

INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL
DOUTORADO EM CINEMA E AUDIOVISUAL

SANCLER EBERT

**UMA ILUSÃO DE MODERNIDADE:
A trajetória do transformista Darwin pelos cineteatros
brasileiros no início do século XX**

Niterói

2024



SANCLER EBERT

UMA ILUSÃO DE MODERNIDADE:

A trajetória do transformista Darwin pelos cineteatros brasileiros no início do século XX

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense como requisito à obtenção do grau de Doutor em Cinema e Audiovisual.

Linha de pesquisa: Histórias e Políticas.

Orientadora: Profa. Dra. Talitha Gomes Ferraz

NITERÓI - RJ

2024

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG
Gerada com informações fornecidas pelo autor

E16i Ebert, Sancler
UMA ILUSÃO DE MODERNIDADE: : A trajetória do transformista
Darwin pelos cineteatros brasileiros no início do século XX
/ Sancler Ebert. - 2024.
383 f.: il.

Orientador: Talitha Gomes Ferraz.
Tese (doutorado)-Universidade Federal Fluminense, Instituto
de Arte e Comunicação Social, Niterói, 2024.

1. Transformista. 2. Cineteatros cariocas. 3. Palco e tela.
4. Histórias de cinemas. 5. Produção intelectual. I.
Ferraz, Talitha Gomes, orientador. II. Universidade Federal
Fluminense. Instituto de Arte e Comunicação Social. III.
Título.

CDD - XXX

Bibliotecário responsável: Debora do Nascimento - CRB7/6368



UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL



PPGCINE UFF

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL DA UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

Ata de Defesa do doutorando **SANCLER EBERT**,
na forma em que se segue:

Aos 09 (nove) dias do mês de setembro de dois mil e vinte e quatro às 9:30 horas, na sede do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual, Rua Prof. Marcos Waldemar de Freitas Reis, bloco J, São Domingos - Niterói/RJ, em formato híbrido, instalou-se a banca examinadora da tese de Doutorado em Cinema e Audiovisual de **SANCLER EBERT** formada pelos seguintes professores doutores: Talitha Gomes Ferraz (orientadora - presidente da banca - UFF), Paulo Filipe Monteiro (Universidade Nova de Lisboa), Maite Conde (University of Cambridge), Luciana Sá Leitão Corrêa de Araújo (UFSCar), Rafael de Luna Freire (UFF) e João Luiz Vieira (UFF). Abertos os trabalhos, a presidente da banca passou a palavra ao aluno para que expusesse oralmente o seu trabalho, intitulado: **"UMA ILUSÃO DE MODERNIDADE: a trajetória do transformista Darwin pelos cineteatros brasileiros no início do século XX"**. Feita a exposição, a presidente da banca passou a palavra aos outros membros para que comentassem o trabalho e arguissem o aluno, para a seguir também comentar o trabalho e as observações feitas pelos professores. Feitos os comentários e arguições, a banca se reuniu e emitiu o seguinte parecer:

A banca parabeniza o pesquisador pela originalidade e a profundidade da tese apresentada. Elogiamos o modo como o trabalho promove o resgate histórico do transformista Darwin, dando visibilidade ao relevante papel que o artista desempenhou no contexto dos cineteatros e na cultura cinematográfica de início de século XX, no Brasil. Ressalta ainda a qualidade da construção metodológica e a riqueza de dados advindos da pesquisa empírica. A banca sugere que o autor realize algumas alterações no texto, levando em consideração os apontamentos de cada arguidor, principalmente em relação às observações acerca das extensões dos capítulos e ao refinamento da parte teórica. Por fim, reconhece a contribuição da tese para os estudos das histórias de cinema e indica a sua publicação em livro.

Assim, a banca considerou o aluno **APROVADO (X) NÃO APROVADO ()**.

Nada mais havendo, foram encerrados os trabalhos e eu, Talitha Gomes Ferraz, lavrei a ata que vai por mim assinada e pelos demais membros da banca

Documento assinado digitalmente
TALITHA GOMES FERRAZ
Data: 09/09/2024 20:25:33 -0300
Verifique em <https://validar.jo.gov.br>

Talitha Gomes Ferraz (Orientadora - presidente da banca - UFF)

Assinado por: PAULO FILIPE GOUVEIA MONTEIRO
Num. de Identificação: 04177717
Data: 2024.09.10 18:12:33 +0100

Paulo Filipe Monteiro (Universidade Nova de Lisboa)



18. 09. 2024

Mãite Condé (University of Cambridge)



Documento assinado digitalmente
LUCIANA SA LEITAO CORREA DE ARAUJO
Data: 18/09/2024 12:21:16 -0300
Verifique em <https://validar.af.gov.br>

Luciana Sá Leitão Corrêa de Araújo (UFSCar)



Documento assinado digitalmente
RAFAEL DE LUNA FREIRE
Data: 22/09/2024 17:52:15 -0300
Verifique em <http://validar.af.gov.br>

Rafael de Luna Freire (UFF)



João Luiz Vieira (UFF)

À minha mãe, Ronete Marley Ebert (in memoriam), que me ensinou sobre o poder transformador da Educação e acreditou em mim muito antes de eu mesmo acreditar.

AGRADECIMENTOS

Ao Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense e a todos os seus professores, por todas as trocas e aprendizados.

À Capes, pela bolsa do Doutorado Sanduíche, que me permitiu pesquisar e apresentar minha investigação internacionalmente.

À minha orientadora, Talitha Gomes Ferraz, por todo apoio, por sempre me incentivar a fazer a pesquisa que eu queria, acreditando e confiando no meu trabalho, por todas as conversas ao longo desses anos e por me ajudar a crescer como pesquisador nos vários âmbitos desta profissão.

Ao meu supervisor do Doutorado Sanduíche, Paulo Filipe Monteiro, pela generosidade e acolhida, que tornou a experiência em Portugal muito gratificante e enriquecedora.

Aos professores Rafael de Luna Freire e Luciana Sá Leitão Corrêa de Araújo pelas importantes contribuições no Exame de Qualificação que aprimoraram a tese, pelos apontamentos realizados ao longo dos anos em congressos que sempre somaram à pesquisa, pelas referências que são e pela participação na defesa.

Ao professor João Luiz Vieira, pela participação na defesa, pela inspiração e, principalmente, pelo encorajamento para seguir com a ideia da pesquisa quando a apresentei pela primeira vez no Seminário Temático “Exibição cinematográfica, espectadorialidades e artes da projeção no Brasil” durante o XXI Encontro Socine, em 2017.

À professora Maite Conde, pela participação na defesa, pelas sugestões ao trabalho e pela oportunidade concedida de compartilhar minha pesquisa com estudantes e professores da Universidade de Cambridge

Aos membros das Diretorias da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (Socine), que acompanharam a feitura desta tese, por toda compreensão e amparo.

A todos os colegas pesquisadores que questionaram, sugeriram e criticaram a pesquisa nos diversos congressos que participei enquanto escrevia a tese e que com isso auxiliaram a amadurecer ideias e propor novos caminhos.

Aos colegas do Centro Universitário FMU-FIAMFAAM, com quem trabalho ou com quem já trabalhei nesses últimos cinco anos, por toda parceria e pelas conversas que tornaram essa jornada mais leve.

A todos os meus alunos, pelas trocas felizes em sala de aula e pela motivação.

Aos amigos que fiz em Portugal e que me ajudaram a me sentir em casa, mesmo estando tão longe dela. Em especial a professora Ana Soares, que me recebeu na Universidade do Algarve para uma palestra.

Ao pesquisador e amigo Albert Elduque, por ter me recebido em sua casa durante o período de investigação em Barcelona e por ter sido o melhor anfitrião que alguém poderia ter.

À minha terapeuta, Erica Valente, pela condução cuidadosa ao longo desses anos, pelo suporte necessário para realização deste Doutorado.

Às professoras Flavia Cesarino Costa e Suzana Reck Miranda, pela amizade e por todos os conselhos sobre a vida acadêmica que foram essenciais para a minha trajetória e para realização desta tese.

Aos amigos, cúmplices e colegas de PPGCine, Livia Cabrera e Ryan Brandão, que tornaram essa jornada mais feliz e menos solitária.

À amiga Debora Taño por todas as conversas inspiradoras, pelas sugestões, pelas leituras da tese e pela companhia em tantos momentos da vida.

A todos os meus amigos e em especial a Leticia Mendes, Giane Fagundes, Joyce Cury, Juily Manghirmalani, Tarcia Santana, Nauro Junior, Gabi Mazza, Bruna

Inveninato, Bruna Tomi, por todas as conversas, pelos abraços, pela cumplicidade, pelo carinho, por tornarem a minha vida mais colorida e completa.

À toda minha família (que se estende também à família de meu esposo), em especial ao meu pai Luiz e ao meu irmão Christopher, pelo carinho, pela força, pela torcida e por estarem ao meu lado (mesmo que não fisicamente) em cada uma de minhas conquistas.

À minha mãe, Ronete Marley Ebert (*in memoriam*), pelo amor incondicional, pelo incentivo ao estudo e por me tornado uma pessoa resiliente.

Ao Brás e à Diadorim, por alegrarem meus dias, por me ajudarem a viver o presente e serem as melhores companhias para escrita da tese.

Ao meu esposo João Felipe Cabral Moraes, pelo amor, pelo companheirismo, por me ajudar a encontrar caminhos quando eu me sentia perdido, por me lembrar das alegrias nos momentos de cansaço, pela paciência nos dias difíceis, pelo apoio incondicional que fez essa tese ser uma realidade.

Às políticas públicas, que possibilitaram que um jovem, filho de pais que não concluíram os estudos, pudesse estudar, tornar-se professor e concluir um Doutorado.

É feia. Mas é uma flor. Furou o asfalto, o tédio, o nojo e o ódio.

Carlos Drummond de Andrade. A flor e a náusea, A rosa do povo, p. 13

O correr da vida embrulha tudo, a vida é assim: esquenta e esfria, aperta e daí afrouxa, sossega e depois desinquieta. O que ela quer da gente é coragem. O que Deus quer é ver a gente aprendendo a ser capaz de ficar alegre a mais, no meio da alegria, e ainda mais alegre ainda no meio da tristeza! Só assim de repente, na horinha em que se quer, de propósito — por coragem. Será? Era o que eu às vezes achava. Ao clarear do dia.

João Guimarães Rosa. Grande Sertão: Veredas, p. 230.

RESUMO

Neste trabalho, buscamos resgatar a trajetória do transformista Darwin nos cineteatros brasileiros nas primeiras décadas do século XX e, a partir disso, refletir sobre as relações e dinâmicas entre atrações de palco e tela. Para isso, utilizamos a pesquisa em arquivos, com consulta, principalmente, aos periódicos disponibilizados na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Refazemos o percurso de Darwin pelos cineteatros de 1914 a 1937, investigamos seus espetáculos, compreendemos sua participação na comédia *Augusto Annibal quer casar* (Luiz de Barros, 1923), analisamos o seu público e escrevemos a biografia do artista. A partir disso, concluímos que o sucesso tanto dos cineteatros quanto dos espetáculos de Darwin se dava por ambos atenderem à lógica da sociedade brasileira da época, que desejava a modernidade, ao mesmo tempo em que não abandonava as tradições. O artista combinava em seus espetáculos a imitação de mulheres, a apresentação de canções modernas e a exibição de figurinos de luxo. Suas apresentações eram assistidas por homens, mulheres e crianças, tanto das classes mais altas, quanto das mais baixas, assim como por brancos e negros. Todo esse destaque o levou a participar da comédia de Barros. Por fim, ao recontarmos a história do transformista que tanto fez sucesso no início do século XX, esperamos que mais pessoas o conheçam e que mais pesquisas sejam realizadas.

Palavras-chave: Darwin, imitador do belo sexo; transformista; cineteatros brasileiros; modernidade.

ABSTRACT

In this paper we seek to recover the trajectory of the female impersonator Darwin in Brazilian movie theaters in the early decades of the 20th century and, from this, reflect on the relationships and dynamics between stage and screen attractions. To do this, we used archival research, mainly consulting the periodicals available in the National Library's Digital Library. We retraced Darwin's journey through theaters from 1914 to 1937, investigated his shows, understood his participation in the comedy *Augusto Annibal quer casar* (Luiz de Barros, 1923), analyzed his audience and wrote a biography of the artist. From this, we concluded that the success of both the movie theaters and Darwin's shows was due to the fact that they both responded to the logic of Brazilian society at the time, which wanted modernity while at the same time not abandoning traditions. In his shows, the artist combined the imitation of women, the presentation of modern songs and the display of luxurious costumes. His performances were attended by men, women and children from both the upper and lower classes, as well as blacks and whites. All this prominence led him to take part in Barros' comedy. Finally, by retelling the story of the female impersonator who was so successful at the beginning of the 20th century, we hope that more people will get to know him and that more research will be carried out.

Keywords: Darwin, imitator of the beautiful sex; female impersonator; Brazilian movie theaters; modernity.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Fotografia do Trio Pepe-Oterito-Raul	75
Figura 2 - Fotografia de Raul Pepe.....	75
Figura 3 - Fotografia de George Barrington e Isabel Dickens.	80
Figura 4 - Anúncio do Cinema Theatro São Luiz com o exemplo da programação dividida em duas partes.	82
Figura 5 - Fotografia de Royal Sidney.	83
Figura 6 - Fotografia de Alfredo Albuquerque.....	84
Figura 7 - Fotografia dos Les Petit Trombets.....	85
Figura 8 - Anúncio do Casino do Parque Balneário com fotografia de Darwin.....	89
Figura 9 - Anúncio do Theatro São Paulo com Darwin programado entre os filmes.	90
Figura 10 - Localização do Americano sobre Planta Informativa da Cidade do Rio de Janeiro	96
Figura 11 - Localização do América sobre Planta Informativa da Cidade do Rio de Janeiro.....	98
Figura 12 - Localização do Rialto sobre Planta Informativa da Cidade do Rio de Janeiro.....	100
Figura 13 - Localização do Cine Theatro Brasil sobre Planta Informativa da Cidade do Rio de Janeiro.....	102
Figura 14 - Anúncio com fotografia de Duarte.	103
Figura 15 - Localização do Atlantico sobre Planta Informativa da Cidade do Rio de Janeiro.....	106
Figura 16 - Localização do Cine Theatro Brasil, Atlantico e Rialto sobre Planta Informativa da Cidade do Rio de Janeiro.....	107
Figura 17 - Localização do Centenário sobre Planta Informativa da Cidade do Rio de Janeiro	108
Figura 18 - Localização do Central sobre Planta Informativa da Cidade do Rio de Janeiro	109
Figura 19 - Fotografia de De Chocolat publicada no jornal A Pátria, 31 de julho de 1926	111
Figura 20 - Localização do Cine Theatro Brasil, America, Central e America sobre Planta Informativa da Cidade do Rio de Janeiro	113

Figura 21 - Localização do Central sobre Planta Informativa da Cidade do Rio de Janeiro	113
Figura 22 - Localização do Haddock Lobo sobre Planta Informativa da Cidade do Rio de Janeiro	114
Figura 23 - Anúncio do Theatro Moderno com a tabela de preços das sessões.	115
Figura 24 - Anúncio do Cine Selecto e do Theatro Carlos Gomes.	116
Figura 25 - Localização do America sobre Planta Informativa da Cidade do Rio de Janeiro	118
Figura 26 - Ilustração de Frosso.	120
Figura 27 - Anúncio com fotografia de Gabriela Koszilkow.....	122
Figura 28 - Anúncio do Rialto.....	123
Figura 29 - Localização do Rialto sobre Planta Informativa da Cidade do Rio de Janeiro	124
Figura 30 - Localização do America sobre Planta Informativa da Cidade do Rio de Janeiro	125
Figura 31 - Localização do Cine Smart sobre Planta Informativa da Cidade do Rio de Janeiro	126
Figura 32 - Localização do Cine Engenho de Dentro sobre Planta Informativa da Cidade do Rio de Janeiro.	127
Figura 33 - Localização do America sobre Planta Informativa da Cidade do Rio de Janeiro.	128
Figura 34 - Localização do Oriente sobre Planta Informativa da Cidade do Rio de Janeiro.	129
Figura 35 - Localização do Rialto sobre Planta Informativa da Cidade do Rio de Janeiro.	130
Figura 36 - Localização do Modelo sobre Planta Informativa da Cidade do Rio de Janeiro.	131
Figura 37 - Localização do Cine Smart sobre Planta Informativa da Cidade do Rio de Janeiro.	132
Figura 38 - Localização do Modelo e do Cine Smart sobre Planta Informativa da Cidade do Rio de Janeiro.	132
Figura 39 - Localização do Cine Theatro Brasil sobre Planta Informativa da Cidade do Rio de Janeiro.....	133
Figura 40 - Anúncio do Cinema Central com as diversas atrações.	134

Figura 41 - Anúncio do Cinema Central com as diversas atrações.	135
Figura 42 - Anúncio da Roda do Diabo.	136
Figura 43 - Localização do Central sobre Planta Informativa da Cidade do Rio de Janeiro.	137
Figura 44 - Localização do Americano sobre Planta Informativa da Cidade do Rio de Janeiro.	138
Figura 45 - Localização do Atlantico sobre Planta Informativa da Cidade do Rio de Janeiro.	139
Figura 46 - Anúncio do Theatro Carlos Gomes com fotografias de Darwin e Baptista Junior.	140
Figura 47 - Anúncio do Democrata Circo.	145
Figura 48 - Anúncio do Rialto.	146
Figura 49 - Recorte do anúncio do Central.	146
Figura 50 - Recorte do anúncio do Rialto.	147
Figura 51 - À esquerda, fotografia de Darwin com o figurino de Raquel Meller, registrado em quadro à direita.	168
Figura 52 - Partitura de Waya Wais.	201
Figura 53 - Partitura de Lamentos de Pierrot (Cosi Piange Pierrot).	201
Figura 54 - Partitura de Mentirosa.	202
Figura 55 - Capa de partituras “Musicas de Exito”.	202
Figura 56 - Partitura de Loca!	202
Figura 57 - Partitura de El Pañuelito.	202
Figura 58 - Revista Fon Fon.	206
Figura 59 - Jornal de Theatro & Sport.	209
Figura 60 – Darwin, “célebre imitador do bello sexo”.	210
Figura 61 – Fotografias de Darwin nos jornais “A Pacotilha” e “Jornal do Commercio” no ano de 1916.	211
Figura 62 – Fotografias de Darwin no jornal “Diário de Pernambuco” no ano de 1923.	211
Figura 63 – Fotografias de Darwin no jornal “Diário de Pernambuco” no ano de 1923.	212
Figura 64 - Fotografias de Darwin nos jornais “Diário de Pernambuco” e “A Tribuna” no ano de 1923 e 1924, respectivamente.	212

Figura 65 – Fotografias de Darwin nos jornais “A Tribuna” e “Jornal do Brasil”, nos anos de 1924 e 1932, respectivamente.	213
Figura 66 – Fotografias de Darwin nos jornais “Correio da Manhã” e “Diário Carioca”, nos anos de 1915 e 1932, respectivamente.	213
Figura 67 – Imagem extraída da capa da partiture da canção El Pañuelito.	214
Figura 68 – Imagem extraída da capa da partiture da canção La Paiquita.	214
Figura 69 – Fotografias de Darwin nos jornais “Diário de Notícias” e “Gazeta Popular”, nos anos de 1932 e 1933, respectivamente.	216
Figura 70 - Imagem extraída da capa da partiture da canção El Pañuelito.	217
Figura 71 - Imagens extraídas das capas das partitures das canções La Paiquita e Lamentos de Pierrot.	218
Figura 72 – Fotografias de Darwin nos jornais “Correio Paulistano” e “Diário de Pernambuco” nos anos 1917 e 1923, respectivamente.	218
Figura 73 - Augusto Annibal.	227
Figura 74 - Yara Jordão ao centro da foto, ladeada pelas girls do Ba-ta-clan em foto de divulgação do filme.	228
Figura 75 - Yara Jordão caracterizada para Augusto Annibal quer casar.	228
Figura 76 - Augusto Annibal, Yara Jordão e as girls do Ba-ta-clan em Augusto Annibal quer casar.	229
Figura 77 - Augusto Annibal e as girls do Ba-ta-clan em Augusto Annibal quer casar.	230
Figura 78 - Augusto Annibal na comédia de Barros.	231
Figura 79 - Augusto Annibal e Darwin na cena de casamento da comédia.	232
Figura 80 - Fotografia do filme publicada na revista A Scena Muda.	233
Figura 81 - Darwin no set de Augusto Annibal quer casar caracterizado como noiva do protagonista.	234
Figura 82 - Na legenda das fotos Darwin é apresentado como o Julian Etinge brasileiro.	236
Figura 83 - Anúncio publicitário da comédia.	238
Figura 84 - Publicidade do filme com destaque a Darwin como noiva de Augusto Annibal.	239
Figura 85 - Recorte com a nota publicitária.	240
Figura 86 - Recorte da nota publicitária.	241
Figura 87 - Imagem do artigo publicado em A Rua.	243

Figura 88 - Publicidades do filme e espetáculo de Darwin lado a lado.	244
Figura 89 - Publicidades dos espetáculos Aguenta, Felipe e A francesinha do Ba-ta-clan.	244
Figura 90 - Página com a lista de passageiros do Vapor Conte Biancomano.	267
Figura 91 - Registro de batismo de Darwin no Índice General de Bautismos.	268
Figura 92 - Recorte de imagem feita a partir do Processo de naturalização de Jesús Pascual Casajus.	268
Figura 93 - Nome escrito no texto da solicitação das certificações de boa conduta. Recorte de imagem feita a partir do Processo de naturalização de Jesús Pascual Casajus.	273
Figura 94 - Nome escrito na assinatura. Recorte de imagem feita a partir do Processo de naturalização de Jesús Pascual Casajus.	273
Figura 95 - Foto do marechal Manoel Lopes Carneiro da Fontoura.	277
Figura 96 - Foto de Afranio Palhares Ribeiro.	278
Figura 97 - Registro de óbito.	281
Figura 98 - Jazigo onde os restos mortais de Jesús (Darwin) se encontram no Cemitério São Miguel e Almas, Porto Alegre, RS.	282

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Percurso de Darwin pelo Brasil entre 1914-1918	93
Quadro 2 - Percurso de Darwin pelo Brasil entre 1921-1925.	141
Quadro 3 - Quantidade de filmes por dia	148
Quadro 4 - Proporção dos gêneros Cômico/Comédia e Drama em relação ao total de filmes (1922 / 1923 / 1924).	148
Quadro 5 - Proporção da presença dos gêneros Cômico/Comédia e Drama na mesma programação em relação ao total de dias (1922 / 1923 / 1924).	149
Quadro 6 - Duração dos filmes (1922-1924).	150
Quadro 7 - Companhias dos filmes exibidos (1922-1924).....	153
Quadro 8 - Quantidade de citações aos artistas em anúncios (1922-1924).....	154
Quadro 9 - Categorias das atrações.....	158
Quadro 10 - Número de atrações programadas junto à Darwin por dia programado.	159

LISTA DE MAPAS

Mapa 1 - Estados nos quais Darwin se apresentou em 1914	65
Mapa 2 - Estados nos quais Darwin se apresentou em 1915	72
Mapa 3 - Estados nos quais Darwin se apresentou em 1916.	87
Mapa 4 - Estados nos quais Darwin se apresentou em 1917	91
Mapa 5 - Estados nos quais Darwin se apresentou em 1918	92
Mapa 6 - Estados nos quais Darwin se apresentou em 1921	95
Mapa 7 - Estados nos quais Darwin se apresentou em 1923	117
Mapa 8 - Estados nos quais Darwin se apresentou em 1924.	140
Mapa 9 - Estados nos quais Darwin se apresentou na década de 1930.....	143

SUMÁRIO

CALÇADA	20
INTRODUÇÃO	21
BILHETERIA: O percurso metodológico	31
HALL / SALA DE ESPERA	37
PRÓLOGO – Modernidade, cineteatros e travestilidade na Capital Federal no início do Século XX	38
I – Rio de Janeiro, projeto de modernidade	38
II – Cineteatro: em busca de uma definição	42
III – Travestilidade: uma forma de arte.....	47
PALCO E TELA	53
CAPÍTULO 1 – Darwin nos palcos, filmes nas telas	54
1.1 1914 – 1918: De Norte a Sul, as primeiras andanças pelo Brasil	54
1.2 1921 – 1925: O auge e a conquista da Capital	94
1.3 1932 – 1937 – Darwin se despede dos palcos	141
1.4 As relações e dinâmicas entre palco e tela dos cineteatros cariocas pela trajetória de Darwin na década de 1920	143
PALCO	162
CAPÍTULO 2 – Darwin nos palcos: imitação, música e moda	163
2.1 Imitação: Darwin, “o rei dos imitadores”	165
2.1.1 <i>Darwin, o homem-mulher. Mas afinal, que mulher é essa?</i>	175
2.1.2 <i>Darwin, um argumento antifeminista?</i>	178
2.1.3 <i>Ao final, Darwin revela seu truque: tudo era uma ilusão</i>	182
2.2 Música: De cuplés a fox-trots, Darwin canta a modernidade	187
2.3 Moda: Darwin veste modernidade e vende o sonho do consumo feminino.....	205
2.3.1 <i>Trajado de Modernidade: beleza para os homens, modelo para as mulheres</i>	206

2.3.2 O palco como vitrine, Darwin como manequim.....	219
2.3.3 O “finíssimo guarda-roupa” de Darwin: variedade, riqueza e atualização	222
TELA.....	224
CAPÍTULO 3 – Darwin, dos palcos às telas: a participação do transformista na comédia <i>Augusto Annibal quer casar</i> de Luiz de Barros (1923)	225
3.1 Darwin, em um papel feminino de entontecer os homens	229
3.2 Darwin casa-se por engano: as estratégias de promoção do filme.....	237
3.3 Do Rio a São Luiz: O circuito de exibição da comédia pelo Brasil	245
PLATEIA.....	250
CAPÍTULO 4. “Darwin conquista a plateia do Rio”: retratos dos públicos do imitador	251
4.1 Seletos, de elite e familiar: o retrato do público pela imprensa carioca	251
4.2 Um retrato mais diverso: os públicos de Darwin a partir de seu circuito	261
COXIA.....	264
CAPÍTULO 5 – Darwin, o imitador do belo sexo: uma possível biografia	265
5.1 Em busca de um nome	266
5.2 Jesús Pascual Casajus.....	269
5.3 Jesús quis ser brasileiro	272
5.4 Em uma lápide em branco, jaz Jesús (Darwin)	279
DO OUTRO LADO DA RUA.....	283
CONCLUSÃO	284
REFERÊNCIAS	288
APÊNDICE 1 – Informações dos cineteatros, teatros e circos com apresentações de Darwin - 1914-1937	304
APÊNDICE 2 – Base de dados da programação 1914-1937	306
ANEXO A – Partitura de “La Paiquita”	347

ANEXO B – Partitura de “Pobre Madre”	349
ANEXO C – Partitura de “Francesita”	351
ANEXO D – Partitura de “Talán-Talán”	353
ANEXO E – Partitura de “Cascabelito”	355
ANEXO F – Partitura de “A Phalena”	357
ANEXO G – Partitura de “Madre”	359
ANEXO H – Partitura de “Melenita de Oro”	361
ANEXO I – Partitura de “Celosa”	363
ANEXO J – Partitura de “Les Gigolettes”	365
ANEXO K – Partitura de “La Chula Tanguista”	367
ANEXO L – Partitura de “Carnaval de Pierrot”	369
ANEXO M – Partitura de “Mentirosa”	371
ANEXO N – Partitura de “Loca”	373
ANEXO O – Partitura de “El Pañuelito”	375
ANEXO P – Partitura de “Chau... Chita”	377
ANEXO Q – Partitura de “Meu filho”	379

CALÇADA

INTRODUÇÃO

Você já ouvir falar de Darwin, o imitador do belo sexo? Se sim, possivelmente atrelado ao filme de Luiz de Barros, *Augusto Annibal quer casar*, de 1923. Na comédia de Barros, Darwin aparece quase ao final da história, conforme podemos interpretar a partir do cine-romance assinado por C. Veiga, publicado na revista *A Scena Muda*¹, uma vez que nenhuma cópia da obra sobreviveu. Depois de perseguir belas jovens com o intuito de casar-se, o protagonista Augusto Annibal acaba atraído para uma armadilha arquitetada pelas moças e casa com Darwin, vestido de mulher. Logo após a cerimônia, a noiva passa agir como homem e o protagonista foge cidade afora até partir pendurado em um hidroavião.

Embora os anúncios do filme destacassem a presença de Darwin, diferenciando o nome do artista até tipograficamente, esse não é o ápice da carreira do imitador. É pela participação no filme, no entanto, que ele é lembrado e citado em pesquisas. No livro de memórias de Barros, o transformista é apenas uma curiosidade lembrada ao falar da comédia. Em outras obras que citam o filme de Barros, ele é ignorado, como *Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento*, de Paulo Emílio Sales Gomes e *Introdução ao Cinema Brasileiro*, de Alex Vianny. Nos últimos anos, o trabalho de Darwin recebeu maior destaque no artigo de Luciana Correa de Araújo (2015), no qual a pesquisadora dedicou-se a refletir sobre a produção de *Augusto Annibal quer casar* e, com isso, levantou informações sobre os espetáculos de Darwin nos cineteatros cariocas. Ainda que tenha sido um avanço, Darwin não era o foco do texto e sim mais um artista analisado dentre outros que participavam do filme. Já em 2017, o transformista foi citado na dissertação de Martins, que fez um levantamento de filmes com travestis e apontou *Augusto Annibal quer casar* como o primeiro encontrado. Como o interesse do autor está em obras como *Rainha Diaba* (1974, Antônio Carlos Fontoura), *Viagem ao Céu da Boca* (1981, Roberto Mauro), *Vera* (1987, Sérgio Toledo), *Doce Amianto* (2013, Guto Parente e Uirá dos Reis) e *Bombadeira* (2007, Luis Carlos de Alencar), Darwin é utilizado para pensar a presença de travestis desde muito cedo no cinema brasileiro, mas novamente tem apenas alguns parágrafos dedicados ao seu trabalho.

¹ *A Scena Muda*, ano 3, n.129, 13 de setembro de 1923, p. 6, 7 e 31.

Como aponta Maltby (2011, p. 4), “a história do cinema tem sido predominantemente uma história da produção, dos produtores, da autoria e de filmes”. Logo, é natural que Darwin apareça em pesquisas sempre ligado ao único filme que participou durante sua carreira e, se não fosse por elas, talvez esta pesquisa não existisse: foi por meio de textos sobre a participação na comédia de Lulu de Barros que conheci o transformista. Mas o caminho até ele não foi tão direto. Quando finalizei o Mestrado, buscava novos horizontes de pesquisa e tinha como desejo me aproximar dos estudos em história do cinema, muito inspirado pelos professores com quem tive contato durante a Pós-Graduação em Imagem e Som na Universidade Federal de São Carlos. Outro interesse, também germinado durante a experiência na UFSCar a partir da troca com estudantes, era o de investigar a presença de personagens trans no audiovisual. Procurando aproximar esses dois desejos, encontrei Darwin. Ainda em 2016, logo após defender a dissertação, iniciei uma pesquisa sobre personagens trans no cinema brasileiro a partir do início do Século XX, ideia inicial para a tese. Enquanto consultava livros, dissertações, teses e artigos, fui organizando uma lista de personagens e entre eles um me chamou a atenção: Darwin, o imitador do belo sexo. Era fascinante pensar como uma comédia da década de 1920 tinha como uma de suas estrelas um artista transformista. Naturalmente, essa descoberta levou à pergunta: mas quem era Darwin?

Para tentar respondê-la, em 2017, fiz uma primeira pesquisa em livros e artigos e os que encontrei são os citados acima. Em seguida, fiz buscas na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional para saber se havia material que sustentasse o que, em um primeiro momento, era uma comunicação para um congresso. Posteriormente, detalharei o processo de pesquisa em arquivos, na discussão sobre a metodologia.

Tendo coletado um material significativo, cerca de 386 recortes, produzi um primeiro texto que foi apresentado no Seminário Temático “Exibição cinematográfica, espectadorialidades e artes da projeção no Brasil” durante o XXI Encontro Socine². Os comentários dos pares no ST foram de extrema importância para que eu percebesse que Darwin poderia ser mais do que um personagem da galeria de uma pesquisa mais ampla, que o artista em si poderia estar no centro da investigação.

² Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual. Disponível em <https://www.socine.org/>. Acesso em 24 de maio de 2022.

A primeira razão é a notória relevância que o transformista teve na cena cultural carioca no início do Século XX. Conhecido como imitador do belo sexo³, Darwin apresentou-se nos palcos dos cineteatros cariocas entre os anos de 1914 e 1933, até depois disso, se considerarmos outros palcos. Além disso, apresentou-se em cidades das regiões Norte, Nordeste, Sudeste e Sul do Brasil. Os espetáculos do transformista espanhol misturavam a imitação de diferentes tipos de mulheres, a apresentação de canções e a exibição de roupas femininas de luxo.

Embora o vestuário e os musicais chamassem a atenção do público, a grande arte de Darwin era o seu poder em imitar perfeitamente o sexo feminino, como aponta o jornalista e político Costa Rego em seu artigo *O poder do artifício*: “o que desperta furor em Darwin não é propriamente ele: é a sua ilusão”⁴. Ainda que existissem outros⁵ imitadores do belo sexo apresentando-se na então Capital Federal, Darwin se destacava em relação a eles. O sucesso do transformista nos palcos dos cineteatros pode ser compreendido a partir de diferentes dados. Um primeiro seria o tempo em que o artista esteve presente nas programações cariocas, quase vinte anos, ainda que não ininterruptos. Um segundo dado a ser considerado são as diversas notas publicadas na imprensa carioca que reforçam uma narrativa de êxito do transformista no Rio de Janeiro: “continuação do colossal sucesso que está obtendo no nosso palco um artista que passou a ser ultra querido do público, Darwin (o imitador do belo sexo)”⁶. “Darwin, em toda a parte onde se tem exibido, consegue temporadas brilhantes, como ultimamente aconteceu nos cine-teatros Americano e America”⁷. “Hoje, continuação do esplendido triunfo que está tendo no palco do palácio da cinematografia o elegante, o interessante, o célebre artista Darwin”⁸. “O êxito crescente e ruidosíssimo do mais perfeito e admirável imitador do belo sexo: Darwin, o sem rival”⁹.

Além das notas na imprensa, a própria participação do artista na comédia *Augusto Annibal quer casar*, de Luiz de Barros em 1923, aponta para o sucesso do

³ Termo utilizado para designar artistas masculinos que, entre o final do século XIX e início do século XX, apresentavam-se travestidos de mulheres e faziam sucesso pela imitação dos trejeitos femininos.

⁴ *Correio da Manhã*, 21 de abril de 1922, p. 2.

⁵ Relacionados a notícias sobre Darwin, encontramos nomes como Ramos e Douglas Harri, apontados como rivais do transformista (*Correio da Manhã*, 04 de agosto de 1922, p. 4; *Ibidem*, 05 de maio de 1922, p. 4).

⁶ *Correio da Manhã*, 18 de abril de 1922, p. 5.

⁷ *Correio da Manhã*, 06 de abril de 1922, p. 4.

⁸ *Correio da Manhã*, 09 de abril de 1922, p.16.

⁹ *Correio da Manhã*, 06 de maio de 1922, p. 12.

transformista junto aos cariocas. Isso porque, como explica Araújo (2015), a obra de Barros vai acionar diversos artistas de outras formas de arte para o filme, como o protagonista Augusto Annibal, que lotava teatros com a revista *Aguenta Felipe!*, as garotas do Ba-ta-clan, que estavam em turnê no país, e Yara Jordão, vencedora de um concurso de beleza.

Outro dado relevante é o uso da imagem do transformista nas capas de partituras. O artista era usado como chamariz para as partituras, que tinham letra e música de outros artistas, mas que faziam parte do repertório do imitador. Até o momento, encontramos 17 partituras de canções que faziam parte do repertório de Darwin, dessas três *fox-trots* e 14 tangos. Iremos abordar as partituras quando discutirmos os espetáculos do imitador.

Mais um argumento sobre a notoriedade de Darwin no Rio de Janeiro e que se relaciona com o destaque em sua arte é a recorrência com que ele é citado como referência a outros imitadores do belo sexo. Se, em um primeiro momento, há uma comparação¹⁰ dele com Fregoli¹¹ e Fatima Miris¹², depois da sua aparição nos cineteatros, é Darwin que passa ser utilizado como critério de comparação ou superação. Apesar de Douglas Harri ser apontado como possível rival de Darwin em uma nota, já no dia seguinte, Darwin desbanca seu concorrente ao ser anunciado como o “sem rival”¹³. Em 1930, quando o imitador já estava afastado há seis anos do Rio de Janeiro, ele permanecia como referência no gênero, sendo utilizado para apresentar um artista: “Vianor, o transformista, trabalha no mesmo gênero de Darwin, que vimos há tempos”¹⁴. Antes do seu retorno aos cineteatros cariocas em 1932, ainda

¹⁰ [...] Darwin, o famoso, o mais completo imitador de mulheres que tem aqui aparecido, emulo de Fregoli e de Fatima Miris (*Correio da Manhã*, 14 de maio de 1922, p. 7).

¹¹ Leopoldo Fregoli, ator italiano, conhecido como um dos primeiros transformistas do mundo e que esteve no Brasil diversas vezes entre o final do século XIX e início do século XX. A estreia do artista italiano no Rio de Janeiro se deu no Theatro Lyrico no dia 22 de julho de 1895 (*Gazeta de Notícias*, p. 06). Fregoli ficou famoso pela sua capacidade de transformar-se em diferentes personagens: mulher, homem, idoso, criança (RUSCONI, 2011). Uma crítica publicada no *Gazeta de Notícias* de 24 de julho de 1895 sobre o primeiro espetáculo do artista em solo brasileiro revela o talento de Fregoli para transitar entre os gêneros: “Principiou as suas habilidades aparecendo-nos vestido de mulher e cantando um trecho de ópera com uma voz de mezzo soprano, que faria morrer de raiva a muitas cantoras que andam por esse mundo a fora atordoando os ouvidos do próximo. A ilusão era perfeita: as notas saíam cheias, vibrantes, de rigorosa afinação, como se fossem emitidas pela Sra. Guerrini. O Sr. Fregoli volta-se, ei-lo vestido de homem a cantar com a bela voz de barítono. Depois, virando-se ora para um lado ora para outro, canta sozinho um dueto, destruindo assim a opinião até aqui considerada como verdadeira de que para cantar um duo são precisas duas pessoas” (RUSCONI, 2011, p. 2).

¹² Fatima Miris, atriz italiana, apresentada como rival de Fregoli. “105 transformações em 40 minutos” (*Pacotilha*, 19 de fevereiro de 1918, p. 1).

¹³ *Correio da Manhã*, 06 de maio de 1922, p. 12.

¹⁴ *Crítica*, 18 de julho de 1930, p. 6.

em 1931, o imitador parecia superado pela imprensa como demonstram os trechos: “Rubens, supera tudo quanto se tem visto em seu gênero, sendo muito melhor que Darwin”¹⁵ e “é o artista do gênero que suplantou Darwin, de quem o nosso público ainda tem saudades”¹⁶.

Somando-se a essas argumentações, vale ainda destacar o caso narrado pelo Dr. Florius, que reforça a importância de Darwin naquele período. O escritor conta a história do pai de uma criança recém-nascida, fã de Darwin, que foi batizar o filho com o nome do artista, por admirar o homem que tão bem se travestia, “Mas, ao que parece, pronunciando o nome ao seu modo, o escrivão do registro entendeu Dário. Daí, passou o menino a ser chamado de Dário o resto da vida”¹⁷.

Mesmo com todo sucesso, Darwin ainda é um nome pouco estudado e, até então, relegado a pequenas notas nas pesquisas brasileiras sobre o cinema. A partir das informações apresentadas, já poderíamos afirmar a importância de dedicarmos uma pesquisa à carreira do artista, um transformista que foi dos palcos às telas no início do século XX, em um período em que era proibido travestir-se em público de acordo com o Código Penal, que previa detenção àqueles que desobedecessem a lei (que foi alterada apenas em 1940) (GREEN, 2000, p. 172). No entanto, há uma segunda razão: a trajetória de Darwin nos permite ir além de um resgate de sua história, possibilitando, a partir dela, refletir sobre as relações entre atrações de palco e tela nos cineteatros cariocas. Como assinala Ferraz (2012), por um longo período, o cinema não foi a única atração dos estabelecimentos de entretenimento e, às vezes, nem mesmo a atração principal:

Os filmetes concorriam com atrações de mágica, mostras de boneco de cera, panoramas, demonstrações de levitação e diversas outras atrações curiosas. Também a concepção de público cinematográfico, conforme conhecemos, ainda não parecia se configurar (FERRAZ, 2012, p. 43).

Investigar as apresentações do transformista, os circuitos que ele fazia no Rio de Janeiro e como eram as programações em que ele estava inserido nos permitirá entender melhor como se davam as relações entre palco e tela nos cineteatros, foco que ainda necessita de mais pesquisas no país. Como bem aponta Bernardet (2008), os estudos da História de nosso cinema têm sido focados mais na produção dos

¹⁵ *Diário de Notícias*, 01 de julho de 1931, p. 14.

¹⁶ *Correio da Manhã*, 14 de julho de 1931, p. 7.

¹⁷ *Correio da Manhã*, 28 de julho de 1929, p. 6.

filmes, do que em suas distribuições e exibições. A escolha em datar o nascimento do cinema brasileiro por meio da primeira filmagem e não da primeira exibição, como foi feita em outros países, já demarca bem essa predileção. É preciso, no entanto, deixar claro que o foco nos filmes não é exclusividade brasileira.

Movimentos como o *New Cinema History* (nos casos europeu e americano) e *histórias de cinemas* (no Brasil), buscam se contrapor a essa perspectiva ao focar suas pesquisas na distribuição e exibição das películas, recepção das obras e, principalmente, na investigação dos espaços e suas localizações. O termo *New Cinema History* é recente, data de 2007, e surgiu a partir de discussões realizadas durante o congresso *The Glow in Their Eyes: Global Perspectives on Film Cultures, Film Exhibition and Cinema-Going*, realizado na cidade de Ghent, na Bélgica. O evento foi organizado por membros do grupo internacional *History of Moviegoing, Exhibition, and Reception* (HOMER)¹⁸.

Já o termo *histórias de cinemas* (com ambas as palavras com iniciais em minúscula e no plural) foi cunhado pelo pesquisador João Luiz Vieira nos últimos anos:

O que tenho chamado, de forma modesta, de histórias de cinemas pode ser configurado como uma estratégia metodológica onde o circuito fílmico não exclui e nem poderia excluir os filmes, mas vai além para incorporar suas complexas e variadas condições de recepção. Estas, por sua vez, caracterizadas por diferenças regionais, incluindo a conformação de seu público, com hierarquias de classe social, gênero, etnia, idade ou educação, entre outras marcas identitárias. Sem dúvida, trata-se de uma empreitada teórico-prática de natureza transdisciplinar que joga luz sobre a trajetória paralela da formação de públicos e das transformações culturais, tecnológicas e mercadológicas do cinema. O campo é vasto e se abre para o cruzamento e a polinização dos Estudos Cinematográficos/histórias de cinemas com a História, Economia, Arquitetura, Ciências Sociais (em especial a Sociologia, Antropologia e a Comunicação) (VIEIRA, 2021, p. 7).

Embora a perspectiva proposta por Vieira tenha similaridades com o *New Cinema History*, é importante compreender como as pesquisas nacionais contam com particularidades e, por isso, necessitam de metodologias próprias e discussões contextualizadas. O pesquisador Rafael de Luna Freire, em capítulo publicado no livro de Kriger e Poppe (2023), trouxe uma importante provocação sobre o uso do termo *New Cinema History* em pesquisas brasileiras. Freire destaca como já havia uma preocupação em produzir uma história para além dos filmes em pesquisas brasileiras

¹⁸ MALTBY, Richard. *New Cinema Histories*, p. 11. In: BILTEREYST, Daniel; MALTBY, Richard; MEERS, Philippe (Eds.). *Explorations in New Cinema History: approaches and case studies*. Oxford: Blackwell Publishing, 2011.

que precedem marcos como a Conferência de Brighton (*New Film History*) e a Conferência de Ghent (*New Cinema History*), apontando que algumas novidades de tais perspectivas não eram tão novas para os pesquisadores brasileiros.

Embora o número de trabalhos que se debruçam sobre questões de distribuição, exibição e públicos tenha aumentado¹⁹, poucos são os focados nas relações entre palco e tela, sendo o de Araújo (2018) aquele que mais se aproxima de nossa perspectiva.

Dessa forma, esta pesquisa não se justifica apenas por se propor a resgatar a história de Darwin nos cineteatros, sanando uma lacuna em nossos estudos, mas também porque a trajetória do transformista oferece uma oportunidade de nos aprofundarmos nas relações entre as atrações de palco e tela dos cineteatros cariocas das primeiras décadas do século XX, que como afirmamos, necessitam de mais investigações. Embora tenhamos alguns trabalhos com esse foco, o número ainda é muito pequeno dentro das possibilidades de estudos a serem feitos, e se comparados àqueles focados nos filmes e seus autores.

Na busca de se refletir sobre as relações entre palco e tela a partir da trajetória de Darwin nos cineteatros, apoiaremos-nos no conceito de “cinema como evento” proposto por Altman (1992). O pesquisador se contrapõe ao predomínio das análises textuais, que se baseiam na noção de um texto invariável e que não levam em conta a variedade, a necessidade de uma projeção espaço-temporalmente específica e a herança do cinema como arte performática (ALTMAN, 1992, p. 8). Para o autor, é necessário o “reconhecimento das naturezas heterogêneas da experiência do cinema” pois isso “(...) abre o campo para se considerar um amplo escopo de objetos, processos e atividades” (Ibid, p. 6-7). Segundo Altman, para estudar, principalmente o período silencioso, é necessário levar em consideração os componentes não-fílmicos da exibição como:

atrações ao vivo e filmes dividindo o mesmo programa, relações comerciais, políticas da venda de ingressos, distribuição dos assentos, acústica da sala, atividades no intervalo, disponibilidade de pipoca, venda de produtos correlatos (partituras, discos, fitas de vídeo, camisetas etc.) e muito mais (ALTMAN, 1992, p. 6).

¹⁹ No artigo *Mapeamento das pesquisas sobre salas de cinema nos cursos de pós-graduação stricto sensu do Estado do Rio de Janeiro* (Fases da História, v. 9, n. 1, 2022). [no prelo]., escrito por mim em colaboração com Livia Cabrera e Ryab Brandão, apontamos o crescimento das pesquisas sobre exibição cinematográfica nos trabalhos de Pós-Graduação do Estado do Rio de Janeiro.

Ao entendermos o “cinema como evento”, estamos deslocando o foco do que acontecia na tela, para pensarmos também tudo que acontecia em torno dela, percebendo que é necessário construir uma história integrada de palcos e telas (MUSSER, 2004) que retire a centralidade dos filmes.

Uma vez que as imagens foram projetadas em uma tela e os teatros se tornaram o principal local de exibição de filmes, a relação entre filmes e cultura performática foi aprofundada e as duas práticas sobrepostas se interpenetravam e se mesclavam em quase todos os níveis (MUSSER, 2004, p. 7).

Dessa forma, a partir da trajetória de Darwin nos cineteatros, poderemos refletir sobre as atrações apresentadas nos palcos, sejam elas de música, teatro, dança ou ilusionismo, assim como analisá-las junto aos filmes programados, a fim de ter uma visão ampla da programação e compreender a lógica por trás da montagem dos programas. Como destaca Schvarzman (2005, p. 157), “A avaliação de um filme não se desprendia, no cinema mudo, da observação sobre o espetáculo como um todo, nem do acompanhamento da orquestra ou do pianista”. Tanto que, ao analisar a crítica feita na época, Schvarzman (2005, p. 156) afirma que

(...) estava em pauta não exclusivamente a apreciação estética de um determinado filme, mas o espetáculo como um todo: o filme principal, os vários números artísticos que o precediam, assim como a sala, sua ‘atmosfera’ e os espectadores.

Além desses dois pontos, a importância de resgatar a história de Darwin e como a trajetória do artista nos ajuda a pensar as relações de palco e tela nos cineteatros, existe um terceiro: a necessidade de desenvolvermos mais estudos sobre a relação da travestilidade com as artes, pois o país possui uma relação muito contraditória com as questões trans. Segundo dados do *Redtube*, plataforma de vídeos pornográficos, o brasileiro é o povo que mais consome pornografia relacionada a travestis²⁰ e, segundo dados do Grupo Gay da Bahia (GGB)²¹, em 2020 foram registradas 161

²⁰ Mais informações em: <https://super.abril.com.br/comportamento/brasil-e-o-pais-que-mais-procura-por-transexuais-no-redtube-e-o-que-mais-comete-crimes-transfobicos-nas-ruas/>. Acesso em: 24 de maio de 2022.

²¹ GASTALDI, A. B. F. et al. (Orgs). Observatório de mortes violentas de LGBTI+ no Brasil - 2020: Relatório da Acontece Arte e Política LGBTI+ e Grupo Gay da Bahia. Florianópolis: Editora Acontece Arte e Política LGBTI+, 2021. Disponível em: <<https://grupogaydabahia.files.wordpress.com/2022/02/observatorio-de-mortes-violentas-de-lgbti-no-brasil-relatorio-2020.-acontece-lgbti-e-ggb.pdf>>. Acesso em: 25 de maio de 2022.

mortes violentas de travestis e mulheres trans no Brasil, representando 76% das mortes motivadas por LGBTfobia contabilizadas pelo Grupo. Ao mesmo tempo, temos exemplos nas artes de uma aceitação da travestilidade, como no sucesso do filme “Minha mãe é uma peça 3”, longa com a bilheteria mais lucrativa da história do cinema brasileiro)²² e no destaque que cantoras drag queens²³ como Pablio Vittar e Gloria Groove possuem, com músicas figurando no topo das plataformas de *streaming* e com participação em programas de TV. É em um momento em que o país contou com um Presidente, no caso, Jair Bolsonaro, que fez declarações públicas contra a população LGBTQIAP+²⁴ e a ciência²⁵, que uma pesquisa como essa se faz ainda mais necessária. A investigação sobre um artista transformista de sucesso no início do século XX e sua relação com uma cultura de massas (GOMES, 2003) da época oferece uma instigante oportunidade para refletirmos sobre nossa História e nosso presente.

A partir disso, organizamos a tese como um passeio por um cineteatro, com introdução, prólogo, cinco capítulos e conclusão. No momento, ainda estamos na calçada, do lado de fora do cineteatro, olhando a sua fachada iluminada, reparando no movimento dos transeuntes em volta, contextualizando-nos sobre como será a tese. No prólogo, vamos entrar no hall e na sala de espera. Enquanto aguardamos para adentrar no espaço dos sonhos, vamos contextualizar três pontos que perpassam todo trabalho: a questão da modernidade no país (principalmente no Rio de Janeiro), o funcionamento dos cineteatros e a compreensão da travestilidade na época. Partimos de uma compreensão de que a modernidade no país coexistia com o antigo, com a tradição e essa lógica explica o sucesso tanto do modelo dos cineteatros quanto dos espetáculos de Darwin, dado que ambos eram ilusões da modernidade (trabalharemos essa ideia ao longo da tese).

²² As maiores bilheterias do cinema nacional. Uol. Disponível em https://cultura.uol.com.br/entretenimento/noticias/2021/05/26/1073_as-maiores-bilheterias-do-cinema-nacional.html. Acesso em 25 de maio de 2022.

²³ CARVALHO, Felipe. Brasil se destaca como o país celeiro de artistas drag queens cantoras. CNN BRASIL. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/entretenimento/brasil-se-destaca-como-o-pais-celeiro-de-artistas-drag-queens-cantoras/> Acesso em: 25 de maio de 2022.

²⁴ SANTANA, Andre. Site responde falas preconceituosas de Bolsonaro contra comunidade LGBTQIAP+. UOL. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/colunas/andre-santana/2022/05/22/site-responde-falas-preconceituosas-de-bolsonaro-contralgbtq.htm?cmpid=copiaecola> Acesso em 25 de maio de 2022.

²⁵ FELICE, Raphael. Governo Bolsonaro corta 87% da verba para Ciência e Tecnologia. Correio Braziliense. Disponível em: <https://www.correiobraziliense.com.br/politica/2021/10/4954322-governo-bolsonaro-corta-87-da-verba-para-ciencia-e-tecnologia.html> Acesso em: 25 de maio de 2022.

No primeiro capítulo, ao entrarmos na sala, vamos deter nosso olhar aos dois elementos que juntos nos chamam a atenção: o palco e tela. Por isso, iremos acompanhar, em um primeiro momento, a trajetória do transformista pelos palcos dos cineteatros do Brasil, produzindo um retrato maior de sua passagem pelo país e, em um segundo, analisar as relações e dinâmicas de palco e tela nos cineteatros do Rio de Janeiro, dos quais ele se apresentou durante a década de 1920. Ou seja, primeiro teremos uma visão panorâmica da presença do imitador nos cineteatros brasileiros e, depois, faremos uma análise mais detalhada, a partir de um recorte temporal e geográfico. Isso porque é na cidade do Rio de Janeiro e nos anos 1920 em que encontramos o maior número de apresentações consecutivas do artista, permitindo assim uma análise aprofundada.

No segundo capítulo, chegaremos mais perto do palco. Com isso, investigaremos como eram os espetáculos do transformista. Para isso, analisaremos os três elementos constituidores das apresentações: a imitação de mulheres, a performance de canções e a exibição de figurinos de luxo. Sobre o primeiro elemento, interessa-nos identificar como era essa imitação, que tipo de mulher o transformista emulava, como ele chegou a ser utilizado como um argumento antifeminista e por fim, como sua apresentação estava alicerçada a uma lógica de show de ilusionismo. Sobre as músicas, buscamos investigar os gêneros, tanto para entender como se relacionavam com o contexto, quanto como mostravam a versatilidade do artista; assim como analisar o uso da imagem de Darwin em partituras, a quantidade de canções por espetáculo e o uso de diferentes vozes. Sobre a moda, refletiremos sobre como ela era mais um elemento para o sucesso do espetáculo, por ser mais uma camada da imitação de mulheres, por atender ao desejo de modernidade da sociedade e estimular o consumo feminino na época.

No terceiro capítulo, voltaremos nossa atenção para tela, onde Darwin também esteve quando atuou na comédia *Augusto Annibal quer casar* (já citada). Vamos entender como se deu a participação do imitador no filme de Luiz de Barros, como ele foi utilizado nas publicidades da película e como foi o circuito de exibição da obra pelo país.

No quarto capítulo, tomamos outra posição dentro do cineteatro e de costas para o palco e para a tela, detemo-nos na plateia. Olhamos para duas imagens, a do público retratado pela imprensa carioca e a do público que podemos inferir a partir do circuito do imitador.

No quinto e último capítulo, entramos em um espaço pouco usual para um espectador, pouco acessível, a coxia. Nos bastidores do cineteatro, buscamos recompor uma possível biografia de Darwin: descobrir seu nome (nunca citado na imprensa), saber mais sobre sua família, sobre sua origem, sobre o preconceito que sofreu ao tentar naturalizar-se como brasileiro, como veio a falecer e onde jazem seus restos mortais.

Por fim, chegamos à conclusão e, com ela, voltamos à rua, mas dessa vez, do outro lado da calçada. Não estamos mais tão próximos da fachada e ansiosos pela entrada. Agora, olhamos a experiência com uma certa distância. Depois do percurso, refletimos sobre o que aprendemos com esta pesquisa.

Mas antes de entrarmos, é preciso comprar os bilhetes.

BILHETERIA: O PERCURSO METODOLÓGICO

Como metodologia, iremos utilizar a pesquisa em arquivos, de forma que nosso trabalho se relaciona com os estudos da histórica cultural, no campo da História e com a abordagem das “histórias de cinemas” (VIEIRA, 2022) mencionada, no campo do Cinema. Para analisarmos um material tão heterogêneo, vamos utilizar o paradigma indiciário (GINZBURG, 1989). De acordo com o autor, é possível reconstituir uma dada realidade por meio dos vestígios que são encontrados nos documentos históricos. “Se a realidade é opaca, existem zonas privilegiadas – sinais, indícios – que permitem decifrá-la” (GINZBURG, 1989, p. 177). Dessa forma, os anúncios, as partituras, os processos com os quais vamos trabalhar servem como indícios do contexto pesquisado. Como uma grande parte do material utilizado para a investigação provém da publicidade, temos cautela ao analisarmos as informações, tendo em vista o caráter exagerado da imprensa da época. Dito isso, utilizar anúncios como objeto de análise tem sua importância, “justamente no fato de que sua natureza é sustentar a venda de produtos e serviços, e, portanto, deve expressar significados coletivos, suficientemente sólidos e facilmente decodificáveis pelo imaginário de seus públicos” (ROCHA; BON, 2020, p. 96).

A pesquisa em arquivos para esta pesquisa foi iniciada antes mesmo do ingresso no Doutorado, em 2017. Depois de investigar personagens trans em filmes brasileiros, cheguei a Darwin devido à sua participação na comédia de Luiz de Barros, *Augusto Annibal quer casar* (1923), conforme comentado. Ao encontrar tal

personagem, identifiquei nele uma história ainda não contada e parti para uma busca de informações sobre ele. Era necessário fazer uma primeira procura para compreender se havia material sobre o artista, o que indicaria se a pesquisa se sustentava ou não. Como antes desta experiência nunca havia feito pesquisa em arquivos, a primeira fase da coleta foi marcada por aprendizados e erros. A busca foi feita na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, uma vez que a pesquisa foi iniciada ainda quando eu residia na cidade de São Carlos, na qual realizei meu Mestrado. Para essa primeira investigação, busquei pelo termo “Darwin” no periódico *Correio da Manhã*. Sem conhecimento da possibilidade de pesquisar mais de uma palavra na busca com o uso das aspas e o símbolo de mais, realizei a pesquisa por uma palavra que trouxe inúmeros resultados distantes do meu objeto.

O imitador do belo sexo escolheu para si um nome que também era o de uma figura muito citada nos periódicos da época devido à sua teoria da origem das espécies (1859)²⁶. Charles Darwin (ou Carlos Darwin²⁷, como ele aparecia em algumas menções) surgiu centenas de vezes nos resultados, em notícias sobre suas viagens, textos que discutiam sua teoria e outros que criticavam o parentesco do homem com os macacos.

Além dele, um outro “Darwin” teve sua vida registrada na imprensa. Ao realizar uma busca por um termo genérico em um recorte temporal grande, acompanhei a vida pública de Mario Darwin de Meira Lima, desde suas provas na Escola Polytechnica²⁸, passando por sua participação no concurso do Ministério da Fazenda²⁹, sua diplomação³⁰, sua passagem como topógrafo da Prefeitura de Niterói³¹ e os vários despachos indicados a ele como engenheiro da Prefeitura do Rio de Janeiro³².

Iniciei buscando o termo “Darwin” na década de 1920, sabendo que ele havia participado do filme de Luiz de Barros. Depois, pesquisei as décadas de 1910 e 1930, anterior e posterior à primeira década pesquisada e, por fim, retrocedi até a década de 1900 e avancei para década de 1940. Foram encontrados 41 resultados para o termo entre 1900 e 1909, 76 entre 1910 e 1919, 374 entre 1920 e 1929, 256 entre

²⁶ DARWIN, Charles. *A origem das espécies*. São Paulo: Martin Claret, 2014. Tradução de Carlos Duarte e Anna Duarte do original *On the Origin of species by means of natural selection, of the Preservation of Favoured Races in the struggle for life*. London, 6th edition, 1859.

²⁷ *Correio da Manhã*, 17 de março de 1940, p. 2.

²⁸ *Correio da Manhã*, 15 de dezembro de 1931, p. 9.

²⁹ *Correio da Manhã*, 13 de outubro de 1934, p. 7.

³⁰ *Correio da Manhã*, 14 de abril de 1936, p. 9.

³¹ *Correio da Manhã*, 06 de janeiro de 1938, p.2.

³² *Correio da Manhã*, 10 de junho de 1950, p. 3.

1930 e 1939 e, por fim, 246 entre 1940 e 1949. Com isso, repassamos 993 ocorrências para ao final encontrarmos 318 que tratavam de Darwin, o imitador do belo sexo, no Correio da Manhã. O objetivo com a investigação em todas essas décadas era identificar o período em que o transformista se apresentou no Rio de Janeiro, na busca da primeira e a última menção. Foi assim que chegamos ao recorte de 1914 – 1933 (ainda que o artista apareça em 1937, mas não mais cineteatros).

Para complementar essa coleta, ainda em 2017, pesquisei pelo termo Darwin no periódico Gazeta de Notícias, dessa vez, já a partir do recorte identificado. Encontrei 104 ocorrências entre 1910 e 1919, 87 entre 1920 e 1929 e 47 entre 1930 e 1939.

Dei continuidade à busca em arquivos em 2018 e 2019, com a pesquisa em campo nas duas sedes do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS-RJ) e no Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro. Na sede administrativa³³ do MIS-RJ, ao realizar a pesquisa pelos termos “Darwin” + “imitador” no sistema de buscas do Museu, localizei nos arquivos a indicação de partituras de canções do repertório de Darwin, com as quais tive contato na sede da Praça XV³⁴, manuseando os documentos da Coleção do Almirante³⁵. No Arquivo Geral da Cidade, para o qual solicitei o arquivo de registro de artistas, não encontrei nenhum material relevante sobre o artista nas investigações realizadas.

Após o ingresso no Doutorado na segunda metade de 2019 e com o projeto remodelado, passei os últimos anos ampliando a coleta, dessa vez buscando por termos mais específicos e em todos os periódicos cadastrados no arquivo. Devido à pandemia de Covid-19, a pesquisa em arquivos nos últimos dois anos se restringiu à Hemeroteca Digital.

É importante pontuar a necessidade de refletirmos sobre o uso de ferramentas digitais de pesquisa. Brasil e Nascimento (2020) apontam que um documento digitalizado requereria do pesquisador o mesmo rigor metodológico no tratamento da fonte que se tem com a fonte não digital. Os autores também alertam para a fragmentação trazida pela pesquisa em arquivos digitais. “O encontro de um termo de interesse pode vir a fragmentar a relação com o documento histórico, pois a busca

³³ Rua Visconde de Maranguape, 15, Largo da Lapa, Rio de Janeiro.

³⁴ Praça Luiz Souza Dantas, 01, Praça XV, Rio de Janeiro.

³⁵ Coleção do Almirante. Mais informações em <http://www.mis.rj.gov.br/colecao/almirante/>. Acesso em 24 de maio de 2022.

automática subtrai a compreensão acerca do contexto de aparição da própria palavra” (BRASIL e NASCIMENTO, 2020, p. 203). Outro ponto é que a lógica de pesquisa se inverte, dado que é necessário saber o termo ou palavra-chave a ser pesquisado para encontrá-lo no documento.

Se considerarmos que tal busca seria apenas um momento inicial, para filtrarmos o que deve ou não ser analisado por uma leitura atenta, os problemas ainda assim persistem em no mínimo três aspectos. O primeiro é que a digitalização sempre pode comportar erros nos caracteres de documentos que não são nativamente digitais. Segundo, a linguagem tem a incrível capacidade de nos permitir falar das coisas sem que necessariamente mencionemos o nome delas. Por fim, e não menos grave, o horizonte de possibilidades daquilo que sabemos que vamos encontrar sempre pode ser surpreendido por algo que sequer imaginávamos que poderia ser encontrado (BRASIL; NASCIMENTO, 2020, p. 203-204).

A Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional oferece formas de pesquisa que mitigam a questão da fragmentação, dado que permitem uma investigação por todas as páginas dos jornais. Erros no Reconhecimento Ótico de Caracteres (*Optical Character Recognition* – OCR) podem omitir alguns resultados, exigindo que o pesquisador cerque o objeto por meio da utilização de diferentes combinações de palavras-chave no motor de busca. É importante admitir os problemas inerentes ao uso de ferramentas digitais de pesquisa e reconhecer que não há método isento de erros; por isso, é imprescindível que o investigador detalhe seu processo metodológico, como busco fazer neste trabalho.

Dito isso, nas novas investidas na Hemeroteca, busquei pelos termos “Darwin” + “imitador do belo sexo” (62 ocorrências entre 1910 e 1919 em 17 periódicos, 150 entre 1920 e 1929 em 18 periódicos, 44 entre 1930 e 1939 em 14 periódicos), “Darwin” + “imitador” (197 ocorrências entre 1910 e 1919 em 29 periódicos, 342 entre 1920 e 1929 em 26 periódicos, 142 entre 1930 e 1939 em 28 periódicos) e “Augusto Annibal quer casar” (106 ocorrências entre 1920 e 1929 em 24 periódicos). Importante demarcar que parte das ocorrências não se referiam a Darwin, o imitador do belo sexo, e por isso o número de periódicos da coleta é menor.

Para esta pesquisa estão sendo utilizadas informações encontradas nos periódicos A Batalha (RJ), A Época (RJ), A Federação (RS), A Gazeta (SP), A Máscara (RS), A nação (RJ), A noite (RJ), A notícia (RJ), A Pacotilha (MA), A Província (PE), A Rua (RJ), A Scena Muda (RJ), Beira-Mar (RJ), Correio da Manhã (RJ), Correio da Noite (RJ), Correio Paulistano (SP), Critica (RJ), Diário Carioca (RJ), Diário da Noite

(RJ), Diário da Tarde (PR), Diário de Notícias (RJ), Diário de Pernambuco (PE), Estado do Pará (PA), Fon Fon (RJ), Gazeta de Notícias (RJ), Gazeta Popular (SP), Jornal de Recife (PE), Jornal de Theatro & Sport (RJ), Jornal do Brasil (RJ), Jornal do Commercio (AM), Jornal do Commercio (RJ), Jornal Pequeno (PE), O Brasil (RJ), O Brasil (RS), O Combate (RJ), O Combate (SP), O Dia (PR), O Estado (SC), O Fluminense (RJ), O Imparcial (RJ), O Jornal (MA), O Jornal (RJ), O Paiz (RJ), O Radical (RJ), Republica (SC) e Revista Musical (RJ).

As fontes utilizadas são heterogêneas: O Correio da Manhã era um periódico de grande circulação, diferente de O Paiz. O primeiro era de oposição, o segundo mantido pelas publicidades governamentais. O Gazeta de Notícias era um jornal barato e popular, o Jornal do Brasil buscava sua popularidade com o grande uso de imagens, buscando ser uma revista ilustrada dos acontecimentos diários. O Jornal do Commercio defendia as classes conservadoras do país, enquanto A Manhã e A Crítica se dedicavam aos escândalos e tragédias cotidianas, na esteira do sucesso do jornalismo sensacionalista (BARBOSA, 2007). Isso só se tratando dos periódicos cariocas. Ainda que tenham diferenças, esses periódicos surgiram entre o fim do Império e durante a Primeira República e colocavam como missão “ser os olhos e ouvidos da sociedade” (BARBOSA, 2007, p. 24) e se constituíram como porta-vozes do projeto de modernidade que buscava-se implementar no país.

Durante a coleta, todas as ocorrências foram analisadas e as que se encaixavam no escopo da pesquisa salvas. Os recortes foram organizados em pastas por periódicos e o seu conteúdo foi transcrito em dois documentos de texto, um focado no Rio de Janeiro e outro no restante dos estados do Brasil. Como parte da coleta foi feita ainda em um período de aprendizado, a identificação dos recortes dos jornais Correio da Manhã e Gazeta de Notícias teve de ser refeita mais de uma vez, primeiro com uma alteração nos nomes dos arquivos para uma organização cronológica e posteriormente para a inclusão do dado do número da página.

Para a análise do capítulo 1, foi criada uma base de dados em que registrei as seguintes informações: datas das apresentações de Darwin, as salas de cinema, os filmes e as atrações de palco programados junto ao artista e os horários das sessões, quando informados. Sobre as salas de cinema, incluímos informações como a localização, os proprietários e a lotação (a partir dos dados presentes no livro Palácios e poeiras, de Alice Gonzaga); sobre os filmes, registramos o título brasileiro e o original, os gêneros fílmicos, as companhias, os números de atos e o elenco; em

relação às atrações de palco, informamos a categoria (circense, cômica, dança, imitação ou musical), a nacionalidade dos artistas, o número de aparições no programa e os detalhes das apresentações. Parte das informações sobre os filmes foram encontradas em pesquisas na plataforma *Internet Movie Database* (IMDb), como o título original, gênero, companhia e ano de lançamento. Para a busca no IMDb, utilizei os dados presentes nas notas e peças publicitárias, principalmente o nome dos artistas envolvidos. Acessava a páginas dos atores e atrizes citados e identificava os filmes em comum dentro do período possível da exibição. Em grande parte, os títulos brasileiros eram traduções dos originais, o que facilitava a identificação.

Como os capítulos possuem abordagens distintas, em alguns deles foram feitas pesquisas em arquivos adicionais, detalhadas no início de cada texto.

Por fim, destaco que, por não ser natural da cidade do Rio de Janeiro, foi necessário um movimento de aproximação com a cidade e sua história. Para isso, além de ler uma extensa bibliografia, que será utilizada nesta tese nas discussões propostas, fiz diversas incursões à cidade, visitando áreas como a da Avenida Rio Branco e da Cinelândia que, ainda que modificadas ao longo das décadas, auxiliaram-me a me localizar no que era apresentado nos mapas e nos relatos da época estudada.

HALL / SALA DE ESPERA

PRÓLOGO – Modernidade, Cineteatros E Travestilidade Na Capital Federal No Início Do Século XX

Neste prólogo, vamos abordar três pontos essenciais para as discussões desta tese. A compreensão do projeto e desejo de modernidade da sociedade brasileira e principalmente, carioca, no início do século XX. Um entendimento sobre os cineteatros, a partir da relação deles com os outros tipos de estabelecimentos daquela época. Por fim, um indicativo do que seria a travestilidade no período estudado. O que iremos fazer aqui é contextualizar cada um desses pontos, de forma breve, para que quando discutirmos questões sobre eles ao longo desta tese, tenhamos uma base de onde estamos partindo.

I – RIO DE JANEIRO, PROJETO DE MODERNIDADE

O Rio de Janeiro, principalmente, vai passar, e já está passando, por uma transformação radical. A velha cidade, feia e suja, tem os seus dias contados. Esta revista acompanhará – se o público quiser auxiliá-la – essa lenta e maravilhosa metamorfose da lagarta em borboleta (BILAC, 1904, p. 8).

Com a Proclamação da República em 1889, desenha-se um novo projeto de Brasil. Com novos atores ocupando o espaço nas elites e interessados em atrair o capital estrangeiro, nasce um desejo por modernizar o país. A resposta para essa aspiração é transformar o Rio de Janeiro, Capital Federal, na nova imagem almejada pela nação.

Inspirado no programa de Haussmann para Paris, o governo do prefeito Pereira Passos (1902-1906) vai remodelar a cidade dentro da ideia de “O rio civiliza-se”. O plano era colocar a cidade a par das grandes cidades europeias, tanto que suas avenidas largas foram inspiradas pelas ruas da capital francesa. Para mudar a imagem da cidade de suja e colonial, foram abertas avenidas, reformadas praças e construídos prédio monumentais como do Teatro Municipal (ABREU, 2008). Dessa forma,

Era preciso, também, criar uma nova capital, um espaço que simbolizasse concretamente a importância do país como principal produtor de café do mundo, que expressasse os valores e os *modi vivendi* cosmopolitas e modernos das elites econômica e política nacionais. Nesse sentido, o rápido crescimento da cidade em direção à zona sul, o aparecimento de um novo e elitista meio de transporte (o automóvel), a sofisticação tecnológica do

transporte de massa que servia às áreas urbanas (o bonde elétrico), e a importância cada vez maior da cidade no contexto internacional não condiziam com a existência de uma área central ainda com características coloniais, com ruas estreitas e sombrias, e onde se misturavam as sedes dos poderes político e econômico com carroças, animais e cortiços (ABREU, 2008, p. 60)

Como resultado, a área central da cidade foi drasticamente alterada. É nesse contexto que, “o cinema como espaço de confluência pública, teve papel importante nesse momento do Rio de Janeiro de entrada na vida moderna, em que era importante ver e ser visto” (BUHRING, 2012, p. 9).

Com a abertura da Avenida Central (atual Rio Branco) em 1905, os cinemas se alocaram ao longo do novo endereço e em seus arredores. As obras da nova avenida reforçaram as contradições sociais e as marcaram geograficamente. Para que a Avenida Central fosse aberta, centenas de cortiços localizados no Centro tiveram de ser demolidos, levando parte da população mais pobre a migrar para os morros e bairros suburbanos. O Centro, que antes contava com moradias de diferentes classes, passou a ser o local da elite, em confluência com o ideal modernista pensado para a cidade. Isso gerou um impacto na circulação pela cidade e na fruição dos espaços. “Enquanto os trabalhadores iam para o norte e o interior, os ricos estabeleciam-se ao longo das praias do sul” (HAHNER, 2003, p. 185).

Ainda que a reforma tenha estratificado socialmente os moradores, a região central atraía pessoas de diferentes classes.

Junto com a Rua do Ouvidor, sua feroz competidora na preferência do público, a Avenida Central intensificou o prazer pelo flânerie ou do footing, dependendo do ideal do pedestre que poderia ser influenciado pelo modelo francês ou inglês da época. No entanto, as duas ruas eram também frequentadas pelos pobres, que, se não podiam consumir vestuários da moda e exibir a elegância das boas maneiras, não eram impedidos de participar das festas populares ou contar anedotas sobre a vida dos burocratas e políticos [...] (ARAÚJO, 1993, p. 327).

Gonzaga (1996) relata como a região central dos cinemas marcava a diferença social de forma geográfica:

Ao mesmo tempo que, após um começo modesto, os principais exibidores sofisticaram suas casas, tentaram também não apartar a maioria de seus fregueses, de condições sabidamente modestas. Contudo, estava em jogo algo mais do que o preço do ingresso. Na medida em que parcelas da população sinalizavam mais diretamente certos atributos e distinções – por exemplo, os burgueses passaram a andar do lado par da Avenida e os pobres do lado ímpar – os cinemas procuraram soluções compatíveis com a

geografia social da cidade. Configurou-se uma divisão entre salas, e áreas, “aristocráticas” e populares. Nas primeiras o traje social, paletó e gravata para homens, e *toilettes*, chapéu, luvas e demais acessórios para mulheres, era obrigatório. Nas segundas dispensava-se a regra; em realidade, quase todas as regras. Os cinemas melhores instalaram-se na avenida Central. Aqueles de mais classe, como o Kinema Kosmos e o segundo Pathé, no lado da sombra, mais valorizado (não havia aeração ou refrigeração ainda) e *bem frequentado*; os de menor categoria, como o Parisiense e o Odeon, no lado do sol. O padrão reproduzia-se de área para área, de local para local (o lado esquerdo da estação sendo mais bem visto, etc.) (GONZAGA, 1996, p. 86).

Lima (2006) aponta que ainda que as fachadas e lojas de mercadorias de luxo da Avenida Central e da Praça Floriano buscassem fornecer uma imagem moderna da nação, elas não conseguiam esconder a “verdadeira formação heterogênea, pobre e mestiça da população carioca, que ali continuou a interagir” (LIMA, 2006, p. 37). Isso porque, como explica Needel (1993),

Embora os grandes edifícios públicos governamentais, da Igreja, da literatura e das belas-arts fossem completos em si e integrados, a maior parte dos prédios da avenida apresentava uma fachada Beaux-Arts enxertada em uma construção simples e funcional, completamente divorciada, estética e funcionalmente, de sua aparência. Em suma, um corpo brasileiro com máscara francesa. (...) Apesar de lhe faltar coerência arquitetônica do modelo parisiense, tal edifício transmitia com eficácia, por meio de sua fachada, de sua localização na avenida e de produtos ou vínculos europeus, a sensação neocolonial de Civilização. A máscara acabava moldando os traços e afetando a visão do usuário (NEEDEL, 1993, p. 66)

Essa ideia proposta pelo autor nos é cara, porque coincide com a hipótese com a qual trabalhamos nesta tese. Assim como Needel (1993) identifica nos prédios da Avenida esse corpo brasileiro com máscara francesa, ou seja, essa tentativa de externamente fingir ser outra coisa; entendemos que o sucesso dos modelos dos cineteatros e dos espetáculos de Darwin estava ligado a essa ilusão de modernidade que ambos proporcionavam. Não só Darwin era transformista, ou seja, homem que se passava por mulher, como os cineteatros também eram transformistas, porque se passavam por modernos, mas seus edifícios internamente mantinham as características teatrais e suas programações alicerçadas em artes tradicionais anteriores ao cinema. No caso do artista, sua ilusão não era apenas de um homem que imitava mulheres, mas também de um espetáculo que se mostrava moderno por suas canções e figurinos de luxo, mas era conservador na forma com que retratava o sexo feminino (vamos desenvolver essas ideias ao longo da tese).

Essa coexistência entre modernidade e tradição vai ser uma marca da modernidade brasileira, que pode ser entendida como um projeto (CANCLINI, 2001),

seguindo Conde (2018). Segundo essa perspectiva, durante a Primeira República (1889-1930), temos uma busca pela realização do projeto de modernidade, com as reformas urbanas na Capital Federal e a política de recrutamento de imigrantes europeus para atuar nas lavouras e fábricas brasileiras, coexistindo com as antigas estruturas oligárquicas. Esse projeto era liderado pelas elites políticas e econômicas e era permeado por contradições, como a adoção das ideias positivistas (marcadas até hoje no lema “ordem e progresso” de nossa bandeira), ao mesmo tempo em que o progresso era definido sem a participação da população e a estrutura política tradicional permanecia intocada (CONDE, 2018). Dessa forma, podemos pensar que a existência dos cineteatros, além de atender uma demanda econômica, refletia a hibridização entre o novo e o velho da sociedade da época. Veremos que os espetáculos de Darwin também podem ser compreendidos dentro dessa lógica.

A modernidade brasileira importada ou fora do lugar não substituiu, portanto, a tradição e a identidade tradicional como em Marx "Tudo o que é sólido se funde no ar". Ao invés disso, evidenciou contradições, ou o que Canclini enfatiza como uma hibridização, uma heterogeneidade multitemporal, na qual crenças modernas coexistiram com configurações e estruturas mais antigas. O que Canclini enfatiza na modernidade híbrida da América Latina, mais do que o transplante superficial de crenças ideológicas que não se enquadravam na realidade social, é a reelaboração e reorganização de modelos externos, já que combinações locais e globais expressam a combinação do moderno com resíduos do passado, uma mistura de estruturas sociais e sentimentos que constitui o que Jesús Martín Barbero analisa como mediações complexas. Estas complexas mediações foram evidenciadas na Primeira República do Brasil, pois a elite tradicional e política abraçou os impulsos do exterior em seu projeto particular de inventar um Brasil moderno (CONDE, 2018, p. 3-4)³⁶.

Partindo do conceito de “modernidades primitivas” de Florencia Garramuño, que propõe que a vanguarda e o autóctone se reforçam mutuamente, Cardoso (2022) vai afirmar que, no Brasil, o moderno e o arcaico “se entrecruzam, se mesclam, se casam, de modo ativo e perturbador” (CARDOSO, 2022, p. 27-28). Mesmo após a

³⁶ Tradução nossa do original: “Brazil’s imported or out-of-place modernity thus did not substitute for tradition and traditional identity as in Marx’s “All that is solid melts into air”. Instead, it evidenced contradictions, or what Canclini emphasizes as a hybridity, a multitemporal heterogeneity, in which modern beliefs coexisted with older configurations and structures. What Canclini stresses in Latin America’s hybrid modernity, more than the superficial transplantation of ideological beliefs that did not fit with social reality, is the re-elaboration and reorganization of external models, as local and global combinations express the combining of the modern with residues from the past, a mixture of social structures and sentiments that constitutes what Jesús Martín Barbero analyzes as complex mediations. These complex mediations were evinced in Brazil’s First Republic as the traditional and political elite embraced impulses from abroad in its particular project to invent a modern Brazil” (CONDE, 2018, p. 3-4)

Semana de Arte Moderna de 1922, em que se inicia um movimento de valorização da cultura nacional, antes vista com demérito, dado que o centro de referência era a Europa, permanece a coexistência entre o novo e o antigo.

Como Capital Federal, o Rio de Janeiro passa a ser o modelo a ser replicado nas outras grandes cidades do país, ditando as novas modas e comportamentos, “mas acima de tudo os sistemas de valores, o modo de vida, a sensibilidade, o estado de espírito e as disposições pulsionais que articulam a modernidade como uma experiência existencial e íntima” (SEVCENKO, 2021, p. 415). A influência do Rio de Janeiro também pode ser percebida na forma como os cineteatros de capitais de outros estados vão seguir um mesmo modelo de negócios e programação em voga na Capital Federal.

II – CINETEATRO: EM BUSCA DE UMA DEFINIÇÃO

Cinema de rua. *Movie Palace*. Cinema de shopping/multiplex. Cinema rural. Cinema de bairro. As salas de cinema foram categorizadas ao longo dos anos a partir da sua relação com o espaço e sua arquitetura. Curiosamente, pouco se discutiu sobre a ideia do que seria um cineteatro. Não buscamos aqui fazer uma genealogia de tal modelo de sala de cinema, no entanto, não podemos seguir sem contextualizar o tipo de espaço que estamos estudando.

Um primeiro entendimento é que, embora o termo cineteatro tenha levado algum tempo para ser utilizado, desde o princípio, as projeções de filmes no Brasil foram feitas junto a outras atrações. No início, o próprio aparelho era uma atração. Todavia, não havia salas fixas. As projeções eram feitas por exibidores itinerantes que se apresentavam de cidade em cidade. “Como uma nova atração, a projeção de fitas também foi logo incorporada aos espetáculos das companhias de variedades e excentricidades, sendo entremeada a números de canto, dança, mágicas, lutas, acrobacias e animais amestrados” (FREIRE, 2022, p. 20). Segundo Gonzaga (1996), nos primeiros anos, as sessões não ultrapassavam meia hora, com intervalo entre os filmes, para que os espectadores pudessem descansar as vistas da nova experiência. Quando os exibidores esgotavam seu pequeno estoque de filmes, procuravam uma nova praça.

Com o passar dos anos, as projeções também se tornaram atrações em lugares variados, que iam desde circos, café-concertos, passando por parques de diversões

e até mesmo choperias e confeitarias (FREIRE, 2022). Passado o frisson com a tecnologia em si, os espectadores passaram a esperar sempre novidades nos filmes e qualidade nas exibições. O boom das salas de cinema no Rio de Janeiro ocorreu em 1907 e iniciou com salas efêmeras, que iam subsistindo de bairro para bairro, de ponto para ponto, uma vez esgotada a freguesia. Essa efemeridade das salas cariocas não era uma exclusividade brasileira, dado que também foi marca das lisboetas. Conforme Acciaiuli (2013), os espaços de exibição da capital de Portugal eram na sua grande maioria improvisados, abriam e fechavam repetidamente.

Todavia, não havia público nem fitas para tantos cinemas. Gonzaga (1996) conta que, em 1908, as reprises já começaram a ser notadas, mesmo não impactando diretamente no fluxo de público. Com isso, os empresários passaram a utilizar atrações de palco para trazer variedade e novidade às sessões e, ao mesmo tempo, alargá-las.

A partir da perspectiva econômica, não faltavam razões para passagem das salas de cinema para cineteatros, como apontam alguns autores, como Araújo (1976, p. 369), que credita essa mudança aos preços altos dos ingressos dos espetáculos teatrais que afugentavam os espectadores:

Para atrair ao mesmo tempo o frequentador do cinema e do teatro, os empresários encontraram uma solução simples, prática e econômica: proporcionar funções mistas de palco e tela e cobrar o preço do teatro. Eis porque muitos cinemas se transformavam em cinema-teatro.

Já Gonzaga (1996) explica a transformação dos cinemas em cineteatros devido a diferentes fatores. Primeiro, como uma forma preventiva de atrair público, pelo excesso de reprises já percebidas. Gonzaga também observa que os filmes-cantantes em voga na época se ligavam diretamente ao teatro e, por isso, incitavam os proprietários a investir em atrações de palco. A autora cita o Cinema-Teatro, inaugurado em 18 de fevereiro de 1909, como marco dessa retomada. Além desses motivos, Gonzaga esclarece que a mudança teve um incentivo extra: “Procurando auxiliar os atores, a prefeitura concedera redução de impostos aos estabelecimentos que explorassem conjuntamente peças e filmes” (GONZAGA, 1996, p. 97).

Com a saturação do mercado de cinemas em 1912, dado que das 100 salas abertas entre 1907 e 1911, apenas 29 se mantiveram abertas quando se iniciou a Primeira Grande Guerra Mundial (GONZAGA, 1996); os cinemas que resistiram,

permaneceram com atrações mistas, situação que foi se modificando apenas no final da década de 1930, quando tal modelo se esgotou.

(...) dando lugar a um mercado exibidor mais consolidado e alinhavado às mudanças urbanas da cidade, ao gosto das plateias e à oferta de filmes americanos. Espetáculos de palco e tela foram substituídos por sessões estritamente cinematográficas, em grandes e luxuosos palácios do cinema, os movie palaces (FERRAZ, 2012, p. 64).

Freire (2022, p. 344) aponta também diversas razões para que as salas de cinema tenham se tornado cineteatros: “como forma de lidar com a falta de filmes novos, para aproveitar o excesso de artistas desempregados e para tentar atrair o público”. Devido à Primeira Guerra Mundial, havia uma escassez de turnês de artistas europeus no país, o que permitiu aos artistas nacionais ocupar tal lacuna apresentando-se nos cineteatros. Os espaços mistos de palco e tela também eram atraentes para a classe média, que não frequentava o Teatro Municipal e que evitava o teatro ligeiro (FREIRE, 2022).

Contudo, para entender os cineteatros, é preciso compreender o contexto cultural do Rio de Janeiro no qual circos, café-cantantes³⁷, teatros e revistas atraíam os cariocas. Quando olhamos para as variadas atividades artísticas e seus espaços, veremos que há um hibridismo em todas elas. Todos os tipos de estabelecimentos citados também realizavam projeções, como anteriormente mencionado. Os teatros, fossem eles de elite ou naqueles que se apresentavam gênero de music hall, cafés-concertos, encontravam-se “espetáculos de variedades que continham números já identificados como circenses propriamente ditos” (SILVA, 2007, p. 67). A ponto de alguns teatros serem construídos tanto para abrigarem espetáculos de teatro quando de circo. Conforme Lima (2006), o teatro D. Pedro II possuía parte do assoalho da plateia removível, o que permitia o uso de um picadeiro circense. “Havia também um acesso pelos fundos da edificação, que possibilitava a entrada de carruagens, animais

³⁷ “Em suas programações, o gênero musical apreciado era de inspiração vaudevillesca francesa: as canções brejeiras de duplo sentido, maliciosas, cantadas por chanteuses que chegavam nos pacotes vindos da Europa, tiveram seu auge de sucesso e divulgação. Mas, apesar da importância dada nas propagandas dos espetáculos, ao forte apelo às cantoras estrangeiras, junto com as cocottes, aqueles cafés eram ocupados pelos artistas nacionais que cantavam e tocavam não só canções, mas modinhas, lundus, maxixes etc. Herdeiros do music hall constavam também da programação números de variedades, como esquetes dramáticos, quadros vivos, acrobacias, equilibristas, malabaristas, cenas cômicas, palhaços instrumentistas excêntricos, mágicos, transformistas. Houve uma proliferação de “cafés-cantantes ou concertos”, não só pelos bairros do Rio de Janeiro como pelas principais capitais brasileiras, das mais variadas condições de instalações e funcionamento” (SILVA, 2007, p. 176).

de grande porte e jaulas” (LIMA, 2006, p. 51). A influência do circo nos divertimentos cariocas também poderá ser vista nos cineteatros, dado que muitas das atrações que se apresentavam nos palcos eram circenses, como malabaristas, equilibristas, mágicos, palhaços.

Na prática, artistas das várias áreas ocupavam os mesmos espaços e atraíam o mesmo público; não havia como negar a contemporaneidade entre espetáculo circense e as outras produções artísticas, em particular as teatrais e musicais, e o quanto o linguajar e a prática circenses estavam presentes nas atividades de outros artistas “não circenses” (SILVA, 2007, p. 67-68).

A relação de circo e teatro também era comum do outro lado do Atlântico. Em Lisboa, a primeira exibição do animatógrafo aconteceu no Real Coliseu, um “teatro-circo”, local que “desdobrava-se num sem-número de funções que tendiam a engendrar uma variedade de actividades” (ACCIAIOLI, 2013, p. 24).

Já a relação do teatro com o cinema foi mais complexa. Os defensores do teatro logo apontaram o cinema como o principal concorrente da arte dramática, mas o que se viu foi uma relação muito mais de parceria do que de inimizade. Quando o cinema apareceu no Rio de Janeiro, o teatro dramático ainda não havia se consolidado e o que fazia sucesso eram as peças do teatro ligeiro como revistas, vaudevilles, operetas e burletas. A própria construção dos teatros era algo recente, dado que foi iniciada com a vinda da Família Real ao país. O dramaturgo e crítico Artur Azevedo proclamava no início do século XX que mais do que estar em decadência, o teatro brasileiro nunca havia existido. Essa desesperança do escritor ilustra como o teatro dramático tinha dificuldades para se manter no país. Dessa forma, quando surgiu a novidade do cinema, foi natural que muitos dos proprietários desses estabelecimentos passassem a realizar projeções. “(O cinema) Era divertimento mais barato e popular, independia de companhias, aparatos técnicos de palco e podia ser mantido em permanentes sessões diárias, o que não seria fácil no teatro” (DIAS, 2012, p. 260). Primeiro, as projeções foram esporádicas. Com o tempo, os teatros ganharam o prefixo cine em seus nomes.

As primeiras décadas do século conheceram este novo gênero de edifício teatral, de dupla função, o cineteatro, em que ora prevalecia uma função, ora outra, como aconteceu com alguns teatros do século XVIII, a exemplo do Teatro Príncipe Imperial, de 1881, transformado em 1926 no Cine Teatro São José, e do Teatro Cassino Nacional, de 1900, adaptado, em 1924, para Cinema, recebendo o nome de Palácio. Essas alterações na maioria das vezes refletiam interesses econômicos de empresários e companhias

cinematográficas, em geral as maiores responsáveis pelas contendas jurídicas envolvendo os partidários da permanência das atividades teatrais e os que queriam ver prevalecerem as ricas promessas da indústria cinematográfica em início de expansão, sobretudo após a entrada do cinema falado (DIAS, 2012, p. 260).

As salas dos cineteatros ou eram teatros adaptados para projeção ou eram edifícios construídos do zero, mas que seguiam o modelo de teatro de palco italiano, para que fosse possível manter uma programação de palco e tela. O problema desse modelo era que nem todos os espaços da plateia eram pensados para a espectralidade das telas. Em um texto intitulado “Les Cinémas”, publicado no catálogo da exposição *L’Art dans le cinema français* em 1924, Mallet-Stevens defendia que a sala de cinema deveria ter uma arquitetura própria, com caráter moderno, e criticava os edifícios construídos que replicavam arquiteturas do passado. O arquiteto francês elencava incongruências entre os modelos do teatro e do cinema, como as primeiras filas da plateia e as frisas laterais do teatro não terem função no cinema por impactarem na visualização das imagens; a cabine de projeção, que demandava alterações no traçado das galerias e que gerava risco de incêndio, porque ao estar localizada atrás do público, “implicava um sistema de evacuação diferente daquele que se utilizava nos teatros (...)” (ACCIAIOLI, 2013, p. 81).

