

A “Exposição do Centenário” em microcosmo: o *vaudeville Surpresas da Exposição* sobe à cena do Theatro Carlos Gomes

The “Independence Centennial Exposition” in Microcosm: The vaudeville Surpresas da Exposição is Staged in Carlos Gomes Theater

Danielle Crepaldi Carvalho

Fundação Biblioteca Nacional (FBN)

Rio de Janeiro | RJ | BR

megchristie@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-8250-9841>

Resumo: Este artigo procura pensar a escrita e a exibição do *vaudeville* de Gastão Tojeiro *Surpresas da Exposição*, encenado no carioca Theatro Carlos Gomes pela Companhia Paschoal Segreto a partir de 23 de novembro de 1922 – portanto, durante a Exposição Internacional do Centenário da Independência. À maneira de uma revista de ano, gênero teatral popular no Rio de Janeiro das últimas décadas do século XIX às primeiras do XX, esta obra teatral procura revisitar o evento que altera a dinâmica da então capital federal a partir de 7 de setembro. A Exposição do Centenário compunha o rol das Exposições Universais, procurando inserir o Brasil no concerto mundial ocupado pelos países desenvolvidos. O *vaudeville* de Gastão Tojeiro tece uma bem-humorada crítica social ao evento, transformando o palco do Carlos Gomes em seu microcosmo. Realizaremos a análise da peça a partir do seu exemplar encaminhado à censura. Discorreremos sobre a sua temática e a construção dos tipos considerando os artigos publicados no período a respeito do evento, bem como a recepção crítica desta obra que foi um dos grandes sucessos teatrais de 1922.

Palavras-chave: Exposição do Centenário; Rio de Janeiro – 1922; Exposições Universais; Gastão Tojeiro; *Surpresas da Exposição*; teatro.

Abstract: This article tries to think about the writing and presentation of Gastão Tojeiro’s *vaudeville Surpresas da Exposição (Surprises of the Exhibition)*, staged at the Carlos Gomes Theater in Rio de Janeiro by the Paschoal Segreto Company on November 23, 1922 – during the Independence Centennial Exposition. In the style of a revue, a theatrical genre popular in Rio de Janeiro from the last decades of the 19th century to the first decades of the 20th, this play seeks to revisit the event that changed the dynamics of the then federal capital from September 7 on. The Independence Centennial Exposition was one



of the Universal Exhibitions, seeking to insert Brazil into the world concert occupied by the developed countries. Gastão Tojeiro's vaudeville weaves a humorous social critique of the event, transforming the Carlos Gomes stage into its microcosm. We will analyze the play based on its copy sent to the censors. We will discuss its theme and the construction of the types considering the articles published in the period about the event, as well as the critical reception of this work, which was one of the great theatrical successes of 1922.

Keywords: Independence Centennial Exposition; 1922 Rio de Janeiro; World Expositions; Gastão Tojeiro; *Surprises of the Exhibition*; theater.

1 Introdução

Em 24 de novembro de 1922, a trupe que ocupava o palco do popular teatro carioca Carlos Gomes – a Grande Companhia de Vaudevilles administrada por Paschoal Segreto, um dos principais empresários de diversão da cidade (Martins, 2004) – leva a público o *vaudeville* em 3 atos *Surpresas da Exposição*, de Gastão Tojeiro. O dramaturgo era um dos mais encenados no Rio de Janeiro. Naqueles meses finais de 1922, ele mantinha uma relação estreita com Leopoldo Fróes, que então ocupava o Teatro Trianon, ator para o qual escrevera comédias como a célebre *O simpático Jeremias*, em 1918, e *O modesto Filomeno*, outro sucesso, encenada cerca de quatro dezenas de vezes entre setembro e dezembro de 1922.¹ Autor prolífico, Tojeiro servia concomitantemente, com sucesso, dois teatros da cidade. *Surpresas da Exposição* foi encenada, pelo que apuramos, cerca de 25 vezes (em duas sessões diárias, às 19h45 e às 21h45), o que denota o interesse despertado junto ao público.

O título da obra faz referência à Exposição Internacional do Centenário da Independência, evento inaugurado no centro da cidade do Rio de Janeiro, no simbólico dia 7 de setembro de 1922. À maneira de uma revista de ano – gênero teatral encenado com sucesso de público na cidade desde as últimas décadas do século XIX, ao longo do qual revisitavam-se os fatos candentes do ano –, o espetáculo procurava passar em revista este evento que, num só tempo, alterara sensivelmente a topografia urbana do Rio de Janeiro, então capital federal, criando no recinto da Exposição um microcosmo do mundo (pois vários países ao redor do globo ali exibiam seus produtos), e transformara as ruas da cidade, pelas quais expositores e turistas flanavam, frequentando lojas e hotéis e alterando a sociabilidade urbana.

Embora esteja circunscrita ao gênero *vaudeville*, esta obra de Gastão Tojeiro não apresenta os números musicais comuns ao gênero.² Atenta efetivamente aos cânones da comédia de costumes, gênero que, segundo Claudia Braga, segue o modelo da comédia nova da Grécia

¹ Esses levantamentos foram realizados tendo-se como base o diário carioca *Gazeta de Notícias*, ampliando-se esta fonte sempre que necessário.

² No que concerne ao gênero *vaudeville*, conferir a obra de Mencarelli (1999). Escrevemos em Carvalho (2020) um ensaio sobre *O Cinematógrafo*, exemplar do gênero destituído de números musicais, grande sucesso no Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século XX.

clássica, inserindo o cotidiano no modelo aristofanesco. A comédia de costumes tem como objetivo a crítica social e a correção dos costumes. Para tanto, faz uso de tipos sociais, criando personagens de superfície, assemelhados a personagens socialmente reconhecíveis, o que os difere das individualidades criadas pelos autores trágicos (Braga, 2012, p. 406).

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

Surpresas da Exposição aborda o evento que toma como tema pelo viés do humor, expondo as chagas sociais para corrigi-las. Gastão Tojeiro transforma o palco do Carlos Gomes no microcosmo do evento. Neste artigo, analisaremos a peça a partir do seu exemplar encaminhado à censura policial em 23 nov. 1922.³ Discorreremos sobre a temática do *vaudeville* e a construção dos tipos à luz tanto dos artigos publicados na imprensa sobre o evento como da recepção crítica veiculada a respeito da obra na imprensa carioca.

