileiros, o fato de que estes elementos poderiam ser vistos como modernos e as mudanças que tal contexto poderia provocar na vida cotidiana dos membros da elite carioca. Aqui, surgia em *Agüenta, Felipe!* a crescente indiferenciação social que muitos contemporâneos viam como sendo um traço essencial da modernidade.

No percurso realizado até aqui pela revista *Agüenta Felipe!* foi possível notar como temas cruciais do período, como a formação de identidades sociais e a modernidade, apareciam nos polissêmicos palcos musicados da Capital Federal. Foi possível ainda notar como estes temas se cruzavam e fertilizavam um ao outro. Como parada final dessa visão da cidade do Rio de Janeiro, será utilizada uma cena que desemboca na apoteose do primeiro ato, uma cena em que diversas das questões aqui tratadas reaparecem de forma concentrada. O gancho para a cena é o concurso promovido pela *Revista da Semana* e pelo vespertino *A Noite* denominado “qual é a mulher mais bela do Brasil?”. Se a princípio isso pode parecer um mero ancestral dos concursos de Miss Brasil, na verdade a promoção tinha objetivos bem definidos, não se confinando a uma discussão sobre estética feminina. Diversas reportagens sobre o concurso publicadas nos dois periódicos que o promoveram explicitavam seus objetivos. Um exemplo é uma matéria da *Revista da Semana*, que sustentava ser o concurso uma “nobre e elevada campanha de apuração das nossas qualidades étnicas”, pois “na promiscuidade de raças tão diversas, o símbolo encantador da brasileira ainda não foi humanamente definido”²². Em outra ocasião, tal propósito era reforçado:

O seu principal objetivo é o estudo etnográfico do povo brasileiro, nas suas qualidades e defeitos, louvando as primeiras, e apontando os segundos ao corretivo da ciência e da administração. Dado que não se conhece ainda o verdadeiro tipo brasileiro, uma observação cuidadosa da mulher, exercida em todas as classes, em variadas regiões e em climas diversos, ajudará a defini-la com relativa precisão, fixando-lhe certas particularidades étnicas generalizadas nos sub-tipos regionais²³.

Não se deve confundir tal desejo de conhecimento e classificação do “povo brasileiro” com uma mera apuração das “nossas qualidades étnicas”. A própria presença de um recorte etnográfico bem como o teor moralista do texto insinuam que havia algo mais em jogo. Outra matéria de promoção do concurso era bastante explícita neste sentido. Abria com a afirmação de que o propósito do concurso era julgar “o seu aspecto social e

²² “Qual é a mulher mais bela do Brasil?”, *Revista da Semana*, 4-2-22.

²³ “Qual é a mulher mais bela do Brasil?”, *Revista da Semana*, 25-3-22.

científico, e não frívolo ou vulgar”, visando trazer “um mostruário dos índices de formosura da nossa raça em plena evolução”. Em apoio, aparecia uma entrevista com o médico eugenista Renato Kehl, apresentando uma definição de beleza calcada em referenciais da “pátria helênica”, como “tronco de estátua, torso alvo e robusto”. Para Kehl, os pré-requisitos para vencer o concurso eram “justas proporções das partes, harmonia das linhas, delicadeza de contornos, epiderme rosada e fina”²⁴. O texto e em especial as palavras de Kehl mostram claramente que tal concurso tinha como propósito não apenas conhecer e classificar os tipos étnicos existentes por todo o país. Havia um claro propósito pedagógico de ensinar o que seria uma beleza “social e científica”, oposta a um tipo de beleza “frívolo e vulgar”. Nem Kehl nem o redator do periódico se preocuparam em explicitar o que seriam exatamente estas classificações, mas é fácil imaginar, por exemplo, que as cobiçadas mulatas que arrastavam as platéias para os teatros fossem enquadradas na segunda categoria, ficando a primeira reservada às alvas e saudáveis donzelas que ilustravam as reportagens. Afinal, estas possuíam “epiderme rosada” e “torso alvo”, encarnando com muito mais propriedade o modelo da “pátria helênica”, além de serem presumivelmente saudáveis física e moralmente, contrariamente às afro-brasileiras, vistas de forma sexualizada e associadas à doença²⁵.