Ao olharmos para as programações dos cineteatros, como faremos de forma mais detida no capítulo 1, perceberemos que “as fronteiras das manifestações culturais eram bem fluidas, possibilitando que o público, na sua heterogeneidade social, entrasse em contato com múltiplos e variados tipos de atividades e expressões artísticas num mesmo espaço” (SILVA, 2007, p. 115).

A partir do que foi apresentado, proponho uma compreensão de cineteatro como: local que abriga exhibições cinematográficas e espetáculos que envolvem teatralidade, números circenses, dança e música dentro da arquitetura de teatro. A estrutura pode ou não ser apropriada para ambas as utilizações, mas deve permitir a projeção de filmes e possuir um palco para apresentação das atrações. Categoria flutuante, porque pode deixar de ser teatro, deixar de ser cinema durante um período. É artificial e heterogêneo, para pagar imposto mais barato. O cineteatro como local cuja funcionalidade é transitória e mudável.

Ainda que outros locais combinassem atrações de palco e exhibições, conforme mencionamos, o cineteatro era compreendido como o local apropriado para assistir-

se a filmes, enquanto nos outros locais, as exibições poderiam ser entendidas como algo incorporado, mas não natural do espaço, como o eram em circos ou cafés.

Acreditamos que o destaque que tal modelo de estabelecimento teve ao longo de décadas, para além dos motivos de ordem econômica citados, deve-se a ele incorporar a modernidade desejada pela sociedade da época sem renunciar aos elementos tradicionais. Ainda que existisse uma cultura do mundanismo (BROCA, 1960 *apud* CONDE, 2018), na qual a elite política e social era atraída por tudo que fosse estrangeiro, o que reforçava o apreço pelo cinema como tecnologia estrangeira, não havia uma repulsa à presença dos elementos que poderiam ser entendidos como pré-modernos, como as atrações circenses, cômicas e musicais. Até mesmo porque as atrações eram compostas por artistas nacionais e estrangeiros. Os cineteatros faziam parte de circuito cultural que envolvia teatros, circos, parque de exposições, clubes fechados, cafés cantantes e cabarés (GOMES, 2003) e se destacavam em relação aos outros locais por combinar a modernidade almejada com os espetáculos tradicionais. Assim como Acciaiuoli (2013), para quem os cineteatros de Lisboa “reflectiam, de resto, a forma como a cidade olhava para os locais de divertimento”, também podemos entender os cineteatros no Rio de Janeiro (e entendendo que a Capital servia de modelo às outras cidades, portanto, aos cineteatros brasileiros em geral) como um “modelo que estava preparado para acolher diferentes programas sem precisar de se confinar às necessidades de cada um deles” (ACCIAIUOLI, 2013, p. 25).

III – TRAVESTILIDADE: UMA FORMA DE ARTE

Antes de seguirmos, precisamos compreender como a travestilidade era entendida no período aqui investigado. Darwin recebeu diferentes nomeações ao longo dos anos, a que mais se repetiu foi “imitador do belo sexo”, mas também encontramos “transformista”³⁸, “cançonetista em travesti”³⁹, “imitador de mulheres”⁴⁰, “artista homem-mulher”⁴¹, “imitador do sexo frágil”⁴², “o ser de suas almas”⁴³.

³⁸ *Correio da Manhã*, 26 de outubro de 1914, p. 4

³⁹ *Correio da Manhã*, 28 de outubro de 1914, p. 4

⁴⁰ *Correio da Manhã*, 11 de maio de 1917, p. 4

⁴¹ *Correio da Manhã*, 10 de janeiro de 1922, p. 5

⁴² *Correio da Manhã*, 06 de abril de 1922, p. 4

⁴³ *Correio da Manhã*, 06 de dezembro de 1932, p. 8

Não fazendo uma etimologia das palavras, mas pesquisando quando elas foram utilizadas no sentido empregado ao artista, a primeira a ser utilizada na imprensa brasileira foi travesti, mencionada pela primeira vez em 1838⁴⁴, para falar da encenação de *Virgile travesti*, paródia de Eneida escrita por Paul Scarron em 1648 e que seria a primeira obra a introduzir o termo travesti em inglês. Já a partir de 1875⁴⁵, a palavra é utilizada para designar o uso de atores em travesti em óperas.

Depois, o termo que aparece é transformista, utilizado pelo periódico *O Commercio de São Paulo*⁴⁶, em 12 de dezembro de 1893 para apresentar Casthor, que apresentava “novos retratos de distintos personagens”⁴⁷. Se considerarmos o jornal *Correio da Manhã de Lisboa*⁴⁸, que também circulava no Brasil, o termo aparece ainda antes, em 24 de julho de 1889, também introduzindo Mr. Casthor. Curioso observar que o termo transformista, antes de ser utilizado como o significado de alguém que interpreta diversos personagens, era empregado na imprensa como adjetivo às teorias de Charles Darwin⁴⁹. Tanto que transformismo era um sinônimo para darwinismo. Quando os periódicos se referiam aos estudos darwinianos, eles falavam das teorias transformistas, assim como quando queriam indicar os apoiadores de tais pressupostos. Considerando o nome escolhido pelo artista aqui estudado, é singular que ele tenha optado para o seu nome artístico o mesmo de um cientista cujo trabalho era visto como transformista.

Ainda historicizando os termos, o próximo a aparecer é “imitador de mulheres”, empregado pelo *Jornal do Commercio*⁵⁰ em 14 de abril de 1910 para anunciar o artista Karrera. Já o termo que mais foi utilizado para apresentar Darwin, “imitador do belo sexo”, aparece pela primeira vez no periódico *A Notícia*⁵¹, de Santos, em primeiro de abril de 1914, surpreendentemente para introduzir o próprio Darwin. Inesperado também que tais palavras não tenham sido utilizadas primeiro para identificar Leopoldo Fregoli, um dos nomes mais famosos da época na arte do transformismo. O artista era mais mencionado como “eminente ator” ou apenas “imitador”.

⁴⁴ *Diário do Rio de Janeiro*, 28 de outubro de 1838, p. 2.

⁴⁵ *Jornal do Commercio*, 10 de setembro de 1875, p. 6.

⁴⁶ *O Commercio de São Paulo*, 12 de dezembro de 1893, p. 1.

⁴⁷ *Correio Paulistano*, 16 de dezembro de 1893, p. 4.

⁴⁸ *Correio da Manhã Lisboa*, 24 de julho de 1889, p. 3.

⁴⁹ *O Novo Mundo*, 23 de junho de 1875, p. 15.

⁵⁰ *Jornal do Commercio*, 14 de abril de 1910, p. 3.

⁵¹ *A Notícia*, 01 de abril de 1914, p. 2.

Ainda que tais nomenclaturas tenham aparecido na imprensa apenas no final do século XVIII e crescido entre o final do século XIX e início do XX, artistas masculinos atuavam em papéis femininos há muito mais tempo. Baker (1994), ao historicizar tal arte, identificou que homens interpretavam papéis femininos desde a Grécia, assim como no teatro de países como Indonésia (Topeng), Índia (Kathakali), Japão (Kyogen, Nô e Kabuki) e China (Ópera de Pequim). Voltando ao Ocidente, Baker trouxe exemplos da *commedia dell'arte* italiana, em que certos papéis femininos eram apenas representados por homens, e do teatro elisabetano do século XV, no qual os personagens femininos das peças de Shakespeare eram interpretados por adolescentes do sexo masculino. Baker (1994) cunhou o termo *drag*⁵² *secular* para esse tipo de travestilidade.

Sua máscara secular é cômica e permite que ela assuma o papel de bobo da corte, com o privilégio de desafiar as leis da sociedade e de atravessar as fronteiras que separam o masculino do feminino. É um papel que tem existido ao longo dos séculos, desde os antigos festivais folclóricos que marcaram a mudança das estações do ano para os pantomimas e cabarés do século XX (BAKER, 1994, p. 23)⁵³.

Após séculos de transformações, as *drags* perderam espaços nos teatros, com a permissão da participação de mulheres em cena, e passaram a se apresentar de forma solo em números de comédia e música.

Os registros de Baker (1994) encontram ressonância na história brasileira. De acordo com Trevisan (2018), em 1780 foi promulgado um decreto que proibia a presença de mulheres no palco dos teatros, assim como nos seus bastidores, pois os artistas teatrais eram considerados gente da pior espécie e não era adequado que as senhoras convivessem com esses indivíduos. Como consequência, os atores passaram a usar da travestilidade para interpretar os personagens femininos, algo que não ficou restrito aos grandes centros urbanos, uma vez que, em Porto Alegre, a Sociedade de Teatrinhos possuía um elenco de rapazes especializados em papéis femininos, por volta de 1830 (TREVISAN, 2018, p. 227).

⁵² Não confundir o termo com drag queen, que Baker localiza como um movimento posterior e político. Em sua obra, o autor utiliza o termo drag no sentido mais amplo da palavra, para designar todo trabalho artístico no qual homens interpretaram papéis femininos.

⁵³ Tradução nossa do original: “*Her secular mask is comic and allows her to take on the role of court jester, with privilege to challenge the laws of society and to crash through the boundaries that separate male from female. It is a role that has existed across the centuries, from ancient folkloric festivals that marked the changing of the seasons to the pantomimes and cabarets of the twentieth century*” (BAKER, 1994, p. 23).

Embora hoje possa parecer curioso que no final do século XIX as peças fossem interpretadas apenas por homens, com boa parte deles travestidos, naquela época “(...) ninguém estranhava um costume perfeitamente inserido nos padrões de moralidade da época. Pelo contrário, o travestismo podia até mesmo atrair o público” (*Ibidem*, p. 228).

Para Trevisan, foi a partir dessa travestilidade teatralizada que surgiram duas vertentes diversas, sendo uma delas a dos imitadores do belo sexo.

Uma – meramente lúdica – floresceu de modo esfuziante, no carnaval (como se verá mais adiante), protagonizada por homens (inclusive pais de família) vestidos como roupas de suas esposas (ou irmãs ou mães ou amigas), durante pelo menos três dias ao ano. (...) A outra vertente do travestismo voltou-se para um objetivo mais profissional, com o surgimento nos palcos do ator-transformista, que passou a viver profissionalmente da imitação das mulheres e, com frequência, tornou-se travesti também na vida cotidiana (*Ibidem*, p. 232-233).

Seguindo a proposta de Baker (1994), os imitadores do belo sexo seriam os antepassados mais próximos do que hoje conhecemos como *drag queens*. O autor indica que as transformações dos primeiros 50 anos do século XX levaram os imitadores a uma versão mais política de sua arte, dando vazão ao sentido de *drag queen* que temos hoje.

Essa historicização permite a compreensão da aceitação desse tipo de arte pelas sociedades, em diferentes tempos e contextos, mas principalmente, no caso desta tese, no Rio de Janeiro do início do século XX. Darwin possuía uma aceitação junto ao público, em um período em que era proibido travestir-se em público de acordo com o Código Penal, que previa detenção àqueles que desobedecessem a lei (GREEN, 2000, p. 172), porque havia um entendimento de que sua imitação de mulheres era uma arte e não uma expressão do seu gênero e sexualidade. Vencatto (2013) explica que o que diferenciaria drags⁵⁴ de travestis e transexuais seriam aspectos como temporalidade, corporalidade e teatralidade.

Temporalidade porque a drag tem um tempo “montada”, outro “desmontada” e, ainda, aquele em que “se monta”. Diferentes das travestis e transexuais as mudanças no corpo são feitas, de modo geral, com truques e maquiagem. A

⁵⁴ Ainda que compreendamos que drag queens e imitadores do belo sexo possuam diferenças marcadas, sendo as primeiras localizadas temporalmente depois dos imitadores e tendo um viés mais político e provocador do que seus antecessores, ambos podem ser entendidos como performances artísticas de gênero.

corporalidade drag é marcada pela teatralidade, perspectiva que é importante para compreender estes sujeitos (VENCATTO, 2013, p. 196).

Esses três aspectos poderiam ser compreendidos também em relação aos transformistas do início do século XX, dado que se montavam apenas para o palco, não faziam alterações em seus corpos e suas performances de gêneros estavam baseadas em uma teatralidade.

Por fim, Butler (2018) resume o que discutimos neste prólogo, ao exemplificar que uma travesti no palco poderia despertar simpatia e aplausos do público, enquanto uma pessoa travestida, sentada no transporte público poderia despertar medo, raiva e até mesmo violência.

No teatro é possível dizer “isso é só atuação”, e assim desrealizar o ato, ou seja, separar completamente a atuação da realidade. Com essa distinção, reforça-se o sentido do que é real face a esse desafio temporário a nossas premissas ontológicas quanto a configurações de gênero; as várias convenções que anunciam que “isso é apenas uma peça” nos permitem traçar linhas rígidas entre a performance e a vida (BUTLER, 2018, p. 12).

Essa ideia também pode ser aplicada à liberação da travestilidade durante o carnaval, pois ainda que não acontecesse em um contexto de arte, tampouco era o real, dado que, durante o carnaval, havia uma inversão no mundo, não apenas os homens vestiam-se de mulher, como pobres e ricos poderiam gozar do mesmo status, em exercícios de alteridade (BAKTHIN, 1987). Fora dos palcos, a travestilidade só seria aceita se circunscrita àqueles dias anteriores à Quarta-feira de Cinzas.

Dessa forma, a aceitação de Darwin no início do século XX pode ser compreendida a partir do fato de sua imitação de mulheres ser entendida como arte e não como sua expressão de gênero e sexualidade. Tanto que o artista se desmontava ao final dos espetáculos para destacar a encenação e reforçava o discurso de que sua imitação era arte, como quando concedeu uma entrevista ao *Jornal do Brasil*:

[...] Evidentemente, ao me transfigurar dessa maneira, nada sou na minha personalidade de homem. Estou muito satisfeito com o meu sexo. Creio que é bem melhor ser homem do que mulher. Realizo imitações de figuras de diversas mulheres dentro da atividade artística. Aliás, mesmo no palco executo números vários em que uso a minha voz e vestuários normais.⁵⁵

⁵⁵ *Jornal do Brasil*, 07 de dezembro de 1932, p. 14.

PALCO E TELA

CAPÍTULO 1 – DARWIN NOS PALCOS, FILMES NAS TELAS

Neste capítulo, realizaremos um estudo panorâmico e outro analítico, sendo este segundo a partir de um recorte temporal e local. Para iniciar, vamos resgatar toda a trajetória de Darwin nos palcos brasileiros, em sua maioria de cineteatros, desde sua chegada ao país em 1914 até seu último espetáculo registrado em 1937. O que nos interessa nesse primeiro momento é compor a imagem mais completa possível da presença do artista no Brasil. Por consequência disso, ela será ampla. Ou seja, não faremos exames detalhados porque trabalharemos com diversos estados e cidades do país em diferentes anos e décadas. Posteriormente, em um segundo momento, faremos uma análise do circuito do imitador e da programação da qual ele participou nos cineteatros do Rio de Janeiro na década de 1920. Optamos por focar a análise nesse recorte porque é nesse período e local em que encontramos o maior registro de apresentações do transformista, o que nos permite discutir as possíveis relações e dinâmicas entre atrações de palco e tela com maior profundidade e contexto.

1.1 1914 – 1918: DE NORTE A SUL, AS PRIMEIRAS ANDANÇAS PELO BRASIL

Quando o vapor Cadiz⁵⁶ aportou em Santos em 19 de março de 1914, procedente de Buenos Aires, 15 pessoas desembarcaram no porto paulista. Na primeira classe, apenas um austríaco. Na terceira classe, italianos e espanhóis. Todos registrados como “jornaleros”, como eram chamados os trabalhadores diaristas na época. Entre eles, aos 22 anos, estava Darwin, o imitador do belo sexo.

O artista estreou em solo brasileiro cerca de 11 dias depois de sua chegada ao país. Darwin se apresentou pela primeira vez em 30 de março de 1914⁵⁷ no Theatro Guarany, de Santos⁵⁸. Logo em seguida, em 07 de abril de 1914⁵⁹, o transformista

⁵⁶ Relação de passageiros do vapor Cadiz. Sistema de Informações do Arquivo Nacional (SIAN). Disponível em

https://sian.an.gov.br/sianex/consulta/Pesquisa_Livre_Painel_Resultado.asp?v_CodReferencia_id=1065413&v_aba=1. Acesso em 06 de janeiro de 2024.

⁵⁷ *A Notícia*, 30 de março de 1914, p. 2

⁵⁸ Segundo recenseamento de 1913, Santos tinha quase 89 mil habitantes na época (LANNA, 1995).

⁵⁹ *Correio Paulistano*, 08 de abril de 1914, p. 2.

surgiu no palco do Casino Antarctica⁶⁰, music hall na Rua Anhangabaú, 67, centro de São Paulo (SP)⁶¹. Junto dele estrearam La Zoraida⁶² e Maria S. Giorgio⁶³, e fechando as atrações, o Grande circo burlesco, com 16 gatos e seis cachorros amestrados⁶⁴. O espetáculo iniciava às 20h45 e os ingressos iam de mil réis a galeria, passando por três mil réis a cadeira de primeira e chegando a 15 mil réis as “frisas distintas”. O local nesse período não exibia filmes, apenas atrações vinculadas à South American Tour⁶⁵, agência criada em 1910 em Buenos Aires por Eduardo Roldán com apoio de capital inglês, com operações na Argentina, Uruguai, Chile e Brasil⁶⁶. O Antarctica era gerenciado pela Empresa Theatral Brasileira⁶⁷, que era anunciada como concessionária da South American Tour para o Brasil.

Em relato para um livro de memórias que não chegou a ser finalizado (transcrito por Neide Veneziano), o ator Nino Nello fala da agência e explica como funcionavam tais companhias.

Tivemos em São Paulo várias agências teatrais, que se encarregavam de colocar, de preferência, artistas de variedades. Naquele tempo o cinema era mudo e todas as casas, do ramo, mantinham pequenas orquestras, compostas em geral de cinco ou seis elementos. Depois do filme, exibiam números de variedades, em geral estrangeiros, que constituíam a grande atração do espetáculo, passando o filme a ser apenas a razão da consumação do tempo (...) As agências encarregavam-se de colocar os artistas, com datas preestabelecidas, nas várias casas de diversões com as quais mantinham convênios. Em geral o prazo era de uma ou duas semanas em cada teatro (...) Uma dessas agências do tempo era a South American Tour (...)” (VENEZIANO, 2006, p. 244-245).

⁶⁰ O Casino Antarctica foi inaugurado em cinco de dezembro de 1913, de propriedade da Companhia Antarctica Paulista e tendo como concessionária a Empresa Theatral Brasileira (*Correio Paulistano*, 05 de dezembro de 1913, p. 10)

⁶¹ Na época, São Paulo já contava com mais 400 mil habitantes (PETRONE, 1955).

⁶² No anúncio aparece como La Zoraina e pode ser encontrada como La Zoraima. Era uma cantora e dançarina turca (*Correio Paulistano*, 15 de março de 1910, p. 5)

⁶³ Não encontramos mais informações sobre a artista, que é citada poucas vezes pela imprensa, em sua maioria nos anúncios do Casino Antarctica.

⁶⁴ *Correio Paulistano*, 09 de abril de 1914, p. 7.

⁶⁵ *Correio Paulistano*, 21 de maio de 1914, p. 7.

⁶⁶ *Caras y Caretas*, 22 de abril de 1911, p. 18.

⁶⁷ A Empresa Theatral Brasileira gerenciou diversas casas de diversões ao longo dos anos. Entre 1908 e 1911, esteve à frente do Teatro Polytheama, na Rua São João, centro de São Paulo, sob direção de J. Cateysson (*Correio Paulistano*, 12 de fevereiro de 1908, p. 5). Em junho de 1911, Luiz Alonso assumiu a companhia (*Correio Paulistano*, 27 de dezembro de 1914, p. 3). A *South American Tour* aparece ligada à Empresa em 1912 pela primeira vez (*Correio Paulistano*, 31 de março de 1912, p. 11). No mesmo ano, a Empresa Theatral Brasileira assume o Teatro São José (*Correio Paulistano*, 20 de junho de 1912, p. 8) e o Teatro Municipal de São Paulo (*Correio Paulistano*, 21 de outubro de 1912, p. 8). No Rio de Janeiro, a Empresa Theatral Brasileira vai ser responsável pelo Palace Theatre entre 1908 e 1910 (*Correio da Manhã*, 27 de fevereiro de 1908), vai assumir Teatro Apolo em 1912 (*Correio da Manhã*, 13 de janeiro de 1912, p. 12) e o Teatro Lyrico (*Correio da Manhã* 03 de outubro de 1912, p. 14), entre outros.

A fala de Nello traz pontos curiosos sobre a participação dos artistas nos cineteatros, como a indicação de que se apresentavam após os filmes, informação que vamos perceber que variava de acordo com o local, uma vez que, às vezes, os artistas se apresentavam antes ou entremeados aos filmes.

Retornando a Darwin, depois de um mês de sua estreia, o artista ainda continuava no music hall, agora acompanhado de outras atrações. No dia 13 de maio⁶⁸, o imitador compõe uma lista generosa de artistas reunidos no Antartica para homenagear o aviador italiano Bartholomeu Cattaneo⁶⁹, que fez seu espetáculo aéreo a bordo do seu aeroplano Bleriot⁷⁰ no Prado da Mooca no dia anterior à festa. Em 14 de maio, o transformista passa a dividir o palco com o Trio Lyola, que são chamados de célebres excêntricos americanos⁷¹ e que seriam bailarinos, no entanto, a imprensa não chega em um consenso sobre o tipo de dança do grupo, que uma hora é definida como americana⁷², outra como oriental⁷³ e até mesmo como inglesa⁷⁴. Na programação também consta o Duo Melany, anunciados como “duetos cômicos, excêntricos e líricos”⁷⁵, um “acontecimento artístico”⁷⁶ e como artistas que “(...) nos principais palcos dos music-halls do Velho Mundo colheram aplausos e louros”⁷⁷. Fechando a programação, vinham os cômicos musicais⁷⁸ Le Rosens.

Na última data registrada no Antartica, em 21 de maio de 1914, Darwin mostra suas imitações num programa composto pelos já citados Duo Melany e Trio Lyola e

⁶⁸ *Correio Paulistano*, 14 de maio de 1914, p. 2.

⁶⁹ O aviador era famoso por voar com seu aeroplano por capitais como Buenos Aires, onde cruzou o rio da Prata em 1910 em direção à Colônia del Sacramento, no Uruguai (*Gazeta de Notícias*, 17 de dezembro de 1910, p. 4); Santiago em 1911, onde “fez voos admiráveis” (*Correio Paulistano*, 03 de janeiro de 1911, p. 3) e São Paulo, em 1914 (*Correio Paulistano*, 13 de maio de 1914, p. 3). O voo na capital paulista foi narrado pela imprensa da época, que mostrou os desafios do aviador em fazer seu espetáculo com problema nos motores. Vaias de um público ansioso, faíscas no céu, acrobacias quase mortais são alguns dos ingredientes da nota jornalística. O texto ainda conta a epopeia de Cattaneo para vencer a burocracia brasileira, que dificultava a liberação do seu avião na alfândega.

⁷⁰ A aviação ainda era uma tecnologia recente, o aeroplano Bleriot foi criado pelo francês Louis Blériot, que pilotando sua criação atravessou o Canal da Mancha pela primeira vez em 1909 (HALES-DUTTON, Bruce. *Cross-Channel Aviation Pioneers: Blanchard and Bleriot, Vikings and Viscounts*. Air World, 2020, 236p)

⁷¹ *O Paiz*, 25 de setembro de 1912, p. 15.

⁷² *O Paiz*, 10 de junho de 1914, p. 16.

⁷³ *Correio da Manhã*, 27 de setembro de 1912, p. 12.

⁷⁴ *Correio da Manhã*, 12 de julho de 1914, p. 16.

⁷⁵ *Correio da Manhã*, 11 de dezembro de 1914, p. 16.

⁷⁶ *Correio da Manhã*, 15 de dezembro de 1914, p. 12.

⁷⁷ *Correio da Manhã*, 12 de dezembro de 1914, p. 12.

⁷⁸ *A Gazeta*, 08 de junho de 1914, p. 6.

pelas estreias dos equilibristas Evelynand Clayton e Alberto Recco e pelos malabaristas Los Arington⁷⁹.

As primeiras performances de Darwin junto a filmes acontecem no início de junho em Curitiba⁸⁰, Paraná. O imitador estreia no Eden Theatro⁸¹, poucos dias após a mudança na administração do cineteatro. Saía a Empresa Carmelo Rangel & Comp⁸² (responsável desde abril daquele ano) e assumia a Empreza Loyola & Cia.⁸³ (que ficaria também um período curto com a gerência do local, de junho a agosto, quando a Empreza Eden⁸⁴ assumiu). No estabelecimento, o transformista é programado com os filmes *O coração de ouro*, descrito como “imponente ação dramática desempenhada pela simpática e fulgurante estrela Izabel T. Gonzalez”⁸⁵ e *Prazer da Vingança*, anunciado com “3 muito emocionantes partes”. No palco, ainda se apresentam Les Orlandis, destacados como “célebre duo lírico italiano”, com quem Darwin vai dividir os holofotes também na sua estreia no Rio de Janeiro, em agosto daquele ano. Vale ressaltar uma singularidade dos anúncios do jornal *A República* sobre a passagem do artista por Curitiba: em vez de Darwin, como era sempre anunciado (até mesmo no outro jornal local⁸⁶), o transformista tinha o nome grafado como Darwin, o que não nos permitiu encontrá-lo em uma primeira busca.

Enquanto as atrações se mantiveram as mesmas no Eden até 16 de junho, os filmes foram sendo alterados dia após dia. Na sexta, 12, *O rei da floresta*, com “3 sensacionais e arrebatadores atos”⁸⁷; no sábado, 13, *O preço de uma felicidade*, “4 longos atos da Aquila Film”⁸⁸; na terça, 16, dose dupla com *Folia*, “pungente drama em 3 extensos atos” e a reprise de *As joias*, com suas “duas extensas partes”⁸⁹. Na

⁷⁹ *Correio Paulistano*, 21 de maio de 1914, p. 7.

⁸⁰ A capital paranaense tinha pouco mais de 65 mil habitantes nesse período (IBGE).

⁸¹ O Eden Theatro foi inaugurado em 25 de dezembro de 1907, na cidade de Curitiba, Paraná. Localizado na Praça General Osório, centro da cidade, o cineteatro já nasceu com a dupla função, sendo o teatro descrito como vasto e o cinematógrafo como magnífico (*A República*, 26 de dezembro de 1907, p. 2). O estabelecimento possivelmente fechou em outubro de 1916, quando deixou de ser mencionado na imprensa. Em julho de 1917, o Cine Central, de propriedade de Luiz Muller foi inaugurado, após ser construído no antigo endereço do Eden (*A República*, 07 de julho de 1917, p. 2).

⁸² *A República*, 20 de abril de 1914, p. 2.

⁸³ Não encontramos informações sobre a empresa. Curiosamente, o Eden teve desde o seu início um gerente chamado J. Loyola (*A República*, 23 de dezembro de 1907, p. 2). Poderíamos presumir que o gerente, depois de muitos anos, assumiu o local como uma empresa própria, no entanto, uma rápida busca pelos jornais da época aponta tantos possíveis candidatos com sobrenome Loyola, como um leiloeiro, um técnico agrícola e um coronel, que se torna difícil afirmar a identidade do proprietário.

⁸⁴ *A República*, 26 de agosto de 1914, p. 3.

⁸⁵ *A República*, 11 de junho de 1914, p. 3.

⁸⁶ *Diário da Tarde*, 11 de junho de 1914, p. 5.

⁸⁷ *Diário da Tarde*, 12 de junho de 1914, p. 5.

⁸⁸ *Diário da Tarde*, 13 de junho de 1914, p. 5.

⁸⁹ *A República*, 16 de junho de 1914, p. 3.

quarta, 17, não só estreia o filme *Punhalada*, caracterizado como “empolgante drama de grande espetáculo e suntuosa mise-en-scène, com “5 grandiosos e emocionantes atos”, “importante trabalho da fabricante Aquila-Film”⁹⁰; como também debuta nos palcos a coupletista espanhola e “cantatriz”⁹¹ Carmen Real. Após diversas mudanças na lista de películas, o cineteatro mantém o mesmo programa por três dias e só muda no sábado, 20, quando entram em cartaz *Fatalidade e Mistério*, “grandioso drama social contemporâneo dividido em 3 longos atos” e *O conde de Waranzoof (O noivo)*, “sensacional film d’art em 3 extensos atos”⁹². Mantendo a dinâmica de prosseguir com a programação por três dias, o Eden só faz uma pequena modificação na segunda-feira, 22, com a saída de *O conde de Waranzoof* para a entrada do italiano *O segredo do cofre forte*, “soberbo drama policial em 2 longas partes da casa Cines”⁹³. Na despedida de Darwin, na terça-feira, 23, é *Fatalidade e Mistério* que dá lugar a *Injuriosa suspeita*, “grandioso drama”⁹⁴. O transformista ainda retorna para mais uma noite em 29 de junho, para um festival artístico em seu nome. Na tela, *A louca da montanha*, “grandioso filme” em reprise e a estreia do filme em três partes, *Dagmar (ou A filha do cervejeiro)*⁹⁵. Sobre os festivais em favor ou benefício a um artista, Silva (2007, p. 55-56), explica que,

(...) constituíam uma prática realizada pelos teatros e circos, cuja renda destinava-se a artistas escolhidos pelos donos das próprias companhias. Era muito comum que este acordo, mesmo que verbal, fizesse parte do contrato de trabalho entre o empresário e o artista. Ou seja, além do valor do salário contratado, era acordado que a renda obtida com estes espetáculos também fazia parte do ganho salarial (...).

O paradeiro de Darwin entre o final de junho e início de agosto permanece um mistério. Com a informação de que ele estreia nos palcos da então Capital Federal⁹⁶ em oito de agosto⁹⁷, podemos supor que tenha ido para o Rio de Janeiro em busca de oportunidades e ficou na cidade até sua primeira apresentação no Palace Theatre. Porém, é possível que tenha se apresentado em alguma cidade cujo periódico não

⁹⁰ *Diário da Tarde*, 17 de junho de 1914, p. 5.

⁹¹ *Diário da Tarde*, 17 de junho de 1914, p. 2.

⁹² *A Republica*, 20 de junho de 1914, p. 3.

⁹³ *Diário da Tarde*, 22 de junho de 1914, p. 7.

⁹⁴ *A Republica*, 23 de junho de 1914, p. 3.

⁹⁵ *A Republica*, 29 de junho de 1914, p. 3.

⁹⁶ De acordo com dados do IBGE, o Rio de Janeiro tinha uma população de quase um milhão de habitantes em 1912.

⁹⁷ *Correio da Manhã*, 08 de agosto de 1914, p. 8.

esteja em nosso radar de investigação. Curioso observar que o artista levou quatro meses desde sua chegada ao país para apresentar-se na capital do país, onde havia um forte mercado de diversões.

Localizado na Rua do Passeio, 44, centro, o Palace Theatre contava com 24 frisas, 28 camarotes e 716 cadeiras na plateia. Tratado como music-hall na época, o Palace era administrado por Joseph Cateysson, “antigo proprietário do Lècho du Brèsil, envolvido ainda com publicidade e fabricação de confete” (GONZAGA, 1996, p. 69), e que “mantinha obscuras relações com os Segreto⁹⁸”.

Embora tenha ganhado destaque ao longo dos anos, Darwin estreou no Rio de Janeiro como uma entre muitas atrações da South American Tour, assim como fora em São Paulo. O transformista é elencado ao lado de diversos artistas como: Hermana Fernandez, bailarina espanhola cujo número é descrito como delicado e composto de danças características espanholas, de salão, também apresentados como bailados modernos; do Celebre Carvil Holand, francês vendido como o primeiro cômico do mundo, autor da cançoneta *O navo nerone*; de Vivian Nett ou Vivianette, cançonetista francesa; das The Sisters Kaufman, artistas americanas, que aparecem também como Souters Kauffman, bailarinas americanas; de Los Orlandi, artistas italianos; de Agase et George, notáveis acrobatas alemães; de Marcelle de Ria, cantante francesa; La Rosales, cantora espanhola do gênero cuplé, também conhecida como Aurora Rosales e, por fim, La Marinerita, artista espanhola cujo espetáculo envolvia, segundo descrição da imprensa, música, flores e grandes surpresas. A orquestra que acompanhava os espetáculos era regida pelo maestro Luiz Provesi. Naquele sábado, além de Darwin, debutavam no Palace apenas Carvil e Hermana Fernandez, o que reforça a rotatividade de atrações, como já podemos observar nas outras casas de diversões citadas.

O grupo de artistas continuou o mesmo por mais dois dias, quando as Irmãs Spinelli promoveram uma festa artística no dia 11 de agosto da qual participaram apenas parte deles, como Darwin, Carvil, Hermana, Vivianette, The Sisters Kauffman e Los Orlandi. Na data seguinte, o imitador foi o único que teve seu sucesso mencionado na imprensa, o que indica sua boa recepção junto dos cariocas desde

⁹⁸ Gonzaga (1996) se referia aos irmãos Afonso e Paschoal Segreto. Afonso, por orientação do irmão, tornou-se cineasta, realizando cerca de 60 filmes entre 1898 e 1901. A mítica primeira filmagem realizada no Brasil (e hoje contestada) é indicada como sendo dele (RAMOS; MIRANDA, 2000). Paschoal “foi o primeiro grande empresário voltado para o entretenimento no Brasil” (*Ibidem*, p. 648).

seu lançamento no Rio. Entre os dias 13 e 15 de agosto, somente Darwin permaneceu anunciado como atração artística, compartilhando o palco do Palace com o Campeonato de Luta Romana.

A primeira aparição do transformista na zona Norte aconteceu duas semanas após ele deixar o Palace Theatre, no centro, rumo ao Cinema Velo, na Tijuca. Localizado na Rua Haddock Lobo, 192, o cineteatro era administrado pela Empresa Gomes Nogueira, de acordo com anúncio⁹⁹. De propriedade do Coronel Francisco Gomes Nogueira¹⁰⁰, a empresa que levava seu sobrenome possuía cineteatros em Minas Gerais, como Cinema Commercio, Cinema Theatro Odeon, Theatro Cassino e Cinema Floresta¹⁰¹, e em Niterói¹⁰². O imitador é anunciado para uma noite no cineteatro, como única atração de palco, acompanhando o filme italiano Nobreza de casta e de coração (*Nobiltà Di Casta e Nobiltà Di Cuore*, Latium, 1914) e o francês Cavalgada sangrenta (*A Scoundrel's Chance*, Pathécolor, 1914)¹⁰³.

Atravessando a Baía de Guanabara, Darwin ocupa o palco do Eden¹⁰⁴, de Niterói¹⁰⁵ (RJ), da Companhia Cinematográfica Brasileira (CCB)¹⁰⁶, cujo um dos acionistas era Gomes Nogueira¹⁰⁷, com quem o transformista havia trabalhado recentemente no Velo. Encontramos apenas uma nota sobre a presença de Mr.

⁹⁹ Enquanto o anúncio do Gazeta de Notícias de 20 de outubro de 1914 (p. 8) indica a Gomes Nogueira, segundo Gonzaga (1996), tal empresa (referenciada como Empresa Cinematográfica Gomes & Nogueira) só assumiria o Velo em 1915, sendo a Empresa Humberto Serra a responsável pelo cinema em 1914.

¹⁰⁰ FREIRE, 2012, p. 57.

¹⁰¹ *Jornal de Theatro & Sport*, 26 de agosto de 1916, p. 6.

¹⁰² A Empresa Gomes Nogueira foi proprietária do Éden-Cinema durante alguns anos, antes e depois da venda à Companhia Cinematográfica Brasileira (CBB), da qual o Coronel Francisco Gomes Nogueira era acionista (FREIRE, 2012 p. 57).

¹⁰³ *Gazeta de Notícias*, 28 de agosto de 1914, p. 4.

¹⁰⁴ O Éden-Cinema foi inaugurado em 12 de março de 1911 e ficava localizado na Avenida Visconde de Rio Branco, 137, com lotação de 1400 espectadores. Possuía um palco com dez metros de profundidade por oito metros de boca de cena e um cinematógrafo da marca Pathé Frères (FREIRE, 2012).

¹⁰⁵ A cidade tinha uma população de cerca de 86 mil habitantes em meados de 1910 (IBGE) e havia passado por um processo de modernização seguindo os passos do Rio de Janeiro. Era então capital do estado do Rio de Janeiro (FREIRE, 2012).

¹⁰⁶ “Em 26 de junho de 1911, foi fundada a Companhia Cinematográfica Brasileira (CCB), sociedade anônima com capital no valor de 2 mil contos de réis divididos em 10 mil ações, sendo que a maior parte pertencia a Serrador e Antonio Gadotti, sócios desde o início de suas atividades com o cinema em Curitiba. (FREIRE, 2022, p. 200). A CCB comprou os principais cinemas concorrentes de Serrador na capital paulistana e posteriormente voltou-se para os cineteatros da Avenida Central. “[...] o objetivo da CCB era incorporar ao seu circuito os principais cinemas lançadores da então capital federal, adquirindo todas as salas localizadas no luxuoso boulevard onde os cinemas fixos tinham surgido cinco anos antes” (Ibidem, 205-206). Ver mais em: FREIRE, Rafael de Luna. A hegemonia da CCB: 1912-1914. In: _____, O negócio do filme: a distribuição cinematográfica no Brasil, 1907-1915. Cinemateca MAM Rio, Rio de Janeiro, 2022, p. 205-292.

¹⁰⁷ FREIRE, 2012, p. 57-58.

Darwin (como ele é chamado no anúncio) no cineteatro, em 13 de outubro de 1914, quando o imitador se apresenta com os filmes *Os tubarões de Paris*, “arreatador drama policial com 2500 metros, em 4 atos”¹⁰⁸ e a comédia *Bonecos de enganos*.

Como a grande parte dos artistas da época, que se apresentavam nos mais diferentes tipos de divertimentos, depois de dividir o palco com outras atrações e apresentar-se em meio a filmes, Darwin passa a participar, em meados de outubro de 1914, da revista¹⁰⁹ portuguesa *A toque de caixa*. A peça é encenada no recém-inaugurado¹¹⁰ Teatro República, na Avenida Gomes Freire, 82, situado entre as praças República e Tiradentes, no Rio de Janeiro. O local era administrado pela Empresa Oliveira Marques¹¹¹ e contava com 2756 lugares, sendo desses 40 camarotes, 40 frisas, 90 cadeiras de primeira classe, 489 cadeiras de segunda classe, 600 galerias e o restante em pé (GONZAGA, 1996). A revista já estava em cartaz quando Darwin foi acrescentado ao espetáculo, pois de acordo com uma nota em *A Época*, a empresa não quis perder a oportunidade de apresentar ao seu público um artista notável, que estava passagem pela capital e por isso “contratou-o e, metendo-o em uma das cenas da interessante revista, dotou-a de mais um excelente número”¹¹².

Outro artigo é mais sincero e aponta que a integração do imitador ao segundo ato da revista estrelada por Helena Parada e Olympio Nogueira visava, na verdade, renová-la.

As revistas pertencem um gênero de literatura teatral, que permitem, de acordo com sua feição, a introdução de músicas e cenas novas, sempre que as empresas de acordo com seus autores, julgam oportuno. A empresa do República, compreendendo que, embora o público lhe tenha enchido o teatro

¹⁰⁸ *O Fluminense*, 13 de outubro de 1914, p. 1.

¹⁰⁹ “*Revista* (grifo da autora) é um espetáculo ligeiro que mistura prosa e verso, música e dança e que faz, através de vários quadros uma resenha dos acontecimentos, passando *em revista* (grifo da autora) os fatos da atualidade, utilizando caricaturas engraçadas. O objetivo maior desse teatro é oferecer ao público uma alegre diversão. Mesmo assim, a Revista é política e muito crítica. As músicas não necessitam ser especialmente compostas para cada espetáculo. Pode haver, na Revista, uma alternância de melodias novas com antigos êxitos populares. *A Revista* (grifo da autora) é um gênero fragmentado. Isso quer dizer que ela até tem uma historinha, que chamamos de fio condutor. Mas esse fio condutor servia, apenas, para dar unidade à Revista e para fazer a ligação entre os quadros. No início, a Revista tinha um enredo mais definido e bem cuidado. Com o passar dos tempos, foi sofrendo alterações e, pouco a pouco, a necessidade de história foi abandonada. A Revista transformou-se em um show de variedades ou ‘revistas de virar a página’” (VENEZIANO, 2006, p. 34-35).

¹¹⁰ O Teatro República foi inaugurado em 31 de julho de 1914 (GONZAGA, 1996, p. 291).

¹¹¹ A empresa era uma sociedade entre o capitalista João Oliveira e o ator Justino Marques (*O Paiz*, 01 de abril de 1914, p. 5), que foi desfeita em 1916. Marques acusou Oliveira de ameaçá-lo de morte, a ponto de solicitar garantias à polícia contra o sócio, enquanto Oliveira se sentiu caluniado e encerrou a sociedade culpando Marques de não ter cumprido como devia as suas obrigações como sócio gerente (*O Paiz*, 30 de abril de 1916, p. 3).

¹¹² *A Época*, 18 de outubro de 1914, p. 3.

todas as noites para aplaudir a companhia Miranda, na revista “A toque de caixa”, merece que lhe ofereçam sempre novidades, de acordo com o feliz autor da revista, o sr. Celestino da Silva, acaba de contratar um músico que incluído na peça, vai ainda torná-la mais interessante. Este novo número é constituído pela estreia hoje, de Darwin, o célebre imitador do belo sexo, artista incomparável, que, em “travesti”, no seu variado e grande repertório de cançonetas, é tão perfeito que deixa em dúvida os espectadores, quanto ao seu sexo. Darwin, é, entretanto, um homem tão perfeito, quando é perfeito na sua arte. O República, com esta novidade, apanhará hoje duas casas excelentes e junto aos aplausos que mais uma vez terão os artistas da companhia Miranda, serão também dadas muitas palmas ao excelente e mundial artista que é Darwin¹¹³.

Dois dias após o anúncio de sua presença na revista, Darwin retornou ao Cinema Velo¹¹⁴, na Tijuca, em uma sessão “dedicada às exímias senhoritas”. Ele se apresenta sozinho no palco, contudo, acompanhado por três filmes da Pathé (projetados por transparência “afim de não fatigar as visitas dos espectadores”). As fitas cômicas *Bigodinho quem paga o pato* (*C'est Rigadin Qui Paie*, Pathé, 1914, três atos) estrelada por Prince e *Max a bordo* (*Max à Monaco*, Pathé, 1914, dois atos), com o famoso comediante Max Linder; e o drama *Calvário de uma rainha* (*Le calvaire d'une reine*, Pathé, 1914, três atos), com Gabrielle Robine, Renée Alexandre, Léontine Massart e Gabriel Signoret no elenco.

Ainda no dia 25 de outubro, o imitador é divulgado no Velo, compondo a programação com quatro filmes: o romance *Tão longe, todavia tão perto* (*So Near, Yet So Far*, Biograph, 1912, dois atos), com direção de D.W. Griffith e com os astros Walter Miller e Mary Pickford; a comédia *Precisa-se de um corcunda* (*On Demande Un Bossu*, Lux, 1912, dois atos); o italiano *A dama do bilhete perfumado* (*La Signora Del Biglietto Profumato*, Ambrosio, 1914), com Gigetta Morano, Eleuterio Rodolfi e Domenico Serra; e *A irmãzinha*¹¹⁵. No entanto, o artista é mencionado novamente no elenco da revista em 26 de outubro, o que nos leva a questionar se o artista não teria se apresentado no Velo e no República ao mesmo tempo durante meados de outubro.

Após o dia 26, o imitador perdurou como atração da revista até quatro de novembro, quando a peça se despediu dos palcos, após ser esticada¹¹⁶ atrasando a

¹¹³ *O Paiz*, 26 de outubro de 1914, p.3

¹¹⁴ *Gazeta de Notícias*, 20 de outubro de 1914, p. 4.

¹¹⁵ *Gazeta de Notícias*, 25 de outubro de 1914, p. 7.

¹¹⁶ “Está pronta a subir à cena, no teatro República, a revista *O Turambaba*, cujo sucesso é dos mais esperados. O público, porém, tem de tal forma demonstrado agrado pela que está atualmente em cena *A toque de caixa*, que a companhia Miranda vai retardar por mais alguns dias a premiêre da sua congênere de costumes nacionais. A revista *A toque de caixa* ainda amanhã e depois vai a cena, em últimas representações, e com ela faz também as suas despedidas do publico, do República, que, tanto o aprecia, o celebre cançonetista em travesti Darwin. Serão as últimas enchentes do República com a

estreia de *O Turambaba*, cujo sucesso era aguardado¹¹⁷. A renovação dos números da peça, assim como seu esticamento, para além das questões econômicas, pode ser compreendida também com um reflexo da necessidade da companhia de prolongar sua estadia no país, devido à Primeira Guerra Mundial. Como esclarece Veneziano (1991, p. 41), “as companhias portuguesas que aqui estavam, aqui tiveram que ficar. Não viriam outras, até que o fantasma da guerra se afastasse”. A participação do transformista na revista lhe rendeu destaque na imprensa, com o uso do seu nome nos anúncios e com a publicação de notas que enfatizavam seu êxito: “O inexcedível imitador do belo sexo, Darwin, o artista de fama mundial, logo à sua entrada, no 2º. ato da revista ‘A toque de caixa’, em cena, com sucesso, naquele teatro, mereceu uma prolongada salva de palmas”¹¹⁸. O *Gazeta de Notícias* lhe dedica um texto especial, com uma foto grande em duas colunas, onde se lê: “Darwin está de novo no Rio. Darwin consegue agora ser delirantemente aplaudido no Theatro Republica (...) Darwin quando estreou há nos tempos no Palace Theatre, onde surgiu por duas ou três noites apenas, foi uma encantadora revelação”¹¹⁹.

Essas informações reforçam a ideia de que, em poucos meses no Rio de Janeiro, Darwin parece ter caído na boca do povo, a ponto de ser incorporado a uma revista, agora não mais como atração, mas como personagem. Defendida pela mesma trupe com quem o artista havia trabalhado em *A toque de caixa*, a revista *Corta-Jaca*¹²⁰ estreou no Theatro Carlos Gomes, na Praça da República, em 28 de novembro de 1914¹²¹. Conforme explicado por Veneziano (2006), as revistas incorporavam em seus quadros os principais acontecimentos do ano, tanto que o título da peça aludia a polêmica apresentação do tango *O gaúcho*, cujo subtítulo era *O corta-jaca*, de autoria de Chiquinha Gonzaga, no Palácio do Catete, sede do governo republicano. Nair Hermes, esposa do presidente da República Hermes da Fonseca,

atual revista e o notável artista e breve elas se repetirão com a nova revista, da autoria de quatro talentosos rapazes” (*O Paiz*, 02 de novembro de 1914, p. 3).

¹¹⁷ De acordo com Paiva (1991, p. 173), o sucesso veio: “Outro triunfo legítimo aconteceu em novembro, por uma revista assinada, ocultamente não a quatro mãos mas a quatro cabeças... *O Turumbaba* empolgou o público do Teatro República”.

¹¹⁸ *A Época*, 28 de outubro de 1914, p. 3.

¹¹⁹ *Gazeta de Notícias*, 11 de novembro de 1914, p. 2.

¹²⁰ A revista *Corta-Jaca* da Companhia Miranda contava com dois atos e sete quadros, original de Zé Antone e partitura de Paulino do Sacramento. Os quadros eram: A festa, Apoteose – O novo sol, Vai pro registro, Guarda roupa teatral, A dança da moda, Um pouco de tudo e Apoteose – A bicha da desgraça. Os compéres eram Olympio Nogueira como Zé Manso e Alvaro Diniz como Profeta. Figurino de Alfredo Miranda, cenografia de Angelo Lazary e Jayme Silva, adereços de Joaquim Costa e montagem de maquinaria de Rocha (*Correio da Manhã*, 28 de novembro de 1914, p. 12)

¹²¹ *Jornal do Brasil*, 29 de novembro de 1914, p. 15.

tocou a música na última recepção do mandatário em 26 de outubro¹²². O fato foi publicado na primeira capa do jornal *A Rua*¹²³, gerou uma resposta pública do senador Ruy Barbosa, que havia perdido as eleições presidenciais para Fonseca e dezenas de caricaturas (FREITAS; SILVA, 2023). A polêmica se deu por uma música considerada popular e ligada às classes baixas ter sido interpretada em um espaço de poder e das elites. Além do nome, outra prova de que esse era o assunto principal da revista era uma “apoteose a Ruy Barbosa e Wenceslao Braz, nova era Republicana”¹²⁴, referindo-se ao presidente Venceslau Brás, recém-empossado e seu principal oponente nas urnas, mais uma vez derrotado.

A partir disso, podemos pensar que a passagem de Darwin pela Capital Federal também teve sua relevância, a ponto de não só ganhar uma representação na revista, como também ter ela destacada nas publicidades: “o sucesso do imitador do belo sexo Darwin por Alberto Silva”¹²⁵. Como curiosidade, vale ressaltar que Silva, intérprete do transformista na revista e dos personagens Espírito Santo e Paraná, havia trabalhado com Darwin em *A toque de caixa*, onde interpretava os papéis de Praxedes, Paraty e Rufia¹²⁶. A proximidade com o imitador durante o período em que dividiram o palco do Republica deve ter auxiliado Silva em sua interpretação, que era frequentemente elogiada: “A cena do imitador do belo sexo ‘Darwin’, que é feita pelo ator Alberto Silva, consegue manter a plateia ao máximo da hilariedade”¹²⁷.

¹²² *Revista da Semana*, 07 de novembro de 1914, p. 11.

¹²³ *A Rua*, 06 de novembro de 1914, p. 1.

¹²⁴ *Jornal do Brasil*, 04 de dezembro de 1914, p. 14.

¹²⁵ *Jornal do Brasil*, 05 de dezembro de 1914, p. 16.

¹²⁶ *Correio da Manhã*, 23 de outubro de 1914, p. 4.

¹²⁷ *Correio da Manhã*, 12 de dezembro de 1914, p. 4.

número 116. O cineteatro tinha 550 lugares e era administrado pela Companhia Cinematográfica Brasileira (CCB), com quem Darwin havia trabalhado em Niterói no Edén. Entre os dias 25 e 28 de fevereiro, o imitador se apresenta no palco às noites ao lado da cantora “cosmopolita” Maria Roig, que também divide as matines com os duetistas líricos italianos Los Carolis. O programa era completado pela exibição do drama popular em seis atos *Andrea La Charmeuse Sereia Tentadora (Andrea La Charmeuse, André Heuzé, 1914)*, da Cinématographes Harry. Já entre os dias primeiro e três de março, Los Carolis assumem as soirés e o transformista as matines, enquanto na tela era exibido o drama em três atos *O décimo mandamento (The Tenth Commandment, Herbert Brenon, 1914)*, da Universal. Anunciada como uma fita yankee, a produção é baseada “na vida apressada norte-americana em que só se trata de ganhar o mais rapidamente somas fabulosas” e “estuda as condições de um casal que se divorcia por não encontrar um minuto para a vida íntima”. No entanto, “aventuras provocarão o encontro dos dois esposos que rivalizam de abnegação para salvar a vida de uma filhinha estremecida”¹³⁴. Intrigante observar como as temáticas modernas iam ganhando espaço nas produções cinematográficas e como a ambição financeira do casal e seu divórcio (temas ainda um tanto distantes das mulheres brasileiras da época) deveriam ser recebidos pelo público.

Muitos quilômetros e dias de viagem separavam a Capital Federal do próximo destino do transformista: Porto Alegre (RS)¹³⁵. Na capital gaúcha, Darwin se apresentou de março a agosto de 1915, passando pelos cinemas Avenida, Recreio Ideal, Coliseu e Garibaldi. A temporada no Cinema Theatro Avenida¹³⁶ foi de 23 de março a 21 de abril, com o imitador compondo a programação com filmes e outras atrações. Divulgado como “o preferido da elite porto-alegrense”¹³⁷, com “conforto – luxo – elegância”, o Avenida ficava localizado na rua da Ladeira, atual rua General Câmara, entre a rua da Praia e a rua Sete de Setembro, centro de Porto Alegre e localização dos principais cafés, confeitarias e casas de diversões da cidade. A rua da Praia “era o centro de urbanidade de uma população que se pretendia europeia, culta

¹³⁴ *Correio da Manhã*, 01 de março de 1915, p. 10.

¹³⁵ Em meados dos anos 1910, Porto Alegre tinha uma população de aproximadamente 150 mil pessoas (IBGE).

¹³⁶ “(...) Cinema Avenida, inaugurado em 9 de novembro de 1912, (...). Instalado num prédio de fachada clara e duas colunas enquadrando a porta principal, era uma grande sala, com capacidade para 2000 pessoas, considerada “luxuosa” pela imprensa da época. Ficava ao lado da Confeitaria Colombo, onde antes havia a sede do Jornal do Commercio. Funcionou até 1916, quando foi substituído por um banco” (SILVEIRA NETO, 2001, p. 95)

¹³⁷ *A Federação*, 25 de março de 1915, p. 5.

e civilizada. Os cafés e confeitarias reuniam os porto-alegrenses, sempre antes ou depois de uma sessão de cinema” (SILVEIRA NETO, 2001, p. 86).

Durante o quase um mês em que performou no Avenida, Darwin era a quinta ou sexta parte de um programa com sete partes. A primeira era uma “Ouverture” realizada por uma orquestra de “8 professores”, depois vinham três ou quatro partes de um a três filmes, então Darwin e por fim, outra atração. No período nesse cinema, o transformista apresentou-se depois de filmes como *O bandido do porto Haven*¹³⁸, drama em cinco partes; *Tormenta de ódio*, “soberbo drama em 4 atos”¹³⁹; *Liry Piteresco*, filme natural e *Amor verdadeiro*, “belíssimo drama em 2 atos”¹⁴⁰; *Cobras d’água doce*, “filme natural da acreditada fábrica Scientia¹⁴¹”, *Por dez réis*, “original comédia da provecta fábrica Eclair¹⁴², Paris” e *Hervadoce aposta*, “filme de um cômico irresistível”¹⁴³; *Germania pela pátria*, “magistral filme nunca visto” em seis partes, divulgado como “Filme histórico. O papel de Napoleão é soberbamente desempenhado pelo célebre ator Heitor Mazzanti”¹⁴⁴; *Lago de Como*, filme natural e *Imagem que acusa*, “mimoso drama da acredita fábrica Eclair”¹⁴⁵; *Kri-Kri estribeiro por amor*, filme cômico e *Entre as ondas*, “cenas marítimas de estupenda beleza, 2 atos, Cines¹⁴⁶”¹⁴⁷; *A quadrilha de Biby Raio*, “sensacional drama policial em 2 atos emocionantes. A luta titânica entre o chefe dos agentes secretos de Paris e uma terrível quadrilha que tem como chefe Bily Raio” e *Casemiro no Haren*, filme cômico¹⁴⁸; *O Cheri Bi-Bi*¹⁴⁹, “esplendido drama em 4 atos, gênero Gran Guignol¹⁵⁰”, “Segundo o romance de Gastão Leroux¹⁵¹, publicado pelo Le Matin¹⁵², de Paris, adaptado pela

¹³⁸ *A Federação*, 24 de março de 1915, p. 2.

¹³⁹ *A Federação*, 26 de março de 1915, p. 5.

¹⁴⁰ *A Federação*, 27 de março de 1915, p. 5.

¹⁴¹ A Scientia foi uma série de documentários produzidos pela Eclair entre 1911 e 1914, “dedicados à ciência, à ciência popular, com 85% das produções dedicadas à biologia” (ARMAS, 2022, p. 152).

¹⁴² Éclair é uma empresa cinematográfica francesa que surgiu em 1907 e investiu tanto na produção e distribuição de filmes, quanto na fabricação e desenvolvimento de projetores e câmeras (ABEL, 1994).

¹⁴³ *A Federação*, 28 de março de 1915, p. 5.

¹⁴⁴ *A Federação*, 30 de março de 1915, p. 5.

¹⁴⁵ *A Federação*, 01 de abril de 1915, p. 5.

¹⁴⁶ Cines (1905-1937) foi o pioneiro estúdio de produção cinematográfica de Roma, sendo o primeiro a ser construído e o primeiro a produzir filmes sonoros na Itália (KEATING, 2021).

¹⁴⁷ *A Federação*, 04 de abril de 1915, p. 5.

¹⁴⁸ *A Federação*, 06 de abril de 1915, p. 5.

¹⁴⁹ *A Federação*, 07 de abril de 1915, p. 5.

¹⁵⁰ Os filmes deveriam se inspirar no teatro Gran Guignol, que surgiu em 1897 e dedicava-se “a exibir explicitamente cenas reconstituídas de assassinatos, estupros, aparições de monstros, simulações de suicídios etc” (CÂNEPA, 2008, p. 39).

¹⁵¹ Gaston Louis Alfred Leroux (1868 – 1927) foi um escritor e jornalista francês, conhecido por ser autor do livro *O fantasma da ópera* (1909) (*Le Fantôme de l’Opéra*).

¹⁵² Le Matin foi um periódico francês publicado de 1884 a 1944.

profecta fábrica Eclair, dividido em 1 prólogo e 4 atos”¹⁵³; *Confissão trágica*, esplêndido drama em 3 atos”¹⁵⁴; *A víbora*, filme natural da Scientia; *O reformado*, “espirituosa e fina comédia da Eclair. Na confecção deste mimoso filme a grande fábrica francesa Eclair trouxe a verve e a graça do fino espírito gaulês. Situações impagáveis, cenários naturais de toda beleza, graça feminina, garbo masculino” e *Krikri e os gêmeos*¹⁵⁵; *Alma prisioneira*, “suntuoso drama em 3 atos da Cines Roma. Estudo da vida real”¹⁵⁶; *Preço de sangue*, “magistral drama em 3 atos deslumbrantes”¹⁵⁷; *Liga dos fantasmas*, “grandioso filme policial em 5 belíssimos atos cheios de emoção e surpresas”¹⁵⁸; *Eclair Journal*, “último número, cheio de informações do momento atual na Europa”, *Gontran e as botas novas*, “esplendida comédia da conhecida Eclair Paris” e *Krikri Touriste*, filme cômico¹⁵⁹; *A toupeira*, filme natural da Scientia e *Krikri Robinson*, filme cômico; *A volta do forçado*, “intenso drama social, 1 prólogo e 2 atos, gênero de Grand Guignol, interpretado pela senhorita Mathilde de Marzio”¹⁶⁰; e por fim, *Perfume da dama de preto*, “o magistral e incomparável drama policial”¹⁶¹ da Eclair.

No palco, os artistas que dividiram o espaço com Darwin foram: de 23 de março a quatro de abril, o duo lírico Giacomini-Reni¹⁶², que apresentavam três canções por espetáculo, como *Ária dos palhaços*, *Marcha da vitória*, *Viúva alegre*, *pot-pourri*; e de quatro a 21 de abril, o músico excêntrico Rhodressky¹⁶³, que tocava músicas clássicas como *Musical Palace (Marcha Beltran)*, *O Guarany (Carlos Gomes)*, *Rapsódia Húngara (Hauser)*, *Celeste Ainda (Verdi)*, entre outras. No Avenida, durante o seu espetáculo, o transformista apresentava um conjunto de três canções, que eram alteradas dia após dia. No entanto, ao longo das semanas alguns títulos se repetiam, sem que com isso fosse reprisado o mesmo conjunto de canções. Ou seja, um título retornava acompanhado de diferentes canções, fazendo com que as apresentações sempre soassem novas.

¹⁵³ *A Federação*, 08 de abril de 1915, p. 5.

¹⁵⁴ *A Federação*, 09 de abril de 1915, p. 5.

¹⁵⁵ *A Federação*, 11 de abril de 1915, p. 5.

¹⁵⁶ *A Federação*, 13 de abril de 1915, p. 5.

¹⁵⁷ *A Federação*, 14 de abril de 1915, p. 5.

¹⁵⁸ *A Federação*, 15 de abril de 1915, p. 5.

¹⁵⁹ *A Federação*, 17 de abril de 1915, p. 5.

¹⁶⁰ *A Federação*, 20 de abril de 1915, p. 5.

¹⁶¹ *A Federação*, 21 de abril de 1915, p. 5.

¹⁶² *A Federação*, 26 de março de 1915, p. 5.

¹⁶³ *A Federação*, 06 de abril de 1915, p. 5.

Como curiosidade, ainda enquanto se apresentava no Avenida, Darwin participou no Teatro São Pedro¹⁶⁴ de uma matiné em benefício das famílias dos militares que foram mortos na Guerra do Contestado¹⁶⁵. A festa artística era patrocinada pelo general Carlos Frederico de Mesquita e além de Darwin, contou com mais de dez artistas, como o músico Rhoderzsky, o ventríloquo Herdoc, a bailarina Hermana Fernandez e o também transformista Argos.

Apenas cinco dias depois de deixar o Avenida, Darwin faz sua estreia no Cinema Recreio Ideal¹⁶⁶, na Praça Senador Florêncio, atual Praça da Alfândega, em Porto Alegre. A rápida mudança de endereço pode ser explicada pelo fato de tanto o Avenida quanto o Recreio Ideal serem propriedade de Francisco Damasceno Ferreira, representante para o Rio Grande do Sul da Companhia Brasil Cinematográfica e dono de mais dois cinemas na capital gaúcha, o Cinema Democrata, no bairro São João e o Cinema Força e Luz, no bairro Navegantes. Ferreira também abriu salas do Recreio Ideal nas cidades de Santa Maria, Pelotas, Rio Grande e Caxias do Sul (SILVEIRA NETO, 2001).

Diferentemente do Avenida, em que havia um tempo maior na programação para os filmes do que para as atrações, o Recreio Ideal, no período em que Darwin se apresentou (de 26 de abril a 12 de maio), contou com um ou no máximo dois filmes e de três a seis atrações de palco. Entre os filmes, podemos citar os dramas *Amor punido*¹⁶⁷, *A prova trágica* (dois atos), *Moe gentleman*¹⁶⁸, *Cruel desgosto* (três atos)¹⁶⁹, *Sobre o fogo do amor* (três atos)¹⁷⁰, *Irmãos e inimigos* (duas partes)¹⁷¹ e *Avô da pátria* (três atos)¹⁷²; as comédias *Max à bordo*, *As donzelas saudosas* e *Dick, o cão pródigo*;

¹⁶⁴ *A Federação*, 16 de abril de 1915, p. 7.

¹⁶⁵ A Guerra do Contestado foi um conflito referente aos limites entre os estados de Santa Catarina e Paraná que ocorreu de 1912 a 1916.

¹⁶⁶ “O Recreio Ideal foi inaugurado em 20 de maio de 1908 na Rua dos Andradas, 321, em frente à Praça da Alfândega, como um novo centro de diversões local. Era uma iniciativa da empresa José Tous & C (...) O cinematógrafo foi aberto numa sala alugada e após um mês de funcionamento teve as suas “instalações” vendidas para outro exibidor, a empresa Bartelô & C. (...) O novo proprietário deu início às suas atividades em 31 de julho e manteve a sala em funcionamento até agosto de 1909, quando a repassou aos irmãos Eduardo e Francisco Hirtz. (...) Quando completou um ano, em maio de 1909, o Recreio Ideal mudou de endereço, transferindo-se “para espaçoso prédio à Praça da Alfândega, antes ocupado pela Notre Dame, que agora passou por grandes reformas”. O cinematógrafo continuava em atividade em 1911, localizando-se no mesmo endereço, mas havia mudado novamente de proprietário, pertencendo então à empresa Francisco Damasceno, Issler e C.” (TRUSZ, 2010, p. 323-324).

¹⁶⁷ *A Federação*, 27 de abril de 1915, p. 4.

¹⁶⁸ *A Federação*, 01 de maio de 1915, p. 6.

¹⁶⁹ *A Federação*, 07 de maio de 1915, p. 8.

¹⁷⁰ *A Federação*, 09 de maio de 1915, p. 6.

¹⁷¹ *A Federação*, 11 de maio de 1915, p. 7.

¹⁷² *A Federação*, 12 de maio de 1915, p. 6.

e a atualidade, *Gaumont Journal* 47. Em relação aos artistas no palco, repetem-se na programação nomes como Eduardo das Neves, cantor nacional de modinhas¹⁷³; Los Egochagas, “excelente duo cômico de muito riso para a plateia, com seus extraordinários cães amestrados”¹⁷⁴; Rosita Portuguesa, cantora de fados e outras canções, que embora tenha o gentílico “Portuguesa”, seria brasileira¹⁷⁵; Albino Xavier, cançonetista brasileiro¹⁷⁶; Argos, transformista e ventríloquo¹⁷⁷; os já citados Hermana Fernandez, com que o imitador se apresentou no Rio de Janeiro e Rhodressky, que assim como Darwin, terminou sua temporada no Avenida e mudou-se para o Ideal (algo que parece ter se repetido com os outros artistas citados).

Darwin fica afastado do Recreio Ideal por cerca de 40 dias, período no qual não identificamos seu destino. Podemos supor que tenha se apresentado no interior do Rio Grande do Sul, em um dos cinemas de Ferreira. Em 26 de junho o imitador faz sua reentrada no Recreio Ideal, onde compartilha o palco com outro transformista, o português Silva Lisboa (erroneamente nomeado como Silvino Lisboa na nota). De acordo com o periódico *A Federação*, os transformistas trabalhariam em duo¹⁷⁸. Quando se apresentou no Rio no ano anterior, Silva Lisboa, chamado de “fregoli lusitano”, teria desempenhado 26 papéis em meia hora durante a revista a transformações *Uma viagem à Europa*¹⁷⁹. Na última data que encontramos de Darwin no Recreio Ideal, 30 de junho, além de dois filmes da Gaumont (não identificados), o artista é programado com a Companhia Fonseca, responsável por levar à cena uma comédia de um ato¹⁸⁰.

Ainda na capital gaúcha, Darwin trabalhou em julho de 1915 no Cine Theatro Coliseu¹⁸¹, localizado na esquina das ruas Voluntários da Pátria e Pinto Bandeira, ainda que apenas algumas quadras da Cinelândia porto-alegrense, era considerado distante do centro (GASTAL, 1999). Durante o período em que o transformista esteve

¹⁷³ *A Federação*, 19 de janeiro de 1915, p. 4.

¹⁷⁴ *Jornal Pequeno*, 14 de setembro de 1916, p. 2.

¹⁷⁵ *Correio da Manhã*, 13 de dezembro de 1922, p. 4.

¹⁷⁶ *A Federação*, 29 de janeiro de 1914, p. 4.

¹⁷⁷ *A Província*, 28 de junho de 1917, p. 2.

¹⁷⁸ *A Federação*, 27 de junho de 1915, p. 7.

¹⁷⁹ *Correio da Manhã*, 05 de julho de 1914, p. 16.

¹⁸⁰ *A Federação*, 30 de junho de 1915, p. 7.

¹⁸¹ O Cine Theatro Coliseu foi inaugurado em dezembro de 1910 em um barracão construído no antigo endereço do Theatro Polytheama, na rua Voluntários da Pátria. Em 1915 o Coliseu mudou-se para seu endereço na esquina das ruas Voluntários da Pátria e Pinto Bandeira. O novo edifício tinha fachada neoclássica e capacidade para três mil pessoas. Fechou em setembro de 1956 (SILVEIRA NETO, 2001).

no palco, ele foi a única atração, enquanto as produções cinematográficas eram modificadas diariamente. A contratação do imitador do belo sexo pelo Coliseu foi motivo de elogio¹⁸² aos proprietários, os Irmãos Petrelli¹⁸³, pois ao anunciarem um “conhecido e aplaudido” artista, os donos evidenciavam os esforços empregados “no sentido de bem servir os inúmeros habitués” do cinema. Entre os filmes listados junto ao imitador estão o drama em cinco partes, *Charby e Kate*, a comédia *Gritonilleti, noivo por uma hora*¹⁸⁴; drama da vida real em oito atos, *Longe dos olhos, perto do coração*; a atualidade *Embarque dos reservistas italianos*¹⁸⁵; drama em oito atos *Papa Martin*¹⁸⁶, *Seita da cruz preta*, “sensacional filme de aventura em 4 atos”¹⁸⁷.

Fechando sua passagem por Porto Alegre em 1915, Darwin é anunciado no Cinema Garibaldi. Situado junto à Praça Garibaldi, número 77, atual avenida Venâncio Aires. De acordo com Silveira Neto (2001, p. 101), o Garibaldi “sempre se caracterizou como cinema de bairro, apresentando reprises de filmes já lançados nas salas do centro da cidade, seriados completos, programas duplos de filmes classe C e matinês de fim de semana”. Era um cinema popular, que chegou a ser apelidado de “Garipulgas”, devido à presença destes insetos junto à plateia. No estabelecimento, o transformista teria se apresentado de quatro¹⁸⁸ a 23 de agosto¹⁸⁹, a partir das datas encontradas na imprensa.

Refletindo sobre o período do imitador na capital gaúcha, curioso perceber que ele inicia apresentando-se em um dos principais cineteatros da cidade, o Avenida, passando por outro um pouco menor, o Recreio Ideal, mas do mesmo proprietário, indo para um grande cineteatro, o Coliseu, e finalizando em um cinema de bairro, com pouca estrutura, quando parece que já esgotou sua presença junto aos porto-alegrenses.

¹⁸² *A Federação*, 17 de julho de 1915, p. 3.

¹⁸³ Os irmãos italianos Nicolau e Humberto Petrelli chegaram ao Brasil em 1908 e se estabeleceram em Rio Grande, sul do estado. Abriram o Éden Salão em 1909, em Pelotas, cidade vizinha a Rio Grande. Ainda em 1908, Nicolau realizou as primeiras filmagens de uma partida de futebol no Rio Grande do Sul, entre o E.C. Pelotas e S.C. Rio Grande. Em 1910, os irmãos expandiram os negócios para Porto Alegre ao se juntaram a Eduardo Hirtz para construção do Coliseu. A sociedade dos Petrelli com Hirtz durou até 1911 (SANTOS, 2014).

¹⁸⁴ *A Federação*, 20 de julho de 1915, p. 5.

¹⁸⁵ *A Federação*, 21 de julho de 1915, p. 4.

¹⁸⁶ *A Federação*, 22 de julho de 1915, p. 4.

¹⁸⁷ *A Federação*, 23 de julho de 1915, p. 4.

¹⁸⁸ *A Notícia*, 04 de agosto de 1915, p. 3.

¹⁸⁹ *A Federação*, 23 de agosto de 1915, p. 2.

Por onde Darwin andou entre o final de agosto de 1915 e o início de maio de 1916 (quando inicia uma série de apresentações em Recife, Pernambuco) é ainda uma incógnita, mas podemos pensar algumas hipóteses. Por questões geográficas e por um histórico anterior, podemos suspeitar que o artista fez mais uma turnê pela Argentina e Uruguai antes de volver ao Brasil, dado que estava no Rio Grande do Sul no final de agosto. Uma publicidade sobre o artista no jornal *Pacotilha* de São Luiz, Maranhão, reforça essa possibilidade ao indicar que, antes de se apresentar no cinema local, o artista havia passado “326 dias nos teatros Casino e Imperial Theatre de Buenos Aires”¹⁹⁰. Outra informação reveladora do anúncio é que Darwin se apresentou durante 76 dias no Polytheama de Ribeirão Preto, possivelmente antes de iniciar sua turnê pelo nordeste e norte do Brasil em maio de 1916. Não encontramos informações sobre os espetáculos do transformista no interior paulista porque os jornais locais não estão indexados na Hemeroteca, nossa fonte principal. Uma investigação nos arquivos da imprensa de Ribeirão Preto em um futuro poderá descortinar como foi a passagem de Darwin pela cidade paulista.

Mapa 2 - Estados nos quais Darwin se apresentou em 1915



Fonte: Elaboração do autor sobre mapa de Michael Serra (2020).

¹⁹⁰ *Pacotilha*, 20 de setembro de 1916, p. 2.

O transformista fez sua primeira aparição no nordeste brasileiro em 12 de maio de 1916, em Recife¹⁹¹. Durante os quatro meses em que se apresentou na capital de Pernambuco, o artista transitou por dois cineteatros de perfis um tanto diferentes: o Helvetica e o Ideal. O primeiro era conhecido como cinema lançador (ARAÚJO, 2021), ficava localizado no centro, na Rua da Imperatriz. Foi inaugurado em 26 de março de 1910 pela empresa A. Girott & C e anunciado como “importante estabelecimento montado luxuosamente para vários gêneros de diversos públicas”¹⁹². Pouco mais de dois anos depois, em dezembro de 1914, foi informado que a A. Girott havia arrendado o cinema para a empresa Flosi, Brandão & C¹⁹³. A parceria entre Angelo Flosi e Brandão Sobrinho terminou em 13 de abril de 1915¹⁹⁴ e a Empresa Flosi & C. passou assinar como proprietária a partir de 21 de abril¹⁹⁵ daquele ano, mantendo-se como responsável no período em que Darwin se apresentou no estabelecimento, que era vendido como “cassino familiar”.

Já o Ideal Cinema era um cinema popular e foi inaugurado em 14 de novembro de 1915, no Largo do Terço, freguesia de São José, de propriedade da Gomes & Ramos¹⁹⁶. Além da Igreja Nossa Senhora do Terço, a região contava com vários terreiros e um passado ligado à venda de escravos. Podemos inferir que os públicos dos cinemas eram distintos, comparando os valores de entrada. Enquanto o Helvetica cobrava 12 mil réis pelos camarotes, dois mil réis por um setor de cadeiras e um mil réis por outro¹⁹⁷, o Ideal tinha como preços 500 réis as cadeiras e 300 réis as gerais¹⁹⁸.

Darwin se apresentou ao longo de 62 dias no Helvetica, posteriormente 40 dias no Ideal, e finalizou sua passagem pelo Recife com mais 12 dias no Helvetica. Sua estreia foi em 12 de maio de 1916 e o último registro na cidade é datado como dois de setembro. No Helvetica, o imitador vai se apresentar nas duas sessões da noite, que vão variar de horário a cada dia, às vezes às 18h30 e 20h30, outras às 19h e 20h30, algumas noites às 19h e 21h; e na matiné aos domingos, às 14h30. Algumas atrações permaneciam alguns dias, outras até semanas, como caso de Darwin, contudo, os filmes não eram exibidos por mais de dois dias, como explicava um

¹⁹¹ A cidade de Recife tinha cerca de 230 mil habitantes em 1916 (*Almanak Laemmert*, 1916, p. 1074).

¹⁹² *Jornal do Recife*, 23 de março de 1910, p. 1.

¹⁹³ *Diário de Pernambuco*, 05 de dezembro de 1914, p. 12

¹⁹⁴ *Diário de Pernambuco*, 13 de abril de 1915, p. 7.

¹⁹⁵ *Diário de Pernambuco*, 21 de abril de 1915, p. 8

¹⁹⁶ *Diário de Pernambuco*, 15 de novembro de 1915, p. 2.

¹⁹⁷ *Diário de Pernambuco*, 20 de maio de 1916, p. 3.

¹⁹⁸ *Jornal do Recife*, 03 de julho de 1916, p. 6

anúncio “apesar de encargos onerosos, a empresa deste casino resolveu passar um programa de filmes novos todos os dias”¹⁹⁹.

As projeções iam de uma a três por sessão, sendo que, nesses últimos casos a programação era de um drama acompanhado de uma atualidade ou natural e uma comédia. Já o número de atrações sempre era grande, em torno de seis. Uma das exceções a esse número aconteceu nos primeiros dias do transformista no Helvetica, quando ele dividiu os palcos com apenas mais um artista, o tenor lírico Giovanni Araya que pertenceu ao elenco da Companhia Lyrica Rotoli & Billoro²⁰⁰ e que cantou ao lado de Tita Ruffo no Constanzi de Roma²⁰¹.

Entre os artistas que dividiram o palco com Darwin podemos citar Maxim's & Scall, apresentados como “extraordinários excêntricos, equilibristas em bambu volante”; Royal Sidney, “o rei da rodinha, o mais extraordinário ciclista e malabarista (inglês) da atualidade”; Fred Ferdinand, “assobiador de operas, imitador de pássaros e instrumentos”²⁰²; a bailarina Mary Oswaldine²⁰³; os “ginastas, acrobatas, barristas e atletas” Black and Bladny²⁰⁴; a contralto Olga Legrance²⁰⁵; o trio Pepe-Oterito-Raul, com seus tangos, maxixes, fados, macchiatos, canções duetistas e tercetos²⁰⁶. Destaque para a informação de que Raul Pepe era uma criança²⁰⁷, fato que vai ser promovido nos anúncios, principalmente pelo “atorzinho” ser o grande chamariz para as matinés do estabelecimento, quando distribuía chocolate às outras crianças. Além da estratégia de usar um artista infantil e doar doces, o cineteatro não cobrava ingressos das crianças que iam acompanhadas nas sessões da tarde (realizadas aos domingos).

¹⁹⁹ *Diário de Pernambuco*, 20 de maio de 1916, p. 3.

²⁰⁰ *Diário de Pernambuco*, 13 de maio de 1916, p. 7.

²⁰¹ *Diário de Pernambuco*, 14 de maio de 1916, p. 6.

²⁰² *Diário de Pernambuco*, 15 de maio de 1916, p. 6; *Jornal do Recife*, 15 de maio de 1916, p. 6.

²⁰³ *Jornal de Recife*, 22 de maio de 1916, p. 8.

²⁰⁴ *Jornal de Recife*, 24 de maio de 1916, p. 8.

²⁰⁵ *Jornal de Recife*, 26 de maio de 1916, p. 8.

²⁰⁶ *Jornal de Recife*, 27 de maio de 1916, p. 8.

²⁰⁷ *Jornal de Recife*, 04 de junho de 1916, p. 6.

Figura 1 - Fotografia do Trio Pepe-Oterito-Raul



Fonte: Estado do Pará, 12 de outubro de 1916, p. 4.

Figura 2 - Fotografia de Raul Pepe



Fonte: Estado do Pará, 08 de outubro de 1916, p. 4.

A esse grupo vão se somar ainda a atriz cômica em travesti, Laure de Sade, “criadora inimitável da canção Marietta”²⁰⁸; a bailarina e “*chanteuse excentrique*” Georgette Ferrer²⁰⁹; o artista brasileiro Roberto Roldan, “o miúdo da casa Edison do

²⁰⁸ *Jornal de Recife*, 29 de maio de 1916, p. 6.

²⁰⁹ *Jornal de Recife*, 30 de maio de 1916, p. 8.

Rio de Janeiro, modinhas ao violão, fados e canções brasileiras²¹⁰; a cançonetista Lia Lapini²¹¹; os excêntricos musicais Muguet e Keke, “extravagantes e originais instrumentos. Grande êxito do burro Quiqui (automático)”²¹²; a cantante cosmopolita Lianna Diff²¹³; o mágico e manipulador cômico Sr. Goytakizis²¹⁴; a trupe de comédias e operetas dirigida pelo ator Benildo de Freitas, com a comedia de um ato, *Quincas Teixeira* com as atrizes Paqueta Freitas, Dinah Cesare e Benildo de Freitas; o imitador Cesar Nunes, chamado de “gramophone vivente”, imitador também de animais e instrumentos; Abmogracso, célebre ventríloquo (com bonecos)²¹⁵ e a cantora Gina Brunetti²¹⁶.

Os filmes eram em sua maioria dramas, como *Maciste (O negro atleta de Cabiria)*²¹⁷ em oito atos; *Aflitivo transe*²¹⁸, em dois atos da Gaumont; *Mistério da mata virgem*²¹⁹, da American Kinema; *A casa assombrada*²²⁰, em quatro partes da Universal-Film; *A pátria antes de tudo (ou Coração de gelo)*²²¹, em quatro atos da Cines; *O covarde*²²², em três atos, fábrica I.M.G; *A avalanche de fogo*²²³, “belíssimo filme em 3 partes, série de Ouro, de Ambrosio”; *Vidas mudadas*²²⁴, “grande drama da vida moderna, episódios da guerra européia. Cenas de amor e aventuras, 3 atos extensos”. Muitos dramas recebiam outros gêneros como complementos em seus anúncios, como o drama de aventura editado pela Zanini em cinco atos, *A cisterna da morte*, descrito como “enredo da mais alta sensação desenvolvido maravilhosamente com uma encenação fora do comum, fazendo-nos apreciar panoramas naturais de uma deslumbrante beleza. O papel de protagonista foi confiado a linda e graciosa atriz Lina Pelligrini”²²⁵. Alguns filmes eram anunciados como romances, caso de *O crime do hipnotismo*²²⁶.

²¹⁰ *Jornal de Recife*, 31 de maio de 1916, p. 8.

²¹¹ *Jornal de Recife*, 06 de junho de 1916, p. 8.

²¹² *Jornal de Recife*, 14 de junho de 1916, p. 5.

²¹³ *Jornal de Recife*, 15 de junho de 1916, p. 9.

²¹⁴ *Jornal de Recife*, 17 de junho de 1916, p. 9.

²¹⁵ *Jornal de Recife*, 24 de junho de 1916, p. 8.

²¹⁶ *Jornal de Recife*, 25 de junho de 1916, p. 9.

²¹⁷ *A Província*, 12 de maio de 1916, p. 2.

²¹⁸ *Diário de Pernambuco*, 20 de maio de 1916, p. 3.

²¹⁹ *Jornal de Recife*, 21 de maio de 1916, p. 7.

²²⁰ *Jornal de Recife*, 25 de maio de 1916, p. 7.

²²¹ *Jornal de Recife*, 28 de maio de 1916, p. 9.

²²² *Jornal de Recife*, 23 de maio de 1916, p. 7.

²²³ *Jornal de Recife*, 11 de junho de 1916, p. 9.

²²⁴ *Jornal de Recife*, 05 de junho de 1916, p. 6.

²²⁵ *Diário de Pernambuco*, 14 de maio de 1916, p. 6.

²²⁶ *Jornal de Recife*, 26 de maio de 1916, p. 8.

As atualidades eram da Gaumont ou Pathé e abriam as sessões nas quais eram projetadas. Entre os naturais se destacam *A espingarda de pau (Le fusil de bois)*, projetada “a pedidos dos nossos habitués que o assistiram anteontem no festival em honra aos aliados”²²⁷; *Visita de Lord Kitchner às tropas francesas*²²⁸; *Construindo uma locomotiva*²²⁹ e *Guerra submarina*²³⁰. Completando as sessões, as comédias eram curtas, ocasionalmente um corte de uma cena de um filme maior, como *O barômetro da felicidade*²³¹, anunciada como “cena cômica de Max Linder”. Relevante destacar a presença da Primeira Guerra Mundial não apenas nas atualidades e naturais, como em enredos dramáticos.

Algumas curiosidades da primeira passagem de Darwin no Helvetica são: em 13 de maio, o espetáculo foi em “homenagem à comemoração da fraternidade dos brasileiros. Em honra da data da LEI ÁUREA”²³². Em 07 de junho, é apresentada pela primeira vez uma revista curta de um ato intitulada *Que parece a você!*²³³, escrita especialmente para o Trio Pepe pelo humorista Paula Judeu, com participação das outras atrações. Além de seus números individuais, o mágico Goytakisis e a cantora Liana Diff se apresentaram juntos em 20 de junho quando encenaram “o 6º. quadro da apreciada burleta de Arthur Azevedo A Capital Federal”²³⁴. A despedida de Darwin foi anunciada para o dia 23 de junho com um festival²³⁵ em sua homenagem. No dia seguinte, o estabelecimento revela que renovou com o artista por mais alguns dias, “Em vista de inúmeros pedidos e de diversas cartas dirigidas à empresa, a direção deste casino resolve prolongar ainda o contrato de Darwin”²³⁶. Uma nova despedida é anunciada para o dia 27, mas dessa vez é cumprida²³⁷.

Em dois de julho de 1916, o imitador estreia no Ideal. Diferentemente do Helvetica, onde compartilhou o palco com diversas atrações a cada noite, no Ideal, Darwin foi o único artista em exibição. Em cada sessão, o transformista interpretava três canções. Pelo menos uma delas era anunciada nos periódicos para reforçar a

²²⁷ *Diário de Pernambuco*, 13 de maio de 1916, p. 7.

²²⁸ *Jornal de Recife*, 21 de maio de 1916, p. 7.

²²⁹ *Jornal de Recife*, 29 de maio de 1916, p. 6.

²³⁰ *Jornal de Recife*, 27 de junho de 1916, p. 8.

²³¹ *Jornal de Recife*, 19 de junho de 1916, p. 4.

²³² *Diário de Pernambuco*, 13 de maio de 1916, p. 7.

²³³ *Jornal de Recife*, 07 de junho de 1916, p. 6.

²³⁴ *Jornal de Recife*, 20 de junho de 1916, p. 10.

²³⁵ *Jornal de Recife*, 23 de junho de 1916, p. 6.

²³⁶ *Jornal de Recife*, 24 de junho de 1916, p. 8.

²³⁷ *Jornal de Recife*, 27 de junho de 1916, p. 8.

variedade do espetáculo, que contava com pelo menos duas músicas inéditas por apresentação. O imitador era acompanhado por uma orquestra composta por três professores sob a batuta do maestro Marinho Reis²³⁸. Diariamente, o cinema contava com duas sessões. Apenas nos domingos havia uma extra, as três às 18h, 19h15 e 20h15.

Em relação às projeções, o Ideal exibia normalmente um filme por sessão, que se mantinha na programação por dois dias. Algumas exhibições contavam com duas películas, nesse caso, eram exibidas atualidades, como Gaumont e Eclair Journal, “contando as notícias mais recentes do velho continente”. Destaque para exibição do filme científico brasileiro *Extração do veneno das cobras no Instituto Bacteriológico de São Paulo*²³⁹. Os filmes eram geralmente dramas, mas normalmente recebiam um complemento, sendo classificados como de aventura, caso de *O justicado de Montereau*²⁴⁰, em cinco longos atos da Aquila-films; de amor, como *História eterna*²⁴¹, da Tiber-Film; policial, como a série *Os vampiros* da Gaumont, dos quais foram exibidos os episódios *A cabeça cortada*, *O anel que mata*, *O bailado da morte*²⁴² na metade de julho e *O criptograma sangrento*²⁴³ no final do mês. Evidenciamos ainda a projeção do drama de aventura da Tiber-Films *O naufragador (a epopeia do mar...)*²⁴⁴, do qual são prometidas “cenas de pirataria marítima de violentas consequências, desenvolvidas em meio das mais encantadoras praias da Sicília” e *O crime do Fígaro*²⁴⁵, inspirado na morte de Gaston Calmette, editor do jornal Le Figaro, pelas mãos da socialite Henriette Caillaux. O anúncio asseverava que “o que se vai ver é a reconstituição fiel e perfeita do crime que fez tremer Paris, repercutindo pelo mundo inteiro em sua nota dolorosa”.

Um dado curioso sobre a despedida²⁴⁶ de Darwin no Ideal. Naquela noite em que o artista cantaria nas três sessões, com destaque para a cançoneta *A rainha japonesa*, o cinema teria sido ornamentado ao estilo japonês. Esse registro indica uma tematização do espaço para valorização do espetáculo do transformista. A canção

²³⁸ *Jornal do Recife*, 02 de julho de 1916, p. 9.

²³⁹ *Jornal do Recife*, 27 de julho de 1916, p. 8.

²⁴⁰ *Jornal do Recife*, 04 de julho de 1916, p. 8.

²⁴¹ *Jornal do Recife*, 15 de julho de 1916, p. 8.

²⁴² *Jornal do Recife*, 12 de julho de 1916, p. 8.

²⁴³ *Jornal do Recife*, 30 de julho de 1916, p. 4.

²⁴⁴ *Jornal do Recife*, 27 de julho de 1916, p. 8.

²⁴⁵ *Jornal do Recife*, 26 de julho de 1916, p. 6.

²⁴⁶ *Jornal do Recife*, 10 de agosto de 1916, p. 9.

mencionada tinha música e versos do maestro José Ribas, com quem o transformista retornaria a trabalhar no Helvetica no dia posterior.

O retorno do transformista para uma curta temporada de doze dias é festejado no Helvetica, que o anuncia como “grande acontecimento neste cassino, rentréé do célebre Darwin. O artista que maior sucesso causou até hoje em Pernambuco, tendo se exibido neste cassino 63 noites e no ideal Cinema 40”²⁴⁷. Nesta nova passagem, nada se altera em relação à lógica de programação. Darwin se apresenta junto ao ventríloquo Caballero Castillo, em um “espetáculo de hilariedade por 25 bonecos”; à dupla inglesa George Barrington & Isabel²⁴⁸ Dickens, “pianista exímio, acrobacia e bailes modernos”²⁴⁹, que em uma das noites teria tocado com os olhos vendados²⁵⁰; à chanteusa egípcia Liliane D’Aubigny e à bailarina Miss George Dischens, número de bailes (sozinha)²⁵¹. A despedida do imitador aconteceu em 22 de agosto²⁵², com o artista sendo reverenciado por ter se apresentado 113 dias consecutivos em Recife.

²⁴⁷ *Jornal do Recife*, 11 de agosto de 1916, p. 8.

²⁴⁸ Também referenciada como Isobel Diekens.

²⁴⁹ *Jornal do Recife*, 14 de agosto de 1916, p. 9.

²⁵⁰ *Jornal do Recife*, 21 de agosto de 1916, p. 7.

²⁵¹ *Idem*.

²⁵² *Jornal do Recife*, 22 de agosto de 1916, p. 8.

Figura 3 - Fotografia de George Barrington e Isabel Dickens.



Fonte: Estado do Pará, 08 de outubro de 1916, p. 4.

Uma semana depois, o transformista iniciou uma temporada no Cinema Delícia, de Maceió²⁵³, capital de Alagoas. Localizado na Rua XV de Novembro, atual Rua do Sol, no centro. Foi um dos primeiros a receber projeções na cidade, tendo iniciado suas exibições em 1909, com fitas da Pathé-Frères²⁵⁴. O Cinema Delícia sempre ocupou o prédio do Teatro Maceioense, sendo o local chamado pelos dois nomes. Infelizmente, não temos detalhes da passagem de Darwin cineteatro, sabemos apenas que estreou no dia 29 de agosto e que permaneceria no estabelecimento até dois de setembro de 1916²⁵⁵.

A despeito do *Jornal de Theatro & Sport*²⁵⁶ informar no final de agosto de 1916 que Darwin estrearia em breve no Cabaret do Club dos Políticos do Rio de Janeiro²⁵⁷, o destino do artista após Alagoas foi São Luiz²⁵⁸. Na capital do Maranhão, o artista se

²⁵³ A cidade de Maceió tinha cerca de 45 mil habitantes em 1916 (*Almanak Laemmert*, 1916, p. 19).

²⁵⁴ *Gutenberg*, 11 de fevereiro de 1909, p. 1.

²⁵⁵ *Diário de Pernambuco*, 02 de setembro de 1916, p. 4.

²⁵⁶ *Jornal de Theatro & Sport*, 19 de agosto de 1916, p. 7.

²⁵⁷ O transformista se apresentará no local apenas em junho de 1917.

²⁵⁸ A cidade de São Luiz tinha cerca de 50 mil habitantes em 1916 (*Almanak Laemmert*, 1916, p. 511).

apresentou de 25 de setembro a cinco de outubro de 1916 no Cine Teatro São Luiz. Sob responsabilidade da Empresa Silva & Gonçalves, o cineteatro ficava localizado na Rua do Sol, centro da cidade. Uma curiosidade: Roberto Roldan com quem o transformista havia trabalhado em Recife se despedia no domingo do cineteatro maranhense, enquanto o imitador estreava na segunda.