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

Inaugurada em 7 de setembro de 1922, a Exposição do Centenário da Independência procurava inserir o Brasil no concerto das nações civilizadas. Tratava-se de uma Exposição Universal, evento organizado nas principais cidades do mundo desde meados do século XIX, “espetáculo da modernidade” – segundo Pesavento (1997) – cujo objetivo era mimetizar o consumo visual das vitrines das capitais desenvolvidas do mundo, oferecendo ao público os últimos progressos industriais de cada país, de modo a deslumbrá-lo. No Rio de Janeiro, o cunho simbólico do evento foi potencializado. Enquanto espetáculo visual, mimetização, no seio da cidade, das mutações dos espetáculos teatrais espetaculares,⁴ esses espaços principiavam a atrair o público devido aos modernos procedimentos de construção de que lançavam mão. Na capital federal, o público vê o teatro da modernidade ser estruturado a partir de suas bases: a Exposição é erigida sobre o espaço até então ocupado pelo Morro do Castelo, “arrasado” – segundo o jargão da época – entre 1920 e 1922 segundo as mais recentes técnicas de engenharia; operação acompanhada de perto pela imprensa foto-jornalística da época.

Lima Barreto realiza a leitura crítica do esforço que ele julga megalômico: “Não há casas, entretanto queremos arrasar o morro do Castelo, tirando habitação de alguns milhares de pessoas. [...] § Remodelar o Rio! Mas como? Arrasando os morros... Mas não será mais o Rio de Janeiro; será toda outra qualquer cidade que não ele” (Barreto, 1920). O arrasamento do morro do Castelo tinha uma finalidade calculada: afastar do centro da cidade (o morro

³ Agradecemos a Luciana Sá Leitão Corrêa de Araújo pela menção a este acervo. A totalidade das peças que o compõem pode ser aferida em Arquivo Nacional (2017).

⁴ A exemplo dos gêneros cômico-musicados como o *vaudeville*, que colocavam em primazia o âmbito do espetáculo, como destaca Mencarelli (1999).

situava-se atrás do edifício onde está instalada a Biblioteca Nacional) a população pobre que ainda resistia naquela zona, malgrado os constantes esforços da municipalidade visando à sua expulsão. À questão da moradia juntava-se uma questão moral não esquecida pelos cronistas da época: a cidade fora erigida a partir daquele morro, o qual ainda abrigava os restos mortais de Estácio de Sá. No entanto, a modificação topográfica da cidade aludida por Lima Barreto, e a consequente substituição do morro pela silhueta de uma cidade fantástica – “jardins de Semíramis, palácios de Mil e Uma Noites e outras cousas semelhantes” (Barreto, 1920) – faziam parte do esforço de se forjar visualmente, segundo uma *mise-en-scène* pautada pela mais impressionante verossimilhança, um teatro da modernidade, no qual a capital da República era a personagem principal.

O caráter fantástico da criação da cidade em miniatura no espaço antes ocupado pelo morro recupera a mítica das Exposições Internacionais, explicitada por Rydell (1985). Uma vez que estava na ordem do dia fazerem-se emergir os progressos técnicos vividos pelas nações, destacava-se a interferência do homem na transformação do meio natural. No que concerne ao Rio de Janeiro, para o arrasamento do Morro do Castelo – trabalho realizado por possantes jatos d’água registrados até mesmo cinematograficamente, no intuito de desvelarem-se os prodígios de engenharia que tornavam possível a mutação (Cf. Brazil [...], 1922; Carvalho, 2022) – aterrou-se a praia de Santa Luzia, situada diante da igreja homônima. A exposição nasceu na área aplainada e na faixa de terra outrora ocupada pelo mar, vitória dupla da engenharia, malgrado a violência gerada pela alteração da topografia urbana, sobretudo em direção à população humilde habitante do morro.

Uma vez inaugurada a Exposição, comprova-se o seu caráter “fantástico” – menos pelo conjunto de suas construções que pelas características arquitetônicas de cada edifício. O mapa veiculado no primeiro número do periódico *A Exposição de 1922: Órgão da Comissão Organizadora*,⁵ por meio do qual o evento procurava se legitimar por escrito, dá conta de uma ampla faixa de construções edificadas entre o antigo Arsenal de Guerra e o novo Mercado Municipal. Havia um Palácio dos Estados, alguns pavilhões voltados à indústria e às artes nacionais (Estatística; Pequenas Indústrias; Viação e Agricultura, Palácio das Indústrias; Comércio, Higiene e Festa), treze pavilhões internacionais (de Portugal, Bélgica, Noruega, Tchecoslováquia, México, Dinamarca, Itália, Inglaterra, França, Suécia, Japão, Estados Unidos e Argentina), um Parque de Diversões, um Restaurante, o Pavilhão Monroe (originalmente projetado como o Pavilhão do Brasil na Exposição de 1904, nos Estados Unidos, remontado no Rio de Janeiro em 1906) e um prédio administrativo.

Acerca da variedade arquitetônica das construções quem fala é o cronista Miguel Mello: aludindo ao “estranho caos”, à “pura fantasia” segundo a qual fora construído o Parque de Diversões, arquitetado por Morales de los Rios. Já o Pavilhão de Festas fora projetado por Cuchet segundo um “estilo francês moderno”; o Palácio das Indústrias (antigo Arsenal de Guerra), desenhado pelo arquiteto Archimedes Memoria, seguia um “estilo colonial modernizado”; mesmo estilo do Pavilhão de Caça e Pesca, a “joia da Exposição”, desenhado pelo arquiteto Armando de Oliveira segundo o “nosso velho estilo colonial” (Mello, 1922, p. 1). A pretensa barafunda refundava simbolicamente, sobre os restos do Morro do Castelo, um

⁵ Cf. A EXPOSIÇÃO de 1922: Órgão da Comissão Organizadora, Rio de Janeiro, n. 1, jul. 1922. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/cache/2649503725534/10000004-6-0-001093-001589-004371-006356.JPG>. Acesso em: 5 jun. 2024.

Rio num só tempo cosmopolita e patriótico, com olhos voltados às nações desenvolvidas do redor do globo e ao seu prolapado passado de glórias. Passado e presente controlados, como se observa, a exemplo de um cenário de espetáculo teatral ou cinematográfico, edulcorados de modo a deleitar os visitantes.