A forma de perceber os corpos femininos promovida nas páginas de *A Noite* e da *Revista da Semana* se chocava frontalmente com muito do que se via nos palcos do teatro de revista carioca, e a apoteose do primeiro ato de *Agüenta, Felipe!* tornará explícita esta diferença. Em seu passeio pela cidade, o Coronel Felipe assiste a uma alegoria representando o concurso em questão, e no quadro cada personagem que concorre ao prêmio representa uma identidade específica no interior de uma identidade nacional mais geral. A primeira concorrente a entrar em cena é a “Bela do Norte”, seguida por “Beleza Gaúcha”, “Paulista” e “Mineira”, que em geral se autodefinem a partir do repertório de imagens mais tradicional a respeito destas localidades. Após esta parte do desfile, Trindade aponta a virtude de Paulista: “trabalhar pelo progresso do Brasil”. Por seu lado Felipe exalta Mineira: “Que gente boa! Recebe a todos de braços abertos! Com o coração nas mãos!”.

Ao ser anunciada a Carioca, *Revista (da Semana)* diz: “A Carioca! Silhueta mais gentil e delicada...”, enquanto *Noite* responde: “A formosura aliada à elegância! A mulher que sabe pisar, que não inveja qualquer outra mulher do mundo!”. Carioca canta:

Belas melindrosas/Temos graça e tiques/Somos nós as graciosas/Lindas... chiques

Da elegância à moda/Nenês e dondocas/Somos sim da alta roda/As cariocas

Ai que sucesso/Quando passamos pela avenida/Todos nos olham/Somos formosas/Nós temos vida!

Carioca então emenda: “Dizem que eu uso artifícios; que a minha beleza é falsa; que por isso mesmo, não poderia concorrer a este concurso”. Aqui a imagem de o que seria uma

²⁴ “Qual é a mulher mais bela do Brasil?”, *A Noite*, 9-2-22.

²⁵ Ver ESTEVES, Martha de Abreu. *Meninas Perdidas*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

típica mulher carioca está inteiramente associada à mulher moderna, às “melindrosas”, “chiques” que “passeiam na Avenida [Rio Branco]”. Se em outras passagens da peça, os autores parecem ironizar esta tipificação feminina, nesta passagem a visão é claramente mais favorável, sendo a mulher moderna não apenas apontada como a mulher carioca por definição, como também dispõe de espaço para defender-se dos críticos que a viam como artificial, além de ser elogiada por observadores presentes, como Felipe e Trindade. Até aqui, a cena se desenvolve de forma razoavelmente convergente com os propósitos dos promotores do concurso: belas jovens brancas cada qual representando a beleza de uma parte da nação desfilam no palco do teatro Carlos Gomes. Contudo, quando a cena parecia encaminhar-se para seu final, subitamente aparece Clotilde:

Clotilde: Desculpe minha gente, ir entrando sem pedir licença

Trindade: A Clotilde?!

Revista: Que desejas?

Clotilde: Eu quero saber por que razão a mulata foi desprezada nesse tal concurso?

Trindade: É por causa da Convenção de Genebra, mulata! A Inglaterra não reconheceu a igualdade das raças...

Noite: Queira desculpar, mas sua presença nos concursos seria uma nota dissonante na tela da beleza.

Clotilde: Nota dissonante? Não arrepieta a frase que eu... tá bom... tá bom...

Felipe: Vamos deixar disso. Daqui a pouco esse negócio acaba em tiro, e eu não estou para apanhar sustos!

Clotilde: Perdão! O senhor não se meta na nossa discussão, porque eu perco a cabeça e...

Felipe: Que é isso? Pois se eu estou do seu lado! A senhora tem razão... onde se viu uma belezinha assim não figurar no concurso?

Revista: Quais são as credenciais que apresenta?

Clotilde: Oiçam (canta):

Eu sou mulata da cor do jambo/O cheiroso manacá/Meu amor maltrata/Põe qualquer um bambo/Julgo mesmo matará/Como eu, juro, não há

(...)

(depois da música) Perceberam? Eu sou o que sou, não sou o que pareço...