A programação do São Luiz era dividida em duas partes. Nos primeiros dias, Darwin se apresentou com outras atrações na segunda parte, enquanto filmes foram exibidos na primeira. Ou seja, as atrações ficavam para o final. No entanto, após o quinto dia, ambas as partes das sessões eram compostas por artistas de palco. A estrutura do programa era: abertura com a orquestra do maestro Verdi Carvalho, exibição dos filmes que variam de duas a quatro partes, outra apresentação da orquestra, três números de cada atração. No caso das sessões só com artistas, as partes eram divididas iguais, dois artistas antes do intervalo de cinco minutos, dois depois, três número para cada.

Na tela do São Luiz foram projetados o drama *Stelle & Kate*²⁵⁹, em quatro partes; Gaumont Journal; o drama *A morte do milionário*²⁶⁰ (filme exibido no Helvetica em 19 de maio de 1916²⁶¹), em três partes; a comédia *Gendarme sem calças*²⁶², em duas partes; o natural *O exército francês em Eparges* e a comédia *Amor em panes*²⁶³, em duas partes.

No palco, apresentaram-se Lina Rozares, cupletista internacional²⁶⁴; Fred Ferdinand²⁶⁵, assobiador de operetas que havia dividido o palco do Helvetica²⁶⁶ com Darwin; Bella Grecka²⁶⁷, “cantora a voz” e Los Mayer²⁶⁸, duetistas cômicos e parodistas italianos.

²⁵⁹ *Pacotilha*, 25 de setembro de 1916, p. 2

²⁶⁰ *Pacotilha*, 26 de setembro de 1916, p. 2.

²⁶¹ *Diário de Pernambuco*, 19 de maio de 1916, p. 6.

²⁶² *Pacotilha*, 27 de setembro de 1916, p. 2.

²⁶³ *Pacotilha*, 28 de setembro de 1916, p. 2.

²⁶⁴ *Pacotilha*, 25 de setembro de 1916, p. 2

²⁶⁵ *Pacotilha*, 27 de setembro de 1916, p. 2.

²⁶⁶ *Diário de Pernambuco*, 15 de maio de 1916, p. 6;

²⁶⁷ *Pacotilha*, 29 de setembro de 1916, p. 2.

²⁶⁸ *Pacotilha*, 04 de outubro de 1916, p. 2.

Figura 4 - Anúncio do Cinema Theatro São Luiz com o exemplo da programação dividida em duas partes.



Fonte: Pacotilha, 28 de setembro de 1916, p. 2.

Encerrada a temporada no São Luiz, Darwin rumou mais ao norte, com espetáculo em Belém²⁶⁹. Na capital paraense, o imitador se apresenta em três locais: Theatro de Nazareth, Theatro Moderno e Palace Theatre. O primeiro era um teatro armado apenas para as festividades de Nossa Senhora de Nazaré, construído na Praça Justo Chermont, em frente à Basílica de Nazaré. O imitador se apresenta no local em 17 de outubro com dois conhecidos seus, Bella Grecka, com quem havia trabalhado recentemente no Theatro São Luiz, e com Royal Sidney, o “homem da rodinha”, com quem dividiu a programação no Helvetica.

²⁶⁹ A cidade de Belém tinha cerca de 150 mil habitantes em 1916 (*Almanak Laemmert*, 1916, p. 852).

Figura 5 - Fotografia de Royal Sidney.



Fonte: Jornal do Commercio (AM), 27 de novembro de 1916, p. 4

Já no dia 20 de outubro, o imitador substitui o trio Pepe-Oteriro-Raul (também ex-colegas de palco) no Theatro Moderno, no bairro de Nazaré. No local ele se junta ao cômico Alfredo Albuquerque. Apresentado como o rei da gargalhada, Albuquerque era reconhecido pelo seu trabalho como “cançonetista e imitador magnífico”²⁷⁰. As informações sobre o artista são contraditórias. Um anúncio o clama como “improvisador português”²⁷¹ e outro como “transformista brasileiro”²⁷². Podemos afirmar, no entanto, que Albuquerque era cançonetista e que possuía um “excelente repertório de modinhas nacionais”²⁷³. Darwin e o comediante vão trabalhar outras vezes juntos, principalmente no Rio de Janeiro. No Moderno, Darwin vai participar também de um festival de Albuquerque com diversos artistas. No dia 28 de outubro, o transformista vai aparecer no Palace Theatre, localizado na praça da República, onde também ficava o Teatro da Paz.

²⁷⁰ Correio da Manhã, 08 de maio de 1920, p. 6.

²⁷¹ Correio da Manhã, 20 de fevereiro de 1921, p. 6.

²⁷² Correio da Manhã, 21 de abril de 1922, p. 4.

²⁷³ Correio da Manhã, 17 de junho de 1922, p. 5.

Figura 6 - Fotografia de Alfredo Albuquerque.



Fonte: Estado do Pará, 08 de outubro de 1916, p. 4.

No Palace, o imitador se apresenta até cinco de novembro em meio a várias atrações, como a trupe de variedades Carlos Reiter²⁷⁴, com destaque para o macaco Mono Peter; os duos cômicos Les Petits Trombets e Aiglon; as cantoras Meg Fally e Mlle Tina; o malabarista de Royal Sydney e comediante Alfredo Albuquerque. Durante a passagem por Belém, Darwin não foi programado junto a nenhum filme.

²⁷⁴ Estado do Pará, 31 de outubro de 1916, p. 2.

Figura 7 - Fotografia dos Les Petit Trombets.



Fonte: Jornal do Commercio (AM), 20 de novembro de 1916, p. 4.

Avançando mais ao norte, Darwin chega a Manaus²⁷⁵ para uma temporada no Polytheama entre 18 e 26 de novembro de 1916. Aberto em julho de 1912 na rua Municipal, atual avenida Sete Setembro²⁷⁶, no centro da capital amazonense, o Polytheama era gerenciado pela Empresa C. Oliveira e contava com 1500 lugares²⁷⁷. O programa vai seguir a lógica muito parecida com a de tantos outros cineteatros, primeiro, filmes; depois, atrações. No período em que Darwin se apresentou, os filmes variavam de um a dois, mas totalizando cinco ou seis partes e as atrações iam de três a cinco. O número menor de artistas coincide com a exibição de uma obra mais longa, *Nobreza gaúcha*²⁷⁸, “filme romântico e descritivo da vida do gaúcho do Pampa Argentino”, em 12 partes. O cinema tinha apenas uma sessão diária, às 20h30, o que se alterava no domingo, com a inclusão de uma matiné às 16 horas.

Foram exibidos os naturais *The Winchester Reaptings Arms Company*, sobre “a mais importante fábrica de armas e munições do mundo”; *Viagem da Embaixada*

²⁷⁵ A cidade de Manaus tinha cerca de 60 mil habitantes em 1916 (*Almanak Laemmert*, 1916, p. 81).

²⁷⁶ Paião, C. G. (2024). O naufrágio do Titanic visto pelo Jornal do Comércio e pelo mundo marítimo de Manaus. *Canoa Do Tempo*, 16, 1–28.

²⁷⁷ Almeida, Ana Carolina Bornes. *Cinemas de rua em Manaus: Um estudo de caso no Casarão de Ideias* / Ana Carolina Bornes Almeida. Manaus: [s.n], 2021.

²⁷⁸ *Jornal do Commercio*, 21 de novembro de 1916, p. 4.

*brasil,eira a Buenos Aires em 28 de junho de 1916*²⁷⁹ em três extensas partes; *Um passeio em Paris*²⁸⁰, “lindo filme natural panorâmico editado por Gaumont” e *A fabricação dos grande canhões*²⁸¹, da Gaumont. Entre os dramas, podemos citar *Memórias sagradas*²⁸², “filme d’art da fábrica Cesar-Film em 4 longas partes”; *A ampulheta da morte*²⁸³, drama social em quatro assombrosos atos; *Fascinação de polaca*²⁸⁴, drama de aventura e *O morto que volta*²⁸⁵, da Nordisk em cinco longas partes. Integrando ainda a programação, o cinejornal da Eclair e comédias como *My little baby*, em seis atos²⁸⁶; *O desmascarado*, da Gaumont em duas partes e *O espírito*²⁸⁷, da Nordisk em três partes.

Juntamente com Darwin, apresentaram-se no palco do Polytheama os mesmos artistas com quem ele já havia trabalhado em São Luiz: Alfredo Albuquerque, Mono Peter, Meg Fally, Royal Sidney e Les Petit Trombets.

Quase no final de dezembro, ele retorna a Recife para um período de um mês na capital pernambucana. Primeiro, regressa ao já conhecido Ideal, onde fica de 19 de dezembro de 1916 a nove de janeiro de 1917. Nada se altera no funcionamento da programação. Darwin é a única atração e as projeções têm entre cinco e sete partes, sendo mais comum serem seis, o que resulta na exibição de um filme de cinco ou seis partes por sessão, com no máximo uma comédia ou atualidade de uma parte como complemento. Entre os filmes podemos mencionar *A pequena sombra*, *A vingança da órfã*, *Chagas de amor*, *A filha da noite*, *Aquela que devia morrer*, *Flores de outono*, *Diamantes e lágrimas*, *Ressureição de uma mulher* e *Os mistério das matas*.

Antes de despedir-se de Recife em 12 de janeiro de 1917, Darwin apresentou-se duas noites no Theatro do Parque, que se autointitulava “o maior e mais elegante teatro do norte do Brasil”. A arrogância parecia ser estratégia do estabelecimento, dado que, no anúncio do espetáculo de Darwin, lia-se “O inigualável imitador transformista apresentará novos números e completamente desconhecidos em todo

²⁷⁹ *Jornal do Commercio*, 18 de novembro de 1916, p. 4.

²⁸⁰ *Jornal do Commercio*, 19 de novembro de 1916, p. 4.

²⁸¹ *Jornal do Commercio*, 25 de novembro de 1916, p. 4.

²⁸² *Jornal do Commercio*, 19 de novembro de 1916, p. 4.

²⁸³ *Jornal do Commercio*, 24 de novembro de 1916, p. 4.

²⁸⁴ *Jornal do Commercio*, 25 de novembro de 1916, p. 4.

²⁸⁵ *Jornal do Commercio*, 26 de novembro de 1916, p. 4.

²⁸⁶ *Jornal do Commercio*, 20 de novembro de 1916, p. 4.

²⁸⁷ *Jornal do Commercio*, 23 de novembro de 1916, p. 4.

o norte do Brasil, pois Darwin ainda não pôde exibi-los devido à exiguidade dos palcos das casas congêneres onde o mesmo tem trabalhado”²⁸⁸.

Mapa 3 - Estados nos quais Darwin se apresentou em 1916.



Fonte: Elaboração do autor sobre mapa de Michael Serra (2020).

O artista some do nosso radar por quatro meses e o reencontramos de volta ao Rio de Janeiro, onde se apresenta entre 11 e 12 de maio de 1917, e depois de 11 de junho a 23 de junho de 1917. Primeiro, ele volta ao Palace Theatre, onde já havia se apresentado, na Rua do Passeio. Durante duas noites, o transformista se juntou a outras atrações na festa artística do Professor Ciro, bailarino de “danças modernas”²⁸⁹. O festival contava com Francinette, cantora francesa; Nelly Gary, soprano leggero-italiana; Miss Manfield, cantora inglesa; Cora del Reno, soprano lírico; Margot e Miltin, bailarinos brasileiros; Africanita, cantos e bailados; Mimi Pinsonette, canções patrióticas; Mary Baby, duo de bailados clássicos; Fernanda Briand, cantora ítalo-francesa e Marsat, comico francês.

Antes da sua última apresentação no Palace em junho, o transformista marcou presença no cabaré restaurante da sociedade carnavalesca Club dos Políticos²⁹⁰. Junto de outras atrações, Darwin demonstrou sua arte em três ocasiões nos salões

²⁸⁸ *Jornal de Recife*, 12 de janeiro de 1917, p. 6.

²⁸⁹ *Correio da Manhã*, 12 de maio de 1917, p. 5.

²⁹⁰ *A Rua*, 21 de maio de 1917, p. 4; *Gazeta de Notícias*, 11 de junho de 1917, p. 8; *Ibidem*, 15 de junho de 1917, p. 8.

do Club localizados na Rua do Passeio, 78. Na sua última aparição da década de 1910 no Rio de Janeiro, o imitador se dividiu entre o Club dos Políticos²⁹¹ e o Palace Theatre no dia 23 de junho, sendo que no cineteatro, participou da festa dedicada ao semanário *O Pimpão*²⁹². No evento, ainda foram vistos os artistas Mercedes Costa, cantora internacional; Alba di Lorenzo, cantora lírica; Nancy Banniére, *disease à voix*²⁹³, Emma Biari, maxixeira; Lizzie Battle, bailarina inglesa; Anselmita, cantora italiana; H. Pinheiro, cantora portuguesa; Loirita, cantora gaúcha; Liane de Moncey, excêntrica francesa; Gaby de Kelorr, cantante realista; Trio Doré, bailarinos; La Morita, coupletista espanhola; Barrington e Miss Dickensm bailarinos modernos; Tina San Germano e Gineta, cantoras italianas; Gioconda; Miss Lucy e Violetta, bailarina excêntrica.

Como em ambos os locais o artista seria uma entre muitas atrações e os estabelecimentos ficavam a 130 metros um do outro, foi possível atender às duas programações.

Mais uma lacuna de dois meses e Darwin reaparece em Santos, no Casino do Parque Balneário, que apesar do nome, era um cineteatro. Ficava localizado no Hotel Parque Balneário na Avenida Ana Costa, bairro de Gonzaga, próximo à praia. O artista foi anunciado entre 17 e 31 de agosto de 1917. O transformista foi programado com os duos Sorelle Spinetti²⁹⁴, dançarinas; Giacomini-Reni²⁹⁵, líricos (com quem ele trabalhou no Rio Grande do Sul em 1915); Aracy e Yone²⁹⁶, graciosas meninas, e Pierette Fiori e La Norma²⁹⁷, cançonetistas. O programa tinha normalmente 12 partes, considerando cada parte dos filmes e os números das atrações. A quantidade de filmes variava de um a cinco, e as atrações eram normalmente duas. Destaque para exibição de *Os funerais do Barão do Rio Branco*²⁹⁸, “grande patriota que todo o Brasil venera”, com execução da marcha fúnebre de Chopin durante a projeção e da fita *A gloriosa França na Grande Guerra*²⁹⁹, demonstrando mais uma vez como a Primeira Guerra Mundial estava presente no imaginário da época por meio dos filmes.

²⁹¹ *Jornal de Theatro & Sport*, 23 de junho de 1917, p. 15.

²⁹² *Correio da Manhã*, 20 de junho de 1917, p. 5.

²⁹³ Termo que designa locutora, pessoa que declama ou recita. Definição presente em Center National de Ressources Textuelles et Lexicales. Disponível em: <https://www.cnrtl.fr/definition/disease>. Acesso em 30 de junho de 2022.

²⁹⁴ *A Tribuna*, 18 de agosto de 1917, p. 9.

²⁹⁵ *A Tribuna*, 28 de agosto de 1917, p. 9.

²⁹⁶ *A Tribuna*, 29 de agosto de 1917, p. 11.

²⁹⁷ *A Tribuna*, 17 de agosto de 1917, p. 8.

²⁹⁸ *A Tribuna*, 21 de agosto de 1917, p. 9.

²⁹⁹ *A Tribuna*, 28 de agosto de 1917, p. 9.

Podemos inferir que Darwin tenha ficado pela região por mais tempo, porque o Jornal de Theatro & Sport menciona sua presença no Theatro Parisiense de Santos entre o final de outubro e início de novembro, contudo, não encontramos outras fontes que confirmem esses dados.

Figura 8 - Anúncio do Casino do Parque Balneário com fotografia de Darwin.



Fonte: *A Tribuna*, 17 de agosto de 1917, p. 8.

Se o destino do imitador entre setembro e meados de novembro é um mistério, logo descobrimos que, em 19 de novembro de 1917³⁰⁰, ele estreou no Theatro São Paulo, no bairro da Liberdade, em São Paulo, junto aos filmes *Mocidade, amor e honra* em dez partes, e *A chibata*, drama da Paramount em seis partes. Darwin se apresentou no local sendo a única atração de palco e com projeção de um a três filmes por sessão. Diferentemente dos outros cinemas, o São Paulo organizou suas sessões em três partes, sendo os filmes entremeados pelo palco. Enquanto os cineteatros deixavam as atrações para o final, esse estabelecimento apostava em abertura e fechamento com filmes.

³⁰⁰ *Correio Paulistano*, 19 de novembro de 1917, p. 2.

Figura 9 - Anúncio do Theatro São Paulo com Darwin programado entre os filmes.

Theatro São Paulo

Empresa do Theatro S. Paulo - Telefone n. 767

Os seus factos são em argumantos - Todos os noites, o real-los programadas
 e esta como é a mais profetizada desde há muito - E' necessario tambem notar
 a organização do este programma e qual tem ámbos são lousa os melhores

HOJE - 4.ª-feira, 5 de Dezembro de 1917 - HOJE
 As 19 e 30 em ponto - Grandioso espectáculo completo

— Primeira parte —
Sangue Azul - Admiravel drama do mysterio da
 grande Sabina, Jac. Kim, scena curta
 protagonizada co artistas Violet Paron e William Night, em 10 partes
 — Segunda parte —

No palco - No palco
 Successo do celebre e incompa-
 ravel artista

Darwin

O maior período incluído de todos os tempos
 até hoje realizado e seus rivais

Homem-mulher
 Mulher-homem

— Terceira parte —
**Os famosos telegramas do Conde de Luxburg e o Brasil na
 guerra** - Extravagante com as scenes sazonas do movimento germanico
 plebeo em Buenos Aires e da entrada do Brasil na guerra, em a primeira
 unidade de doze de fuzos sendo 1 - 2 fuzos partes 2 - Brasil. Film
JUDEX 1.ª - No episodio são o film "O" q' no "Higado" 3 - no
 terceiro acto 4 - Continuação de um grande drama de um auto-
 rido, oñicho pela actrices - MARIA GARDINI

Preços popularissimos

Amorém - WANDA, So episodio - 9 fuzos actor - Continuação de um
 grandioso trabalho de escritor F. Zola, tendo como protagonista
 a bella - PHILIPPO

Fonte: Correio Paulistano, 05 de dezembro de 1917, p. 14.

Entre as obras exibidas, relevante citar a presença de várias séries, como *Judex*³⁰¹, que teve os episódios de três a sete exibidos enquanto Darwin esteve na programação; *Ravengar*³⁰² e *Naná*³⁰³. Como mencionado, a temática da guerra se fazia bastante presente, o que se repete aqui com a projeção dos naturais *Os famosos telegramas do Conde de Luxburg e o Brasil na guerra*³⁰⁴ e *Desembarque dos americanos*³⁰⁵, e o drama *Do meu diário de guerra*³⁰⁶.

Já em primeiro de dezembro de 1917, o transformista entra na programação do Cineteatro Rio Branco, localizado na rua General Osório, centro da cidade. No dia seguinte, ele é novamente anunciado no São Paulo, o que nos leva acreditar que ele se apresentou por alguns dias nos dois estabelecimentos. A temporada de Darwin no Theatro São Paulo se encerra em 17 de dezembro, com um espetáculo dedicada a J. Castro, secretário do artista. É a primeira vez que encontramos uma menção à

³⁰¹ *Correio Paulistano*, 21 de novembro de 1917, p. 6.

³⁰² *Correio Paulistano*, 04 de dezembro de 1917, p. 8.

³⁰³ *Correio Paulistano*, 06 de dezembro de 1917, p. 16.

³⁰⁴ *Correio Paulistano*, 05 de dezembro de 1917, p. 14.

³⁰⁵ *Correio Paulistano*, 13 de dezembro de 1917, p. 4.

³⁰⁶ *Correio Paulistano*, 15 de dezembro de 1917, p. 5.

Quadro 1 - Percurso de Darwin pelo Brasil entre 1914-1918

Cidade/Estado	Período	Ano
Santos / SP	Março-Abril	1914
São Paulo / SP	Abril-Maio	
Curitiba / PR	Junho	
Rio de Janeiro / RJ	Agosto-Outubro	
Niterói / RJ	Outubro	
Rio de Janeiro / RJ	Outubro-Novembro	
Petrópolis / RJ	Janeiro	1915
Rio de Janeiro / RJ	Fevereiro	
Porto Alegre / RS	Março-Agosto	
Recife / PE	Maio-Agosto	1916
Maceió / AL	Setembro	
São Luiz / MA	Setembro-Outubro	
Belém / PA	Outubro-Novembro	
Manaus / AM	Novembro	
Recife / PE	Dezembro	
Recife / PE	Janeiro	1917
Rio de Janeiro / RJ	Maio-Junho	
Santos / SP	Agosto	
São Paulo / SP	Novembro-Dezembro	
Campinas / SP	Fevereiro	1918
Poços de Caldas / MG	Março	
Niterói / RJ	Abril	
Porto Alegre / RS	Junho-Setembro	

Fonte: Elaborado pelo próprio autor.

Nesse período, o artista se apresentou em cinemas e teatros, na grande parte programado junto a filmes. Como vimos, a forma como a programação era organizada se repetia nos mais vários estados e cidades, levando-nos a crer que existia uma lógica compartilhada pelo mercado exibidor da época. Em quase todos os estabelecimentos, as atrações fechavam o programa e os filmes eram geralmente dramas entre quatro e seis partes, naturais e atualidades com uma parte e comédias com duas. Expressivo o número de obras vinculadas à Primeira Guerra Mundial ou à temática da guerra. Como o período aqui retratado cobre o exato tempo de tal acontecimento, é natural que ele apareça de forma tão marcada, contudo, é interessante registrar a presença de tal fato no imaginário coletivo dos brasileiros por meio do cinema. Os filmes ficavam de um a dois dias na programação, enquanto as

atrações permaneciam por mais de uma semana, quando não meses, como era o caso do transformista.

As atrações de palco eram das mais variadas e circulavam pelos estados, assim como Darwin o fez. Podemos inferir isso não apenas pela presença dos artistas em mais de um cineteatro juntos ao imitador, mas também porque, ao buscarmos os programas relativos a Darwin, deparamo-nos com o aparecimento das atrações em outros estabelecimentos, podendo assim compreender essa circulação dos artistas. Considerando que a guerra ocorreu durante esses anos na Europa e muitas das atrações provinham desse continente, parece bastante natural que os artistas buscassem se manter longe do conflito e, por isso, precisassem explorar todos os confins do Brasil.

Antes de irmos para a próxima década, é necessário ponderar que, ainda que tenhamos mapeado o máximo possível de locais e datas, compreendemos que o relato apresentado possivelmente é incompleto devido a algumas razões: nem todos os periódicos estão cadastrados na Hemeroteca; a busca por termos nem sempre encontra tudo (foram diversas as vezes em que folheamos edições inteiras de datas anteriores e posteriores às encontradas em que identificamos mais material a ser analisado), e colegas indicaram que esbarraram em Darwin nas suas pesquisas, como é o caso do pesquisador Filipe Gama Brito, que encontrou uma passagem do transformista por Salvador, Bahia (que não conseguimos investigar para esta tese).

1.2 1921 – 1925: O AUGES E A CONQUISTA DA CAPITAL

Participação em filme³⁰⁹, espetáculos o ano inteiro na Capital Federal, pedido de naturalização como brasileiro³¹⁰. Muitos são os motivos para indicarmos os primeiros anos da década de 1920 como o auge do transformista no Brasil. Vamos então acompanhar como foi essa trajetória.

Quase três anos após deixar o país, Darwin retornou fazendo sua entrada pelo mesmo local de sua partida: o Rio Grande do Sul. Em 28 de julho de 1921, ele foi anunciado como atração do Guarany, cineteatro localizado na rua das Andradas, centro de Porto Alegre. O periódico *A Federação* fala de um representante do artista,

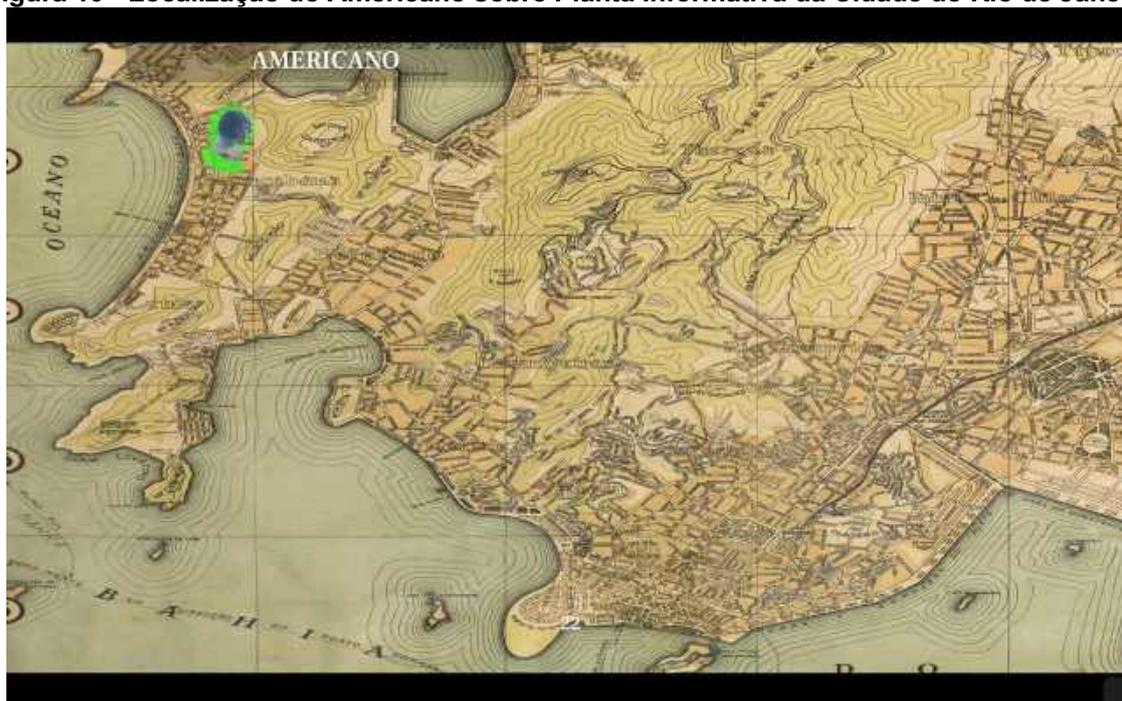
³⁰⁹ Abordaremos a participação do transformista na comédia *Augusto Annibal quer casar* no terceiro capítulo.

³¹⁰ Trataremos sobre o pedido de naturalização no quinto capítulo.

folhas de flandres³¹³, o segundo tinha notoriedade por ocupar cargos em associações, sendo o segundo Vice-presidente e Conselheiro de Basquetebol do Sport Club Brazil³¹⁴ e secretário do Centro Cearense³¹⁵. A Taranto & Queiroz também foi proprietária do Cinema Mattoso, na Praça da Bandeira³¹⁶.

Nesse período de quase um mês no cineteatro, o imitador foi a única atração de variedades e compôs o programa com dois ou três filmes por sessão como *Amor Zulu* (*Zulu Love*, 1921), cômico da Universal de dois atos; *O Andarilho* (*The wanderer*, 1913), drama possivelmente dirigido por Griffith, de dois atos; *No Turbilhão de Broadway*³¹⁷ (*The Plaything of Broadway*, Jack Dillon, 1921), drama de amor da Realart de cinco atos; *Dias Perigosos*³¹⁸ (*Dangrerous days*, 1920), drama em seis atos da Goldwyn e o drama *Maridos e esposas*³¹⁹ com Eva Novak e Mildred Reardon (*Silk Husbands and Calico Wives*, Alfred E. Green, 1920).

Figura 10 - Localização do Americano sobre Planta Informativa da Cidade do Rio de Janeiro



Fonte: Ribeiro, 1929.

³¹³ *O Paiz*, 28 de março de 1920, p. 11.

³¹⁴ *O Paiz*, 03 de março de 1921, p. 5; *O Jornal*, 25 de fevereiro de 1922, p. 7.

³¹⁵ *O Paiz*, 20 de abril de 1922, p. 9.

³¹⁶ *Correio da Manhã*, 07 de maio de 1921, p. 5.

³¹⁷ *Correio da Manhã*, 14 de janeiro de 1922, p. 5.

³¹⁸ *Correio da Manhã*, 17 de janeiro de 1922, p. 4.

³¹⁹ *Correio da Manhã*, 25 de janeiro de 1922, p. 4.

De 16 de fevereiro a 31 de março de 1922, o transformista apresentou-se no cineteatro America, da Tijuca. Situado na Rua Conde do Bonfim, 334, o local tinha 1157 lugares e seria a única sala construída em estilo pagode oriental da cidade, obra-prima do italiano Virzi (GONZAGA, 1996). A empresa responsável pela sala não foi identificada. Gonzaga (1996) aponta que a Agência Geral Cinematográfica Claude Darlot teria ficado à frente do local entre 1918-1920 e a Exibidores Reunidos Sociedade Ltda. de 1927 a 1931. As publicidades do período estudado também não auxiliam, porque não indicam a companhia exibidora. Darwin é a única atração de palco na quase totalidade dos dias, as exceções são o dia em que junto ao imitador foram programados o “grande encontro de luta romana”³²⁰ e a sessão na qual o transformista organizou um festival seu, convidando outros artistas ao palco.

Em relação às exibições, boa parte era formada por dois filmes e algumas com três películas. Podemos citar as obras *Amor e Audácia* (An Old Fashioned Boy, Jerome Storm, 1920), comédia em cinco atos da Paramount; *O homem sem nome*³²¹ (2º. Cap) (*Der Mann ohne Namen - 2. Der Kaiser der Sahara*, 1921), seriado em seis episódios da Projektions-AG Union (PAGU); *Ciúme e castigo*³²² (*Green Eyes*, R. William Neill, 1918), drama em cinco atos da Paramount; *Sinete de Satanaz*³²³ (*Do or Die*, 1921), seriado em 18 episódios da Universal; *Expição*³²⁴ (*Expiation*, 1918), drama em sete atos da Pathé e *Santa Simplicia*³²⁵ (*Die Legende von der heiligen Simplicia*, Joe May, 1920), filme alemão em seis atos. Essa foi a primeira temporada de Darwin na região da Praça Saens Peña.

³²⁰ *Correio da Manhã*, 05 de março de 1922, p. 16.

³²¹ *Correio da Manhã*, 16 de fevereiro de 1922, p. 12.

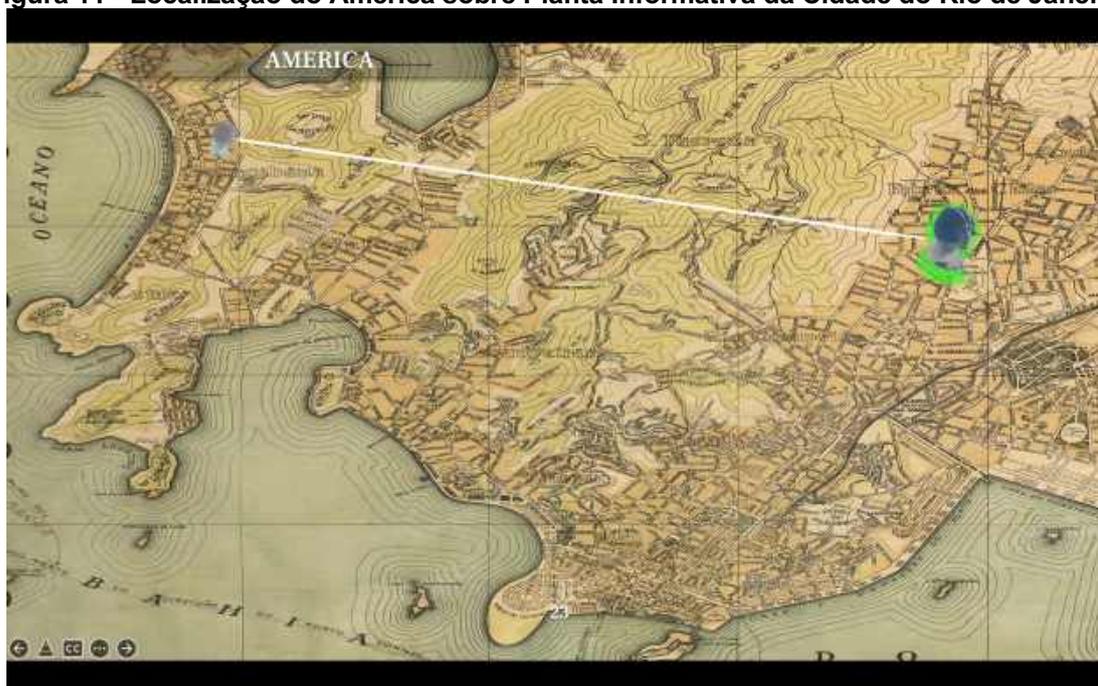
³²² *O Paiz*, 23 de fevereiro de 1922, p. 6.

³²³ *O Paiz*, 04 de março de 1922, p. 6.

³²⁴ *Correio da Manhã*, 24 de fevereiro de 1922, p. 12.

³²⁵ *Correio da Manhã*, 05 de março de 1922, p. 16.

Figura 11 - Localização do América sobre Planta Informativa da Cidade do Rio de Janeiro.



Fonte: Ribeiro, 1929.

Em seguida, Darwin retorna ao Centro para uma temporada de quatro de abril a 14 de maio de 1922 no Rialto, nas primeiras semanas do local como cineteatro. O cinema construído pela Agência Geral Cinematográfica Claude Darlot foi inaugurado em primeiro de outubro de 1921 com foco apenas nas exibições de filmes. Darlot era cirurgião e pequeno distribuidor, filho de um dos fundadores da Sul América Seguros (GONZAGA, 1996). Enquanto Darlot construía o Rialto, ele já havia solicitado concordata (*Ibidem*). Anunciado como palácio da cinematografia, de acordo com uma reportagem que indicava sua abertura para junho de 1921, o local era grande e luxuoso. “A casa se divide em dois salões: um que será o salão de espera, o outro o salão das sessões. Tem assim, o prédio todo 98 metros de comprimento, sendo que a plateia de exibição tem 45 metros. A largura, no ponto máximo, é de 14 metros e 50”³²⁶. A decoração era formada por espelhos e telas imitando mármore. Na boca do palco, teriam duas telas, uma com a pintura da ponte Rialto, de Veneza e outra com um castelo medieval levantado sobre o Rio Pó, ambas pintadas por Azevedo Costa. Havia duas saídas, para Avenida e a Rua Chile. A estrutura da cabine de cimento armado e ferro era um destaque, porque fazia do cinema um lugar em que é “absolutamente inexistente o perigo de incêndio”³²⁷. Um grande destaque era o

³²⁶ *Correio da Manhã*, 30 de maio de 1921, p. 5.

³²⁷ *Ibidem*.

tamanho do palco, que em um primeiro momento não era a prioridade, mas passou a ser utilizado com a mudança de direção, poucos meses depois da estreia do cinema. “A tela é uma das mais amplas e melhores de nossas casas congêneres. Ela fica sobre o palco. E o palco tem 8 metros de altura, 7 ½ de largura e 10 de fundo. Como se vê isso dá acomodação até a representações de companhias de monta”³²⁸. Segundo a reportagem, o cineteatro possuía 1200 lugares na plateia, diferente dos 429 lugares indicados por Gonzaga (1996).

Ainda que a nova empresa responsável tenha sido apresentada pela *A Scena Muda* em agosto de 1922, como tendo assumido o Rialto em julho, encontramos anúncios da segunda metade de março que indicavam uma nova direção para casa³²⁹. Além disso, a Companhia Geral Cinematográfica Claude Darlot deixa de ser divulgada nas publicidades do Rialto no final de fevereiro. Quem assumiu o “palácio da cinematografia” foram os sócios Feliciano Mendes de Moraes Filho e João Henrique Arieta³³⁰. O primeiro era filho do Marechal Feliciano Mendes de Moraes, Ministro do Supremo Tribunal Militar e considerado “um jovem patricio, pertencente a uma das mais distintas famílias de nossa sociedade”³³¹. O segundo era proprietário da Arieta & Co. fabricante e exportadora de couro, artigos para sapateiros, ferro, cimento, tintas, papel, produtos químicos, azulejos, entre outros³³². A ligação da empresa com cinema se dava por ela ser a agente para o Brasil da *Argentine American Film Corporation*, “poderosa organização, destinada a distribuir na América do Sul, os extraordinários filmes da Associated Producers, W. W. Hodknison e outras marcas notáveis”³³³.

A despeito de os periódicos terem anunciado a Companhia Brasileira de Comédias³³⁴, da qual Davina Fraga era a figura mais notável e em seguida a Companhia Alda Garrido³³⁵ como atrações para o futuro palco do Rialto, Darwin foi quem estreou a nova função do cineteatro. Durante a permanência do transformista

³²⁸ Ibidem.

³²⁹ *Correio da Manhã*, 21 de março de 1922, p. 12; Ibidem, 22 de março de 1922, p. 12; Ibidem, 23 de março de 1922, p. 12; Ibidem, 24 de março de 1922, p. 12; Ibidem, 25 de março de 1922, p. 12; Ibidem, 26 de março de 1922, p. 12.

³³⁰ Na obra de Gonzaga (1996), a empresa responsável pelo Rialto em 1922 está como Arrieta, possivelmente um erro de grafia.

³³¹ *A Scena Muda*, 10 de agosto de 1922, p. 31.

³³² *ALMANAK* administrativo, mercantil, e industrial do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, RJ: Typ. Universal de Laemmert, 1844-, p. 1603. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/acervo-digital/almanak-administrativo-mercantil-industrial-rio-janeiro/313394>. Acesso em: 24 de maio de 2022.

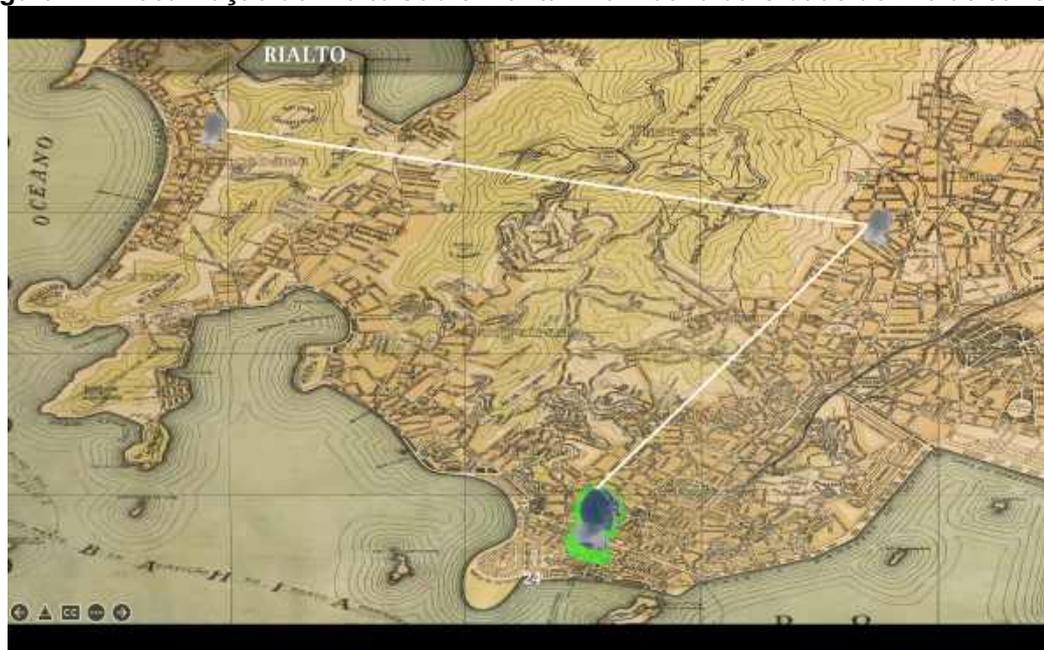
³³³ Ibidem, p. 31.

³³⁴ *O Jornal*, 08 de março de 1922, p. 11.

³³⁵ *O Imparcial*, 28 de março de 1922, p. 6.

no Rialto, ele foi a única atração de palco, compartilhando a programação com um filme por sessão.

Figura 12 - Localização do Rialto sobre Planta Informativa da Cidade do Rio de Janeiro.



Fonte: Ribeiro, 1929.

Entre as películas projetadas, destacamos *Triunfo do sexo*³³⁶ (*Nobody's Fool*, King Baggot, 1921), drama da Universal estrelado por Marie Prévost; *Esposa Frívola*³³⁷ (*Dr. Jim*, William Worthington, 1921), outro drama da Universal, esse com Frank Mayo e Claire Windsor; *Uma por minuto*³³⁸ (*One a Minute*, Jack Nelson, 1921), comédia da Paramount; *Brincando com o fogo*³³⁹ (*Playing with Fire*, Dallas M. Fitzgerald, 1921), comédia da Universal em cinco atos; *No país dos sonhos*³⁴⁰ (*Her Kingdom of Dreams*, Marshall Neilan, 1919), drama da First National Circuit e *O louco sagaz*³⁴¹ (*A Wise Fool*, George Melford, 1921), drama da Paramount em sete atos. O artista ficou ausente alguns dias durante a exibição do filme religioso *Justiça Divina*³⁴², programado da quinta-feira Santa até a Páscoa.

Findado o período no palácio da cinematografia, ainda em maio, o transformista levou seu espetáculo para a Zona Norte novamente, passando quase dois meses

³³⁶ *Jornal do Brasil*, 06 de abril de 1922, p. 2.

³³⁷ *Jornal do Brasil*, 12 de abril de 1922, p. 16.

³³⁸ *Correio da Manhã*, 20 de abril de 1922, p. 5.

³³⁹ *Jornal do Brasil*, 06 de maio de 1922, p. 8.

³⁴⁰ *Correio da Manhã*, 09 de maio de 1922, p. 12.

³⁴¹ *Correio da Manhã*, 11 de maio de 1922, p. 12.

³⁴² *Correio da Manhã*, 13 de abril de 1922, p. 12.

(17/05/1922 - 12/07/1922) no Cine Theatro Brasil. É nesse cinema da Rua Haddock Lobo, 437, que o transformista vai permanecer mais tempo em 1922. Inaugurado nesse mesmo ano, em 14 de janeiro, o local foi construído por Luiz Ugolini, “importante capitalista desta praça”³⁴³, com um grande investimento financeiro³⁴⁴. Conforme artigo publicado alguns meses antes da abertura da sala, o prédio era feito de cimento armado, respeitando as leis vigentes e contava com “[...] decorações admiráveis, não só na parte interna como externa, com vasto salão de projeção, no qual se nota perto de 700 poltronas, comodamente dispostas, assim como um número ilimitado de ventiladores [...]”³⁴⁵. A lotação indicada no texto se aproxima com a informada por Gonzaga (1996), 872 lugares. Todavia, reportagens posteriores a essa indicavam o dobro de capacidade. O cinema localizado próximo ao Largo da Segunda-feira³⁴⁶ era apresentado há um mês de sua estreia como “O maior cinema desta capital, lotação de 1400 lugares”³⁴⁷. O anúncio ainda apontava a presença de “Grande orquestra permanente na sala de espera e salão de projeção. Os melhores filmes americanos, italianos, alemães, franceses, etc. A última palavra em instalação moderna”³⁴⁸. No dia da abertura do cineteatro, um artigo já afirmava que a lotação era para mais de 1500 pessoas. Ainda não encontramos mais dados para averiguar tais informações conflitantes. Após a estreia, o cineteatro foi considerado apto a atender as exigências do seu público.

A numerosa assistência que afluiu à nova e excelente casa de diversões recebeu magnífica impressão, reconhecendo que em luxo, comodidade e bom gosto, o Cine-theatro é digno do aristocrático bairro a que serve, nada ficando devendo aos melhores do centro da cidade³⁴⁹.

³⁴³ *Jornal do Brasil*, 01 de novembro de 1921, p. 26.

³⁴⁴ *Correio da Manhã*, 14 de janeiro de 1922, p. 4.

³⁴⁵ *A Rua*, 03 de novembro de 1921, p. 2.

³⁴⁶ *A Noite*, 13 de Janeiro de 1922, p. 3.

³⁴⁷ *Correio da Manhã*, 18 de dezembro de 1921, p. 6.

³⁴⁸ *Ibidem*.

³⁴⁹ *Correio da Manhã*, 15 de janeiro de 1922, p. 4.

Figura 13 - Localização do Cine Theatro Brasil sobre Planta Informativa da Cidade do Rio de Janeiro.



Fonte: Ribeiro, 1929.

Durante os quase dois meses em que ocupou o palco do Cine-theatro Brasil, Darwin só o dividiu em duas oportunidades, quando organizou festivais, nos quais convidou outros artistas.

Para o primeiro, ele convida Grasdicoff, bailarina clássica; E. de Franceschi, barítono e Baptista Junior, cômico excêntrico. Enrico de Franceschi³⁵⁰, artisticamente De Franceschi, era um barítono italiano que vinha ao Brasil em turnês como componente do elenco de óperas líricas.

O simpático barítono, que ultimamente cantou no Municipal, ao lado das mais eminentes figuras, as partes do "Barbieri do Sevilla" e "Palhaços", recordará hoje, ao seu público, o prólogo da ópera de Rossini e a inspirada cavatina de Leoncavallo. Além desses trechos de ópera, De Franceschi cantará duas romanzas - "Come I rose" e "Cuor ingrato" [...]³⁵¹.

Já Baptista Junior, com quem Darwin vai dividir os palcos ainda mais cinco vezes até 1924, era considerado o rei dos caipiras, pois seu espetáculo proporcionava "(...) Uma hora de contato com a alma do sertão"³⁵²; "Um espetáculo que fala alto ao coração brasileiro"³⁵³. Tudo isso devido ao seu:

³⁵⁰ *Correio da Manhã*, 11 de junho de 1922, p. 4.

³⁵¹ *Correio da Manhã*, 09 de julho de 1922, p.3.

³⁵² *Correio da Manhã*, 16 de agosto de 1921, p. 12.

³⁵³ *Correio da Manhã*, 17 de agosto de 1921, p. 10.

(...) variado repertório, de canções e palestras sertanejas. Baptista Junior tem no gênero a que se dedica a mais eloquente prova do seu talento, pois ele é completo na imitação de nossos caipiras, com quem conviveu largo tempo, observando-lhes os costumes³⁵⁴.

Anos depois de apresentar-se com Darwin, Baptista Junior iria participar do filme *Coisas nossas* (Wallace Downey, 1931), entre outras obras. O cantor e ventríloquo também é lembrado por ser pai das cantoras Linda Batista e Dircinha Batista.

Já nos dias 25 e 26 de julho de 1922, Darwin vai participar do Festival do Duo Vale-Notti no Cine Theatro Brasil. O artista compõe a primeira sessão junto de Rosita Portuguesa, com quem havia trabalhado no Recreio ideal, de Porto Alegre, em 1915. Já a segunda sessão fica a cargo de Duarte, conhecido como cômico excêntrico parodista e Stella Germana, imitadora do gaúcho argentino.

Figura 14 - Anúncio com fotografia de Duarte.



Fonte: Correio da Manhã, 25 de julho de 1922, p. 5.

Duarte vai trabalhar com Darwin diversas vezes. Segundo publicidade, a especialidade do artista era arremedar o feminismo:

[...] transformando-se em "melindrosa", "moça namorada" e "myopes", à maneira de Fregoli, tomará parte na próxima matinée do Carlos Gomes, no

³⁵⁴ *Correio da Manhã*, 14 de agosto de 1921, p. 4.

seguinte programma. I, "Baile inglez", parodia; II, "Tangomania"; III, "A origem das dansas" (Maldito tango); IV, imitação de uma cançonetista principiante³⁵⁵.

Como podemos perceber, embora imite mulheres, Duarte tem um trabalho diferente de Darwin, porque enquanto o primeiro o faz de forma caricatural, paródica, o segundo o faz buscando uma naturalidade, uma imitação passível de crença. Outra programação que detalha a apresentação de Duarte demonstra a versatilidade do parodista e o distingue de Darwin.

Duarte, que só trabalhará na matinée de "Aguenta Felipe!" organizou o seguinte attraente programma: I, "Tangomania" (arremedo do estylo norte americano); II, "Um poeta decadente" (charge em hespanhol, ventilada pelos discípulos de Marinette, da escola futurista); III, "Bola, Bola!" (cançoneta); IV, "Imitação de um advogado gago"³⁵⁶.

A programação de filmes da sala contemplava normalmente de dois a três filmes, sendo que a duração total das obras conjuntamente variava de 11 a 14 atos, sendo 12 atos o tempo mais recorrente. Podemos indicar títulos como *A mulher do meu vizinho*³⁵⁷ (*The Outside Woman*, Douglas Bronston, 1921), comédia da Realart em cinco atos; *A orfãzinha*³⁵⁸ (*L'orpheline*, Louis Feuillade, 1921), seriado em 12 partes da Gaumont, com episódios de três atos cada; *Hombro, armas*³⁵⁹ (*Shoulder Arms*, Charles Chaplin, 1918), comédia da First National Circuit; *Marido que desconfia*³⁶⁰ (*Out of the Chorus*, Herbert Blaché, 1921), drama da Realart em cinco atos; *O guia* (*The Guide*, Jack Blystone, 1921), comédia da Fox em dois atos estrelada por Clyde Cook; *Pelas alturas*³⁶¹ (*Sky High*, Lynn Reynolds, 1922), drama de aventura da Fox em cinco atos, com Tom Mix como protagonista e *Enriquece depressa Joanna*³⁶² (*Get-Rich-Quick Peggy*, Alfred J. Goulding, 1921), comédia em dois atos da Universal com Baby Peggy.

Cumprida a temporada do Cine Theatro Brasil, Darwin retorna a Zona Sul, mas agora no Cineteatro Atlantico, de Copacabana. A alguns metros de distância do Americano, também na Avenida Nossa Senhora de Copacabana, mas agora no

³⁵⁵ *Correio da Manhã*, 24 de agosto de 1922, p. 7.

³⁵⁶ *Correio da Manhã*, 09 de setembro de 1922, p. 5.

³⁵⁷ *Correio da Manhã*, 18 de maio de 1922, p. 5.

³⁵⁸ *Correio da Manhã*, 27 de maio de 1922, p. 5.

³⁵⁹ *Correio da Manhã*, 28 de maio de 1922, p. 5.

³⁶⁰ *Correio da Manhã*, 02 de junho de 1922, p. 6.

³⁶¹ *Correio da Manhã*, 12 de julho de 1922, p. 4.

³⁶² *Correio da Manhã*, 01 de julho de 1922, p. 5.

número 580. No Atlântico, o artista fica pouco mais de uma semana (14/07/1922 - 20/07/1922). O cinema foi inaugurado em 1920 pela empresa exibidora A. Guiomard & C³⁶³, de Luiz Andre Guiomard, também proprietário do Cinema Guanabara, na praia de Botafogo. Não temos clareza se Guiomard era o único proprietário do Atlântico em 1922, porque em 1923 a revista *Fon Fon* publicou uma reportagem apresentando o imbróglio³⁶⁴ entre o dono do prédio, Felipe Nicolau Saba e os arrendatários, que além de Guiomard incluíam Francisco Serrador³⁶⁵ e Alberto Rosenvald³⁶⁶.

No Atlântico, Darwin ocupou sozinho o palco, em uma programação variada de filmes, algumas sessões com três obras, outras com seis. Entre as películas estavam *Filhas imprudentes* (*Sheltered Daughters*, Edward Dillon, 1921), drama em cinco atos da Realart; *Jogador de golf* (*The Golfer*, Eddie Cline, Al Herman, 1921); *O Toureiro* (*The Toreador*, Jack Blystone, 1921), comédia em dois atos da Sunshine Fox, estrelada por Clyde Cook e *Maculada* (*The Branded Woman*, Albert Parker, 1920), drama em sete atos da First National com Norma Talmadge.

³⁶³ *A Noite*, 17 de setembro de 1920, p. 5.

³⁶⁴ A questão, que acabou sendo judicializada, envolvia o desejo de Saba de rescindir o contrato feito com os arrendatários, que tinham o direito de explorar o Atlântico por 18 anos. Para acusar os arrendatários de quebra de contrato, Saba pagou de forma antecipada um imposto, de forma a apontar que Guiomard, Serrador e Rosenvald não haviam pago o imposto e por isso não haviam cumprido com suas obrigações. Nesse caso, a justiça deu causa ganha aos arrendatários (*Fon Fon*, 15 de dezembro de 1923, p. 54).

³⁶⁵ Empresário espanhol que iniciou na exibição cinematográfica em Curitiba (1902), tendo atuado como exibidor itinerante no interior de São Paulo (1905), partindo para a Capital do estado em 1907 para se tornar um exibidor cinematográfico fixo. Rapidamente Serrador expande o número de salas em São Paulo e avança para o Rio de Janeiro. Em 1911, cria a Companhia Cinematográfica Brasileira (CCB), que altera de nome em 1917 para Companhia Brasil Cinematográfica (CBC), operando cerca de 400 salas em 1919. Na década de 1920, o espanhol constrói o Quarteirão Serrador, que viria a ser conhecido como Cinelândia, na região do antigo Convento da Ajuda, atual Praça Floriano (RAMOS; MIRANDA, 2000, p. 651-653)

³⁶⁶ Alberto Rosenvald, descendente de família francesa, foi gerente da Fox Films Corporation no Brasil a partir de 1917 até se tornar Diretor-Gerente da Fox Film do Brasil no final de 1920 (*Palcos e Telas*, 25 de março de 1920, p. 6; *Ibidem*, 09 de dezembro de 1920, p. 3).

Figura 15 - Localização do Atlântico sobre Planta Informativa da Cidade do Rio de Janeiro.



Fonte: Ribeiro, 1929.

Em 26 de julho, Darwin fez uma apresentação única no Cine Theatro Brasil, da Tijuca, participando do Festival do Duo Vale-Notti e, na noite seguinte, reapareceu para apenas mais um espetáculo no Atlântico, de Copacabana. Se antes De Franceschi participou da festa de Darwin, em 31 de julho e 05 de agosto é o oposto que acontece. O imitador participa dos eventos organizados pelo barítono no Theatro Phenix junto dos já citados Baptista Junior e Duarte, além de The Mexicans, conhecidos como “Os reis da dança dos apache - Cantos e bailados internacionais”³⁶⁷; Fryanda, “cantora lírica de grande sucesso”³⁶⁸ e o tenor Valenti, anunciado para interpretar com De Franceschi o Duo do Barbeiro de Sevilla³⁶⁹.

Dando continuidade na sua participação em festas de outros artistas, Darwin mostra seu repertório em seis de agosto de 1922 na Festa Artística, organizada por Duarte no Rialto, na qual ainda colaboraram De Franceschi, o duo Les Vale Notti, Mademoiselle Dupree, The Mexicans e o transformista Ramos, que é anunciado junto de Darwin como sendo “os dois melhores imitadores do belo sexo em todo o mundo”³⁷⁰.

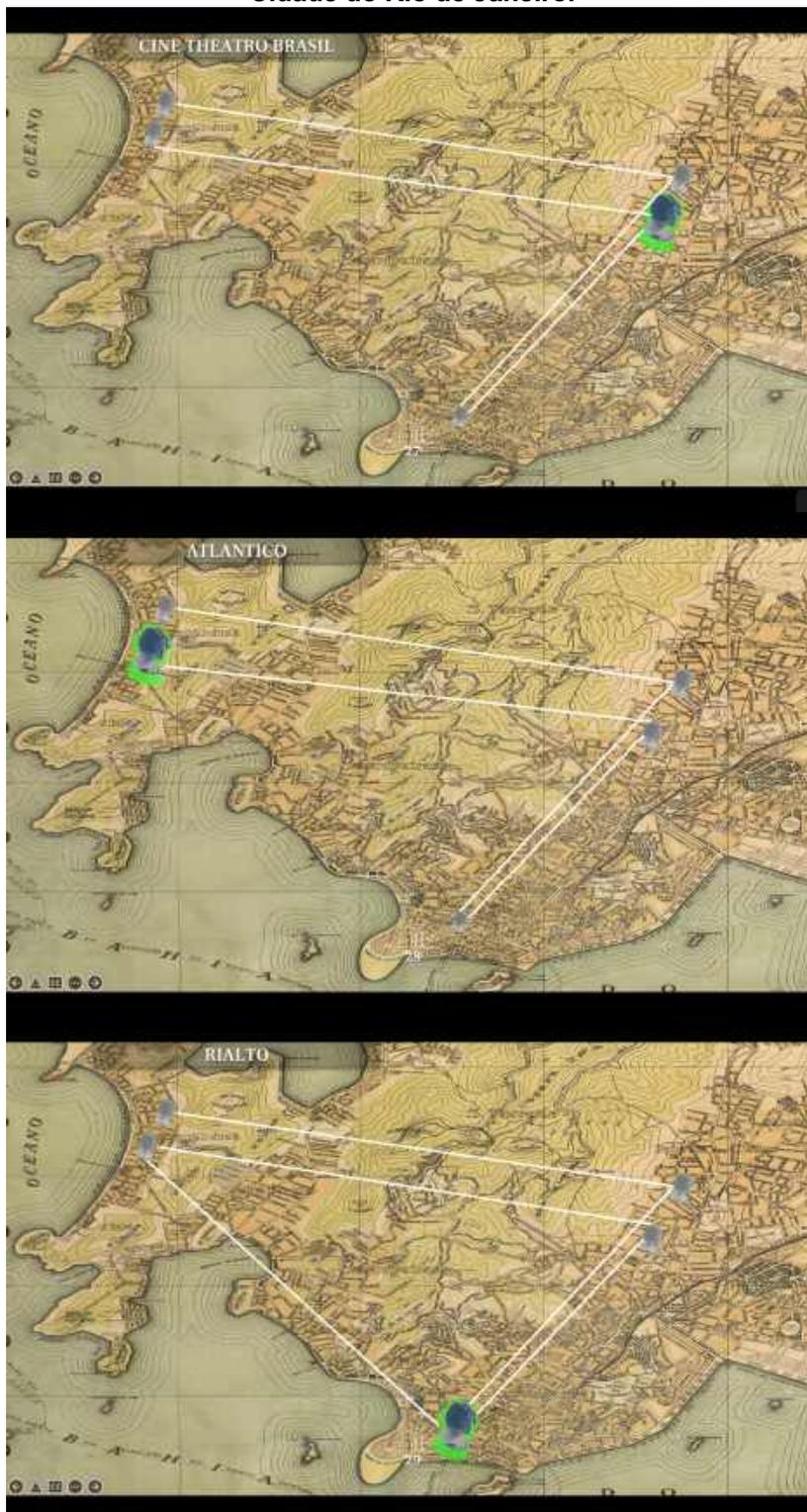
³⁶⁷ *Correio da Manhã*, 22 de maio de 1922, p. 5.

³⁶⁸ *O Paiz*, 07 de setembro de 1923, p. 12.

³⁶⁹ *A Noite*, 31 de julho de 1922, p. 5.

³⁷⁰ *O Paiz*, 04 de agosto de 1922, p. 2.

Figura 16 - Localização do Cine Theatro Brasil, Atlantico e Rialto sobre Planta Informativa da Cidade do Rio de Janeiro.



Fonte: Ribeiro, 1929.

Continuando na região Central, o artista passou pouco mais de uma semana (18/08/1922 - 24/08/1922) no Cineteatro Centenário, na Rua Senador Eusébio, números 188/190, adjacências da praça Onze de Junho. O local contava com 910

lugares e era da empresa exibidora de Angiolina Grimaldi (Gonzaga, 1996). Não encontramos registros sobre a empresa, apenas dados sobre a proprietária, que seria uma grande comerciante italiana (naturalizada brasileira no final da década de 1920³⁷¹), com negócios na Capital Federal e em São Paulo³⁷², como no ramo do comércio agrícola³⁷³. Conforme indica Gonzaga (1996), Grimaldi foi proprietária do Centenário até 1923, quando o cinema passou a ser dirigido pela Companhia Brasil Cinematográfica. O ano de inauguração da sala ainda é incerto, porque enquanto Gonzaga informa que seria em 1920, periódicos³⁷⁴ assinalam 1922, mais precisamente no dia dez de março daquele ano.

Figura 17 - Localização do Centenário sobre Planta Informativa da Cidade do Rio de Janeiro



Fonte: Ribeiro, 1929.

Nesse cineteatro, Darwin é a atração exclusiva do palco, sendo acompanhado pela orquestra de Raphael Mujica³⁷⁵. Na tela, dramas e comédias, em média dois filmes por sessão. Destacamos as obras *Gozando a vida* (Two Weeks with Pay, Maurice Campbell, 1921), comédia em cinco atos da Realart com Bebé Daniels e Jack Muhall; *O forasteiro*³⁷⁶ (Gleam O'Dawn, Jack Dillon, 1922), drama em cinco atos da

³⁷¹ *Gazeta de Notícias*, 25 de novembro de 1928, p. 1.

³⁷² *Crítica*, 15 de janeiro de 1930, p. 3.

³⁷³ *O Jornal*, 04 de junho de 1925, p. 14.

³⁷⁴ *O Imparcial*, 12 de fevereiro de 1922, p. 6; *O Jornal*, 10 de fevereiro de 1922, p. 11.

³⁷⁵ Pianista e maestro de orquestra espanhol (*O Paiz*, 20 de outubro de 1921, p. 4; *Ibidem*, 11 de abril de 1928, p. 5)

³⁷⁶ *Correio da Manhã*, 17 de agosto de 1922, p. 5.

Fox; *Jornada da morte*³⁷⁷ (The Call of the North, Joseph Henabery, 1921), drama em cinco atos da Paramount, com Jack Holt; *Quando a mocidade se encontra* (Moonlight and Honeysuckle, Joseph Henabery, 1921), comédia romântica da Realart em sete atos; *Orgias reais*³⁷⁸ (His Royal Slyness, Hal Roach, 1920), comédia em dois atos da Pathé com Harold Lloyd.

Sem mudar de região, Darwin se apresentou no Cineteatro Central de 31 de agosto a três de setembro. Localizado na Avenida Rio Branco, 168, o estabelecimento possuía 1600 lugares e contava com a Empresa Gustavo Pinfildi na exibição (Gonzaga, 1996). Pinfildi iniciou sua carreira como exibidor com um cinema modesto em Santos, no qual seus filhos ocupavam postos de trabalho. Rapidamente chegou a São Paulo, como exibidor e alugador e, posteriormente, ao Rio de Janeiro, onde ocupou a última função até ter sua própria sala, o Cineteatro Central³⁷⁹. Darwin foi contratado especialmente para acompanhar as sessões do filme *Martírio de quem ama* (*Sofrimento de uma noiva*), filme alemão estrelado por Tilda Negri, irmã da atriz Pola Negri.

Figura 18 - Localização do Central sobre Planta Informativa da Cidade do Rio de Janeiro



Fonte: Ribeiro, 1929.

³⁷⁷ *Correio da Manhã*, 23 de agosto de 1922, p. 5.

³⁷⁸ *Correio da Manhã*, 24 de agosto de 1922, p. 5.

³⁷⁹ *Palcos e Telas*, 25 de março de 1920, p. 7.

Os últimos meses de 1922 são marcados por uma circulação entre Tijuca e Centro. Em seis de setembro, Darwin reapareceu no Cineteatro Brasil, na Tijuca, para uma temporada até o dia 22 de setembro. O artista permanece sozinho no palco e entre as películas, destaque para *Quereis enriquecer depressa*³⁸⁰ (Get-Rich-Quick Wallingford, Frank Borzage, 1921) comédia da Paramount em sete atos com Norman Kerry, com um título similar ao exibido no mesmo cinema com Baby Peggy como protagonista; *Macho e Fêmea*³⁸¹ (Male and Female, Cecil B. DeMille, 1919), drama de aventura da Paramount em nove atos com Gloria Swanson e a animação do cartum *Mutt e Jeff*³⁸².

Continuando no mesmo bairro, o imitador voltou então ao America para se apresentar entre 26 e 29 de setembro. O cineteatro agora de propriedade de Paiva, Caruso & Cia³⁸³, reabriu no início de setembro após uma reforma em sua estrutura³⁸⁴. A nova administradora do America também era proprietária de outros três cinemas na mesma região: Cinema Velo, Cinema Haddock Lobo e Cinema Tijuca.

Logo em seguida, em primeiro de outubro, o transformista demonstrou suas imitações no Central. Nesse local, pela primeira vez no ano, Darwin compartilhou o palco com outra atração, De Chocolat, o popular cômico repentista. Tal alcunha provinha do fato de que Chocolat pedia ao público um tema e oito rimas, com os quais compunha uma canção de improviso, também chamada de “canção expressa”³⁸⁵, o que resultava em “20 minutos em constante hilaridade”³⁸⁶. Nascido João Cândido Ferreira, na Bahia, tornou-se De Chocolat após trabalhar em Paris, onde passou a ser chamado de Monsieur de Chocolat devido à cor da sua pele (BARROS, 2005). O músico também se apresentava no duo Chocoracy, com Aida Juracy³⁸⁷. O repentista e Darwin trabalhariam juntos outras vezes, como no final do mês, quando dividem o palco do Central com Gina Gonçalves, “notável atriz e cantora a voz”³⁸⁸ e Carmen Noronha.

³⁸⁰ *Correio da Manhã*, 10 de setembro de 1922, p. 4.

³⁸¹ *Correio da Manhã*, 14 de setembro de 1922, p. 4.

³⁸² *Correio da Manhã*, 15 de setembro de 1922, p. 5.

³⁸³ A empresa era composta pelos sócios Enéas Paiva, Oscar Ribeiro de Moura, Custódio Paiva e Domingos Vassallo Caruso (*O Paiz*, 04 de agosto de 1923, p. 9)

³⁸⁴ *Correio da Manhã*, 02 de setembro de 1922, p. 7.

³⁸⁵ *Correio da Manhã*, 08 de outubro de 1922, p. 6.

³⁸⁶ *Correio da Manhã*, 05 de outubro de 1922, p. 7.

³⁸⁷ *Correio da Manhã*, 23 de agosto de 1922, p. 5.

³⁸⁸ *O Imparcial*, 31 de agosto de 1922, p. 5.

Já de cinco a oito de outubro, o imitador retornou ao America, onde dividiu o palco com o cômico parodista Duarte, com quem o transformista vai trabalhar ainda outras vezes. Por fim, o transformista finalizou o mês novamente no Central, de 30 de outubro a nove de novembro. Como citado, nessa sala ele vai se apresentar com De Chocolat e a cantora Gina Gonçalves. No início de novembro, ainda no Central, os dois artistas se reúnem a Zoé Philarmonica que, “[...] arremeda sem o auxílio de qualquer instrumento, todos os tons de qualquer instrumento, todos os tons musicais, copiando pelas narinas, o som do violino, do bandolim, etc. [...]”³⁸⁹, também apelidado de “Violino humano”³⁹⁰ e imitador de animais. Na tela, ressaltamos as exibições dos filmes do comediante Fatty Arbuckle, conhecido no Brasil como Chico Boia. Foram projetados *Chico Boia Cozinheiro*³⁹¹ (The Cook, Roscoe 'Fatty' Arbuckle, 1918) e *Ao luar (Chico Boia)*³⁹² (Moonshine, Roscoe 'Fatty' Arbuckle, 1918).

Figura 19 - Fotografia de De Chocolat publicada no jornal A Pátria, 31 de julho de 1926



Fonte: Barros, 2005, p. 160.

³⁸⁹ *Correio da Manhã*, 28 de julho de 1922, p. 4.

³⁹⁰ *Correio da Manhã*, 29 de outubro de 1922, p. 4.

³⁹¹ *O Imparcial*, 31 de outubro de 1922, p. 5.

³⁹² *O Paiz*, 07 de novembro de 1922, p. 10.

A parceria com o repentista no Central rendeu a Darwin um convite para participar da estreia³⁹³ da trupe de variedades sob direção de Chocolat na inauguração do Theatro Carlos Sampaio, localizado no Parque Exposição do Centenário. O vespéral contava com 12 músicos sob a direção do maestro Soriano Robert. No elenco Maja de Goija, Pietro Navia, Chocoracy, Celia Tauron, Aida Juracy e Chocolat. Maja é apresentada como “a mais celebre bailarina espanhola que tem vindo à América do Sul, na opinião unanime da imprensa. Esplendorosa ‘mise-en-scène’, luxo asiático. Sucesso sem precedentes, belos cenários”³⁹⁴. Navia é anunciado como “célebre tenor lírico de fama mundial, que se tem feito aplaudir em diversas temporadas do Theatro Municipal”³⁹⁵. O espetáculo de Celia Tauron contava com luxuosos cenários e riquíssimos figurinos. A artista era intitulada como “tonadillera argentina”, por cantar tonadillas, canções espanholas de origem teatral, de humor satírico. Fechando as atrações vinha o duo Chocoracy, que reunia a folclorista Aida Juracy e o cômico Chocolat. O repentista apresentava na sua sessão números humorísticos com um repertório “em francês, inglês, italiano, espanhol e português”³⁹⁶.

³⁹³ *A Noite*, 22 de novembro de 1922, p. 11.

³⁹⁴ *A Noite*, 22 de novembro de 1922, p. 11

³⁹⁵ *Ibidem*.

³⁹⁶ *Ibidem*.

Figura 20 - Localização do Cine Theatro Brasil, America, Central e America sobre Planta Informativa da Cidade do Rio de Janeiro



Fonte: Ribeiro, 1929.

Figura 21 - Localização do Central sobre Planta Informativa da Cidade do Rio de Janeiro



Fonte: Ribeiro, 1929.

Fechando 1922, Darwin se apresentou pela primeira vez no Cineteatro Haddock Lobo, na Tijuca, em 21 e 22 de dezembro. Construído na rua que dava nome

ao estabelecimento, o cinema oferecia 1078 lugares em sua plateia e assim como o America, era administrado pela Paiva, Caruso & Cia. NesSa sala, o imitador é a única atração, sendo programado junto ao drama *Honra acima de tudo*, em CINCO atos da Fox e do primeiro episódio do seriado *Parisette*³⁹⁷ (Parisette, Louis Feuillade, 1921), de 12 partes da Gaumont.

Figura 22 - Localização do Haddock Lobo sobre Planta Informativa da Cidade do Rio de Janeiro



Fonte: Ribeiro, 1929.

Depois de um ano inteiro no Rio de Janeiro, no início de 1923, o imitador retorna a Pernambuco para uma temporada entre 23 de fevereiro e 11 de março no Theatro Moderno, na Praça Joaquim Nabuco, bairro de Santo Antonio. Dado o sucesso que obteve na década de 1910, não surpreende que o artista tenha retornado à cidade. O estabelecimento contava com um esquema de sessões diferente do que encontramos até então. No Moderno, diariamente, eram oferecidas duas sessões, a primeira, palco e tela, E a segunda, apenas tela. Os preços variavam. Na sessão com palco e tela, os camarotes custavam três mil e 300 réis e as poltronas (ou fauteils, como eles usavam nos anúncios), dois mil e 200 réis. Já a sessão apenas com tela, os camarotes saíam por odis mil e 200 réis e as poltronas um mil e 100 réis (metade do preço da exibição

³⁹⁷ *Correio da Manhã*, 21 de dezembro de 1922, p. 4.

com atrações)³⁹⁸. Uma nota nos anúncios indicava que Darwin se apresentava apenas ao final da primeira sessão, por volta das 19h30. Nos domingos, o transformista também performava nas matinés.

Figura 23 - Anúncio do Theatro Moderno com a tabela de preços das sessões.

THEATRO MODERNO
HOJE

PREÇOS - 1.ª sessão (Páteo e sala)	
Ingresso para camarotes.....	3500
Fautouls.....	2500
2.ª sessão (Quilchins na casa)	
Ingresso para camarotes.....	2500
Fautouls.....	1500

ESPIRITO DIABOLICO
Por DUSTIN FARNUM

7 actos da Fox Film. — O ESPIRITO DIABOLICO que á FOX apresenta é uma verdadeira obra prima no género. E Dustin FARNUM, o grande artista, digno irmão do celebre William, dá ao seu papel um toque de arte reconhecível!

NO PÁCEO—Nestas noites pelo celebre **DARWIN** do bello sexo—O Infant gotê das senhoritas

DARWIN A maior celebridade que ultimamente nos tem visitado

Luxo... Arte... Elegancia!... Saupriedade!...
Focos toletes modelo Paquer Majeline e Santoni
Scenarics riquissimos! Orchestra sob a regencia da Nelson Ferreira

AVISO—Da não trabalhe somente na 1.ª sessão, começando o espectáculo no pátio ás 7,30.

Sexta-feira (somente) **TENTADA PELO PECCADO**—Filme extra da Paramount com Betty Compson.
Sobrado

Não digas tudo que sabes

Um grande film Paramount, animado pelo talento de artistas notabilissimas WALLACE REID, GLORIA SWANSON e ELIZABETH DPSTER

Fonte: A Província, 01 de março de 1923, p. 4.

No Moderno, Darwin foi a única atração, acompanhada de um filme por sessão. Sublinhamos as exhibições de Chico Boia em *Com vontade de casar* (*Crazy to marry*, James Cruze, 1921), comédia com Fatty Arbuckle; *Ao ardor do chicote*³⁹⁹ (*Under the Lash*, Sam Wood, 1921), drama com Gloria Swanson e Mahlom Hamilton da Paramount; *Um almofadinha do oeste*⁴⁰⁰ (*An Eastern Westerner*, Hal Roach, 1920), comédia com Harold Lloyd, na matiné; *Espírito diabólico*⁴⁰¹, drama com Dustin Farnum em sete atos da Fox; *Não digas tudo que sabes*⁴⁰² (*Don't Tell Everything*, Sam Wood, 1921), mais uma drama estrelado por Gloria Swanson na Paramount.

No final de março, há uma menção a Darwin no cineteatro Polytheama de Recife, que não nos ajuda a localizar quando o artista iniciou suas apresentações no

³⁹⁸ A Província, 23 de fevereiro de 1923, p. 4.

³⁹⁹ A Província, 24 de fevereiro de 1923, p. 4.

⁴⁰⁰ Diário de Pernambuco, 25 de fevereiro de 1923, p. 12.

⁴⁰¹ A Província, 28 de fevereiro de 1923, p. 4.

⁴⁰² Diário de Pernambuco, 03 de março de 1923, p. 8.

local nem quando encerrou. De toda forma, em nove de abril, o imitador já estava de volta ao estado de São Paulo, apresentando em Santos no Cine Selecto e no Theatro Carlos Gomes.

No Selecto, Darwin apresentou-se solo no palco de nove a 29 de abril, acompanhado de suas películas. Segundo a imprensa, o transformista era responsável por levar enchentes ao cineteatro e era obrigado pelo público a repetir números⁴⁰³. O sucesso seria explicado pelo *A Tribuna*, “pois há muito que não aparecia entre nós um número de variedade de tanto valor”⁴⁰⁴. Curioso observar que, em alguns dias, a programação do Selecto e do Theatro Carlos Gomes repetia a maior parte dos filmes, como identificamos em 22 de abril, em que as películas estão invertidas nas matinés e soirées dos locais. Entre os filmes, destaque para projeção de *Os funerais de Ruy Barbosa*⁴⁰⁵.

Figura 24 - Anúncio do Cine Selecto e do Theatro Carlos Gomes.

Fonte: *A Tribuna*, 22 de abril de 1923, p. 8.

O artista passa alguns dias no Theatro Carlos Gomes e então parte para São Paulo capital para se apresentar no Republica no início de maio. Ainda na capital paulista, o transformista leva seu espetáculo para o Braz-Polytheama ao final de maio. Localizado na Avenida Celso Garcia, 55, no bairro do Brás e de propriedade da Empresa de Canuto, Ciociola & Rocha, o cineteatro cobrava cinco mil e 500 réis as frisas e camarotes, mil e cem réis as poltronas e 600 réis as galerias. A sala apresenta de duas a três projeções por sessão e tinha apenas Darwin no palco, sempre no final da primeira sessão. Em junho, o imitador retornou ao Selecto de Santos, onde ficou até o início de julho.

⁴⁰³ *A Tribuna*, 16 de abril de 1923, p. 2.

⁴⁰⁴ *A Tribuna*, 14 de abril de 1923, p. 5.

⁴⁰⁵ *A Tribuna*, 29 de abril de 1923, p. 12.

Então o transformista parte para mais uma temporada longa no Rio de Janeiro, de julho de 1923 a agosto de 1924.

Mapa 7 - Estados nos quais Darwin se apresentou em 1923



Fonte: Elaboração do autor sobre mapa de Michael Serra (2020), 2024.

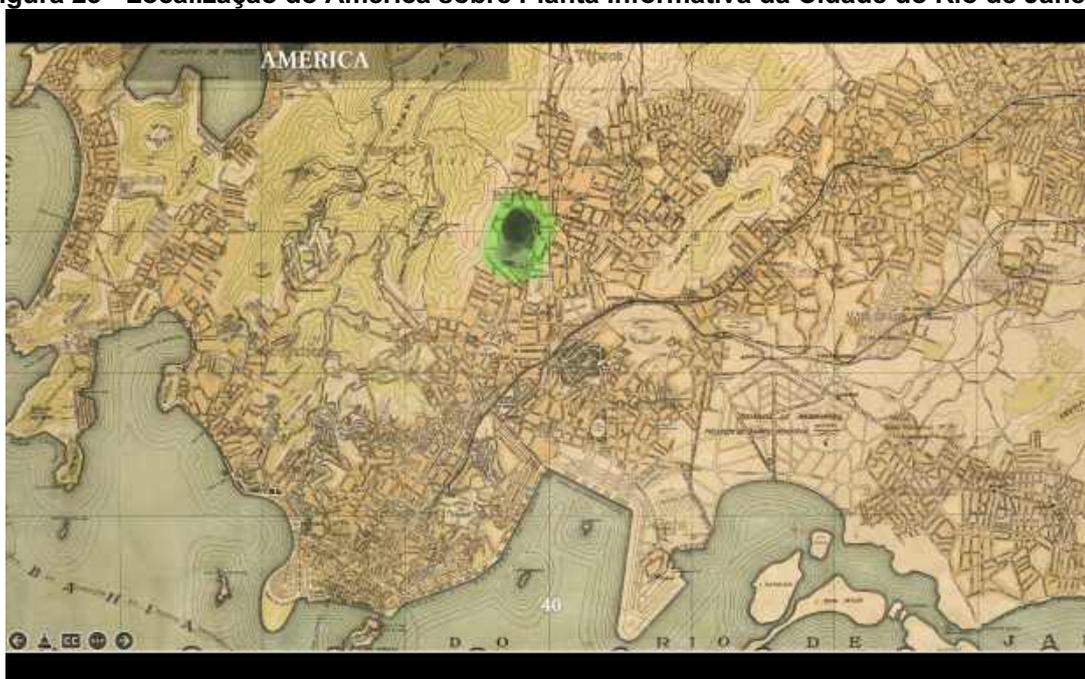
Em 1923, além da circulação já normal entre Centro e Tijuca, Darwin passou a se apresentar em mais bairros suburbanos, como Engenho de Dentro e Olaria. Devemos destacar que a conformação dos bairros mais afastados como subúrbio ainda se construía nessa época, como bem explica Ferraz (2014, p. 44):

Nessa fase (a partir de 1927), os lugares de aparência rural e as terras mais ou menos afastadas do Centro – ocupadas por linhas de trem, fábricas e casas de uma população sem recursos financeiros avantajados (com algumas exceções) – eram paulatinamente incorporados pela categoria “subúrbio”, termo que nesse contexto já se mostrava como uma categoria reformulada, distanciada de seus sentidos urbanísticos clássicos.

Abrindo o circuito no Rio, o transformista surge em 20 de julho de 1923 no America, na Tijuca, permanecendo no local até 15 de agosto. Nesse período, o cinema já estava com proprietários novos. Depois de desfazer a sociedade com seus outros sócios, Domingos Vassalo Caruso se reuniu ao negociante Francisco Silva Frota, ao jovem capitalista Mario Novis e ao proprietário de cinemas Generoso Ponce Filho para

a criação da empresa Frota, Ponce, Caruso & Cia⁴⁰⁶, que assumiu os ativos e passivos da Paiva, Caruso e Cia, passando a ter a direção do America, Tijuca, Velo, Haddock Lobo (todos da Tijuca), Oriente (Olaria) e Ramos (no bairro de mesmo nome). Durante os quase 30 dias em que permaneceu no America, Darwin teve o palco para si e a programação complementada por um a dois filmes, tais como *A grande felicidade*⁴⁰⁷ (*Big happiness*, 1920), drama em sete atos da Robertson-Cole; *A mulher e a moda*⁴⁰⁸ (*Clothes*, 1920), drama em cinco atos da Metro e *Rosas Negras*⁴⁰⁹ (*Black Roses*, 1921), drama em seis atos da Robertson-Cole.

Figura 25 - Localização do America sobre Planta Informativa da Cidade do Rio de Janeiro



Fonte: Ribeiro, 1929.

Em 16 de agosto, o imitador retornou ao Rialto, no Centro da cidade, para uma temporada de mais de um mês, dividindo o palco com duas ou três outras atrações até 22 de setembro. Reforçando a volatilidade com que a administração dos cineteatros mudava na década de 1920, diferentemente de 1922, quando a Empresa Arieta estava à frente da sala, substituindo a Agência Geral Claude Darlot, em 1923, a Empresa Gus Brown & C⁴¹⁰ ocupava essa função. Gonzaga (1996) indica que, nesse ano, a direção

⁴⁰⁶ *A Noite*, 13 de julho de 1923, p. 2.

⁴⁰⁷ *Correio da Manhã*, 04 de agosto de 1923, p. 14.

⁴⁰⁸ *O Imparcial*, 14 de agosto de 1923, p. 9.

⁴⁰⁹ *A Noite*, 15 de agosto de 1923, p. 6.

⁴¹⁰ *Correio da Manhã*, 25 de abril de 1923, p. 5.

era da Empresa Anglo Americana, mas na pesquisa nos periódicos, compreendemos que tal alcunha era utilizada para designar a companhia de Brown e não o nome do estabelecimento. Brown ora era apresentado como inglês⁴¹¹, ora norte-americano⁴¹², ainda que o primeiro adjetivo pátrio fosse mais recorrente. Gonzaga também assinala que Gus Brown teria sido o proprietário no Rialto em 1924, no entanto, ainda não conseguimos confirmar tal informação.

O proprietário da empresa administradora também era um habituê dos palcos. Gus Brown se apresentava em cabarés, teatros e cineteatros como boxeador, sapateador, cômico e musicista⁴¹³. Anunciado como campeão de sapateado sob areia⁴¹⁴, o empresário foi o responsável pela reabertura do Rialto após meses em que o cineteatro ficou fechado para reformas. Engana-se quem pensa que o inglês ficou apenas nos bastidores. Durante a semana de estreia, Brown apresentou-se no palco e ainda pode ser visto na tela com a exibição do filme *Gustavinho*⁴¹⁵ (Lafayette-Film), no qual era protagonista. A direção de Brown implementou uma quantidade grande de atrações por dia, o que resultou que no período em que esteve no Rialto, Darwin chegou a ser anunciado com outras cinco atrações.

Em 20 e 21 de agosto, quem performa junto de Darwin é Frosso, o homem-boneco, publicizado como um “mistério vivente”.

Um mistério a ser desvendado. Domingo à noite, quem passasse pela Avenida, veria uma enorme multidão estacionada em frente a "A Capital", a grande casa de modas. E que via, toda aquela multidão? Admirava Frosso, que se exibia em uma das vitrines. Mas quem é Frosso? Um homem? Um louco? Uma máquina? Nada sabemos, ou melhor, sabemos que é um mistério. E esse mistério será desvendado a quem for hoje ao Rialto [...]⁴¹⁶

O homem boneco participava de matinés com Darwin, nas quais fazia “uma farta distribuição dos deliciosos bombons Mágicos”⁴¹⁷. Em 22 de agosto a companhia de Darwin no palco do Rialto é Lauffer, anunciado como o mais original dos músicos

⁴¹¹ *O Furão*, 03 de dezembro de 1921, p. 1; *O Imparcial*, 27 de fevereiro de 1924, p. 14.

⁴¹² *Revista Teatro & Sport*, 12 de agosto de 1922, p. 10; *O Imparcial*, 29 de fevereiro de 1924, p. 14.

⁴¹³ *O Imparcial*, 25 de maio de 1923, p. 10.

⁴¹⁴ *Correio da Manhã*, 10 de janeiro de 1924, p. 3.

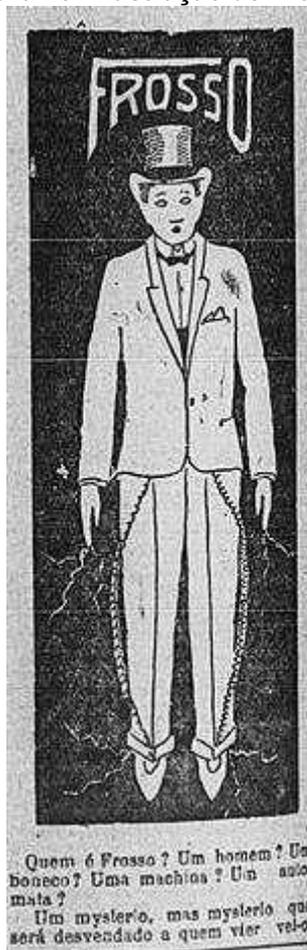
⁴¹⁵ *O Paiz*, 08 de março de 1922, p. 5.

⁴¹⁶ *Correio da Manhã*, 21 de agosto de 1923, p. 5.

⁴¹⁷ *Correio da Manhã*, 25 de agosto de 1923, p. 6.

excêntricos, também conhecido como “o rei dos músicos vagabundos”⁴¹⁸, isso porque suas músicas eram executadas com “garrafas com águas, vassouras, paletós, etc”⁴¹⁹.

Figura 26 - Ilustração de Frosso.



Fonte: Correio da Manhã, 21 de agosto de 1923, p. 6.

No dia seguinte, Frosso se junta aos dois, além dos Batutas, grupo de sertanejos; China, nas canções e modinhas de roça e Pixinguinha, divulgado pelos “seus admiráveis solos de flauta”⁴²⁰. Embora sejam anunciados como Os Batutas na publicidade, o grupo era mais conhecido como *Os 8 batutas* e eram classificados como “cantores rurais”⁴²¹ ou como “assombroso Jazz-Band sertanejo”⁴²².

Os 8 Batutas, conjunto musical formado por alguns que viriam a se tornar grandes figuras da música popular brasileira, se uniram, no ano de 1919, para tocar no elegante cinema Palais na capital federal. Compunham o conjunto:

⁴¹⁸ *Correio da Manhã*, 15 de setembro de 1923, p. 6.

⁴¹⁹ *Correio da Manhã*, 25 de agosto de 1923, p. 6.

⁴²⁰ *Correio da Manhã*, 23 de agosto de 1923, p. 6.

⁴²¹ *Correio da Manhã*, 14 de julho de 1920, p. 5.

⁴²² *Correio da Manhã*, 08 de agosto de 1923, p. 8.

Pixinguinha, na flauta; Donga, no violão; China, no violão e canto; Nelson Alves, no cavaquinho; Raul Palmieri, no violão; Jacó Palmieri na bandola e reco-reco; José Alves de Lima (o Zezé), no bandolim e ganzá, e ainda Luis de Oliveira (SOUSA REIS, 2003, p. 265-266)

Apenas China e Pixinguinha foram destacados no anúncio. Pixinguinha, nome do músico Alfredo Vianna, naquela época já era famoso por ser “o rei do sopro - assombroso flautista”⁴²³. Uma nota que fala da partida dos artistas para Europa os descreve como “[...] rapazes adestrados no uso e abuso do violão, do cavaquinho, da flauta e da requinta [...] intérpretes legítimos da música caipira”⁴²⁴. No entanto, conforme aponta Sousa Reis (2003), não havia unanimidade sobre o argumento de que o grupo representava a música brasileira.

Em 28 de agosto, uma nova atração é adicionada ao elenco do Rialto para acompanhar Darwin e outros artistas: Gabriela Koszilkow, anunciada como “uma deliciosa bailarina húngara, que apresenta encantadores bailados de fazer ficar o queixo caído”⁴²⁵ Além das danças e “bailados bataclaneos” com “belíssimos efeitos de luz, maravilhosos cenários”⁴²⁶, a grande atração do espetáculo era que a artista “despe-se ou, melhor, veste-se à vista do público, o que constitui uma novidade sensacional, digna de apreciação de todo público”⁴²⁷.

⁴²³ *Correio da Manhã*, 07 de agosto de 1923, p. 6.

⁴²⁴ *Correio da Manhã*, 03 de fevereiro de 1922, p. 2.

⁴²⁵ *Correio da Manhã*, 28 de agosto de 1923, p. 6.

⁴²⁶ *Correio da Manhã*, 20 de julho de 1923, p. 14.

⁴²⁷ *Correio da Manhã*, 29 de agosto de 1923, p. 6.

Figura 27 - Anúncio com fotografia de Gabriela Koszilkow.



HOJE!

No palco A's 4 h. e 8 h.

Um numero de puro
Bataclan

A encantadora bailarina

**GABRIELA
KOSZILKOW**

Em lindos e deliciosos bailados
genero bataclan.

SENSACIONAL NOVIDADE
Gabriela Koszilkow, a mulher de corpo esculptu-
ral, despe-se—perdão!—veste-se a vista do pu-
blico.

Fonte: Correio da Manhã, 29 de agosto de 1923, p. 6.

Enquanto se apresentava no Rialto, Darwin também fez uma participação na festa de Freire Junior, autor da peça “O homem da Light” no Theatro Carlos Gomes, no Centro. O transformista se apresentou na segunda sessão, após a exibição da peça junto de outros artistas da companhia do Carlos Gomes como Alda Garrido, Rosalia Fombe, Itala Ferreira e Manoel Teixeira⁴²⁸.

No final de agosto, *Os fantoches* entraram para os números de variedades do Rialto. O teatro de bonecos inspira a confiança do Correio da Manhã que aposta que “Os fantoches vão alcançar um sucesso completo e retumbante”⁴²⁹, isso porque o espetáculo oferecerá “comédias, dramas, burletas, etc, para crianças de nove a 16 anos”⁴³⁰.

Em dois de setembro de 1923, o imitador do belo sexo disputa a atenção da plateia do Rialto com Carlito e Lili, vendidos como “reis dos patins”⁴³¹ e com o cimbalista Kovaes. Na mesma data, Darwin também compõe a matiné infantil do Rialto junto de Ferraz, cômico caipira; dos fantoches do teatro de bonecos e da bailarina Gabriela Koszilkow⁴³².

⁴²⁸ *Jornal do Commercio*, 28 de agosto de 1923, p. 5.

⁴²⁹ *Correio da Manhã*, 29 de agosto de 1923, p. 6.

⁴³⁰ *Correio da Manhã*, 30 de agosto de 1923, p. 5.

⁴³¹ *O Imparcial*, 02 de setembro de 1923, p. 16.

⁴³² *Correio da Manhã*, 02 de setembro de 1923, p. 8.

Seguindo, em 14 de setembro de 1923, o Rialto mantém Darwin mas renova seu elenco com a chegada de Raca, ilusionista e adepto da hipnose e Roginsky, o homem do estômago de avestruz. Raca era um fakir, cujo número da mala misteriosa é celebrado como “o melhor trabalho de ilusionismo até hoje visto”⁴³³. Já Roginsky também era conhecido como “o homem vulcão”, “o cofre forte humano”, “o homem que tem assombrado a ciência”⁴³⁴. Uma notícia detalha suas habilidades: “[...] Roginsky - é um homem que come fogo, engole rãs, come dinheiro, come se fosse a coisa mais simples deste mundo. É tudo à vista dos espectadores, que poderão verificar que não há truque. É o homem aquário, um assombro da natureza [...]”⁴³⁵

Ainda no palco do Rialto, o transformista compartilha as sessões com o Conde Themistocles, “que é uma curiosa exibição de transmissão de pensamento”⁴³⁶ e com o “duo Vandí, no repertório de canções e cantos da atualidade”⁴³⁷.