O âmbito do falseamento exacerba-se quando a Exposição do Centenário se torna mote para a obra de Gastão Tojeiro *Surpresas da Exposição*. O *vaudeville* de Tojeiro foi precedido por um conjunto de notícias no intuito de titilar os interesses do público. Semana e meia antes da estreia, o diário *O País* noticia que “o autor de *O Simpático Jeremias*” aceitara o convite da “velha empresa nacional”, escrevendo a obra para apresentar o elenco artístico da companhia (No Carlos [...], 1922a, p. 2). Programado para estreiar em 23 de novembro de 1922, no evento de reabertura do Theatro Carlos Gomes, situado na Praça Tiradentes – popular zona teatral da cidade –, o espetáculo sobe à cena apenas um dia mais tarde, devido aos “muitos detalhes de representações” (No Carlos [...], 1922b, p. 5), conforme destaca o jornal *Gazeta de Notícias*. A asserção implícita os esforços do espetáculo de fazer uso de um cenário rigoroso, como corresponde ao *vaudeville* – gênero no qual, como destaca Fernando Mencarelli (1999), os cenógrafos poderiam fazer por excelência emergir os seus dotes, visando ao deslumbramento do público. Dentre esses “detalhes”, os anúncios do espetáculo destacavam a presença de “mobiliário luxuoso da casa CUNHA PINTO & C.” e de “um ALTO-FALANTE, em cena, instalado pela ‘Guitarra de Prata’” (Carlos [...], 1922a, p. 8).

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

Estavam programadas duas sessões diárias do espetáculo, às 19h45 e às 21h45 (Cf. A reabertura [...], 1922, p. 5; Carlos [...], 1922b, p. 8). Naquele princípio de anos de 1920, a penetração do cinema junto ao público leva o teatro a mimetizar a estrutura da apresentação do espetáculo cinematográfico, daí as sessões duplas, de duração de cerca de hora e meia (Gomes, 2004). Os preços mais baratos dos ingressos para o acesso ao Theatro Carlos Gomes também aproximavam ambos os divertimentos: de 1\$500 (galerias) a 2\$000 (poltronas). Os assentos mais caros do teatro custavam 3\$000 (cadeiras distintas) e 15\$000 (camarotes). Além disso, uma geral (entrada sem direito a assento) custava 1\$000, o que tornava o Carlos Gomes um dos teatros mais acessíveis da capital – menos custoso que o Theatro Trianon, o qual, situado nas imediações do Theatro Municipal, no centro reformado da cidade, e com ingressos que poderiam chegar a custar 5\$000,⁶ era acessado pelos estamentos mais abastados da população.

⁶ Por ocasião da récita de *O tio Salvador* em benefício de Apolônia Pinto. Cf. Teatros (1922).

No dia subsequente à estreia, *O País* apresenta uma resenha circunstanciada do espetáculo cuja ação se passa no salão do Celebridade Hotel, estabelecimento ficcional que faz referência ao rol das acomodações abertas às pressas na cidade para absorver as delegações e os turistas que marcariam presença na Exposição do Centenário. A exemplo das resenhas de espetáculos teatrais apresentados na cidade na época, *O País* inicia apresentando de forma circunstanciada a ação, após o que comenta *en passant* o desempenho do elenco. Conforme destaca a folha, duas ações correm em paralelo na obra, as quais dão ensejo a inúmeras situações cômicas que envolvem os personagens-tipo listados: a perseguição que um casal de ladrões supostamente oriundos do reinado fictício de Rapinândia (os quais se apresentam como embaixadores do país nas festas do Centenário) sofre de um detetive norte-americano disfarçado de diretor da orquestra de *jazz-band* que toca no bar da Exposição; e os esforços para que um homem casado habitante de S. Paulo, em visita à cidade, escape da ex-amante, que ele encontra por acaso, no recinto da Exposição, desempenhando o papel de vendedora de beijos.⁷

O jornal ressalta a qualidade da encenação de Francisco Marzullo e o desempenho do conjunto cênico, destacando o frescor com que Branca de Lys desempenhou o papel da jovem romântica Iracema e a alegria com que Armando Rosa incumbiu-se de seu galã cômico. Singulariza ainda Maria Mattos como a criadinha, Luiza de Oliveira como a dona do hotel e Mathilde Costa como Felícia Campestre. Constata, enfim, que o espetáculo é “um autêntico sucesso de gargalhada”, “uma peça alegre, movimentada, mais de episódios e de tipos que de enredo” (Carlos [...], 1922, p. 2).

Analisamos *Surpresas da Exposição*, como já destacamos, a partir do exemplar submetido à censura no Rio de Janeiro. Para além de conceber personagens segundo os cânones da comédia de costumes, a obra, à moda de espetáculos cômico-musicados como a revista de ano, procura comentar fatos sociais candentes. Todavia, há nela um esforço maior de construção de personagens e de um fio narrativo, mesmo que episódico. Ao contrário das revistas de ano, que apresentam ao público um feixe de acontecimentos, por ele revisitados à medida que um personagem recém-chegado à cidade os visita de passagem, como se folheasse as páginas de um almanaque, o *vaudeville Surpresas da Exposição* centra-se nas duas ações supracitadas, ocorridas no Celebridade Hotel durante a Exposição do Centenário – evento que, embora sirva de catalizador do enredo, não surge explicitamente em cena.

Conforme a sua proprietária Aurora deixa-nos entrever, ela arrendara o hotel, abrindo mão da pensão barata e aparentemente equívoca que administrava na Rua do Catete.⁸ Todos os atos da peça se passam no “vasto salão” do estabelecimento, assim descrito na rubrica:

Portas laterais e duas grandes ao fundo, que dão para o vestíbulo [...] fundo, em cima de uma pequena mesa, um aparelho de rádio-telegrafo com manivelas, a campana, etc., e os fios que o ligam ao teto. Mesa com jornais, revistas, etc., tendo

⁷ O duplo sentido no que diz respeito ao ofício de Valentina é intentado pela peça: “Oh! Vende beijos?”, pergunta escandalizada a falsa princesa Olga. Eulalio retruca: “Não são os beijos que supõe, minha senhora: são uns caramelos, agora em moda, que têm esse nome!” (Tojeiro, 1922, p. 78).