Trindade: A mulata, inegavelmente é a flor do manacá; é o jambo cheiroso, o sapoti que, ainda verde, já tem morcego em penca voando ao redor dele.

A aparição de Clotilde insere uma discussão que aponta para uma fragmentação ainda mais marcante de identidades no interior daquele que pode ser vista como o tema central do teatro de revista dos anos 1920, o caráter nacional²⁶. Se num primeiro momento essa identidade nacional parece englobar igualmente a todos os cidadãos brasileiros, *Agüenta, Felipe!* sugere a permanência de diversidades internas no corpo da nação. Se cada uma das concorrentes teria o objetivo de representar uma faceta da nação, o papel de Clotilde contudo parece se diferenciar, dado que não apresenta nenhuma indicação de procedência regional. A princípio isto pode sugerir que em *Agüenta, Felipe!* a “mulata” é apresentada como a definição, por excelência, da mulher brasileira. Outras visões são possíveis, contudo. Se a Carioca destacava em si sua “formosura” (termo que aparece nos textos da imprensa sobre o concurso), os elogios mais abertamente sexualizados destinados a Clotilde, além da já tradicional erotização de corpos afro-brasileiros, talvez tenha sugerido a muitos dos espectadores a idéia de que a “mulata” seria mais adequada como representação da cidade. Afinal, como apontado anteriormente, vivia-se em um contexto no qual a modernidade por vezes era associada a uma aproximação com o que se via como elementos tipicamente afro-brasileiros, o que viabilizava a idéia de que tanto a melindrosa Carioca quanto a mulata Clotilde fossem vistas como imagens típicas da Capital Federal. E, se ambos os tipos poderiam ser vistos como sexualizados, isto possibilitava uma comparação, na qual Clotilde talvez fosse considerada mais representativa de seu momento. Assim, é possível sugerir que a idéia de que a modernidade tivesse um lado “enegrescido” possa ter sido um elemento importante a dar visibilidade para a cultura popular urbana do período, facilitando sua aceitação.

Independente do sentido atribuído a esta cena pelos espectadores contemporâneos da peça, o fato é que fica claro que Bittencourt e Menezes buscaram conscientemente utilizar seu papel de autores extremamente populares para intervir em um debate que se desenrolava originalmente em outras esferas. Se a *Revista da Semana* e *A Noite* desejavam promover um ideal eugênico, os autores de *Agüenta, Felipe!* parecem ter buscado apontar que havia outras leituras possíveis da nação. Mas tal intervenção não deixou de levar em conta a diversidade de opiniões, já que o concurso a princípio foi apresentado na peça dentro de seus propósitos originais, que só foram questionados após a aparição de Clotilde. Tal construção da cena permitia que o espectador fixasse com mais ênfase qualquer uma de suas partes, mostrando que Bittencourt e Menezes tinham pleno domínio da técnica de expressar opiniões sem deixar de construir um texto polifônico e aberto a diversas interpretações.

Esta passagem mostra que a temática da modernidade, bem como sua forte ligação com as políticas cotidianas de gênero, guardou uma forte ligação com as temáticas de raça e nação ao longo dos anos 1920. *Agüenta, Felipe!* e o teatro de revista do período ajudam a demonstrar que estas questões, em geral estudadas em separado, na verdade mantiveram

²⁶ Ver GOMES, Tiago de Melo. “Formas e Sentidos da Identidade Nacional: o malandro na cultura de massas (1884-1929)”. *Revista de História USP*, nº 141, 1999, pp. 59-73.

muitos pontos de contato, e influenciaram-se mutuamente. Visões sobre gênero e modernidade ajudavam a estruturar diferentes pontos de vista sobre raça e nação, e vice-versa. *Agüenta, Felipe!* é útil ainda por exemplificar como o teatro de revista (ou, falando em termos mais gerais, o próprio mundo do entretenimento) serviu como um importante campo de articulação de identidades e diferenças naquele período. Ao recorrer-se a este tipo de fonte sempre é possível trazer novas visões a problemas clássicos, já que a polifonia inerente ao mundo do entretenimento dos anos 1920 ajuda a compreender a grande diversidade do repertório de pontos de vista disponíveis para os contemporâneos.