Com tantas atrações, o Rialto organizava a sua programação de forma que os artistas se revezavam nas diferentes sessões. Alguns se apresentavam às 14h20 e 19h20, outros 16h20 e 21h20, como podemos ver no anúncio a seguir:

Figura 28 - Anúncio do Rialto.

HOJE Monumental matinée infantil!
Numeros especiais para crianças

QUINTAS e DOMINGOS - Nas matinas, numero de palco, especial para crianças

NO PALCO

A's 4,30-7,30 e 9,30 FERRAZ Cantadas - Melodias - Aneddotas Gênero cigano	A's 9,30 - 11,30 OS Fantoches um theatro de bonecos que vive e palita como um de outros humanos	A's 4,30 e 9,30 DARWIN o mais maravilhoso e misterioso do bello mundo, em novos numeros	A's 4,30-7,30 e 9,30 - A linda bailarina Gabriella Goszilkow Em bellissimas baladas coreografadas
---	--	--	--

Na tela

AMANHÃ

De que sera' espaz um homem hypnotizado?

Poderá ser um assassino? Um ladrão? Um furtivo? Um estelionato?

Um continuará a agir de assordo com a sua personalidade?

V. sabe responder esta pergunta? Venha vêr, então!

O DOMINADOR

Um film que contém as mais extraordinarias aventuras que pode archipitar a mente humana.

E mais

O rei da agilidade, o homem dos musculos de aço

em um film que fará vibrar de emoção e entusiasmo

O caminho dos tolos

o estupendo film da Cass M. Matorama & Co

RIALTO

Na tela

irresistível fascinador de homens -
BILLIE DOVE
e MYRIAN BAPTISTA
a deliciosa comédia

A porta do teatro

Um film Robertson Cole

o palco

Dois grandes entrées!

Tres numeros admiraveis!

Os reis dos patins
Carlito e Lili
nas suas estupendas creações

O extraordinario cymbalista
KOVAES
executará magistralmente lindos trechos

DARWIN em novos numeros e bellissimas toletoas

Se quer apreciar e fazer o cinema, Rialto Lloyd lhe ensinará por um belhodo theatro alegre e rapido.

Fonte: Correio da Manhã, 02 de setembro de 1923, p. 8.

⁴³³ Correio da Manhã, 28 de agosto de 1923, p. 14.

⁴³⁴ Correio da Manhã, 16 de agosto de 1923, p. 5.

⁴³⁵ Correio da Manhã, 09 de setembro de 1923, p. 6.

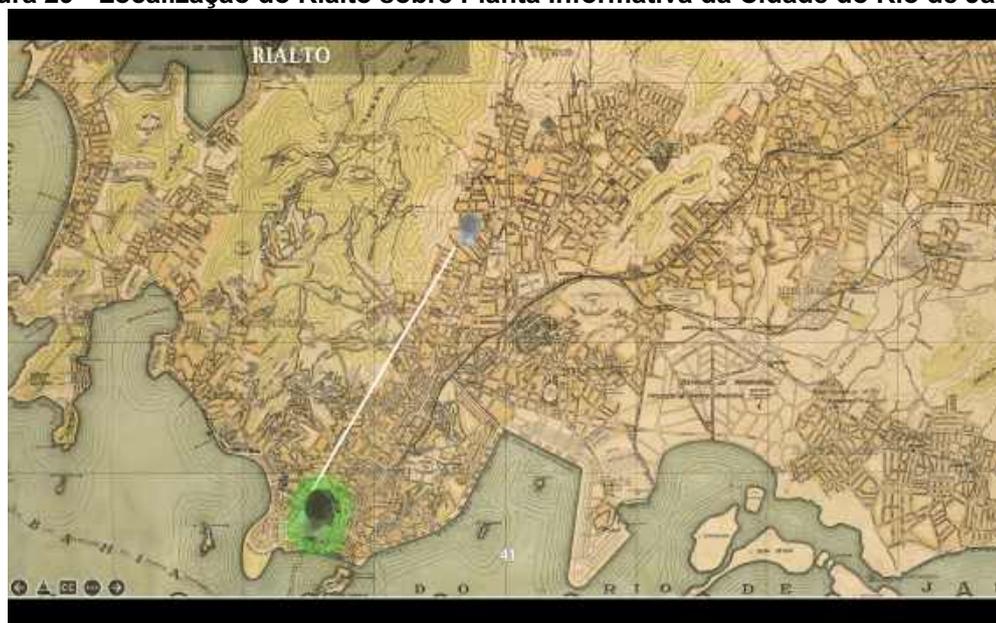
⁴³⁶ Correio da Manhã, 18 de setembro de 1923, p. 6.

⁴³⁷ Correio da Manhã, 22 de setembro de 1923, p. 6.

Olhando para os filmes, normalmente era programado um filme mais longo ou dois filmes curtos. No primeiro caso, encontramos filmes como *A luta pelo amor*⁴³⁸ (*Victory*, 1919), drama em seis atos da Paramount com Jack Holt, Seena Owen, Pauline Starck, Lew Cody e Wallace Beery; *A chama da vida*⁴³⁹ (*The Flame of Life*, Hobart Henley, 1923), drama em sete atos da Universal com Priscilla Dean, Wallace Berry e Robert Elis; e *O caminho dos tolos*⁴⁴⁰ (*Canyon of the Fools*, Val Paul, 1923), faroeste em seis atos da Robertson-Cole. Já os curtos eram comédias da Pathé em um ato, estreladas por Harold Lloyd, como *No bairro chinês*⁴⁴¹ (*Chop Suey and Company*, 1919) e *Casamento à gasolina*⁴⁴² (*A Gasoline Wedding*, Alfred J. Goulding, 1918). Os anúncios relacionavam, às vezes, filmes e atrações, como “Vá hoje ao Rialto, leitor amigo, aprender com Jack Holt a difícil arte de se fazer amar, mas cuidado, não se vá apaixonar por Darwin, que verá no mesmo cinema”⁴⁴³.

Enquanto Darwin se apresentava no palco do Rialto, a poucos metros, no Parisiense, era possível vê-lo nas telas na comédia *Augusto Annibal quer casar* (abordaremos a participação do imitador no filme no capítulo 3).

Figura 29 - Localização do Rialto sobre Planta Informativa da Cidade do Rio de Janeiro



Fonte: Ribeiro, 1929.

⁴³⁸ *O Jornal*, 18 de agosto de 1923, p. 15.

⁴³⁹ *Correio da Manhã*, 21 de agosto de 1923, p. 5.

⁴⁴⁰ *O Paiz*, 04 de setembro de 1923, p. 2.

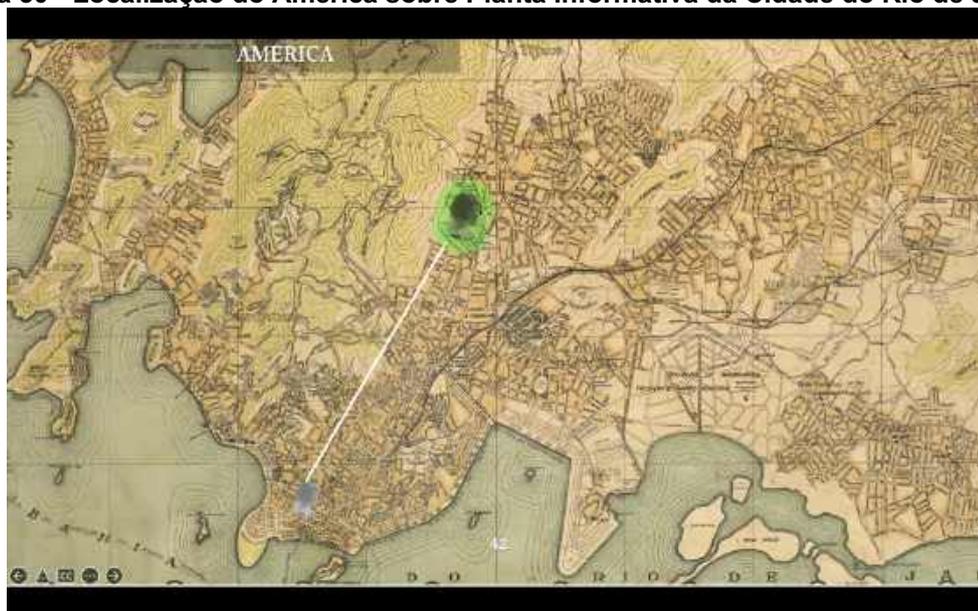
⁴⁴¹ *A Noite*, 07 de setembro de 1923, p. 6.

⁴⁴² *Correio da Manhã*, 14 de setembro de 1923, p. 14.

⁴⁴³ *Gazeta de Notícias*, 16 de agosto de 1923, p. 4.

Distintivamente de sua experiência no Rialto, no seu retorno ao America, entre os dias quatro e 13 de outubro, o transformista ocupou o palco sozinho, dividindo as sessões com um drama e uma comédia nas telas.

Figura 30 - Localização do America sobre Planta Informativa da Cidade do Rio de Janeiro



Fonte: Ribeiro, 1929.

No final daquele mês, em 27 de outubro de 1923, Darwin fez sua estreia no Cine Smart, de Vila Isabel. Nesse cinema, localizado na Avenida 28 de setembro, números 214-216, Darwin ficou até 13 de novembro. Contando com 488 lugares, o Smart tinha suas exibições administradas pela empresa Souza, Tavares & Cia. Criada em 1920, a sociedade era composta pelos sócios solidários Capitão Servulo de Souza Fontes e Napoleão Outeiro Tavares e comanditários Coronel Eugenio Pereira de Moraes e Coronel João de Moraes Martins⁴⁴⁴. Além desse negócio juntos, Tavares e Moraes eram sócios em um comércio de cimento⁴⁴⁵ e Fontes e Martins eram diretores da Leitaria Oeste⁴⁴⁶. No Cine Smart, Darwin não teve companhia no palco e constituiu o programa com dois filmes por sessão, como o citado *Casamento à gasolina*; *Mártir da honra*⁴⁴⁷ (*The Sage Hen*, Edgar Lewis, 1921), drama em seis atos da Pathé; *O jovem Rajah*⁴⁴⁸ (*The Young Rajah*, Phil Rosen, 1922), drama em oito atos da

⁴⁴⁴ *Jornal do Brasil*, 10 de maio de 1920, p. 11.

⁴⁴⁵ *O Paiz*, 08 de maio de 1920, p. 8.

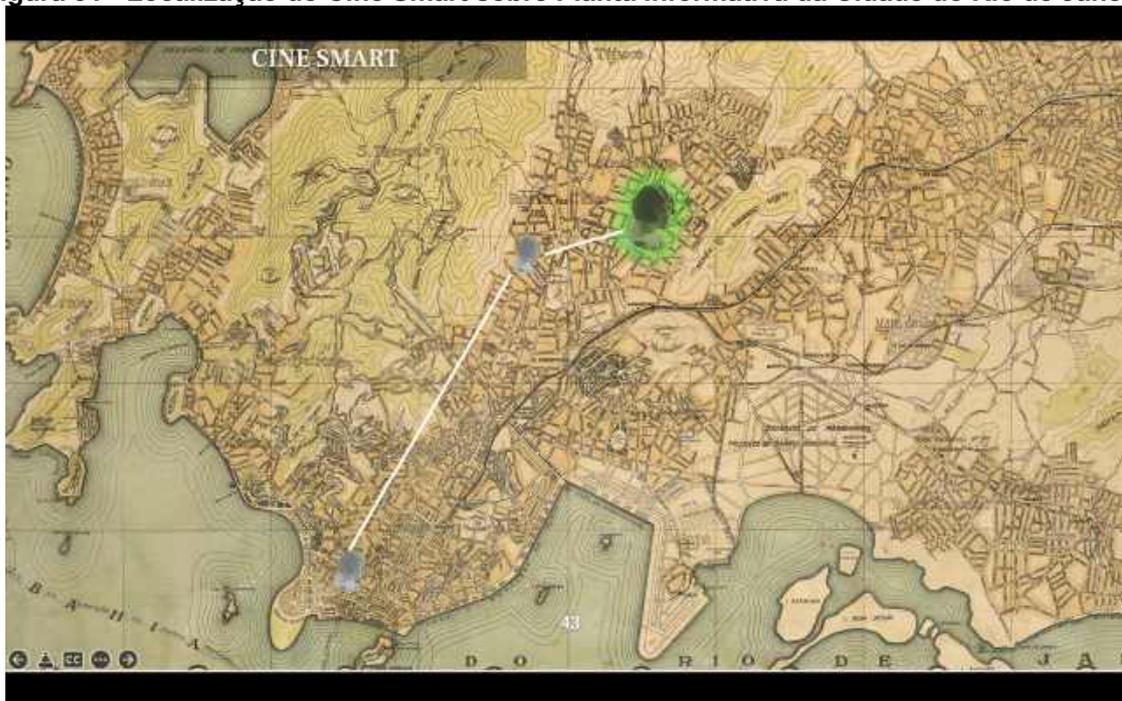
⁴⁴⁶ *A Revista*, julho de 1920, p. 30.

⁴⁴⁷ *Correio da Manhã*, 31 de outubro de 1923, p. 6.

⁴⁴⁸ *Correio da Manhã*, 01 de novembro de 1923, p. 6.

Paramount com Rodolpho Valentino; *Jazzmania*⁴⁴⁹ (Jazzmania, Robert Z. Leonard, 1923), drama em oito atos da Metro Pictures e *Onde as luzes são baixas*⁴⁵⁰ (*Where Lights Are Low*, Colin Campbell, 1921), drama em seis atos da Robertson-Cole com Sessue Hayakawa.

Figura 31 - Localização do Cine Smart sobre Planta Informativa da Cidade do Rio de Janeiro



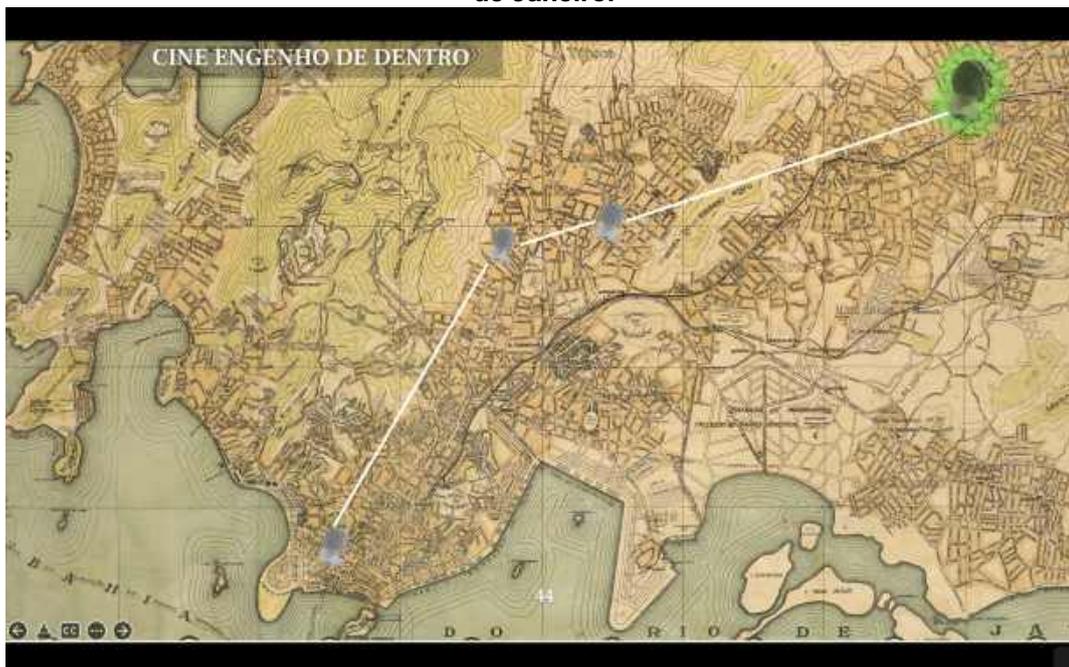
Fonte: Ribeiro, 1929.

Dando sequência ao seu circuito, Darwin se apresentou pela primeira vez no Cine Engenho de Dentro em 15 de novembro de 1923, permanecendo no local até 22 de novembro. O cineteatro tinha 1100 lugares e fora construído na Rua Engenho de Dentro, atual Adolfo Bergamini, números 40/44. No livro de Alice Gonzaga, não fica claro se nesse período a exibição ficava a cargo da Empresa Manoel Coelho Brandão ou da Companhia Brasil Cinematográfica. Até o momento, não conseguimos confirmar tais informações. No Cine Engenho de Dentro, o imitador também foi a única atração de variedades e acompanhado de duas a três películas.

⁴⁴⁹ *Correio da Manhã*, 11 de novembro de 1923, p. 6.

⁴⁵⁰ *Correio da Manhã*, 13 de novembro de 1923, p. 6.

Figura 32 - Localização do Cine Engenho de Dentro sobre Planta Informativa da Cidade do Rio de Janeiro.

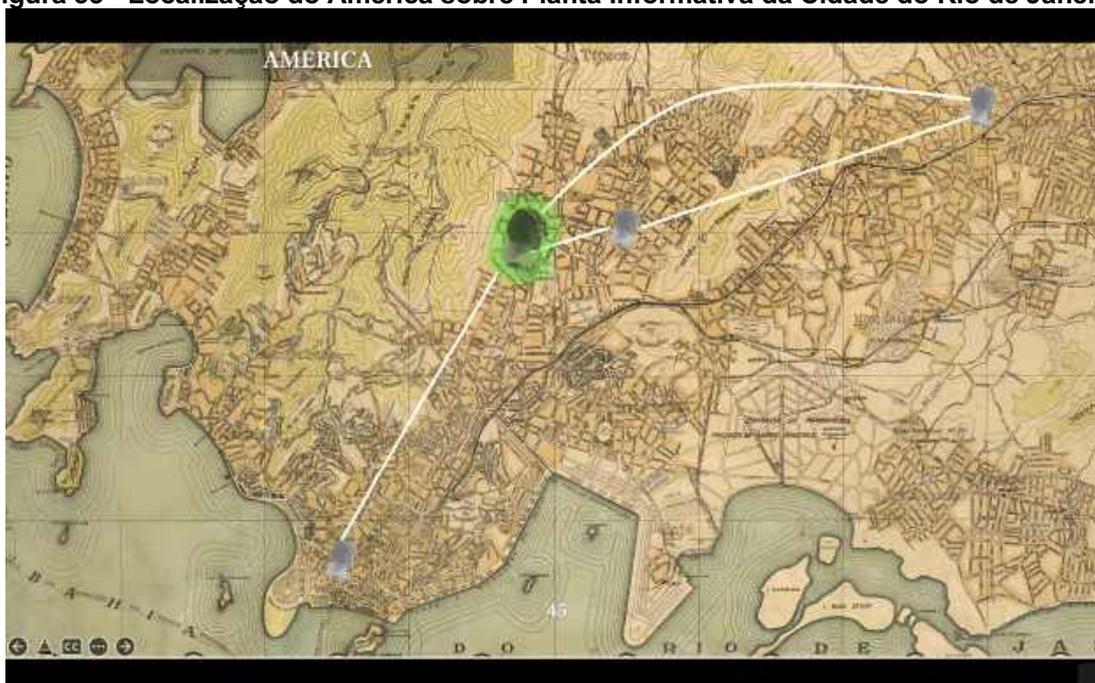


Fonte: Ribeiro, 1929.

Em 12 de dezembro, o transformista regressou para uma única noite no America, na Tijuca. Enquanto na tela se exibia *Jazzmania*, no palco Darwin se apresentava na mesma programação de Noberto Bittencourt, comico, Evan Sachino, cantora mexicana, e Willy Perera, sapateador americano⁴⁵¹. Antes dos atos variados, é indicada a apresentação da sinfonia do Guarany pela orquestra do cineteatro.

⁴⁵¹ *Correio da Manhã*, 12 de dezembro de 1923, p. 5.

Figura 33 - Localização do America sobre Planta Informativa da Cidade do Rio de Janeiro.

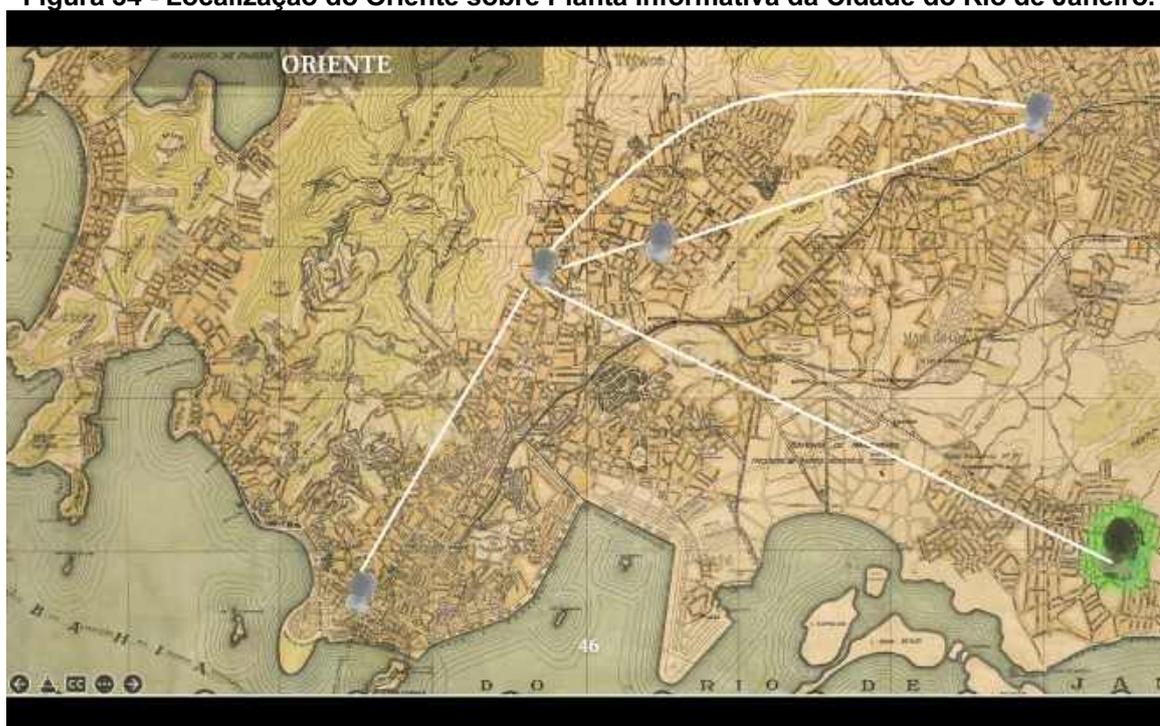


Fonte: Ribeiro, 1929.

Antes de 1923 acabar, Darwin apareceu pela primeira vez no Cine Theatro Oriente, no bairro de Olaria, subúrbio carioca, para uma apresentação em 16 de dezembro. Localizado na Estrada Maria Angu, posteriormente nomeada Rua Senador Antonio Carlos, números 385/387, o cineteatro tinha 800 lugares e a Paiva, Caruso & Cia era a empresa exibidora. No Oriente, Darwin compartilhou o palco com o comico Baptista Junior⁴⁵² e com dois filmes programados.

⁴⁵² *Correio da Manhã*, 16 de dezembro de 1923, p. 6.

Figura 34 - Localização do Oriente sobre Planta Informativa da Cidade do Rio de Janeiro.



Fonte: Ribeiro, 1929.

Do Natal de 1923 ao início de 1924, Darwin se apresentou no Rialto, no Centro. O imitador divide a cena com Les Dittmer, “acrobatas, equilibristas, atiradores exímios”⁴⁵³. A destreza de um dos Dittmer como atirador o fará ser considerado “um novo Guilherme Tell”:

[...] O novo atirador exímio é um dos Les Dittmer que, no palco do Rialto, faz os mais fantásticos tiros, quer em posição natural, quer equilibrado unicamente pela cabeça, atravessando anéis, mirando sobre a cabeça de uma mulher, enfim, praticando proezas tais que lhe merecem o título que encima estas linhas⁴⁵⁴.

No primeiro dia de 1924, Darwin volta a trabalhar com Baptista Junior, que além de suas anedotas, piadas e canções sertanejas, apresenta seus bonecos que “falam, cantam, riem... Bonecos que vivem... que sofrem.. que amam...”⁴⁵⁵. Acompanhando os dois artistas, os duetistas e bailarinos do gênero moderno, Los Alcazars. O destaque do duo é a apresentação da “famosa canção argentina Padre Nuestro, que estás en el cielo!”⁴⁵⁶, com canto e dança em “cenários e guarda-roupa luxuoso!”⁴⁵⁷.

⁴⁵³ *Correio da Manhã*, 25 de dezembro de 1923, p. 7.

⁴⁵⁴ *Correio da Manhã*, 26 de dezembro de 1923, p. 5.

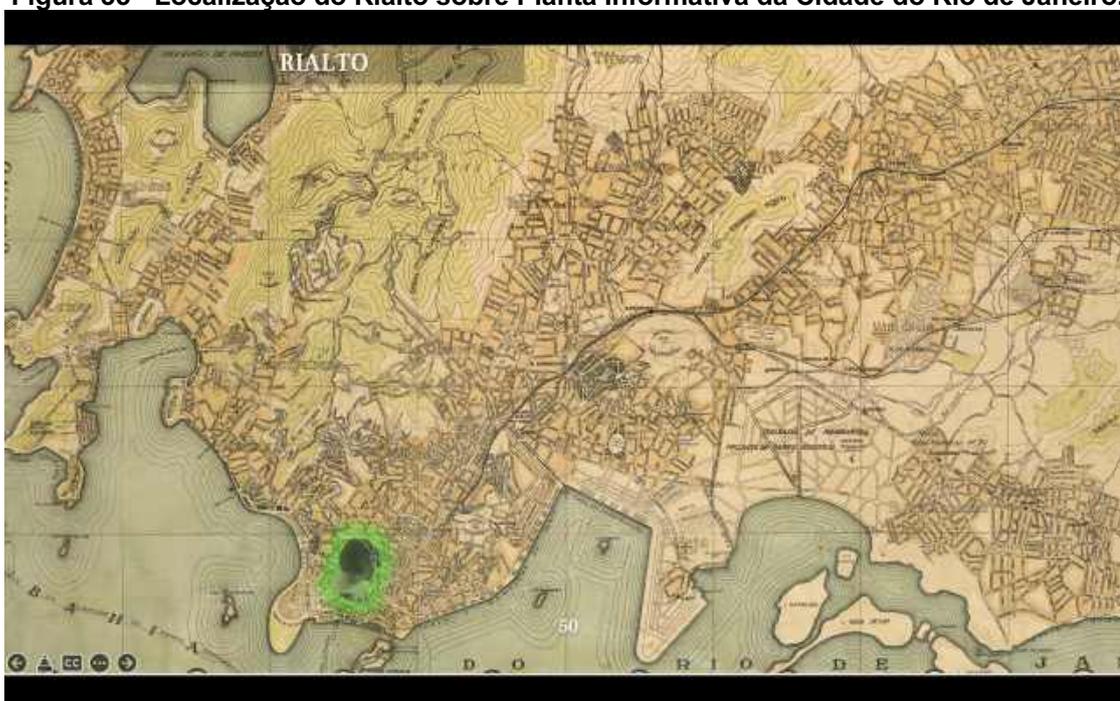
⁴⁵⁵ *Correio da Manhã*, 01 de janeiro de 1924, p. 16.

⁴⁵⁶ *Correio da Manhã*, 17 de junho de 1924, p. 6.

⁴⁵⁷ *Correio da Manhã*, 08 de junho de 1924, p. 7.

Na semana seguinte, continuam os mesmos artistas no Rialto, apenas com o acréscimo do ilusionista alemão, Henry de Loré, “nos seus assombrosos trabalhos de alta magia e prestidigitação. Oito números de alta atracção, o misterioso aparecimento da Republica Brasileira, o guarda-chuva mágico, os dados misteriosos e a Dama Voadora”⁴⁵⁸. Na parte da tela, destacamos as exhibições de *Miragem (Il miraggio*, Lucio D'Ambra, 1921), drama italiano da D'Ambra; *Queres ser minha mulher?*⁴⁵⁹ (*Be My Wife*, Hal Roach, 1919), comédia em um ato com Harold Lloyd e *A revolução no Rio Grande*⁴⁶⁰, apresentado como documentário, primeira vez que o termo aparece na programação.

Figura 35 - Localização do Rialto sobre Planta Informativa da Cidade do Rio de Janeiro.



Fonte: Ribeiro, 1929.

Depois desse período na região Central, Darwin passou cerca de dois meses na Zona Norte/subúrbio carioca se revezando entre os bairros de Vila Isabel, Riachuelo e Tijuca.

No mesmo dia em que se apresentou pela primeira vez no Cine-Theatro Modelo, Darwin foi anunciado como uma participação no Democrata Circo. No entanto, é difícil imaginar como o transformista teria cumprido a dupla agenda, dado

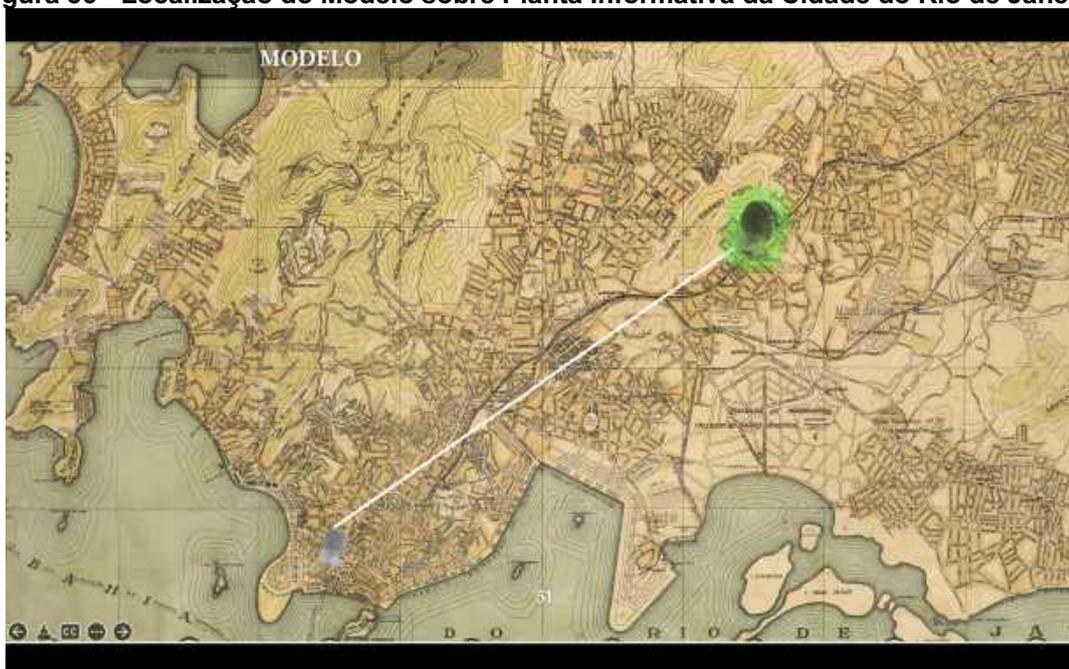
⁴⁵⁸ *Correio da Manhã*, 24 de dezembro de 1922, p. 5.

⁴⁵⁹ *Correio da Manhã*, 24 de dezembro de 1923, p. 4.

⁴⁶⁰ *Correio da Manhã*, 09 de janeiro de 1924, p. 6.

que o circo ficava localizado na região que em 1926 seria construída a estação ferroviária Leopoldina e o cineteatro no bairro de Riachuelo. O Modelo ficava localizado na Rua 24 de maio, 287. O estabelecimento foi inaugurado em 20 de janeiro de 1924 e logo após sua estreia, Darwin estava em seu palco, ficando de 29 de janeiro a 24 de fevereiro. Da empresa exibidora de Manoel Rosa Bento, o Modelo contava com uma cabine segura, um aparelho de projeção com objetivas extraluminosas, um salão arejado com 36 portas e janelas e 1600 lugares⁴⁶¹. No Modelo, o transformista teve exclusividade do palco e foi acompanhado nas sessões com exibições de dois a três filmes, tais como os seriados *Vidocq*⁴⁶² (*Vidocq*, Jean Kemm, 1923) e *O filho de Tarzan*⁴⁶³ (*The Son of Tarzan*, Arthur J. Flaven, Harry Revier, 1920); *Thesouro fatal*⁴⁶⁴ (*Stepping Fast*, Joseph Franz, 1923), faroeste em cinco atos da Fox; *Casa-te e verás*⁴⁶⁵ (*I Do*, Hal Roach, 1921), comédia da Pathé em cinco atos e *A sonambula*⁴⁶⁶, trecho editado de *Hot Water* (Fred C. Newmeyer, Sam Taylor, 1924).

Figura 36 - Localização do Modelo sobre Planta Informativa da Cidade do Rio de Janeiro.



Fonte: Ribeiro, 1929.

⁴⁶¹ *Gazeta de Notícias*, 22 de janeiro de 1924, p. 3.

⁴⁶² *Correio da Manhã*, 06 de fevereiro de 1924, p. 7.

⁴⁶³ *Correio da Manhã*, 17 de fevereiro de 1924, p. 6.

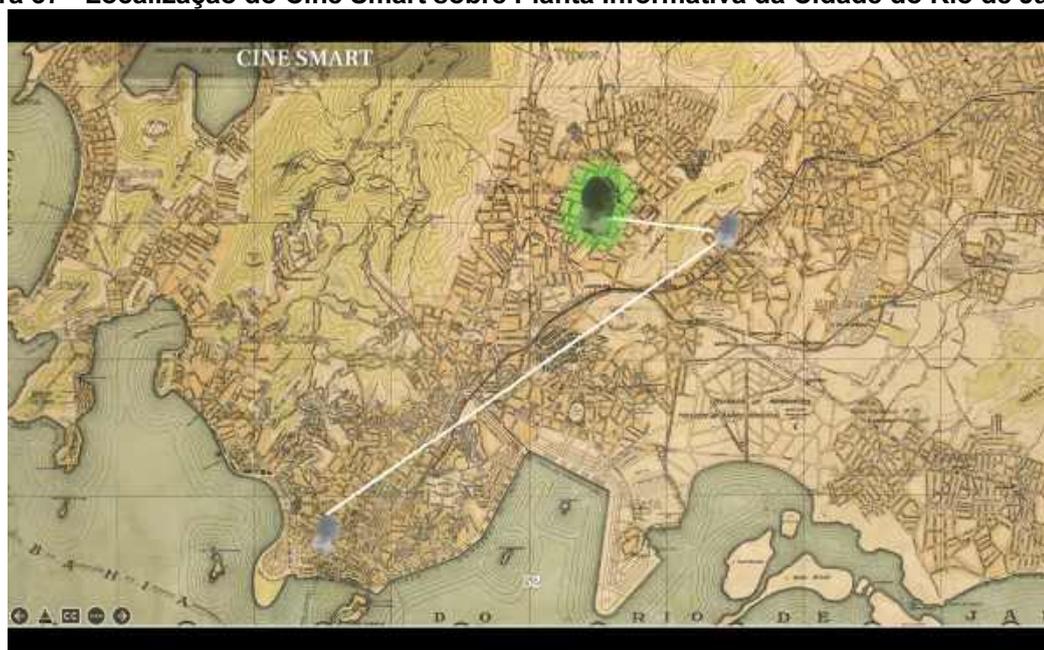
⁴⁶⁴ *Correio da Manhã*, 14 de fevereiro de 1924, p. 6.

⁴⁶⁵ *Correio da Manhã*, 07 de fevereiro de 1924, p. 6.

⁴⁶⁶ *Correio da Manhã*, 22 de fevereiro de 1924, p. 6.

Depois, de 17 a 27 de março, o imitador levou seu show ao Cine Smart de Vila Isabel, então retornou ao Modelo de 05 a 08 de abril e, mais uma vez, apresentou-se no Cine Smart, de 12 a 19 de abril. Fechando o circuito na Zona Norte, Darwin ficou de 14 a 25 de maio no Cine Theatro Brasil, da Tijuca. Nessas curtas temporadas, Darwin não teve com quem competir pela atenção nos palcos dos cineteatros, compondo sessões com dois filmes.

Figura 37 - Localização do Cine Smart sobre Planta Informativa da Cidade do Rio de Janeiro.



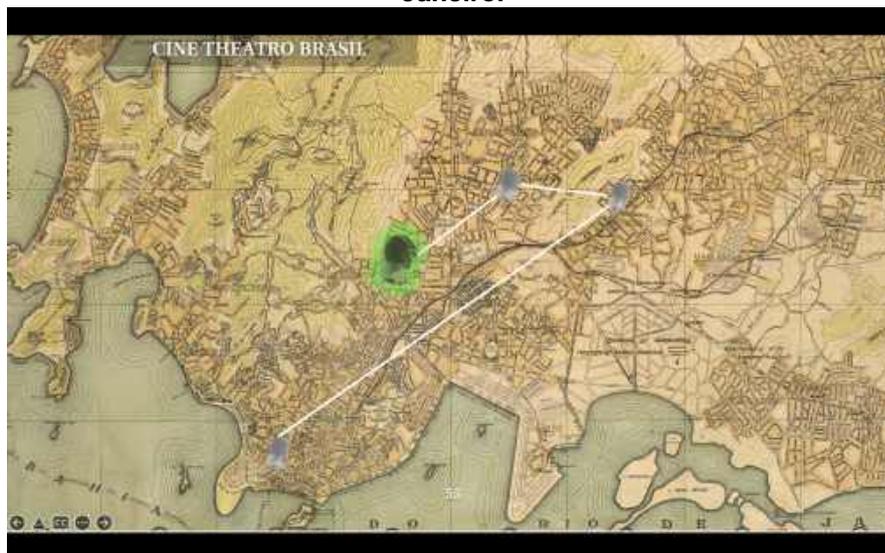
Fonte: Ribeiro, 1929.

Figura 38 - Localização do Modelo e do Cine Smart sobre Planta Informativa da Cidade do Rio de Janeiro.



Fonte: Ribeiro, 1929.

Figura 39 - Localização do Cine Theatro Brasil sobre Planta Informativa da Cidade do Rio de Janeiro.



Fonte: Ribeiro, 1929.

No Smart, ressaltam-se filmes como *Caminhos tortuosos*⁴⁶⁷ (*Crooked Alley*, Robert F. Hill, 1923), drama em cinco atos da Universal; *Isso é bom que dói* (*That's Good*, Harry L. Franklin, 1919), comédia em cinco atos da Metro e *Caçador de emoções*⁴⁶⁸ (*The Thrill Chaser*, Edward Sedgwick, 1923), comédia aventureira em seis atos da Universal. No Modelo, foram exibidos filmes como *Alguma selvagem* (*Soul of the Beast*, John Griffith Wray, 1923), drama em sete atos da Metro e *A mulher que se enganou*⁴⁶⁹ (*The Woman Who Fooled Herself*, Charles Logue, 1922), também drama da Metro. Por fim, no Cine-Theatro Brasil, foram projetadas as películas *A querida de New York*⁴⁷⁰ (*The Darling of New York*, King Baggot, 1923), comédia em seis atos da Universal com Baby Peggy; *O homem mosca*⁴⁷¹ (*Safety Last!*, Fred C. Newmeyer, Sam Taylor, 1923), comédia em sete atos da Pathé com Harold Lloyd e *Entre bichos e feras africanas*⁴⁷², natural em sete atos.

As últimas apresentações de 1924 aconteceram no Centro e Zona Sul do Rio de Janeiro. Em seis sessões diárias, com cinco atrações em cada (que se repetem em duas ou três sessões), Darwin vai performar com diversas atrações, tais como a Companhia de Divertissements Matray Ballet; Hanvarr & Lee, Malabaristas Excêntricos; Yost and Clady, modeladores em argila em cores; Willy Mauss, nos seus

⁴⁶⁷ *Correio da Manhã*, 16 de março de 1924, p. 6.

⁴⁶⁸ *Correio da Manhã*, 25 de março de 1924, p. 6.

⁴⁶⁹ *Correio da Manhã*, 08 de abril de 1924, p. 5.

⁴⁷⁰ *O Imparcial*, 15 de maio de 1924, p. 9.

⁴⁷¹ *Correio da Manhã*, 17 de maio de 1924, p. 7.

⁴⁷² *Correio da Manhã*, 23 de maio de 1924, p. 5.

perigosos exercícios em *A roda do diabo*; Sisters Mercedes, O turbilhão humano; William Brothers, acrobatas excêntricos - acrobatas de salão; Albuquerque, o rei da gargalhada; Los Caiafas, duetistas cômicos; Luzia Castaldi, mezza soprano e Francisconi, notável tenor lírico.

Figura 40 - Anúncio do Cinema Central com as diversas atrações.

Única Empresa que tem contrato com a South American Tour e recebe os artistas directamente de Paris.

CINEMA CENTRAL

— Amanhã —
DOROTHY RIVIER
nos ensina que
NÃO TE CASES
SEM PENSAR !...

Emp. Filial, Av. Rio Branco, 44 Tel. 2113 C.

HOJE — Último dia — Sucesso colossal.

EMMY WEHLEN

a celebre artista americana. Interpreta:

A pequena de um milhão de dollars

Uma moderna produção da METRO, distribuída pela STANDARD PROGRAMMA.

Amanhã

Dorothy Revier

A heroína da "Ballarina de Broadway", apresenta:

Não te cases sem pensar !...

Luzuosa Super-produção da METRO.

NO PALCO — Sucessos — Novidades.

Programma South American Tour.

Continuação do grande éxito da Cia. de "Divertissements"

Matray Ballet

5 senhoras e 1 homem.
Bailes ao caracter
Luxo. Arte. Beleza.



RANVARR & LEE,
Malabaristas-Excêntricos
TOST AND CLADY,
Modeladores em argila em cores.
WILLY MAUSS,
nos seus perigosos exercícios em

A Roda do Diabo

SISTERS MERCEDES
O Turbilhão Humano.
WILLIAM BROTHERS,
Acrobatas-excêntricos.
ALBUQUERQUE,
o rei da gargalhada.
DARWIN, o mais perfeito imitador do bello sexo.
LOS CAIAFAS, duetistas cômicos.
LUZIA CASTALDI — mezza soprano.
FRANCISCONI: notável tenor lírico.

ENTRADA, 28000. CAMAROTE, 105000

BREVE: NO PALCO — Novas estréas de artistas á chegar de Paris. — Sempre novidades. Sempre sucessos.

Fonte: Correio da Manhã, 25 de junho de 1924, p. 14.

Figura 41 - Anúncio do Cinema Central com as diversas atrações.

Cinema Central

EMPRESA PINFILDI

HOJE - No Palco

Programma South American Tour

Grande acontecimento artistico

Grandiosas sessões com Palco e grandiosas sessões completas
A's 2 horas 3 1/2, 3 1/4 hr., 7, 8 1/2 e 10 1/4 horas — Sucesso
culos vel. da

Grande Companhia de Divertissements

Matray Ballet



5 Senhoras, 1 homem — Arte Luxo Toileta. — Um espectáculo
de arte moderna. — Absoluta Novidade para o Brasil.

Programma para HOJE

<p>1ª SESSÃO — 2 HORAS</p> <p>1 — LES DITMERS 2 — LOS CAJAFAS 3 — SISTERS MERCEDES. 4 — LUIZA CASTALDI 5 — MATRAY BALLEET</p> <p>2ª SESSÃO — 3 1/4</p> <p>1 — DARWIN 2 — PEPI ADIS 3 — WILLIAM BROTHERS. 4 — FRANCISCONI 5 — A RODA DO DIABO</p> <p>3ª SESSÃO — 5 1/4</p> <p>1 — LES PAKTONS 2 — ALBUQUERQUE 3 — SISTERS MERCEDES. 4 — LUIZA CASTALDI 5 — MATRAY BALLEET</p>	<p>4ª SESSÃO A'S 7 HORAS</p> <p>1 — WILLIAM BROTHERS 2 — DARWIN 3 — PEPI ADIS 4 — FRANCISCONI 5 — A RODA DO DIABO</p> <p>5ª SESSÃO A'S 8.30</p> <p>1 — LES DITMERS 2 — DARWIN 3 — SISTERS MERCEDES 4 — LUIZA CASTALDI 5 — MATRAY BALLEET</p> <p>6ª SESSÃO A'S 10.14</p> <p>1 — LES DITMERS 2 — PEPI ADIS 3 — FRANCISCONI 4 — LES PAKTONS 5 — WILLIAM BROTHERS 6 — ALBUQUERQUE 7 — A RODA DO DIABO</p>
---	--

Todas as sessões começam com o FILM e terminam com o
PALCO. — O HORARIO é o inicio das sessões.
ENTRADA 25000 — CAMAROTES 10000.

A EMPRESA reserva-se o direito de alterar o programma em
caso de força maior.

Fonte: Correio da Manhã, 22 de junho de 1924, p. 6.

Detalhando melhor algumas dessas atrações, temos o Matray Ballet que era, “Admirável conjunto de bailarinos célebres. 5 senhoras - 1 homem. Bailes da alta escola moderna, cujos argumentos se baseiam sobre obras de grandes autores. Maravilhosos efeitos de luz, Cenários luxuosos. Toilettes belíssimas”⁴⁷³.

O primeiro anúncio de *A roda do diabo* informa que: “é esperado hoje pelo “Orania”, devendo estrear logo que seja montado o grande aparelho de seis metros

⁴⁷³ Correio da Manhã, 15 de junho de 1924, p. 5.

de altura”⁴⁷⁴. Pouco dias depois, a estrutura ganha alguns metros a mais. “Sucesso inexcelável de Willy Mauss na sua fantástica Corrida da Morte na Roda do Diabo. Colossal roda de 10 metros de altura. Assombro. Um espetáculo inesquecível”⁴⁷⁵. Não fica claro como tal atração funcionava, mas um trecho de uma publicidade aponta que a apresentação envolvia, cito: “[...] Perigosos exercícios em bicicletas por Willy Mauss”⁴⁷⁶.

Figura 42 - Anúncio da Roda do Diabo.



Fonte: Correio da Manhã, 01 de junho de 1924, p. 20.

As Sisters Mercedes, nomeadas como “O turbilhão humano”, eram anunciadas como: “Maravilhosos exercícios aéreos executados por duas lindas jovens e que terminam por um sensacional Looping the loop. Trabalhos assombrosos e nunca vistos. Aparelho novo, patenteado”⁴⁷⁷. Fechando o grupo de artistas de maior destaque da lista, os William Brothers misturavam acrobacias com humor, tanto que um anúncio provocava “Um prêmio a quem não rir”⁴⁷⁸, enquanto outro informava, “Um pulo sensacional de 8 metros de altura”⁴⁷⁹.

⁴⁷⁴ *Correio da Manhã*, 28 de maio de 1924, p. 6.

⁴⁷⁵ *Correio da Manhã*, 10 de junho de 1924, p. 14.

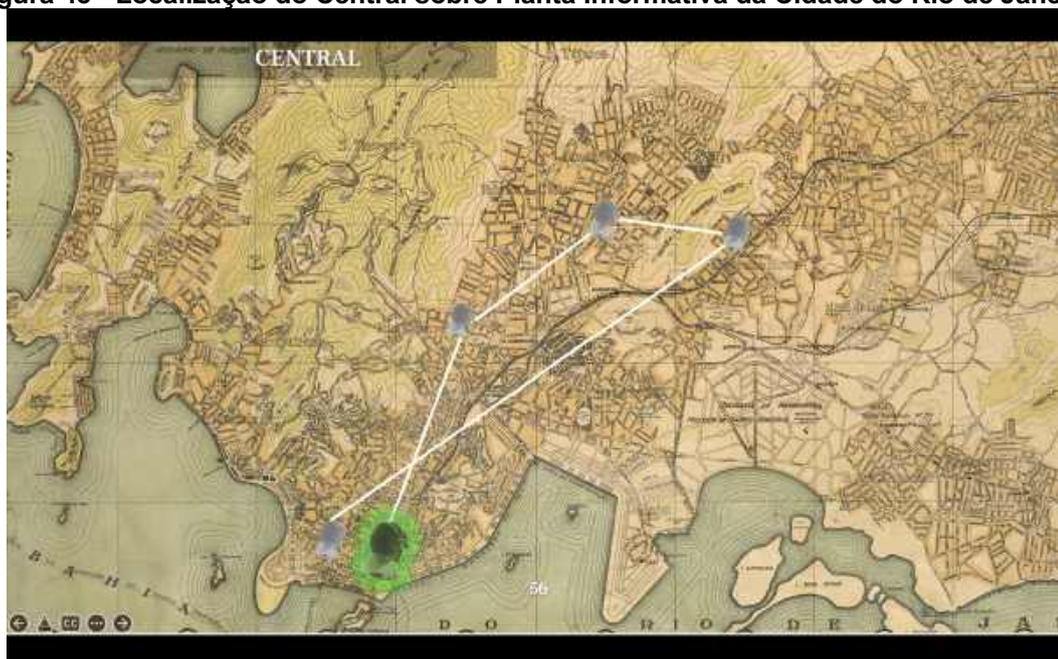
⁴⁷⁶ *Correio da Manhã*, 24 de junho de 1924, p. 5.

⁴⁷⁷ *Correio da Manhã*, 17 de junho de 1924, p. 16.

⁴⁷⁸ *Correio da Manhã*, 31 de maio de 1924, p.5.

⁴⁷⁹ *Correio da Manhã*, 23 de julho de 1924, p. 12.

Figura 43 - Localização do Central sobre Planta Informativa da Cidade do Rio de Janeiro.

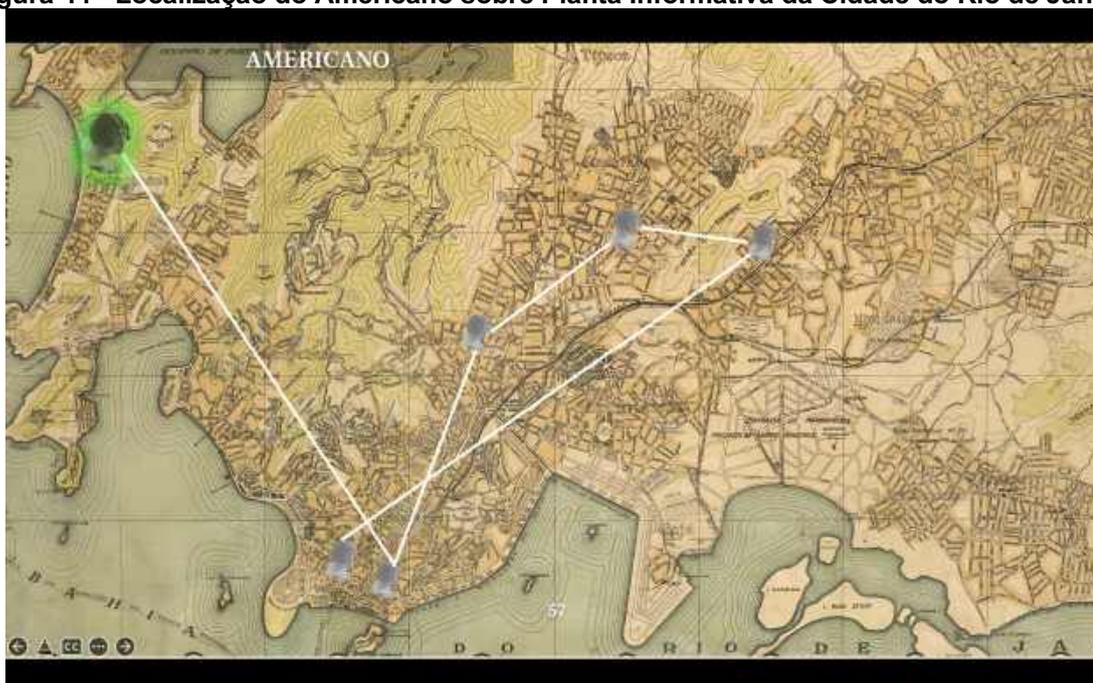


Fonte: Ribeiro, 1929.

Do centro, Darwin seguiu para Copacabana, onde se apresentou de 14 a 20 de julho no Americano, agora com exibição da empresa Ponce & Irmão. Criada pela sociedade dos irmãos Generoso Ponce Filho e Altamiro Filho, a exibidora de filmes cresceu rapidamente durante a década de 1920. Naturais de Mato Grosso, os irmãos Ponce demonstravam ter um bom aporte financeiro, já que mesmo Generoso sendo um jovem advogado, conseguiu arrendar o Cinema Parisiense da Avenida Rio Branco (GONZAGA, 1996, p. 188). No Americano, Darwin era a única atração e as sessões contavam com duas ou três projeções, como no dia 15 de julho em que foram exibidos *Esta vida é uma pandega*⁴⁸⁰ (*Life's Darn Funny*, Dallas M. Fitzgerald, 1921), comédia em seis atos da Metro, com Viola Dana, *O cavaleiro fantasma* (*The Phantom Horseman*, Robert N. Bradbury, 1924), faroeste em cinco atos da Universal e um desenho animado de título não informado.

⁴⁸⁰ *Correio da Manhã*, 15 de julho de 1924, p. 12.

Figura 44 - Localização do Americano sobre Planta Informativa da Cidade do Rio de Janeiro



Fonte: Ribeiro, 1929.

Movendo-se alguns metros, Darwin partiu do Americano para o Atlântico, apresentando-se neste último de 30 de julho a 24 de agosto, quando encerra sua passagem pelo Rio de Janeiro na década de 1920. O imitador estreia com os “The Marrocos Boys - Sapateadores americanos” e passa a dividir o palco do mesmo cineateatro com Yara Jordão, com quem contracenou no ano anterior na comédia de Luiz de Barros, *Augusto Annibal quer casar*. No Atlântico, ela apresentava “deslumbrantes bailados”⁴⁸¹. Darwin e Yara trabalham juntos até 20 de agosto de 1924. No dia seguinte, o transformista se apresenta na mesma sessão que Concelita “célebre cantora internacional”⁴⁸² e posteriormente, com os duetistas cômicos, Los Caiafas⁴⁸³. As sessões contavam com duas ou três projeções, somando ao todo cerca de nove atos. Foram exibidas películas como *Amor primitivo* (*The Primitive Lover*, Sidney Franklin, 1922), comédia em sete atos da *First National* com *Constance Talmadge*; *Precisa-se de 5 mil dólares*⁴⁸⁴ (*Wanted - \$5,000*, Gilbert Pratt, 1919), comédia em dois atos da Pathé com Harold Lloyd e *Escola do Forrobodó*⁴⁸⁵ (*The*

⁴⁸¹ *Correio da Manhã*, 04 de agosto de 1924, p. 14.

⁴⁸² *Correio da Manhã*, 21 de agosto de 1924, p. 14.

⁴⁸³ *Correio da Manhã*, 23 de agosto de 1924, p. 14.

⁴⁸⁴ *Correio da Manhã*, 04 de agosto de 1924, p. 14.

⁴⁸⁵ *Correio da Manhã*, 21 de agosto de 1924, p. 14.

Figura 46 - Anúncio do Theatro Carlos Gomes com fotografias de Darwin e Baptista Junior.

DESHONRA HONESTA -
Um film especial da PARAMOUNT SUPER, dividido em oito partes duplas, de um intenso romance, em que LON CHANEY é secundado por:
CONWAY TRANGLE - RICARDO GOMES e MAO KAIL.

Segunda parte - NO PALCO - ENTREA

DARWIN
O mais perfeito imitador do bello sexo. Repertorio totalmente novo para Santos.
NOVAS TOILETTES LUXUOSAS
NUMEROS DE GRANDE VALOR

BAPTISTA JUNIOR
Inegualavel ventriloquo, com a sua inextinguivel troupe de bonecos.
Conferencias calpiras.
Rir sem parar durante meia hora.
SUCESSO INEGUALAVEL.

PREÇOS POPULARES: Camarotes, 10000 — Cadeiras, 2000 — Crianças, 1000 — Selo a cargo do publico — Estão suspensos os ingressos permanentes
Amanhã — Na teta: **AMIGO TRAIADOR** — No palco: Nvo successo do **DARWIN e BAPTISTA JUNIOR.**

DARWIN, o imitador do bello sexo, em uma nova criação.

Fonte: A Tribuna, 06 de dezembro de 1924, p. 8.

Mapa 8 - Estados nos quais Darwin se apresentou em 1924.



Fonte: Elaboração do autor sobre mapa de Michael Serra (2020).

Diferentemente da década de 1910, em que circulou por diversos estados, nos cerca de quatro anos que passou no Brasil, na década de 1920, Darwin esteve a maior parte do tempo no Rio de Janeiro. Com uma temporada mais longa na Capital Federal, o artista pode explorar mais a cidade e suas regiões, apresentando-se em cineteatros de bairros distintos em sua população (comentaremos sobre isso no capítulo 4).

Refletindo sobre as programações, o transformista passou mais noites apresentando-se sozinho nos palcos do que dividindo-o com outras atrações e com

média de dois filmes por sessão (iremos analisar os programas dos cineteatros cariocas da década de 1920 a seguir).

Quadro 2 - Percurso de Darwin pelo Brasil entre 1921-1925.

Cidade/Estado	Período	Ano
Porto Alegre / RS	Julho	1921
Caxias do Sul / RS	Agosto	
São Paulo / SP	Outubro	
Rio de Janeiro / RJ	Janeiro-Dezembro	1922
Recife / PE	Fevereiro-Março	1923
Santos / SP	Abril	
São Paulo / SP	Maio	
Santos / SP	Junho	
Rio de Janeiro / RJ	Julho-Dezembro	1924
Rio de Janeiro / RJ	Janeiro-Agosto	
Santos / SP	Setembro	
Curitiba / PR	Outubro	
Santos / SP	Dezembro	
Petrópolis / RJ	Janeiro	1925

Fonte: Elaborado pelo próprio autor

1.3 1932 – 1937 – DARWIN SE DESPEDE DOS PALCOS

Levaria oito anos até o retorno de Darwin ao Rio de Janeiro. Ao final de 1932, o transformista reapareceu no Broadway, para uma temporada entre 12 e 18 de dezembro. Essa foi a primeira e única experiência do imitador na Cinelândia carioca, inaugurada quando o artista estava distante do país. O Broadway foi reformado pelos seus novos proprietários, da Ponce & Irmão. A sala era conhecida antes como Capitólio, primeiro cinema lançado por Serrador na Cinelândia e contava com 955 poltronas. No Broadway, Darwin é programado junto ao filme *A mulher miraculosa*, sendo o filme exibido às 14h, 15h49, 17h40, 19h30 e 21h50, enquanto o transformista se apresentava apenas às 17h10 e 21h20⁴⁸⁶.

Passado o Natal, Darwin voltou à Avenida Rio Branco para performar no Eldorado, também administrado pela Ponce & Irmão. Assim como o Broadway era o antigo Capitólio, o Eldorado ocupava o mesmo prédio de um cinema que o imitador se apresentara diversas vezes na década anterior: o Central. Nesta sala, Darwin ficou

⁴⁸⁶ *Diário de Notícias*, 15 de dezembro de 1932, p. 12.

de 26 de dezembro de 1932 até primeiro de janeiro de 1933. Oito anos depois, quando Darwin retorna ao Rio de Janeiro em 1932, ele divide o palco do Eldorado com artistas como Los Soles, equilibristas e ginastas; Napoleão Aguiar, humorista e imitador; Mercedita Garcia, cantora melodista e Messande, “bailarina fantasista”⁴⁸⁷. Na tela, o clássico *Encouraçado Potemkin* (Bronenosets Potyomkin, Sergei Eisenstein, 1925).

No final de janeiro de 1933, após passagem pelo Éden de Niterói, Darwin levou seu espetáculo para o Cine-Theatro Modelo, de Riachuelo, de 31 de janeiro a três de fevereiro. Esse é o último registro de Darwin em um cineteatro carioca. Depois, o transformista retornou aos palcos cariocas ainda no final do ano, mas dessa vez no Theatro Cassino, sem a exibição de filmes.

Então ele parte no final de fevereiro para o Rio Grande do Sul, onde primeiro se apresenta no cineteatro Imperial, localizado na Rua da Praia, centro de Porto Alegre. No final de março, ele é anunciado no cineteatro Garibaldi, localizado na Avenida Venâncio Aires, na região hoje conhecida como Cidade Baixa. Então temos uma lacuna de quase dois meses e o artista reaparece em Santos, São Paulo, para se apresentar no cineteatro Guarany, repetindo a dobradinha com Baptista Junior entre o final de maio e meados de junho. Os registros sobre as passagens de Darwin pelo Rio Grande do Sul são poucos e não nos permitem compreender como era a dinâmica de sua participação. Mais uma lacuna, agora entre junho e dezembro, quando Darwin volta ao Rio de Janeiro no Cassino.

No início de 1934, ele retorna ao Imperial de Porto Alegre para uma curta temporada. O próximo registro encontrado é de 29 de março de 1934, quando localizamos a primeira menção a um espetáculo de Darwin em Santa Catarina. O transformista se apresentou no Cine Royal, centro de Florianópolis até nove de abril de 1934, quando parte do Brasil novamente.

Fechando a passagem de Darwin no Brasil, ele retorna a Porto Alegre em 1936, entre outubro e dezembro, com apresentações no cineteatro Avenida, e em 1937 faz seus últimos espetáculos no Assyrio, grill-room do Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

Com a diminuição das atrações nos cineteatros, com o modelo de sala de cinema focada na exibição, foram rareando as oportunidades de casas de diversões

⁴⁸⁷ *A Noite*, 26 de dezembro de 1932, p. 12.

para Darwin trabalhar, o que em certa medida explica o menor número de locais e temporadas que o transformista apresenta na década de 1930.

O fato de algumas das últimas apresentações de Darwin serem no Rio Grande do Sul, estado onde ele mais se apresentou na década de 1930, faz bastante sentido, quando sabemos que ele passou os últimos dias de vida morando em Porto Alegre, como veremos no capítulo 5.

Mapa 9 - Estados nos quais Darwin se apresentou na década de 1930.



Fonte: Elaboração do autor sobre mapa de Michael Serra (2020).

1.4 AS RELAÇÕES E DINÂMICAS ENTRE PALCO E TELA DOS CINETEATROS CARIOCAS PELA TRAJETÓRIA DE DARWIN NA DÉCADA DE 1920

Após a longa jornada através de décadas e diversas cidades e estados para recompor a trajetória de Darwin pelos cineteatros brasileiros, iremos olhar de forma mais detida as programações dos cineteatros do Rio de Janeiro durante a década de 1920. Isso porque é nesse local e período que o artista se apresentou de forma mais consecutiva, com uma temporalidade grande. Dessa forma, a partir dos dados poderemos refletir sobre as relações e dinâmicas entre palco e tela (a base de dados

utilizada para a análise está nos Apêndices da tese). Importante reforçar que não estamos analisando as programações de todos os cineteatros do Rio de Janeiro, mas sim daqueles em que Darwin se apresentou. Como o imitador esteve nos palcos de 12 cineteatros, três teatros e um circo entre 1922 e 1924, em diversos bairros e ao longo de 25 meses, compreendemos que tais dados são uma amostra das dinâmicas entre palco e tela na cidade do Rio de Janeiro.

Para a tese, construímos uma base de dados com 281 datas registradas nos periódicos entre 1914 e 1937, nas quais são citados **411** títulos de filmes, sendo **278** títulos diferentes. Para a análise das programações, estamos trabalhando com 232 datas, nas quais em 64 Darwin dividiu o palco dos cineteatros com outros artistas e, em 168 datas, foi a atração única do palco, compartilhando a programação com filmes.

A partir dos dados pesquisados, observamos os gêneros dos filmes, a quantidade de atos de cada película, a quantidade de obras por programação, o ano de lançamento original das obras, os estúdios e artistas citados nas programações. Utilizamos o *Internet Movie Database* (IMDB) para complementar as informações em nossa base de dados que não estavam presentes nos anúncios e notas investigados. Utilizamos principalmente os artistas nomeados nas produções e pesquisamos os filmes dos quais eles participaram nos anos anteriores à exibição. Nas publicidades em que tínhamos mais artistas anunciados, essa checagem sobre o filme era mais fácil, pois fazíamos um cruzamento dos dados para encontrarmos os filmes em comum. Muitos títulos em português são traduções literais dos originais, o que também facilitou o reconhecimento. A partir dessa pesquisa no IMDB encontramos os títulos originais, o nome dos diretores, o ano de lançamento, a quantidade de atos, as companhias distribuidoras e o gênero dos filmes. Dessa forma, parte dos gêneros associados aos filmes vem das próprias publicidades e outra parte do IMDB.

Iniciando a análise, como primeiro ponto, temos a ordem na programação entre filmes e atrações. Diferentemente dos anúncios da década de 1910, em que havia uma clara indicação da ordem entre filmes e artistas, a ponto de identificarmos que a grande parte das sessões iniciava com os filmes e fechava com as atrações e alguns poucos casos, havia essa inversão e até mesmo atrações entremeadas a filmes; na década de 1920, as publicidades não são tão explícitas. Ainda assim, é possível depreender que, quando as sessões contavam com exibições e performances, os filmes abriam e as atrações fechavam, tanto que as publicidades reforçavam os horários em que havia espetáculos de palco. Um dos casos de exceção é do

Democrata Circo⁴⁸⁸, que abre a sessão com Darwin e outros artistas e fecha com a comédia em três atos *Que encrenca* de R. Coutinho. Outro seria do Cineteatro Americano, segundo relato do livro de Jota Efegê.⁴⁸⁹

Figura 47 - Anúncio do Democrata Circo.



Fonte: Jornal do Brasil, 29 de janeiro de 1924, p. 22.

Em alguns casos, como no Rialto, a estratégia em 1923 foi contar com diversos artistas por dia e programá-los em diferentes sessões, gerando uma variedade aos espectadores. Cada sessão exibia o mesmo filme, mas contava com uma combinação de atrações distintas.

⁴⁸⁸ *Jornal do Brasil*, 29 de janeiro de 1924, p. 22.

⁴⁸⁹ EFEGÊ, Jota. *Meninos, eu vi*. FUNARTE, 1985.

Figura 48 - Anúncio do Rialto.

HOJE

Grande matinée infantil

NO PALCO
A's 2.20 e 4.20 horas:
Os fantoches
O maravilhoso theatro de bonecas.

Na Tela
A's 4.20, 7.20 e 9.20 horas:
GABRIELA KOSZIKOW
e os seus lindos baillados.

HOJE
A's 4.20 e 9.20 horas:
DARWIN
— o maravilhoso imitador do bello sexo.

Na Tela
A's 4.20, 7.20 e 9.20 horas:
DUO FERRAZ
canções e memórias
cálpitas, cómicos

Na Tela
BILLIE DOVE
a irresistivel fascinadora de honras,
na esplendida comedia

A Porta do Theatro
Um film
"ROBERTSON-COLE"
Se quer agradecer, entre garra-
handas, o film: o chissor, vinda 16c.
ROBERTSON-COLE

AMANHÃ
NA TELA:
O rei da agilidade, o ho-
mem dos musculos
de aço
HARRY CAREY
no esplendido film

O caminho dos tolos
E mais um film que vos
fard pensar sobre o occultis-
mo, a magia, o hypnotismo —
O DOMINADOR.
As mais extraordinarias
aventuras que se podem
imaginar!

NO PALCO:
DUAS GRANDES
ESTREAS
Os reis dos pedas
Carlito e Lili
nas suas estupendas comedias.
O extraordinario, comballito
KOVAES
excussam lindos trechos e **DARWIN**
appareceva em novos numtres e bel-
lissima toilette.

Fonte: O Imparcial, 02 de setembro de 1923, p. 16.

No Central, os artistas também se apresentavam em diferentes horários. Darwin se apresentou às 17h e 21h no dia 07 de novembro de 1922, enquanto De Chocolat esteve no palco às 16h⁴⁹⁰. Em outros casos, as atrações eram oferecidas em apenas algumas sessões, como no próprio Central que contratou Darwin exclusivamente para acompanhar o drama *Martírio de quem ama* (*Sofrimento de uma noiva*), cujas exibições se davam às 13h, 14h20, 15h40, 17h, 18h20, 19h40, 21h e 22h30, enquanto o transformista se apresentava apenas junto do filme às 17h e 21h⁴⁹¹.

Figura 49 - Recorte do anúncio do Central.

De hoje até domingo

DARWIN

o idolo das moças, o perfeito
imitador do bello sexo nas
sessões de 5 horas e 9
horas.

Horario: 1, 2.20, 3.40, 5
6.20, 7.40, 9 e 10.30

Hoje no
CENTRAL

AVISO — Durante a exhibição deste film li-
tam suspensos todos os cartões permanentes e co-
tradas de favor.

Fonte: *Jornal do Brasil*, 31 de agosto de 1922, p. 24.

⁴⁹⁰ *O Imparcial*, 07 de novembro de 1922, p. 5.

⁴⁹¹ *Jornal do Brasil*, 31 de agosto de 1922, p. 24.

Contudo, nem sempre as sessões eram organizadas com palco e tela. Em algumas situações, cada horário apresentava um tipo de experiência, como podemos observar no anúncio do Rialto.

Figura 50 - Recorte do anúncio do Rialto.



Fonte: Correio da Manhã, 23 de agosto de 1923, p. 6.

Como apontamos no prólogo, o uso dos artistas no palco, para além de pagar menos impostos, servia como forma de oferecer um programa variado e novo ao público, sem que com isso fosse necessário o aluguel de mais fitas. Tanto que o Rialto vai manter o mesmo filme sendo exibido durante uma semana, porém com diversos artistas performando no palco. Como as atrações podiam alterar seus números a cada sessão ou a cada dia, havia sempre uma renovação do espetáculo, garantindo o interesse da plateia por acompanhar uma nova apresentação, mesmo que acompanhada de um filme já visto.

Enquanto as películas permaneciam em média de dois a quatro dias em exibição, as atrações se mantinham por mais tempo. Se focarmos em Darwin, o imitador ficava, normalmente, no mínimo, uma semana em cada cineteatro, chegando a se apresentar durante mais de um mês no mesmo endereço. Há poucas exceções, com passagens de um a quatro dias. Se olharmos outras atrações, elas ficavam em média uma semana. Ou seja, a possibilidade de alteração dos espetáculos permitia às variedades passarem mais tempo nos cineteatros do que os filmes, que rapidamente eram substituídos, em uma velocidade quase frenética.

Analisando a quantidade de filmes por dia, podemos compreender que a grande parte dos cinemas investia em duas películas na programação. Como acompanhamos na trajetória do transformista, a lógica de dois filmes por dia também

era comum na década de 1910 e não apenas no Rio de Janeiro, mas também em diversos estados do país. Muitos também eram as datas com apenas um filme sendo exibido, nesses casos, os cinemas contavam com um número maior de atrações do que os com dois ou três filmes.

Quadro 3 - Quantidade de filmes por dia

Quantidade de filmes	1922	1923	1924
1 filme	32	22	7
2 filmes	36	27	35
3 filmes	27	1	18
4 filmes	3	0	1
6 filmes	2	0	0

Fonte: Elaborado pelo autor.

Sendo comum termos de um a três filmes por data, podemos nos questionar quais eram os gêneros dessas películas e se havia algum pensamento por trás de como eram organizados os filmes nas sessões. Antes de analisarmos, há alguns pontos a se considerar. Os gêneros que utilizamos para a análise são os indicados nos anúncios ou listados no IMDB, e compreendemos que, talvez, hoje, parte dos filmes categorizados como drama pudessem estar identificados em um gênero mais específico e que a utilização de gêneros serve como forma de facilitar ao espectador a fruição da obra, dentro de certas expectativas.

Ao compararmos os números de 1922, 1923 e 1924 em relação aos gêneros, percebemos uma diversificação maior com o passar dos anos, ainda que com uma presença relevante de drama e cômicos, como eram chamadas as comédias antes de 1924.

Quadro 4 - Proporção dos gêneros Cômico/Comédia e Drama em relação ao total de filmes (1922 / 1923 / 1924).

Gênero Ano	1922	1923	1924
Cômico/Comédia	27%	19%	35%
Drama	36%	40%	22%

Fonte: Elaborado pelo autor.

Algumas observações: o termo *western* surge nos anúncios em 1923, assim como documentário em 1924. Devemos destacar que, nas análises comparativas, estamos buscando compreender mudanças nas programações dos cineteatros, no

entanto, sem esquecer que essas alterações aqui apontadas, para além de estarem ligadas a uma modificação como um todo no sistema, relacionam-se com os deslocamentos de Darwin pelos bairros cariocas. Examinando a presença dos gêneros drama e cômico/comédia na mesma programação, vamos perceber que essa fórmula vai aos poucos sendo substituída pela mistura de mais gêneros. Se a junção desses dois gêneros clássicos ocupava 33% das sessões de 1922, essa proporção passa para 12% em 1923 e 19% em 1924. Todavia, vale ressaltar que, quando as sessões não contavam com a dobradinha drama/cômico, elas possuíam pelo menos um desses dois gêneros combinados aos outros, como atualidades, desenhos, seriados, entre outros.

Quadro 5 - Proporção da presença dos gêneros Cômico/Comédia e Drama na mesma programação em relação ao total de dias (1922 / 1923 / 1924).

	1922	1923	1924
Dias com drama e cômico/comédia	36	7	12
Total de dias	109	57	64
Proporção de dias com drama e cômico/comédia	33%	12%	19%

Fonte: Elaborado pelo autor.

A ordem da apresentação dos gêneros, no entanto, oscila, com 1924 tendo um número maior de sessões iniciadas com comédias e finalizadas com drama, assim como 1922, sendo 1923 o ponto fora da curva. Logo, havia uma tendência em começar as sessões com exhibições das comédias curtas, seguidas dos dramas mais longos. Parece-nos que, para além do gênero em si, havia uma escolha em principiar o programa com as películas mais curtas, porque quando não eram comédias, as sessões eram abertas com cinejornais ou naturais, sempre oscilando entre um e dois atos.

Referindo-nos à quantidade de atos das obras, comparando os anos, podemos observar que, em 1924, não temos mais nenhum filme com apenas um ato; os filmes de dois atos voltam a ser mais programados como em 1922, tendo um aumento de 166% em relação a 1923. Os com três, quatro e cinco atos vão diminuindo ano a ano. Os filmes com seis atos mantêm sua presença, em torno de 12% e os filmes com sete atos têm um pequeno aumento. Já os filmes com oito e nove atos diminuem sua presença em 1924. A partir disso, podemos entender que, aos poucos, os cineteatros passam a investir cada vez mais em filmes maiores, com seis e sete atos, acompanhados de filmes cômicos menores, de dois atos. Assim, vai se conformando

aos poucos um modelo com filmes de longa-metragem. Verificando o número de atos indicados nos anúncios com a informação da duração das fitas, podemos concluir que cada ato correspondia a dez minutos.

Quadro 6 - Duração dos filmes (1922-1924).

Anos	1922	1923	1924
Duração do filme	No. de filmes	No. de filmes	No. de filmes
1 ato	2	4	0
2 atos	38	6	16
3 atos	13	2	2
4 atos	2	0	1
5 atos	46	10	17
6 atos	20	16	20
7 atos	16	9	18
8 atos	3	5	1
9 atos	5	0	3
14 atos	0	2	0
Não identificada	62	0	57

Fonte: Elaborado pelo autor.

Combinando essa informação com a da quantidade de filmes por dia, podemos inferir que, conforme se consolida a presença de filmes mais longos acompanhados de comédias curtas, aposta-se mais em sessões com mais de um filme e menos atrações.

Ao buscarmos os títulos originais, pudemos identificar os anos de seus lançamentos. Em 1922, a maior parte dos filmes que identificamos o ano de lançamento original, 77 obras, tem como ano de lançamento 1921, apontando que os filmes levavam em torno de um ano para chegarem às telas cariocas. Vale destacar que os cinemas aqui pesquisados ficavam tanto na região Central, quanto em bairros nobres da então Capital Federal. Identificamos apenas dois filmes sendo exibidos no mesmo ano de seus lançamentos: *Pelas alturas* (*Sky High*, de Lynn Reynolds) que foi exibido no Cine Theatro Brasil, da Tijuca, e *O forasteiro* (*Gleam O'Dawn* de Jack Dillon), exibido no Centenário, no Centro. Já o restante das produções eram lançamentos de anos anteriores, sendo 21 filmes de 1920, oito de 1919, 11 de 1918, um de 1917 e dois de 1913. As películas de 1919 foram exibidas pelo Cine-Theatro Brasil (6), da Tijuca; pelo Rialto (1), do Centro e pelo Americano (1), de Copacabana. As obras de 1918 foram programadas no Central (7), como o nome indica, do Centro;

no America (3) e no Cine-Theatro Brasil (1), ambos da Tijuca. O filme de 1917 foi atração do America e os dois de 1913 do Americano.

Passando para 1923, em relação ao ano de lançamento original dos filmes exibidos, interessante observar que apenas quatro filmes são de mesmo ano de estreia: *A chama da vida* (*The Flame of Life*, de Hobart Henley), *O caminho dos tolos* (*Canyon of the Fools* de Val Paul), *O bruto colossal* (*The Abysmal Brute* de Hobart Henley) e *Jazzmania* de Robert Z. Leonard. Esses filmes exibidos no ano de seus lançamentos foram exibidos nos cineteatros Rialto, do centro; Cine Smart de Vila Isabel e America da Tijuca. O restante dos filmes é de anos anteriores, até mesmo de 1918. São nove filmes de 1922, nove de 1921, três de 1920, nove de 1919 e três de 1918, no caso, *Casamento à gasolina* (*A Gasoline Wedding* de Alfred J. Goulding), estrelado por Harold Lloyd, programado três vezes. Enquanto em 1922, a maior parte dos filmes era de um ano anterior, aqui, a proporção de filmes mais antigos aumenta.

Por fim, em 1924, apenas dois filmes são exibidos no Rio de Janeiro no seu ano original de lançamento, *O cavaleiro phantasma* (*The Phantom Horseman*, de Robert N. Bradbury) no Americano, de Copacabana, e um trecho da comédia *Hot Water* de Harold Lloyd, aqui intitulada *A sonambula* no Cine-Theatro Modelo, no bairro de Riachuelo, Zona Norte carioca. Como em 1922 e 1923, a maior parte dos filmes exibidos em 1924 fora lançada um ano antes. Foram exibidos 21 filmes de 1923, 14 de 1922, seis de 1921, três de 1920, quatro de 1919 e dois de 1917. Ao longo dos anos, a janela entre o lançamento original e a exibição no Rio de Janeiro permaneceu sendo de um ano, com filmes de anos anteriores figurando nas programações. Interessante observar que, em inúmeros casos, os cineteatros programavam um filme recente e um mais antigo na sessão, possivelmente como forma de balancear os custos de aluguel das fitas.

O maior tempo que encontramos entre lançamento original e exibição no Brasil em nosso recorte foi do filme *Juramento de soldado* (*American Methods*, Frank Lloyd), cuja estreia foi em 1917 e a projeção em 1922. No entanto, fora de nosso escopo, temos o curioso caso do clássico *Encourçado Potemkin*, lançado em 1925 e exibido com pompas em 1932. Conforme Freire (2018, p. 271-272),

Com o encarecimento das superproduções de Hollywood, o custo das cópias importadas também foi elevado, provocando atritos entre distribuidores e exibidores. Diante de filmes mais longos e caros, era preciso aumentar o preço dos ingressos e o tamanho das salas de exibição para garantir o retorno financeiro – o que de fato ocorreu gradativamente (...) Nesse quadro,

superproduções de Hollywood, tais como os longas-metragens de D.W. Griffith e Charles Chaplin, cujos custos de aluguel de cópia seriam exorbitantes, frequentemente não chegaram ao mercado brasileiro na primeira metade dos anos 1920 – ou, na verdade, chegaram com longos atrasos.

Como no período analisado os filmes utilizavam seus astros e estrelas para atraírem o público, assim como utilizavam o nome da companhia para sinalizar o tipo de filme que o espectador assistiria, iremos observar tais dados. Diferente de hoje em dia, em que muitos filmes utilizam o nome de seus diretores como chamariz, nessas publicidades, nenhum diretor era mencionado. O quadro com as companhias também reflete a presença maciça da indústria hollywoodiana na programação brasileira. Se fôssemos comparar com as programações da década de 1910, veríamos como as companhias europeias, que mesmo durante a Primeira Guerra Mundial ainda eram onipresentes, perdem seu espaço na década seguinte.

Quadro 7 - Companhias dos filmes exibidos (1922-1924).

1922		1923		1924	
Companhias	Quantidade de filmes	Companhias	Quantidade de filmes	Companhias	Quantidade de filmes
Associated Producers	4	Century	1	American Releasing	1
Biograph	1	D'Ambra	2	CBC	1
First National	3	First National	2	FBO	2
First National Circuit	7	Gaumont	3	First National	6
Fox	24	Goldwyn	2	Fox	4
Gaumont	14	Metro	8	Metro	14
Goldwyn	8	Paramount	7	Paramount	5
Hodkison	3	Pathé	5	Pathé	9
Nordisk	2	Robertson-Cole	9	Select	3
Paramount	31	Universal	3	Universal	6
Pathé	2	Universal Jewel	8	Universal Jewel	2
PAGU	3				
Realart	15				
Robertson-Cole	1				
Sunshine-Fox	4				
Terra Film	2				
Union-Berlin	1				
Universal	13				
Universum Film (UFA)	4				
Nacionalidade da produção (companhia não indicado)	Quantidade de filmes				
Alemão	5				
Argentino	2				
Francês	1				

Fonte: Elaborado pelo autor

Com a indústria cinematográfica trabalhando a criação de suas estrelas, os anúncios dos filmes destacavam os nomes dos artistas protagonistas dos filmes. Organizamos um quadro com os artistas citados nas publicidades entre 1922 e 1924 do nosso recorte.

Quadro 8 - Quantidade de citações aos artistas em anúncios (1922-1924).

Nome do artista	No. de citações	Nome do artista	No. de citações
Harold Lloyd	18	Polly Moran	2
Rowland V. Lee	13	Reginald Denny	2
Wallace Beery	11	Rodolpho Valentino	2
Norma Talmadge	8	Rolleaux (Eddie Polo)	2
Chico Boia	7	St. John	2
Priscilla Dean	7	Theodore Roberts	2
Robert Elis	7	Waldemar Psilander	2
Sessue Hayakawa	7	Walter Hiers	2
Jack Holt	6	Albert Roscoe	1
John Gilbert	6	Alec B. Francis	1
Marie Prevost	6	Alice Joyce	1
Viola Dana	6	Alice Lake	1
Baby Peggy	5	Andre Nox	1
Alice Brady	4	Antonio Moreno	1
Clyde Cook	4	Ben Turpin	1
Constance Talmadge	4	Bessie Barriscale	1
Francesca Bertini	4	Beverly Bayne	1
Jack Mulhall	4	Billie Dove	1
Lew Cody	4	Buck Jones	1
Pauline Frederick	4	Buddy Messinger	1
Pauline Starck	4	Buster Keaton	1
Seena Owen	4	Clarissa Selwyne	1
Tilda Negri	4	Donald Crisp	1
Wanda Hawley	4	Dorys Max	1
William Farnum	4	Edna Murphy	1
Al St. John	3	Eleine Hammerstein	1
Anita Stewart	3	Eugenie Besserer	1
Claire Windsor	3	Eva Novak	1
Clara Horton	3	Forrest Stanley	1
Dorothy Dalton	3	Francis Bushman	1
Dustin Farnum	3	Frank Heenan	1
Erica Glassner	3	Gabrielle Robinne	1
Gladys Walton	3	Geraldine Farrar	1
Harrison Ford	3	Gina Palermo	1
Harry Liedtke	3	Gladys Brockwell	1
Henry Walthall	3	Gladys Brockwell	1

Nome do artista	No. de citações	Nome do artista	No. de citações
Justine Johnstone	3	Grit Egese	1
Lyda Quaranta	3	Hale Hamilton	1
May Allison	3	Hobert Boowood	1
Norman Kerry	3	Hoot Gibson	1
Ressel Orla	3	Irene Rich	1
Shirley Mason	3	Jacqueline Logan	1
Thomas Meighan	3	Jean Angelo	1
Tom Mix	3	Jean Croué	1
William Russel	3	Jimmy Savo	1
Alfred Gerash	2	José Davert	1
Angelita Olivella	2	Kathlyn Williams	1
Ann Forrest	2	Laura La Plant	1
Anna Nilson	2	Lawson Butt	1
Bebé Daniels	2	Lloyd Bugres	1
Brownie	2	Lois Wilson	1
Chaplin	2	Mae Murray	1
Charles Ray	2	Manuel Caméré	1
Claire Adams	2	Marion Davies	1
Constance Binney	2	Mary Glynne	1
Cullen Landis	2	Mary Milles Minter	1
Douglas Fairbanks Junior	2	Mary Pickford	1
Douglas Mac Lean	2	Maud Weyne	1
Eddie Barry	2	Maurice Lagrenée	1
Edith Storey	2	May Mac Avoy	1
Edy d'Arclée	2	Mildred Reardon	1
Ella Hall	2	Milton Sills	1
Emmy Wehlen	2	Mirian Battista	1
Eva May	2	Mirian Cooper	1
Frank Mayo	2	Mitchel Lewis	1
Gloria Swanson	2	Monte Blue	1
Harry Carey	2	Niles Welsh	1
Jack Hoxie	2	Noah Beery	1
Jack Pickford	2	Olive Tell	1
Jackie Coogan	2	R. Coutinho	1
James Kirkwood	2	René Navarre	1
Katherine Mac Donald	2	Richard Dix	1
Lia Formia	2	Richard Tucker	1

Nome do artista	No. de citações	Nome do artista	No. de citações
Louise Glaum	2	Robert McKim	1
Lya de Putti	2	Sandra Milovanoff	1
Mabel Johnston Scott	2	Stella Taylor	1
Madge Bellamy	2	Tom Douglas	1
Mary Philbin	2	Tom Santchi	1
Nita Naldi	2	Tyrone Power Sr.	1
Owen Moore	2	Virginia Fox	1
Patsy Ruth Miller	2	Wallace Mac Donald	1
		Zé Caipora	1

Fonte: Elaborado pelo autor

Partindo da base de dados, iremos analisar as atrações de palco programadas junto a Darwin. Em um primeiro momento, registramos as informações sobre as atrações que estavam presentes nos anúncios dos periódicos. Em um segundo momento, fizemos uma análise geral, olhando o todo para detectar possíveis padrões entre os artistas. A partir disso, identificamos a presença acentuada de adjetivos gentílicos: cançonetista italiana, cantora portuguesa, sapateador americano, entre outros; assim como pudemos perceber categorias nas quais as atrações se ligavam. Definimos, levando em conta a observação dos artistas listados, as seguintes categorias: atração cômica, atração de dança, atração musical, atração de imitação ou atração circense. Compreendemos que a maior parte dos artistas se encaixa em mais de uma dessas categorias, no entanto, a proposição de categorização se dá pela necessidade de analisar tais atrações não de forma isolada, mas como relacionáveis e correspondentes a uma certa lógica de programação.

Consideramos como atração cômica os artistas que eram nomeados como cômicos ou comediantes, ou que a descrição de seus espetáculos indicasse o trabalho com humor. Como atração de dança levamos em conta os artistas que eram apresentados como bailarinos/bailarinas ou que era indicado algum tipo de dança como habilidade, por exemplo, sapateador. Como atração musical, compreendemos todos aqueles que foram indicados como cantor/cantora, cançonetista ou que era informado a apresentação de canções no espetáculo. Como atração de imitação, foram incluídos todos os intérpretes que eram intitulados como imitadores ou que demonstravam capacidade de reprodução de algo (som, sotaque, trejeitos etc.). Como atração circense, englobamos todos os artistas cujas habilidades envolvessem

práticas comuns ao que é apresentado em circos ou que tivessem aspecto grotesco e espetacular. Para esse entendimento, levamos em consideração a concepção do termo no dicionário:

Circense: referente às apresentações de habilidade e agilidade, típicas de espetáculos de circo, como malabarismo, acrobacia, equilíbrio, contorcionismo (artes circenses); que lembra os espetáculos circenses, pelo recurso ao que é extraordinário, espetaculoso, pelo caráter chamativo ou apelativo⁴⁹².

Ao definirmos o adjetivo gentílico e as categorias como informações a serem utilizadas na análise, acrescentamos os dados referentes a elas na base de dados. Como última ação, realizamos pesquisas na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional buscando pelo nome dos artistas mencionados e suas habilidades, dentro da década na qual eles foram citados.

Conforme citado, das 232 datas encontradas, em 64 Darwin dividiu o palco dos cineteatros com outros artistas e em 168 datas foi a atração única do palco, compartilhando a programação com filmes. Ou seja, em 73% dos dias, o transformista ocupou sozinho o posto de variedade do cineteatro.

Ao nos determos às categorias, podemos observar que 13 atrações eram circenses, sete cômicas, oito de dança, três de imitação e 13 musicais. Não identificamos ainda qual seria a categorias de sete atrações. Naturalmente, as atrações se encaixavam em mais de uma dessas categorias - a citação indicada aqui leva a principal habilidade destacada do espetáculo.

Entre as circenses estão A roda do diabo; Carlito e Lili, reis dos patins; Frosso, o homem boneco; Grande encontro de luta romana; Hanvarr & Lee, malabaristas; Henry de Loré, ilusionista; Les Dittmer, acrobatas, equilibristas, atiradores; Os fantoches; Raca, ilusionista; Rogínsky, o homem do estômago de avestruz; Sisters Mercedes, o turbilhão humano; William Brothers, acrobatas e Yost and Clady, modeladores em argila em cores.

A listagem de cômicos é formada por Albuquerque, Baptista Junior, De Chocolat, Duarte, Ferraz, Los Caiafas. As atrações de dança eram Gabriela Koszilkov, Gradicoff, Los Alcazars, Matray Ballet, The Marrocos Boys, The Mexicans, Willy Perera e Yara Jordão. Os artistas cuja principal habilidade era a imitação eram Ramos,

⁴⁹² *Dicionário Aulete Digital*. Disponível em: <https://aulete.com.br/circense>. Acesso em 30 de junho de 2022.

imitador do belo sexo; Stella Germana, imitadora do gaúcho argentino, Zoé Philharmonica, imitador dos sons de instrumentos.

Fechando, os números musicais eram Concelita, De Franceschi, Duo Vandí, Francisconi, Gina Gonçalves, Kovaes, Lauffer, Luiza Castaldi, O china, Os Batutas, Pixinguinha, Rosita Portuguesa.

Quadro 9 - Categorias das atrações.

Categoria	Quantidade de artistas
Circense	13
Cômica	7
Dança	8
Imitação	3
Musical	13
Não identificada	7

Fonte: Elaborado pelo autor

Quando examinamos os adjetivos gentílicos indicados nos anúncios, encontramos nove nacionalidades: alemão, americano, argentino, espanhol, francês, húngaro, italiano, mexicano e português. Segundo discutimos, a sociedade da época era mundanista, desejava ter contato com o que era estrangeiro, como forma de contato com a modernidade. O uso dos gentílicos no anúncio funcionava como estratégia dos cineteatros para atender ao mundanismo dos brasileiros.

Em relação ao número de atrações por data junto a Darwin, podemos verificar que, em sua maioria, 29 datas, apenas mais uma variedade era programada com o transformista. Em seguida, temos 13 datas com duas atrações listadas junto ao imitador. Depois, temos 11 datas com Darwin e mais três variedades, quatro contando com quatro atrações, uma com cinco, duas com seis, uma com sete, duas com dez e uma com onze. As programações com maior número foram no Cineteatro Central, com espetáculos da South American Tour.