⁸ Cf. Tojeiro (1922, p. 23). Daniel, “malicioso”, pergunta à proprietária do estabelecimento: “Quer dizer que este hotel é uma sucursal da sua antiga casa de pensão... Vai explorar o mesmo gênero?”. Ofendida, Aurora lhe responde: “Por quem me toma o sr.? Isto aqui é um hotel familiar”. Noutro momento, instado por Daniel para que ela lhe apresente a princesa ali hospedada, ela responde: “O sr. pensa que isto aqui é a outra pensão da rua do Catete?” (Tojeiro, 1922, p. 7, 9).

cadeiras em volta. Móveis em grupo e isolados, etc. Focos elétricos da iluminação, etc. (Tojeiro, 1922, p. 2).

Malgrado a sofisticação intentada pelo estabelecimento, ele é frequentado por uma variada fauna humana, representando um microcosmo da Exposição. E, por conseguinte, as relações que ali se estabelecem fazem emergir questões candentes trazidas à baila naquele momento devido à presença na cidade de indivíduos oriundos dos mais diversos cantos do Brasil e do mundo. Local e personagens são apresentados no primeiro ato da peça. Por exemplo, hospeda-se ali um homem negro que se apresenta como o diretor de uma *jazz-band* atuante na Exposição, porém, que se trata, na verdade, do detetive que está no encalço do suposto casal real – na verdade, uma dupla de ladrões internacionais que furtara quinhentos mil dólares. O fato de ser negro leva-o a ser confundido, pelos hóspedes, com um empregado do hotel. Ele é casado com Norma, mulher “branca, cabelos louros” segundo a rubrica da obra (Tojeiro, 1922, p. 3), consórcio que motiva apertes eivados de preconceito de hóspedes do local: a personagem de Sirenio, por exemplo, tapa os olhos e sentencia: “Que horror! Ela branca e loira, ele preto, integralmente retinto como um poste da Light” (Tojeiro, 1922, p. 18). Enquanto isso, empregados e hóspedes realizam comentários irônicos e considerações depreciativas como: “Nunca vi um White tão... tão escuro.”, “É burro este preto White”, “Por isso é que eu não gosto desse pessoal de cor...”, ou ainda “e lá vai ela, na sua brancura de jaspe, maculada pela negridão daquele bárbaro!” (Cf. Tojeiro, 1922, p. 4, 7, 18-19). Não foi possível classificar o ator racialmente. Todavia, é bastante provável que ele tenha interpretado esse personagem fazendo uso do estigmatizante *blackface*, como era costume então, o que dá ênfase ao cunho racial dos chistes.⁹

Os ditos preconceituosos, que invariavelmente têm em vistas o riso, dão aval à forma desrespeitosa com que as personagens se referem a Norma, flertando abertamente com ela. Marissa Gorberg (2022) destaca o papel ambíguo que as populações negras desempenham socialmente desde o invulgar sucesso obtido por um ritmo de ascendência afro-americana como o *jazz*. O fascínio corre em paralelo ao preconceito racial. Nas revistas ilustradas, negras e negros eram caricaturados de forma estigmatizada, com traços grossos a destacar-lhes traços físicos e meneios que lhes associavam à lascívia. Ao dialogar com o âmbito social, o *vau-deville* faz emergir os arraigados preconceitos raciais existentes no Brasil. Neste caso não há crítica ao preconceito, mas sim o seu endosso, já que se busca o humor – tanto que o personagem é denominado Marc White.

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

⁹ Cf. Braga-Pinto (2018), no qual o autor discute a questão com profundidade.

Em *Surpresas da Exposição*, o rádio desempenha um papel ambíguo, fruto, quiçá, do pouco conhecimento que se nutria então sobre ele. No primeiro ato da peça, ele é descrito como um “aparelho de rádio-telefonía”. Ao ser ligado, após emitir um “som roufenho” passa a transmitir uma discussão acalorada entre parlamentares da Câmara dos Deputados, surpreendendo os hóspedes do hotel (Tojeiro, 1922, p. 18). Ao longo da comédia, ele é descrito como numa espécie de telefone ligado diretamente num clube de amadores dramáticos, daí a ele repercutir, por exemplo, um trecho de um diálogo em que a mulher pede ao homem que ele não afoque a criança fruto de sua desonra – sonha-se aqui, já se vê, com a radionovela, que poucas décadas mais tarde tomaria de roldão o país.¹⁰ Noutro momento, o falso príncipe sobe até o alto de uma torre de transmissão e veicula a informação falsa de que o casal de ladrões já havia sido preso. O alto-falante desempenha, portanto, várias das potencialidades que o rádio desempenharia nos anos vindouros, e o faz no calor da hora, mês e meio após a sua primeira veiculação em solo nacional. Para além de abordar os seus usos, o *vaudeville* de Tojeiro ensaia reflexões sobre as profundas mudanças na sociabilidade que essa mídia traria, ao, por exemplo, permitir que o público desfrutasse dos espetáculos em seu lar.

Um fio de enredo é permeado por um amplo conjunto de referências ao contexto imediato, tecidas pelos hóspedes do hotel: o flirt, o boxe, os aeroplanos. Bernardo diz à romântica Roselia: “E tu a perderes o teu tempo com a leitura de histórias de príncipes encantados no século do aeroplano, do voto feminino e na época das festas do centenário do Brasil? Realmente!” (Tojeiro, 1922, p. 21). Novos hábitos gerados por novos esportes e entretenimentos são trazidos à baila. Por exemplo, devido a um mal-entendido, o “famoso boxeur Ramon Carambitto” (Tojeiro, 1922, p. 7), que também se hospedava no estabelecimento, instalando ali uma escola de boxe, recusa-se a devolver os trajes do aluno Sirenio, o que o obriga a passar parte considerável da peça usando os trajes exíguos de *boxeur*, e o torna, por conseguinte, alvo do repúdio dos demais frequentadores do local. Ademais, acontecimentos sociais candentes são abordados, a exemplo da Revolução Russa ainda em curso: “Depois que o bolchevismo triunfou, estes profissionais deixaram de conservar uma atitude humilde e respeitosa quando estão em presença de pessoas de aristocracia. Que atrevimento! Beijar-me a mão!” (Tojeiro, 1922, p. 28), diz a personagem da princesa a um apaixonado seu, o funcionário público Daniel, homem que se transveste de calista para se aproximar dela.

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

O segundo ato da peça tem início à noite, com os hóspedes do hotel gozando a reprodução, pelo “alto-falante”, de “uma ária da ‘Carmen’, que está sendo cantada no Theatro

¹⁰ “O alto-falante, depois de ruídos confusos começa a falar com voz masculina: Sim, minha querida Herminia, é mister esconder o fruto do nosso crime! (Voz feminina). Que vais fazer, miserável?”. (Tojeiro, 1922, p. 21). O diálogo é acompanhado por Roselia, que interpreta o papel da ingênua, e por Bernardo, seu tutor, os quais supõem que efetivamente se trama um crime.