Quadro 10 - Número de atrações programadas junto à Darwin por dia programado.

Número de atrações	Quantidade de dias
1	29
2	13
3	11
4	4
5	1
6	2
7	1
10	2
11	1

Fonte: Elaborado pelo autor

Ao observarmos os espetáculos de Darwin em meio às atrações citadas, podemos compreender a travestilidade do artista como mais uma habilidade curiosa, como a de engolir fogo, realizar salto de oito metros, improvisar canções ou ainda imitar instrumentos musicais com a boca ou narinas.

Pensando sobre as dinâmicas, havia uma relação entre as atrações e os filmes? Na maior parte das vezes, não, no entanto, Darwin fora contratado algumas vezes para apresentar-se junto a um filme em específico, como na exibição de *Martírio de quem ama* (*Sofrimento de uma noiva*), filme alemão estrelado por Tilda Negri no Cinema Central, ou quando se apresentou no palco do Eldorado trajando vestidos Chanel, os mesmos apresentados no filme *Cortesãs modernas*, em exibição naquele cinema.

Fechando a questão da programação, olhando para a circulação de Darwin no Rio de Janeiro na década de 1920, percebemos que o imitador permaneceu mais tempo no Centro e na Zona Norte, tendo cerca de 124 e 105 datas registradas em cada região. Curiosamente, o tempo dedicado à Zona Sul, na elitista Copacabana e nos subúrbios, foi quase o mesmo: 25 e 27 datas, respectivamente.

Neste capítulo, buscamos, através da trajetória do transformista Darwin, demonstrar as relações e dinâmicas entre atrações de palco e tela nos cineteatros brasileiros e mais detidamente, nos cariocas. Tal percurso demonstrou, por exemplo, como dinâmicas presentes na Capital Federal eram replicadas em capitais de outros estados, com desenhos de programação muito similares. Pudemos compreender o uso das atrações como forma de diversificar os programas e como elas eram posicionadas a serem entendidas como o “prato principal” do dia, como as partes mais aguardadas da experiência nos cineteatros. Ir a um cineteatro no início do século XX

era vivenciar esse “aspecto heteróclito das imagens disponíveis, dada a variedade do que era considerado espetacular e de interesse” (XAVIER, 2004, p. 12). Os espectadores não iam apenas para assistir aos filmes, mas para assisti-los e, ou principalmente, às atrações. Ao observarmos qualquer uma das datas em que Darwin esteve na programação, poderemos vislumbrar a experiência que era assistir essa mistura de imagens e estímulos. Às vezes, assistir a uma comédia, depois a um drama, em seguida rir com um comediante, admirar-se com um malabarista, encantar-se com um imitador do belo sexo.

Ainda que o cinema fosse o símbolo da modernidade desejada pelos brasileiros, eram as atrações que os moviam às salas, o que refletia a sociedade que ainda que afeita ao moderno, não conseguia abandonar certas tradições. Assim, os cineteatros apresentavam fachadas modernas e filmes na programação correspondendo à aspiração por modernidade dos brasileiros, mas mantinham dentro uma arquitetura de teatro e atrações que remontavam aos circos, feiras e outros tipos de variedade antigas.

Ao refazermos os caminhos de Darwin, foi possível também constatar o fluxo dos artistas que iam de cidade para cidade, de bairro para bairro. Tanto na mudança de cidade, quanto de bairro imperava o raciocínio de mover-se apenas quando se esgotava cada região. Enquanto o artista esteve fazendo sucesso, ele permanecia no estabelecimento. As andanças de Darwin pelas regiões da cidade do Rio de Janeiro seguem essa lógica e apontam para uma necessidade de afastamento para um retorno posterior. Ou seja, exaurida a plateia de uma região, ia-se para outra, até que o mesmo processo ocorresse na nova e assim se seguia em diante para outra, enquanto isso, com esse distanciamento, criava-se uma saudade na plateia inicial e ao retorno, um sentimento de novidade.

Mais do que o número de filmes em si *per se*, o que ditava a quantidade de películas era a visão macro de quantas partes teria cada sessão, considerando nesse cálculo as atrações. Os proprietários trabalhavam com certas métricas e iam encaixando filmes e atrações de forma a cumprir o tempo estabelecido para cada sessão. Esse esquema reverberava nos gêneros dos filmes, a ponto da dobradinha cômico e drama ser a base de muitos dos programas.

Como a trajetória de Darwin está inserida em um contexto maior, isso nos permitiu reconhecer acontecimentos previamente conhecidos, como a hegemonia das companhias hollywoodianas pós Primeira Guerra Mundial e a mudança dos

cineteatros com sua lógica de palco e tela para consolidação na década de 1930 do modelo de sala de cinema exclusiva de exibição.

PALCO

Capítulo 2 – Darwin Nos Palcos: Imitação, Música E Moda

Imaginemos um homem que se dispusesse a imitar uma mulher, copiando as características do seu tipo, o contorno do seu corpo, a sua maneira de vestir, as manifestações do seu temperamento, e que feita a necessária transfiguração de “toilette” e de atitudes, chegasse a confundir o próprio modelo. Imaginemos um homem assim, com esse enorme poder transformista, e teremos ante os nossos olhos a personalidade excepcional de Darwin, o ser prodigioso que parece trazer consigo a alma de mulheres várias⁴⁹³.

Depois de refletirmos sobre as relações entre as atrações de palco e tela pela trajetória do transformista, neste capítulo, olharemos mais atentamente para os espetáculos do imitador, de forma a compreender sua longevidade nos palcos dos cineteatros e como ele se tornou o “menino mimado”⁴⁹⁴ das senhoritas e o “enlevo das famílias”⁴⁹⁵. O capítulo é dividido em três partes que correspondem aos elementos centrais das apresentações de Darwin: a imitação de mulheres, a performance de canções e a exibição de figurinos de luxo.

Ao analisarmos as centenas de anúncios e notas publicados na imprensa sobre o espetáculo do transformista, compreendemos que esses três elementos atuavam conjuntamente e geravam o sucesso do artista. A imitação era descrita como a “mais perfeita que a Natureza criou”⁴⁹⁶; seu repertório era prometido como “precioso e moderno”⁴⁹⁷, “moderno e sempre curioso”⁴⁹⁸, “opulento”⁴⁹⁹, “moderníssimo e brilhante”⁵⁰⁰ e, por fim, a exibição das roupas da moda era anunciada a partir dos ideais de variedade, riqueza e atualização, estando o transformista sempre “modernamente trajado”⁵⁰¹. Como resultado, Darwin seria “aplaudidíssimo todas as noites pela escol da sociedade carioca”⁵⁰², “vibrantemente aplaudido”⁵⁰³, “colossalmente aplaudido”⁵⁰⁴, obrigado “a repetir muitos números do programa”⁵⁰⁵. Como discutiremos neste capítulo, os termos ligados à modernidade citados nas

⁴⁹³ *Diário Carioca*, 06 de dezembro de 1932, p. 4.

⁴⁹⁴ *Enfant Gaté*, no original.

⁴⁹⁵ *Diário de Pernambuco*, 22 de fevereiro de 1923, p. 8.

⁴⁹⁶ *O Fluminense*, 11 de abril de 1918, p. 1.

⁴⁹⁷ *Jornal do Brasil*, 25 de abril de 1922, p. 16.

⁴⁹⁸ *Jornal do Brasil*, 21 de abril de 1922, p. 16.

⁴⁹⁹ *Correio da Manhã*, 27 de abril de 1922, p. 12.

⁵⁰⁰ *Jornal do Brasil*, 06 de maio de 1922, p. 8.

⁵⁰¹ *A Federação*, 02 de maio de 1933, p. 2.

⁵⁰² *Jornal do Brasil*, 21 de abril de 1922, p. 16.

⁵⁰³ *Jornal do Brasil*, 25 de abril de 1922, p. 16.

⁵⁰⁴ *Correio da Manhã*, 27 de abril de 1922, p. 12.

⁵⁰⁵ *A Tribuna*, 16 de abril de 1923, p. 2.

frases anteriores não são um acaso e indicam uma pista importante para entendermos o apelo do imitador junto aos brasileiros, principalmente os cariocas.

Apresentando-se no palco dos cineteatros, Darwin contava com “cenários próprios e deslumbrantes”⁵⁰⁶, também descritos como “riquíssimos”, “luxuosíssimas mise-em-scène (sic)”⁵⁰⁷ e “belos efeitos de luz”⁵⁰⁸. A partir disso, podemos imaginar que, além de acompanhado da orquestra das salas de cinemas para interpretar suas canções, Darwin possuía um pequeno cenário e algum tipo de iluminação pensada para suas performances.

Com trocas de figurinos entre os números, cenário, repertório sempre variado, é natural pensarmos que o transformista contasse com apoio de outras pessoas para suas apresentações. Como sempre pouco se noticiou sobre os bastidores dos shows, só temos uma única informação sobre um possível secretário de Darwin, de nome J. Castro, para quem havia sido feito um espetáculo em benefício em São Paulo em 1917⁵⁰⁹. Não encontramos mais nenhum registro sobre Castro, nem ligando-o ao imitador, nem qualquer outra informação sobre trabalho com outros artistas ou vida pessoal. Dessa forma, não sabemos se Castro teria sido secretário do transformista apenas na sua passagem por São Paulo ou se o acompanhara a outros locais.

Ao analisarmos cada um dos elementos que compunham os espetáculos de Darwin, veremos como os cineteatros anunciavam o show do transformista, na maioria das vezes utilizando tais elementos para isso. No entanto, não só de elogios à imitação, ao canto e às roupas de Darwin se faziam as publicidades. Em 1923, quando se apresentou no cineteatro Braz-Polytheama, em São Paulo, o artista participou de uma ação do cinema nas ruas do bairro: “Ao público – Importante! Darwin promete à população do Brás uma bela surpresa, pois percorrerá a avenida na hora de seu maior movimento em traje feminino. A empresa oferece o prêmio de 500\$ a quem o reconhecer”⁵¹⁰. Tal feito nos gera o questionamento de se em outros locais o artista não teria também participado de ações publicitárias junto ao público. Outra forma de divulgação encontrada era a exposição de fotografias do imitador no hall dos cineteatros, como aconteceu no Cinema São Luiz⁵¹¹, no Maranhão.

⁵⁰⁶ *Jornal de Recife*, 11 de Janeiro de 1917, p. 9.

⁵⁰⁷ *O Imparcial*, 05 de abril de 1922, p. 5.

⁵⁰⁸ *Diário de Pernambuco*, 22 de fevereiro de 1923, p. 8.

⁵⁰⁹ *Correio Paulistano*, 17 de dezembro de 1917, p. 3.

⁵¹⁰ *O Combate*, 23 de maio de 1923, p.2.

⁵¹¹ *Pacotilha*, 20 de setembro de 1916, p. 2.

2.1 IMITAÇÃO: DARWIN, “O REI DOS IMITADORES”

Neste subcapítulo, refletiremos sobre o principal ponto do trabalho do transformista, sua habilidade como imitador. Para isso, vamos discutir como a imprensa o apresentava, questionar que mulher é essa que ele imitava, discutir como a notoriedade e performance do artista foram utilizadas como argumento antifeminista e, por fim, compreender como o espetáculo de Darwin funcionava dentro da lógica de um show de ilusão.

Quantos adjetivos e hipérboles são necessários para um transformista? Popular⁵¹², incomparável⁵¹³, inigualável⁵¹⁴, impagável⁵¹⁵, inconfundível⁵¹⁶, habilíssimo⁵¹⁷, exímio⁵¹⁸, célebre⁵¹⁹, completo⁵²⁰, consagrado⁵²¹, assombroso⁵²², simpático⁵²³, aplaudido⁵²⁴, notável⁵²⁵, estupendo⁵²⁶, genial⁵²⁷, endiabrado⁵²⁸, o primeiro no gênero⁵²⁹, único no gênero⁵³⁰, o conhecido⁵³¹, o mais fino⁵³², o mais perfeito⁵³³, mais admirável e ultra-querido⁵³⁴, “o mais famoso, querido, perfeito e elegante”⁵³⁵, o melhor⁵³⁶, sem rival⁵³⁷. Pelas nossas contas, ao menos 30. Isso porque estamos considerando os atributos gerais à imitação e à pessoa de Darwin, se ampliarmos nosso olhar, vamos encontrar descrições como “artista extraordinário em

⁵¹² *Correio Paulistano*, 19 de novembro de 1917, p. 7.

⁵¹³ *Correio Paulistano*, 26 de novembro de 1917, p. 5.

⁵¹⁴ *Jornal de Recife*, 11 de Janeiro de 1917, p. 9.

⁵¹⁵ *Correio Paulistano*, 19 de novembro de 1917, p. 2.

⁵¹⁶ *Correio da Manhã*, 18 de junho de 1922, p. 7.

⁵¹⁷ *A Máscara*, 01 de junho de 1918, p. 42.

⁵¹⁸ *Correio Paulistano*, 25 de dezembro de 1917, p. 12.

⁵¹⁹ *Jornal de Theatro & Sport*, 27 de outubro de 1917, p. 6.

⁵²⁰ *Jornal de Theatro & Sport*, 03 de novembro de 1917, p. 6.

⁵²¹ *Correio da Manhã*, 30 de julho de 1924, p. 12.

⁵²² *Gazeta de Notícias*, 14 de Agosto de 1923, p. 9.

⁵²³ *Correio Paulistano*, 05 de janeiro de 1918, p. 4.

⁵²⁴ *O Paiz*, 27 de julho de 1923, p. 2.

⁵²⁵ *Diário Carioca*, 14 de dezembro de 1932, p. 4.

⁵²⁶ *Ibidem*.

⁵²⁷ *Estado do Pará*, 18 de outubro de 1916, p. 5.

⁵²⁸ *Correio da Manhã*, 15 de maio de 1922, p. 4.

⁵²⁹ *Gazeta de Notícias*, 11 de junho de 1917, p.8.

⁵³⁰ *Correio Paulistano*, 24 de dezembro de 1917, p. 10.

⁵³¹ *Correio Paulistano*, 22 de dezembro de 1917, p. 5.

⁵³² *Correio da Manhã*, 08 de outubro de 1922, p. 6.

⁵³³ *Jornal do Brasil*, 12 de abril de 1922, p. 16.

⁵³⁴ *Correio da Manhã*, 27 de abril de 1922, p. 12.

⁵³⁵ *A Tribuna*, 10 de setembro de 1924, p. 8.

⁵³⁶ *Correio da Manhã*, 07 de fevereiro de 1924, p. 6

⁵³⁷ *O Fluminense*, 11 de abril de 1918, p. 1.

um gênero em que nenhum outro o suplanta”⁵³⁸, o que faz jus ao título citado de “sem rival”, ainda que a própria imprensa apresente outros imitadores contemporâneos a Darwin como seus rivais, como é o caso de Douglas Harri⁵³⁹. Como consequência da criação de concorrentes a Darwin, vem a necessidade de nomeá-lo como “O rei dos imitadores”⁵⁴⁰, para não deixar dúvidas sobre quem era o melhor. Dono de uma “perícia incomparável”⁵⁴¹ e de “espirituosas criações”⁵⁴², Darwin acaba por ser tratado como “a maior celebridade dos últimos tempos”⁵⁴³.

Devido à sociedade brasileira do início do século XX ser desejosa do mundanismo e, por isso, receptiva a tudo que vinha de fora, o transformista foi anunciado como de “fama mundial”⁵⁴⁴ e “um vulto de grande relevo no cenário do teatro mundial”⁵⁴⁵, com um espetáculo que “tanto sucesso tem alcançado mundialmente”⁵⁴⁶, com as “últimas novidades teatrais europeias e argentinas”⁵⁴⁷, tendo realizado “uma ‘tournéé’ triunfal através os palcos da Europa”⁵⁴⁸, como “Paris, Londres, Berlim e Madri”⁵⁴⁹. Em uma publicidade do Cinema São Luiz, chega-se a contabilizar os dias em que o artista se apresentou em outros cineteatros, como 185 dias seguidos no Palace do Rio de Janeiro, 165 dias no Polytheama de São Paulo, 95 dias no Colyseu de Porto Alegre, 49 dias no Polytheama de Curitiba, 76 dias no Polytheama de Ribeirão Preto, 62 dias no Helvetica de Pernambuco e, para reforçar o sucesso internacional: “326 dias nos theatros Casino e Imperial Theatre de Buenos Aires”⁵⁵⁰.

Como vemos, a imprensa brasileira da época, conhecida pelo seu exagero e excesso de elogios, não poupou atributos para falar das imitações de Darwin. Ainda que os periódicos possam ter sido descomedidos nas palavras, chegando a serem cômicos no seu despropósito, a longevidade do artista nos palcos e os relatos sobre seus espetáculos demonstram que sua imitação era digna de reconhecimento e de

⁵³⁸ *Jornal do Brasil*, 12 de abril de 1922, p. 16.

⁵³⁹ *Correio da Manhã*, 05 de maio de 1922, p.4

⁵⁴⁰ *Gazeta de Notícias*, 12 de agosto de 1922, p. 8.

⁵⁴¹ *Correio da Manhã*, 19 de abril de 1922, p. 6.

⁵⁴² *Correio Paulistano*, 22 de dezembro de 1917, p. 5.

⁵⁴³ *Pacotilha*, 20 de setembro de 1916, p. 2

⁵⁴⁴ *Diário Carioca*, 09 de dezembro de 1932, p. 4.

⁵⁴⁵ *Jornal do Brasil*, 11 de dezembro de 1932, p. 27.

⁵⁴⁶ *O Fluminense*, 11 de outubro de 1922, p. 1.

⁵⁴⁷ *O Paiz*, 27 de julho de 1923, p. 2.

⁵⁴⁸ *Diário Carioca*, 09 de dezembro de 1932, p. 4.

⁵⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁵⁰ *Pacotilha*, 20 de setembro de 1916, p. 2.

“fartos aplausos e simpatias”⁵⁵¹. Tanto que sua arte vai ser comparada com a de dois imitadores mundialmente conhecidos: Leopoldo Fregoli e Fatima Miris⁵⁵² (de quem já falamos antes).

Mas como eram essas imitações? Um primeiro ponto é que Darwin não interpretava uma mulher em si, mas vários estereótipos femininos. Segundo um relato, (o artista) “opera metamorfoses imprevistas e que fazem a plateia vibrar pelo fulgor e perfeição com que simula tipos vários de mulheres: atrizes famosas, esculturas femininas, são imitadas por Darwin com êxito integral”⁵⁵³. Apresentadas como “magníficos travestis”⁵⁵⁴ e “criações de figuras femininas”⁵⁵⁵, as imitações iam de “uma freira em um convento na Espanha, uma aguadeira, uma vendedora de leite”⁵⁵⁶, passando por “uma velha de 88 anos e meio”⁵⁵⁷, até a elaborada “imitação de uma mulher vestida de soldado”⁵⁵⁸, em que o transformista interpretava uma mulher que se passava por um homem, elevando o nível de dificuldade de sua composição. De acordo com a imprensa, Darwin se metamorfoseava “em qualquer tipo de mulher”⁵⁵⁹, pois assim como imitava uma religiosa e uma senhora idosa, representava “jovens figuras femininas, com todas as flamas dinâmicas da adolescência e (...) com o mesmo êxito, atitudes de Evas, no ocaso da beleza e do coração”⁵⁶⁰. O artista era enaltecido por apresentar em um mesmo programa “imagens femininas de tipos antagônicos”⁵⁶¹.

Como ele cantava, também apareceriam tipos como a “chanteuse parisiense, a salerosa espanhola, a cantora italiana”⁵⁶². A representação de mulheres de diferentes nacionalidades também aparece em um trecho que indica que Darwin imitava com “impressionante brilho imagens de qualquer país ou raça, de qualquer sensibilidade em clima, assombrando os próprios modelos”⁵⁶³. A despeito do texto indicar que o transformista performava outras raças, não encontramos até o momento

⁵⁵¹ *A Máscara*, 01 de junho de 1918, p. 42.

⁵⁵² *Correio da Manhã*, 14 de maio de 1922, p. 7.

⁵⁵³ *Jornal do Brasil*, 07 de dezembro de 1932, p. 14.

⁵⁵⁴ *Correio da Manhã*, 11 de maio de 1917, p. 4.

⁵⁵⁵ *Correio da Manhã*, 10 de junho de 1922, p. 5.

⁵⁵⁶ *Jornal do Recife*, 06 de agosto de 1916, p. 7.

⁵⁵⁷ *Jornal do Recife*, 08 de agosto de 1916, p. 12.

⁵⁵⁸ *Pacotilha*, 05 de outubro de 1916, p. 2.

⁵⁵⁹ *Diário Carioca*, 07 de dezembro de 1932, p. 4.

⁵⁶⁰ *Diário Carioca*, 13 de dezembro de 1932, p. 4.

⁵⁶¹ *Diário Carioca*, 08 de dezembro de 1932, p. 4.

⁵⁶² *Gazeta de Notícias*, 01 de novembro de 1914, p. 2.

⁵⁶³ *Diário Carioca*, 09 de dezembro de 1932, p. 4.

indícios de que ele tenha feito *blackface* ou *yellowface*⁵⁶⁴, tanto pela ausência de imagens quanto pela falta de menções a personagens negros ou asiáticos.

Como previamente apontado, o transformista imitava atrizes e cantoras famosas. Lamentavelmente, apenas uma artista foi citada pela imprensa. Todavia, o impacto de Raquel Meller nos espetáculos de Darwin é bastante visível, como podemos ver a seguir.

Figura 51 - À esquerda, fotografia de Darwin com o figurino de Raquel Meller, registrado em quadro à direita.



Meller foi uma cantora espanhola do gênero cuplé, aceito pelo grande público; atuou no cinema e durante as décadas de 1920 e 1930 foi a artista espanhola mais reconhecida internacionalmente. De acordo com Durán (2022, p. 176),

Raquel é interessante por suas infinitas mutações: cantora sicalíptica, estrela do filme sombrio *Encomienda de Lavapiés*, monologuista atrevida, cupletista de letras francesas, cantora regional e cançonetista, até atingir o caráter de si mesma que a tornará não apenas única, mas “altamente profissional”⁵⁶⁵.

⁵⁶⁴ Termos que indicam a utilização de maquiagem por pessoas brancas para interpretar personagens negros ou amarelos.

⁵⁶⁵ Tradução nossa do original: “Raquel es interesante por sus infinitas mutaciones: cantante sicalíptica, estrella del cochambroso cine *Encomienda de Lavapiés*, monologuista picante, cupletista

Darwin imita sua conterrânea no seu retorno ao Brasil na década de 1930, após passar uma temporada em Barcelona, sua terra natal, onde chegou a se apresentar no Teatro Novidades⁵⁶⁶ logo após Meller, o que possibilitou ao transformista assistir e reparar cada detalhe da artista que personificava. O resultado pode ser encontrado nos relatos a seguir publicados em dezembro de 1932, quando Darwin se apresentou no Broadway, na Praça Floriano, Rio de Janeiro.

A grande atriz que é uma das mulheres mais fascinadoras e esquisitas da sua raça, inspirou a Darwin um dos seus números mais impressionantes do seu repertório. Pois bem. Sorrindo ou chorando, cantando ou sofrendo – Darwin oferece-nos a ideia precisa, perfeita, da maravilhosa cantora espanhola, Não notamos uma diferença de atitude ou de expressão, uma dessemelhança, por menor que seja, detalhe ou relevos. Ele realiza o milagre de nos dar a impressão não só da escultura, como também, do espírito perturbador de Raquel Meller. A imitação é tão justa a ponto de um crítico chileno declarar que Darwin era mais Raquel Meller do que a própria Raquel⁵⁶⁷.

Um dos mais sensacionais números do extraordinário transformista é a imitação que ele faz de Raquel Meller. Ele reproduz com segurança absoluta, correção irrepreensível, todas as características esculturais e psicológicas da admirável atriz espanhola. A imitação é tão perfeita de maneira a nos dar a impressão de que Darwin é um espelho de maravilhosa limpidez em que se mirassem o corpo e a alma de Raquel Meller. Não falta um único relevo fisionômico, um só traço psicológico. As palpitações da carne e as vibrações do mundo interior da formosíssima cantora aparecem gravadas, de modo justo e definitivo, nas atitudes de Darwin⁵⁶⁸.

Darwin realiza, com perfeição absoluta, a imitação dos mais complicados tipos de mulher. Basta citar aqui o caso de Rachel Meller, a admirável cantora espanhola, a artista insigne que viu envelhecer uma geração sem que a sua beleza sempre adorara e perturbadora, perdesse em fascinação e em esplendor. Ela tem, por certo, o segredo da juventude perene. Nenhum vulto feminino pode ser mais improprio para imitação do que Rachel Meller, ser de complicações psicológicas desconcertantes e carne divina, dotada de todas as arrogâncias e opulências da formosura espanhola. Pois bem, mão grado as dificuldades quase invencíveis, Darwin faz um trabalho de imitação tão perfeito, tão correto, de maneira a nos oferecer a visão não só da escultura deslumbrante, como também da alma estranha de Raquel Meller. (...) E Darwin confundiu, realmente, a assistência feminina do Broadway⁵⁶⁹.

Os relatos narram muito do apuro com o qual Darwin consegue trazer a fisicalidade de Meller, obviamente auxiliado pelo figurino, como podemos ver na fotografia em que ele usa o vestido clássico da cantora junto da “cabeça espanhola”,

de letras francesas, cantante regional y canzonetista, hasta lograr el personaje de sí misma que la hará no solo única sino ‘altamente profesional’ (DURÁN, 2022, p. 176).

⁵⁶⁶ *Jornal do Brasil*, 09 de dezembro de 1933, p. 15.

⁵⁶⁷ *Diário Carioca*, 06 de dezembro de 1932, p. 4.

⁵⁶⁸ *Diário Carioca*, 09 de dezembro de 1932, p. 4.

⁵⁶⁹ *Diário Carioca*, 13 de dezembro de 1932, p. 4.

contudo, o que mais chama a atenção é a repetição sobre a habilidade do transformista em replicar a psique da cupletista, de dar vida ao intangível. Esse é um talento que vai aparecer em outras descrições sobre o trabalho do imitador, curiosamente, todos na década de 1930: “ele nos oferece, não só a visão das belezas visíveis e tangíveis, como também do encanto incaptável sobrepairante às cabeças lindas de Evas, como um perfume encantado”⁵⁷⁰.

A analogia com perfume também vai aparecer em outro texto, assim como a ideia de que as mulheres possuem algo mágico e misterioso, o qual Darwin consegue recriar nas suas imitações.

(...) Quando ele se mostra em pleno trabalho artístico, ninguém adivinhará que se trata de um homem, tal a perfeição absoluta da simulação. Ele adquire, no palco, não só as formas, os movimentos exteriores, visíveis da mulher, como também ganha tudo o que há de impalpável de fugitivo, nas filhas de Eva, ele parece se revestir dessa graça misteriosa, que ninguém vê, ninguém toca, mas que a gente sente como se fosse um perfume a emanção de um jardim divino. Tudo em Darwin, nos instantes de imitação, revela temperamento de mulher, mulher com todos os recantos sutis, todos os trêmulos de sensibilidade de uma Eva autêntica⁵⁷¹.

A capacidade do transformista em personificar nos seus gestos e movimentos o que seria “vida interior e ignorada” das mulheres o levava a receber a alcunha de escultor de “almas e corpos de mulheres”⁵⁷².

Se é mais difícil de imaginarmos a manifestação imaterial e fugidia das mulheres ao buscarmos recompor os espetáculos do imitador, por outro lado, é bastante possível no caso da fisicalidade. Primeiro, porque temos as fotos que nos auxiliam a ter uma materialidade de como Darwin se transformava em uma imagem de mulher. Segundo, porque os relatos descrevem o que é visível, ainda que repletos de subjetividades, como quando retratam que as linhas de Darwin, “dentro de um traje feminino, são perfeitas”⁵⁷³ ou quando detalham “a pose vampiresca e o olhar cheio de promessas”⁵⁷⁴ que confundiam a plateia. Um dos primeiros textos narrando a “plástica perfeita”⁵⁷⁵ do imitador é de 1914:

⁵⁷⁰ *Diário Carioca*, 14 de dezembro de 1932, p. 4.

⁵⁷¹ *Diário Carioca*, 09 de dezembro de 1932, p. 4.

⁵⁷² *Ibidem*.

⁵⁷³ *A Tribuna*, 11 de setembro de 1924, p. 2.

⁵⁷⁴ *A Noite*, 19 de abril de 1938, p. 33.

⁵⁷⁵ *Gazeta de Notícias*, 14 de agosto de 1923, p. 9.

A exteriorização é perfeita. É perfeita pela verdade do gesto, pela leveza do caminhar, pelo encanto das poses. Engana maravilhosamente. Darwin, que é um rapagão formoso, em cena, dentro de um vestido decotado, onde o seu colo desabrocha, como uma flor muito branca e muito linda, é fascinada criatura, uma perfeita mulher com toda a perturbação do seu encanto dominador. (...) E a graça encantada das mulheres fascinadoras, das mulheres que seduzem, está estampada na sua expressão do seu rosto, na doçura de seu sorriso, na meiguice daquele seu olhar rasgado e quente. Darwin então é mulher⁵⁷⁶.

O artigo nos permite captar alguns dos pontos importantes da performance de Darwin, indicando como a imitação estava calcada na emulação de gestos, poses, na forma de caminhar, de sorrir e de olhar das mulheres. Assim como em outro relato, de um fã de Darwin, Zoroastro G. Figueiredo⁵⁷⁷ que ao lembrar do transformista o descreve com “uma ‘aigrette’ muito tênue atravessando a cabeleira acaju, muita mocidade irradiando do seu sorriso feminino, deixando entrever a dentadura, qual colar de pérolas, como seu principal fascínio”. Figueiredo continua: “(...) o corpo bem feminino, os gestos, a graça de pisar no palco, as costas alvas à mostra”⁵⁷⁸. Os elementos descritos são o que a filósofa feminista Judith Butler (2023) chama de atos performativos de gênero.

Butler (2023, p. 43) explica que o “gênero é a estilização repetida do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida, a qual se cristaliza no tempo para produzir a aparência de uma substância, de uma classe natural de ser”. Para chegar a essa ideia, a autora vai utilizar com exemplo uma performance drag, pois nela há uma distinção entre a anatomia de quem performa com o gênero que está sendo performado (como é o caso de Darwin, por exemplo).

(...) estamos, na verdade, na presença de três dimensões contingentes da corporeidade significante: sexo anatômico, identidade de gênero e performance de gênero. Se a anatomia do performista já é distinta do seu gênero, e se os dois se distinguem do gênero da *performance*, então a performance sugere uma dissonância não só entre sexo e performance, mas entre sexo e gênero, e entre gênero e *performance*. Por mais que crie uma imagem unificada da “mulher” (a que seus críticos se opõem frequentemente), o travesti também revela a distinção dos aspectos da experiência do gênero que são falsamente naturalizados como uma unidade através da ficção reguladora da coerência heterossexual. *Ao imitar o gênero, a drag revela*

⁵⁷⁶ *Gazeta de Notícias*, 01 de novembro de 1914, p.2.

⁵⁷⁷ Intelectual bahiano, escrevia para *A Scena Muda* (críticas de cinema), *Jornal das Moças* (textos opinativos e poemas), *Vida Doméstica* (textos variados, de conto a relatos sobre a Bahia e sua sociedade), *Vamos Ler!*.

⁵⁷⁸ *Jornal das Moças*, 21 de maio de 1942, p. 13.

implicitamente a estrutura imitativa do próprio gênero – assim como sua contingência (BUTLER, 2023, p. 237-238).

A partir disso, a filósofa vai explorar a ideia de paródia de gênero, na qual ela defende que a imitação não pressupõe que há um gênero original que está sendo imitado, mas que a própria paródia revela que a identidade original na qual ela se molda é ela em si uma imitação em origem. Ou seja, não há um gênero originário, ele sempre é uma imagem construída, uma “fantasia de uma fantasia”. Então, quando a imprensa publicava um texto como “Em Darwin, realmente, quantas mulheres não encontrarão os seus gestos, as suas melancolias, as suas expressões reproduzidas com rigorosa fidelidade?”⁵⁷⁹, estava escancarando como tais atos ligados ao feminino eram reproduzíveis e imitáveis (e eram, diariamente, pelas próprias mulheres, e nos palcos, de forma exaltada, por certos homens).

Sendo assim, o gênero sempre é performance e são os vários atos de gênero que criam a ideia de gênero, pois sem eles não haveria gênero algum, uma vez que não há uma essência que ele expresse ou exteriorize. “(...) O gênero é uma identidade tenuamente constituída no tempo, instituído em um espaço externo por meio de uma repetição estilizado de atos” (BUTLER, 2023, p. 242). Quando há um ruído, quando essa repetição estilizada de atos é quebrada, todo o sistema age de forma punitivista para enquadrar aqueles que ousam sair da linha. Um bom exemplo disso acontecia no período em que Darwin se apresentava no país, em que as mulheres, ao passarem a ocupar postos antes apenas designados aos homens, bem como ao vestirem roupas com cortes parecidos aos masculinos, sofreram vários ataques, como poderemos discutir no subtópico 2.1.2, no qual Darwin é utilizado como um argumento antifeminista.

Logo, os elogios à imitação de Darwin, como o quão perfeitas são sua mímica e sua plástica⁵⁸⁰ ou como “dentro do transformismo ele faz tudo o que é humanamente realizável”⁵⁸¹, estavam enaltecendo a acuidade com a qual o transformista parodiava os atos performativos de gênero. Um anúncio dizia: “Não há uma única falha, uma só matiz de expressão que poderá denunciar o homem, um volume qualquer de voz que possa trair o verdadeiro sexo do artista”⁵⁸². Em outro lia-se:

⁵⁷⁹ *Diário Carioca*, 09 de dezembro de 1932, p. 4.

⁵⁸⁰ *Pacotilha*, 26 de setembro de 1916, p.2.

⁵⁸¹ *Jornal do Brasil*, 10 de dezembro de 1932, p. 14.

⁵⁸² *Jornal do Brasil*, 07 de dezembro de 1932, p. 14.

(...) Artista dominador, de uma habilidade excepcional, com sua meticulosidade perfeita na composição de atitude e expressões, todas as suas realizações artísticas impressionam, antes de mais nada, pela correção absoluta. O espectador mais exigente, não surpreenderá uma única hesitação no trabalho de Darwin, um gesto que possa comprometer ou diminuir o êxito do número. Ele consegue o prodígio de nos oferecer, não só a escultura, como também todo o resplendor da alma feminina⁵⁸³.

Em outras palavras, não há nenhum ruído na forma como o transformista performa o feminino, pelo contrário, há toda uma coerência nos seus atos performativos, que fazem dele a idealização da mulher perfeita, com uma imitação tão perfeita “que ele chegava a ser a mais linda mulher de toda a sala em todas as representações oferecidas ao público”⁵⁸⁴, o que causava “inveja a muitas mulheres”⁵⁸⁵. Isso porque, como a performance das mulheres também era uma imitação de uma imitação, muitas vezes, Darwin era valorizado por imitar os atos performativos melhor do que elas, o que de alguma forma, poderia ser compreendido como uma certa punição às mulheres por não performarem tão bem quanto um homem. O elogio a Darwin era uma crítica às mulheres, algo que chega a ser mais explícito em dois textos que analisaremos no ponto 2.1.2.

A vigia sobre os corpos não se limitava aos femininos, como um acontecimento narrado pelo historiador Raimundo Magalhães Júnior demonstra. De acordo com ele, estudantes teriam feito uma confusão no Teatro São Pedro de Alcântara quando viram o ator Armand Duval entrar em cena. “Magalhães Júnior atribuiu a revolta do público jovem ao fato de que o ator francês estava sem barba, o que eles consideravam inapropriado para o papel de uma personagem viril e masculina” (GREEN, 2014, p. 11).

Dentro dos atos performativos de gênero que o imitador precisava reproduzir, talvez um dos mais desafiadores tenha sido a voz, ainda que para um espectador, Darwin a transformava com sucesso e “sem vislumbres de esforços”⁵⁸⁶. O artista tinha um registro de soprano dramático⁵⁸⁷ e sua voz adquiria “melodias, curvas, trêmulos” que só eram encontradas “na palavra sempre cálida e meiga da mulher”⁵⁸⁸. Um

⁵⁸³ *Diário Carioca*, 07 de dezembro de 1932, p. 4.

⁵⁸⁴ *Correio da Manhã*, 10 de agosto de 1938, p. 2.

⁵⁸⁵ *Correio da Manhã*, 21 de dezembro de 1923, p. 5.

⁵⁸⁶ *Pacotilha*, 26 de setembro de 1916, p. 2.

⁵⁸⁷ *Correio da Manhã*, 21 de dezembro de 1923, p. 5.

⁵⁸⁸ *Diário Carioca*, 16 de dezembro de 1932, p. 4.

colunista do *Diário Carioca* analisou a voz do transformista em uma reflexão sobre a transformação do artista.

Um dos maiores cuidados de Darwin tem sido o de conservar e aprimorar a sua voz de falsete. Graças à inteligência e tenacidade com que soube educar o órgão vocal, consegue ao falar, dar à palavra todas as modulações femininas. Ao ouvi-lo, sentimos florescer dos seus lábios a voz maravilhosa de Eva, voz com matizes infinitos, nuances levíssimas, curvas e carícias que ficam para sempre impressas na nossa memória auditiva⁵⁸⁹.

Figueiredo, fã de Darwin, também comentou sobre a voz do transformista, revelando o quanto o seduzia: “(...) e a voz, sobretudo a voz, deleitando-nos com a ária de “Buterfly” acompanhada pela orquestra de uns alemães, de que ainda há remanescentes nesta linda capital da minha terra. Voz de soprano, ideal, linda, conduzia-me a sonhos impossíveis”⁵⁹⁰.

Por todos os anúncios e notas publicadas na imprensa sobre a imitação de Darwin, podemos compreender que o artista operou tanto em um modo mais cômico e estereotipado em seus primeiros anos no Brasil, pois há menções que o espetáculo dele proporcionava “momentos de alegria”⁵⁹¹ e “uma hora de riso”⁵⁹², quanto em um modo mais naturalista com o passar dos anos, sendo apreciado pela “maneira distinta e sem excesso com que se apresenta(va) em cena”⁵⁹³.

Entretanto, não apenas de imitações de mulheres se compunham as apresentações de Darwin. O “homem de duas almas”⁵⁹⁴, “homem-mulher, mulher-homem”⁵⁹⁵ como era chamado, também se apresentava em sua versão masculina.

Dir-se-ia que ele possui duas almas, e delas se serve à vontade, quando aparece em cena. Ora é uma linda mulher cujos vestidos feitos pelos melhores costureiros de Paris encantam principalmente as senhoras; ora é um rapaz simpático e insinuante que canta maravilhosamente tangos e rancheiras⁵⁹⁶.

⁵⁸⁹ *Diário Carioca*, 09 de dezembro de 1932, p. 4.

⁵⁹⁰ *Jornal das Moças*, 21 de maio de 1942, p. 13.

⁵⁹¹ *Correio Paulistano*, 13 de dezembro de 1917, p. 4.

⁵⁹² *Correio Paulistano*, 20 de dezembro de 1917, p. 5.

⁵⁹³ *A Tribuna*, 13 de abril de 1923, p. 3.

⁵⁹⁴ *O Fluminense*, 03 de Janeiro de 1933, p. 1.

⁵⁹⁵ *Correio Paulistano*, 05 de dezembro de 1917, p. 14.

⁵⁹⁶ *Correio da Manhã*, 20 de dezembro de 1932, p. 10.

Em algumas ocasiões, fazia dueto consigo mesmo, sendo um “cantante de duas vozes”⁵⁹⁷, em outras, “no último número se apresenta(va) em traje masculino”⁵⁹⁸. Quando não performava como homem, ao final, tirava a peruca e falava com sua “sua verdadeira voz, grossa e cheia”⁵⁹⁹, quebrando a ilusão (como discutiremos ao final deste subcapítulo). O fim de tal miragem era motivo de lamento para Figueiredo:

Era possuído de um encantamento indescritível que eu via e ouvia "Darwin", um homem que, como mulher, tinha mais encantos do que as mulheres e só me decepcionava quando, no final aparecia natural e, em voz máscula, agradecia, fazendo "blague" com a plateia: "Muchas gracias, seño-" parecia natural e, em voz máscula⁶⁰⁰.

A imagem criada por Darwin em suas imitações era bastante crível, como pudemos compreender a partir dos relatos expostos, a ponto de anúncios provocarem os espectadores a olharem bem o artista e tentar adivinhar se ele era homem ou mulher⁶⁰¹ ou adverti-los “mas cuidado, não se vá apaixonar por Darwin, que verá no mesmo cinema”⁶⁰².

2.1.1 Darwin, o homem-mulher. Mas afinal, que mulher é essa?

Nas últimas páginas, discorreremos sobre o trabalho de imitação de Darwin, sobre sua plástica, seus gestos, seus movimentos, sua voz, sobre a reprodução do que haveria de intangível nas mulheres. Todavia, em um período em que as mulheres buscavam novos papéis e ocupar novos espaços, interessa-nos questionar que mulher era essa que o transformista imitava.

Conforme á adiantamos no tópico anterior, ainda que interpretasse tipos, Darwin se utilizava de todo um conjunto de atos performativos de gênero, dado que era preciso uma *performance de gênero* conformada (e conformista, como discutiremos aqui) para que sua arte fosse compreendida e reconhecida. Essa discussão nos é cara porque a percebemos como chave para a compreensão do sucesso do artista. Então, vamos agora justapor a performance de mulher de Darwin

⁵⁹⁷ *Correio da Manhã*, 14 de Janeiro de 1922, p. 5.

⁵⁹⁸ *A Tribuna*, 14 de abril de 1923, p. 5.

⁵⁹⁹ *Correio da Manhã*, 21 de dezembro de 1923, p. 5.

⁶⁰⁰ *Jornal das Moças*, 21 de maio de 1942, p. 13.

⁶⁰¹ *Pacotilha*, 20 de setembro de 1916, p. 2.

⁶⁰² *Gazeta de Notícias*, 16 de agosto de 1923, p. 4.

com o contexto das mulheres naquela época para responder à pergunta que abre este subcapítulo.

As primeiras décadas do século XX foram marcadas por muitas mudanças em relação ao universo das mulheres. Elas deixaram o restritivo ambiente doméstico, onde cuidavam da casa, da família, participavam de saraus onde mostravam seus dotes artísticos, para explorar o mundo externo, desfilando suas vestes nas ruas, frequentando cafés e cinemas, ocupando postos de trabalhos, lutando por mais direitos. Contudo, tais mudanças não aconteceram sem dificuldades e geraram novas conformações da sociedade patriarcal em relação ao papel das mulheres, pois elas deveriam “(...) fazer inúmeros ajustes e concessões para, ao mesmo tempo, preservar o tradicional ideal de pureza e de submissão, combinar com as novas expectativas burguesas de gerência eficiente do lar e ainda representar em sociedade o papel de companheira adequada” (MALUF; MOTT, 2021, p. 310).

Segundo Matos (2003), a partir da década de 1920, a teoria da complementaridade passou a ser difundida, deslocando a argumentação da inferioridade feminina para uma concepção na qual as diferenças biológicas e sociais eram necessárias e complementares. “Tal teoria, no entanto, ao contrário de ser emancipadora para as mulheres, reforçava nas falas médicas a divisão sexual de áreas de atuação, do trabalho e do espaço” (MATOS, 2003, p. 122-123 *apud* MATOS; SOIHET, 2003). Assim, aos homens caberia a competitividade do mundo público e, às mulheres, estarem voltadas para o privado, mantendo-se o pressuposto da maternidade como base da feminilidade. “Nas palavras de Afrânio Peixoto, ‘iguais, mas diferentes. Cada um como a natureza o fez’” (MALUF; MOTT, 2021, p. 293).

Com isso, o discurso médico higienista, abraçado pela imprensa, vai estar calcado “no estereotipo da mulher frágil e do homem forte, tanto no aspecto físico quanto no emocional” (ARAÚJO, 1993, p. 313). Os conservadores eram resistentes à intelectualização das mulheres, por receio de que isso modificasse a imagem delas associada à representação da beleza e dos sentimentos, tanto que um artigo do *Jornal do Brasil*, ainda no final do século XIX, afirmou que “uma mulher formada em Direito seria detestável”⁶⁰³. Apesar desse discurso, a realidade não era a mesma para todas as mulheres. Aquelas das classes mais baixas, muitas vezes, viviam com companheiros desempregados ou sem uma presença masculina efetiva em casa.

⁶⁰³ *Jornal do Brasil*, 09 de maio de 1896, p. 3

Concomitante com o serviço doméstico e o cuidado dos filhos, trabalhavam fora em várias atribuições. “Muitas dessas atividades eram extremamente pesadas, em nada correspondendo à frágil natureza feminina ensinada pelos médicos e juristas, como a derrubada das matas, a construção civil (...)” (MALUF; MOTT, 2021, p. 314).

No jogo das diferenças entre os sexos, cabia às mulheres ocuparem o lugar de objeto de contemplação (CARVALHO; MADUREIRA, 2018) e desejo, sendo representantes da Beleza. Como afirma Perrot (2007, p. 49), “a mulher é, antes de tudo, uma imagem. Um rosto, um corpo, vestido ou nu. A mulher é feita de aparências”. Como veremos mais à frente, todo um mercado de consumo feminino será alimentado com a modernidade, com figurinos de luxo e muitos produtos cosméticos. A imagem da mulher se modifica: olhos expressivos, boca marcada e cabelo curto (ROCHA; BON, 2010). “O corte dos cabelos, nesse momento brilhante dos ‘Anos Loucos’, significa nova mulher, nova feminilidade” (PERROT, 2007, p. 61). Feminilidade essa que, para Beauvoir (1949), era feita de passividade, submissão, discrição, doçura, meiguice, sensibilidade.

Se, por um lado, há um desejo das mulheres por quebrarem paradigmas, sendo as sufragistas o maior exemplo, por outro, há todo um discurso que busca encerrar os papéis das mulheres dentro de um ideal de beleza e feminilidade. E aí que Darwin se encaixa. Embora se vista de modernidade na moda e nas apresentações musicais, no cerne de seu espetáculo, na imitação, está o reforço de uma imagem conservadora das mulheres. Basta lembrar alguns dos atributos ligados à sua performance. “Cópia mais perfeita da graça feminina”⁶⁰⁴, “sorri, fala, canta, entontece como as mais entontecedoras mulheres”⁶⁰⁵, “no momento em que se faz a simulação, todos os sutis encantos femininos, todas as sensibilidades e doçuras de uma legítima mulher. A impressão que muitas vezes, oferece, é a de que traz em si almas de mulheres ideais”⁶⁰⁶, “(...) parece uma autêntica mulher, gloriosamente feminina, com todas as sutilezas de temperamento, as particularidades de contorno, as características psicológicas (...)”⁶⁰⁷. Todas as descrições apontam para essa visão da mulher como sexo frágil e em um local de desejo. Essa interpretação conservadora também fica

⁶⁰⁴ *Correio da Manhã*, 10 de junho de 1922, p. 5.

⁶⁰⁵ *A Noite*, 08 de dezembro de 1932, p. 2.

⁶⁰⁶ *Jornal do Brasil*, 07 de dezembro de 1932, p. 14.

⁶⁰⁷ *Diário de Notícias*, 09 de dezembro de 1932, p. 8.

marcada pelo espetáculo do transformista ser anunciado como “de absoluta moralidade”⁶⁰⁸.

Logo, Darwin agrada porque atua como uma réplica que não possui as contrariedades naturais do que copia e esconde qualquer elemento que possa causar uma perturbação na imagem criada. Dessa forma, não concordamos com o texto que dizia que “com propriedade de símbolo”, Darwin “é um espelho onde se refletem todos os tipos e expressões de Eva”⁶⁰⁹, porque o imitador não refletia as mulheres em si, mas uma visão conformada e conformista da mulher, que atendia a discurso conservador, tanto que sua arte acabou como argumento antifeminista.

2.1.2 Darwin, um argumento antifeminista?

Em um intervalo de dez anos, Darwin foi utilizado ao menos duas vezes como um argumento contra o feminismo. A primeira vez em que o transformista foi utilizado como forma de atacar as feministas foi no artigo de Costa Rego, citado anteriormente, publicado no *Correio da Manhã* em 21 de abril de 1922 (p. 2). Nesse artigo, o jornalista reflete sobre os artifícios utilizados pelo imitador para emular mulheres e afirma que é a ilusão criada pelo artista que encanta (discutiremos isso mais à frente). O artigo reproduz pensamentos da época⁶¹⁰ e reduz as mulheres ao encanto, à sedução e a serem objetos de desejo; afirma que as roupas chamam mais atenção do que elas e ainda aproveita o imitador para alfinetar os movimentos por direitos das mulheres. Reproduzimos a crônica a seguir:

O poder do artifício – Costa Rego

A origem do homem tinha, até agora, duas versões opostas: a do Génesis, que o dá como feito de barro e animado, depois pelo sopro de Deus, e a de Darwin, para quem o homem descende do macaco.

O Génesis, abrindo a série maravilhosa dos cinco livros do Pentateuco, mantém através dos séculos, a tradição do homem de barro, mas Darwin, o volúvel, abandonou a tese do macaco e sustenta agora que o homem descende apenas... da mulher.

Esta verdade é banalíssima, porque foi incutida no espírito do homem pelo leite da infância. Mas Darwin, o maganão, quer demonstrar que a origem feminina do homem não lhe deixa apenas a saudade dos carinhos maternos; transmite-lhe ainda, quando ele as deseja assimilar, as marcas inconfundíveis dos encantos da mulher.

Já tereis percebido que vos falo de Darwin, o artista imitador.

⁶⁰⁸ *Gazeta Popular*, 30 de maio de 1933, p. 3.

⁶⁰⁹ *Diário Carioca*, 09 de dezembro de 1932, p. 4.

⁶¹⁰ Não discutiremos os argumentos de exotismo e a visão colonialista com a qual ele trata povos originários, porque esse não é o nosso foco.

Darwin, muito mais adorado do que quando investigou a origem das espécies, aparece atualmente no palco numa casa de diversões, vestido de mulher. O mundo feminino tem ido aplaudi-lo como se se tratasse de uma “estrela” de opereta; e o próprio mundo masculino, formado de graves senhores calvos, de monóculo, cerca Darwin de atenções que só se multiplicam em circunstâncias idênticas, às bailarinas.

De modo que este homem realmente homem está conhecendo os triunfos ruidosos da mulher, quando ela tem ao seu dispor um costureiro e um palco de teatro. Num século tão sobrecarregado de reivindicações sociais, e em que a mulher se propõe ao desempenho dos misteres reservados ao homem, não é demais que este também se incline à demonstração de que o homem pode substituir a mulher.

Assim, Darwin não é apenas um artista; é igualmente um filósofo. Ele prova que a mulher, o velho tema em torno do qual se move o mundo, a fonte geradora de todas as paixões a que o homem obedece, deslumbra pela ilusão.

E, na verdade, da ilusão que o artista arranca os efeitos do sucesso que está produzindo. Ninguém o admira, nem aplaude, com a certeza de que ali se agita um corpo de mulher. O que desperta o entusiasmo da assistência é a maneira como Darwin copia os gestos femininos e acentua os pequenos detalhes do encanto que as mulheres espalham em volta de si.

Para isso, está bem visto, ele recorre a uma infinidade de artifícios. Em primeiro lugar, veste-se a primor. Nas sedas, nos arminhos, nas peles, nas plumas, está pode-se dizer, metade da mulher. Em seguida, recorre Darwin à química dos potes de creme, dos lápis e carvões, dos carmins e pós de arroz, dos postigos e dos grampos. Assimila ele, assim, a segunda metade. O resto é a obra e observação e dos dotes pessoais, - da observação, porque Darwin não seria perfeito se não houvesse estudado a maneira como a mulher costuma apoiar-se sobre o pé direito, deixando ligeiramente suspenso o pé esquerdo; dos dotes pessoais, porque essa observação de nada lhe valeria se a natureza não houvesse dado um físico acessível ao esforço da adaptação.

Assim, o que desperta furor em Darwin não é propriamente ele: é a sua ilusão. Aliás, é o que acontece igualmente com as mulheres causadoras dos grandes dramas do coração.

Para prová-lo, teríamos de recorrer ainda ao Genesis. O Genesis refere que a primeira mulher, depois de seduzir o primeiro homem, se cobriu de uma folha de parreira. Dessa folha nasceu o vestido, o que quer dizer o encanto e o poder da mulher. Desde que se vestiu, o ser feminino começou a tornar-se perigoso.

Ainda hoje, há pelo mundo tribos selvagens em que as mulheres permanecem no estado de graça que Deus havia criado para Eva. Nas suas tabas, elas se exibem aos circunstantes, inclusive aos estrangeiros, como se estivessem a estender-se na água tépida, dentro de uma banheira. E o selvagem do sexo masculino toma nos braços sua mulher, ou uma de suas mulheres, com a mesma trivialidade com que nós tomamos um copo d'água. A mulher não é entre eles, como nos meios v-civilizados, o objeto de um culto. O selvagem adorará um deus da guerra; não adoraria nunca uma deusa que evocasse o símbolo de Vênus, no mundo pagão, ou da Imaculada Conceição, criado pelo Cristianismo.

De um modo geral, pode-se dizer que um povo é tanto menos civilizado quanto menor é a sua capacidade para adorar ou respeitar a mulher. O selvagem não a adora; pelos misteres subalternos que lhe dá, muitas vezes não a respeita. A selvagem não seduz pela roupa, isto é, pelo artifício.

Em contraste, examine os povos em cujo seio a mulher domina. Vereis que as mulheres são dedicadas mais à indumentária do que à cozinha, mais à agulha do que às caçarolas. Seu encanto, seu poder de sedução, o motivo do seu domínio, tudo isso vem da maneira como elas se vestem.

É frequente encontrardes uma mulher que vos seduziu pelo menos o olhar tereis reparado no seu chapéu, vermelho, de abas caídas, ocultando o rosto,

se o procurais enxergar de perfil; e direis ao vosso interlocutor que estais diante de uma bela mulher. Se analisásseis a vossa admiração com o sendo do detalhe que empregareis na análise de um composto químico, vereis que estavas admirando o chapéu e não a dama. Aquele mesmo chapéu, numa outra cabeça, vos daria talvez a mesma sensação de beleza. Em contraste, aquela mesma cabeça, moldurada por outro chapéu, não vos pareceria tão digna ao vosso êxtase.

É aí que está o triunfo permanente de Darwin. Ele tem que imitar a mulher e, para fazê-lo, copia-lhe sobretudo os modos de vestir. Sua vantagem está em que não copia a mulher... Dessa forma, quem vai vê-lo no teatro pensa, pela fatalidade da ilusão, que se acha diante de um homem que sabe confundir-se com as mulheres e, aplaudindo-o, aplaude menos ao artista do que na realidade, aos vestidos. No fundo, procede como em regra os homens, diante das mulheres autênticas;

Daí o fato de Darwin causar maior prazer à vista do que muitas encantadoras filhas de Eva, que se encontram na plateia. É que o que encanta é o artifício, é a ilusão: a ilusão, geradora da felicidade, o artifício, pai da graça e da beleza, que vence mesmo quando aos nossos olhos, ao depararem a espessura de uma mata virgem de um lado e um canteiro de rosas vicejando no centro de uma grama educada a tesoura, logo preferem, porque nele veem a obra do homem artista, o canteiro à mata.

Bendita a ilusão, que nos faz viver; abençoado o artifício, que dá ao homem o ímpeto para correr atrás do ideal perseguido e fugitivo!

Fica muito evidente o incômodo do futuro político com as lutas feministas quando esse afirma que o século XX estaria “sobrecarregado de reivindicações sociais”, sendo que as primeiras décadas haviam sido marcadas pela busca das mulheres por mais direitos, como o de votar, trabalhar fora de casa, serem independentes dos maridos, vestirem roupas mais confortáveis. Logo em seguida, o jornalista é ainda mais explícito e debocha do desejo das mulheres de assumirem posições antes reservadas aos homens e finaliza seu argumento usando Darwin para atacar o feminismo: se as mulheres queriam ser como homens, homens também poderiam ser como as mulheres e frisamos o uso da palavra “substituir” ao final do trecho. O argumento do colunista compara e busca equiparar perspectivas distintas e, para isso, vale-se de um raciocínio reducionista. De um lado, as mulheres lutavam por direitos básicos, do outro, um homem vestia-se como uma mulher e as imitava.

Além desse ataque direto, a crônica de Costa Rego investe também no reducionismo do papel da mulher, que são limitadas a serem objetos de desejo e resumidas à sua beleza e às suas roupas. O autor chega a dizer que os homens são seduzidos pelas roupas e não pelas mulheres em si. O curioso é que Costa Rego acusa os “selvagens” de não adorarem as mulheres, contrapondo com a sociedade civilizada, quando ele mesmo redige um texto que está bastante distante da ideia de adoração feminina. Não por acaso, o jornalista evoca Eva e a Bíblia para falar das mulheres, trazendo a culpa pelo pecado original e colocando as mulheres em uma

posição de manipuladoras. A crônica parte da imitação de Darwin, mas se desenvolve como um ataque às mulheres. O transformista acaba como uma desculpa para uma ofensiva ao feminismo.

Dez anos depois, a revista *Fon Fon* publica uma foto de Darwin com a seguinte legenda:

Enquanto as feministas invadem, discricionariamente, o domínio do sexo forte, há homens que, em revanche, demonstram não ser difícil mudar de sexo... pelo menos na aparência... Darwin é um desses. O famoso artista imita as mulheres com tal perfeição, que será capaz, vestido assim, de incendiar corações masculinos...⁶¹¹

Mais uma vez, o transformista se torna justificativa para ataques às feministas, citadas diretamente no texto. O discurso é o mesmo da crônica de Costa Rego: Darwin provava que era possível aos homens ocuparem o lugar da mulher, assim como elas estavam fazendo com os homens.

Esses discursos não eram isolados e eram comuns na imprensa, não apenas em textos de jornalistas de direita, como também de esquerda.

(...) (as) várias dimensões do feminismo – que envolviam tanto a luta por direitos quanto o questionamento de certos constrangimentos e normas de gênero – encontraram fértil oposição na imprensa. Os posicionamentos antifeministas negavam, de diferentes formas, a legitimidade de ações voltadas à conquista de direitos e dignidade às mulheres (MOREIRA, 2021, p. 264)

Os fenômenos do antifeminismo já foram estudados e entendidos a partir de diferentes conceitos: o uso da retórica reacionária (ROCHEFORT, 1999), a expressão do medo e dos ressentimentos (GAY, 1988), a violência simbólica (SOIHET, 2013; CHARTIER, 1995; MOREIRA, 2021). O ponto é que a imprensa foi, por muito tempo, porta voz de ataques ao feminismo, não apenas diretamente, como nos exemplos citados, mas promovendo charges ridicularizando a inversão dos papéis de gênero e reforçando uma narrativa que diferenciava homens e mulheres, reduzindo as últimas a estereótipos. Segundo Perrot (2007, p. 17), cronistas falavam das mulheres generalizando-as, “as mulheres são”, “a mulher é”. “A prolixidade do discurso sobre as mulheres contrasta com a ausência de informações precisas e circunstanciadas”.

⁶¹¹ *Fon Fon*, 17 de dezembro de 1932, p. 38.

O dever ser das mulheres brasileiras nas três primeiras décadas do século foi, assim, traçado por um preciso e vigoroso discurso ideológico, que reunia conservadores e diferentes matizes de reformistas e que acabou por desumanizá-las como sujeitos históricos, ao mesmo tempo que cristalizava determinados tipos de comportamento convertendo-os em rígidos papéis sociais. “A mulher que é, em tudo, o contrário do homem”, foi o bordão que sintetizou o pensamento de uma época intranquila e por isso ágil na construção e difusão das representações do comportamento feminino ideal, que limitaram seu horizonte ao “recôndito do lar” e reduziram ao máximo suas atividades e aspirações, até encaixa-las no papel de “rainha do lar”, sustentada pelo tripé mãe-esposa-dona de casa (MALUF; MOTT, 2021, p. 291-292).

Dentro do que havíamos refletido a partir de Butler (2023), a imprensa operava de forma punitivista contra as mudanças nas performances de gênero que estavam em percurso na sociedade. Sendo a imitação de Darwin uma performance de gênero conservadora das mulheres, se compararmos com as que estavam emergindo naquele período, é fácil de se compreender como o trabalho do artista acabou por se alinhar com o discurso reducionista da imprensa e, por fim, acabou usado como uma argumentação antifeminista.

2.1.3 Ao final, Darwin revela seu truque: tudo era uma ilusão

Fechando a discussão sobre os espetáculos de Darwin a partir da questão da imitação, propomos pensar a apresentação do transformista dentro da lógica de um show de mágica/ilusionismo. Para começar, os termos “mágico” e “ilusão” são utilizados para se referir ao espetáculo do artista e a sua imitação. Em uma nota se lê “Depois de obter, nas metrópoles mais cultas da Europa, triunfos que bastariam para a consagração definitiva do seu talento artístico, Darwin, o *transformista mágico* (grifo nosso), reaparece antes a plateia carioca”⁶¹². No previamente citado artigo⁶¹³ de Costa Rego, ele diz “E, na verdade, da *ilusão* que o artista arranca os efeitos do sucesso que está produzindo” e encerra com a afirmação: “Assim, o que desperta furor em Darwin não é propriamente ele: é a sua *ilusão*”. Uma notícia falando sobre a visita de Rosalino Tambellini⁶¹⁴, um representante de Darwin no Rio Grande do Sul ao periódico *A Federação*, afirma que a mais curiosa habilidade do transformista “consiste numa surpreendente imitação do belo sexo a ponto de *iludir*, francamente, nosso público

⁶¹² *Diário Carioca*, 08 de dezembro de 1932, p. 4.

⁶¹³ *Correio da Manhã*, 21 de abril de 1922, p. 2

⁶¹⁴ Não encontramos informações sobre Tambellini na imprensa gaúcha, sendo essa nota a única encontrada com o nome do representante.

desprevenido”⁶¹⁵. Mas por que tal lógica estaria presente nos espetáculos do transformista?

Conforme Rein (2023), o período entre 1850 e 1920 é considerado pelos historiadores de mágica como a “era dourada” da magia. São muitos os ilusionistas e mágicos que se apresentavam em circos, cafés-concertos, teatros e cinemas. Darwin mesmo dividiu o palco dos cineteatros com tais artistas, como o faquir Raca⁶¹⁶ e o ilusionista Henry de Loré⁶¹⁷, ambos no Rialto, entre 1923 e 1924 e com Prof. Boshi⁶¹⁸, mestre do faquirismo, no Theatro Casino em 1933. O próprio cinema tem sua história e sentido atrelado ao cinema. De acordo com Gunning (2004, p. 39), “para o público do século XIX, o cinema apareceu dentro de uma tradição de magia visual que havia se tornado parte do entretenimento popular pelo menos desde o Iluminismo, atingindo um clímax tecnológico no final do século XIX”⁶¹⁹. Sevckenko (2021, p. 413) aponta que, entre as quatro derivações significativas do cinema como nova técnica, uma delas era “a sensação de que ela comporta efeitos mágicos”.

A relação do cinema com apresentações de mágica/ilusionismo já foi muito estudada. Gunning (2004), North (2001), Solomon (2008), Moore (2000), Coppa, Hass e Peck (2008), Musser (1994), Rein (2023) são alguns dos autores que discutiram a intersecção entre as duas artes. Moore (2000, p. 6), por exemplo, escreveu um livro no qual propõem uma teoria do filme como magia, a partir de três pressupostos: “rearticular as crenças primitivas já presentes no início da teoria do cinema. (...) incentivar a analogia entre o ritual e o cinema. (...) (compreender) que a imagem cinematográfica, com base em Marx, Lukacs e Benjamin, é um fetiche mágico eminentemente moderno”⁶²⁰.

O vínculo entre ilusionismo e cinema vai se desdobrar de inúmeras formas: pelo próprio aparato em si, entendido como provocador de ilusões; pelos filmes de truques do cinema de atrações; pela presença de ilusionistas nos filmes, pela apresentação

⁶¹⁵ *A Federação*, 27 de julho de 1921, p. 6.

⁶¹⁶ *Correio da Manhã*, 28 de agosto de 1923, p. 14.

⁶¹⁷ *Correio da Manhã*, 06 de janeiro de 1924, p. 7.

⁶¹⁸ *Jornal do Commercio*, 20 de dezembro de 1933, p. 22.

⁶¹⁹ Tradução nossa do original: “*To a nineteenth century audience, cinema appeared within a tradition of visual magic that had become part of popular entertainment at least since the Enlightenment, reaching a technological climax at the end of the nineteenth century*” (GUNNING, 2004, p. 39)

⁶²⁰ Tradução nossa do original: “*to rearticulate the primitive beliefs already present in early film theory. (...) is to encourage the analogy between ritual and cinema. (...) that the film image, drawing from Marx, Lukacs, and Benjamin, is an eminently modern, magical fetish*” (MOORE, 2000, p. 6).

de filmes feitas por mágicos e pela utilização de exibições de cenas filmadas nas apresentações dos ilusionistas.

Sobre o primeiro ponto, Gunning (2004, p. 43) afirma que,

Assim, o poder do cinema (ou de um deles; por que seu poder deve ser único?) pode estar precisamente em sua falta de certeza, na confusão que ele semeia, em sua manutenção de um reino de ilusão lúdica em vez de total, em um questionamento estranho da percepção (eu realmente vi isso?) em vez de revelação religiosa ou certeza científica. Embora uma investigação histórica do aparato cinematográfico e de sua relação com uma ótica cultural não deva buscar uma natureza determinante essencial do aparato, podemos ver na genealogia do cinema, em sua história inicial, em seus dispositivos recorrentes e (se quisermos estender essa discussão para além do período do cinema inicial) em seus gêneros e efeitos especiais, um fascínio recorrente, se não sempre dominante, com o visualmente incerto e estranho, com a ilusão cintilante⁶²¹

Além do aparato em si, algo que consolidou o cinema como ilusão foram os filmes de truques, principalmente no período do cinema de atrações (GUNNING, 1991), no início da nova arte. Solomon (2008) explica que os filmes de truques era um gênero cinematográfico popular composto por curtas-metragens que representavam números de mágica por meio de efeitos especiais, principalmente a partir de cortes na edição. Entre 1895 e 1905, muitos mágicos teatrais como Georges Méliès, Gaston Velle, Walter Booth, J. Stuart Blackton, Albert E. Smith se envolveram em produções cinematográficas. Tanto que North (2001, p. 71) afirma que os “espetáculos de mágica e os mágicos foram componentes cruciais no estabelecimento de uma indústria e arte cinematográficas”⁶²². Ainda que a substituição do cinema de atrações pelo cinema de narrativa integrada (GUNNING, 1991) tenha feito com que os filmes de truque diminuíssem drasticamente, Solomon (2008) argumenta que as histórias da mágica e do cinema se cruzaram novamente na década de 1920, quando vários mágicos profissionais lançaram carreiras cinematográficas e personagens mágicos tiveram

⁶²¹ Tradução nossa do original: “*Thus the power of cinema (or one of them; why must its power be single?) may lie precisely in its lack of certainty, the confusion it sows, its maintenance of a realm of playful rather than total illusion, an uncanny questioning of perception (did I really see that?) rather than religious revelation or scientific certainty. While a historical investigation of the cinematic apparatus and its relation to a cultural optics must not seek an essential determining nature of the apparatus, we can see in cinema's genealogy, its early history, its recurring devices and (if we wanted to extend this discussion beyond the period of early cinema) in its genres and special effects, a recurring if not always dominant fascination with the visually uncertain and uncanny, with flickering illusion*” (GUNNING, 2004, p. 43)

⁶²² Tradução nossa do original: “*Magic shows and magicians were crucial componentes in the establishment of a cinematic industry and art*” (NORTH, 2001, p. 71).

destaque em vários filmes de Hollywood. Com o declínio dos vaudevilles, muitos profissionais acabaram investindo na atuação para o cinema.

O cinema e a mágica ainda se cruzaram de mais duas formas, ligadas a uma relação de palco e tela. Por um lado, nos primeiros anos do cinema, muitos mágicos exibiram filmes junto às suas apresentações. North (2001) conta que o ilusionista Carl Hertz fez, em 1896, uma extensa turnê por cidades como Joanesburgo, Sydney, Calcutá, Cingapura, Hong Kong, Tóquio, Manila, Bornéu, Fiji, e exibiu filmes em seus shows de mágica, sendo esse o contexto da primeira vez que muitos espectadores viram uma película: dentro de um espetáculo de ilusionismo. Por outro, muitos mágicos passaram a incorporar cenas filmadas dentro de seus truques. Solomon (2008) relata que Houdini, um dos maiores nomes do ilusionismo, usava filmes de não ficção para mostrar às plateias cenas de suas acrobacias e fugas filmadas ao ar livre, assim como exibia trechos de seus filmes de ficção como parte de seus números.

No Brasil, Trusz (2010) narra que ambas as experiências aconteciam. Conforme a autora, os chamados prestidigitadores apresentavam projeções como uma atração extra e deixada para o final, para aumentar a duração do espetáculo e trazer mais variedade e interesse a ele. O aparelho projetor recebia destaque, sempre às vistas dos espectadores, que fruía tanto as imagens projetadas, quanto a invenção que as mostrava. Diametralmente oposta a essa situação, quando os ilusionistas empregavam as exibições durante os truques, o projetor era ocultado, como forma de não revelar que tais efeitos mágicos eram produzidos pelo aparelho (TRUSZ, 2010).

Curiosamente, um artista que utilizou projeções em suas apresentações foi o transformista italiano Leopoldo Fregoli, várias vezes indicado como referência de Darwin. Fregoli foi um dos primeiros compradores do cinematógrafo dos Lumières.

Ele utilizava a máquina em seus números de mágica e, usando técnicas como reversão e cortes de correspondência, podia parecer, no filme, estar apresentando uma rápida sucessão de personagens, com mudanças instantâneas de figurino. No entanto, a fisicalidade real de seu ato, por mais intensa que fosse, não se comparava àquelas realizadas por seu alter ego na tela (NORTH, 2001, p. 73)⁶²³.

⁶²³ Tradução nossa do original: “He featured the machine in his magic acts and, using techniques such as reversal and match cuts, could appear, on film, to be performing a rapid succession of characters, with instantaneous costume changes. The actual physicality of his act, however, no matter how intense, could not compare to those performed by his screen alter ego” (NORTH, 2001, p. 73).

A partir desse histórico, podemos compreender que os espetáculos de Darwin estavam inseridos em um contexto maior em que a sociedade moderna, tão calcada na Ciência e na razão, buscava surpreender-se por meio de experiências de ilusão, como o próprio cinema proporcionava. As apresentações de Darwin contavam ainda com mais um elemento de shows de mágica: a revelação do truque. Assim como Houdini revelava seus truques, “(...) como forma de dissuadir imitadores, mas também de enfatizar seu próprio talento”⁶²⁴ (NORTH, 2001, p. 72), Darwin, ao final de suas imitações como mulher, desvelava que era homem.

Normalmente, a revelação vinha com a retirada da peruca, como conta uma nota do *Gazeta de Notícias* em que se lê: “Tira depois a cabeleira em scena e Darwin é o rapaz formoso” e com o uso de sua voz masculina. Neste último caso, algumas vezes, dizia-se que era para controlar os ânimos masculinos, “às vezes, é preciso pôr um ponto final no entusiasmo da plateia masculina e Darwin faz ouvir a sua verdadeira voz, grossa e cheia, que arrefece todas as audácias em perspectiva”⁶²⁵; em outras, funcionava como alívio cômico: “(...) De quando em quando com uma tosse de “Tarzan” vem ele provocar as gargalhadas da assistência, tirando-as da ilusão de estar ouvindo uma menina que gosta de bonecas ou uma cantora dengosa”⁶²⁶.

Ao revelar seu truque, Darwin estava na verdade enaltecendo ainda mais sua arte, mostrando o quão engenhoso era enganar os olhos e ouvidos da plateia. Como explica Gunning (2004, p. 39), o prazer das ilusões “(...) consistia em fazer com que o público prestasse atenção à sua própria experiência sensorial e pedir que duvidassem de seus próprios olhos, mesmo quando experimentavam um tipo estranho de visão”⁶²⁷. Não por acaso que a imprensa vai provocar os espectadores a irem aos cineteatros para testar o transformista: “Se quereis tirar a prova, ide vê-lo no America até quarta-feira”⁶²⁸.

Dessa forma, parte do sucesso do transformista pode ser entendido a partir de sua imitação, pois era considerada perfeita, a ponto de seus atos performativos femininos serem muitas vezes colocados como melhores do que das mulheres que

⁶²⁴ Tradução nossa do original: “(...) *way of deterring imitators, but also of emphasizing his own talent* (NORTH, 2001, p. 72).

⁶²⁵ *Gazeta de Notícias*, 01 de novembro de 1914, p.2

⁶²⁶ *Republica*, 07 de abril de 1934, p. 3.

⁶²⁷ Tradução nossa do original: “(...) *offered lay in making the audience attend to their own sensuous experience, and asking them to doubt their very eyes, even as they experienced an uncanny sort of seeing*” (GUNNING, 2004, p. 39)

⁶²⁸ *Gazeta de Notícias*, 14 de agosto de 1923, p. 9.

imitava; era uma imitação conservadora das mulheres, que correspondia ao discurso dominante da sociedade e estava inserida dentro da lógica de um espetáculo de ilusão, o que correspondia ao contexto da época. Mas, como afirmamos no início deste parágrafo, a imitação era parte do sucesso de Darwin, sendo que a outra parte vinha de como seu espetáculo atendia ao desejo de modernidade da sociedade brasileira, por meio do seu repertório de músicas modernas e da exibição de figurinos de luxo que atendia ao novo mercado de consumo feminino, como veremos a seguir.

2.2 MÚSICA: DE CUPLÉS A FOX-TROTS, DARWIN CANTA A MODERNIDADE

Se, por um lado, as imitações do transformista mesmerizavam os públicos que iam vê-lo, por outro, as canções e os figurinos tornavam o espetáculo ainda mais atrativo. Para compreender melhor como eram as apresentações de Darwin, vamos explorar agora o seu repertório. Para isso, utilizaremos os anúncios e as notas publicados na imprensa e as partituras que vinham junto de revistas como *Selecta*, *Fon Fon* e *Revista Musical*, ou que eram comercializadas pela Casa Carlos Wehrs⁶²⁹, do editor Cristiano Carlos João Werhs⁶³⁰ e que traziam a imagem do imitador estampada nas capas. Interessa-nos principalmente compreender os gêneros musicais escolhidos pelo artista para suas encenações, pensando tanto em como eles se ligavam ao contexto da época, quanto como eles mostravam a versatilidade de Darwin, assim como analisar a presença da imagem do artista nas partituras, a quantidade de canções por sessão e a utilização de diferentes vozes no espetáculo.

No caso das canções citadas, nem sempre foi possível identificá-las. Para encontrar as informações acerca das músicas, utilizamos diversos materiais de pesquisa, desde livros e artigos, passando por bases disponibilizadas na internet, como *Discography of American Historical Recordings*⁶³¹, mantido pela Universidade da Califórnia, Estados Unidos e *Discografia Brasileira*⁶³² do Instituto Moreira Salles, que viabiliza o acesso ao acervo fonográfico; assim como sites de bibliotecas, como

⁶²⁹ Foi criada pelo alemão Cristiano Carlos Frederico Wehrs, que ao chegar ao Brasil, em 1858, começou a trabalhar na construção de pianos, tendo fornecido instrumentos para Corte de Dom Pedro II, o que fez sua empresa ser chamada de “Fábrica Imperial” (BEZERRA, 2015)

⁶³⁰ Filho de Cristiano Carlos Frederico Wehrs. Estava à frente da empresa na época em que as partituras com repertório de Darwin foram publicadas e aparecia como editor dos materiais.

⁶³¹ Disponível em <https://adp.library.ucsb.edu/index.php>. Acesso em: 27 abril 2024.

⁶³² Disponível em <https://discografiabrasileira.com.br/>. Acesso em: 27 abril 2024.

o do Congresso estadunidense⁶³³ e o da Espanha⁶³⁴. Quando existiam versões gravadas das canções, para compartilhá-las com os leitores da tese, empregamos além dos sites citados, plataformas como *Youtube* e *Spotify*. As partituras discutidas neste trabalho foram encontradas na *Coleção do Almirante*⁶³⁵ do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, sede da Praça XV e, a partir dessa descoberta, buscadas diretamente na revista *Selecta* (quando eram publicadas no periódico e o número estava disponível). Ainda, encontramos três partituras na *Revista Musical*, entre 1923 e 1924. Duas das partituras foram publicadas nos primeiros números da revista. Foram identificadas 19 partituras de canções que faziam parte do repertório do transformista, dessas cinco fox-trots e 14 tangos. Como forma de organizar o texto, iremos primeiro abordar as canções citadas em notas e publicidades e, posteriormente, deteremo-nos nas partituras.

As primeiras menções à parte musical dos espetáculos de Darwin indicavam que o repertório era “de imitação das mais célebres *chanteuses*⁶³⁶ do mundo inteiro”⁶³⁷ e há uma repetição dos termos “cançoneta” e “cançonetista” nos textos como em: “Darwin cantará umas cançonetas”⁶³⁸, “Cançonetista em travesti”⁶³⁹, “espirituosas cançonetas”⁶⁴⁰, “(...) é inexecedível imitador de uma estonteante *chanteuse*. O seu repertório de cançonetas novas é, entretanto, da mais requintada moralidade (...)”⁶⁴¹. Tais palavras serão utilizadas por tantos outros veículos de imprensa ao longo dos vários anos em que o artista se apresenta no Brasil. A palavra “cançoneta”, que vinha do francês *chansonnette* e significava uma canção curta e ligeira, no Brasil, conforme Tinhorão (1998, p. 213-214), foi

Transformada por força do gosto do público carioca quase exclusivamente em canção humorística, a cançoneta - que não chegaria a constituir gênero musical determinado, mas teria o nome usado como rotulo para qualquer cantiga engraçada ou maliciosa pelo duplo sentido - permaneceu por mais de meio século como especialidade de artistas-cantores não apenas daqueles cafés-cantantes e cafés-concerto (e logo das "revistas do ano"), um dos novos locais de diversão que se abriam para atender as camadas mais baixas

⁶³³ Disponível em <https://www.loc.gov/>. Acesso em: 27 abril 2024.

⁶³⁴ Disponível em <https://datos.bne.es/inicio.html>. Acesso em: 27 abril 2024.

⁶³⁵ Disponível em <http://www.mis.rj.gov.br/colecao/almirante/>. Acesso em 24 de maio de 2022.

⁶³⁶ De acordo com o Cambridge Dictionary, o termo se referia a cantoras femininas, especialmente as que se apresentavam no palco de bares e podemos entender como o termo em francês para “cançonetista”, palavra que como se vê, será utilizada para designar Darwin.

⁶³⁷ *Correio da Manhã*, 28 de outubro de 1914, p. 4.

⁶³⁸ *Correio da Manhã*, 30 de outubro de 1914, p. 5.

⁶³⁹ *Correio da Manhã*, 31 de outubro de 1914, p. 4.

⁶⁴⁰ *A Federação*, 25 de março de 1915, p. 5.

⁶⁴¹ *Correio da Manhã*, 03 de novembro de 1914, p. 11.

na capital. A cançoneta chegava, assim, a arena dos circos e aos estrados que faziam de palco nos chopos berrantes, estes já anunciando pela própria ironia da oposição entre "cantante" e "berrante" a definitiva proletarização do estilo que descia ao nível do público dos tomadores de chope.

Durante o período em que se apresentou no país, o transformista cantou principalmente em espanhol, sua língua materna, mas não ficou restrito, tendo interpretado canções também em francês, italiano e português. A maior parte eram canções interpretadas na Espanha por cupletistas. De acordo com Durán (2022, p. 18), elas não eram cantoras, nem bailarinas, nem flamencas, nem atrizes, “eram um pouco de cada uma dessas coisas e nenhuma delas”⁶⁴². Eram figuras controversas, mas que fizeram muito sucesso junto ao público espanhol.

Elas têm muitos apelidos: cocotte, corista, cantora de café-concerto, cantora de zarzuelas, cantatriz, cupletista ou criadora (...) Elas são acusadas de praticar prostituição disfarçada de "galanteio fino", de serem "garotas de programa", leves, descontraídas, dispersas (...) Por outro lado, sua figura está ligada a um certo glamour, fascínio e desejo, são artistas da moda. As primeiras celebridades de nossa cultura de massa. Vedetes do star system que está começando na Espanha⁶⁴³.

Apesar de o gênero ter sofrido preconceito, com o tempo, surgiu o “cuplé decente”, representado por La Goya, que se apresentava com vestidos sem decote e com saias compridas, para um público familiar, na presença de mulheres casadas (DURÁN, 2022). É do repertório da cupletista “de respeito” que Darwin busca inspiração, quando apresenta no Cinema Theatro Avenida de Porto Alegre a canção *Ven y ven*⁶⁴⁴, letra de Alberto Regnier e música por Rafael Gómez⁶⁴⁵. Outra referência é *Ladrón*⁶⁴⁶, escrita em espanhol por Martínez Abades em 1913, letrista igualmente responsável pela versão em francês da canção. *Ladrón* foi cantada pela primeira vez pela cupletista Adelita Lulú no Trianón Palace em Madri⁶⁴⁷. Da cupletista Fornarina, o

⁶⁴² Tradução nossa do original: “(...) *son un poco de cada una de esas cosas y ninguna de ellas*”.

⁶⁴³ Tradução nossa do original: “*Tiene muchos apelativos: cocotte, corista, divette, tiple, vicetiple, cantatriz, cupletista o creadora (...) Se le acusa de practicar una prostitución disfrazada mediante "galantería fina" o "encopetada", de ser una chica de alterne, ligera de cascos, fácil, dispersa. (...) Por otra parte, su figura está unida a cierto glamur, fascinación y deseo, son artistas de moda. Las primeras celebridades de nuestra cultura de masas. Vedetes del star system que está comenzando en España*”.

⁶⁴⁴ A Federação, 28 de março de 1915, p. 5.

⁶⁴⁵ Informações disponíveis em <https://www.academiacolectaciones.com/musica/inventario.php?id=M-6536>. Acesso em 04 de abril de 2024. Versão na voz de La Goya disponível em <https://youtu.be/lvblCIVmbCY?si=6VgAyEjdL-PCTaeX>. Acesso em 27 de abril de 2024.

⁶⁴⁶ A Federação, 09 de abril de 1915, p. 5.

⁶⁴⁷ Biblioteca Nacional de España. Disponível em <https://www.bne.es/es/blog/blog-bne/juan-martinez-abades-gijon1862-madrid1920>. Acesso em: 27 abril 2024. Versão gravada por Teresita Zazá disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=lwdhn7a03JQ>. Acesso em: 27 abril 2024.

transformista canta⁶⁴⁸ *Dispense, usted*⁶⁴⁹, com letra de José Juan Cadenas⁶⁵⁰ e música de Joaquín "Quinito" Valverde Sanjuán⁶⁵¹.

Grande referência para as imitações de Darwin na década de 1930, a cantora cupletista Raquel Meller já fazia parte das apresentações do transformista em 1916⁶⁵², por meio da canção polca *La Boba de Coria*⁶⁵³, que tinha letra da espanhola e música de Manuel Borguñó. De criação da artista de cuplé Carmen Flores, o imitador interpreta⁶⁵⁴ *A Chulapona*⁶⁵⁵, canção com letra de Ramiro Ruiz (Raffles) e música do maestro Cándido Larruga.

Igualmente proveniente dos espetáculos de cuplé, podemos encontrar obras como *El gaitero*⁶⁵⁶, com música de Manuel Nieto e letra de Guillermo Perrín e Miguel de Palacios⁶⁵⁷, autores de diversas zarzuelas; *Los pretendientes*⁶⁵⁸, música do espanhol Luis Llaneza⁶⁵⁹; *Ah! Nemesio!*⁶⁶⁰ de José Padilla⁶⁶¹, compositor que trabalhou como letrista de Raquel Meller e La Goya; *La Sultana*⁶⁶², composta pelo colombiano Daniel Bohorquez e gravada por ele e pelo tenor Espinosa em 1913⁶⁶³;

⁶⁴⁸ *A Federação*, 13 de abril de 1915, p. 5.

⁶⁴⁹ Revista Popular Ilustrada El Cine. Fílmoteca de Catalunya. Gravação disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=iKhDmHF-l08>. Acesso em: 27 abril 2024.

⁶⁵⁰ José Juan Cadenas (1872-1947) foi jornalista, letrista, poeta e empresário teatral na Espanha. Disponível em: https://www.abc.es/cultura/abci-jose-juan-cadenas-periodista-cuple-202003150128_noticia.html. Acesso em: 27 abril 2024.

⁶⁵¹ Joaquín "Quinito" Valverde Sanjuán (1875 - 1918) foi um compositor espanhol de zarzuelas. Era filho de Joaquín Valverde Durán, também compositor de zarzuelas, e geralmente era chamado de Quinito Valverde para diferenciá-lo de seu pai. (Valverde, Joaquín [1875-1918]. (2024). In *Discography of American Historical Recordings*). Disponível em <https://adp.library.ucsb.edu/names/103644>. Acesso em: 27 abril 2024.

⁶⁵² *Jornal do Recife*, 10 de julho de 1916, p. 8.

⁶⁵³ Informações disponíveis em <https://datos.bne.es/edicion/bipa0000183318.html>. Acesso em: 27 abril 2024. Gravação em voz não identificada disponível em <https://www.freshsoundrecords.com/various-artists-albums/653-el-arte-del-cuple-primeros-exitos-de-la-cancion-espanola-moderna-1906-1926-4-cd-boxset.html>. Acesso em: 27 abril 2024.

⁶⁵⁴ *Jornal do Recife*, 09 de setembro de 1916, p. 9.

⁶⁵⁵ Gravação na voz de Carmen Flores disponível em <http://bdh.bne.es/bnearch/PlayList.do?showYearItems=&field=listaMusical&advanced=&exact=&textH=&completeText=&text=%22Cupl%c3%a9s%22&pageNumber=61&pageSize=1&language=es>.

Acesso em: 27 abril 2024.

⁶⁵⁶ *A Federação*, 14 de abril de 1915, p. 5.

⁶⁵⁷ TORRES, 2012, p. 12.

⁶⁵⁸ *A Federação*, 01 de abril de 1915, p. 5.

⁶⁵⁹ Versão remasterizada na voz de Rosalia Bertini disponível em <https://open.spotify.com/intl-pt/track/4bEv1iAjlPLwPrHSqeeU8K>. Acesso em: 27 abril 2024.

⁶⁶⁰ *A Federação*, 28 de março de 1915, p. 5.

⁶⁶¹ Victor matrix G-2641. Ay Nemesio / Consuelo Mayendía. (2024). In *Discography of American Historical Recordings*. Disponível em https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/600001821/G-2641-Ay_Nemesio. Acesso em: 27 abril 2024.

⁶⁶² *A Federação*, 27 de março de 1915, p. 5.

⁶⁶³ Gravação na voz de Espinosa e Daniel Bohorquez (1913) disponível em <https://www.loc.gov/item/jukebox-8955/>. Acesso em: 27 abril 2024.

*Le Long Missouri*⁶⁶⁴, com letra de Henri Christiné⁶⁶⁵ (1867-1941) e cantado por Félix Mayol em francês; e *A corte de Faraón*⁶⁶⁶, possivelmente um excerto da opereta bíblica⁶⁶⁷ em um ato e cinco quadros escrita por Guillermo Perrín e Miguel de Palacios e música de Vicente Lleó⁶⁶⁸, e apresentada pela primeira vez em 21 de outubro de 1910 no Teatro Eslava em Madri. De acordo com Blasco Magraner, Marín-Liébana e Bueno Camejo (2020), *La corte de faraón* (1910, p. 12), (foi) “a obra que mais satisfiz o músico valenciano, alcançando a incrível marca de 772 apresentações e percorrendo os principais palcos da Espanha e da América com grande sucesso”⁶⁶⁹.

Podemos destacar, entre outros gêneros, a valsa, em músicas como *La Bonita*⁶⁷⁰ e *Valsa Bruno*⁶⁷¹ (que também aparece com seu nome francês, *Valse Brune*⁶⁷², música de Georges Krier e letra de Georges Villard; canções operísticas como *A manon*⁶⁷³ (possivelmente um excerto da ópera *Manon* de Jules Massenet); e canção campestre como *Leñadora*⁶⁷⁴ [letra e música de Agustín Bódalo⁶⁷⁵ (1892-1977)].

Não surpreende quando músicas em português passam a fazer parte do repertório do imitador, dado que sua aptidão para cantar em vários idiomas é citada no seu primeiro ano no Rio de Janeiro:

⁶⁶⁴ *A Federação*, 28 de março de 1915, p. 5.

⁶⁶⁵ Henri Christiné (1867-1941) Compositeur-Éditeur, Éliane Daphy. *Le long du Missouri*. Répertoire Mayol [photo Pananjou - illustration anonyme]. Illustration. Collection Eliane Daphy, France. 1912. Disponível em <https://hal.science/medihal-00588433/>. Acesso em 04 de abril de 2024. Versão na voz de Félix Mayol disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=KYiPRa9PvPE>. Acesso em 27 de abril de 2024.

⁶⁶⁶ *A Federação*, 09 de abril de 1915, p. 5.

⁶⁶⁷ Libreto da opereta disponível em https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/32/La_corte_de_Fara%C3%B3n_-_opereta_b%C3%ADblica_en_un_acto%2C_dividido_en_cinco_cuadros%2C_en_verso_%28IA_lacortedefaraono443lleo%29.pdf. Versão na voz de Maria José Cantudo disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=yXq1ggha7cM>. Acesso em: 27 abril 2024.

⁶⁶⁸ “Vicente Lleó Balbastre fue el principal mantenedor del género sicalíptico y su máxima figura de referencia. Muchas de sus composiciones alcanzaron una popularidad notória” (MAGRANER et al., 2020, p. 11)

⁶⁶⁹ Tradução nossa do original: “*La corte de faraón* (1910), la obra que más satisfizo al músico valenciano, alcanzando la increíble cifra de 772 representaciones y recorriendo con gran éxito los principales escenarios de España y América”.

⁶⁷⁰ Versão por Samuel Siegel disponível em <https://alexandria.ucsb.edu/lib/ark:/48907/f34j0d9j>. Acesso em: 04 abril 2024.

⁶⁷¹ *A Federação*, 30 de março de 1915, p. 5.

⁶⁷² Informações disponíveis na Bibliothèque Nationale de France https://data.bnf.fr/fr/13864285/georges_krier_valse_brune/. Partitura disponível em <https://www.ebay.ca/itm/254532208591>. Versão remasterizada na voz de Lucienne Delyle disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=qWKglzq-4IE>. Acesso em: 27 abril 2024.

⁶⁷³ *Diário de Pernambuco*, 06 de julho de 1916, p. 7.

⁶⁷⁴ *A Federação*, 20 de abril de 1915, p. 5.

⁶⁷⁵ Informações disponíveis em <https://www.academiacolectaciones.com/musica/inventario.php?id=M-6365>. Acesso em: 27 abril 2024.

Então, como num elegante “music-hal”, os tipos passam... É a *chanteuse* parisiense com todo seu requinte de civilização e de chic; e a salerosa espanhola, cantando irrequietas habaneras; é a cantora italiana com a mesma doçura na voz de canções embaladoras como elas devem ser as noites enluaradas de Nápoles... Darwin vive com uma infinita naturalidade, num conjunto de nuances, e uma variante de modalidades, todas essas silhuetas impressionantes⁶⁷⁶.

Entre as primeiras canções em português registradas na imprensa encontramos *Cobre-me, cobre-me*⁶⁷⁷, composição Juca Storoni⁶⁷⁸, gravada pela Edison Phonograph nas vozes da soprano Julia Mendes e do barytono Eduardo Barreiros⁶⁷⁹.

Em seguida, Darwin insere nas suas apresentações uma canção que aparecerá diversas vezes listada na programação e que será até mesmo reapresentada a pedidos dos espectadores, o tango brasileiro *Vatapá*⁶⁸⁰, de Paulino do Sacramento⁶⁸¹. A música foi gravada em Lisboa em 1910 por Geraldo Magalhães e Medina de Sousa⁶⁸² e foi “(...) originalmente composta para a revista *Fado e maxixe* do brasileiro João Phoca e do português André Brun” (LEMOS; ARAGÃO, 2023, p. 22). Um ponto interessante é o gênero da canção, que aparece como tango brasileiro e como maxixe em diferentes fontes. De acordo com Tinhorão (1991, p. 101),

(...) a partir da primeira década do século XX, o nome *tango* serviria, sucessivamente, para indicar o gênero de músicas gravadas por bandas com características marciais (...), polcas-dobrados, de ritmo algo amaxixado (...), polcas-maxixes (...) ou simplesmente polcas puladas (...).

Ainda segundo o autor, a utilização do termo tango brasileiro servia para esconder a origem africana das músicas, como lundus, modinhas e maxixes e deixou

⁶⁷⁶ *Gazeta de Notícias*, 01 de novembro de 1914, p. 2.

⁶⁷⁷ *A Federação*, 01 de abril de 1915, p. 5.

⁶⁷⁸ “João José da Costa Júnior, compositor, pianista e regente, também conhecido pelo pseudônimo de Juca Storoni — anagrama de Costa Júnior — ou simplesmente Costinha”. Disponível em <https://acervo.casadochoro.com.br/cards/view/382>. Acesso em: 05 abril 2024.

⁶⁷⁹ Informações disponíveis em <https://discografiabrasileira.com.br/disco/190287/odeon-r-43229> e <https://archive.org/details/edisonphonograph08moor/page/n41/mode/2up>. Acesso em: 04 abril 2024.

⁶⁸⁰ *A Federação*, 08 de abril de 1915, p. 5.

⁶⁸¹ *Enciclopédia da música brasileira: popular, erudita e folclórica*, 1998, p. 702-703

⁶⁸² Versão de *O Vatapá*, Paulino Sacramento, interpretado por Medina de Sousa e Geraldo Magalhães, Victor R 98453. 1910. Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/20733/o-vatapa>. Acesso em: 27 abril 2024. Partitura disponível em <https://musicabrasilis.org.br/partituras/paulino-sacramento-o-vatapa>. Acesso em: 27 abril 2024.

de ser utilizado a partir da década de 1930, quando o tango argentino se tornou moda no país (TINHORÃO, 1991).

Assim como *Vatapá*, outra composição de Paulino do Sacramento foi interpretada pelo imitador, o tango brasileiro *Pierrô*⁶⁸³. Considerado um hábil trompetista, Sacramento compôs a canção de forma que ela era “considerada um verdadeiro teste para solistas desse instrumento”⁶⁸⁴.

Sucesso do Carnaval de 1916, mas cantada já em 1915⁶⁸⁵ por Darwin, *Minha Carabô*, era um *one-step* norte-americano, *Caraboo* no original, de Sam Marshall, traduzida para o português pelo cômico Alfredo de Albuquerque (com quem Darwin dividiu os palcos em mais de uma oportunidade). Foi gravada por Geraldo Magalhães⁶⁸⁶ de *Os Geraldos*, com sua parceira, a portuguesa Alda Soares⁶⁸⁷. O transformista também integraria às suas apresentações um sucesso do carnaval em 1922, quando passou a cantar o lundu *Maroca*⁶⁸⁸, gravado pelo cantor Eduardo das Neves⁶⁸⁹, o Palhaço Negro.

Além dessas, podemos citar outras canções em português como a valsa *Canção de Pierrot*⁶⁹⁰, música de A. X. e arranjo de V. Costa, partituras com letra de Arlindo Leal (FONSECA, 2014), que Darwin apresentava em trajes de homem; *O Soldado*⁶⁹¹, lundu gravado por João Barros⁶⁹² em 1907; *A Bengala*⁶⁹³, possivelmente a cançoneta *A ponta da bengala*⁶⁹⁴; *O Garoto*⁶⁹⁵, provavelmente o tango composto por Antônio Maria Passos e gravado pelo grupo *Lulu O Cavaquinho*⁶⁹⁶, entre 1908 e

⁶⁸³ *Jornal do Recife*, 23 de julho de 1916, p. 7.

⁶⁸⁴ *Enciclopédia da música brasileira: popular, erudita e folclórica*, 1998, p. 703

⁶⁸⁵ *A Federação*, 14 de abril de 1915, p. 5.

⁶⁸⁶ Gravação na voz de Geraldo Magalhães (1911) disponível em <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/16257/minha-caraboo>. Acesso em 27 abril 2024.

⁶⁸⁷ *Enciclopédia da música brasileira: popular, erudita e folclórica*, 1998, p. 468.

⁶⁸⁸ *Correio da Manhã*, 19 de abril de 1922, p. 6.

⁶⁸⁹ Disponível em <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/8857/marocas>. Acesso em: 27 abril 2024.

⁶⁹⁰ *Jornal do Recife*, 24 de junho de 1916, p. 8.

⁶⁹¹ *Jornal do Recife*, 17 de julho de 1916, p. 8.

⁶⁹² Gravação na voz de João Barros (1907) disponível em <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/21130/o-soldado>. Acesso em: 27 abril 2024.

⁶⁹³ *Jornal do Recife*, 28 de julho de 1916, p. 6.

⁶⁹⁴ Gravação na voz de Peixotinho (1909) disponível em <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/6019/a-ponta-da-bengala>. Acesso em: 27 abril 2024.

⁶⁹⁵ *Jornal do Recife*, 07 de agosto de 1916, p. 4.

⁶⁹⁶ “Luís Carlos dos Santos Faria, mais conhecido como Lulu Cavaquinho, era da turma de Mário Álvares, Galdino Barreto, Quincas Laranjeiras e Juca Russo (filho do compositor e violonista Juca Valle). Formou o grupo Lulu o Cavaquinho, que gravou vários discos para a Casa Edison nas primeiras décadas do século XX”. (Enciclopédia Ilustrada do Choro no Séc. XIX, disponível em <https://acervo.casadochoro.com.br/cards/view/690>). Acesso em: 27 abril 2024.

1912⁶⁹⁷; cançoneta *A rainha japonesa*⁶⁹⁸, com música e versos do maestro Jose Ribas⁶⁹⁹ e o tango *A Pimenta*⁷⁰⁰, de José Nunes gravado em 1907 por Medina de Souza⁷⁰¹.

O tango argentino também compôs os espetáculos de Darwin. Nas publicidades, temos duas menções diretas: a canção *A hora do chá*⁷⁰² em 1916, partitura⁷⁰³ com letra de Arlindo Leal e música e letra espanhola de N.N. (FONSECA, 2014) e a indicação de que o repertório do artista contava com “as últimas novidades em tango de criação portenha (...)”⁷⁰⁴, em 1933. Na análise das partituras, veremos uma presença maior do tango argentino, gênero que teve uma gênese marginalizada e apenas posteriormente se tornou símbolo do nosso país vizinho.

O tango, que havia nascido como fruto da cultura marginalizada do arrebalo, refugiado em bordéis e considerado imoral por suas letras picantes e coreografia ousada, desembarca em Paris, por volta de 1910, levada por oficiais e cadetes que estiveram em Buenos Aires em viagem de instrução. Logo a novidade se espalhou pela França tornando-se moda (...). Na época em que Paris servia de modelo para o resto do mundo, ironicamente o tango volta à Argentina como orgulho e principal elemento na sua formação identitária (WERNER, 2012, p. 34).

Interessante observar que, de acordo com Araújo (1993), o gênero teria deixado de ser marginalizado apenas em 1916, ano em que Darwin o incorpora em suas apresentações, o que pode indicar que o artista estava em constante atualização em relação aos gêneros musicais e à razão de suas apresentações continuarem de interesse do público ao longo de tantos anos.

⁶⁹⁷ Columbia matrix 11875. Garoto / Grupo Lulu o Cavaquinho. (2024). In Discography of American Historical Recordings. Disponível em <https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/2000051440/11875-Garoto>. Acesso em: 27 abril 2024.

⁶⁹⁸ *Jornal do Recife*, 10 de agosto de 1916, p. 9.

⁶⁹⁹ Não encontramos registros de uma canção com esse título e poucas informações sobre Ribas. O que foi possível descobrir foram os títulos de outras músicas do compositor como *Confidências ao luar*, *Coração que implora* e *Amor – Canção eterna*. *Discografia Brasileira*. Disponível em <https://discografiabrasileira.com.br/artista/10723/jose-ribas>. Acesso em: 27 abril 2024.

⁷⁰⁰ *Jornal do Recife*, 30 de julho de 1916, p. 4.

⁷⁰¹ Victor matrix [Vi cat 98819]. A pimenta / Medina de Souza. (2024). In Discography of American Historical Recordings. Disponível em https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/1000015452/Vi_cat_98819-A_pimenta. Acesso em: 27 abril 2024.

⁷⁰² *A Pacotilha*, 28 de setembro de 1916, p. 2.

⁷⁰³ Disponível em <https://www.institutopianobrasileiro.com.br/partituras?term=hora+do+ch%C3%A1&x=0&y=0>. Acesso em: 27 abril 2024.

⁷⁰⁴ *A Federação*, 01 de março de 1933, p. 2.

Ao analisarmos o repertório de Darwin anunciado nos periódicos, encontramos mais de uma dezena de canções ainda não identificadas como *El Inocente*, *La regene del contado*⁷⁰⁵, *A vendedora de beijos*⁷⁰⁶, *Los pretendientes*, *Madame Cócó*, *Rispetto all'antica*⁷⁰⁷, *A Hespanholita*⁷⁰⁸, *Aguadora asturiana*⁷⁰⁹, *Na Martinica*⁷¹⁰, *Miras del caminho*, *Quitagal* (interpretada em dueto de duas vozes por Darwin)⁷¹¹, *Canção antiga de Luis XV* (apresentada com trajes daquela época)⁷¹², *Uma camponesa*⁷¹³, *O Príncipe*, *O Vem-vem*⁷¹⁴, *A Theresita*⁷¹⁵, *A Valsa Negra*⁷¹⁶, *O cravo vermelho*⁷¹⁷, *Coração nos lábios*⁷¹⁸ (valsa), *O Manolo*⁷¹⁹, *Carolina*, *O Refluto*, *O guarda sol*⁷²⁰ (cantado em dueto de duas vozes), *Difícil de dizer*, *Cançoneta do ladrão*, e *Caiu o paletó*⁷²¹.

Seguindo agora para as partituras⁷²², encontramos cinco fox-trots: *Waya Wass*, *La Chula Tanguista*, *Lamentos de Pierrot* (*Cosí Piange Pierrot*), *Carnaval de Pierrot* e *Les Gigolottes*; e 14 tangos: *La Paiquita*, *Talán-Talán*, *Pobre Madre!*, *Cascabelito*, *Mentirosa*, *Loca!*, *El Pañuelito*, *Chau...*, *Chita*, *Meu Filho!*, *A Phalena*, *Francesita*, *Madre*, *Melenita de Oro* e *Celosa*. Os materiais foram publicados na década de 1920, no auge de Darwin no Rio de Janeiro, quando o artista já estava há alguns anos se apresentando na Capital Federal.

Sobre os créditos das canções, temos os fox-trots *Waya Wais*, música do espanhol W. Keppler Lais (cujo nome real era Patricio Muñoz Aceña)⁷²³, com letra em português de Luiza Ferreira de Carvalho e em espanhol de N. N.⁷²⁴; *La Chula*

⁷⁰⁵ *A Federação*, 30 de março de 1915, p. 5.

⁷⁰⁶ *A Federação*, 31 de março de 1915, p. 5.

⁷⁰⁷ *A Federação*, 04 de abril de 1915, p. 5.

⁷⁰⁸ *A Federação*, 06 de abril de 1915, p. 5.

⁷⁰⁹ *A Federação*, 11 de abril de 1915, p. 5.

⁷¹⁰ *A Federação*, 17 de abril de 1915, p. 5.

⁷¹¹ *Jornal do Recife*, 02 de julho de 1916, p. 9.

⁷¹² *Jornal do Recife*, 24 de junho de 1916, p. 8.

⁷¹³ *Jornal do Recife*, 07 de julho de 1916, p. 6.

⁷¹⁴ *Jornal do Recife*, 09 de julho de 1916, p. 9.

⁷¹⁵ *Jornal do Recife*, 11 de julho de 1916, p. 6.

⁷¹⁶ *Jornal do Recife*, 24 de julho de 1916, p. 7.

⁷¹⁷ *Jornal do Recife*, 25 de julho de 1916, p. 6.

⁷¹⁸ *Jornal do Recife*, 27 de julho de 1916, p. 8.

⁷¹⁹ *Jornal do Recife*, 02 de agosto de 1916, p. 6.

⁷²⁰ *A Pacotilha*, 30 de setembro de 1916, p. 2.

⁷²¹ *A Pacotilha*, 03 de outubro de 1916, p. 2.

⁷²² As partituras estão disponíveis em Anexos.

⁷²³ Mais informações em https://adp.library.ucsb.edu/index.php/mastertalent/detail/325116/Keppler-Lais_W. Acesso em 28 abril 2024.

⁷²⁴ Compositor de identidade não encontrada, compositor de outras canções conforme o IMMUB (Instituto Memória Musical Brasileira), disponível em <https://www.immub.org/compositor/n-n>. Acesso em: 28 abril 2024.

Tanguista, letra de E. Tegglén, música de Juan Rica e adaptação para o português de Zeca Ivo⁷²⁵; Lamentos de Pierrot (*Così Piange Pierrot*), letra e música do italiano Cesare Andrea Bixio⁷²⁶, letra em português “do festejado escritor teatral” F. Corrêa da Silva⁷²⁷; Carnaval de Pierrot (no original *Danza Pierrot*⁷²⁸), letra de P. Buonanno e música de E. A. Mario (nome artístico de Giovanni Gaeta)⁷²⁹, ambos autores italianos; e Les Gigolottes, da opereta *La danza dela Libellule*⁷³⁰, com música de Franz Lehár⁷³¹ e versos de Dr. Côrrea Costa.

Em relação aos 14 tangos, temos *La Paiquita*, música de José M. Cordoñer com adaptação em português de Conde de Ipê; *Talán-Talán*, tango porteño com música de Enrique Delfino e letra de Alberto Vacarezza⁷³²; *Pobre Madre!*⁷³³, letra de Alfredo Lamarca e música de Luis Martínez Serrano⁷³⁴; *Cascabelito*⁷³⁵, letra de Juan A. Caruso⁷³⁶ e música de José Bohr⁷³⁷; *Mentirosa*⁷³⁸, letra de Francisco Garcia

⁷²⁵ Compositor carioca que viveu parte da vida no Rio Grande do Sul e por isso incorporou valores da cultura gaúcha às suas composições, como em *Gaúcho Velho* e *Guasca* (*Enciclopédia da música brasileira: popular, erudita e folclórica*, 1998, p. 847) A cantora Lamartine Babo escreveu uma música em homenagem ao compositor, que levava seu nome. A gravação está disponível em <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/39625/zeca-ivo>. Acesso em: 28 abril 2024.

⁷²⁶ Mais canções do compositor estão disponíveis em <https://discografiabrasileira.com.br/artista/45118/c-a-bixio>. Acesso em: 28 abril 2024.

⁷²⁷ Mais canções do compositor estão disponíveis em <https://discografiabrasileira.com.br/artista/14940/f-correa-da-silva>. Acesso em: 28 abril 2024.

⁷²⁸ Mario, E. A., De Matienzo, T., Shilkret, N. & Buonanno, P. (1924) *Danza Pierrot!*. [Audio] Disponível em Library of Congress, <https://www.loc.gov/item/jukebox-70249/>. Acesso em: 28 abril 2024.

⁷²⁹ Mario, E. A.. (2024). In *Discography of American Historical Recordings*. Disponível em: <https://adp.library.ucsb.edu/names/108868>. Acesso em: 28 abril 2024.

⁷³⁰ Columbia matrix 70748. *Fox trot delle Gigolettes / Aristide Baracchi ; Ines Talamo*. (2024). In *Discography of American Historical Recordings*. Disponível em: https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/2000101263/70748-Fox_trot_delle_Gigolettes. Acesso em: 28 abril 2024.

⁷³¹ Lehár, Franz. (2024). In *Discography of American Historical Recordings*. Disponível em: <https://adp.library.ucsb.edu/names/102499>. Acesso em 28 abril 2024.

⁷³² Vacarezza, Alberto. (2024). In *Discography of American Historical Recordings*. Disponível em: <https://adp.library.ucsb.edu/names/105472>. Acesso em: 28 abril 2024.

⁷³³ Brunswick matrix E21080-E21081. *Pobre madre / Orquesta Walt Merrico*. (2024). In *Discography of American Historical Recordings*. Disponível em: https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/2000222860/E21080-E21081-Pobre_madre. Acesso em: 28 abril 2024.

⁷³⁴ Martínez Serrano, Luis. (2024). In *Discography of American Historical Recordings*. Disponível em: <https://adp.library.ucsb.edu/names/115676>. Acesso em: 28 abril 2024.

⁷³⁵ Columbia matrix W95539. *Cascabelito : Tango / Eva Bohr ; Orquesta Criolla Argentina*. (2024). In *Discography of American Historical Recordings*. Disponível em: https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/2000120490/W95539-Cascabelito_Tango. Acesso em: 28 abril 2024.

⁷³⁶ Caruso, Juan A.. (2024). In *Discography of American Historical Recordings*. Disponível em: <https://adp.library.ucsb.edu/names/112530>. Acesso em: 28 abril 2024.

⁷³⁷ Bohr, José. (2024). In *Discography of American Historical Recordings*. Disponível em: <https://adp.library.ucsb.edu/names/106061>. Acesso em: 28 abril 2024.

⁷³⁸ Gramophone matrix BJ1553. *Mentirosa / Trío Argentino*. (2024). In *Discography of American Historical Recordings*. Disponível em:

Jiménez⁷³⁹, música de Anselmo Aieta⁷⁴⁰ e versão em português de Zeca Ivo (o mesmo que traduziu *La Chula Tanguista*); *Loca!*⁷⁴¹, letra de Antonio Viergol⁷⁴² e música de Manuel Jovés⁷⁴³; *El Pañuelito*⁷⁴⁴, letra de Gabino Coria Peñaloza⁷⁴⁵ e música de Juan de Dios Filoberto⁷⁴⁶; *Chau... Chita*, de Elio Rietti⁷⁴⁷; *Meu Filho!*⁷⁴⁸ de Luis Martínez Serrano (já aqui citado como autor de *Pobre madre*); *A Phalena*, letra de C. Esteban Flores (Celedonio Flores)⁷⁴⁹ e música de Pedro Maffia⁷⁵⁰; *Francesita*, também da dupla Enrique Delfino e Alberto Vacarezza, mesmos compositores de *Talán-Talán*; *Madre (mãe)*⁷⁵¹, tango argentino com letra de Verminio Servetto⁷⁵², música de Francisco Pracanico⁷⁵³ e adaptação para o português de Xisto Braga, apresentada também como canção do repertório da jazz-band Os 8 Batutas do Cine Rialto;

<https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/1000001895/BJ1553-Mentirosa>. Acesso em: 28 abril 2024.

⁷³⁹ Garcia Jiménez, Francisco. (2024). In *Discography of American Historical Recordings*. Disponível em: <https://adp.library.ucsb.edu/names/101925>. Acesso em: 28 abril 2024.

⁷⁴⁰ Aieta, Anselmo. (2024). In *Discography of American Historical Recordings*. Disponível em: <https://adp.library.ucsb.edu/names/112498>. Acesso em: 28 abril 2024.

⁷⁴¹ Victor matrix B-28330. *Loca* / International Novelty Orchestra. (2024). In *Discography of American Historical Recordings*. Disponível em: <https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/800002349/B-28330-Loca>. Acesso em: 28 abril 2024.

⁷⁴² Mais informações disponíveis na Biblioteca Nacional de España: <https://datos.bne.es/persona/XX1104811.html>. Acesso em: 28 abril 2024.

⁷⁴³ Jovés, Manuel. (2024). In *Discography of American Historical Recordings*. Disponível em: <https://adp.library.ucsb.edu/names/112489>. Acesso em: 28 abril 2024.

⁷⁴⁴ Victor matrix BAVE-44841. *El pañuelito* / Libertad Lamarque. (2024). In *Discography of American Historical Recordings*. Disponível em: https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/800018972/BAVE-44841-El_pauelito. Acesso em: 28 abril 2024.

⁷⁴⁵ Peñaloza, Gabino Coria. (2024). In *Discography of American Historical Recordings*. Disponível em: <https://adp.library.ucsb.edu/names/358949>. Acesso em: 28 abril 2024.

⁷⁴⁶ Filiberto, Juan de Dios. (2024). In *Discography of American Historical Recordings*. Disponível em: <https://adp.library.ucsb.edu/names/116538>. Acesso em: 28 abril 2024.

⁷⁴⁷ Rietti, Elio. (2024). In *Discography of American Historical Recordings*. Disponível em: <https://adp.library.ucsb.edu/names/208521>. Acesso em: 28 abril 2024.

⁷⁴⁸ Victor matrix BVE-36371. *Hijo mío* / Juan Pulido. (2024). In *Discography of American Historical Recordings*. Disponível em: https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/800010616/BVE-36371-Hijo_mo. Acesso em: 28 abril 2024.

⁷⁴⁹ Flores, Celedonio. (2024). In *Discography of American Historical Recordings*. Disponível em: <https://adp.library.ucsb.edu/names/103453>. Acesso em: 28 abril 2024.

⁷⁵⁰ Maffia, Pedro. (2024). In *Discography of American Historical Recordings*. Disponível em: <https://adp.library.ucsb.edu/names/112414>. Acesso em: 28 abril 2024.

⁷⁵¹ Gravação na voz de Chola Luna disponível em <https://www.todotango.com/musica/tema/1988/Madre/>. Acesso em: 27 abril 2024.

⁷⁵² Servetto, Verminio. (2024). In *Discography of American Historical Recordings*. Disponível em: <https://adp.library.ucsb.edu/names/343178>. Acesso em: 28 abril 2024.

⁷⁵³ Pracanico, V.. (2024). In *Discography of American Historical Recordings*. Disponível em: <https://adp.library.ucsb.edu/names/338355>. Acesso em: 28 abril 2024.

Melenita de Oro⁷⁵⁴, tango de composição do argentino C. V. G. Flores⁷⁵⁵ (Carlos Vicente Geroni Flores) e Celosa⁷⁵⁶, tango argentino de Manoel Jovés (mesmo compositor de Loca!).

A partir do exposto e da observação dos periódicos e partituras, podemos discutir alguns pontos. O primeiro diz respeito à presença considerável de canções de cupletistas. Por Darwin ser natural da Espanha, parece-nos consequente que o gênero cuplé apareça com frequência em seus espetáculos, até mesmo porque o transformista emularia cupletistas no palco, como é o caso de Raquel Meller. Talvez por oferecer uma imitação de cupletistas, é que Darwin não tenha alcançado relevância em seu país de origem como alcançou no Brasil. Enquanto aqui encontramos centenas de registros sobre sua arte, na Espanha são poucas as citações na imprensa e no livro *Historia del arte frívolo*⁷⁵⁷, maior compêndio da arte que engloba cupletistas, transformistas e bailarinas, o imitador é sequer mencionado nas 418 páginas da obra. Podemos compreender que, em um país com artistas como La Goya, Raquel Meller, Fornarina, a arte de Darwin poderia parecer pouco original aos espectadores espanhóis. Já no Brasil, as canções e imitações de cupletistas tinham apelo junto ao público, porque as composições traziam a modernidade europeia tão almejada, correspondendo ao desejo mundanista dos brasileiros do início do Século XX e porque o imitador trazia ao palco figuras belas e sedutoras, alvo de desejo de homens e mulheres por diferentes razões.

A variedade de gêneros cantados pelo transformista na década de 1910 (na qual estão localizadas a grande parte das canções citadas) é outro tópico a se refletir. Cuplé, maxixe, lundu, tango brasileiro, tango argentino, valsa, ópera. Além de interpretar canções que possivelmente já estavam no seu repertório como cuplés, tangos argentinos, valsas e óperas, o transformista integra ritmos brasileiros como maxixe, lundu e o tango brasileiro (que já compreendemos que escondia em seu nome outros gêneros ligados à cultura africana).

⁷⁵⁴ Gravação da orquestra Típica Flores disponível em [https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/600004365/BA-106-Melenita de oro](https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/600004365/BA-106-Melenita_de_oro). Acesso em: 28 abril 2024.

⁷⁵⁵ Flores, C. V. G.. (2024). In Discography of American Historical Recordings. Disponível em <https://adp.library.ucsb.edu/names/112622>. Acesso em: 28 abril 2024.

⁷⁵⁶ Gennett matrix 9457. Celosa! / Mariani Tango Orchestra. (2024). In Discography of American Historical Recordings. Disponível em <https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/2000455960/9457-Celosa>. Acesso em: 28 abril 2024.

⁷⁵⁷ RETANA, Álvaro. *Historia del arte frívolo*. Tesoro, Madrid, 1964.

Novamente, Darwin opera na negociação entre o desejo de modernidade e a própria tradição brasileira. O lundu cantado pelo transformista possivelmente já era o lundu-canção, uma versão mais palatável à aristocracia do século XIX que o consumia e não a versão do ritmo originária da África que chegou ao Brasil ainda no século XVI e sofreu influências de ritmos indígenas como o Caruru e Cateretê, tornando-se um ritmo afro-brasileiro (CALDAS, 1989). Já o maxixe, também presente nos espetáculos do imitador, era um gênero brasileiro mais recente, surgido no final do século XIX e herdeiro do lundu. Trazia na dança os movimentos mais sensuais e “selvagens” presentes no lundu original, motivo pelo qual sofreu preconceito em seu início, assim como por ter sido um gênero popularizado pelas classes operárias (CALDAS, 1989). Ou seja, se por um lado Darwin cantava nas suas apresentações gêneros tidos como modernos, por outro, demonstrava preocupação em performar canções brasileiras que estavam em voga, no dia a dia do público, o que justifica seu apelo juntos aos brasileiros, que encontravam em seu repertório uma amalgama da realidade do país (a coexistência entre a busca pela modernidade e a manutenção de tradições). Outro aspecto das canções brasileiras a se salientar era de que elas circulavam também internacionalmente pelas gravações de companhias como Victor, Odeon e Columbia, como é possível atestar nas notas de rodapé ligadas a elas. Então, ainda que fossem nacionais e por isso fossem interpretadas ao público brasileiro, poderiam também fazer parte do repertório do artista em suas apresentações em outros países.

Em relação às partituras, interessante constatar que, apesar de ter cantado muitos diferentes gêneros na década anterior, nos anos 1920, apenas dois gêneros figuram entre os publicados em formato de solfa. Compreendemos que outros tipos de canções ainda faziam parte do repertório de Darwin (a partir do seu histórico aqui apresentado e pela própria indicação de que o lundu Maroca foi cantado na década de 1920), mas que os fox-trots e tangos tenham se tornado mais presentes devido ao sucesso dos gêneros junto aos cariocas. Conforme indicamos, com o destaque recebido pelo tango em Paris, cidade referência de modernidade, logo o gênero se popularizou no país. Já o fox-trot invadiu o Brasil junto de outros gêneros norte-americanos como o ragtime e o Charleston após o fim da Primeira Guerra Mundial (ARAÚJO, 1993). Conforme explica Tinhorão (1998, p. 251), o crescimento acelerado da população brasileira junto de uma forte imigração de europeus e asiáticos no centro-sul-sudeste, oportunizou a entrada das novidades americanas, devido a “uma ausência de identidade nacional das novas camadas de classe média, que se

formavam ao influxo das modernas condições econômicas”. Havia ainda outra razão para o domínio de gêneros estrangeiros nos palcos brasileiros:

(...) (a) subordinação do artístico ao comercial iria explicar, afinal, não apenas a crescente transformação da música popular em fórmulas fabricadas para a venda (depois de obtida a massificação, basta produzir "o que o povo gosta"), mas a progressiva dominação do mercado brasileiro pela música importada dos grandes centros europeus e da América do Norte, sedes também das gravadoras internacionais e da moderna indústria de aparelhos eletro-eletrônicos e de instrumentos de alta tecnologia (TINHORÃO, 1998, p. 248).

Isso clarifica porque tais gêneros eram publicados como partituras em detrimento de outros. Na capa e contracapa das partituras, encontramos ainda menções a outros gêneros (não especificamente do repertório de Darwin, mas sim publicados pela Casa Carlos Wehrs) como marcha ítalo-brasileira, samba carioca, maxixe paulista, samba molhado, samba feniano, samba democrático⁷⁵⁸. Já na capa de *Waya-Wais*⁷⁵⁹ são citados “outros sucessos do querido Darwin”, tais como *Madre louca*; *Padre nosso*⁷⁶⁰; *La ultima cita*⁷⁶¹; *Deus no ceo, ella na terra*⁷⁶²; *O despertar de uma ilusão*; *Can you forget*⁷⁶³; *I love you*⁷⁶⁴; *Quem canta seu mal espanta*⁷⁶⁵; *Moleira*; *Um recado Madame*, *El rey del cabaret*⁷⁶⁶ e *Melenita de oro*.

⁷⁵⁸ Partitura *Lamentos de Pierrot (Cosi Piange Pierrot)*. Coleção do Almirante. Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. Mais informações em <http://www.mis.rj.gov.br/colecao/almirante/>. Acesso em 24 de maio de 2022.

⁷⁵⁹ Partitura *Waya-Wais*. Coleção do Almirante. Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. Mais informações em <http://www.mis.rj.gov.br/colecao/almirante/>. Acesso em 24 de maio de 2022

⁷⁶⁰ Tango de composição em espanhol de Enrique Delfino, versão em português de Castro e De Sousa, gravada em 1924 por Aristarco Dias Brandão. Informações disponíveis em <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/5664/padre-nosso>. Acesso em: 28 abril 2024.

⁷⁶¹ Tango de composição do argentino Agustín Bardi, gravada pela Orquestra Típica de Caro em 1928. Informações disponíveis em https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/800018355/BAVE-44225-La_Itima_cita. Acesso em: 28 abril 2024.

⁷⁶² Provavelmente o tango de salão de A. N. Caldas, de acordo com o material de divulgação disponível em https://acervo.casadochoro.com.br/files/uploads/scores/score_3143.pdf. Acesso em: 28 abril 2024.

⁷⁶³ Canção do gênero ragtime composta por Hugo Frey. Gravação disponível em <https://www.loc.gov/item/jukebox-61529/>. Acesso em: 28 abril 2024.

⁷⁶⁴ Fox-trot composto por Harry Archer para o musical *Little Jessie James*, maior sucesso da Broadway na temporada 1923-24. Gravação na voz de Lewis James disponível em <https://www.loc.gov/item/jukebox-672045/>. Acesso em: 28 abril 2024.

⁷⁶⁵ Canção não identificada, não confundir com o samba de Alcebíades Barcelos (Bide) e Walfrido Silva, *Quem canta seus males espanta*, gravado por Carmen Miranda em 1936. Gravação disponível em <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/29996/quem-canta-seus-males-espanta>. Acesso em: 28 abril 2024.

⁷⁶⁶ Tango de composição de Enrique Delfino. Gravação da Orchestre Tano Genaro disponível em https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/2000393810/L37-El_rey_del_cabaret. Acesso em: 28 abril 2024.

Dessa forma, as partituras indicam mais os gêneros que estavam sendo comercializados, do que retratam todas as possibilidades de canções apresentadas pelo transformista na década de 1920. A menção a menos canções e, por consequência, menos gêneros, está ligada ao fato de que os periódicos cariocas (dado que foi no Rio de Janeiro que Darwin passou mais tempo nessa década) citavam menos o repertório do artista e até mesmo seus tipos de imitação, utilizando nos anúncios menções aos principais atrativos do espetáculo: imitação, música e moda; acompanhados de inúmeros adjetivos, mas sem detalhá-los.

Fechando a discussão sobre as partituras, significativo apontar o uso das imagens do artista nas capas. Em algumas, temos apenas a imagem do imitador na sua versão masculina como a de *Waya Wais*; em outras, a mesma imagem, mas acompanhada de uma ilustração fazendo referência à canção, como em *Lamentos de Pierrot*, no qual a fotografia de Darwin como homem divide espaço com o desenho de um Pierrot triste; na capa de *Mentirosa*, temos o transformista em sua figura feminina de forma dupla, em uma fotografia e na ilustração; e por fim, temos capas em que é possível ver o artista nas versões masculina e feminina, postas lado a lado, como nas partituras de *Loca!*, *El Pañuelito* e *La Paiquita*. Seguem as imagens:

Figura 52 - Partitura de Waya Wais.



Figura 53 - Partitura de Lamentos de Pierrot (Cosi Piange Pierrot).



Figura 54 - Partitura de Mentirosa.



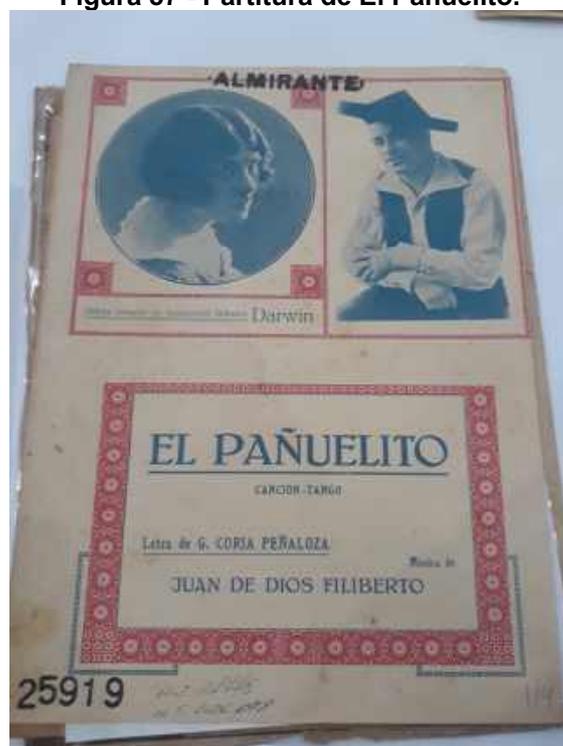
Figura 55 - Capa de partituras “Musicas de Exito”.



Figura 56 - Partitura de Loca!



Figura 57 - Partitura de El Pañuelito.



Fonte: Fotografia do autor, 2024.

A utilização da imagem do artista reforça o argumento da sua fama junto aos cariocas na década de 1920, dado que, se o imitador não fosse reconhecido pelo

público, se ele não estivesse dentro de uma lógica de estrelismo⁷⁶⁷ reforçada pela imprensa a partir de adjetivações hiperbólicas e ampla cobertura (como vimos ao longo do trabalho por meio das citações), sua imagem não seria utilizada como aqui, na qual busca-se atrelar as canções à sua imagem e, com isso, ampliar as vendas das partituras. As canções, ainda que pertencentes ao repertório do transformista, não eram exclusivas dele, logo, poderiam ter sido anunciadas com a imagem de outro artista. A escolha da Casa Carlos Wehrs é um claro indício da presença e importância de Darwin na cena cultural do Rio de Janeiro nos anos 1920, isso porque

(...) tendo em vista que a partitura impressa, desde seus primórdios, foi peça importante de uma cadeia mercadológica mais ampla, ou seja, ela foi uma mercadoria, outros aspectos, muito além de musicais, fazem parte, sem dúvida, de seu universo. É comum encontrar numa partitura propagandas de outras partituras, propagandas de outros produtos, como instrumentos musicais, livros, métodos, e, até mesmo, de sapatos, chapéus, espartilhos e perucas. É claro que as editoras sabiam exatamente qual era o público consumidor de seus produtos (ROSA, 2020, p. 212-213).

Como as partituras eram em sua maioria para piano, que naquela época era um instrumento musical instalado na ambiência doméstica e preferencialmente de uso feminino (ROSA, 2020), podemos depreender que a Casa Carlos Wehrs buscava a atenção das mulheres utilizando a imagem de Darwin, que como veremos no capítulo 4, teve um público feminino relevante, a ponto de ser chamado de “verdadeiro ídolo das moças”⁷⁶⁸.

Se, nos anos 1910, temos muitos gêneros registrados na imprensa e, nos 1920, a publicação de partituras, nos 1930, poucas são as menções ao repertório, mas o que encontramos aponta para uma continuidade da lógica anteriormente aplicada, com a presença de “canções sul-americanas”⁷⁶⁹, com “as mais recentes novidades em tangos”⁷⁷⁰, sem deixar a modernidade de lado, com “as mais modernas canções de Paris, Madrid e Barcelona”⁷⁷¹.

Discutido o repertório e seus gêneros, faz-se necessário abordar mais dois pontos: a quantidade de canções por espetáculo e a voz ou vozes de Darwin. Sobre

⁷⁶⁷ O *star system* não se inicia no cinema, mas sim no teatro, conforme afirma Adamatti (2009), o que corrobora a ideia de que Darwin, sendo destaque nos palcos, poderia ser entendido como uma estrela na cena cultural da época, a ponto de ser convidado a participar de um filme, *Augusto Annibal quer casar* (Luis de Barros, 1923), como veremos em mais detalhes no capítulo 3.

⁷⁶⁸ *Correio da Manhã*, 29 de agosto de 1922, p. 4.

⁷⁶⁹ *A nação*, 04 de julho de 1937, p. 7

⁷⁷⁰ *A Federação*, 27 de janeiro de 1934, p. 2.

⁷⁷¹ *Diário Carioca*, 24 de dezembro de 1932, p. 8.

o primeiro, podemos afirmar que, na maior parte, o imitador cantava três canções por apresentação⁷⁷². Há exceções, como uma nota que indica quatro canções⁷⁷³ e há uma menção a uma sessão em que o transformista, “pelo programa, tem de cantar três números, é instado para permanecer no palco e canta o dobro (...)”⁷⁷⁴. Olhando para o trio de músicas anunciadas, podemos perceber que há sempre mais de um gênero programado. Sendo em geral três canções, imaginando que poderia ter algum tipo de interação do artista com o público ou alguma introdução à performance ou até mesmo uma troca de figurino entre uma canção e outra (não há dados referentes a isso, por isso a suposição), é possível mensurar que o artista se apresentasse em torno de 15 a 20 minutos por sessão, duração que seria também igual para outras atrações de palco e que faz sentido quando contraposta ao intervalo de tempo dedicado às atrações antes ou depois dos filmes (nos anúncios em que há o detalhamento do programa).

Em relação à voz, conforme indicamos ao discutirmos a imitação, o registro vocal de Darwin era de soprano⁷⁷⁵, o mais agudo deles, o que o permitia emular a voz feminina das personagens que interpretava. Todavia, não era a única voz apresentada pelo transformista. Os relatos de seu espetáculo indicavam que, ao final, ele falava com uma voz grossa e revelava a ilusão⁷⁷⁶, como já citamos, mas além disso, o imitador se apresentava também na sua versão masculina, cantando com outro registro de voz e, em alguns números, cantava a duas vozes⁷⁷⁷, performando um dueto consigo mesmo, como na apresentação de *Relicario*⁷⁷⁸. Por fim, é pertinente indicar que as apresentações de Darwin contavam com a presença de uma orquestra (os cineteatros possuíam as suas), normalmente pequenas, mas em algumas situações em específico sendo grandes⁷⁷⁹ orquestras.

⁷⁷² A afirmação considera principalmente os anúncios da década de 1910 que explicitavam os títulos das canções por espetáculo e permitiam assim uma contabilização, mas entendemos que, essa lógica se aplica às outras décadas por indicações presentes em algumas notas do período.

⁷⁷³ *A Federação*, 19 de junho de 1918, p. 5.

⁷⁷⁴ *Correio da Manhã*, 10 de junho de 1922, p. 4.

⁷⁷⁵ *Diário de Notícias*, 30 de junho de 1937, p. 11.

⁷⁷⁶ *Correio da Manhã*, 21 de dezembro de 1923, p. 5.

⁷⁷⁷ *A Federação*, 27 de julho de 1921, p. 6; *Correio da Manhã*, 14 de janeiro de 1922, p. 5; *Gazeta de Notícias*, 08 de agosto de 1922, p. 6; *A Tribuna*, 09 de abril de 1923, p. 6.

⁷⁷⁸ *A Tribuna*, 25 de abril de 1923, p. 2.

⁷⁷⁹ *Correio da Manhã*, 31 de outubro de 1923, p. 6.

2.3 MODA: DARWIN VESTE MODERNIDADE E VENDE O SONHO DO CONSUMO FEMININO

Fechando a tríade que compunha os espetáculos do transformista, junto das imitações e da música, a moda era um dos elementos de maior destaque nos anúncios sobre as apresentações de Darwin. Poderíamos citar centenas de notas em que se lê variações de textos como “Toilettes novos todos os dias”⁷⁸⁰, “Toilettes novas e chic ao rigor da moda”⁷⁸¹, “Riquíssimas e finas toilettes, últimas modas! Cenários luxuosos! Uma verdadeira fortuna”⁷⁸² e assim por diante. A partir disso, não nos interessa aqui analisar os figurinos do artista (que apresentaremos ao longo do texto, a partir de recortes da imprensa), mas refletir sobre como a utilização da moda nos espetáculos era mais uma camada para a criação de sua imitação de mulheres e um componente a mais para o sucesso do imitador, e como a exibição dos figurinos estava relacionada ao desejo de modernidade da sociedade brasileira e atendia ao novo movimento do consumo feminino.

⁷⁸⁰ *Diário de Pernambuco*, 06 de julho de 1916, p. 7.

⁷⁸¹ *Jornal do Recife*, 16 de agosto de 1916, p. 8.

⁷⁸² *A Federação*, 27 de julho de 1921, p. 2.

Figura 58 - Revista Fon Fon.

Fonte: Revista Fon Fon, 1932, p. 38.

2.3.1 Trajado de Modernidade: beleza para os homens, modelo para as mulheres

Antes de seguirmos, precisamos compreender o que estamos falando quando utilizamos o termo moda. De acordo com Lipovetsky (2009), a moda é algo mais recente no mundo ocidental, isso porque o culto às fantasias e às novidades, com uma efemeridade ligada ao vestuário, não foi registrado em todas as épocas ou civilizações. A partir disso, o autor vai conceituar moda como “um sistema original de regulação e de pressão sociais: suas mudanças apresentam um caráter constrangedor, são acompanhadas do “dever” de adoção e de assimilação, impõem-se mais ou menos obrigatoriamente a um meio social determinado” (*Ibid*, p. 60). Ou seja, a moda é algo mais amplo do que as roupas em si, é todo um sistema. No entanto, é comum o vestuário ser confundido com a moda, por ser o seu domínio arquetípico.

A modernidade tornou a moda uma manifestação de “um consumo de massa, homogêneo e estandardizado, indiferente às fronteiras” (LIPOVETSKY, 2009, p. 120), com uma influência da moda de Alta Costura parisiense no Ocidente, como veremos

acontecer no Brasil. Como ressalta Lopes (2020, p. 176), “em uma cidade como o Rio de Janeiro, capital federal do Brasil, a aparência importava e denotava status”. A busca por distinção social é uma das razões para que os decretos da moda se propagassem, o desejo de assemelhar-se àqueles que eram considerados superiores levou à dinâmica que Ted Polhemus (1994) chamou de “*trickle down*”, termo que explica como as tendências da alta costura “escorregam de cinema para baixo” até atingir as camadas populares (CAMARGO, 2016). Importante frisar que, ainda que a moda não detenha a exclusividade sobre a distinção social por meio da aparência, “é sem dúvida sua esfera mais visível, imediata e próxima ao indivíduo” (BONADIO, 2000, p. 28).

Nessa chave, os figurinos de Darwin atendiam ao desejo por modernidade e por distinção da sociedade carioca, tanto que um dos anúncios do espetáculo do imitador anunciava “o esplendor de um guarda-roupa que fará a inveja de qualquer mulher requintada de fortuna e bom gosto”⁷⁸³. Isso porque, entre as mudanças trazidas pela modernidade, estava a preocupação feminina com a beleza e, por consequência, com a moda. A mulher moderna que buscasse agradar não deveria saber apenas cantar, recitar, tocar piano, mas também estar atenta a formas de melhorar sua aparência, como uma maneira de oferecer mais um atributo para ser admirada. Segundo Araújo (1993, p. 83), “as preocupações com a moda ocupam grande espaço na vida da mulher, consumindo tempo e dinheiro”. Na esteira dessa necessidade criada pela moda, surgem diversas revistas e catálogos de lojas para manterem as brasileiras atualizadas com os rumos da moda europeia.

Ao apresentar-se com cabelos bem penteados, maquiagem forte, roupas de luxo e em dia com as tendências da moda, Darwin estava “modernamente trajado”⁷⁸⁴, representando visualmente uma mulher moderna, servindo de modelo às diversas mulheres que lhe assistiam nos cineteatros e como forma de desejo aos homens que o assistiam. Como nos lembra Sevcenko (1983, p. 97), acerca daquela época, “como já ocorrera com o ideal feminino, toda mulher que invade os sonhos masculinos é a mulher na moda e não a mulher simplesmente bela”.

No entanto, como vimos, na imitação, Darwin emulava uma visão conservadora das mulheres. Sua criação feminina pelo gestual, pelo olhar e pela voz aludia a uma performance tradicional de mulher, frágil e sedutora; já sua composição visual remetia à mulher contemporânea da época. Essas duas imagens sobrepostas, criadas na

⁷⁸³ *Diário de Notícias*, 06 de dezembro de 1932, p. 8.

⁷⁸⁴ *A Federação*, 02 de março de 1933, p. 2.

performance do artista, eram uma das grandes razões do seu sucesso junto ao público, porque repetiam a lógica da sociedade da época, desejosa de uma modernidade, mas incapaz de renunciar a aspectos tradicionais. A mulher de Darwin era moderna na forma, mas não em essência. Essa dualidade também vai estar presente nos anúncios do período. Ainda que as mulheres fossem mais diversas, sendo trabalhadoras, sufragistas, operárias, os anúncios as reduziam a dois modelos, duas representações centrais do feminino: uma sendo a da mulher preocupada com a própria aparência e a outra da mulher preocupada com o lar e com sua família (de novo, aqui, as mulheres são pensadas nas chaves da modernidade e da tradição).

Neste sentido, a década de 1920 enfatizou ambiguidades em relação à representação da mulher, que misturava uma figura livre e sedutora a uma figura domesticada, ambas idealizadas e sancionadas pelo poder masculino. O feminino estava reduzido a dois tipos principais, ora preocupado com sua vaidade, ora preocupado com o lar, ambos perpassados pela ênfase na moda (ROCHA; BON, 2020, p. 107).

O vestuário nos espetáculos de Darwin também tinha como função reforçar sua imitação das mulheres. Como defendia Costa Rego, citado anteriormente, uma mulher era composta metade pela maquiagem e outra pelas roupas.

Em primeiro lugar, veste-se a primor. Nas sedas, nos arminhos, nas peles, nas plumas, está pode-se dizer, metade da mulher. Em seguida, recorre Darwin à química dos potes de creme, dos lápis e carvões, dos carmins e pós de arroz, dos postigos e dos grampos. Assimila ele, assim, a segunda metade⁷⁸⁵.

Apesar do reducionismo do argumento de Costa Rego, as roupas eram e são ainda um indicativo diferenciador entre os sexos. Para Crane (2006, p. 21), o vestuário desempenha um papel significativo na construção social da identidade, “sendo uma das mais evidentes marcas de status social e de gênero – útil, portanto, para manter ou subverter fronteiras simbólicas [...]”. O auge dessa distinção se deu no século XIX, não apenas na forma das roupas que marcavam a diferença entre masculino e feminino, mas também com o acréscimo de outros marcadores, como os tipos de tecidos e as cores (BONADIO, 2000). Por outro lado, no início do século XX, as fronteiras entre os sexos passaram a ser mais tênues na moda, com, por exemplo, o lançamento da jupe-culotte em 1911, que gerou polêmicas: “a saia-calça simboliza a

⁷⁸⁵ *Correio da Manhã*, 21 de abril de 1922, p. 2

inversão de papéis feminino e masculino e não a igualdade de condições” (ARAÚJO, 1993, p. 84). Utilizando o vestuário como reforço imagético de sua imitação das mulheres, Darwin optou, na maioria das vezes, por roupas que fossem mais marcadamente femininas, o que não excluiu a utilização de figurinos femininos modernos que tornavam mais tênues as marcações de gênero, como quando vestiu uma jupe-culotte em 1917 (conforme Figura 59).

Figura 59 - Jornal de Theatro & Sport.



Fonte: Jornal de Theatro & Sport, 1917, p. 12

As mudanças no vestuário feminino foram motivos de muitas polêmicas, com charges que brincavam com o papel de homens e mulheres na sociedade a partir da utilização de calças pelas últimas. Com os movimentos pelos direitos das mulheres e com o ingresso delas no mercado de trabalho, o vestuário da época se moldou dentro de uma ideia de emancipação feminina.

Isso se manifestava nos comprimentos mais curtos das saias (que chegaram escandalosamente à altura dos joelhos), nos cabelos a la garçonne (bem curtos), na troca do espartilho por cintas elásticas e nas roupas soltas e retas que caíam sobre o corpo dando mais liberdade (LOPES, 2020, p. 172).

Importante observar que, mesmo sendo modernos, os figurinos do transformista sempre eram pouco sensuais, podendo ser entendidos como familiares, dado que seu espetáculo era assim anunciado e frequentado por homens, mulheres e até mesmo crianças. Logo, suas vestes não incorporavam as saias curtas, mas eram compostas por longos vestidos. O máximo de ousadia na concepção visual eram os decotes, que por apresentarem um peito masculino (o imitador não usava enchimentos para simular seios) poderiam ser compreendidos como menos provocativos. Vejamos as caracterizações do transformista:

Figura 60 – Darwin, “célebre imitador do bello sexo”.



Fonte: Jornal de Theatro & Sport, 1916, p. 12

Figura 61 – Fotografias de Darwin nos jornais “A Pacotilha” e “Jornal do Commercio” no ano de 1916.



Fonte: A Pacotilha, 1916, p. 2; Jornal do Commercio, 1916, p. 4.

Figura 62 – Fotografias de Darwin no jornal “Diário de Pernambuco” no ano de 1923.



Fonte: Diário de Pernambuco, 1923, p. 8; p. 12.

Figura 63 – Fotografias de Darwin no jornal “Diário de Pernambuco” no ano de 1923.



Fonte: Diário de Pernambuco, 1923, p. 12.

Figura 64 - Fotografias de Darwin nos jornais “Diário de Pernambuco” e “A Tribuna” no ano de 1923 e 1924, respectivamente.



Fonte: Diário de Pernambuco, 1923, p. 12; A Tribuna, 1924, p. 7.

Figura 65 – Fotografias de Darwin nos jornais “A Tribuna” e “Jornal do Brasil”, nos anos de 1924 e 1932, respectivamente.



Fonte: A Tribuna, 1924, p. 8; Jornal do Brasil, 1932, p. 14.

Figura 66 – Fotografias de Darwin nos jornais “Correio da Manhã” e “Diário Carioca”, nos anos de 1915 e 1932, respectivamente.



Fonte: Correio da Manhã, 1915, p. 12; Diário Carioca, 1932, p. 4

Figura 67 – Imagem extraída da capa da partiture da canção El Pañuelito.



Fonte: Partiture da canção El Pañuelito.

Figura 68 – Imagem extraída da capa da partiture da canção La Paiquita



Fonte: Partiture da canção La Paiquita.

Olhando para as imagens, podemos identificar alguns padrões, como vestidos longos, alguns com cauda, sem que as pernas ficassem expostas. Na parte de cima dos vestidos, observamos que muitos deles têm os ombros cobertos e poucos são de alça. Em relação ao restante dos figurinos, constatamos o uso de colares e brincos e muitos acessórios de cabeça, como tiaras, faixas e chapéus de vários tamanhos e formatos. Em um texto no *Jornal das Moças*, o intelectual bahiano Zoroastro G. Figueiredo descreve cores do vestido e cabelos de Darwin e destaca o uso de acessórios:

Achava-o lindo naquela "toilette" prateada, cheia de pedrarias, uma "aigrette" muito tênue atravessando a cabeleira acaju, muita mocidade irradiando do seu sorriso feminino, deixando entrever a dentadura, qual colar de pérolas, como seu principal fascínio. Braceletes pelos braços roliços e bem torneados do transformista davam-me a ilusão de que ele sabia ser rico e feliz com tanta joia, que diziam serem verdadeiras⁷⁸⁶.

Nas imagens a seguir, podemos ver alguns figurinos especiais, utilizados por Darwin para imitar perfis específicos de mulheres, como uma idosa e uma freira. Tais fotografias demonstram que o guarda-roupa do artista era mais diversificado do que um primeiro contato indicava, não se restringindo a peças de luxo, mas contando com itens necessários para caracterização de tipos.

⁷⁸⁶ *Jornal das Moças*, 21 de maio de 1942, p. 13.

Figura 69 – Fotografias de Darwin nos jornais “Diário de Notícias” e “Gazeta Popular”, nos anos de 1932 e 1933, respectivamente.



Fonte: Diário de Notícias, 1932, p. 8; Gazeta Popular, 1933, p. 3.

Ainda que tivesse alguns pontos de contato com a personagem da melindrosa pela estética moderna, a imitação feminina de Darwin não trazia um aspecto importante deste tipo, a “coragem com que desafiava as normas vigentes na sua ânsia por modernidade” (CAMARGO, 2016, p. 41). Como afirmamos, a performance física do transformista era mais conservadora e mesmo os figurinos, como vimos nas páginas anteriores, eram pouco ousados. A melindrosa não era apenas a mulher que se vestia de forma sensual e cosmopolita, como também era a que assumia comportamentos cotidianos que antes eram exclusivamente masculinos, como usar os cabelos curtos, fumar, fazer esportes e dirigir automóveis. Se na versão feminina, o transformista não dava vida à melindrosa, na masculina, não nos parece que se assemelhava aos almofadinhas. Tipo masculino moderno, o almofadinha seria um homem mais interessado na vida mundana e na moda do que em política e economia, o que fazia ser visto como libertino e feminizado. As charges que retratam o tipo reforçam esse estereótipo, com homens com roupas bastante acinturadas e coladas junto ao corpo e trejeitos femininos (CAMARGO, 2016). Em seus shows, às vezes durante números, Darwin se apresentava em uma figura masculina, porém, sempre ao final, revelava-se como homem. Este homem interpretado precisava se contrapor

fortemente às mulheres antes imitadas, por esse entendimento compreendemos que, no palco, não havia espaço para o transformista performar um almofadinha (ainda que pudesse sê-lo fora dos cineteatros). As fotografias a seguir, nas quais vemos Darwin com roupas masculinas tradicionais, corroboram essa leitura.

Figura 70 - Imagem extraída da capa da partiture da canção El Pañuelito



Fonte: Partiture da canção El Pañuelito.

Figura 71 - Imagens extraídas das capas das partituras das canções La Paiquita e Lamentos de Pierrot.



Fonte: Partituras das canções La Paiquita e Lamentos de Pierrot.

Figura 72 – Fotografias de Darwin nos jornais “Correio Paulistano” e “Diário de Pernambuco” nos anos 1917 e 1923, respectivamente.



Fonte: Correio Paulistano, 1917, p. 14; Diário de Pernambuco, 1923, p. 8.

2.3.2 O palco como vitrine, Darwin como manequim

Dando continuidade à discussão sobre a importância da moda nas apresentações de Darwin, vamos refletir como a exibição dos figurinos de luxo atendia a um mercado de consumo que estava em voga no início do século XX e que, por isso, fazia do espetáculo do artista uma vitrine de tendências. Conforme Sevckenko (1983, p. 28), “uma verdadeira febre de consumo tomou conta da cidade, toda ela voltada para a ‘novidade’, a ‘última moda’ e os artigos *dernier bateau*”. Com o desejo por modernidade da sociedade brasileira e impulsionada pelas transformações do Rio de Janeiro inspiradas no projeto de Haussmann, a França se torna modelo a ser seguido, incluso nos costumes e no consumo.

Não só os produtos à venda nas vitrines de cristal eram via de regra franceses, assim também eram as roupas e os modos dos consumidores, tanto quanto os bandos de pardais encomendados pelo prefeito Pereira Passos, por serem típicos de Paris. O caráter suntuoso da Avenida era acentuado pelas fachadas em arquitetura eclética, oferecendo um cenário para o desfile ostensivo da nova sociedade e instigando a animação do consumo conspícuo (SEVCENKO, 2021, p. 432).

Com a mudança de hábito das mulheres, que deixaram o espaço da casa e passaram às atividades de lazer e trabalho na rua, estimulou-se um cuidado com a aparência, e a moda assumiu um papel de destaque, principalmente na vida das mulheres de elite. “Dentro ou fora de casa as mulheres são atraídas a ganhar ou gastar dinheiro nesse mercado (da moda) aquecido pelo crescimento da cidade” (ARAÚJO, 1993, p. 85).

Sendo o consumo caracterizado como uma atividade feminina, surgem diversas lojas de departamento que vendiam roupas e itens para casa. Segundo Sevckenko (1983), esse mercado de consumo de moda, que foi se fortalecendo ao longo dos anos, estava ligado a uma tendência econômica maior, na qual tecidos, roupas, modelos e acessórios femininos e masculinos vendidos no Brasil eram na verdade excedentes dos estoques europeus ao fim das estações. Ainda de acordo com o autor, com as mudanças sociais do início da Primeira República, o gosto da elite econômica não estava relacionado a um padrão estético, típico de uma sociedade aristocrática, mas ligado a uma necessidade dos recém-chegados ao poder de se diferenciar e distanciar das classes mais pobres, de onde muitos vieram.

O que passa por gosto é na verdade a moda, que deve mudar sempre para impedir a emulação e, por meio dela, qualquer indesejável identificação. Prevalece agora não o desejo de estar identificado, pelas suas vestes, adereços e apetrechos, com um meio social homogêneo, com um padrão funcional ou com um estrato cultural. O momento é o de afinar-se com o tempo, com as notícias rápidas, com a circunstância europeia atualizada pelo *dernier bateau* ou, em breve, a americana do último filme. A cena agora pertencia ao individualismo exibicionista (SEVCENKO, 2021, p. 426).

Apesar de as mulheres da elite serem o foco do mercado de consumo de moda da época, mulheres de outras classes também eram impactadas pela influência do vestuário de luxo. Mulheres de classe média, trabalhadoras, mulheres pobres, assistiam a filmes e frequentavam os cineteatros em que Darwin se apresentava, sendo assim inspiradas a utilizar as peças que estavam em voga. Sem condições financeiras para adquirir tais vestes, elas mesmas costuravam seus sonhados modelos.

Para as mulheres de baixa renda, as marcas francesas, a princípio inacessíveis, impulsionavam o hábito e a técnica da costura (MALERONKA, 2007, p. 37-38) – já que não podiam comprar o que viam, elas mesmas costuravam. Para se integrar ao cenário urbano, muitas moças que trabalhavam no centro da cidade, como vendedoras, datilógrafas, professoras, telefonistas, entre outras profissões¹⁰, passavam horas a fio costurando roupas “adequadas” àquele ambiente (LOPES, 2020, p. 177).

O mercado de moda era incentivado pela imprensa brasileira, não apenas pelos diversos anúncios presentes em suas páginas, nos quais encontravam-se produtos de beleza, serviços pessoais especializados (ARAÚJO, 1993), mas pela criação de jornais e revistas dirigidas ao público feminino que “exerciam papel preponderante na formação de uma atitude em prol da moda, através da sua divulgação e até da sua justificação” (GORBERG, 2013, p. 20). Nesses periódicos, encontravam-se dicas de moda e moldes de roupas que poderiam ser utilizados pelas leitoras para costurarem seus próprios modelos, como uma cartilha a ser seguida. “As informações que nunca faltavam nas legendas eram as descrições de cor (já que o jornal era impresso em preto e branco) e tecidos, pois assim poder-se-ia comprar a matéria-prima correta para aquele feitio” (LOPES, 2020, p. 176-177). Os grandes nomes da moda francesa, como Paul Poiret, Jeanne Lanvin, Coco Chanel e Jean Patou, eram mencionados frequentemente nas revistas ilustradas brasileiras, o que contextualiza a aparição de seus nomes em alguns dos anúncios de Darwin.

Outro elemento fundamental para o incentivo ao consumo de moda foi o cinema. Os figurinos utilizados pelas atrizes se tornavam alvo de desejo das brasileiras, que as tomavam como modelo. De acordo com Camargo (2016, p. 31), “tais fantasias alimentavam a moda e realimentavam as representações do moderno, em um jogo especular em contínua mutação”. A transposição da moda das telas para o cotidiano passava por um processo complexo que incluía a interpretação, recriação e adaptação. No entanto, tal influência se restringia ao público feminino, dado que o masculino pouco se afetava pelas vestes que via nos filmes de Hollywood (CAMARGO, 2016).

Assim como as atrizes nos filmes, Darwin acabava por ser um modelo de como se vestir, a ponto de seus espetáculos serem vitrines para o que havia de mais novo na moda, com a indicação de que o artista vestia obras de grandes costureiros como Jeanne Paquin, Jean Patou, Charles Frederick Worth e Coco Chanel⁷⁸⁷. No caso desta última, Darwin foi especialmente contratado para exhibir-se junto ao filme *Cortesãs modernas*⁷⁸⁸, que contava com figurinos de Chanel. A estratégia promocional do Cine Eldorado foi de anunciar que o transformista usaria no palco modelos da mesma estilista que vestia os atores no filme.

Como veremos a seguir, a imprensa reforçava nos anúncios sobre os espetáculos do artista a exibição dos figurinos de luxo, são raras as publicidades sobre Darwin que não citavam esse elemento de seu show. Compreendemos que, embora a utilização dos figurinos fosse uma necessidade natural da arte do transformista, dado que precisava usar roupas femininas para imitar mulheres, a escolha por sempre exhibir roupas de luxo ia além dessa função, servindo como uma estratégia para atrair o público feminino, que via no artista do palco uma manequim das tendências da moda. O desfile das peças também permitia uma atualização constante do espetáculo do imitador, porque além de alterar as canções, os tipos femininos, ele também apresentava novas roupas a cada sessão. Nosso argumento é de que Darwin foi estratégico ao tornar a moda um elemento a mais de atração para o público, ao corresponder ao desejo de modernidade da sociedade e por atender ao mercado de consumo feminino que estava em alta.

⁷⁸⁷ *Diário de Notícias*, 24 de dezembro de 1932, p. 8.

⁷⁸⁸ *O Radical*, 27 de dezembro de 1932, p. 4.

2.3.3 O “finíssimo guarda-roupa”⁷⁸⁹ de Darwin: variedade, riqueza e atualização

Para finalizar, interessa-nos identificar os argumentos utilizados pela imprensa ao anunciar a exibição dos figurinos de luxo nos espetáculos de Darwin. O primeiro deles referia-se à variedade de modelos apresentados pelo transformista, dentro de uma lógica de exposição de novidades em cada sessão. Encontramos citações como “Darwin, o apreciado transformista exibiu-se, como de costume, apresentando novas e riquíssimas toilettes”⁷⁹⁰; “Belas toilettes ainda não exibidas”⁷⁹¹, “Darwin está exibindo as suas novas e riquíssimas toilettes em número de dez”⁷⁹²; “Com o seu talento, e esplendor deslumbrante das setenta toilettes diferentes de que dispõe”⁷⁹³. A repetição sobre a variedade de figurinos do imitador era utilizada como forma de induzir ao público a sempre ir conferir o que seria exibido pelo artista, porque sempre havia uma novidade para se deslumbrar, com a apresentação de mais de uma vestimenta por sessão.

O segundo argumento girava em torno do preço dos figurinos e do quanto eram caros. Podemos ler nos anúncios: “O Sr. Darwin é possuidor de custoso guarda-roupa confeccionado especialmente para os seus trabalhos de imitação”⁷⁹⁴; “(...) apresentará ao público as mais elegantes e custosas toilettes”⁷⁹⁵; “estreia da luxuosa toilette de Perolas luminosas”⁷⁹⁶. Ressaltar o preço das peças era uma forma de valorizar o espetáculo, alimentar o consumo de artigos de luxo e gerar o interesse pelas vestes, tanto pelas mulheres de elite, que poderiam adquiri-las nas lojas ao longo da Avenida, quanto pelas trabalhadoras que podiam reproduzir com tecidos mais simples e, a partir de suas próprias costuras, tais modelos.

Por fim, o argumento de que o vestuário estava atualizado com o que estava em voga e que provinha da criação dos grandes costureiros aparece em anúncios como “Estreando um lindo toilette chegado de Paris pelo último vapor”⁷⁹⁷; “(...) no palco, Darwin, o assombroso imitador de mulheres, exhibirá criações admiráveis de Paquin, de Worth e do próprio Chanel, constituindo assim o programa do “Eldorado segunda-

⁷⁸⁹ *Jornal do Recife*, 17 de julho de 1916, p. 8.

⁷⁹⁰ *Jornal do Recife*, 25 de junho de 1916, p. 3.

⁷⁹¹ *Jornal do Recife*, 12 de agosto de 1916, p. 10.

⁷⁹² *Correio da Manhã*, 19 de março de 1924, p. 5.

⁷⁹³ *Diário de Notícias*, 09 de dezembro de 1932, p. 8.

⁷⁹⁴ *O Fluminense*, 11 de outubro de 1922, p.1.

⁷⁹⁵ *A Tribuna*, 22 de abril de 1923, p.5.

⁷⁹⁶ *Correio da Manhã*, 11 de novembro de 1923, p. 8.

⁷⁹⁷ *Jornal do Recife*, 04 de Agosto de 1916, p. 6.

feira um desfile encantador de elegância”⁷⁹⁸. A citação aos famosos costureiros fortalecia a imagem de Darwin como um artista atualizado com as tendências da moda e com acesso às peças mais atuais e novas que estavam sendo produzidas na Europa. Como afirma Sevckenko (1983, p. 96), “A vestimenta torna-se o primeiro requisito para a definição do status, e não se trata somente do luxo, mas sobretudo da atualização impecável com a moda”. Essa imagem de luxo e atualização fazia do espetáculo do imitador um local de desejo e sonho. Ao mesmo tempo, enfatizava o olhar apurado de Darwin sobre a moda, a ponto de um periódico afirmar que “todos conhecem os seus méritos, como imitador e como estilista”⁷⁹⁹. O talento do transformista e seu interesse pela moda podem ser comprovados não só pelos elogios aos modelos apresentados e pelas fotografias aqui compartilhadas, mas também pela informação de que Darwin teria se tornado alfaiate após deixar os palcos (tratamos disso no capítulo 5). Tal conhecimento abre a possibilidade de que o próprio artista tenha confeccionado parte das suas luxuosas vestimentas.

Após passar pelos três elementos constituintes do espetáculo do artista, podemos compreender como o seu sucesso estava alicerçado à ilusão de modernidade que ele trazia. Por um lado, cantava e vestia-se de forma moderna, por outro, imitava mulheres de forma conservadora. Essa combinação correspondia à lógica da época, em que a modernidade se amalgamava com o antigo, com o tradicional. Ao final, pelo repertório e figurinos, Darwin parecia um exemplar da modernidade, mas um olhar mais apurado para sua imitação demonstrava que, por trás de tal ilusão, estava uma imagem antiquada.

⁷⁹⁸ *Jornal do Commercio*, 22 de dezembro de 1932, p. 6.

⁷⁹⁹ *A Federação*, 27 de outubro de 1936, p. 5.

TELA

Capítulo 3 – Darwin, Dos Palcos Às Telas: A Participação Do Transformista Na Comédia *Augusto Annibal Quer Casar De Luiz De Barros (1923)*⁸⁰⁰

Depois de acompanharmos a trajetória de Darwin nos palcos, neste capítulo, vamos discutir a presença do transformista nas telas, a partir da sua participação em 1923 na comédia *Augusto Annibal quer casar*, de Luiz de Barros. Diretor com extensa carreira, Barros lançou seu primeiro filme em 1916, *Perdida*⁸⁰¹ e ao longo de quase 61 anos, dirigiu ficções, não ficções e cinejornais, sendo *Ele, ela quem?* sua última produção como diretor, lançada em 1977 (RAMOS; MIRANDA, 2000). Dirigiu o primeiro filme de longa-metragem brasileiro sonorizado – *Acabaram-se os otários* (1929) (FREIRE, 2013) – e chanchadas como *Berlim na batucada* (1944). Ao analisarmos as fichas técnicas de suas obras presentes no seu livro autobiográfico *Minhas memórias de cineasta* (BARROS, 1978), podemos observar que Lulu Barros, como também era conhecido, assumia diversas funções, não se restringindo a ser o diretor das películas, mas também o fotógrafo, figurinista, cenógrafo, montador e roteirista. No entanto, a versatilidade de Barros não se restringia ao cinema, uma vez que ele “realizou vários trabalhos com teatro, cassino, prólogos cinematográficos e organizou bailes de carnaval” (VASCONCELOS, 2015, p. 43).

Devido a esse perfil multifacetado, Barros estava em frequente contato com artistas de diferentes meios culturais, o que impactava a escalação de seus filmes, nos quais o diretor acionava artistas de diferentes palcos e experiências, como acontece em *Augusto Annibal que casar*. Como os materiais fílmicos da obra não foram preservados, utilizaremos a pesquisa em periódicos para buscar reconstruir a presença do transformista no filme.

A comédia estrelada pelo comediante Augusto Annibal é o nono filme de enredo lançado comercialmente pelo diretor e produzido pela Guanabara Film, empresa criada por Barros uma década antes. Nessa película, encontramos artistas do teatro de revista, dos palcos dos cineteatros, dos concursos de beleza e do famoso Ba-ta-

⁸⁰⁰ Este capítulo é uma versão revista e ampliada do artigo publicado na revista *Vivomatografias* em dezembro de 2022. EBERT, Sancler. Darwin casa-se por engano: um transformista em destaque na comédia *Augusto Annibal quer casar* (Brasil, Luiz de Barros, 1923). *VIVOMATOGRÁFIAS. REVISTA DE ESTUDIOS SOBRE PRECINE Y CINE SILENTE EN LATINOAMÉRICA*, v. 1, p. 169-198, 2022.

⁸⁰¹ Ainda que *Perdida* tenha sido o primeiro filme lançado por Luiz de Barros, não foi o primeiro filmado pelo cineasta. Em 1914, Barros dirigiu *A viuvinha*, adaptação do romance de José de Alencar, no entanto, insatisfeito com os resultados, o diretor destruiu os materiais fílmicos (BARROS, 1978, p. 45-46).

clan de Paris. A relação do cinema brasileiro com os espetáculos de palco em geral e o cinema hollywoodiano é apontada pela pesquisadora Luciana Corrêa de Araújo em seu artigo *Augusto Annibal quer casar!: teatro popular e Hollywood no cinema silencioso brasileiro* como uma explicação para a inclusão de artistas de diferentes palcos no filme de Lulu de Barros. Sucesso no teatro de revista devido à sua interpretação do Coronel Felipe, Augusto Annibal foi chamado para protagonizar a fita e emprestar seu nome ao personagem principal e título da obra. Como explica Araújo (2015, p. 65), essa era:

(...) uma estratégia publicitária recorrente na indústria cinematográfica desde a década de 1910, seja nos títulos originais, seja nos títulos traduzidos para o mercado brasileiro, e bastante explorada em gêneros de grande popularidade, como os seriados e as comédias. A extensa lista inclui desde Charles Chaplin, Max Linder e Pearl White, nos anos 1910, em títulos como *Carlito nos bastidores* (*Behind the screen*, Charles Chaplin, 1916), *Max encontrou uma noiva* (*Max a trouvé une fiancée*, Lucien Nonguet, 1911) e *Pearl of the Army* (Pathé, 1916) a Harold Lloyd, na década seguinte, como *Haroldo encrencado* (*Welcome danger*, Clyde Bruckman e Malcom St. Clair, 1929,).

O comediante era um dos nomes mais famosos daquele período, a peça *Aguenta Felipe!*, protagonizada por ele, havia sido o maior sucesso do ano anterior ao filme, 1922, chegando a ser classificada por Paiva (1991, p. 220) como “a revista que mudou o curso da história do teatro de revista brasileiro”. Com texto de Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes e musicada por Assis Pacheco, a peça da Companhia Nacional de Revistas e Burletas do Teatro Carlos Gomes, pertencente à Empresa Paschoal Segretto, ficou ininterruptamente sete meses e sete dias em cartaz, somando quase 400 apresentações e “nas remontagens imediatas, ultrapassou a oitava centena de vezes em cena – número somente comparável ao de poucas revistas americanas na Broadway” (PAIVA, 1991, p. 220). Devemos ressaltar que essa não foi a primeira colaboração entre Augusto Annibal e Luiz de Barros, uma vez que este dirigiu o comediante em 1922 no filme *O cavaleiro negro* (ARAÚJO, 2015).

Figura 73 - Augusto Annibal



Fonte: O Imparcial, 1924, p.6.

Como forma de atrair um público masculino, Barros convidou as *girls* do Batalhan, de Paris, que se apresentavam no Rio de Janeiro desde 1922, dirigidas por Madame Rasimi. Os espetáculos das francesas acabaram influenciando as revistas brasileiras, como informa Paiva (1991), com a diminuição das roupas das coristas, a introdução de uma coreografia bem ensaiada e a melhoria nos cenários e figurinos. Entre as artistas francesas recrutadas para a obra estavam Viola Diva, Andrée Fix e Regina Dalthy. Com destaque nas publicidades do filme, Yara Jordão era a principal protagonista feminina da trama e foi convidada a participar do longa após participar do concurso de beleza de Copacabana. Completando o elenco, vinha Darwin, conhecido como imitador do belo sexo.

Figura 74 - Yara Jordão ao centro da foto, ladeada pelas girls do Ba-ta-clan em foto de divulgação do filme

PARISIENSE SEGUNDA-FEIRA



Uma das cenas deliciosas do film

AUGUSTO ANNIBAL QUER CASAR...

Que vos fará rir com as graças de Augusto Annibal, Harry Flaming, Vidal, Araújo, Pinto... Darwin, num papel feminino de entontecer os homens.

Que vos encantará com a beleza de Viola Diva, Yará Jordão, Andréa Fox, Yara Brasil, Natr, Poupain, Barclay...

Lindos bailados! Fascinantes canções! Cenas sensacionais!

Completa o programma: **BUSTER KEATON**, em — **O FAZ-TUDO**

Fonte: O Paiz, 1923, p. 12.

Figura 75 - Yara Jordão caracterizada para Augusto Annibal quer casar.




AL,

an-

ste

lles

er-

ma

la-

aa-

su-

de

ra,

tes

al-

ser

ar-

e

Yará Jordão reapareceu num "primeiro plano" do Carnaval da Guanabara. Foi...

Fonte: A Cena Muda, 1923, p. 06; Para Todos, 1925, p. 31.

3.1 DARWIN, EM UM PAPEL FEMININO DE ENTONTECER OS HOMENS

Embora nenhuma cópia do filme tenha sido preservada, podemos ter uma ideia de como era o enredo de *Augusto Annibal quer casar* por meio de um cine-romance assinado por Carlos Veiga na revista *A Scena Muda*⁸⁰². Na trama, Augusto Annibal é um rapaz de coração ardente, que sonha em casar-se, mas não encontra uma noiva. Em um certo dia, ele decide que vai arranjar uma noiva a qualquer custo e decide perseguir a primeira moça que encontrar. Enquanto passeia com seu carro, Augusto Annibal vê Yara Jordão passar e passa a segui-la. Ela foge dos galanteios dele, que continua a persegui-la. Em uma rua, um automóvel cheio de belas moças e dirigido pela francesa Viola Diva esperava Yara, que sobe no veículo para fugir do rapaz. Augusto Annibal passa a seguir o carro das moças e vão todos parar na praia da Gávea, onde o carro do comediante sofre uma derrapagem, arremessando-o na areia.

Figura 76 - Augusto Annibal, Yara Jordão e as girls do Ba-ta-clan em *Augusto Annibal quer casar*

The poster is for the film "Augusto Annibal quer casar" (Augusto Annibal wants to marry). It features a central illustration of a man (Augusto Annibal) and a woman (Yara Jordão) on a beach, with a large barrel in the foreground. The text is arranged in several sections:

- Top Left:** "HOJE Grande matinée infantil Baby Peggy" with a small portrait of a woman.
- Top Center:** "PARISIENSE" in large letters, followed by "Amanhã Amizante! O grande trabalho de L. D. B. W. S. e VICTORIO VERRA".
- Top Right:** "Buster Keaton em O Faz Tudo..."
- Bottom Left:** "Artista DE Cinema" with a portrait of Jack Holt, followed by "E mais JACK HOLT Disputando um Coração" and "Um bello film de SPANARD PRODUZIDA PELA".
- Bottom Center:** "AUGUSTO ANNIBAL QUER CASAR..." in large letters, with "BY" above and "O primeiro film comico brasileiro!" below.
- Bottom Right:** "Albino Vidal F. Araujo Noir de Almeida Candida Palacios Manoel Pinto" and "Deliciosa e engraadissima com dia dia Casados e Filas".
- Center Text:** "Augusto Annibal Viola Diva Yara Jordão Andrée Fix Regina Dalthy Yara Brasil Darwin (noiva de Augusto Annibal...)"

⁸⁰² *A Scena Muda*, ano 3, n.129, 13 de setembro 1923, p. 6,7, 31.

Fonte: Correio da Manhã, 1923, p. 18.

Ele perde os sentidos e é socorrido pelas jovens. Antes de voltar a si, ele sonha com as moças ora como lindas banhistas, ora como ninfas que dançam em torno dele.

Figura 77 - Augusto Annibal e as girls do Ba-ta-clan em Augusto Annibal quer casar.

O PAIZ — SEXTA-FEIRA. 7 DE SETEMBRO DE 1923

PARISIENSE SEGUNDA-FEIRA

UMA SUPER-COMEDIA NACIONAL, GENERO SUNSHINE !

Que vos fará rir com as graças de Augusto Annibal, Harry Flaming, Vidal, Araújo, Pinto... Darwin, num papel feminino de entontecer os homens.

Que vos encantará com a beleza de Viola Diva, Yara Jordão, Andréa Fox, Yara Brasil, Nair, Poupala, Barchay...



Uma das cenas deliciosas do film

AUGUSTO ANNIBAL QUER CASAR...

Lindos bailados ! Fascinantes banhistas ! Cenas sensuolonas !

Fonte: O Paiz, 1923, p. 12.

Ao despertar, Augusto Annibal é perseguido por homens barbados, tão assustadores, que para escapar, o jovem precisou até abandonar as calças nas mãos de um dos seus perseguidores.

Figura 78 - Augusto Annibal na comédia de Barros



Fonte: A Scena Muda, 1923, p. 06

Ao retornar à cidade, as belas garotas decidem curar a mania matrimonial de Augusto Annibal e, para isso, vão à casa de Darwin e conseguem convencê-lo a se passar por uma moça bonita aos olhos do ingênuo Annibal. Elas escrevem uma carta ao rapaz avisando que encontraram uma noiva para ele e que a única condição é que o casamento fosse naquele mesmo dia. Augusto Annibal aceita a imposição e depois de mil sacrifícios para conseguir levar seu carro até Santa Tereza, chega à casa onde Darwin o espera já vestido de mulher, junto a um falso padre.

Figura 79 - Augusto Annibal e Darwin na cena de casamento da comédia.



Fonte: Augusto [...], c2024.

O casamento acontece e, logo após a cerimônia Darwin passa a falar e andar como um homem, causando um susto a Augusto Annibal, que sai em corrida louca em camisa e ceroulas pelas ruas da cidade, pelos cais e até pelo mar, onde se agarra em um aeroplano para ir procurar uma noiva no céu.

Pelo conto, podemos perceber que o filme se desenrola a partir de várias situações cômicas envolvendo perseguições, trapaças, investidas amorosas frustradas e confusão de gêneros, elementos que Araújo (2015, p. 67) elenca como comuns a filmes da “linhagem da slapstick comedy norte-americana (a comédia pastelão, como viria a ser chamada no Brasil)”. Nas publicidades, *Augusto Annibal quer casar* será vendido como um filme do gênero *Sunshine Comedy*, que era uma unidade de produção da Fox, direcionada a comédias curtas de dois rolos, que utilizavam animais, belas garotas e manobras arriscadas por parte de seus artistas. Pelo filme ser anunciado por esse gênero, poderíamos compreender que a metragem dele deveria ser curta, como assim eram os da Fox, no entanto, as informações

disponíveis são contraditórias. A Filmografia Brasileira, base de dados da Cinemateca Brasileira, categoriza a obra como curta-metragem, todavia, a comédia é listada no livro *Dicionário de filmes brasileiros – Longa metragem* de Silva Neto (2002). Os anúncios da época de lançamento também não possuem um consenso. Quando o filme é exibido no Theatro Colombo, cinema da região do Brás de São Paulo, primeiro é apresentado como tendo seis atos⁸⁰³, para uma semana depois o mesmo estabelecimento anunciá-lo como sendo de cinco atos⁸⁰⁴. Em 1925, durante a exibição no Cinema Olympia de São Luís do Maranhão, a comédia é divulgada com três atos⁸⁰⁵.

É interessante observar, a partir do conto, que Darwin aparece no filme somente na parte final, tendo possivelmente pouco tempo de tela. A descrição da trama também nos permite inferir que o artista aparece primeiramente na sua forma masculina, quando recebe as meninas em sua casa e, posteriormente, no casamento, travestido como mulher (conforme fotos publicadas nas revistas *A Scena Muda* e *Selecta*). O possível pouco tempo de tela de Darwin não faz jus à sua presença nas publicidades, nas quais é grande destaque, como veremos mais à frente.

Figura 80 - Fotografia do filme publicada na revista *A Scena Muda*.



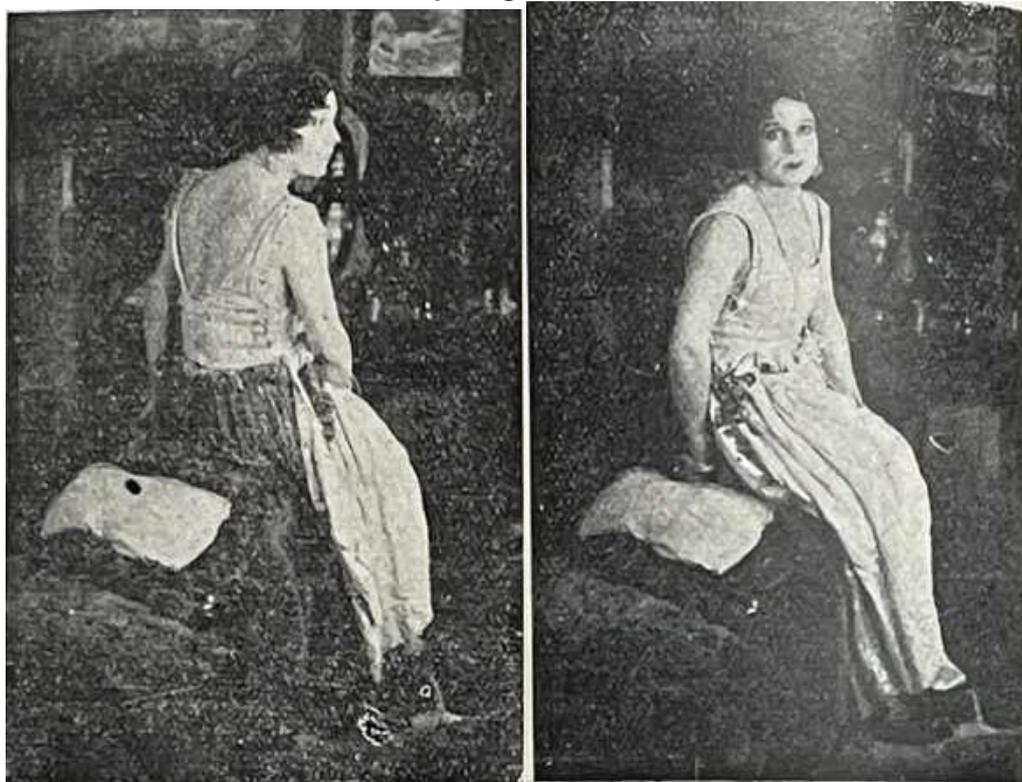
Fonte: *A Scena Muda*, ano 3, n.129, 1923, p. 6.

⁸⁰³ *O Combate*, 14 de janeiro de 1924, p. 2.

⁸⁰⁴ *O Combate*, 21 de janeiro de 1924, p. 2.

⁸⁰⁵ *Folha do Povo*, 31 de março de 1925, p. 2.

Figura 81 - Darwin no set de Augusto Annibal quer casar caracterizado como noiva do protagonista.



Fonte: Selecta, ano XII, n.07, 1926, p. 16.

A imagens nos permitem ver a principal caracterização do transformista no filme, a de noiva de Augusto Annibal. Darwin usa um cabelo curto, levemente ondulado, com o corte na altura das bochechas, como as outras mulheres da foto do casamento. A maquiagem em torno dos olhos é forte, assim como o batom nos lábios, que se destaca mesmo na imagem desgastada da revista. Esses elementos já faziam parte da imagem do artista nos palcos dos cineteatros, como apontam imagens de divulgação. É interessante observar que o imitador não se prende à visão mais tradicional feminina, ligada aos cabelos compridos, mas incorpora na sua performance a imitação da mulher moderna, como indicamos no capítulo 2.

Ao analisarmos os espetáculos de Darwin no capítulo anterior, discutimos como componentes de suas apresentações eram todos modernos. Os principais gêneros musicais performados pelo imitador na década de 1920 eram o tango e o foxtrote. A exibição de figurinos de luxo, costurados por estilistas de fama mundial, buscava alimentar um consumo feminino em ascensão, visto que a moda passa a ocupar grande espaço na vida da mulher. Dessa forma, não causa surpresa que a imagem de Darwin na comédia seja de uma mulher moderna, tanto que o vestido de noiva utilizado pelo transformista tem um decote à frente, que é suavizado por uma espécie

de broche, além de um decote nas costas. A beleza de Darwin no filme vai ser motivo de comentários, como em um anúncio que proclama: “Darwin num papel feminino de entontecer os homens”⁸⁰⁶.

Seguindo a trama do conto, conforme apontado, Darwin teria aparecido pela primeira vez na sua versão masculina, o que era importante tanto para a compreensão da lição que as jovens queriam aplicar em Augusto Annibal, quanto para reforçar o talento do imitador quando ele aparecesse na sua versão feminina.

Um elemento sempre em destaque na sinopse do filme é o momento em que Darwin desfaz a farsa e passa a agir como homem. A crítica assinada por Mendes Fradique e publicada em *O Jornal* em 19 de setembro de 1923 detalha como teria sido essa cena e revela uma engraçada situação relacionada à recepção do momento da revelação.

Manda, entretanto, a verdade declarar em que pese ao mulherio, depois da srta. Yara Jordão, a mulher mais bela do filme é... é... Darwin. O dr. Ataulpho Napoles de Paiva, que, ao meu lado, assistia a projeção com os olhos vidrados de patriotismo, monologou pesaroso, enxugando uma lagrima: - Que pena, o Darwin ser homem!... Justamente a esta altura, o imitador do belo sexo, atirando-se ao divã, arrancava a peruca feminina. E o conspícuo desembargador engoliu o cuspo⁸⁰⁷.

⁸⁰⁶ *Correio da Manhã*, 06 de setembro de 1923, p. 14.

⁸⁰⁷ *O Jornal*, 19 de setembro de 1923, p. 5.

Figura 82 - Na legenda das fotos Darwin é apresentado como o Julian Etinge⁸⁰⁸ brasileiro



Fonte: Selecta, ano XII, n.07, 1926, p. 16.

Na Figura 82, publicada na revista *Selecta*⁸⁰⁹, podemos ver o momento citado pelo causo de Mendes Fradique. É possível reconhecer que Darwin está sentado em um divã e a sequência de fotos o apresenta com sua peruca e sem, permitindo-nos ver como teria sido a cena descrita, na qual o transformista revelava o seu gênero.

O trecho citado da crítica de Fradique reforça o poder de ilusão de Darwin, assim como a quebra do encanto, recorrente em notas que descreviam os espetáculos nos palcos dos cineteatros cariocas, como “Tira depois a cabeleira em cena e Darwin é o rapaz formoso [...]”⁸¹⁰ e outra em que a revelação da identidade de gênero do artista é posta como necessária para controlar a plateia masculina: “(...) Darwin engana o olho mais exercitado, enfeitiça o mais sabido dos conquistadores. Mas, às vezes, é preciso pôr um ponto final no entusiasmo da plateia masculina e Darwin faz ouvir a sua verdadeira voz, grossa e cheia, que arrefece todas as audácias em perspectiva”⁸¹¹.

⁸⁰⁸ De acordo com o site *The Legacy Project*, que reúne a memória de personagens LGBTQIA+, Etinge foi um imitador de mulheres que estrelou filmes em Hollywood na década de 1910, depois de fazer sucesso na Broadway. A comparação da revista parece fazer sentido quando vemos que Etinge, assim como Darwin, tinha como diferencial interpretar mulheres de uma forma naturalista e não caricata e por tirar sua peruca ao final do espetáculo assim como o imitador espanhol. Julian Etinge. *The Legacy Project*. Disponível em <https://legacyprojectchicago.org/person/julian-ellinge>. Acesso em 03 de janeiro de 2024.

⁸⁰⁹ *Selecta*, ano XII, n.07, 17 de fevereiro de 1926, p. 16.

⁸¹⁰ *Gazeta de Notícias*, 01 de novembro de 1914, p. 2

⁸¹¹ *Correio da Manhã*, 21 de dezembro de 1923, p. 5.

A partir do relato da recepção da cena e das fotografias da revista *Selecta*, podemos compreender que o filme de Luiz de Barros reproduzia em parte a dinâmica dos espetáculos de Darwin, agora nas telas. O que soa bastante natural ao percebermos que o diretor usava a mesma estratégia com as outras participações da obra. Assim, o público que ia ao cinema para ver Darwin nas telas recebia como recompensa uma certa encenação do que ele fazia nos palcos, ainda que dentro de uma narrativa. Como o filme circulou por cineteatros de outros estados, podemos inferir que espectadores que não conheciam Darwin tiveram a oportunidade de ter a experiência de acompanhar o ilusionismo feito pelo artista quando travestido de mulher e a quebra desse encanto na revelação do seu verdadeiro gênero.

3.2 DARWIN CASA-SE POR ENGANO: AS ESTRATÉGIAS DE PROMOÇÃO DO FILME

Dando continuidade ao capítulo, vamos analisar as publicidades do filme *Augusto Annibal quer casar*, examinando algumas das estratégias para a promoção do filme, para compreender como Darwin foi utilizado. Em um dos primeiros anúncios sobre o filme, em cinco de setembro de 1923⁸¹², cada artista é apresentado por meio de adjetivos como: Yara Jordão, a Rainha de Copacabana; Viola Diva, a mulher mais perfeita do BA-TA-CLAN; Andrée Fix, a deusa do BA-TA-CLAN; Regina Dalthy, estrela do BA-TA-CLAN; Augusto Annibal, o “lindo” comico nacional e Darwin, o assombroso imitador do belo sexo. O nome do transformista surge maior do que o protagonista Augusto Annibal, em uma fonte tipográfica diferente e “fechando” o elenco do filme (Figura 83).