Municipal”:¹¹ espetáculo efetivamente encenado no Theatro Municipal naquela temporada.¹² A rubrica continua: “Ramon, de quando, em quando, distraído, começa a cantar alto, acompanhando o alto-falante; os ‘schius’ de outras pessoas que estão presentes, fazem-no calar. Termina a música. Palmas. Aurora desliga o alto-falante”. Aurora constata que “Não se precisa sair do hotel para se ouvir cantar uma ópera no Municipal.” (Tojeiro, 1922, p. 75).

Liberada pela polícia, uma vez que se comprova que ela não cometera qualquer crime, Valentina retorna ao hotel. Ela explicita aos presentes o abandono que sofrera. O guarda Eulalio Sorrisos – que no original recebe o epíteto de “guarda civil” (Tojeiro, 1922, p. 87), vocábulo proibido pela censura – auxilia a jovem. Subornado, no desfecho da peça, pelo pusilânime Leonidas, que procura se livrar da responsabilidade com a ex-mulher e o filho abandonados, terminará por desposá-la.

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

Embora a censura teatral remontasse ao início do século XIX, instituída poucos anos depois do estabelecimento da família real no país, especificamente no período de que nos ocupamos ela estava submetida ao decreto n. 14.529, de 9 de dezembro de 1920, que regulamentava que qualquer peça teatral dependeria da chancela do 2º Delegado Auxiliar. Observavam-se: “ofensas à moral e aos bons costumes, às instituições nacionais ou de países estrangeiros, seus representantes ou agentes, alusões deprimentes ou agressivas a determinadas pessoas e a corporação que exerça autoridade pública ou a qualquer de seus agentes ou depositários”, além de ofensas às religiões, da apologia a crimes e da indução a “antagonismos violentos entre raças” (Arquivo Nacional, 2017, p. 9).

A observação do exemplar de *Surpresas da Exposição* submetido à censura permite-nos entrever que nem sempre essas diretrizes eram observadas. Se as alusões racistas à cor da pele de Marc White são chanceladas pelo censor, ele considera com rigor a afirmativa desta personagem de que cidadão americano apenas bebe escondido, obliterando o epíteto “americano”. O censor igualmente revisa o ofício “guarda civil” que acompanha o nome de Eulalio Sorrisos, conforme já apontamos, suprimindo-o para que não se fizesse referência à instituição – embora a referência a “guarda” apareça ao longo do texto. Outro momento em que isso se dá é quando Eulalio explicita o motivo pelo qual está no hotel: “o senhor comissário designou-me para” recebe do censor a correção “fui designado para” (Tojeiro, 1922, p. 50), novamente suprimindo-se a referência institucional.

¹¹ No exemplar da peça depositado no Arquivo Nacional, seu terceiro ato encontra-se depois do primeiro, e o segundo em seguida a ele. A numeração que consta neste artigo, irregular, foi apreendida deste documento.

¹² A encenação de *Carmen* dá-se nos dias 1º e 20 de setembro e 1º de outubro, durante a Temporada Lírica Oficial da Empresa Teatral de Wagner Mocchi – a mesma que encenou *O Guarani* no dia 7 de setembro. O elenco contava com G. Bensazoni, Miguel Fleta, Rossi-Morelli e Thea Vituli. As récitas foram regidas por V. Bellezza (Chaves Júnior, 1971, p. 332).

A censura impõe ainda uma mudança no jogo de cena numa das entradas da autoridade policial. No 2º ato da peça, Eulalio Sorrisos tenta agarrar a criada do hotel. O seu bordão “a minha função é essa”, usado aqui de forma lasciva, é substituído por “eu sou autoridade”. Em suma, ao mesmo tempo em que se procura desassociar Eulalio da classe policial, busca-se destituir suas ações de qualquer caráter libidinoso, uma vez que o espectador entrevê o papel deste personagem na guarda da ordem pública. Ocorre na peça outra modificação cênica de maior monta: Norma surge no salão do hotel “em trajes menores”, fugida de Sirenio, que por um mal-entendido entrara em seu quarto; o censor suprime a referência aos trajes tanto nesta rubrica quando na menção que Leonidas faz ao fato (Tojeiro, 1922, p. 23-24).

Em suma, no que tange a *Surpresas da Exposição*, a censura aborda o que rege a lei de forma lata, autorizando as referências racistas, ao mesmo tempo em que desautoriza as atitudes libidinosas e as referências às instituições e aos indivíduos de determinadas nacionalidades – sublinhe-se que, naquele momento, o Rio de Janeiro enfrentava um estado de sítio, que suprimia liberdades individuais, daí a atenção especial dada a tais questões. Todavia, não podemos passar ao largo do fato de que se trata de dois pesos e duas medidas. Poucos meses mais cedo, em março de 1922, a cronista Chrysanthème defendia o envio à França dos “Oito Batutas” e questionava a crítica que parcela da imprensa fizera ao intuito de se associar um conjunto de “morenos” à música brasileira. A cronista constata: “Essa propaganda do Brasil feita pelos oito batutas, por meio de notas e de cadências melodiosas, será mais útil ao nosso país do que muitas outras que nos têm custado grossas somas e grossos desgostos” (Chrysanthème, 1922, p. 3). A necessidade desta defesa pública, a menção depreciativa à cor da pele do personagem de Marc White e o desdém do censor a este respeito demonstram que aquele era ainda um terreno em litígio.¹³

Por fim, no que tange ao aspecto moral, eufemismos atinentes a profissões como a prostituição foram autorizados pelo censor. A romântica Roselia deixa o tutor Bernardo e ruma à Exposição, dizendo-lhe que perseguirá a “borboleta dos meus sonhos” (Tojeiro, 1922, p. 91). O velho afirma supor que ela esteja diante do portão de entrada do evento, onde flanam várias borboletas – alusão às prostitutas, que notoriamente buscavam clientela no movimentado local. A censura igualmente chancela a cena em que Bernardo, pretextando preocupação pelo sumiço de Roselia, entra furtivamente no quarto da dona do hotel, com o pretexto de que ela o ajudará a encontrá-la – patenteando que a moralidade daquela sociedade se conservava apenas na fachada.