⁸¹² *Correio da Manhã*, 05 de setembro de 1923, p. 14.

Figura 83 - Anúncio publicitário da comédia.

Fonte: Correio da Manhã, 1923, p. 14.

No dia seguinte, também no Correio da Manhã, a publicidade anuncia “Ninguém deixe de vir ver 2ª. Feira este estupendo film da Guanabara. Tem graça, faz rir a valer e nos deliciará com a beleza de Viola Davis, Yára Jordão, Andrée Fix, Regina Dothy, Yara Brasil, as graças de Augusto Annibal, Araujo Vidal, Harry Fleming e Darwin, em um papel feminino de entontecer os homens”⁸¹³. Continuando a campanha do filme, no mesmo periódico, no dia sete de setembro de 1923, o texto vende o filme como “A estupenda comedia brasileira com que a Guanabara-Film vai mostrar o que se pode fazer e já se faz no Brasil quanto à fita cinematográfica” e anuncia “20 lindas banhistas no Leblon... Um luxuoso baile... O Ford fantástico! Graça e Beleza!”. Finalizando a publicidade, como último item e em destaque, surge “Darwin noiva de Augusto Annibal” (Figura 84). A associação do nome de dois artistas de relevo da época não é por acaso.

⁸¹³ Correio da Manhã, 06 de setembro de 1923, p. 14.

Figura 84 - Publicidade do filme com destaque a Darwin como noiva de Augusto Annibal.

HOJE
E imperdível deixar-se de ir hoje ao tradicional
PARISIENSE ver
Baby Peggy
Artista de Cinema

2ª FEIRA

Já se casou, mas agora... — imagine a sua total
Uma cena "inédita" de

Augusto Annibal quer casar...

A estupenda comédia brasileira com que a
"Guanabara-Films"
vse mostrar o que se pôde fazer e já se faz no Brasil
quanto à fita cinematographica!

20 lindas banhistas no Leblon... Um luxuoso baile... O Ford phantastico!
Graça e Belleza!

Augusto Annibal - Viola Diva - Yara Jordão
Andréa Fix e Yara Brasil

DARWIN noiva de AUGUSTO ANNIBAL!

Fonte: Correio da Manhã, 1923, p. 14.

Na mesma data, a imprensa utiliza uma estratégia de promoção um tanto inusitada: narra na primeira parte do texto, em tom de fofoca, que “Darwin – o celebre imitador do belo sexo – casa-se por engano...”. O artigo utiliza uma linguagem claramente sensacionalista, contando o fato inusitado, anunciando que o noivo era um ator famoso, sem revelar em um primeiro momento quem seria. Apenas ao final, é revelada que tal história inspirava-se na trama do filme a ser lançado.

Circulou, ontem, nas redes teatrais e cinematográficas uma notícia de sensação: Darwin, o famoso imitador de mulheres, acabara de casar-se, com todos os sacramentos, com um conhecido ator brasileiro! O fato se dera desta forma: com a mania de conquistador o artista em questão apaixonara-se pela sua bela vizinha, sem imaginar sequer que a linda espanhola que todas as manhãs via à janela, fosse homem... E Darwin pregou-lhe uma peça formidável: “deu corda” ao namoro... e acabou casando. O artista em questão é o conhecido cômico Augusto Annibal, célebre intérprete do “Aguenta Felipe”. E a cena deu-se num filme, num engraçadíssimo filme cômico que a “Guanabara Film” vai lançar segunda-feira no Parisiense. “Augusto Annibal quer casar...” tal é o título desse superfilme cômico em que um punhado de pequenas lindas dançam bailados bataclânicos na praia do Leblon...⁸¹⁴

⁸¹⁴ A Noite, 07 de setembro de 1923, p. 6.

Figura 85 - Recorte com a nota publicitária.

Uma noticia de sensação

DARWIN — O CELEBRE IMITADOR DO BELLO SEXO — CASA-SE POR ENGANO...

Circulo, hontem, nas rodas theatraes e cinematographicas uma noticia de sensação: Darwin, o famoso imitador de mulheres, acabou de casar-se, com todos os sacramentos, com um conhecido actor brasileiro!

O facto se deu desta fórma: com a mania de conquistador o artista em questão apaixonara-se pela sua bella vizinha, sem imaginar sequer que a linda hespanhola que todas as manhãs via á janella, fosse homem...

E Darwin pregou-lhe uma peça formidavel: "deu corda" ao namoro... e acabou casando. O artista em questão é o conhecido comico Augusto Annibal, celebre interprete do "Aguenta Felipe".

E a scena deu-se... num film, num engraçadissimo film comico que a "Guanabara Film" vai lançar segunda-feira no PARISIENSE.

"Augusto Annibal quer casar..." tal é o titulo desse superfilm comico em que um punhado de pequennas lindas dansam bailados bataclanicos na praia do Leblon...

SEYUOI **ESGOTADOS**

Fonte: A Noite, 07 de setembro de 1923, p. 6.

Esse exemplo demonstra como o nome de Darwin tinha força na cena cultural do Rio de Janeiro, a ponto de a propaganda do filme criar uma historieta utilizando o artista para criar interesse na comédia. Outra estratégia de divulgação da obra foi a cobertura das filmagens. O texto "No Leblon com as 'girls' do Ba-ta-clan"⁸¹⁵ vai por um caminho próximo do anterior, primeiro suscitando a curiosidade do leitor sobre quem estaria com as garotas do Ba-ta-clan curtindo uma praia, para em seguida revelar os bastidores da gravação.

⁸¹⁵ O *Imparcial*, 09 de setembro de 1923, p. 8.

Figura 86 - Recorte da nota publicitária.
NO LEBLON COM AS "GIRLS" DO
BA-TA-CLAN...
 Não imagine o leitor nada mais.
 No Leblon com as "girls" do Ba-
 Ta-Clan, quem esteve há dias, e o
 confessa, feliz e satisfeito foi Au-
 gusto Annibal o celebre interprete de
 "Aguenta, Fezope!".
 E diz elle que, da famosa praia
 e das pequenas, trouxe uma impres-
 são esplendida.
 Pudéra! O felizardo lá esteve com
 ellas, com as mais lindas, filmando
 scenas do engraçadissimo film co-
 mico "Augusto Annibal" quer ca-
 sar..."
 Por signal que esse film sabe um
 primor. Nitidez, bellas pequenas,
 assumpto engraçadissimo!
 A Guanabara-Film, vai lavar um
 tanto, segunda-feira lançando-o no
 Parisiense.
 E' escusado dizer-se que Yara
 Jordão, a rainha de Copacabana,
 Darwin, o famoso Imitador de mu-
 lheres, entre outros, são interpretes
 desse film.

Fonte: O Imparcial, 09 de setembro de 1923, p. 8.

O interesse pelo filme é destaque no dia oito de setembro, em nota que informa que o filme é "[...] tão ansiosamente esperado, a julgar pela avidez com que diariamente acorrem ao querido cinema centenas de pessoas que vão admirar as lindas fotografias desse belo trabalho da cinematografia brasileira, expostas em sua sala de espera"⁸¹⁶. O texto, que segue o perfil exagerado e elogioso em demasia dos periódicos da época, compara a produção com os filmes norte-americanos e afirma que se os cariocas não reconhecessem Yara Jordão, achariam que ela era uma bela *girl* da Sunshine e Augusto Annibal "passaria por um novo cômico yankee, rival de Carlito". O jornalista segue com os elogios, afirmando que o filme "no gênero, é a melhor coisa produzida até hoje no Brasil" e o primeiro filme cômico editado no país. Embora o jornalista diga no texto que as afirmações não são exagero, mas sim justiça, parece-nos mais ser o primeiro caso.

Com a estreia da obra no dia dez de setembro no Parisiense, saem as primeiras informações sobre o público. A edição de *O Paiz* no dia 11 de setembro traz uma nota com a seguinte afirmação: "pelo sucesso de bilheteria que alcançou (o filme) pôde ter a prova do interesse do público pela produção nacional. À noite, os pretendentes a

⁸¹⁶ *Correio da Manhã*, 08 de setembro de 1923, p.5.

um lugar na sala enchiam inteiramente a larga calçada em frente ao cinema e a maior parte foi obrigada a adiar a satisfação de seu justo desejo⁸¹⁷. No *Correio da Manhã*, a informação sobre o público se repete com o jornal destacando *Augusto Annibal quer casar* como o maior sucesso da semana⁸¹⁸.

As polêmicas também fizeram parte da divulgação do filme, mas sem envolver Darwin. O motivo de reclamações eram as garotas do Ba-ta-clan e suas pernas de fora, tanto que uma nota de *A União* dizia que o assunto do filme era “completamente pervertido”⁸¹⁹. Um artigo publicado na capa do periódico *A Rua* trazia como título “Mas, que cheiro de Ba-ta-clan. Anúncios obscenos. Com vistas ao sr. chefe de polícia”⁸²⁰.

[...] Entretanto, de vez em quando, um ou outro propagandista audacioso ultrapassa os limites da decência, valendo-se dos anúncios pornográficos para impressionar o baixo público. É desse recurso que se está lançando mão, neste momento, o empresário do Cinema Parisiense, na Avenida Rio Branco. Anuncia-se ali, uma fita nacional, uma comédia intitulada “Augusto Annibal quer casar”, cujo mérito nos abstermos de discutir. Como chamariz, a empresa colocou à porta um enorme cartaz de cores vivas, que a nossa gravura reproduz (Figura 5). Esse anúncio está causando efeito sensacional, não pelo seu valor artístico, mas simplesmente por sua intenção obscena. Representa ela um grupo de mulheres em trajes menores, quase nuas, uma das quais alça a perna sobre a cabeça de um sujeito acorçado, a olhar babosamente para cima, ao mesmo tempo que exclama: “Mas, que cheiro de Ba-ta-clan”. É possível que a polícia não tenha visto ainda essa indecência, de outro modo não se explica que tal cartaz continue ali, a afrontar a moralidade pública.

⁸¹⁷ *O Paiz*, 11 de setembro de 1923, p. 2.

⁸¹⁸ *Correio da Manhã*, 12 de setembro de 1923, p.12.

⁸¹⁹ *A União*, 18 de setembro de 1923, p. 3.

⁸²⁰ *A Rua*, 11 de setembro de 1923, p. 2.

Figura 87 - Imagem do artigo publicado em A Rua.



Fonte: A Rua, 1923, p. 2.

Pode parecer curioso aos olhos de hoje que o incômodo estivesse em mulheres com poucas vestes e não na presença de um transformista; no entanto, para além da compreensão da performance de Darwin como arte, havia um reforço na imprensa de categorizar os espetáculos do imitador como familiares, tanto que a palavra se tornou o adjetivo para descrever as apresentações do transformista (ponto que discutiremos mais no Capítulo 4).

Finalizando, podemos constatar como o lançamento do filme beneficiou os artistas envolvidos e alimentou um circuito cultural que já se desenhava como de “cultura de massas” (GOMES, 2003). Quatro dias após o lançamento do filme no Parisiense, Darwin passou a se apresentar no Rialto (também da cadeira de Ponce Filho), cineteatro que ficava ao lado do primeiro, sendo localizado no cruzamento da Rua Chile, atual Rua da Ajuda, com a Avenida Rio Branco. Menos de dez dias após a primeira exibição do filme, além dos anúncios da comédia e do espetáculo de Darwin, que aparecerem lado a lado (Figura 88), o mesmo periódico⁸²¹ anunciava que Augusto Annibal retornava aos palcos com a revista que o consagrou “Aguenta Felipe” (Figura 89) e Alda Garrido protagonizava no Teatro Carlos Gomes a burleta “A francesinha do

⁸²¹ O *Imparcial*, 19 de setembro de 1923, p. 12.

Ba-ta-clan” (Figura 89). Como os meios culturais se retroalimentavam já naquela época, parece óbvia a decisão do Rialto em contratar Darwin para suas atrações de palco, uma vez que o artista estava nas telas do cineteatro vizinho, o que também era interessante para o Parisiense, assim como o regresso de Augusto Annibal ao papel que o levou ao sucesso e à exploração da temática do Ba-ta-clan.

Figura 88 - Publicidades do filme e espetáculo de Darwin lado a lado.

IRIS
O MAIS CONFORTÁVEL
HOJE último dia!
Irremediavel
Super-produção JEWEL UNIVERSAL
Augusto Annibal quer casar
a comédia brasileira de maior sucesso.
Esplendida mentira
PROGRAMMA SERRADON com GRACE DAVIDSON
AMANHÃ — Buck Jones e Irene Rich, em
FLORES DE NEVE
FOX-FILM — (2) — FOX-FILM
O JURAMENTO
O pério da Universal. O melhor film de Herbert Rawlinson, ac-
comodado por ESTHER BLAISTON.

Rialto AMANHÃ
Machado Intendi
Os Fantoques
HOJE — Na 16ta
Todo aniquila na sua atuação
dramática
A RODA DO VÍCIO
FOY D'ARVILLE —
a toda estrofa,
vós mostrará os seus
perigos
NO PALCO
AMANHÃ:
Theatro Municipal
Fantoques
A's 2 1/2 e 4 1/2
A's 1 1/2 e 1 1/2:
O TARIK
RACA
a pedido, continuará
sua maravilhosa
trabalhos de magia e
sugestão!
A's 1 1/2 e 1 1/2:
Darwin
exibirá ás senhoras
os seus últimos mu-
dulos de luxuosos tol-
leiros!

Fonte: O Imparcial, 1923, p. 12.

Figura 89 - Publicidades dos espetáculos Aguenta, Felipe e A francesinha do Ba-ta-clan.

Theatro Recreio
HOJE
A's 7 3/4 e 9 3/4
Estréia da atriz JUDITH
VARGAS
A revista de incomparavel
exito
**AGUENTA,
FELIPPE**
Sexta-feira, 21 — Reapari-
ção da graciosa atriz
MANOELA PINTO
Estréia do novo quadro "BAN-
CANDO O SACCADURA".

Carlos Gomes
HOJE — A's 7 3/4 e 9 3/4 — HOJE
A interessante burlota do Gastão
Tojeiro com musica do Raul
Martins
**A francezinha
do Ba-ta-clan**
interpretando ALDA GARRIDO a
protagonista
Os vestidos da atriz ALDA
GARRIDO foram confeccionados
na "A Moda", da rua Gonçalves
Dias.

Fonte: O Imparcial, 1923, p. 12.

3.3 DO RIO A SÃO LUIZ: O CIRCUITO DE EXIBIÇÃO DA COMÉDIA PELO BRASIL

Para finalizar o capítulo, iremos recompor o circuito de exibição da comédia como forma de compreender se ela teve uma circulação relevante e por quais salas e locais Darwin pode ser assistido na tela. De acordo com Araújo (2015), a película dirigida por Barros teria sido um filme de ocasião, filmado em poucos dias, para aproveitar a passagem da companhia Ba-ta-clan pelo Teatro Lyrico e com financiamento do exibidor Generoso Ponce Filho, que não só garantiu o valor para as filmagens às pressas, como também a janela de exibição, uma vez que ele era proprietário do cineteatro Parisiense junto de seu irmão Altamyro, onde o filme estreou, e presidente da Aliança dos Exibidores, o que garantiu a *Augusto Annibal quer casar* um circuito de mais de dez salas.

A primeira exibição ocorreu em dez de setembro de 1923, no Cineteatro Parisiense, situado na Avenida Rio Branco. A sala foi administrada pela companhia de Ponce e seu irmão entre 1921 e 1926. *Augusto Annibal quer casar* foi exibido durante uma semana, com êxito de público segundo a imprensa:

pelo sucesso de bilheteria que alcançou (o filme) pôde ter a prova do interesse do público pela produção nacional. À noite, os pretendentes a um lugar na sala enchiam inteiramente a larga calçada em frente ao cinema e a maior parte foi obrigada a adiar a satisfação de seu justo desejo⁸²².

No *Correio da Manhã*⁸²³, a informação sobre o público se repete com o jornal, destacando a comédia como o maior sucesso da semana.

Concluída sua semana de estreia no cinema lançador, a comédia foi exibida no Cine Teatro Iris, entre 18 e 19 de setembro⁸²⁴. O Iris ficava na Rua da Carioca, logradouro que cortava o final da Avenida Rio Branco, bem no centro da cidade, na direção aposta ao seu início, na Praça Mauá. O cinema contava com 1200 lugares e era dirigido por João Cruz Junior.

Em seguida, a comédia de Luiz de Barros saiu do centro e foi apresentada na Tijuca, na Zona Norte do Rio de Janeiro. No bairro, o filme foi exibido no Cine Tijuca entre 20 e 21 de setembro⁸²⁵ e no Cineteatro Brasil de 23 a 25 de setembro⁸²⁶. O

⁸²² *O Paiz*, 11 de setembro de 1923, p. 2

⁸²³ *Correio da Manhã*, 12 de setembro de 1923, p.12.

⁸²⁴ *Correio da Manhã*, 19 de setembro de 1923, p. 12.

⁸²⁵ *Correio da Manhã*, 21 de setembro de 1923, p. 5.

⁸²⁶ *Correio da Manhã*, 25 de setembro de 1923, p. 6.

Tijuca ficava localizado na Rua Conde do Bonfim, contava com 679 lugares e era administrado pela Paiva, Caruso e Cia, também responsável por outros três cinemas do bairro: o America, Haddock Lobo e Velo. Já o Cineteatro Brasil ficava na rua Haddock Lobo, contava com cerca de 1400 lugares e havia sido construído por Luiz Ugolini e inaugurado em 1922. Ambos os endereços eram as principais vias do bairro. Importante recordar que o Cineteatro Brasil recebeu Darwin por meses em 1922.

O circuito da comédia então se deslocou para o bairro suburbano de Engenho de Dentro, onde o filme foi exibido em 26 de setembro⁸²⁷ no Cine Engenho de Dentro. O estabelecimento tinha 1100 lugares e ficava próximo da estação férrea, como grande parte dos cinemas do subúrbio que se espalhavam no entorno da Estrada Férrea Central do Brasil.

Retornando para área central, o filme foi programado no Cinema Primor entre 29 e 30 de setembro⁸²⁸. O Primor ficava localizado na Avenida Passos, endereço entre a Avenida Rio Branco, ponto importante dos cinemas e a Praça Tiradentes, lar dos teatros. Era gerenciado pela empresa de Vital Ramos.

Dando continuidade ao circuito em outubro, a produção de Barros voltou à Tijuca, com apresentação entre quatro e sete de outubro⁸²⁹ no Cine Haddock Lobo, localizado na rua de mesmo nome e da empresa exibidora de J.R. Pereira. Ainda na Zona Norte, o filme foi exibido no Cine Smart de Vila Isabel em 12 de outubro⁸³⁰. O cinema contava com 488 poltronas, ficava na Rua 28 de setembro e era administrado pela Souza, Tavares & Cia.

Com sessão única no dia 13 de outubro⁸³¹, a comédia foi apresentada pela primeira vez na Zona Sul do Rio de Janeiro. O Cinema Atlântico, localizado na Avenida Nossa Senhora de Copacabana, no bairro de Copacabana, era uma sala com cerca de 986 lugares.

Logo após, em 16 de outubro⁸³², o Cine Centenário recebeu o filme. Situado onde hoje é a Praça Onze de Junho, no centro da cidade, era administrado pela empresa de Angiolina Grimaldi e possuía 910 lugares. No dia seguinte, uma cópia do filme foi projetada no Cinema Modelo, Rua 24 de maio, bairro Riachuelo, subúrbio do

⁸²⁷ *Correio da Manhã*, 26 de setembro de 1923, p. 14.

⁸²⁸ *Correio da Manhã*, 30 de setembro de 1923, p. 6.

⁸²⁹ *Correio da Manhã*, 07 de outubro de 1923, p. 5.

⁸³⁰ *Correio da Manhã*, 12 de outubro de 1923, p. 7.

⁸³¹ *Correio da Manhã*, 13 de outubro de 1923, p. 6.

⁸³² *Correio da Manhã*, 16 de outubro de 1923, p. 14.

Rio. Fechando o mês, o Cinema Mattoso apresenta a comédia entre 25 e 28 de outubro. Localizado na rua Mariz e Barros, bairro Praça da Bandeira, localizado próximo ao centro, o cinema contava com 190 lugares. Finalizando o circuito no Rio de Janeiro, *Augusto Annibal quer casar* foi exibido na noite de Natal novamente no Cinema Modelo, em Riachuelo.

Por esse circuito, podemos inferir que a comédia foi assistida por diferentes públicos no Rio de Janeiro, dado que foi exibida tanto em bairros formados por uma população de classe média alta quanto por regiões composta por operários. Outro ponto é que a obra foi assistida em cineteatros nos quais Darwin já havia se apresentado ou ainda viria se apresentar. Os únicos cinemas nos quais o artista nunca se apresentou foram o Primor, Tijuca e Mattoso.

A exibição do filme nacional em mais de dez salas da cidade foi possível porque Generoso Ponce Filho era presidente da Aliança dos Exibidores, associação que buscava defender e fortalecer os exibidores brasileiros. Ponce Filho foi eleito presidente da Aliança pela primeira vez em outubro de 1921, com apenas 23 anos e reeleito em dezembro de 1922⁸³³. Quando *Augusto Annibal quer casar* estreou, Ponce Filho contava com o prestígio dos seus colegas pela atuação contra a discussão na Câmara do Rio para cobrança de imposto sobre o ingresso do cinema, ocorrida em 1922⁸³⁴. Ponce Filho vinha de uma família de políticos, carreira que seguiria anos mais tarde. Seu pai, Generoso Ponce fora senador pelo estado de Mato Grosso e importante figura política. Em agosto de 1923⁸³⁵, o *Correio da Manhã* anunciou a parceria de Ponce Filho com a Guanabara Film, de Luiz de Barros, apenas um mês antes da estreia da comédia, o que reforça o entendimento de que o filme fora gravado e finalizado em pouco tempo.

O circuito de exibição do filme não se limitou ao Rio de Janeiro. No início de 1924, a comédia foi apresentada em alguns cinemas de São Paulo, todos localizados nos bairros centrais da cidade. O filme é exibido no Cine Royal, rua Sebastião Pereira, bairro Vila Buarque e no Theatro São Pedro, Rua Barra Funda, bairro da Barra Funda em dois de janeiro⁸³⁶. Uma semana depois, a obra foi apresentada no Cinema Colyseo, na Alameda Barão do Rio Branco, atual Avenida Rio Branco, em Campos

⁸³³ *Correio da Manhã*, 02 de dezembro de 1922, p. 3.

⁸³⁴ *Correio da Manhã*, 16 de novembro de 1922, p. 3.

⁸³⁵ *Correio da Manhã*, 07 de agosto de 1923, p. 6.

⁸³⁶ *A Gazeta*, 02 de janeiro de 1924, p. 7.

Elíseos⁸³⁷. Um dia depois, em dez de janeiro, no Teatro Olympia, na Avenida Rangel Pestana, bairro do Brás⁸³⁸, possivelmente o mais afastado em relação a todos os outros. Em 11 de janeiro, a comédia foi atração no Cine Marconi, localizado na Rua Corrêa de Mello, bairro do Bom Retiro, próximo estação da Luz⁸³⁹ e por fim, em 17 de janeiro, no Cinema Esperia, na Rua Conselheiro Ramalho, bairro da Bela Vista⁸⁴⁰. Ainda em janeiro, *Augusto Annibal quer casar* foi exibido na cidade portuária de Santos, em 22 de janeiro no Cine Selecto⁸⁴¹ e dia 24 no Teatro Carlos Gomes⁸⁴².

Finalizando o circuito, o filme foi projetado nos estados de Pernambuco e Maranhão, região Nordeste, entre o final de 1924 e início de 1925. Em Pernambuco, a comédia foi exibida no Cinema Royal, um dos principais cinemas de Recife, capital do estado, em 23 de dezembro de 1924⁸⁴³. Já no Maranhão, a obra foi projetada no Cinema Olympia, entre 31 de março⁸⁴⁴ e quatro de abril⁸⁴⁵, na cidade de São Luiz, capital do estado. Uma curiosidade sobre a programação: em ambos os cinemas, *Augusto Annibal quer casar* foi exibido conjuntamente com *Nannok do Norte*, de Robert Flaherty.

Investigar o circuito de exibição de filmes brasileiros no início do Século ainda é um desafio, por isso acreditamos que, em relação ao filme de Luiz de Barros, ainda há mais datas e salas de cinema a serem encontradas. Pelo material que temos até o momento, pudemos observar a importância de Generoso Ponce Filho em atuar nas duas pontas do processo, produzindo e exibindo o filme e sua influência sobre o circuito devido à sua posição na Aliança de Exibidores.

Ao tentarmos reconstituir parte do que teria sido sua participação no filme, conseguimos depreender que o tempo de tela do transformista foi curto, mas que sua presença tinha um protagonismo para a trama. Foi possível ter maior clareza de quais foram suas cenas e o que aconteceu nelas, como uma primeira aparição em sua versão masculina, posteriormente sua imitação do sexo feminino e, por fim, a revelação da sua farsa. A análise das imagens de Darwin na comédia nos permitiu compreender que o artista replicava na tela as vestes, cabelo e maquiagem utilizados

⁸³⁷ *A Gazeta*, 09 de janeiro de 1924, p. 5.

⁸³⁸ *A Gazeta*, 10 de janeiro de 1924, p. 5.

⁸³⁹ *A Gazeta*, 11 de janeiro de 1924, p. 7.

⁸⁴⁰ *A Gazeta*, 17 de janeiro de 1924, p. 5.

⁸⁴¹ *A Tribuna*, 22 de janeiro de 1924, p. 9.

⁸⁴² *A Tribuna*, 24 de janeiro de 1924, p. 9.

⁸⁴³ *Jornal de Recife*, 23 de dezembro de 1924, p. 2.

⁸⁴⁴ *Folha do Povo*, 31 de março de 1925, p. 2.

⁸⁴⁵ *Folha do Povo*, 04 de abril de 1925, p. 4.

em seus espetáculos, imitando uma mulher moderna, com seu corte de cabelo curto, maquiagem marcada e vestido com decote. Ao encontrarmos um relato sobre o momento da revelação do verdadeiro gênero do transformista no filme e as imagens da Selecta, pudemos relacionar tal performance com uma encenação comum aos espetáculos do imitador, levando-nos a perceber como suas cenas no filme emulavam o que já usualmente fazia sucesso nos palcos.

O olhar sobre os anúncios publicitários nos possibilitou demonstrar o destaque que Darwin teve na divulgação do filme, ainda que seu tempo em cena fosse menor do que de seus colegas de elenco. Também conseguimos identificar as diferentes estratégias de promoção da comédia, como o uso de texto sensacionalista para apresentar uma falsa notícia, que se revelava estar ligada à trama do filme; a cobertura de bastidores das filmagens; o uso de polêmicas como as relacionadas às bailarinas do Ba-ta-clan e a utilização dos nomes dos artistas, como Augusto Annibal e Darwin, como chamariz para a obra. Os anúncios também apontaram a relação entre os diferentes espaços culturais, como cineteatros e teatros de revista que se utilizavam do filme para promover suas atrações. Por fim, ao refazermos o circuito, pudemos constatar o sucesso do filme pela quantidade de salas que foi exibido e os diferentes locais pelos quais a obra circulou.

PLATEIA

Capítulo 4. “Darwin Conquista A Plateia Do Rio”: Retratos Dos Públicos Do Imitador

Conforme vimos, Darwin foi um artista de grande êxito junto aos cariocas, a ponto de o *Diário Carioca* dizer que ele avultava “na admiração do todos os públicos”⁸⁴⁶. Mas que “todos os públicos” seriam esses? Utilizando a pesquisas em arquivos, vamos explorar as notas e publicidades sobre o transformista publicadas na imprensa carioca para investigar os públicos de Darwin na então Capital Federal e ao final, contrapor essa imagem criada pelos periódicos com outra, a partir da circulação do artista pelos cineteatros de diversas regiões da cidade. A quase totalidade das citações da imprensa são dos anos 1920 (período em que o artista passou mais tempo no Rio), as únicas citações que não são desta década compõem o trabalho porque nos permitem pensar uma leitura queer do público.

4.1 SELETO, DE ELITE E FAMILIAR: O RETRATO DO PÚBLICO PELA IMPRENSA CARIOCA

Um primeiro aspecto que podemos observar é a indicação das classes sociais deste público. Diferentemente de outras realidades, como a dos Estados Unidos, na qual o cinema foi uma atividade das massas por meio dos nickelodeons, no Brasil, a novidade ficou em seu início restrita à elite e às classes médias. Ainda que o público do cinema tenha se ampliado com a consolidação das salas, em comparação com o público mais elitizado das primeiras projeções, “esse aumento ocorreu dentro de certos limites impostos justamente pelas características da reforma urbana pela qual a capital havia passado” (LAPERA, 2018b, p. 70) e pelo interesse dos proprietários em atrair uma plateia mais “seleta”. Isso é bastante demarcado pela imprensa em relação ao público de Darwin. Como trabalhamos com materiais publicitários, há um claro interesse dos empresários em definir o público de suas salas. Como no caso do Rialto, que ao divulgar as apresentações do transformista, ressalta que o local é “a casa eleita pela ‘haute-gomme’ carioca”⁸⁴⁷, termo francês para sociedade elegante e na mesma nota afirma que “continua o Rialto a ser o Cine-Theatro que mais interessantes espetáculos oferece ao “set” elegante que o elegeu como seu ponto

⁸⁴⁶ *Diário Carioca*, 14 de dezembro de 1932, p. 4.

⁸⁴⁷ *Jornal do Brasil*, 12 de abril de 1922, p. 16.

obrigatório de reunião”. O uso de tais termos conota quais as pessoas que são bem-vindas à sala de cinema.

De acordo com Lopera (2020, p. 26), apesar do tipo de público variar de acordo com a localização do cineteatro, “havia um esforço maior por parte dos donos dessas salas em atrair a elite e os setores médios da população”.

Localizado na região da Avenida Rio Branco, no centro, o Rialto reforçava nas notas em que anunciava Darwin em sua programação, que seu público era “elegante e culto”⁸⁴⁸, formado por pessoas de “elite”⁸⁴⁹. O Cineteatro Americano, localizado na Avenida Nossa Senhora de Copacabana, também fazia questão de fazer a distinção de sua plateia. “Amanhã festa artística do distinto artista Darwin. Dedicada as exmas. famílias do aristocrático bairro de Copacabana”⁸⁵⁰. O mesmo estabelecimento, em uma primeira nota sobre os espetáculos do transformista vai utilizar o termo “seleto” para se referir à plateia.

Darwin deliciou os espectadores com os seus números interessantes, apresentados com grande luxo. O público seleto que enchia o Americano aplaudiu-o com grande valor, chamando-o repetidas vezes à cena. Um sucesso de toda a linha, que se vai repetir por muitas noites, com certeza⁸⁵¹.

Esse vai ser um adjetivo recorrente nas citações sobre as plateias do imitador. O Cine America, da Tijuca, garante que “A empresa proprietária desse confortável teatro não tem poupado esforços, no intuito de bem servir ao numeroso e seleto publico que o frequenta”⁸⁵² e anuncia “No Palco - Darwin, imitador do sexo feminino, continua a trazer a nossa seleta plateia em verdadeiro delírio”⁸⁵³.

O Cine-Theatro Brasil, também da Tijuca, local que abrigou a maior parte das apresentações de Darwin em 1922, do mesmo modo deu destaque ao seu público diferenciado: “Continua a ser o assunto do dia, nas rodas chiques da Tijuca, o sucesso que está obtendo no Cine-Theatro Brasil o inimitável Darwin, nas suas criações de figuras femininas (...)”⁸⁵⁴.

⁸⁴⁸ *Jornal do Brasil*, 27 de abril de 1922, p. 22.

⁸⁴⁹ *Jornal do Brasil*, 06 de maio de 1922, p. 18.

⁸⁵⁰ *Correio da Manhã*, 25 de janeiro de 1922, p. 4.

⁸⁵¹ *Correio da Manhã*, 10 de janeiro de 1922, p. 5.

⁸⁵² *Correio da Manhã*, 10 de outubro de 1923, p. 7.

⁸⁵³ *Correio da Manhã*, 16 de fevereiro de 1922, p. 12.

⁸⁵⁴ *Correio da Manhã*, 10 de junho de 1922, p. 4.

Ainda que fosse essa a visão registrada na imprensa em relação à classe dos públicos ligados à Darwin, veremos mais adiante, na análise do circuito, que a plateia do transformista era mais multifacetada nesse sentido.

Passando agora para a questão de gênero, podemos inferir que Darwin fazia sucesso tanto com o público masculino quanto feminino. No artigo de Costa Rego, já citado nesta tese, o jornalista observa que o fascínio do transformista atinge homens e mulheres.

O mundo feminino tem ido aplaudi-lo como se se tratasse de uma “estrela” de opereta; e o próprio mundo masculino, formado de graves senhores calvos, de monóculo, cerca Darwin de atenções que só se multiplicam em circunstâncias idênticas, às bailarinas⁸⁵⁵.

O comentário do jornalista, de forma irônica, estabelece diferenças na relação dos públicos com o transformista. Enquanto as mulheres teriam um olhar de admiração por Darwin, aplaudindo-o, considerando-o um grande artista, o contato dos homens com o imitador teria uma conotação sexual, de desejo, pelo uso no texto de termos como “atenções” e pela comparação ao interesse dos senhores pelo transformista assim como tinham pelas bailarinas. Essa provocação de Costa Rego demarca como a imprensa vai, na maior parte do tempo, construir a imagem dos públicos do artista: um destaque maior ao interesse feminino, restringindo-o à compreensão de arte, para que se enfatize o gênero familiar dos espetáculos; e poucos comentários sobre a admiração masculina, pois quando feitos, vão ter um caráter jocoso e sexual, o qual não era do interesse dos proprietários dos cineteatros. Tanto que as piadas com os fãs masculinos de Darwin, quando feitas, o são por colunistas e não em notas publicitárias.

Dentro dessa lógica, embora seus fãs fossem de ambos os sexos, a imprensa destacava que Darwin tinha uma atenção maior do público feminino. Na publicidade do filme *Martírio de quem ama (Sofrimento de uma noiva)*, a ser exibido no Cinema Central, no rodapé se anuncia: “(...) Darwin, o artista que tem recebido as mais calorosas manifestações do sexo feminino em todas as plateias onde se tem feito exibir”⁸⁵⁶.

⁸⁵⁵ *Correio da Manhã*, 21 de abril de 1922, p. 2.

⁸⁵⁶ *Correio da Manhã*, 27 de agosto de 1922, p. 5.

Em uma nota, Darwin é apresentado como o “verdadeiro ídolo das moças”⁸⁵⁷, alcunha que é repetida poucos dias depois⁸⁵⁸. A reação feminina ao artista aparece também em uma nota que divulga apresentação de dez toaletes novas e riquíssimas no Cine Smart de Vila Isabel: “A plateia tem sido pequena para conter os seus numerosos admiradores, principalmente do sexo feminino, que freme de entusiasmo, quando o simpático artista aparece em cena”⁸⁵⁹. Três dias depois, no texto de divulgação do espetáculo, é indicado que o público feminino “delira de entusiasmo”⁸⁶⁰ pelo imitador.

As palavras utilizadas no texto para configurar a reação feminina ao imitador do belo sexo como “calorosas manifestações”, “freme de entusiasmo”, “delira de entusiasmo” são reflexo da compreensão da época de que as mulheres eram movidas por emoções, que se esperava delas arroubos sentimentais e reações exageradas (ARAÚJO, 1993). Significativo também o uso do termo “ídolo”, trazendo a ideia de adoração e uma concepção de estrelismo.

Aparentemente, as maiores fãs de Darwin frequentavam o Cine Smart, na Zona Norte, pois duas outras notas relacionadas ao local registram o interesse do público feminino pelo artista. Na primeira vem uma triste notícia:

Darwin, o correto artista que o mundo feminino tanto admira, estará somente esta semana no cinema Smart, em Vila Isabel, dando o seu último espetáculo domingo próximo. É uma notícia que pouco deve agradar aos seus apaixonados, e, assim sendo, não devem perder os espetáculos desta semana⁸⁶¹.

Já a segunda nota traz um final feliz, demonstrando que o público feminino do cineteatro não aceitou a despedida do artista e, em 11 de abril de 1924, lia-se: “Darwin, a insistentes pedidos das senhoras e senhoritas do bairro”⁸⁶².

O reforço ao fascínio do público feminino pelo transformista, além de corroborar com a imagem de programa familiar almejado para os espetáculos, do mesmo modo, era resultado de uma maior participação das mulheres nas atividades de lazer e a busca dos empresários por atrair tal público para os seus empreendimentos. Com as

⁸⁵⁷ *Correio da Manhã*, 29 de agosto de 1922, p. 4.

⁸⁵⁸ *Jornal do Brasil*, 31 de agosto de 1922, p. 23; *O Imparcial*, 01 de setembro de 1922, p. 5; *Correio da Manhã*, 01 de setembro de 1922, p. 14.

⁸⁵⁹ *Correio da Manhã*, 19 de março de 1924, p. 5.

⁸⁶⁰ *O Imparcial*, 22 de março de 1924, p. 6.

⁸⁶¹ *Correio da Manhã*, 26 de março de 1924, p. 5.

⁸⁶² *Correio da Manhã*, 11 de abril de 1924, p. 6.

mudanças promovidas pela modernidade no seio das famílias, as mulheres da elite e classe média haviam deixado o espaço privado das casas e passado a explorar os espaços públicos como as ruas, as praças e os estabelecimentos de lazer, como os cineteatros. De acordo com Araújo (1993, p. 88), “por volta de 1910 as mulheres de elite já andavam sozinhas na rua, passeavam e se divertiam”, autonomia auxiliada pelo aumento das linhas de bonde. Ainda que com mais liberdade para circular, as mulheres da elite permaneciam subordinadas à autoridade masculina e precisavam ter sua honra tutelada.

Em se tratando de relações de gênero, (ir ao cinema) era um dos poucos momentos que as mulheres das classes mais altas tinham fora do ambiente doméstico, muitas vezes inclusive desacompanhadas de seus maridos, noivos e pais, embora tivessem de se submeter em algumas dessas saídas à mãe ou a outra figura feminina (LAPERERA, 2020, p. 22).

Com os homens ocupados com o trabalho, as mulheres da elite e classe média se tornaram um dos principais interesses dos proprietários, junto das crianças, pois poderiam lotar as salas nos horários diurnos. Além disso, a presença das mulheres e crianças tornava o local mais civilizado, porque os homens precisavam controlar seus instintos bestiais para não pôr em risco os seres mais frágeis com quem compartilhavam o espaço (LAPERERA, 2020). Ao observarmos as datas das notas e publicidades analisadas sobre o público feminino, percebemos que são, em sua maioria, pertencentes da década de 1920, quando a reforma na cidade já tinha mais de dez anos e as mudanças sociais estavam mais cristalizadas.

Analisando as charges divulgadas na imprensa sobre a presença feminina nas salas, Laperera (2020) indica que todas as personagens eram apresentadas como brancas e utilizavam roupas de grife. “Tais fatos podem ser considerados como índices da autorrepresentação do público de cinema, que se percebia como pertencente às classes mais altas e em consonância com um processo de identificação cultural com o ideal europeu de civilização” (LAPERERA, 2020, p. 26-27). O pesquisador aponta que tal dado não significa que mulheres afro-brasileiras e pobres não frequentassem as salas, mas que o acesso delas era mais dificultado, não apenas pelo preço dos ingressos, como também pela ostentação de vestimenta que a ida ao cinema requeria.

Para finalizar a discussão sobre o público feminino de Darwin, temos uma citação do jornal *Gazeta de Notícias*, do primeiro ano do artista no Rio de Janeiro, que destoa do restante. Ao narrar a apresentação do transformista no Theatro Republica,

o periódico salienta a reação feminina: “As mulheres levantavam-se nas frisas e nos camarotes para ovacionarem Darwin. E mordiam os lábios nervosamente...”⁸⁶³. O trecho final da frase trouxe uma conotação ambígua, que poderia ser compreendida como nervosismo ou até mesmo desejo, o que seria inadequado para a moralidade da época. Ainda que Darwin fosse um homem, naquele período, ele se apresentava apenas vestido com roupas femininas e imitando os trejeitos das mulheres. Dessa forma, a sugestão de desejo do público feminino ao transformista enquanto ele se mostrava travestido soa como uma provocação do articulista frente ao êxito do imitador e ao mesmo tempo, permite uma leitura queer, indicando a possível existência de mulheres lésbicas na plateia do transformista, que projetavam seus desejos na figura feminina interpretada por um homem. Seja na versão feminina ou masculina, Darwin fazia sucesso entre as mulheres e poderia ser motivo de fantasias românticas, como havia se tornado comum nos anos 1920, quando moças e senhoras se apaixonavam por astros que só conheciam das telas (FREIRE, 2018, p. 273)

O sucesso de Darwin com os homens aparece bem menos e, quando surge, é mais relacionado ao filme *Augusto Annibal quer casar*. Em relação aos espetáculos, encontramos duas notas. A primeira delas, em tom jocoso, intitulada “Homem ou mulher?”:

(...) Darwin engana o olho mais exercitado, enfeitiça o mais sabido dos conquistadores. Mas, às vezes, é preciso pôr um ponto final no entusiasmo da plateia masculina e Darwin faz ouvir a sua verdadeira voz, grossa e cheia, que arrefece todas as audácias em perspectiva⁸⁶⁴.

O texto revela que o público masculino ficava entusiasmado ao ver Darwin no palco e que o artista precisava frear a euforia dos presentes. Podemos pensar quais seriam as representações dessa animação dos homens durante o espetáculo. Talvez gritassem palavras sedutoras, emitissem sons de aprovação à performance ou até mesmo ensaiassem uma aproximação física. Seja o que for, a nota faz nos entender que tal alvoroço era visível e demandava de Darwin uma ação. Outros relatos sobre as apresentações do transformista vão demarcar essa necessidade de desfazer o encanto, do artista desmontar-se no palco, frente à plateia, demarcando seu trabalho como uma arte. A travestilidade só poderia ser aceita como uma habilidade e não

⁸⁶³ *Gazeta de Notícias*, 01 de novembro de 1914, p. 2.

⁸⁶⁴ *Correio da Manhã*, 21 de dezembro de 1923, p. 5.

como forma de vida. Fora do palco e até mesmo nele, ao final do espetáculo, Darwin revela-se homem, reforçando que seu trabalho era criar a ilusão em seus espectadores.

O segundo relato⁸⁶⁵ é do intelectual Zoroastro G. Figueiredo, já mencionado, publicado muitos anos depois das últimas aparições públicas de Darwin e que revela o fascínio do bahiano pelo imitador. Ele escreve: “Gostava também dum transformista chamado "Darwin". Que fim levou "Darwin"? Parecia, efetivamente, uma mulher”. Um pouco depois, no texto, ele confessa: “Voz de soprano, ideal, linda, conduzia-me a sonhos impossíveis”. O texto de Figueiredo é o mais explícito em relatar o fascínio masculino em relação a Darwin, mas é publicado já na década de 1940, fora de um contexto publicitário e, ainda que revele um encanto de um homem por outro homem, não traz uma conotação sexual clara.

Assim como Figueiredo, que se declara fã de Darwin, o artista tinha outros admiradores, como confirma uma anedota publicada na coluna do Dr. Florius e citada anteriormente na introdução.

Aqui no Rio, deu-se, há tempos uma interessante mudança de nome. Nasceu um pequeno ao tempo em que fazia as suas exibições teatrais o conhecido transformista Darwin. O pai do pequeno admirador do homem que tão bem se travestia, entendeu registrar o filho como Darwin. Mas, ao que parece, pronunciando o nome ao seu modo, o escrivão do registro entendeu Dário. Daí, passou o menino a ser chamado de Dário o resto da vida⁸⁶⁶.

Deve-se contextualizar que, quando esse artigo é escrito, em 1929, Darwin já não se apresentava mais no Rio desde 1924 e que retornaria a então Capital Federal apenas em 1932. O menor número de citações sobre o apreço do público masculino ao trabalho de Darwin pode ser compreendido a partir de algumas perspectivas. O trabalho do imitador era entendido como uma arte e a sua travestilidade vista como um motivo de graça, dessa forma, uma presença maior de menções a fãs do sexo masculino poderia suscitar um olhar sexualizado sobre o ofício do artista, algo que não parece ser o que buscavam a imprensa e os proprietários dos cineteatros, até porque, como veremos em seguida, Darwin também se apresentava para o público infantil. As poucas menções da mesma forma podem estar relacionadas ao machismo da sociedade, uma vez que, um homem que confessasse interesse no transformista

⁸⁶⁵ *Jornal das Moças*, 21 de maio de 1942, p. 13.

⁸⁶⁶ *Correio da Manhã*, 28 de julho de 1929, p. 6.

poderia ser considerado menos homem ou ter sua masculinidade questionada, uma vez que “o conceito de machismo latino-americano pode ser resumido na representação coletiva do culto da virilidade [...]” (ARAÚJO, 1993, p. 55).

Completando os públicos do transformista, tínhamos as crianças. Ainda que parte das famílias da elite levassem os filhos para acompanhá-los nas sessões noturnas dos cineteatros, havia uma programação voltadas aos petizes em matinés. Tal estratégia não era nova, dado que Souza (2004) narra que, na década de 1910, os estabelecimentos utilizavam tais táticas para atrair os “espectadores desejados”, no caso, mulheres e crianças. Os cineteatros distribuíam bombons e leques, programavam espetáculos voltados aos pequenos e até mesmo publicavam cupons destacáveis em periódicos, como fizeram o *Parisiense* e o *Cinema Palace* (SOUZA, 2004, p. 139-140). A ideia de distribuir doces foi usada pelo Rialto, na matiné infantil na qual Darwin era uma das atrações, anunciada para o dia 24 de agosto.

Uma matiné monumental! Será o que amanhã o Rialto vai oferecer aos petizes cariocas. E que programa terá essa matiné!... No palco, Frosso, o homem boneco, se despedirá da plateia carioca e distribuirá as crianças uma farta quantidade de deliciosos bombons, "Beijos"; Darwin, o inimitável imitador do belo sexo apresentará novos trabalhos admiráveis; Lauffer, o mais original dos músicos excêntricos e na tela Priscila Dean e Wallace Beery, aparecerão no super filme "A chama da vida"⁸⁶⁷.

Estranhamente, uma semana depois, o mesmo periódico comentou a inauguração da matiné infantil do Rialto como se ela tivesse ocorrido no dia anterior.

Inaugurou ontem as suas matinés infantis, o Rialto e a estreia foi das mais auspiciosas. O vasto salão se encheu do princípio ao fim do mundo miúdo que foi apreciar os fantoches, o esplendido teatrinho de bonecos. Darwin, o inimitável imitador do belo sexo e Gabriela Kossilkov, a linda bailarina. Para hoje continuam no palco os mesmos números de atrações⁸⁶⁸.

A inconsistência das datas se torna maior porque o periódico *O Imparcial* anuncia a matiné para o dia 26 de agosto⁸⁶⁹. Deixando de lado o calendário confuso, embora nos pareça hoje muito inovador sessões infantis com a presença de um transformista, precisamos lembrar que, naquela época, a apresentação de Darwin era considerada uma atração curiosa, como as outras que são citadas na notícia, como o homem boneco, a bailarina estrangeira, o músico excêntrico. A atração mais

⁸⁶⁷ *Gazeta de Notícias*, 23 de agosto de 1923, p. 4.

⁸⁶⁸ *Gazeta de Notícias*, 31 de agosto de 1923, p. 8.

⁸⁶⁹ *O Imparcial*, 25 de agosto de 1923, p. 6.

questionável, talvez fosse, na verdade, a bailarina húngara Gabriela Kossilkov (também citada como Gabriela Koszilkow). Anunciada como “possuidora de um corpo escultural”⁸⁷⁰, o destaque de seu número era que ela se vestia à vista do público⁸⁷¹. As notas sobre as matinés não indicam claramente que a artista trocava de roupa frente ao público infantil (como fazia nos espetáculos noturnos), ainda assim, sua exuberância e corpo escultural já seriam motivos para agitar os conservadores. Isso porque havia contradições na discussão sobre os lugares adequados às crianças. A criança como categoria social era uma novidade, tanto que a pediatria foi introduzida na faculdade de Medicina brasileira em 1890, “ratificando, assim, a estreita ligação entre a valorização da infância e instituição da ordem republicana” (ARAÚJO, 1993, p. 164). Dessa forma, havia um interesse público pelo bem-estar da criança e uma discussão que ora entendia-a como um “pequeno adulto”, ora como pertencente a um contexto específico infantil.

Enquanto para algumas famílias parecia benéfico e natural que as crianças desfrutassem das atrações recreativas da cidade e se divertissem ao lado dos parentes e empregados, para outras as crianças deveriam ficar circunscritas ao espaço doméstico e aos programas de lazer adequados à infância. Os adeptos deste princípio tinham duas razões: a primeira para não atrapalhar os programas, fazendo barulho e inibindo as conversas. A segunda era em nome da defesa de padrões morais. Estes queriam preservar a criança dos ambientes que pudessem despertá-la para o sexo, considerando nocivos aos valores morais (ARAÚJO, 1993, p. 167).

Por fim, devemos ressaltar uma forte presença do termo família vinculado aos espetáculos do transformista, não só que o público era familiar como a apresentação em si. A citação anterior do Cine Americano de Copacabana já faz uso do termo família, assim como uma publicidade do Cine-Theatro Brasil, da Tijuca: “Todas as noites o luxuoso cinema do largo da Segunda-feira se enche das famílias mais distintas do aristocrático bairro, que além de apreciarem Darwin, veem magníficos os filmes”⁸⁷². No entanto, encontramos a primeira utilização na publicidade do Pathé Cinema Music Hall de 25 de fevereiro de 1915: “No palco: o celebre imitador do belo sexo: Darwin - Darwin especialmente contratado para ser apresentado às exímias

⁸⁷⁰ *O Paiz*, 28 de agosto de 1923, p. 2.

⁸⁷¹ *O Paiz*, 31 de agosto de 1923, p. 2.

⁸⁷² *Correio da Manhã*, 08 de junho de 1922, p. 5.

famílias é o mais perfeito, o mais apreciado, o mais correto imitador de artistas femininos”⁸⁷³.

Ao longo de 1922, familiar se torna um adjetivo para descrever os espetáculos do transformista: “Cinema Americano - O mais famoso imitador do belo sexo, conhecido e sem rival no gênero Cantante de 2 Vozes – Gênero de Variedades exclusivamente familiares – Riquíssimo guarda-roupa”⁸⁷⁴. Meses depois, o Rialto anunciava Darwin como “Número puramente familiar”⁸⁷⁵, assim como Cinema Atlantico que o apresenta como “Repertorio puramente familiar”⁸⁷⁶, também o faz o Cine Theatro Centenario: “DARWIN Conhecido sem rival no gênero! Sublime e escolhido repertorio! Cantante a duas vozes! Gênero de variedade familiar! [...]”⁸⁷⁷.

Não é por acaso a adoção do termo. Para além de fortalecer a ideia de que as atrações dos cineteatros eram para toda a família, diferente de cabarés, café cantantes e cassinos, voltados ao universo masculino, tal tônica dada à palavra se relaciona ao projeto de modernidade, uma vez que

O programa político republicano, dada a influência da doutrina positivista, concentrou suas atenções no binômio família/cidade, base da proposta de estruturação do estado nacional onde o conceito de pátria se baseava na família, sendo a cidade vista como o prolongamento desta (ARAÚJO, 1993, p. 30).

As reformas realizadas na cidade estimularam As famílias a desenvolver novas práticas sociais, como a atração da família pela rua, “especialmente em busca de atividades de lazer e recreação [...] o dia não bastava, despertando-se desde então o gosto do carioca pela vida noturna, que a família cultivou em casa e na rua” (ARAÚJO, 1993, p. 35).

Concluindo, por meio dessa observação sobre os públicos elencados pelos periódicos, podemos notar que adultos – sendo eles homens e mulheres – e crianças apareciam como componentes das plateias de Darwin, sendo esse grupo formado por famílias da elite que consumiam as atividades culturais da época. Grande parte destes anúncios são da década de 1920, quando as mulheres já haviam conquistado mais o

⁸⁷³ *Correio da Manhã*, 25 de fevereiro de 1915, p. 12; *Gazeta de Notícias*, 25 de fevereiro de 1915, p. 6.

⁸⁷⁴ *Correio da Manhã*, 14 de janeiro de 1922, p. 5.

⁸⁷⁵ *O Imparcial*, 06 de abril de 1922, p. 6.

⁸⁷⁶ *Correio da Manhã*, 15 de julho de 1922, p.5.

⁸⁷⁷ *Gazeta de Notícias*, 08 de agosto de 1922, p.8.

espaço público e existia uma preocupação com o universo infantil, o que justifica mais claramente a presença desses públicos nos espetáculos de Darwin.

4.2 UM RETRATO MAIS DIVERSO: OS PÚBLICOS DE DARWIN A PARTIR DE SEU CIRCUITO

Por utilizarmos até aqui os materiais publicitários, há um claro recorte dos proprietários e da imprensa sobre os públicos de Darwin, que seriam seletos, de uma elite formada por homens, mulheres e crianças brancas. No entanto, ao analisarmos a circulação do imitador pela cidade do Rio de Janeiro, perceberemos que o seu público era muito mais diverso.

Durante a década de 1920, percebemos que, ao retornar à então Capital Federal em 1922, Darwin passa o ano em uma triangulação entre Zona Sul, Centro e Zona Norte. Na Zona Sul, encontramos registros de dez datas com apresentação do transformista, enquanto no Centro foram 43 e na Zona Norte 55.

A Zona Sul ainda era uma área pouco povoada no início do século XX e é a partir do processo de modernização da capital que a área receberá investimentos públicos, como a construção da Avenida Beira Mar e a Avenida Atlântica, assim como o saneamento da Lagoa Rodrigo de Freitas (ABREU, 2008). Observa-se que os governos buscavam modernizar e embelezar as áreas centrais e sul da cidade, o que explica a passagem de Darwin por tal bairro, tido como nobre.

Entre as décadas de 1920 e 1930, Copacabana ia recebendo gradativamente a instalação de serviços públicos, melhoramentos urbanos e empreendimentos comerciais. Em 1920 recebeu uma estação de bombeiros, em 1922 o Túnel Velho (Túnel Prefeito Alaor Prata) foi alargado, em 1923 ganhou uma agência dos Correios, mesmo ano de inauguração do Copacabana Palace e em 1931 uma agência da então Light and Power se instalou no bairro, mesmo ano em que os primeiros ônibus começaram a circular por Copacabana (SOUSA, 2019, p. 127).

Mas e a Zona Norte? Antes da reestruturação da cidade, que transformou a região no endereço da classe média carioca e das indústrias, a Tijuca, por exemplo, era uma freguesia rural, onde famílias abastadas possuíam casas de campo. Entre os proprietários estavam “membros da aristocracia cafeeira que se extinguiu, da Igreja Católica, de ordens como a dos jesuítas, ou herdeiros da nobreza brasileira destituída” (FERRAZ, 2012, p. 46). Com a reforma, foram abertas ruas, rios foram canalizados,

linhas de bonde se tornaram mais perenes e houve um aumento populacional. Ainda que os ares da modernidade tenham chegado ao bairro aristocrático, muito da sua feição rural permaneceu. Os cineteatros nos quais Darwin se apresentou ficavam nas duas principais vias de circulação do bairro, a Conde do Bonfim e a Haddock Lobo (FERRAZ, 2012).

Baseado disso, podemos refletir que o aumento da presença de Darwin na Zona Norte respondia às demandas da classe média carioca, que não precisava sair de seus bairros para viver a modernidade dos cineteatros.

Em 1923, o artista tem apresentações registradas em mesma quantia no Centro e Zona Norte, 26 em cada e estreia na região suburbana, com cinco datas, número que vai aumentar em 1924. Neste ano, Darwin é anunciado em 21 datas no subúrbio e Zona Norte, apenas oito datas no Centro e 15 na Zona Sul.

Sendo assim, podemos compreender que, a partir de 1923, o transformista passou a se relacionar com diferentes públicos. Se até então Darwin se apresentava mais para a elite e classe médias, ao adentrar os subúrbios, em bairros como Olaria, Engenho de Dentro e Riachuelo, o artista acessava uma população trabalhadora que almejava ser média. Segundo Weird (2003, p. 84), havia uma conformação das classes e os espaços geográficos: “zona norte, industrial e pequeno burguesa; zona sul, elitista e cosmopolita; o centro, comercial e administrativo; e os subúrbios proletários”.

Os subúrbios foram nascendo nas antigas freguesias, “com uma ocupação a princípio linear, ao longo da ferrovia, e posteriormente em vias a ela perpendiculares, abertas expressamente com esta finalidade” (ARAÚJO, 1993, p. 32).

É possível observar como os cinemas estavam localizados próximos dos traçados das linhas de bonde e estradas de ferro, auxiliando na mobilidade do público que tinha o cinema como lazer moderno. As regiões norte, sul e central contavam com boa capilaridade de bondes e os bairros mais afastados eram cortados pelas estradas de ferro.

De maneira geral a característica principal da localização dos cinemas nos Bairros Suburbanos é a sua ligação com uma rua de grande concentração comercial ou com a rua paralela ou próxima à linha férrea, fornecendo uma pista que a dinâmica locacional dos cinemas no subúrbio estava relacionada a fatores como o meio de transporte e a outras atividades terciárias. Centralidade e acessibilidade são os fatores fundamentais para a localização dos cinemas no subúrbio carioca (SOUSA, 2019, p. 150).

Para além das transformações urbanas, é necessário observar que a circulação do artista por diferentes bairros auxiliava na geração de um interesse por seu retorno aos cineteatros em que havia se apresentado anteriormente. Quando esgotava o público da região central, Darwin passava uma temporada em bairros da Zona Norte, depois Zona Sul ou subúrbios, o que fazia com que seu retorno ao Centro ou mesmo outra região tivesse uma característica de novidade.

Ao circular por bairros tão distintos, Darwin acabou por apresentar-se para as variadas classes sociais da então Capital Federal e não somente para a elite, como os jornais faziam parecer. Considerando que os subúrbios foram um dos destinos de parte da população negra após o “bota-baixo” de Pereira Passos (o outro foram os morros próximos à região central), podemos inferir que espectadores negros estavam nas plateias dos espetáculos do imitador, ainda que apagados dos relatos da imprensa.

Por fim, cruzando a “fotografia” dos públicos de Darwin tomada pela imprensa, com o retrato baseado nos dados sobre as regiões nas quais ele se apresentou, acabamos com uma imagem muito mais ampla e diversa, demonstrando que o transformista, por ser um artista de grande relevo na cena cultural carioca e, por isso, de grande circulação, foi visto pelas diferentes camadas sociais do Rio de Janeiro, pelos diferentes gêneros e raças e por um público que ia do infantil até o mais velho.

COXIA

Capítulo 5 – Darwin, O Imitador Do Belo Sexo: Uma Possível Biografia

Ainda que biografar Darwin não seja o foco desta pesquisa, compreendemos como necessária a busca por mais informações sobre a vida pessoal do artista. Como esta tese tem demonstrado ao longo de suas páginas, Darwin teve uma relevância na cena cultural carioca, sendo um dos primeiros transformistas a participar de um filme brasileiro (isso se não for o primeiro, mas essa não é uma questão que nos interessa afirmar) e, infelizmente, é pouco ou nada conhecido atualmente. Como muito assertivamente nos lembrou o pesquisador e amigo Jocimar Dias Junior, durante o Simpósio Discente do PPGCine em 2021, se estávamos investigando sobre Darwin, como deixaríamos de lado a busca por sua biografia? Se, naquele momento, éramos os únicos pesquisando o artista, se não fôssemos nós a fazer isso, quem faria? Além disso, Darwin, por ser um artista transformista, possivelmente homossexual (como veremos a seguir), ou seja, um sujeito dissidente das normas hegemônicas de gênero e sexualidade, precisa ter sua história contada e preservada, dado que “o registro e a preservação da história LGBT é um direito epistêmico”⁸⁷⁸ (CVETKOVICH, 2012).

No entanto, ao nos depararmos com centenas de recortes de jornais e revistas ao longo desses anos, podemos perceber que o imitador pouco revelou da sua vida privada à imprensa. O único registro com dados mais pessoais é uma entrevista que ele concede ao *Jornal do Brasil*⁸⁷⁹ em seu retorno ao Brasil em 1932, no qual conta que viveu um período em Buenos Aires, como se interessou em se tornar transformista e reafirma a sua sexualidade. Diante disso, foi um grande desafio encontrar material biográfico sobre Darwin. Para começar, a imprensa jamais publicou seu nome de nascimento, algo compreensível quando descobrimos qual é. Dessa forma, encontrar os dados biográficos exigiu seguir pequenas pistas ao longo dos anos. Encontramos um possível nome em 2017 e só o confirmamos em 2023. Após a descoberta do nome, algumas outras informações pessoais foram encontradas. Não há muito, mas essa é a biografia possível de Darwin, o imitador do belo sexo.

⁸⁷⁸ Tradução nossa do original: “the recording and preservation of LGBT history is an epistemic right”.

⁸⁷⁹ *Jornal do Brasil*, 07 de dezembro de 1932, p. 14.

5.1 EM BUSCA DE UM NOME

No início da investigação, o que sabíamos era que Darwin era espanhol, natural de Barcelona. Entre os recortes encontrados nos periódicos em 2017, havia uma nota⁸⁸⁰ que anunciava a chegada do transformista pelo vapor Conte Biancomano, vindo de Barcelona em dezembro de 1933. A partir disso, acessamos o Sistema de Informações do Arquivo Nacional (SIAN), onde estão registradas as Relações de Vapores de Entrada do Porto do Rio de Janeiro. Como tínhamos o nome da embarcação, cidade da qual vinha e datas aproximadas, encontramos o registro da chegada do Conte Biancomano⁸⁸¹, com origem de Genova, na Itália e com escala em Barcelona, no dia 12 de dezembro de 1933. Dos 601 passageiros em trânsito, apenas 47 desembarcaram no Rio. Havia oito brasileiros, 27 italianos, três franceses, um inglês, uma suíça, uma alemã, uma turca, duas argentinas e, por fim, o que nos interessava, dois espanhóis, sendo apenas um deles artista (o outro era diplomata). Assim, chegamos a um possível nome: Jesús Pascual Casajus. Todavia, eram necessários mais documentos para confirmar o dado. Pesquisamos o nome na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional e não encontramos nenhum registro entre os anos de 1900 e 1960.

⁸⁸⁰ *Correio da Manhã*, 9 de dezembro de 1933, p. 13.

⁸⁸¹ Relação de passageiros do vapor Conte Biancamano (RV 354). Sistema de Informações do Arquivo Nacional (SIAN). Disponível em https://sian.an.gov.br/sianex/consulta/Pesquisa_Livre_Painel_Resultado.asp?v_CodReferencia_id=1154484&v_aba=1. Acesso em 06 de janeiro de 2024.

Figura 90 - Página com a lista de passageiros do Vapor Conte Biancomano.

01-0404/RS 28095
Biancomano - 11-
12/10/1912

REPUBLICA DOS ESTADOS UNIDOS DO BRASIL
MINISTERIO DA AGRICULTURA, INDUSTRIA E COMERCIO
DIRECTORIA GERAL DO SERVIÇO DE POVOAMENTO

Relatório dos passageiros que saíram a bordo do vapor CONTE BIANCOMANO, comandante de NUNTA, expedido ao porto de RIO DE JANEIRO em 12 de Outubro de 1912.
D. de passageiros em viagem 6.81

COMPANHIA		BANDEIRA	COMANDANTE	MEDICO	NUMO DE TROVANS	TONELAGEM	OBSERVAÇÕES								
"I T A L I A"		ITALIANA	NUNTA	NUNTA	406	14075									
N.º de ordem	Data de embarque	Nome	NOME DO PASSAGEIRO	SEXO	Idade	Estado civil	Profissão	Naturalidade	Paiz	Religião	Estado	Profissão	Quantidade de bagagem	Quantidade de peso de artigos pessoais	Destino
1	12/10/12	Se.	Almeida P. P. Junqueira	M	31	C	Comerciante	Portugal	Portugal	Catolico	Brasil	Comerciante	2	10	Rio- Mau de Lays 02
2	12/10/12	M.	Costa	M	20	C	Estudante	Portugal	Portugal	Catolico	Brasil	Estudante	1	5	Rio- Mau de Lays 12
3	12/10/12	M.	Costa	M	20	C	Estudante	Portugal	Portugal	Catolico	Brasil	Estudante	1	5	Rio- Mau de Lays 12
4	12/10/12	M.	Costa	M	20	C	Estudante	Portugal	Portugal	Catolico	Brasil	Estudante	1	5	Rio- Mau de Lays 12
5	12/10/12	M.	Costa	M	20	C	Estudante	Portugal	Portugal	Catolico	Brasil	Estudante	1	5	Rio- Mau de Lays 12
6	12/10/12	M.	Costa	M	20	C	Estudante	Portugal	Portugal	Catolico	Brasil	Estudante	1	5	Rio- Mau de Lays 12
7	12/10/12	M.	Costa	M	20	C	Estudante	Portugal	Portugal	Catolico	Brasil	Estudante	1	5	Rio- Mau de Lays 12
8	12/10/12	M.	Costa	M	20	C	Estudante	Portugal	Portugal	Catolico	Brasil	Estudante	1	5	Rio- Mau de Lays 12
9	12/10/12	M.	Costa	M	20	C	Estudante	Portugal	Portugal	Catolico	Brasil	Estudante	1	5	Rio- Mau de Lays 12
10	12/10/12	M.	Costa	M	20	C	Estudante	Portugal	Portugal	Catolico	Brasil	Estudante	1	5	Rio- Mau de Lays 12
11	12/10/12	M.	Costa	M	20	C	Estudante	Portugal	Portugal	Catolico	Brasil	Estudante	1	5	Rio- Mau de Lays 12
12	12/10/12	M.	Costa	M	20	C	Estudante	Portugal	Portugal	Catolico	Brasil	Estudante	1	5	Rio- Mau de Lays 12

II. COMANDANTE

Fonte: Arquivo Nacional, p. 6.

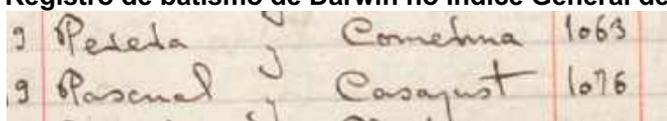
Apenas seis anos depois e com o avanço da tecnologia de leitura dos documentos digitais, em uma nova busca no SIAN, utilizando o nome encontrado, chegamos à sua confirmação por meio do pedido de naturalização de Darwin como brasileiro. A descoberta foi feita em março de 2023, um mês antes de nossa incursão à Catalunha, na Espanha, durante o período do Doutorado Sanduíche. Com as informações pessoais disponibilizadas no pedido de naturalização, buscamos pelos nomes de Darwin e seus familiares no site Family Search⁸⁸², portal mantido pela Igreja de Jesus Cristo dos Santos dos Últimos Dias e que conta com registros de pessoas ao redor do mundo. Segundo a apresentação do site, os serviços são oferecidos gratuitamente e têm como foco auxiliar as pessoas a encontrarem informações sobre seus familiares. Nessa busca, encontramos dados da família de Darwin coletados por um censo habitacional da Comarca de Bages, interior da Catalunha, em 1900, assim como documentos de imigração da irmã mais nova do artista e a presença de Darwin na lista de desembarque de um vapor em Nova Iorque.

Na investigação realizada em Barcelona, buscamos pela data de nascimento e batismo no Arquivo Capítular de Barcelona, contudo, não obtivemos êxito quando na cidade. Fomos pessoalmente até o Registro Civil de Manresa, na comarca de Bages,

⁸⁸² Family Search. Disponível em <https://www.familysearch.org/pt/about/>. Acesso em 05 de janeiro de 2024.

interior da Catalunha, para descobrirmos que o transformista havia morrido no Brasil e o atestado de óbito estava em nosso país de origem, mais especificamente em Porto Alegre, no Rio Grande do Sul. A partir de uma sugestão da amiga Leticia Mendes, buscamos as informações de óbito de Darwin nos três mais antigos cemitérios de Porto Alegre: Cemitério Ecumênico João XXIII, Cemitério Santa Casa e Cemitério da Irmandade do Arcanjo São Miguel e Almas. Neste último, encontramos o atestado de óbito do imitador e a localização do seu jazigo. Depois de finalizar uma versão deste capítulo, finalmente encontramos o registro de batismo do artista e, com isso, sua data de nascimento. Na primeira busca, indicamos o ano errado e por isso não encontramos nenhum resultado. Após novas descobertas, entramos em contato novamente com a Catedral de Barcelona, que compartilhou os livros com os índices de batismos. Buscamos nos arquivos pelos sobrenomes dos pais de Darwin e pelo ano, 1891. Identificamos no Índice General de Bautismos – H a Q – 1831 a 1900, na página 293, um batismo com os sobrenomes de Darwin, que teria sido registrado na página 1076 do livro de batismos. Enviamos essa informação à Catedral de Barcelona, que gentilmente nos enviou a página fotografada.

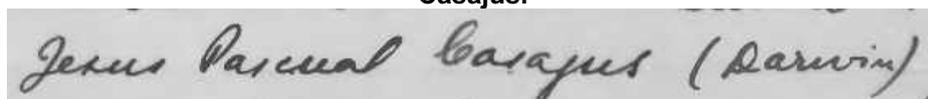
Figura 91 - Registro de batismo de Darwin no Índice General de Bautismos.



Fonte: Índice General de Bautismos – H a Q – 1831 a 1900, p. 293.

Foram necessários anos e investigações no Brasil e na Espanha para agora podermos contar um pouco sobre quem era Darwin, o imitador do belo sexo, fora dos palcos, quando ele era somente Jesús Pascual Casajus.

Figura 92 - Recorte de imagem feita a partir do Processo de naturalização de Jesús Pascual Casajus.



Fonte: Arquivo Nacional, p. 16.

Ao descobrirmos o nome real do artista, parece ficar mais claro porque seu nome verdadeiro nunca era revelado ou atrelado ao seu trabalho. Seria polêmico pensar em um transformista com o mesmo nome do maior símbolo do Cristianismo, o que nos leva a pensar sobre como o nome artístico e o nome real do artista opõem

religião e ciência. Não há evidências sobre a escolha do nome artístico, no entanto, dificilmente o imitador não tenha optado por se chamar Darwin sem que a inspiração fosse o criador do Teoria Evolucionista ou Transformista, com era chamada à época. Como indicamos ao discutirmos a metodologia, ao buscarmos pelo termo “Darwin” nos periódicos, encontramos centenas de vezes a citação a Charles Darwin. No início do século XX, quando Jesús começou a performar nos palcos, as discussões em torno da teoria darwiniana eram muito presentes na sociedade. Logo, ainda que não possamos afirmar que Charles Darwin tenha sido a inspiração para o nome artístico do transformista, o contexto nos impele a conjecturar que essa é a possibilidade mais palpável. A partir disso, podemos pensar nas várias dicotomias que o personagem central desta tese carregava: Jesús X Darwin, religião X ciência, pessoa X artista, homem X mulher. Tendo sido registrado com um nome religioso e optado por uma arte que naturalmente se opunha aos princípios cristãos (sua família era católica), o imitador parece ter escolhido para si um nome que representava aquilo que sua arte poderia representar: o novo, o provocador, a transformação.

5.2 JESÚS PASCUAL CASAJUS

Na *calle Moncada*⁸⁸³, número 25, terceiro piso, Barcelona, nasceu em seis de junho 1891⁸⁸⁴, Jesús Pascual Casajus, o terceiro de quatro filhos de Leonardo Pascual e Isabel Casajus (também registrados como Leonardo Pascual Aragues e Isabel Casajus Borán⁸⁸⁵). Leonor era a mais velha, depois vinha Amador, Jesús e por último, Carmen, a caçula.

O menino foi batizado com oito dias de vida pelo Padre Francisco de Paula Codina y Tobiá na Catedral de Barcelona, ainda que a família morasse próxima à Igreja Santa María del Mar, onde os pais de Jesús se casaram. Quando o filho foi batizado, Leonardo trabalhava como militar. Constam nos registros Mariano Labrador

⁸⁸³ Provavelmente, a Calle Moncada, 25, indicada no registro de batismo se refere à atual Calle Montcada, localizada no bairro Ciutat Vella. Ao pesquisarmos pelo endereço, é possível identificar um prédio de três andares. Ao lado do edifício onde teria nascido Jesús, localiza-se, nos dias de hoje, o Museu Picasso.

⁸⁸⁴ Informação indicada no registro de batismo de Jesús Pascual Casajus. CAT ACB 1.8.124, *Correspondiente al primer semestre de bautismos del año 1891*, p. 1076.

⁸⁸⁵ Os pais de Jesús aparecem com esses nomes apenas no Censo Habitacional da Comarca de Bages de 1900. No processo de naturalização de Jesús como brasileiro, em sua certidão de óbito e nos documentos da irmã Carmen, os pais aparecem apenas com os sobrenomes Pascual e Casajus.

e Teresa Aragües como avós paternos e José Labrador e Joaquina Boran como avós maternos. Os padrinhos foram Fabía Rescós, militar, natural de Alquézar e Francisca Rufas, natural de Aldea de Malburgué, ambos solteiros. Um detalhe interessante do registro de batismo é a informação de que Jesús teria um segundo nome e se chamava Jesús Fabian. Apesar disso, nenhum outro documento sobre o artista contém esse segundo nome, levando-nos a crer que ele foi abandonado tanto pela família quanto pelo próprio Jesús.

Jesús nasceu em um período em que a Espanha passava por “por anos turbulentos, enfrentando crises econômicas, políticas e militares” (VALVERDE, 2021, p. 334). O país perdeu em meses a posse das colônias das Filipinas, Porto Rico e da ilha de Cuba para os Estados Unidos. Os conflitos pelas colônias ultramarinas levaram o governo a dispendar muito dinheiro com o exército e aprofundou a crise econômica.

Esse contexto pode ter sido a razão pela qual família de Jesús se mudou para a comarca de Bages, na região central da Catalunha, onde estariam morando em 1900. Segundo o censo habitacional da Comarca de Bages⁸⁸⁶, naquela época Leonardo teria 52 anos e sua profissão era referenciada apenas como empregado. O que nos leva a refletir se o pai de Jesús não teria saído do Exército entre o nascimento dos últimos filhos e a mudança para Bages. Ainda de acordo com o documento, Isabel tinha 48 anos, Leonor, 16, Amador, 12, Darwin, dez e Carmen, cinco anos. Entretanto, a partir de outros documentos, incluindo a certidão de óbito, podemos inferir que Jesús teria nove anos em 1900 e não dez, como indica o censo. Considerando outros registros, variam as idades de Jesús e Carmen, com eles tendo de um ano a seis anos de diferença entre si.

Ainda conforme o censo, Leonardo e Isabel eram naturais de Huesca, província de Aragão, situada no nordeste da Península Ibérica, enquanto os quatro filhos nasceram em Barcelona. O pai sabia ler e escrever, a mãe era dona de casa e analfabeta. Jesús, Leonor e Amador já eram alfabetizados. Carmen ainda não era, possivelmente pela idade. De acordo com a lista de passageiros do vapor Conte Biancomano, o artista era católico, o que podemos confirmar também pelo seu batismo na Catedral de Barcelona.

⁸⁸⁶ *España, Provincia de Barcelona, registros municipales, 1387-1986*, FamilySearch Disponível em <https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:KNLL-RVK.>, Entry for Carmen Pascual Casajus, 1900. Acesso em 20 de dezembro de 2023.

Se o nascimento foi em Barcelona e parte da infância foi no interior da Catalunha, a juventude foi em Buenos Aires. O contexto histórico da Espanha pode nos indicar as motivações da família para atravessar o Atlântico. Além dos conflitos e da recessão econômica que assolavam o país, com a perda das colônias, a Espanha investiu no início do século XX na dominação do Marrocos, o que levou o governo a tornar obrigatório o serviço militar a todos os jovens entre 17 e 25 anos a partir de 1909 (VALVERDE, 2021). Além disso, a Argentina não representava apenas uma boa escolha por compartilhar da mesma língua que o país natal dos Casajus, mas também oferecia boas oportunidades no início do novo século, com apoio governamental para a imigração e uma economia agrícola em expansão (DEVOTO, 2004). Assim como a família de Jesús, muitos espanhóis fizeram parte da imigração em massa europeia na Argentina. “Entre 1881 e 1914, pouco mais de 4.200.000 pessoas chegaram à Argentina. Entre elas, os italianos somavam cerca de 2.000.000; os espanhóis, 1.400.000; os franceses, 170.000; os russos, 160.000”⁸⁸⁷ (DEVOTO, 2004, p. 247).

Em sua nova cidade, Jesús, com 14 anos, transformou-se em Darwin.

Desde os 14 anos, começou Darwin, imito mulheres. Essa tendência para copiar atitudes, expressões, gostos, esculturas dos vultos femininos que passam e repassam ante os meus olhos nasceu quando assisti, em Buenos Aires, as exhibições de um notável transformista. Achei o gênero bastante sedutor e resolvi tentá-lo. Estreei num teatro argentino e obtive um êxito completo, bastante animador⁸⁸⁸.

É de Buenos Aires que Jesús vem quando chega ao Brasil pela primeira vez em 1914, pelo vapor Cadiz⁸⁸⁹, que atraca em 19 de março daquele ano no Porto de Santos (conforme relatado no capítulo 1). Na lista, Jesús é apenas um “jornalero”, termo utilizado para definir os trabalhadores diaristas.

⁸⁸⁷ Tradução nossa do original: “Entre 1881 y 1914, algo más de 4.200.000 personas arribaron a la Argentina. De entre ellos, los italianos eran alrededor de 2.000.000; los españoles, 1.400.000; los franceses, 170.000; los rusos, 160.000” (DEVOTO, 2004, p. 247)

⁸⁸⁸ *Jornal do Brasil*, 07 de dezembro de 1932, p. 14

⁸⁸⁹ Relação de passageiros do vapor Cadiz. Sistema de Informações do Arquivo Nacional (SIAN). Disponível em https://sian.an.gov.br/sianex/consulta/Pesquisa_Livre_Painel_Resultado.asp?v_CodReferencia_id=1065413&v_aba=1. Acesso em 06 de janeiro de 2024

5.3 JESÚS QUIS SER BRASILEIRO

Jesús-Darwin se apresentou no Brasil de 1914 a 1918, depois retornou em 1921 e ficou até 1924. A década de 1920, como vimos, foi o auge do transformista, o que possivelmente foi a razão de ele solicitar ao Ministério da Justiça e Negócios Interiores⁸⁹⁰ a naturalização como brasileiro⁸⁹¹ em 1924. O processo foi iniciado em 19 de fevereiro de 1924 e encerrado em 21 de julho de 1924 com a devolução dos documentos de Jesús, após o indeferimento do pedido.

No documento, disponibilizado no Arquivo Nacional, ao longo de 19 páginas pode-se acompanhar a tentativa do artista de provar sua boa conduta e testemunhar o preconceito que ele sofreu pelas instituições. Para solicitar a naturalização no Brasil, o artista anexou ao pedido declarações⁸⁹² de varas criminais do Rio de Janeiro atestando seu bom comportamento e relatos dos proprietários dos cineteatros onde trabalhou como prova de sua idoneidade moral.

Em uma carta redigida de punho (provavelmente por outra pessoa, dado que a caligrafia da assinatura difere da forma como o nome é escrito no texto), Jesús informa que é natural da Espanha, filho de Leonardo Pascual e Isabel Casajus, 33 anos na época e residente na Praça dos Governadores, número dois. Posteriormente, em outra página, será informado que esse é o endereço do Hotel Florença e que o artista vivia no quarto número um. A Praça dos Governadores, que depois passou a ser

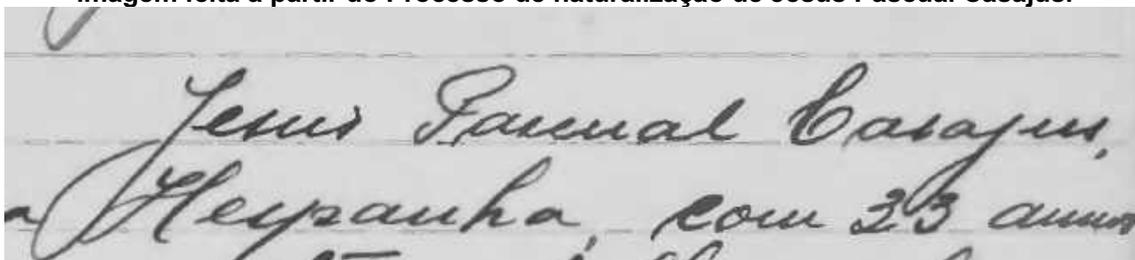
⁸⁹⁰ Os processos de naturalização de estrangeiros no Brasil eram regulados pelo Decreto Nº 6.948, de 14 de maio de 1908. Disponível em <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1900-1909/decreto-6948-14-maio-1908-516012-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em 03 de janeiro de 2024.

⁸⁹¹ De acordo com o Art. 1º do Decreto Nº 6.948, de 14 de maio de 1908, eram considerados cidadãos brasileiros: “§ 1º Os nascidos no Brasil, ainda que de pai estrangeiro, não residindo este a serviço de sua nação; § 2º Os filhos de pai brasileiro e os ilegítimos de mãe brasileira, nascidos em país estrangeiro, si estabelecerem domicílio na República; § 3º Os filhos de pai brasileiro que estiver em outro país ao serviço da República, embora nela não venham domiciliar-se; § 4º Os estrangeiros que, achando-se no Brasil a 15 de novembro de 1889, não tiverem declarado, até 24 de agosto de 1891, o animo de conservar a nacionalidade de origem; § 5º Os estrangeiros que possuírem bens imóveis no Brasil e forem casados com brasileiras, ou tiverem filhos brasileiros, contanto que residam no Brasil, salvo si manifestarem a intenção de não mudar de nacionalidade; § 6º Os estrangeiros que obtiverem a naturalização de acordo com o disposto no presente regulamento”.

⁸⁹² Para solicitar a naturalização, os estrangeiros deveriam apresentar documentos que provassem: “I. Identidade de pessoa; II. Maioridade legal; III. Residência no Brasil pelo tempo de dois anos, no mínimo; IV. Bom procedimento moral e civil; V. Não estar processado, nem pronunciado, nem ter sido condenado, no país ou fora dele, pelos crimes previstos no art. 9. (...) A prova de não estar processado, pronunciado, nem ter sido condenado pelos crimes especificados no art. 9º, será feita com atestado da autoridade do domicílio do naturalizando e com documento passado pelos agentes diplomático ou consular da nação do mesmo naturalizando e do país de onde houver emigrado” (Decreto Nº 6.948, de 14 de maio de 1908).

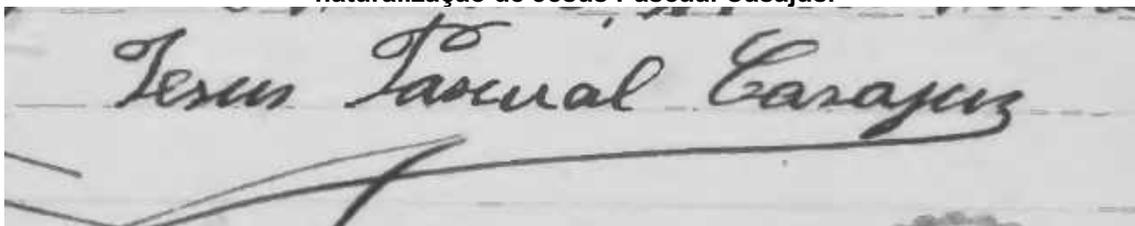
chamada de Praça João Pessoa, ficava localizada no cruzamento da Avenida Mem de Sá com a Rua Gomes Freire, na então Freguesia de Santo Antônio.

Figura 93 - Nome escrito no texto da solicitação das certificações de boa conduta. Recorte de imagem feita a partir do Processo de naturalização de Jesús Pascual Casajus.



Fonte: Arquivo Nacional, p. 7.

Figura 94 - Nome escrito na assinatura. Recorte de imagem feita a partir do Processo de naturalização de Jesús Pascual Casajus.



Fonte: Arquivo Nacional, p. 7.

Na solicitação, Jesús indicava sua profissão como artista teatral, sem especificar que era imitador de mulheres (informação que aparece em uma página escrita à mão e parece ser do Chefe de Polícia, na qual consta que Darwin seria imitador de dançarinas). A carta é assinada com a data de 19 de fevereiro de 1924 e possui um carimbo do gabinete do Ministério da Justiça e Negócios Interiores datado de 23 de fevereiro de 1924 (provavelmente a data em que o documento foi recebido). Na mesma página, também escrita à mão, no canto superior esquerdo, há uma solicitação feita ao Chefe da Polícia do Distrito Federal⁸⁹³ para que informe o Ministério sobre o caso, com data de 27 de fevereiro de 1924.

Junto à carta solicitando a naturalização, Jesús anexou certificados de Varas Criminais, Federais e Delegacias, solicitados em sua maioria no dia 11 de fevereiro de 1924. No texto, o artista pedia que os cartórios indicassem se havia alguma nota que

⁸⁹³ Em Aviso do Ministério da Justiça datado de agosto de 1923, o então Ministro João Luiz Alves informa os governadores que “folhas corridas” dos requerentes à naturalização têm sido remetidas com a validade esgotada ou quase a esgotar e que deveriam ser enviadas atualizadas, “porque não convenha aos interesses do país que passem a pertencer á nacionalidade brasileira indivíduos aos quais falte a precisa idoneidade” (BASTOS, 1925, p. 169). A partir disso, o Ministro indica que os pedidos devem ser enviados sempre acompanhados de informações policiais.

desabonasse a sua conduta. Há registro das 1^{a.}, 2^{a.}, 3^{a.}, 7^{a.} e 8^{a.} Varas Criminais e das 1^{a.} e 2^{a.} Varas Federais, além do Delegacia do 12^{o.} Distrito. Em todos os certificados, há a confirmação de que Jesús Pascual Casajus não constava no rol dos culpados.

Também compõem o processo relatos dos proprietários de cineteatros sobre o comportamento de Jesús/Darwin. No requerimento feito aos donos das salas de cinema se lê:

Jesus Pascual Casajus, artista teatral, vem solicitar a bem de seus direitos, que vos digneis atestar junto a este, se o requerente no exercício de sua profissão teve alguma nota até a presente data que desabonasse a sua conduta sob vossa digna administração⁸⁹⁴.

O depoimento do proprietário do Cine-Theatro Modelo, Manoel Bastos, de próprio punho atesta que Jesús, enquanto exerceu sua profissão na casa de diversões, não era só um bom artista, mas também cavalheiro de ótima conduta. Augusto Freitas Lopes Gomes, da Empresa Rialto Limitada, também atesta que o imitador “demonstrou ser um cavalheiro de bons costumes” (*Ibidem*, p. 17).

Os testemunhos da Paiva, Caruso e Companhia elogiam ainda mais o transformista. “Atestamos que o peticionário trabalhou nos nossos cineteatros America e Haddock Lobo tendo sempre exemplar comportamento, nada havendo que desabonasse a sua conduta” (*Ibidem*, p. 16). Logo abaixo, na mesma página, um segundo relato de próprio punho da Frota, Ponce e Caruso informa que Jesus Pascual Casajus, entre parênteses, Darwin, “sempre se mostrou um cavalheiro educado, nada podendo nós que desabonasse o seu comportamento” (*Ibid*, p. 16), algo que eles não tinham dúvida em atestar.

Mesmo com vários depoimentos positivos, a declaração do Chefe de Polícia Marechal Manoel Lopes Carneiro da Fontoura ao Ministro da Justiça e Negócios Interiores, João Luiz Alves, tem maior peso e indica pelo indeferimento do pedido, que é acatado. No ofício número 238, de 25 de abril de 1924, Fontoura indica que a 4^{a.} Delegacia Auxiliar realizou uma investigação sobre o requerente, confirmando sua nacionalidade como espanhol, sua idade, status civil e endereço. O Delegado ainda indica que o artista estava há quatro anos no Rio de Janeiro, que trabalhava como

⁸⁹⁴ Processo de naturalização de Jesus Pascual Casajus. Arquivo Nacional. 29/04/1924. p. 15

imitador do belo sexo nos cineteatros e que havia viajado por estados no norte e sul do país.

Em seguida, o Chefe da Polícia faz acusações a Jesús, cuja única prova é sua declaração, dado que nenhum relato de testemunha ou documentação é anexado ao seu ofício. Primeiro, Fontoura acusa o transformista de utilizar outro nome no registro do hotel. Em vez de Jesús Pascual Casajus, ele estaria registrado como Ernesto Darwin. Outro dado é que no livro do hotel, o artista fora registrado com a nacionalidade argentina. Como o imitador viveu por alguns anos em Buenos Aires, é curioso que possa ter se declarado como argentino para o estabelecimento. Em seguida, o Chefe de Polícia indica que Darwin era conhecido como “pederasta⁸⁹⁵ passivo” e usuário de cocaína em grande escala.

Embora não fosse crime ser homossexual desde a promulgação do Código Penal Imperial em 1830 por D. Pedro I, o código penal republicano aprovado em 1890 contava com mecanismos de controle e punição das atividades sexuais entre pessoas do mesmo sexo. O artigo 266 era em geral aplicado em casos envolvendo relações sexuais entre adultos e menores, com pena de prisão de um a seis anos. O artigo 282 se referia às atividades sexuais praticadas por adultos em lugares públicos, o que seria compreendido como atentado público ao pudor. A sentença, nesses casos, era menor, de um a seis meses de detenção. “Com uma redação abrangente, a polícia ou um juiz tinha ampla liberdade para definir e punir, como ato impróprio ou indecente, comportamentos que não se adequassem às construções heterocêntricas” (GREEN, 2019, p. 67). O artigo 379, já citado, referia-se à proibição de homens se travestirem publicamente, o que era ignorado durante os dias de Carnaval, mas utilizado como forma de punição nos outros dias do ano. A pena era de 15 a 60 dias de detenção. Por fim, o último artigo utilizado para punir a homossexualidade era o 399, que penitenciava as pessoas por vadiagem. Poderiam ser presas de 15 a 30 dias indivíduos que fossem detidos sem carteira de trabalho ou que estivessem envolvidos com a prostituição masculina.

A sodomia havia sido descriminada no início do século XIX. Contudo, códigos penais com noções vagamente definidas de moralidade e de decência pública, assim como provisões que limitavam o travestismo e controlavam rigidamente a vadiagem forneciam uma rede jurídica pronta para capturar

⁸⁹⁵ De acordo com Green (2019), o termo estava relacionado a homens que faziam sexo anal com outros homens, dado que, desde o final do Século XIX, a palavra pederastia se confundia com o termo *paedicatio*, do latim, que significa intercurso sexual anal.

aqueles que transgredissem as normas sexuais aprovadas socialmente. Embora a homossexualidade em si não fosse tecnicamente ilegal, a polícia brasileira e os tribunais dispunham de múltiplos mecanismos para conter e controlar esse comportamento (GREEN, 2019, p. 68).

Os artigos do Código Penal foram utilizados para perseguir e punir homossexuais (GREEN, 2019), reforçando o caráter preconceituoso da sociedade brasileira no início do século XX, o que contextualiza porque a homossexualidade de Jesús é indicada de forma negativa no pedido de naturalização como brasileiro e como tal fato leva ao indeferimento da solicitação.

Mas e o uso de drogas, como era compreendido na época? Em 1911, o Brasil aderiu à Convenção de Haia, primeiro tratado internacional que propunha o controle sobre a venda de drogas como ópio, morfina, cocaína e heroína (MACHADO; MIRANDA, 2007). No entanto, foi apenas em 1921, com o Decreto No. 4.294⁸⁹⁶, que o Código Penal brasileiro dispôs sobre a penalização para a venda e uso de entorpecentes.