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

No que diz respeito ao gênero, embora a peça não observe estritamente as convenções do *vaudeville*, abrindo mão de números musicais, ainda assim faz um uso não desprezível do âmbito musical, que tem origem invariavelmente fora de cena. Para além do trecho de *Carmen* entoado no Theatro Municipal, e de uma marcha ouvida no início do terceiro ato, ambos repercutidos pelo rádio, Marc White, que veste com contumácia a personagem de

¹³ A localização desta crônica deve-se ao trabalho de Pinto (2006).

líder de *jazz-band*, ensaia um foxtrote “acompanhado de rufar de caixa, pratos e ferrinhos” (Tojeiro, 1922, p. 2). Igualmente emergem discussões sobre música: Marc White afirma que a sua música é preterida em detrimento do maxixe, do samba carnavalesco e da “música de selvagem”. Os primeiros epítetos aludem a gêneros musicais nacionais apreciados pelo público (notadamente os estamentos sociais mais baixos), mas vistos socialmente com reservas. O último pode fazer referência a gêneros como o jongo, o caxambu e o *cake-walk*, associados à selvageria em certos artigos publicados na imprensa.¹⁴

Para além de trazer à baila a música como tema de discussão, *Surpresas da Exposição* coloca em cena exemplares tanto da música erudita quanto da popular, o que recupera a polifonia musical da cidade do Rio de Janeiro – a qual era repercutida no seio da Exposição do Centenário. No recinto do evento apresentam-se, por exemplo, os Oito Batutas, a banda de música do estado-maior do Exército mexicano e a também mexicana Orchestra Typica de Torreblanca. Além disso, são executados, no recinto da Exposição, programas de música erudita de concerto, a exemplo do concerto sinfônico e instrumental composto por produção exclusivamente brasileira, partindo da obra do Padre José Mauricio, e do concerto vocal regido pelo notório Pietro Mascagni, composto por trechos de Rossini, Bellini, Carlos Gomes, Verdi e do próprio regente. Além disso, o evento fazia anunciar com frequência a apresentação de “rádio-concerto” “pelo alto-falante”.¹⁵

O âmbito sonoro resvala, em *Surpresas da Exposição*, da música repercutida acusticamente à emissão mecânica de sons, assinalando o papel que o rádio principiara a desempenhar – e ainda desempenharia – na sociedade. O terceiro ato da obra tem início na manhã subsequente. Nas primeiras cenas, Marc White e a companheira confabulam para capturarem os falsos príncipe e princesa. A trama tem relação com o alto-falante, que deverá ser acionado num determinado momento. A princesa aventa que o musicista na verdade é um policial, dado que ele tentara adentrar o quarto dela para espioná-la. Já Leonidas, para não correr o risco de encontrar Valentina na exposição, informa de modo altissonante à esposa que o evento fora devorado por um incêndio. Ele faz um aparte: “Que o céu me perdoe esta mentira de lesa-patriotismo!” (Tojeiro, 1922, p. 44). Colocado em funcionamento, o alto-falante emite “um zunido prolongado”. A seguir, conforme a rubrica, “ouve-se uma marcha” (Tojeiro, 1922, p. 56). Após um novo acionamento do aparelho, veicula-se a informação de que os ladrões foram presos em Curitiba.

A essas alturas, desvela-se ao público espectador da peça que o casal real era falso. O príncipe adentra a cena e narra à princesa que fora até o alto da Tijuca comunicar-se com o aparelho para que o rádio desse a notícia da suposta prisão do casal de ladrões. Sublinha-se aqui algo que já constatamos acima: um esforço primevo de se compreender/demonstrar o funcionamento dos aparelhos de rádio. O aparelho propriamente dito era ainda um item de

¹⁴ O cronista refere-se à “reminiscência selvagem dos jongsos e caxambus que os pretos outrora celebravam nos adros das Igrejas do Rosário ou nos terreiros das fazendas”, claramente relacionando gêneros musicais supostamente selvagens às populações negras (Lima, 1919, p. 1 *apud* Pereira, 2014, p. 58-59). Já no que concerne ao *cake-walk*, gênero musical afro-americano, certa crônica associa-o à lascívia que emerge no baile carnavalesco por ela tematizado: “a orquestra [...] desencadeava as fúrias de um endiabrado *cake-walk*, pretexto para pinotes e contorções” (D. Picolino, 1908).

¹⁵ Cf. Série [...] (2022); A esplêndida [...] (1922); Exposição [...] (1922a, p. 8); Crônica [...] (1922); Exposição [...] (1922b, p. 10). O concerto regido por Mascagni foi apresentado a preços populares (cadeiras numeradas a 3.000 réis). O regente e compositor era um dos maestros incumbidos de reger as óperas apresentadas na Temporada Lírica Oficial do Theatro Municipal.

luxo. Embora a rubrica da peça indique a presença de “um aparelho de rádio-telégrafo com manivelas” no salão do hotel, a imprensa anuncia a existência em cena apenas de um alto-falante – cedido, como vimos, por um estabelecimento comercial da cidade –, o que nos leva a supor que o mencionado “rádio-telégrafo” era cenográfico.

Ao cabo do *vaudeville*, o diretor da *jazz-band* Marc White revela aos presentes ser o detetive que está em busca dos ladrões dos quinhentos mil dólares. Todavia, o casal foge. “São as surpresas da Exposição”, conclui Leonidas, que, livre dos encargos oriundos de seu primeiro consórcio amoroso, finalmente resolve levar a esposa ao evento. Como a comédia de costumes, o *vaudeville* procura construir personagens-tipo facilmente reconhecíveis. A heterogeneidade humana colocada em cena mimetiza aquela que jornais e revistas do período situavam nos pavilhões da Exposição. A obra repercute a Babel humana vivenciada no recinto, ao fazer convergir os sons do alto-falante, do grupo amador de teatro, de indivíduos oriundos dos mais variados lugares do mundo e de classes sociais diversas, os quais cantam e falam idiomas e dialetos diversos. O mascaramento de parte do grupo desvela a sociedade de aparências que desfilava na Exposição do Centenário, local forjado na justa medida desta sociedade.

Surpresas da Exposição procura realizar modeladamente a função da comédia de costumes, de explicitar as chagas sociais pelo viés do humor para melhor corrigi-las. É fundamental considerarmos esta obra no contexto no qual ela foi elaborada e circulou. O cosmopolitismo intentado pela Exposição do Centenário configurou-se pelo fomento de certas manifestações artísticas que pouco dialogavam com a cultura nacional. Prova cabal disso foi o uso do principal teatro da cidade – o Theatro Municipal do Rio de Janeiro – como reduto sobretudo de óperas escritas em língua estrangeira. No que tangia à Temporada Lírica do Centenário, apresentada no local, apenas *O rei Galaor* (1922), de Araújo Vianna, fora concebida em língua portuguesa. Mesmo a obra escolhida para o evento de inauguração da temporada, *O Guarani*, ópera de Carlos Gomes, verte o romance indianista de José de Alencar aos cânones da grande ópera italiana, idioma no qual ela é cantada.

Lima Barreto invariavelmente grafava acerbos críticas sociais, que fazia publicar na imprensa da cidade. No que tange ao Theatro Municipal, ele considerava que, para além de seus ingressos serem demasiadamente custosos, “só um reduzido número de pessoas entende” os espetáculos ali exibidos (Barreto, 1921). Enquanto a frequência ao Theatro Municipal desempenhava o papel de brasão cultural para aquela sociedade que desejava se equiparar às nações mais modernas do mundo, exemplares teatrais como *Surpresas da Exposição* miravam fatias mais amplas do público. Escritas localmente e encenadas em língua portuguesa, tais obras abriam-se ao escrutínio de estamentos sociais para além da elite que se engalanava para prestigiar a Temporada Lírica Oficial da cidade.

Ademais, *Surpresas da Exposição* compõe o rol de peças que, exibidas ao longo da Exposição do Centenário, serviam ao esforço de se explicitar que a Independência política do país ocorrera também no campo artístico. Não por acaso, teatros como o Carlos Gomes, o Trianon e o São Pedro – no qual oficiava a Companhia Dramática Nacional, mantida pela prefeitura – procuravam exacerbar na imprensa seu esforço de encenar obras nacionais, intento encampado pela imprensa especializada do período. Referindo-se, meses antes, à escolha do ensaiador da Companhia Dramática Nacional, o jornal *A Ribalta* explicita a importância de se contratar um profissional brasileiro, dado que,

tratando-se de uma companhia oficial, destinada a atestar o grau de evidente progresso artístico em que nos encontramos ao se festejarem os primeiros cem anos de vida autônoma, devia ser seu especial escopo formar-se com os elementos principais que tenhamos, muito especialmente nos cargos de maiores responsabilidades (A Comédia [...], 1922, p. 1).

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

4 Considerações finais

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

Pelas lentes desta obra, observamos que os esforços em direção ao cosmopolitismo apenas faziam revelar o provincianismo latente, o falso moralismo e o preconceito racial daquela sociedade que, ao realizar a sua primeira Exposição Universal, se abria ao mundo. Embora não devamos passar ao largo do endosso que a peça faz a mazelas como o preconceito racial, devemos analisá-la no diálogo que ela estabelece com o repertório teatral exibido então. Neste contexto, *Surpresas da Exposição*, em sua aparente despreensão – *O País* resume-a como um “sucesso de gargalhada” (Carlos [...], 1922, p. 2) –, apresenta alternativas mais democráticas de país que aquelas oferecidas pela oficialidade.

Destaque-se, por exemplo, a apropriação que os estamentos sociais médios hospedados no Celebridade Hotel fazem das óperas exibidas no Theatro Municipal, fruindo, sentados no salão, o espetáculo reproduzido pelo alto-falante, o que mimetiza, naquele espaço frequentado por diferentes grupos sociais, a sociabilidade do reduto elitista, ao qual poucos tinham acesso. Neste contexto, destaque-se igualmente a argúcia com que este espetáculo aborda o papel de uma nova mídia como o rádio na vulgarização de espetáculos que antes apenas poderiam ser acessados pela elite social.

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

Agradecimentos

Esta pesquisa foi desenvolvida graças ao fomento do Programa Nacional de Apoio à Pesquisa da Fundação Biblioteca Nacional (PNAP/FBN – 2021).

Referências

A COMÉDIA Brasileira. *A Ribalta*, Rio de Janeiro, ano 1, n. 1, p. 1, 15 abr. 1922.

A ESPLÊNDIDA homenagem do México cavalheiresco e legendário no primeiro centenário da nossa Independência. *A Exposição de 1922*: órgão da Comissão Organizadora, Rio de Janeiro, n. 6-7, out. 1922. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/cache/2649503725534/10000240-6-0-001571-001100-006285-004402.JPG>. Acesso em: 5 jun. 2024.

A REABERTURA, hoje, do Carlos Gomes. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, ano XLVII, n. 277, 24 nov. 1922. *Gazeta Theatral*, Notícias, p. 5. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/cache/53502991754/10007531-2-0-001645-001330-009144-007392.JPG>. Acesso em: 5 jun. 2024.

ARQUIVO NACIONAL (Brasil). Coordenação de Documentos Escritos. Equipe de Documentos do Poder Executivo e Legislativo. *Fundo*: Delegacia Auxiliar de Polícia, 2a: inventário dos documentos textuais, seção Censura Prévia: série Peças Teatrais e série Avulsos. 2. ed. Revisada e atualizada por Sátiro Ferreira Nunes. Rio de Janeiro: O Arquivo, 2017.

BARRETO, Lima. Megalomania. *Careta*, Rio de Janeiro, n. 636, 28 ago. 1920. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/cache/1551501450617/10024094-7-0-001566-001030-003133-002059.JPG>. Acesso em: 5 jun. 2024.

BARRETO, Lima. O prefeito e o povo. *Careta*, Rio de Janeiro, n. 656, 15 jan. 1921. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/cache/1551501450617/10024939-7-0-001592-001018-003185-002037.JPG>. Acesso em: 5 jun. 2024.

BRAGA, Cláudia. A retomada da comédia de costumes. In: FARIA, João Roberto (org.). *História do teatro brasileiro*, volume I: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2012. p. 403-416.

BRAGA-PINTO, César. From Abolitionism to Blackface: The Vicissitudes of Uncle Tom in Brazil. In: DAVIS, Tracy C.; MIHAYLOVA, Stefka. *Uncle Tom's Cabins: The Transnational History of America's Most Mutable Book*. Michigan: University of Michigan Press, 2018. p. 225-257.

BRAZIL Prepares For Centennial Exposition. [S. l.]: Gaumont Graphic Newsreel, 1922. Disponível em: <https://www.britishpathe.com/asset/173141/>. Acesso em: 12 set. 2023.

CARLOS Gomes. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, ano XLVII, n. 276, p. 8, 23 nov. 1922a. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/cache/5898202148096/10007526-6-0-002272-001813-009087-007251.JPG>. Acesso em: 5 jun. 2024.

CARLOS Gomes. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, ano XLVII, n. 277, p. 8, 24 nov. 1922b.

CARLOS Gomes – *Surpresas da exposição*, “vaudeville” em tres actos, de Gastão Tojeiro. *O País*, Rio de Janeiro, ano XXXIX, n. 13.915, 25 nov. 1922. *Artes e Artistas*, Theatro, p. 2.

CARVALHO, Danielle Crepaldi. O cinema na Exposição do Centenário da Independência (1922-1923): considerações sobre um cinejornal estrangeiro. In: AGUIAR, Carolina Amaral de; VALLE-DÁVILA, Ignacio del; RODRIGUES, Danilo Pontes (org.). *Práticas e culturas cinematográficas*. Londrina: LEDI, 2022. p. 205-218. Disponível em: https://www.academia.edu/106518835/O_cinema_na_Exposi%C3%A7%C3%A3o_do_Centen%C3%A1rio_da_Independ%C3%Aancia_1922_1923_considera%C3%A7%C3%B5es_sobre_um_cinejornal_estrangeiro?uc-sb-sw=29412970. Acesso em: 5 jun. 2024.

CARVALHO, Danielle Crepaldi. O cinema no palco: *O cinematógrafo* (1897) na cena teatral carioca dos anos de 1900. *Vivomatografias: Revista de Estudos Sobre Precine y Cine Silente en Latinoamérica*, Buenos Aires, año 6, n. 6, p. 19-51, dic. 2020. Disponível em: <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/276>. Acesso em: 5 jun. 2024.

CHAVES JÚNIOR, Edgard de Brito. *Memórias e glórias de um teatro: sessenta anos de história do Theatro Municipal do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Companhia Editora Americana, 1971.

CHRYSANTHÈME. A música brasileira. *Correio Paulistano*, São Paulo, n. 21.096, p. 3, 29 mar. 1922. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/cache/2379603449605/10008237-2-0-001976-001330-007323-004929.JPG>. Acesso em: 5 jun. 2024.

CRÔNICA da Exposição. *A Exposição de 1922: órgão da Comissão organizadora*, Rio de Janeiro, n. 3/4, set. 1922. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/cache/2649503725534/10000140-6-0-001528-001085-006113-004340.JPG>. Acesso em: 5 jun. 2024.

D. PICOLINO. A Bela Lucrecia (conto carnavalesco). *Fon Fon!*, Rio de Janeiro, ano 2, n. 46, 22 fev. 1908. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=259063&pasta=ano%20190&pesq=&pagfis=1925>. Acesso em: 5 jun. 2024.

EXPOSIÇÃO internacional do centenário. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, ano XLVII, n. 230, p. 8, 30 set. 1922a. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/cache/4239907202112/10007156-2-0-001672-001330-009070-007213.JPG>. Acesso em: 5 jun. 2024.

EXPOSIÇÃO internacional do centenário. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, ano XLVII, n. 213, p. 10, 15 nov. 1922b. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/cache/4239907202112/10007470-2-0-001668-001330-009084-007242.JPG>. Acesso em: 5 jun. 2024.

GOMES, Tiago de Melo. *Um espelho no palco: identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 1920*. Campinas: Editora da Unicamp, 2004.

GORBERG, Marissa. Entre a negrofilia e a negrofobia: caricaturas dos anos 1920 em perspectiva transnacional. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 42, n. 89, p. 61-92, jan.-abr. 2022. Disponível em: [https://www.scielo.br/j/rbh/a/3q4k\]SsFj9bhb3j6Nh4LSBD/abstract/?lang=pt](https://www.scielo.br/j/rbh/a/3q4k]SsFj9bhb3j6Nh4LSBD/abstract/?lang=pt). Acesso em: 29 dez. 2023.

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

MELLO, Miguel. Aos domingos. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, ano XLVII, n. 186, p. 1, 13 ago. 1922. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/cache/4239907202112/10006813-6-0-002278-001805-009112-007221.JPG>. Acesso em: 5 jun. 2024.

MENCARELLI, Fernando Antonio. *Cena aberta: a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo*. Campinas: Editora da Unicamp, 1999.

NO CARLOS Gomes. *O País*, Rio de Janeiro, ano XXXIX, n. 13.906, 16 nov. 1922a. Artes e Artistas, Theatro, p. 2. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/cache/27545001978701/10011430-2-0-001966-001330-007286-004928.JPG>. Acesso em: 5 jun. 2024.

NO CARLOS Gomes: a estréia da atriz Corina Silva. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, ano XLVII, n. 276, 23 nov. 1922b. *Gazeta Theatral*, p. 5. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/cache/3238305800549/10007523-6-0-002273-001810-009093-007241.JPG>. Acesso em: 7 jun. 2024.

PEREIRA, Carlos E. *A música no cinema silencioso no Brasil*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2014.

PESAVENTO, Sandra J. *Exposições universais: espetáculos da modernidade do século XIX*. São Paulo: Hucitec, 1997.

PINTO, Maria de Lourdes de Melo. *Memória de autoria feminina nas primeiras décadas do século XX: a emergência da obra periodística de Chrysanthème*. 2006. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

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

SÉRIE “1922 – Hoje, há 100 anos” I – Os Batutas embarcam para Paris, em 29 de janeiro – Uma história de música e de racismo. *Brasiliana Fotográfica*, [S. l.], 29 jan. 2022. Disponível em: <https://brasilianafotografica.bn.gov.br/?p=22501>. Acesso em: 6 dez. 2023.

TEATROS. *O Malho*, Rio de Janeiro, ed. 1045, 23 set. 1922. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/cache/21447006708926/10047914-7-0-001831-001220-003662-002439.JPG>. Acesso em: 5 jun. 2024.

TOJEIRO, Gastão. *Surpresas da Exposição*. 23 nov. 1922. Texto da peça datilografado em português, 1 doc e 110 folhas. 2ª Delegacia Auxiliar de Polícia. Rio de Janeiro (Arquivo Nacional – AR). BR.AN,RIO.6E. CPR.PTE.400.