Art. 1º Vender, expor á venda ou ministrar substâncias venenosas, sem legitima autorização e sem as formalidades prescritas nos regulamentos sanitários:

Pena: multa de 500\$ a 1:000\$000.

Parágrafo único. Se a substância venenosa tiver qualidade entorpecente, como o opio e seus derivados; cocaína e seus derivados:

Pena: prisão celular por um a quatro anos⁸⁹⁷.

A partir disso, podemos compreender que, ao ser acusado de homossexualidade e drogadição, Jesús era visto como um cidadão de “maus costumes”, como ele será chamado no processo por um diretor de seção. Ainda sobre a acusação de o artista utilizar “cocaína em grande escala”, vale nos questionarmos se uma pessoa que utilizasse tanto uma droga (dado que o texto indica que era grande a quantia ingerida) seria capaz de cumprir os compromissos profissionais diariamente, apresentando-se mais de uma vez ao público, sem nenhum tipo de menção a comportamentos estranhos na imprensa; ou mesmo se continuaria a ser contratado pelos empresários dos cineteatros ao longo de tanto tempo se apresentasse condutas prejudiciais ao trabalho.

⁸⁹⁶ *DECRETO Nº 4.294, DE 6 DE JULHO DE 1921*. Diário Oficial da União - Seção 1 - 12/7/1921, Página 13407. Disponível em <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1920-1929/decreto-4294-6-julho-1921-569300-publicacaooriginal-92525-pl.html>. Acesso em 20 de dezembro de 2023.

⁸⁹⁷ *Ibidem*.

Retornando ao conteúdo do processo, o Chefe de Polícia ainda debocha dos atestados anexados ao processo, ao citá-los como “graciosos”. De acordo com Assunção Filho (2014), Fontoura era um dos auxiliares mais próximos do presidente Arthur Bernardes no setor de repressão, dada a utilização da polícia como controle social.

(...) para a chefia da Polícia do Distrito Federal foi indicado o marechal Manoel Lopes Carneiro da Fontoura, conhecido pelo apelido de General Escuridão, não só em referência racista à sua etnia, mas também à sua truculência. Esse oficial deixou o cargo antes do fim do mandato do presidente, sob acusação de corrupção e enriquecimento ilícito (ASSUNÇÃO FILHO, 2014, p. 83).

Figura 95 - Foto do marechal Manoel Lopes Carneiro da Fontoura.



Fonte: Não identificado.

Ainda na documentação, encontra-se um ofício de um diretor de seção, de nome não identificado, que informa estar de acordo com o indeferimento do pedido de naturalização e declara que Darwin seria um “indivíduo de maus costumes, e que é um adventício, um forasteiro” (ASSUNÇÃO FILHO, 2014, p. 4). Além do preconceito em relação à possível orientação sexual de Jesús, a declaração ainda traz um teor xenofóbico. O diretor também se mostra indignado com o que ele chama de “facilidade

com que são fornecidos atestados policiais” e pontua que tais atestados entravam em contradição com as informações do Chefe de Polícia. Na mesma página, outro funcionário de patente e nome não identificados devido à caligrafia, pede providências ao Chefe de Polícia para que os atestados policiais “sejam prestados depois de cuidadosas investigações” e alerta para as contradições presentes no ofício do marechal e no atestado da Delegacia Distrital.

Sobre a orientação sexual de Jesús (Darwin), informada por Fontoura, não temos materiais de comprovação. Há indícios, como uma pequena nota na imprensa falando de sua proximidade com certos homens, em tom de fofoca. “O interesse que o Palhares tem tomado pelo Darwin, junto do Adriano, já está dando na vista”⁸⁹⁸. Um dos rapazes indicado na nota possivelmente era Afranio Palhares Ribeiro, estudante de Direito e filho de Guilherme Palhares, chefe da seção de Recebedoria do Estado de Minas na Capital Federal⁸⁹⁹. Em uma coluna do *Jornal das Moças* cita-se a “delicadeza de Afranio Palhares”⁹⁰⁰.

Figura 96 - Foto de Afranio Palhares Ribeiro.



Fonte: *Patria Nova*, 1919, p. 8.

⁸⁹⁸ *Jornal de Theatro & Sport*, 14 de julho de 1917, p. 13.

⁸⁹⁹ *Jornal do Commercio*, 29 de janeiro de 1918, p. 5.

⁹⁰⁰ *Jornal das Moças*, 1918, No. 136, p. 6.

Claro reflexo do preconceito que sofreu em 1924 e que o fez ficar oito anos afastado do Brasil, Darwin negou em entrevista em 1932 ser homossexual, assumindo um discurso machista:

Evidentemente, ao me transfigurar dessa maneira, nada sofro na minha personalidade de homem. Estou satisfeito com o meu sexo. Creio que é bem melhor ser homem do que mulher. Realizo imitações de figuras diversas de mulheres dentro da atividade artística⁹⁰¹.

Mesmo sendo um artista de sucesso e com relevo na cena cultural carioca, sem indicativos de sofrer discriminação por parte do público, Darwin não escapou de sofrer preconceito quando em contato com as instituições. Ainda que aceito no palco, sua possível homossexualidade o impediu de se naturalizar naquela época como brasileiro, cortando um crescente de sucesso do artista nos cineteatros cariocas, pois o indeferimento do pedido e as acusações feitas o fizeram partir do país. Pior ainda, fizeram-no assumir um discurso machista como forma de esconder sua sexualidade. Após o indeferimento do pedido, o artista solicitou a devolução dos seus documentos, o que foi feito em 21 de julho de 1924, encerrando o processo. Jesús (Darwin) se apresentou no Brasil até dezembro de 1924. Após esse período, não temos mais registros de apresentações, no entanto, a partir de uma lista de passageiros do vapor Porto Rico, sabemos que, antes de desembarcar em Nova Iorque, em primeiro de outubro de 1925, Jesús estava morando em Porto Alegre, cidade essa que ele escolheria para passar sua velhice e onde faleceria aos 72 anos.

5.4 EM UMA LÁPIDE EM BRANCO, JAZ JESÚS (DARWIN)

Após as apresentações na década de 1920, Jesús (Darwin) retornou ao Brasil no final de 1932 e encontramos registros de dos espetáculos do artista até 1937. Após esse período, não encontramos mais registros de Jesús (Darwin) no país, então não sabemos por quanto tempo ele morou em terras brasileiras, só que passou os últimos dias de sua vida em Porto Alegre, no Rio Grande do Sul. Também na capital gaúcha vivia sua irmã Carmen, que permaneceu na cidade até 1970, quando retornou à Espanha, onde possivelmente faleceu. De acordo com um Registro de

⁹⁰¹ *Jornal do Brasil*, 07 de dezembro de 1932, p. 14

Estrangeiros⁹⁰², Carmen vivia na Av. Ipiranga, 1247, apartamento 32, em Porto Alegre. Hoje esse prédio não existe mais e em seu local há um posto de combustíveis. A irmã de Jesús era solteira e tinha como profissão prendas domésticas. Nesse documento, sua data de nascimento é indicada como 13 de outubro de 1892.

Provavelmente, Carmen retornou à Espanha em 1970 para ficar junto aos familiares que permaneceram vivendo em seu país natal, dado que no Brasil ficaram apenas ela e Jesús, que faleceu na década de 1960.

Segundo o registro de óbito, Jesús Pascual Casajus (no documento apenas Jesus Pascoal) faleceu aos 72 anos⁹⁰³ no dia 19 de maio de 1963, às 13h15, no Hospital Pronto Socorro de Porto Alegre, vítima de um acidente vascular cerebral. O atestado foi firmado pelo médico Mario Coutinho e os dados de Jesús declarados por Joaquim Guimarães. À época de sua morte, Jesús vivia na rua Demétrio Ribeiro, número 831, Centro Histórico, era solteiro e trabalharia como alfaiate. Sobre as informações indicadas no óbito, interessante observar que o transformista, que tanto usou a moda em seus espetáculos, possa ter passado os últimos anos de sua vida trabalhando com a alfaiataria. Outro ponto: ainda não identificamos quem seria Joaquim Guimarães, que é indicado como o declarante das informações pessoais sobre Jesús.

⁹⁰² *Brasil, São Paulo, Cartões de Imigração, 1902-1980*, FamilySearch. Disponível em <https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:QVSN-1R3P>. Entry for Carmen Pascual Casajus and Leonardo Pascual, 1970. Acesso em 20 de dezembro de 2023.

⁹⁰³ Considerando a data de nascimento do artista, ele teria 71 anos quando faleceu, faltando 18 dias para que completasse 72 anos. Como as informações foram cedidas por Joaquim Guimarães, o cálculo de idade pode ter sido feito apenas a partir do ano de nascimento e não levando em conta a data em si.

Figura 97 - Registro de óbito.

TALÃO N.º 92 PÁGINA Nº 030

ESTADO DO RIO GRANDE DO SUL

Poder Judiciário

SALVADOR SANTORO FORTES
 OFICIAL DO REGISTRO CIVIL DAS PESSOAS NATURAIS
 DA 4.ª ZONA DA CIDADE DE PORTO ALEGRE

NASCIMENTOS, CASAMENTOS E ÓBITOS

ÓBITO N.º 18230

CERTIFICO que às fls. 99 do livro n.º C-19 do registro de óbitos foi lavrado hoje o assento de Jesús Pascoal
 falecido em 19 de maio de 1963
 às 13.15 horas no hospital Paulo Sacca, local
 do sepultamento de cor branco profissão alfaiate
 natural de Espanha domiciliado nesta cidade
 e residente à Rua Demétrio Ribeiro, nº 831
 com 72 anos de idade, estado civil solteiro, filho
 legítimo de Leonor do Passos
 profissão _____ natural de Espanha
 e residente _____
 e de Isabel Pascoal
 profissão _____ natural de Espanha (falecida)
 e residente _____
 Foi declarante Joaquim Guimarães
 O atestado de óbito foi firmado pelo doutor Mário Coutinho
 que deu como causa morte acidente vascular cerebral
 O sepultamento será feito no Cemitério de São Miguel e
Almas, desta cidade
 Observações: _____

O referido é verdade e dou fé.
 Porto Alegre, 19 de maio de 1963
Salvador Santoro Fortes
 Oficial

Av. Ovidio Aranha, 239 - Edif. Carolina
 Próximo ao Colégio Rui Barbosa

Fonte: Cedido pelo Cemitério São Miguel e Almas, Porto Alegre, RS.

O corpo de Jesús está sepultado no Cemitério São Miguel e Almas, em Porto Alegre, endereço Av. Oscar Pereira, 400 - Azenha. O jazigo é registrado em propriedade de Carmen, no entanto, não há registro do óbito e sepultamento da irmã de Jesús no Brasil. Em dezembro de 2023, estivemos no local para conhecer e visitar

o jazigo do artista. Ao chegarmos na catacumba perpétua 13549⁹⁰⁴, entristecemos-nos ao descobrir que, no jazigo onde jaz Jesús (Darwin), não há nenhuma informação sobre ele, apenas uma lápide em branco, que no dia estava ornamentada com um pequeno buquê de flores de plástico desbotadas, que segundo o coveiro do local, devem ter sido colocadas ali por terem caído de algum outro jazigo.

Figura 98 - Jazigo onde os restos mortais de Jesús (Darwin) se encontram no Cemitério São Miguel e Almas, Porto Alegre, RS.



Fonte: Sancler Ebert.⁹⁰⁵

O jazigo sem identificação de Jesús (Darwin) é um triste fim para um artista que impactou a vida de tantas pessoas (como podemos ver nos relatos nos capítulos anteriores) e teve relevância na cena cultural da capital do país no início do Século XX. Se a memória e preservação no Brasil é sempre um desafio, quando se refere a personagens LGBTQIA+, a luta é mais árdua, porque o apagamento é ainda maior. Esperamos, com esta tese, que Darwin tenha o reconhecimento devido e que sua história não acabe em uma lápide em branco.

⁹⁰⁴ O número e localização do jazigo foram informados pelo Cemitério São Miguel e Almas junto do envio da certidão de óbito de Jesús.

⁹⁰⁵ As flores naturais que aparecem na foto do jazigo foram compradas pelo autor da tese como gesto de respeito ao artista aqui estudado.

DO OUTRO LADO DA RUA

CONCLUSÃO

Esta tese partiu do desejo de resgatar a trajetória do transformista Darwin nos cineteatros brasileiros e, a partir disso, compreender mais sobre as relações e dinâmicas entre palco e tela.

Na introdução, indicamos que, embora tenha tido uma carreira longa e bem-sucedida no Brasil, pouco se sabia sobre o artista. Durante os anos em que realizamos essa investigação, apresentamos recortes da pesquisa em diversos congressos, na busca tanto de receber contribuições dos pares quanto de fazer Darwin mais conhecido. Hoje, o transformista não é mais tão obscuro como era quando iniciamos esta tese. Ele já figura até mesmo em livros. Em *O gaúcho era gay? Mas bah! (1737-1939)*, obra de Jandiro Koch que apresenta personagens queer que passaram pelo Rio Grande do Sul no período indicado no título, Darwin é identificado em cerca de dez páginas.

Ainda assim, há muito o que ser feito. Todavia, acreditamos que esta tese contribui para uma notoriedade do transformista, dado que é o primeiro trabalho em profundidade focado nele.

Para atingirmos tais objetivos, circulamos pelo cineteatro imaginário e, a partir disso, podemos concluir sobre alguns pontos. Ao recontarmos a trajetória do transformista, passando por 11 estados, pudemos identificar uma lógica de programação que estava presente nas variadas cidades e regiões. Os cineteatros compartilhavam em um mesmo espaço a exibição de filmes e espetáculos de variedades de palco, tendo essa última como chamariz do público. Isso levava os estabelecimentos a deixarem as atrações para a última parte das sessões, de forma a segurar o público até o momento mais esperado. Mesmo sendo mais comum sessões que eram iniciadas com filmes e finalizadas por atrações, esse não era o único esquema dos programas. Havia cineteatros em que as atrações abriam, outros em que elas entremeavam os filmes. Às vezes, cada sessão correspondia a um tipo de experiência, ou palco, ou tela. Outras, os artistas performavam em sessões específicas. Em comum, o destaque dado aos artistas.

Os filmes não permaneciam muito tempo na programação, entre dois e quatro dias, já as atrações, pela sua capacidade de renovação dos números, mantinham-se nos estabelecimentos por semanas a fio. A contratação de artistas para o palco tinha razões econômicas, evidentemente. Sem condições de adquirir uma quantidade de

fitas para suprir os horários das sessões e para renovar a programação, os proprietários colocavam atrações tanto para chamar o público, quanto para permitir uma alteração constante do programa, assim como para pagar menos impostos.

As atrações eram das mais variadas. Cômicas, musicais, circenses, de dança e de imitação. Levavam junto de seus nomes e habilidades, seus gentílicos, como consequência do mundanismo em voga naquela época. Circulavam por diferentes estados, cidades e bairros. Trabalhavam até esgotar cada local e, diante disso, partiam para um novo. Percorriam novas estradas, até que o tempo passasse e os endereços já visitados voltassem a soar novos, então, retornavam.

Essa força do palco nos cineteatros é consequência da impossibilidade dos brasileiros de abandonarem certas tradições mesmo em face da aspiração pela modernidade. Os cineteatros espelhavam o Brasil daquele momento, cuja Capital Federal era o maior símbolo. Como sintetizou Lima Barreto “de uma hora para outra, a antiga cidade desapareceu e outra surgiu como se fosse obtida por uma mutação de teatro. Havia mesmo na coisa muito de cenografia” (BARRETO, 1956, p. 106). Os cineteatros, seguindo esse pensamento, eram também eles um tanto cenográficos, já que suas fachadas modernas com letreiros luminosos se opunham à sua arquitetura teatral, que se escondia em suas entranhas. Havia um tanto de transformismo nos cineteatros. Anunciavam filmes, com toda sua modernidade, mas destacavam os horários das atrações, sempre os mais concorridos. Eram modernos, mas nem tanto assim. Pareciam modernos, mas eram um tanto ilusão. Assim como Darwin nos palcos.

O sucesso do transformista pode ser compreendido quando exploramos a tríade que compunha seus espetáculos: a imitação de mulheres, a apresentação de canções e a exibição de figurinos de luxo. A sua imitação do sexo feminino era perfeita, a ponto de ser mais elogiada do que aquela performada pelas próprias mulheres. Darwin imitava vários tipos de mulheres, que tinham em comum uma visão conservadora do ser mulher. Em um período em que elas lutavam por direitos, em que vestiam roupas até então ligadas ao universo masculino, em que buscavam emancipação, o transformista emulava a mulher frágil, dócil, que está ali para ser vista, admirada, desejada. Tanto era essa a visão que o artista criava que sua arte foi utilizada como argumento antifeminista. Por fim, além de uma imagem conservadora, outro motivo para o sucesso do transformista era a aplicação da lógica de um espetáculo de magia em suas performances. Em um período em que os shows de

ilusionismo dominavam e que o próprio cinema utilizava dos truques de ilusão para conquistar as plateias, Darwin mostrava que sua verdadeira arte era iludir. Como um ilusionista que quer os louros pelo seu talento, ao final das apresentações, o imitador performava seu gênero e revelava seu truque. Essa revelação reforçava o entendimento de que a imitação de Darwin era uma arte e, por isso, era aceita. Ele não vivia daquela forma, apenas artisticamente, performava nos palcos. Essa compreensão explica a razão da grande aceitação do artista junto aos brasileiros.

Em contraposição à sua performance de gênero conservadora, o seu repertório musical era moderno, assim como sua caracterização. O artista cantava os gêneros do momento, como fox-trot e tango e performava canções brasileiras. Se os trejeitos estavam alinhados a uma visão conservadora feminina, os trajes apresentavam o que havia de mais novo na moda. O palco se tornava vitrine e Darwin, manequim. A exibição de figurinos de luxo não só o ajudava na composição dos tipos, mas servia para alimentar o consumo feminino em voga na época e atender ao desejo por modernidade da sociedade.

A combinação desses três elementos, imitação, música e moda, sendo a imitação conservadora e a música e moda modernas, era a receita do sucesso do transformista. Ao trazer modernidade para o palco, ao mesmo tempo em que mantinha uma visão conservadora das mulheres, Darwin estava em sintonia com a sociedade da época, desejosa de ser moderna, mas ainda presa a certas tradições. Na fachada parecia moderno, mas nos detalhes, revelava-se conservador, uma visão tradicional. Darwin era, ao final, uma ilusão de modernidade.

Como consequência desse sucesso nos palcos, o imitador parou nas telas. Luiz de Barros, conhecido por seus múltiplos talentos, angariou artistas de variadas artes para sua comédia *Augusto Annibal quer casar*, inclusive o transformista. Ainda que tenha aparecido pouco, ele é destaque nas publicidades, que utilizavam até notas escritas em tom de fofoca envolvendo o nome do imitador para promover a obra. Assim como nos palcos em que se revelava homem ao final, na película, também o faz Darwin. Isso nos leva a compreender que, no filme, o imitador emula o que faz sucesso em seus espetáculos. A comédia pode ser considerada bem-sucedida quando analisamos seu circuito de exibição, com várias semanas, diferentes cinemas, cidades e até mesmo estados.

Ao observarmos os públicos do artista na Capital Federal pela imprensa, foi possível entender que ele se relacionou com homens e mulheres das classes média

e alta, assim como com crianças. Ainda que sutis, há demonstrações de desejos queers por parte tanto do público masculino quanto feminino. Ao nos atentarmos aos públicos dele a partir de sua circulação, percebemos que a plateia de Darwin era mais diversa do que a retratada pelos periódicos, com uma população mais pobre e com um público negro.

Investidos tantos anos nesta investigação, não era possível deixar de tentar escrever uma biografia do imitador. Talvez esse tenha sido o maior desafio da tese. Sobre Darwin, o imitador do belo sexo, havia material abundante. Mas quase nada se sabia sobre a pessoa por trás do artista. Tudo que se tinha era sua nacionalidade: espanhola. Dessa forma, o último capítulo deste trabalho reúne informações inéditas sobre quem era Jesús Pascual Casajus. Contar um pouco da vida do homem que nos palcos se chamava Darwin, exigiu anos de buscas, uma ida a campo na Catalunha, e a descoberta de um túmulo em branco. Resgatar sua biografia é honrar um artista que teve relevo na cena cultural do Rio de Janeiro e em várias partes do Brasil. Neste capítulo, ainda descobrimos sobre o desejo do espanhol em se naturalizar brasileiro, processo que foi interrompido pelo preconceito com que foi tratado. No entanto, o artista passou os últimos anos da sua vida no Rio Grande do Sul, local onde faleceu.

O Brasil foi possivelmente o país em que Darwin fez mais sucesso. Em seu país natal, ele não é citado. Na Argentina, onde também se apresentou por muito tempo, é um pouco mais reconhecido, sendo descrito como um dos transformistas mais famosos que se apresentou em Buenos Aires no livro *Historia de las varietes en Buenos Aires* (CORDERO, 1999). No entanto, é no Brasil em que ele vai se apresentar ao longo de três décadas, em dezenas de cineteatros, por diversas cidades e estados e vai acabar ainda em um filme. O país também é o destino que ele escolheu para viver quando se aposentou dos palcos e onde seu corpo jaz.

Esperamos que esta tese seja o início de uma redescoberta da figura de Darwin, o imitador do belo sexo, e que também ofereça caminhos e novos olhares sobre as relações entre palco e tela nos cineteatros brasileiros.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Maurício de. **A evolução urbana do Rio de Janeiro**. IPP: Rio de Janeiro, 2006.
- ACCIAIUOLI, Margarida. **Os cinemas de Lisboa**: um fenômeno urbano do século XX. Lisboa: Bizâncio, 2013.
- ADAMATTI, Margarida Maria. **A crítica cinematográfica e o star system nas revistas de fãs: A Cena Muda e Cinelândia (1952-1955)**. 2009. Dissertação (Mestrado em Estudo dos Meios e da Produção Mediática) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.
- ALLEN, R.C. The place of space in film historiography. **Tijdschrift voor Mediageschiedenis**, [S. l.], v. 9, n. 2, p. 15-27, 2006.
- ALTMAN, Rick. General Introduction: Cinema as Event. *In*: ALTMAN, Rick. **Sound theory/sound practice**. Routledge, New York, 1992, p. 1-14.
- AMARAL, M. *et al.* “Do travestismo às travestilidades”: uma revisão do discurso acadêmico no Brasil entre 2001-2010. **Psicologia & Sociedade**, [S. l.], v. 26, n. 2, p. 301-311, 2014.
- ARAÚJO, Luciana Corrêa de. “Cinema como evento”: atrações de palco e tela no cineteatro Santa Helena em São Paulo (1927). **Significação**, São Paulo, v. 45, n. 49, p. 19-38, jan-jun. 2018
- ARAÚJO, Luciana Corrêa de. “Prólogos envenenados”: Cinema e teatro nos palcos da Cinelândia Carioca. **Travessias – Arte e Comunicação**, [S. l.], v. 3, n. 2, 2009.
- ARAÚJO, Luciana Corrêa de. *Augusto Annibal quer casar!:* teatro popular e Hollywood no cinema silencioso brasileiro. **Alceu**, v. 16, n. 31, p. 62-73, jul./dez. 2015.
- ARAÚJO, Luciana Corrêa de. Entre o local e o internacional: Jota Soares e a cultura cinematográfica no Recife. **Imagofagia**, [S. l.], n. 20, p. 371–394, 2021.
- ARAÚJO, Rosa Maria Barbosa de. **A vocação do prazer**. A cidade e a família no Rio de Janeiro republicano. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- ARAÚJO, Vicente de Paula. **A bela época do cinema brasileiro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.
- ARMAS, Ignacio Martínez. El documental surrealista de naturaleza, estudio de un movimiento dentro del género documental de naturaleza. *In*: QUINTANA, Àngel; PONS, Jordi. **Mons virtuals en el cinema dels orígens**: dispositius, estètiques i públics. Fundació Museu del Cinema-Col·lecció Tomàs Mallol. Ajuntament de Girona, 2022.
- AS MAIORES bilheterias do cinema nacional. **UOL**, [S. l.], 26 maio 2021. Disponível em: https://cultura.uol.com.br/entretenimento/noticias/2021/05/26/1073_as-maiores-bilheterias-do-cinema-nacional.html. Acesso em: 25 maio 2022.

ASSUNÇÃO FILHO, Francisco Moacir. **1924 – Delenda São Paulo: a cidade e a população vítimas das armas de guerra e das disputas políticas.** 2014. Dissertação de Mestrado. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2014

BAKER, Roger. **Drag: a History of Female Impersonation in the Performing Arts.** Nova Iorque: New York University Press, 1994.

BARBOSA, Marialva Carlos. **História cultural da imprensa: Brasil, 1900-2000.** Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.

BARRETO, Lima. **Os bruzundangas.** São Paulo: Braziliense, 1956.

BARROS, Luiz de. **Minhas memórias de cineasta.** Rio de Janeiro: Artenova, 1978.

BARROS, Orlando. **Corações de Chocolate: A história da Companhia Negra de Revistas (1926-27).** São Paulo: Livre Expressão, 2005

BERNARDET, Jean Claude. **Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia.** São Paulo: Annablume, 2008.

BESSA, Marcia; OLIVEIRA FILHO, Wilson. “Em Processo De Extinção”: Os Cinemas de Rua Sobreviventes e a Vocação Cinematográfica no Espaço Urbano Carioca. **LexCult: revista eletrônica de direito e humanidades**, [S. l.], v. 3, n. 1, p. 146-168, maio 2019.

BEZERRA, Maria Cristina Caminha. **Britânicos e alemães em Niterói: um estudo de imigração urbana.** 2015. Tese (Doutorado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História, 2015.

BILAC, Olavo. Crônica. **Revista Kosmos**, n. 1, p. 8, jan. 1904.

BILTEREYST, Daniel; MALTBY, Richard; MEERS, Philippe (Eds.). **The Routledge Companion to New Cinema History.** London / New York: Routledge, 2019.

BLASCO MAGRANER, J. S.; MARÍN-LIÉBANA, P.; BUENO CAMEJO, F. C. Teatro musical e perspectiva de genero: o trabalho sicilippico de Vicente Lleó durante sua fase no Teatro da Eslava de Madrid (1907-1912). **Música Hodie**, Goiânia, v. 20, 2020.

BONADIO, Maria Cláudia. **Moda: Costurando Mulher e Espaço Público. Estudo sobre a Sociabilidade Feminina, 1913-1929.** 2000. 186 f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituição de Ensino: Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2000.

BRASIL, Eric; NASCIMENTO, Leonardo Fernandes. História digital: reflexões a partir da Hemeroteca Digital Brasileira e do uso de CAQDAS na reelaboração da pesquisa histórica. **Revista Estudos Históricos**, [S. l.], v. 33, n. 69, p. 196–219, 1 jan. 2020

BRASIL. **Decreto nº 4.294, de 6 de julho de 1921.** Diário Oficial da União, Seção 1, p. 13407, Brasília, DF, 12 jul. 1921. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1920-1929/decreto-4294-6-julho-1921-569300-publicacaooriginal-92525-pl.html>. Acesso em: 20 dez. 2023.

BUHRING, Lucas Melo. **Aspectos da expansão do mercado exibidor na região metropolitana do Rio de Janeiro**. 2012. Monografia (Bacharelado em Comunicação Social, habilitação Cinema) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2012.

BUTCHER, Pedro. **Hollywood e o mercado de cinema brasileiro: princípio(s) de uma hegemonia**. 2019. 251 f. Tese (Doutorado em Cinema e Audiovisual) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2019.

BUTLER, Judith. **Os atos performativos e a constituição do gênero**: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. Tradução de Jamilye Pinheiro Dias. Edições Chão da Feira, coleção Caderno de Leituras, Belo Horizonte, Caderno de Leitura n 78, p. 1 – 16, jun. 2018.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**. Feminismo e subversão de identidades. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2023.

CALDAS, Waldenir. **Iniciação à música popular brasileira**. São Paulo: Ed. Ática, 1989.

CAMARGO, Rosane Feijão de Toledo. **“Tudo é novo sob o sol”**: moda, corpo e cidade no Rio de Janeiro dos anos vinte. 2016. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2016.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas**: estratégias para entrar e sair da Modernidade. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2019.

CÁNEPA, Laura Loguercio. **Medo de quê?** - uma história do horror nos filmes brasileiros. Campinas: [s.n.], 2008.

CARDOSO, Rafael. **Modernidade em Preto e Branco**: Arte e imagem, raça e identidade no Brasil, 1890-1945. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

CARVALHO, Felipe. Brasil se destaca como o país celeiro de artistas drag queens cantoras. **CNN BRASIL**, [S. l.], 13 jan. 2022. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/entretenimento/brasil-se-destaca-como-o-pais-celeiro-de-artistas-drag-queens-cantoras/>. Acesso em: 25 maio 2022.

Center National de Ressources Textuelles et Lexicales. Diseur, Euse. **CNRTL**, França, c2012. Disponível em: <https://www.cnrtl.fr/definition/diseuse>. Acesso em 30 jun. 2022.

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. **O Cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

CONDE, Maite. **Foundational Films**: Early Cinema and Modernity in Brazil. University of California Press, 2018.

COPPA, Francesca; HASS, Lawrence Hass; PECK, James. **Performing magic on the western stage**: from the eighteenth century to the presente. [S. l.]: Palgrave McMillan, 2008.

CORDERO, Osvaldo Sosa. **Historia de las varietes en Buenos Aires**. (1900-1925). [S. l.]: Ediciones Corregidor, 1999.

CRANE, Diana. **A moda e seu papel social**. Classe, gênero e identidade das roupas. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2006.

CVETKOVICH, Ann. Queer archival futures: case study Los Angeles: on the subject of archives. **E-Misférica**, Nova Iorque, v. 9, n. 1-2, 2012. Disponível em: <https://hemisphericinstitute.org/en/emisferica-91/e91-dossier-queer-archival-futures.html>. Acesso em: 06 jan. 2024.

CYPRESTE, Artur Dalla. Os pressupostos da proibição das drogas no Brasil: do Império ao Código Penal de 1940. **Revista Campo Minado**, Niterói, n. 1, p. 135-160/2021.

DAIBERT, André Barcelos Damasceno. **História do Turismo em Petrópolis entre 1900 e 1930**. 2010. Dissertação (Mestrado em Bens Culturais e Projetos Sociais) – Fundação Getúlio Vargas, CPDOC, Rio de Janeiro, 2010.

DARWIN, Charles. **A origem das espécies**. [1859]. Tradução de Carlos Duarte e Anna Duarte. São Paulo: Martin Claret, 2014.

DEVOTO, Fernando, **Historia de la Inmigración en Argentina**. 2. ed. Buenos Aires, Sudamericana, 2004.

DIAS, José da Silva. **Teatros do Rio: do Século XVIII ao Século XX**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2012.

DONALD, James. The city, the Cinema: Modern Spaces. *In*: JENKS, Chris. **Visual Culture**. Londres: Routledge, 1995.

DURÁN, Glória G. **Sicalípticas**. El gran libro del cuplé y la sicalipsis. La Felguera Editores, 2022.

FELICE, Raphael. Governo Bolsonaro corta 87% da verba para Ciência e Tecnologia. **Correio Braziliense**, [S. l.], 08 out. 2021. Disponível em: <https://www.correiobraziliense.com.br/politica/2021/10/4954322-governo-bolsonaro-corta-87-da-verba-para-ciencia-e-tecnologia.html> Acesso em: 25 maio 2022.

FERRAZ, Talitha Gomes. **A segunda Cinelândia carioca**: cinemas, sociabilidade e memória na Tijuca. Rio de Janeiro: Multifoco, 2012.

FERRAZ, Talitha Gomes. **Espectação cinematográfica no subúrbio carioca da Leopoldina**: dos “cinemas de estação” às experiências contemporâneas de exibição. 2014. 236 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

FERRAZ, Talitha Gomes. O papel do cinema na urbanização do Rio de Janeiro: salas de exibição, hiperestímulos e dinâmicas sociais da vida moderna. *In*: Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, 2009. **Anais [...]**, Intercom Sudeste, Rio de Janeiro, 7-9 maio 2009.

FERRAZ, Talitha Gomes. Os lugares dos cinemas no subúrbio carioca da Leopoldina: falências, usos e destinos da sala de exibição. **Contemporânea - comunicação e cultura**, [S. l.], p. 193-209, v.13, n. 1, jan.-abr. 2015.

FILMOGRAFIA brasileira. **Cinemateca**, [S. l.], c2022. Disponível em <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p>. Acesso em 24 jul. 2022.

FONSECA, Denise Sella. **Uma “Colcha de Retalhos”**. A música em cena em São Paulo entre o final do Século XIX e início do XX. 2014. Dissertação (História Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

FREIRE, Rafael de Luna. **Carnaval, mistério e gangsters**: o filme policial no Brasil (1915-1951). 2011. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, 2011.

FREIRE, Rafael de Luna. **Cinematographo em Nictheroy**: história das salas de cinema de Niterói. 1. ed. Niterói: Niterói Livros, 2012. 264 p.

FREIRE, Rafael de Luna. Colegas norteamericanos y europeos: ¿qué no hay de nuevo em la Nwe Cinema History desde um punto de vista que no es el de ustedes? *In*: KRIGER, Clara; POPE, Nicolás. **Salas, negocios y publicos de cine em Latinoamerica**: 1896-1960. Prometeo, 2023.

FREIRE, Rafael de Luna. O cinema no Rio de Janeiro (1914 – 1929). *In*: RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila. **Nova história do cinema brasileiro**. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2018, p. 252-293.

FREIRE, Rafael de Luna. **O negócio do filme**: a distribuição cinematográfica no Brasil, 1907-1915. Cinemateca MAM Rio, Rio de Janeiro, 2022.

FREIRE, Rafael de Luna. What is not new in “New Cinema History” from a non-European point of view. *In*: **HoMER Conference 2021**, *online*, 24-29 maio 2021.

FREITAS, Ricardo Oliveira de; SILVA, Carolina Antunes da. O popular pede passagem: Chiquinha Gonzaga e Joaquim Callado na arte do encontro. **Comparative Cultural Studies: European and Latin American Perspectives**, [S. l.], n. 16, p. 93-106, 2023. DOI: 10.46661/ccselap-14293.

GASTAL, Susana. **Salas de cinema**: Cenário porto-alegrense. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1999.

GASTALDI, A. B. F. et al. (Orgs). **Observatório de mortes violentas de LGBTI+ no Brasil - 2020**: Relatório da Acontece Arte e Política LGBTI+ e Grupo Gay da Bahia. Florianópolis: Editora Acontece Arte e Política LGBTI+, 2021. Disponível em: <https://grupogaydabahia.files.wordpress.com/2022/02/observatorio-de-mortes-violentas-de-lgbti-no-brasil-relatorio-2020.-acontece-lgbti-e-ggb.pdf>. Acesso em: 25 maio 2022.

GENNARI, Daniela Treveri; HIPKINS, Danielle; O`RAWWE, Catherine. **Rural Cinema Exhibition and Audiences in a Global Context**. [S. l.]: Palgrave MacMillan, 2018.

GERMANO, Felipe. Brasil é o país que mais procura por transexuais no RedTube – e o que mais comete crimes transfóbicos nas ruas. **Super Interessante**, [S. l.], 08 maio 2018. Disponível em: <https://super.abril.com.br/comportamento/brasil-e-o-pais-que->

mais-procura-por-transexuais-no-redtube-e-o-que-mais-comete-crimes-transfobicos-nas-ruas/. Acesso em: 28 abr. 2019.

GOMES, Paulo Emílio Sales. **Cinema**: Trajetória no subdesenvolvimento. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

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. 2003. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003. 412 p.

GONÇALVES CABRERA, L. M.; BRANDÃO, R.; EBERT, S. Mapeamento das pesquisas sobre salas de cinema nos cursos de pós-graduação stricto sensu do Estado do Rio de Janeiro. **Faces da História**, [S. l.], v. 9, n. 1, p. 196-219, 27 jun. 2022.

GONZAGA, Alice. **Palácios e poeiras**: 100 anos de cinemas no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Record: FUNARTE, 1996.

GORBERG, Marissa. “Eva Moderna”: representações de gênero em periódicos dos anos 1920: um olhar transnacional. **Brasiliana: Journal for Brazilian Studies**, [S. l.], p. 278-311, v. 9, n. 1, (2020). ISSN 2245-4373.

GREEN, James. **Além do Carnaval**. A homossexualidade masculina no Brasil do século XX. São Paulo: Editora Unesp, 2019.

GREEN, James. O joelho de Sarah Bernhardt: negociando a “respeitabilidade” feminina no palco carioca, 1880-1910. **Escritos - Revista da Fundação Casa de Rui Barbosa**, [S. l.], v. 8, n. 8, p. 7-26, 2014.

GUNNING, Tom. D. W. **Griffith and the Origins of American Narrative Film**: The Early Years at Biograph. Urbana, IL: U Illinois P, 1991.

GUNNING, Tom. Phantasmagoria and the Manufacturing of Illusions and Wonder: Towards a Cultural Optics of the Cinematic Apparatus. *In*: GAUDREAU, Andre; RUSSELL, Catherine; VERONNEAU, Pierre. **The Cinema, A New Technology for the 20th Century**. [S. l.]: Editions Payot Lausanne, 2004.

HARNER, June Edith. **Emancipação do sexo feminino**: a luta pelos direitos da mulher no Brasil 1850-1940. Editora Mulheres: Santa Cruz do Sul, 2003.

HOMER NETWORK. **History of movie-going, exhibition and reception**. [S. l.], c2022. Disponível em: www.homernetwork.org. Acesso em: 12 jan. 2022.

HORAK, Laura. **Girls Will Be Boys**: Cross-Dressed Women, Lesbians, and American Cinema, 1908-1934. Rutgers University Press, 2016.

IBGE - Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. **População do Brasil por Municípios e Estados (1907-1912)**. [S. l.], c2024. Disponível em: https://seculoxx.ibge.gov.br/images/seculoxx/arquivos_download/populacao/1908_12/populacao1908_12v1_082_a_116.pdf. Acesso em: 13 jan. 2024.

INTERNET Movie Database. *Homepage*. **IMDb**, [S. l.], c2024. Disponível em: www.imdb.com. Acesso em: 13 jan. 2024.

JULIAN Eltinge – Nominee. **The Legacy Project**, [S. l.], c2024. Disponível em <https://legacyprojectchicago.org/person/julian-eltinge>. Acesso em: 03 jan. 2024.

KEATING, Carla Mereu. The Spatiality of Film Production and the Politics of Urban Planning: Rome's Pioneering Film Studio Cines (1905–37). **Film History: An International Journal**, [S. l.], v. 3, n. 3, 2021, p. 37-65

LACERDA JUNIOR, Luiz Francisco Buarque de. **Cinema Gay Brasileiro**. Políticas de representação e além. 2015. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2015.

LANNA, Ana Lúcia Duarte. **Uma cidade na transição: 1870-1913**. Santos: Hucitec-Prefeitura Municipal de Santos, 1995.

LAPERERA, Pedro Vinicius Asterito. “Fitas em chammas”: cinema, imprensa e sensacionalismo na Belle Époque carioca. **Revista Brasileira de História**, [S. l.], v. 39, n. 80, p. 61-85, 2019.

LAPERERA, Pedro Vinicius Asterito. A encenação da discórdia: consumo cinematográfico e a formação de uma cultura de classe média na Belle Époque carioca. **Tempo**, [S. l.], v. 24, n. 1, p. 22-40, jan.-abr. 2018a.

LAPERERA, Pedro Vinicius Asterito. Civilização Tropical Em Perigo Cinema, Elite E Classes Médias Na Belle Époque Carioca. **MANA**, [S. l.], v. 24, n. 1, p. 71-102, 2018b.

LAPERERA, Pedro Vinicius Asterito. De “bom exemplo” em “bom exemplo”: consumo cinematográfico e presença das mulheres no espaço urbano da Belle Époque carioca. **Cadernos Pagu**, [S. l.], v. 60, p. e206011, 2020.

LEMOS, Maya Suemi; ARAGÃO, Pedro. A cor do som: construção de alteridade e racialidade na fonografia brasileira em 78 rotações na primeira metade do séc. XX. **Revista de História**, São Paulo, n. 182, p. a09422, 2023

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

LIMA, Evelyn Furquim Werneck. **Das vanguardas à tradição**: arquitetura, teatro e espaço urbano. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

LIMA, Pedro. O Cinema no Brasil. **Selecta**, v. XII, n. 07, p. 16, 17 fev. 1926.

LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero**: a moda e seu destino nas sociedades Modernas. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LOPES, Ana Cláudia. “Assumptos Femininos”: a moda no Correio da Manhã nos anos 1920. **dObra[s] – Revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda**, [S. l.], v. 14, n. 29, p. 165–185, 2020.

MACHADO, Ana Regina; MIRANDA, Paulo Sérgio C. Fragmentos da história da atenção à saúde para usuários de álcool e outras drogas no Brasil: da Justiça à Saúde Pública. **História, Ciências, Saúde – Manguinhos**, [S. l.], v.14, n.3, p. 801-821, jul.-set. 2007.

MALTBY, Richard. New Cinema Histories. *In*: MALTBY, R.; BILTEREYST, D.; MEERS, P. **Explorations in new cinema history**: approaches and case studies. Oxford: Wiley-Blackwell, 2011, p. 03-40.

MALUF, Marina; MOTT, Maria Lúcia. Recônditos do mundo feminino. *In*: SEVCENKO, Nicolau (Org.). **História da vida privada no Brasil**: República: Da Belle Époque à Era do Rádio. São Paulo: Companhia de Bolso, 2021, p. 288-330

MARTINS, Luis Henrique de Jesus. **Entre a repulsa e o fascínio**. O corpo trans no cinema brasileiro. 2017. 160f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2017.

MEERS, Philippe; BILTEREYST, Daniel; LOZANO, Jose Carlos. Cultura de la Pantalla network: writing new cinema histories across Latin America and Europe. **Revista Internacional de Comunicación y Desarrollo**, [S. l.], v. 2, n. 9, p. 158-165, 2018.

MIS – MUSEU DA IMAGEM E DO SOM. Coleção do Almirante. **MIS**, Rio de Janeiro, c2022. Disponível em: <http://www.mis.rj.gov.br/colecao/almirante/>. Acesso em 24 maio 2022.

MONTEIRO, Paulo Filipe. **Drama e Comunicação**. São Paulo: Annablume; Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012.

MOORE, Rachel O. **Savage Theory**. Cinema as Modern Magic. Durham: Duke University Press. 2000.

MORENO, Antonio do Nascimento. **A personagem homossexual no Cinema Brasileiro**. 1995. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1995.

MUSSER, C. **The Emergence of Cinema**: The American Screen to 1907. California: University of California Press, 1994.

MUSSER, C. Towards a history of theatrical culture: imagining an integrated history of stage and screen. *In*: FULLERTON, J. (Ed.). **Screen culture**: history and textuality. Eastleigh: John Libbey Eurotext, 2004, p. 3-19.

NAGIME, Mateus. **Em busca das origens de um cinema queer no Brasil**. 2016. Dissertação (Mestrado em Imagem e Som) – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2016.

NORTH, Dan. Magic and illusion in early cinema. **Studies in French Cinema**, [S. l.], v. 1, n. 2, p. 70-79, 2001.

PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. **Viva o rebolado** – Vida e morte do teatro de revista brasileiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

- PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. São Paulo: Contexto, 2007.
- PETRONE, P. A cidade de São Paulo no século XX. **Revista de História**, [S. l.], v. 10, n. 21-22, p. 127-170, 1955.
- POLHEMUS, Ted. **Streetsyle: from sidewalk to catwalk**. Nova York: Thames and Hudson, 1994.
- PONTES, Igor Andrade. **Os caminhos de Carlitos: A exibição dos filmes de Charles Chaplin no Rio de Janeiro, suas histórias e seus personagens (1914-1922)**. 2016. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2016.
- RAMBAUD, Patrick. **Les mirobolantes aventures de Fregoli**. Paris: François Bourin Éditions, 1991.
- RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe. **Enciclopédia do cinema brasileiro**. São Paulo: Senac, 2000.
- REIN, Katharina. **A Cultural and Media History of Stage Magic in the Late Nineteenth Century**. Londres: Routledge, 2023.
- RETANA, Álvaro. **Historia del arte frívolo**. Madrid: Tesoro, 1964.
- ROCHA, Everardo; BON, Olga. Muitas mulheres, raras mulheres: representações do feminino nos anúncios dos anos 1920. **Lumina**, [S. l.], v. 14, n. 3, p. 94–111, 2020. DOI: 10.34019/1981-4070.2020.v14.21470. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/lumina/article/view/21470>. Acesso em: 25 jul. 2022.
- ROSA, R. L. História e gênero em capas e contracapas de partituras para piano. **Revista Eletrônica História Em Reflexão**, [S. l.], v. 14, n. 28, p. 209–231, 2020.
- ROVAROTO, Isabela. Brasil não pode ser país do mundo gay, temos famílias, diz Bolsonaro. **Exame**, [S. l.], 25 abr. 2019. Disponível em: <https://exame.com/brasil/brasil-nao-pode-ser-pais-do-mundo-gay-temos-familias-diz-bolsonaro/>. Acesso em 28 abr. 2019.
- RUSCONI, Alex. **Fregoli – La biografia**. Viterbo: Stampa Alternativa, 2011. 297 p.
- SALIBA, Elias Thomé. A dimensão cômica da vida privada na República Brasileira. In: SEVCENKO, Nicolau. **História da vida privada no Brasil – Vol. 3: República: da Belle Époque à Era do Rádio**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2021, p. 222-287.
- SANTANA, Andre. Site responde falas preconceituosas de Bolsonaro contra comunidade LGBTQIA+. **UOL**, [S. l.], 22 maio 2022. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/colunas/andre-santana/2022/05/22/site-responde-falas-preconceituosas-de-bolsonaro-contra-lgbtq.htm?cmpid=copiaecola>. Acesso em: 25 maio 2022.
- SANTOS, Klécio. O Reino Das Sombras Palcos, Salões E O Cinema Em Pelotas(1896-1970). In: **Almanaque do Bicentenário de Pelotas – Vol. 2: Arte e Cultura**. Santa Maria: Gráfica e Editora Pallotti, 2014.

SARAIVA, Kate V. A. **Cinemas do Recife**. 1. ed. Recife: Funcultura, 2013. 113 p.

SCHETTINI, Cristiana. South American Tours: Work Relations in the Entertainment Market in South America. **International Review of Social History**, [S. l.], v. 57, n. s20, p. 129-160, 2012.

SCHVARZMAN, Sheila. Ir ao cinema em São Paulo nos anos 20. **Revista Brasileira de História**, [S. l.], v. 25, n. 49, p. 153-174, 2005.

SEVCENKO, Nicolau. **História da vida privada no Brasil**. Vol. 3: República: da Belle Époque à Era do Rádio. São Paulo: Companhia de Bolso, 2021.

SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como Missão**: tensões sociais e criação cultural na Primeira República. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

SEVCENKO, Nicolau. **Orfeu extático na metrópole**: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SIAN - Sistema de Informações do Arquivo Nacional. *Homepage*. [S. l.], c2024. Disponível em <http://sian.an.gov.br/sianex/consulta/login.asp>.

SILVA NETO, Antônio Leão da. **Dicionário de Filmes Brasileiros**. *Longa-metragem*. São Paulo: A. L. Silva Neto, 2002.

SILVA, Erminia. **Circo-teatro**: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil. São Paulo: Altana, 2007.

SILVEIRA NETO, Olavo Amaro da. **Cinemas de rua em Porto Alegre** – Do Recreio Ideal (1908) ao Açores (1974). 2001. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura, Porto Alegre, 2001. Acesso em: 24 maio 2022.

SOCINE - Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual. **Seminários Temáticos para o triênio 2020-2022**. [S. l.], 2022. Disponível em: www.socine.org/encontros/seminarios-tematicos-para-o-trienio-2020-2022/. Acesso em: 24 maio 2022.

SOLOMON, Matthew. Magicians and the Magic of Hollywood Cinema during the 1920s. *In*: COPPA, Francesca; HASS, Lawrence Hass; PECK, James. **Performing magic on the western stage**: from the eighteenth century to the presente. Palgrave McMillan, 2008, p. 61-84.

SOUSA REIS, Letícia Vidor de. “O que o rei não viu”: música popular e nacionalidade no Rio de Janeiro da Primeira República. **Estudos Afro-Asiáticos**, [S. l.], p. 237-279, v. 25, n. 2, 2003.

SOUSA, Márcia C. S. (**Márcia Bessa**). **Entre achados e perdidos**: colecionando memórias dos palácios cinematográficos da cidade do Rio de Janeiro Rio de Janeiro. 2013. Tese (Doutorado em Memória Social) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

SOUSA, Raquel Gomes de. **Salas de Cinema no Rio de Janeiro: 1896 – 1995**. Rio de Janeiro, 2019. 220p. Tese (Doutorado em Geografia) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

SOUZA, José Inácio de. **Imagens do passado: São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema**. São Paulo: Editora Senac, 2004.

SOUZA, José Inácio de. **Salas de cinema e história urbana de São Paulo (1895-1930): o cinema dos engenheiros**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2016.

STADLER, Natália. Cinemas de Petrópolis No Século XX pelas memórias de Joaquim Eloy dos Santos. **Revista Escaleta**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 274-290, fev./jul. 2020.

TINHORÃO, José Ramos. **História Social da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Editora 34, 1998.

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular: da modinha à lambada**. São Paulo: Art. Editora, 1991.

TORRES, Andrea García. **El Género Chico a través de la figura de Manuel Nieto (1844-1915)**. Estudio de sus dos obras más representativas, Certamen Nacional y Cuadros Disolventes. 2012. Dissertação (Mestrado em Patrimônio Musical) – Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Oviedo, Oviedo, 2012

TREVISAN, João Silvério. **Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade**. Rio de Janeiro: Record, 2018.

TRUSZ, Alice Dubina. **Entre lanternas mágicas e cinematógrafos: as origens do espetáculo cinematográfico em Porto Alegre. 1861-1908**. 1. ed. São Paulo: Terceiro Nome/Ecofalante, 2010. 380 p.

VALVERDE, Rafael Benitez. Imigração espanhola (1880 - 1930): das guerras coloniais à integração social em Sorocaba. **Aedos**, Porto Alegre, p. 332-349, v. 12, n. 27, mar. 2021.

VASCONCELLOS, Evandro Gianasi. **Entre o palco e a tela: As relações do cinema com o teatro de revista em comédias musicais de Luiz de Barros**. 2015. Dissertação (Mestrado em Imagem e Som) – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2015.

VENCATO, Anna Paula. **Sapos e Princesas: prazer e segredo entre praticantes de crossdressing no Brasil**. São Paulo: Annablume, 2013.

VENEZIANO, Neyde. **De pernas para o ar. Teatro de Revista em São Paulo**. Imprensa Oficial, São Paulo, 2006.

VENEZIANO, Neyde. **O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções**. Campinas: Pontes: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1991.

VIANY, Alex. **Introdução ao Cinema Brasileiro**. Rio de Janeiro: Revan, 1993, 1a. reimpressão, jun. 2009.

VIEIRA, João Luiz. Prefácio. *In*: BRUM, Alessandra; BRANDÃO, Ryan (Orgs.). **História dos cinemas de rua de Minas Gerais**. Juiz de Fora: Editora da UFJF, 2021.

VIEIRA, João Luiz. Prefácio. PEREIRA, Margareth Campos. **Espaços do sonho: cinema e arquitetura no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1983.

WERNER, Kênia Simone. **Entre cabarés, noites líricas e rádios porto-alegrenses: a trajetória do músico Roberto Eggers (1899-1984)**. 2012. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, 2012.

WOLF, Naomi. **O Mito da Beleza**. Como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres. Ed. Rocco: Rio de Janeiro, 1992.

XAVIER, Ismail. Prefácio à edição brasileira. *In*: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. **O Cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 9-15.

Periódicos

A Batalha. Rio de Janeiro, RJ: [s.n.], 1929-[1940?]. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/acervo-digital/batalha/175102>. Acesso em: 17 jun. 2022.

A Epoca. Rio de Janeiro, RJ: [s.n.], 1888- . 55x38cm. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/acervo-digital/a-epoca/798924>. Acesso em: 17 jun. 2022.

A Federação: órgão do Partido Republicano. Porto Alegre, RS: [s.n.], 1884-1937. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=388653>. Acesso em: 17 jun. 2022.

A Gazeta. São Paulo, SP: [s.n.], 1914-1933. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=763900>. Acesso em: 17 jun. 2022.

MASCARA: semanario Ilustrado. Porto Alegre, RS: [s.n.], 1918-1928. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/acervo-digital/mascara/174181>. Acesso em: 17 jun. 2022.

A Nação. Rio de Janeiro, RJ: [s.n.]. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/acervo-digital/A-Nacao/120200>. Acesso em: 17 jun. 2022.

A Noite. Rio de Janeiro, RJ: Empresa Jornalística A Noite, 1911-1964. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/acervo-digital/noite/348970>. Acesso em: 17 jun. 2022.

A Notícia. Rio de Janeiro, RJ: [s.n.], 1894- . Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/acervo-digital/noticia/830380>. Acesso em: 17 jun. 2022.

A Pacotilha: hebdomadario critico e noticioso. São Luis, MA: Pacotilha, 1881- . Disponível em: <http://bndigital.bn.br/acervo-digital/pacotilha/168319>. Acesso em: 17 jun. 2022.

A Província : orgão do Partido Liberal. Recife, PE: Typ. do Commercio, 1872-1933. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DOCREADER/docmulti.aspx?BIB=128066>. Acesso em: 17 jun. 2022.

A REVISTA. Niterói, [RJ]: [s.n.], 1919 a 1923. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=216658>. Acesso em: 17 jun. 2022.

A Rua. Rio de Janeiro, RJ: [s.n.], 1910-1927. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DOCREADER/DOCREADER.ASPX?BIB=236403>. Acesso em: 17 jun. 2022.

A Cena Muda. Disponível em <<http://www.bjksdigital.museusegall.org.br/>>

ALMANAK administrativo, mercantil, e industrial do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, RJ: Typ. Universal de Laemmert, 1844-, p. 1603. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/acervo-digital/almanak-administrativo-mercantil-industrial-rio-janeiro/313394>. Acesso em: 24 de maio de 2022.

Beira-Mar. Rio de Janeiro, RJ: [s.n.], 1922. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=067822>. Acesso em: 17 jun. 2022.

Caras Y Caretas. (Buenos Aires). 22/4/1911, no. 655. (131 pages). Disponível em <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0004374421&search=&lang=em> Acesso em: 17 jun. 2022.

CORREIO da Manhã. Rio de Janeiro, RJ: [s.n.]. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/acervo-digital/correio-manha/089842>. Acesso em: 17 jun. 2022.

CORREIO da Noite. Rio de Janeiro, RJ: [s.n.]. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/acervo-digital/correio-da-noite/830135>. Acesso em: 17 jun. 2022.

CORREIO Paulistano. São Paulo, SP: [s.n.]. il., retr ; 47x32,5. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/acervo-digital/correio-paulistano/090972>. Acesso em: 17 jun. 2022.

Crítica. Rio de Janeiro, RJ: [s.n.], 1928-1930. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/acervo-digital/critica/372382>. Acesso em: 17 jun. 2022.

DIARIO Carioca. Rio de Janeiro, RJ: [s.n.], 1928-1983. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/acervo-digital/diario-carioca/093092>. Acesso em: 17 jun. 2022.

DIARIO da Noite. Rio de Janeiro, RJ: [s.n.], 1930-1973. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/acervo-digital/diario-noite/221961>. Acesso em: 17 jun. 2022.

DIARIO da Tarde. Curitiba, PR: [s.n.]. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/acervo-digital/diario-tarde/800074>. Acesso em: 17 jun. 2022.

DIARIO de Noticias. Rio de Janeiro, RJ: [s.n.]. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docmulti.aspx?bib=093718>. Acesso em: 17 jun. 2022.

DIÁRIO de Pernambuco. Recife, PE: Diário de Pernambuco, 1825 - 1984. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/docmulti.aspx?bib=029033>. Acesso em: 17 jun. 2022.

ESTADO do Para: propriedade de uma sociedade anonyma. Belém, PA: [s.n.], 1911-. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/acervo-digital/estado-para/800082>. Acesso em: 17 jun. 2022.

FON-FON : semanário alegre, político, crítico e esfusiante. Rio de Janeiro, RJ: [s.n], 1907-1945. Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/fonfon/fonfon_anos.htm. Acesso em: 17 jun. 2022.

GAZETA de Noticias. Rio de Janeiro, RJ: Typ. da Gazeta de Noticias, 1875-1956. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/acervo-digital/gazeta-noticias/103730>. Acesso em: 17 jun. 2022.

GAZETA Popular: vespertino popular. Santos, SP: [s.n.], 1931 a 1938. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=892670>. Acesso em: 17 jun. 2022.

Gutenberg : Orgão da Associação Typographica Alagoana de Socorros Mutuos (AL) - 1883 a 1904. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/237818/1> Acesso em: 17 jun. 2022.

JORNAL do Recife: revista semanal, ciencias, letras e artes. Recife, PE: Typ. Academica, 1859- . il. ; 31x23. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/acervo-digital/jornal-de-recife/705110>. Acesso em: 17 jun. 2022.

JORNAL de theatro & sport: semanario illustrado de theatro, sport e actualidades. Rio de Janeiro, RJ: [s.n.], 1914-1915. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=338060>. Acesso em: 17 jun. 2022.

JORNAL do Brasil. Rio de Janeiro, RJ: [s.n.]. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DOCREADER/DOCREADER.ASPX?BIB=030015>. Acesso em: 17 jun. 2022.

JORNAL do Commercio. Manaus, AM: Empresa Jornal do Commercio, 1904 - 2007. 61x46 cm. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/docmulti.aspx?bib=170054>. Acesso em: 17 jun. 2022.

JORNAL do Commercio. Rio de Janeiro, RJ: Typ. de Emile Seignot-Plancher e Comp., 1827. il. ; 22 x 31 cm. Disponível em:

<http://memoria.bn.br/DocReader/docmulti.aspx?bib=364568>. Acesso em: 17 jun. 2022.

PEQUENO Jornal. Recife, PE: Typ. Offic. do Jornal do Recife, 1905-1955. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/acervo-digital/pequeno-jornal/800643>. Acesso em: 17 jun. 2022.

O Brasil. Rio de Janeiro, RJ: [s.n.]. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/acervo-digital/O-Brasil/028002>. Acesso em: 17 jun. 2022.

O Brasil. Rio Grande do Sul, RJ; Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/843741/1> Acesso em: 17 jun. 2022.

O Combate. Resende, RJ: [s.n.], 1902- . 38x28. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=739731>. Acesso em: 17 jun. 2022.

O Combate. São Paulo, SP: [s.n.], 1917-1925. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/acervo-digital/combate/830453>. Acesso em: 17 jun. 2022.

O Dia. Curitiba, PR: [s.n.], 1923-1975. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/acervo-digital/O-dia/092932>. Acesso em: 17 jun. 2022.

O Estado. Santa Catarina: [s.n.], 1915-1933. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=098027>. Acesso em: 17 jun. 2022.

O Fluminense. Niteroy [Niterói, RJ]: O Fluminense, 1878- . Disponível em: www.ofluminense.com.br. Acesso em: 17 jun. 2022. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=100439>. Acesso em: 17 jun. 2022.

O Furo. São Paulo, SP: [s.n.], 1916-1924. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DOCREADER/DOCREADER.ASPX?BIB=766160>. Acesso em: 27 jun. 2022.

O Imparcial. Rio de Janeiro, RJ: [s.n.], 1915-1940. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/acervo-digital/imparcial/107670>. Acesso em: 17 jun. 2022.

O Jornal. Maranhão: [s.n.], 1916-1923. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/acervo-digital/jornal/720593>. Acesso em: 17 jun. 2022.

O Jornal. Rio de Janeiro, RJ: [s.n.], 1919-1974. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/docmulti.aspx?bib=110523>. Acesso em: 17 jun. 2022.

O Paiz. Rio de Janeiro, RJ: [s.n.], 1884-1934. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/acervo-digital/paiz/178691>. Acesso em: 17 jun. 2022

O Radical: a voz da revolucao. Rio de Janeiro, RJ: [s.n.]. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/acervo-digital/radical/830399>. Acesso em: 17 jun. 2022.

PALCOS e Telas: revista theatral cinematographica. Rio de Janeiro, RJ: [s.n.], 1918-. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/docreader.aspx?bib=480703>. Acesso em: 17 jun. 2022

REPUBLICA: Orgam do Partido Republicano Catharinense. Florianópolis, SC: [s.n.], 1900. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DOCREADER/DocReader.aspx?bib=896063>. Acesso em: 17 jun. 2022.

REVISTA Musical e de Bellas Artes. Rio de Janeiro, RJ: Typ. Hildebrandt, 1879- . il., partit. ; 34x25 cm. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/acervo-digital/revista-musical-de-bellas-artes/146633>. Acesso em: 17 jun. 2022.

**APÊNDICE 1 – INFORMAÇÕES DOS CINETEATROS, TEATROS E CIRCOS COM APRESENTAÇÕES DE DARWIN - 1914-1937
(RIO DE JANEIRO)**

Quadro A1 - Informações dos cineteatros, teatros e circos com apresentações de Darwin - 1914-1937.

Cinema	Endereço	Lotação	Proprietário
America	Rua Conde do Bonfim, 334, Tijuca	1157 lugares	Agência Geral Cinematográfica Claude Darlot (Antes de setembro de 1922) / Paiva, Caruso & Cia (Setembro 1922) / Frota, Ponce, Caruso & Cia (1923)
Americano	Av. Nossa Senhora de Copacabana, 743, Copacabana	1215 lugares	Taranto & Queiroz (1920-1923) / Ponce & Irmão (1924)
Atlantico	Rua Copacabana, 580, Copacabana	986 lugares	Luiz Andre Guiomard - Luiz Severiano Ribeiro
Broadway	Praça Floriano, 51, Centro	955 lugares	Ponce & Irmão
Centenario	Rua Senador Eusébio, 188/190, Centro / Renomeada Praça 11 de junho, 212	910 lugares	Angiolina Grimaldi
Central	Avenida Rio Branco, 168, Centro	1600 lugares, 24 camarotes	Empresa Gustavo Pinfildi
Cine E. de Dentro	Rua Engenho de Dentro, 40/44, Engenho de Dentro	1100 lugares	Empresa Manoel Coelho Brandão e/ou Companhia Brasil Cinematográfica
Cine Smart	Avenida 28 de setembro, 214-216, Vila Isabel	488 lugares	Souza, Tavares & Cia. 1920-1924
Cine Theatro Brasil	Rua Haddock Lobo, 437, Tijuca	872 lugares	Luiz Ugolini (1922-1924)
Cine Theatro Oriente	Estrada Maria Angu, 385/387 / Rua Senador Antonio Carlos, 385/387 / Rua Alfredo Barcelos, 705, Olaria	800 lugares	Paiva, Caruso & Cia 1920-1924
Cinema Velo	Rua Haddock Lobo, 192		Empresa Gomes Nogueira
Cine-Theatro Modelo	Rua 24 de maio, 287, Riachuelo	100 lugares 1910	Manoel Rosa Bento
Club dos Políticos (cabaret)			

Cinema	Endereço	Lotação	Proprietário
Democrata Circo	Rua Figueira de Melo, 11		Empresa Oscar Ribeiro
Eden	Avenida Visconde de Rio Branco, 137	1400 lugares	Companhia Cinematográfica Brasileira (CCB) (1914)
Eldorado	Avenida Rio Branco, 166/168, Centro	1078 lugares	Ponce & Irmão
Haddock Lobo	Rua Haddock Lobo, 20, Tijuca	1078 lugares	Empresa Gomes Nogueira
Palace Theatre	Rua do Passeio, 44, Centro	24 frisas, 28 camarotes, 716 cadeiras plateia	Joseph Cateysson
Pathé (Pathezinho)	Avenida Central, 147/149, Centro	550 lugares	Companhia Cinematográfica Brasileira (1913-1917)
Republica	Avenida Gomes Freire, 82, Centro	2756 lugares, 40 camarotes, 40 frisas, 90 cadeiras 1a. Classe, 489 cadeiras 2a. Classe, 600 galerias, restante em pé	Empresa Oliveira Marques 1916
Rialto	Rua Chile, 35, Centro	429 lugares, 13 camarotes	Agência Geral Cinematográfica Claude Darlot (1921) / Empresa Arieta (1922) / Gus Brown (1924)
Theatro Carlos Sampaio	Exposição do Centenário	1200 lugares	V. Fernandes, Lopes e companhia
Theatro Cassino	Avenida Beira Mar, 926, Centro		

APÊNDICE 2 – BASE DE DADOS DA PROGRAMAÇÃO 1914-1937 (RIO DE JANEIRO)

Quadro A1 – Base de dados da programação de 1914 a 1937.

Cinema	Data	Filmes	Título original	Gênero	Companhia	Actos	Atrações
Palace Theatre	08/08/1914						Hermanas Fernandes
							Célebre Carvil
							Vivian Nett
							The sistres Kaufman
							Los Orlandi
							Agase et George
							Marcella de Ria
							La Rosales, La Marinerita
							Orquestra Maestro Luiz Provesi
South American Tour							
Palace Theatre	09/08/1914						Hermanas Fernandes
							Célebre Carvil
							Vivian Nett
							The sistres Kaufman
							Los Orlandi
							Agase et George
							Marcella de Ria
							La Rosales, La Marinerita
							Orquestra Maestro Luiz Provesi
South American Tour							
Palace Theatre	11/08/1914						Festival Irmãs Spinelli
							Darwin

Cinema	Data	Filmes	Título original	Gênero	Companhia	Actos	Atrações
							Carvil Holand, comico francês
							Hermana Fernandez, bailarina espanhola
							Vivianette, cançonetista francesa
							The Sisters Kauffman, artistas americanas
							Los Orlandi, artistas italianos
Palace Theatre	12/08/1914						Darwin
Palace Theatre	13/08/1914						Campeonato de luta romana
Palace Theatre	15/08/1914						Campeonato de luta romana
Cinema Velo	28/08/1814	Nobreza de casta e de coração	NOBILTÀ DI CASTA E NOBILTÀ DI CUORE (1914)		Latium (Itália)		Darwin
		Cavalgada sangrenta	A SCOUNDREL'S CHANCE (1914)	drama	Pathecolor		
Republica	18/10/1914						Revista A Toque de Caixa
Cinema Velo	20/10/1814	Bigodinho quem paga o pato	C'EST RIGADIN QUI PAIE (1914)	cômico	Pathé	3 actos	Darwin
		Calvário de uma rainha	Le calvaire d'une reine (1914)	drama	Pathé	3 actos	
		Max a bordo	Max à Monaco (1914)	cômico	Pathé	2 actos	
Cinema Velo	25/10/1814	Tão longe, todavia tão perto	So Near, Yet So Far (1912)	romance	Biograph	2 actos	Darwin
		Precisa-se de um concurda	ON DEMANDE UN BOSSU (1912)	cômico	Lux	2 actos	
		A dama do bilhete perfumado	LA SIGNORA DEL BIGLIETTO		Ambrosio (Itália)		

Cinema	Data	Filmes	Título original	Gênero	Companhia	Actos	Atrações
			PROFUMATO (1914)				
		A irmãzinha					
Republica	26/10/1914						Revista A Toque de Caixa
Republica	27/10/1914						Revista A Toque de Caixa
Republica	28/10/1914						Darwin na Revista A Toque de Caixa
Republica	29/10/1914						Darwin na Revista A Toque de Caixa
Republica	30/10/1914						Darwin na Revista A Toque de Caixa
Republica	31/10/1914						Darwin na Revista A Toque de Caixa
Republica	01/11/1914						Darwin na Revista A Toque de Caixa
Republica	02/11/1914						Darwin na Revista A Toque de Caixa
Republica	03/11/1914						Darwin na Revista A Toque de Caixa
Republica	04/11/1914						Darwin na Revista A Toque de Caixa
THEATRO CARLOS COMES	05/12/1914						Darwin na Revista CORTA-JACA
THEATRO CARLOS COMES	07/12/1914						Darwin na Revista CORTA-JACA
THEATRO CARLOS COMES	09/12/1914						Darwin na Revista CORTA-JACA

Cinema	Data	Filmes	Título original	Gênero	Companhia	Actos	Atrações
Palace Theatre	06/02/1915						Darwin
Palace Theatre	07/02/1915						Darwin
							The Ziras, celebres malabaristas
							La Madrilena, bailarina espanhola
Palace Theatre	08/02/1915						South American Tour - Regente Julio Cristobal
							Ainda - moda
							Darwin
Pathé (Pathezinho)	25/02/1915	Andrea La Charmeuse Sereia Tentadora	ANDREA LA CHARMEUSE (1914)	Drama popular	Cinématographes Harry	6 actos	Darwin
							Maria Roig
							Los Carolis
Pathé (Pathezinho)	26/02/1915	Andrea La Charmeuse Sereia Tentadora	ANDREA LA CHARMEUSE (1914)	Drama popular	Cinématographes Harry	6 actos	Darwin
							Maria Roig
							Los Carolis
Pathé (Pathezinho)	27/02/1915	Andrea La Charmeuse Sereia Tentadora	ANDREA LA CHARMEUSE (1914)	Drama popular	Cinématographes Harry	6 actos	Darwin
							Maria Roig
							Los Carolis
Pathé (Pathezinho)	28/02/1915	Andrea La Charmeuse Sereia Tentadora	ANDREA LA CHARMEUSE (1914)	Drama popular	Cinématographes Harry	6 actos	Darwin
							Maria Roig
							Los Carolis
Pathé (Pathezinho)	01/03/1915	O décimo mandamento	The Tenth Commandment (1914)	drama	IMP	3 actos	Los Carolis
Pathé (Pathezinho)	02/03/1915	O décimo mandamento	The Tenth Commandment (1914)	drama	IMP	3 actos	Los Carolis

Cinema	Data	Filmes	Título original	Gênero	Companhia	Actos	Atrações
Pathé (Pathezinho)	03/03/1915	O décimo mandamento	The Tenth Commandment (1914)	drama	IMP	3 actos	Los Carolis
Palace Theatre	11/05/1917						Festa Professor Ciro
							Darwin - imitador do belo sexo
							Fernande Briand, cantora
							Momo Pinsonette
							Cora dil Reno e Nely Gary, cantoras "à voix"
							Margot e Milton, dançarinos
							Annie Manficid, cantora inglesa
Palace Theatre	12/05/1917						Mary e Baby, dançarinas clássicas
							Festa Professor Ciro
							Francinette - cantora franceza
							Nelly Gary - soprano leggero-italiana
							Professor Ciro - Dansas modernas
							Miss Manfield - cantora inglesa
							Cora Del Reno - soprano lyrico
							Margot e Milton - bailarinos brasileiros
Darwin - imitador do belo sexo							

Cinema	Data	Filmes	Título original	Gênero	Companhia	Actos	Atrações
							Africanita - Cantos e bailados
							Mimi Pinsonette - Canções patrióticas
							Mary Baby - duo de bailados clássicos
							Fernanda Briand - cantora italo-franceza
							Marsat - comico francez
Club dos Políticos (cabaret)	21/05/1917						Darwin
Club dos Políticos (cabaret)	11/06/1917						Darwin
Club dos Políticos (cabaret)	15/06/1917						Darwin
Palace Theatre	23/06/1917						Festa dedicada ao semanário carioca "O Pimpão"
							Mercedes Costa, cantora internacional
							Alba di Lorenzo, cantora lyrica
							Nancy Banniére, diseuse à voix
							Emma Biari, maxixeira
							Lizie Battle, bailarina inglesa
							Anselmita, cançonetista italiana
							H. Pinheiro, cantora portuguesa

Cinema	Data	Filmes	Título original	Gênero	Companhia	Actos	Atrações
							Loirita, cantora gaucha
							Liane de Moncey, excentrica franceza
							Gaby dde Kerlorr, cantante realista
							Trio Doré, bailarinos
							La Morita, coupletista hespanhola
							Barrington e miss Dickens, bailarinos modernos
							Darwin, transformista
							Tina San Germano e Gineta, cantoras italianas
							Gioconda, Miss Lucy e Violetta, bailarina excentrica
Club dos Políticos (cabaret)	23/06/1917						Darwin
Americano	09/01/1922						Darwin
Americano	14/01/1922	Amor Zulu	Zulu Love (1921)	cômico	Universal	2 actos	Darwin
		O Andarilho	The wanderer (1913) possivelmente o dirigido por Griffith	drama		2 actos	
		No Turbilhão de Broadway	The Plaything of Broadway (Jack Dillon, 1921)	drama de amor	Realart	5 actos	
Americano	15/01/1922	Amor Zulu	Zulu Love (1921)	cômico	Universal	2 actos	Darwin

Cinema	Data	Filmes	Título original	Gênero	Companhia	Actos	Atrações
		O Andarilho	The wanderer (1913) possivelmente o dirigido por Griffith	drama	Biograph	2 actos	
		No Turbilhão de Broadway	The Plaything of Broadway (Jack Dillon, 1921)	drama de amor	Realart	5 actos	
Americano	17/01/1922	Dias Perigosos	Dangerous days (1920)	drana	Goldwyn	6 actos	Darwin
		Nova Aurora 11o. E 12o. Eps	La nouvelle aurore (1919)	seriado	frança		
Americano	25/01/1922	Maridos e esposas	Silk Husbands and Calico Wives (Alfred E. Green, 1920)	drama			Darwin
		Visita nocturna		aventura	Union - Berlim		
Americano	05/02/1922	A procella	A Dark Lantern (John S. Robertson, 1920)	drama	Realart		Darwin
		Fazendo as pazes		cômico			
		Espírito de Liberdade		drama			
America	16/02/1922	Amor e Audacia	An Old Fashioned Boy (Jerome Storm, 1920)	cômico	Paramount	5 actos	Darwin
		O homem sem nome (2o. Cap)	Der Mann ohne Namen - 2. Der Kaiser der Sahara (1921)	seriado	Projektions-AG Union (PAGU)	6 episódios	
America	21/02/1922	O Iman Juventude			Paramount	5 actos	Darwin
		Intrigados do carnaval			Realart	5 actos	
America	23/02/1922	Ciume e castigo	Green Eyes (R. William Neill, 1918)	drama	Paramount	5 actos	Darwin
		O homem sem nome (3o. Cap)	Der Mann ohne Namen	seriado	Projektions-AG Union (PAGU)	6 episódios	
America	24/02/1922	Ciume e castigo	Green Eyes (R. William Neill, 1918)	drama	Paramount	5 actos	Darwin

Cinema	Data	Filmes	Título original	Gênero	Companhia	Actos	Atrações
		Expição	Expiation (1918)	drama	Pathé	7 actos	
America	04/03/1922	Sinete de Satanaz	Do or Die (1921)	cômico/seriado	Universal	18 episódios	Darwin
		Santa SImplicia	Die Legende von der heiligen SImplicia (Joe May, 1920)	alemão		6 actos	
America	05/03/1922	Sinete de Satanaz	Do or Die (1921)	cômico/seriado	Universal	18 episódios	Grande encontro de luta romana
		Santa SImplicia	Die Legende von der heiligen SImplicia (Joe May, 1920)	alemão		6 actos	
		Desnorteadado		cômico		2 actos	
America	08/03/1922	O homem sem nome (5º. Episódio)	Der Mann ohne Namen - 5. Der Mann mit den eisernen Nerven (1921)	seriado	Projektions-AG Union (PAGU)	6 episódios	Darwin
		Beijo roubado			Realart		
		Desenhos animados			Paramount		
America	31/03/1922	Dois importantes filmes (?)					Festival Darwin
Rialto	04/04/1922						Darwin
Rialto	06/04/1922	Triumpho do sexo	Nobody's Fool (King Baggot, 1921)	drama	Universal		Darwin
Rialto	07/04/1922	Triumpho do sexo	Nobody's Fool (King Baggot, 1921)	drama	Universal		Darwin
Rialto	08/04/1922	Triumpho do sexo	Nobody's Fool (King Baggot, 1921)	drama	Universal		Darwin
Rialto	09/04/1922	Triumpho do sexo	Nobody's Fool (King Baggot, 1921)	drama	Universal		Darwin
Rialto	10/04/1922	Esposa Frívola	Dr. Jim (William Worthington, 1921)	drama	Universal		Darwin

Cinema	Data	Filmes	Título original	Gênero	Companhia	Actos	Atrações
Rialto	12/04/1922	Esposa Frívola	Dr. Jim (William Worthington, 1921)	drama	Universal		Darwin
Rialto	13/04/1922	Justiça Divina		religioso			SEM DARWIN, retorna dentro de 2 dias, após saída do filme
Rialto	18/04/1922	O prêmio da virtude		cômico	Terra Film	5 actos	Darwin
Rialto	19/04/1922	O prêmio da virtude		cômico	Terra Film	5 actos	Darwin
Rialto	20/04/1922	Uma por minuto	One a Minute (Jack Nelson, 1921)	cômico	Paramount		Darwin
Rialto	21/04/1922	Uma por minuto	One a Minute (Jack Nelson, 1921)	cômico	Paramount		Darwin
Rialto	25/04/1922	Código de amor dos homens					Darwin
Rialto	27/04/1922	Fabrica de Imprevistos					Darwin
Rialto	28/04/1922	Fabrica de Imprevistos					Darwin
Rialto	29/04/1922	Fabrica de Imprevistos					Darwin
Rialto	06/05/1922	Brincando com o fogo	Playing with Fire (Dallas M. Fitzgerald, 1921)	cômico	Universal	5 actos	Darwin
Rialto	09/05/1922	No paiz dos sonhos	Her Kingdom of Dreams (Marshall Neilan, 1919)	drama	First National Circuit		Darwin
Rialto	11/05/1922	O louco sagaz	A Wise Fool (George Melford, 1921)	drama	Paramount	7 actos	Darwin
Rialto	14/05/1922	O louco sagaz	A Wise Fool (George Melford, 1921)	drama	Paramount	7 actos	Darwin
Cine Theatro Brasil	17/05/1922	Coça as minhas costas					Darwin
		Martírio					
Cine Theatro Brasil	18/05/1922	Os dois empregados		cômico	Paramount	2 actos	Darwin
		Herdeira aristocrática		drama	Fox	5 actos	

Cinema	Data	Filmes	Título original	Gênero	Companhia	Actos	Atrações
		A mulher do meu visinho	The Outside Woman (Douglas Bronston, 1921)	cômico	Realart	5 actos	
Cine Theatro Brasil	19/05/1922	Os dois emprezarios		cômico	Paramount	2 actos	Darwin
		Herdeira aristocrática		drama	Fox	5 actos	
		A mulher do meu visinho	The Outside Woman (Douglas Bronston, 1921)	cômico	Realart	5 actos	
Cine Theatro Brasil	20/05/1922	A orphasinha (1o. Cap)				4 actos	Darwin
		O conquistador				8 actos	
Cine Theatro Brasil	27/05/1922	Batalha Naval da Jutlandia		Film Natural		3 actos	Darwin
		A orphasinha	L'orpheline (Louis Feuillade, 1921) 12 partes	Seriado	Gaumont	3 actos	
		Arvore symbolica	The Roof Tree (John Francis Dillon, 1921)	drama	Fox	5 actos	
Cine Theatro Brasil	28/05/1922	Batalha Naval da Jutlandia		Film Natural		3 actos	Darwin
		A orphasinha	L'orpheline (Louis Feuillade, 1921) 12 partes	Seriado	Gaumont	3 actos	
		Arvore symbolica	The Roof Tree (John Francis Dillon, 1921)	drama	Fox	5 actos	
Cine Theatro Brasil	29/05/1922	Hombro, armas	Shoulder Arms (Charles Chaplin, 1918)	cômico	First National Circuit		Darwin
		Thesouro Tentador	Buried Treasure (George D. Baker, 1921)	aventura/romance	Paramount		
Cine Theatro Brasil	01/06/1922	Faro e feno		Cômico	Paramount	2 actos	Darwin
		Senhorita Sorriso		Drama	Fox	5 actos	

Cinema	Data	Filmes	Título original	Gênero	Companhia	Actos	Atrações
		Marido que desconfia	Out of the Chorus (Herbert Blaché, 1921)	drama/romance	Realart	5 actos	
		Jeff e Mutt		cômico			
		Desenhos		Desenho			
		Jornal Gaumont		Actualidades			
Cine Theatro Brasil	02/06/1922	Faro e feno		Cômico	Paramount	2 actos	Darwin
		Senhorita Sorriso		Drama	Fox	5 actos	
		Marido que desconfia	Out of the Chorus (Herbert Blaché, 1921)	drama/romance	Realart	5 actos	
		Jeff e Mutt		cômico			
Cine Theatro Brasil	03/06/1922	Espiritos		cômico		2 actos	Darwin
		A orphasinha	L'orpheline (Louis Feuillade, 1921) 12 partes	Seriado	Gaumont	3 actos	
		O pastorsinho	The Little Shepherd of Kingdom Come (Wallace Worsley, 1920)	drama/histórico	Goldwyn	6 actos	
Cine Theatro Brasil	04/06/1922	Espiritos		cômico		2 actos	Darwin
		A orphasinha	L'orpheline (Louis Feuillade, 1921) 12 partes	Seriado	Gaumont	3 actos	
		O pastorsinho	The Little Shepherd of Kingdom Come (Wallace Worsley, 1920)	drama/histórico	Goldwyn	6 actos	
Cine Theatro Brasil	06/06/1922	O amigo da montanha	L'ami des montagnes (Guy du Fresnay, 1921)	francês	Gaumont	6 actos	Darwin
		Se as mulheres soubessem	No Woman Knows (Tod Browning, 1921)	drama	Universal	8 actos	

Cinema	Data	Filmes	Título original	Gênero	Companhia	Actos	Atrações
Cine Theatro Brasil	07/06/1922	Arte ardente		cômico	Paramount	2 actos	Darwin
		Vergonha	Shame (Emmett J. Flynn, 1921)	drama	Fox	9 actos	
Cine Theatro Brasil	08/06/1922	Arte ardente		cômico	Paramount	2 actos	Darwin
		Vergonha	Shame (Emmett J. Flynn, 1921)	drama	Fox	9 actos	
Cine Theatro Brasil	09/06/1922	Arte ardente		cômico	Paramount	2 actos	Darwin
		Vergonha	Shame (Emmett J. Flynn, 1921)	drama	Fox	9 actos	
Cine Theatro Brasil	10/06/1922	Poetas e Patetas		cômico		2 actos	Darwin
		A orphasinha (4o. Cap)	L'orpheline (Louis Feuillade, 1921) 12 partes	Seriado	Gaumont	3 actos	
		Uma cousa adoravel	The Wonderful Thing (Herbert Brenon, 1921)	drama	First National Circuit	7 actos	
Cine Theatro Brasil	11/06/1922	Poetas e Patetas		cômico		2 actos	Darwin
		A orphasinha (4o. Cap)	L'orpheline (Louis Feuillade, 1921) 12 partes	Seriado	Gaumont	3 actos	
		Uma cousa adoravel	The Wonderful Thing (Herbert Brenon, 1921)	drama	First National Circuit	7 actos	
Cine Theatro Brasil	13/06/1922	Os retrogrados			Goldwyn	6 actos	Darwin
		Azar de Casemiro	A Small Town Idol (Erle C. Kenton, Mack Sennett, 1921)	cômico	Associated Producers	8 actos	
Cine Theatro Brasil	17/06/1922	A orphasinha (5o. Cap)	L'orpheline (Louis Feuillade, 1921) 12 partes	Seriado	Gaumont	3 actos	Darwin
		Amor	Love (Wesley Ruggles, 1920)	drama	Associated Producers	7 actos	
Cine Theatro Brasil	18/06/1922	Amor	Love (Wesley Ruggles, 1920)	drama	Associated Producers	7 actos	Darwin

Cinema	Data	Filmes	Título original	Gênero	Companhia	Actos	Atrações
Cine Theatro Brasil	21/06/1922	Desenhos		Desenho	Paramount		Darwin
		Roseiral Silvestre	The Bonnie Brier Bush (Donald Crisp, 1921)	drama	Paramount	5 actos	
		Diferente das outras	Something Different (R. William Neill, 1920)	drama	Realart	5 actos	
Cine Theatro Brasil	22/06/1922	Mutt e Jeff		cômico			Darwin
		Espirito Diabolico	The Devil Within (Bernard J. Durning, 1921)	drama	Fox	6 actos	
		Mercado de Belleza	The Beauty Market (Colin Campbell, 1919)	drama/romance	First National Circuit	6 actos	
Cine Theatro Brasil	23/06/1922	Mutt e Jeff		cômico			Darwin
		Espirito Diabolico	The Devil Within (Bernard J. Durning, 1921)	drama	Fox	6 actos	
		Mercado de Belleza	The Beauty Market (Colin Campbell, 1919)	drama/romance	First National Circuit	6 actos	
Cine Theatro Brasil	25/06/1922	O toureiro	The Toreador (Jack Blystone, 1921)	cômico	Fox	2 actos	Darwin
		A orphasinha	L'orpheline (Louis Feuillade, 1921) 12 partes	Seriado	Gaumont	3 actos	
		A pena de talião	The Light in the Clearing (T. Hayes Hunter, 1921)	drama	Hodkinson	6 actos	
Cine Theatro Brasil	27/06/1922	Romance a meia noite	A Midnight Romance (Lois Weber, 1919)	drama/romance	First National Circuit	6 actos	Darwin
		O mundo e suas mulheres	The World and Its Woman (Frank Lloyd, 1919)		Goldwyn	7 actos	

Cinema	Data	Filmes	Título original	Gênero	Companhia	Actos	Atrações
Cine Theatro Brasil	29/06/1922	Perjurio	Perjury (Harry Millarde, 1921)				Darwin
Cine Theatro Brasil	01/07/1922	Enriquece depressa Joanna	Get-Rich-Quick Peggy (Alfred J. Goulding, 1921)	cômico	Universal	2 actos	Darwin
		A orphasinha (7o. Cap)	L'orpheline (Louis Feuillade, 1921) 12 partes	Seriado	Gaumont	3 actos	
		O impostor	A Perfect Crime (Allan Dwan, 1921)	drama	Associated Producers	5 actos	
Cine Theatro Brasil	05/07/1922	Um Napoleão nas finanças	The Spenders (E. Richard Schayer, 1921)	cômico / drama	Hodkinson	6 actos	Festa de Darwin
							Grasdicoff: bailarina clássica
							Francheschi, barítono
							Baptista Junior, cômico
Cine Theatro Brasil	08/07/1922	Peste feliz	The Happy Pest (Ferris Hartman, 1921)	cômico	Fox	2 actos	Darwin
		A orphansinha (8o. Cap)	L'orpheline (Louis Feuillade, 1921) 12 partes	Seriado	Gaumont	3 actos	
		Horrores do norte	The North Wind's Malice (Paul Bern, Carl Harbaugh, 1920)	drama	Goldwyn	7 actos	
Cine Theatro Brasil	11/07/1922	Atualidades Fox		Actualidades	Fox		Darwin
		O toureiro	The Toreador (Jack Blystone, 1921)	cômico	Fox	2 actos	
		Vindicta do Cego	Footfalls (Charles J. Brabin, 1921)	drama	Fox	5 actos	
Cine Theatro Brasil	12/07/1922	O guia	The Guide (Jack Blystone, 1921)	cômico	Fox	2 actos	Festa Darwin

Cinema	Data	Filmes	Título original	Gênero	Companhia	Actos	Atrações
		Pelas alturas	Sky High (Lynn Reynolds, 1922)	drama / aventura	Fox	5 actos	Francheschi, barítono
							Baptista Junior, cômico
Atlantico	14/07/1922	Meios ilegítimas				5 actos	Darwin 21h
		Historia Idyllica				5 actos	
		Circo dos pigmeus				2 actos	
		Mutt e Jeff					
		Filhas imprudentes	Sheltered Daughters (Edward Dillon, 1921)	drama	Realart	5 actos	
		Jogador de golf	The Golfer (Eddie Cline, Al Herman, 1921)	Cômico	Sunshine Fox	2 actos	
Atlantico	15/07/1922	Actualidades Fox		Actualidades	Fox		Darwin
		A orphasinha (1o. Cap)	L'orpheline (Louis Feuillade, 1921) 12 partes	Seriado	Gaumont	3 actos	
		A cidade do silêncio	The City of Silent Men (Tom Forman, 1921)	drama	Paramount	7 actos	
		O Toureiro	The Toreador (Jack Blystone, 1921)	cômico	Sunshine Fox	2 actos	
Atlantico	20/07/1922	Mutt e Jeff					Darwin
		Deliciosa creadinha	The Magic Cup (John S. Robertson, 1921)	cômico	Realart	5 actos	
		Maculada	The Branded Woman (Albert Parker, 1920)	drama	First National	7 actos	
Cine Theatro Brasil	26/07/1922	Dentista a pulso		cômico		2 actos	Festival Duo Vale-Notti
		Dedicação ou Tragédia em um apartamento	The Notorious Mrs. Sands (William	drama	Robertson-Cole	5 actos	Darwin (1a. Sessão)

Cinema	Data	Filmes	Título original	Gênero	Companhia	Actos	Atrações
			Christy Cabanne, 1920) ?				
							Rosita Portuguesa (cantora de fados e canções)
							Duarte (2a. Sessão) Cômico
							Stella Germana (Imitadora do gaúcho argentino)
Atlantico	27/07/1922	Mutt e Jeff					Darwin
		Gozando a vida	Two Weeks with Pay (Maurice Campbell, 1921)	cômico	Realart	5 actos	
		Amor aos 19 anos	Nineteen and Phyllis (Joseph De Grasse, 1920)	cômico	First National	5 actos	
THEATRO PHENIX	31/07/1922						Festa De Franceschi
							Duarte
							The Mexicans
							Darwin
							Baptista Junior
							Fry-Yanda
THEATRO PHENIX	05/08/1922						Festa De Franceschi
							Duarte
							The Mexicans
							Darwin
							Baptista Junior
							Fry-Yanda
Rialto	08/08/1922	Cavalleiro misterioso		aventura	Hodkinson		Festa parodista Duarte

Cinema	Data	Filmes	Título original	Gênero	Companhia	Actos	Atrações	
			The Mysterious Rider (Benjamin B. Hampton, 1921)				De Franceschi	
								Darwin (1a. Sessão)
								Les Vale Notti
								Melle. Dupree
								Ramos
								The Mexicans
Centenario	08/08/1922	Papaezinho pernelongo				7 actos	Darwin	
							Orquestra Raphael Mugica	
Centenario	09/08/1922	Casamento da princesa				5 actos	Darwin	
		Os piratas do ouro (7 e 8o.episódios)		Seriado		4 actos	Orquestra Raphael Mugica	
Centenario	10/08/1922	Especialistas em amores		comedia dramatica		6 actos	Darwin	
Centenario	12/08/1922	Uma alma em suplício			Goldwyn	7 actos	Darwin	
		Dias da mocidade		comedia		2 actos		
Centenario	17/08/1922	Gosando a vida	Two Weeks with Pay (Maurice Campbell, 1921)	Cômico	Realart	5 actos	Darwin	
		O forasteiro	Gleam O'Dawn (Jack Dillon, 1922)	Drama	Fox	5 actos		
Centenario	23/08/1922	Eu sou culpada	The Paliser Case (William Parke, 1920)	Drama / Mistério	Goldwyn	5 actos	Darwin	
		Jornada da morte	The Call of the North (Joseph Henabery, 1921)	Drama	Paramount	5 actos		
Centenario	24/08/1922	Quando a mocidade se encontra	Moonlight and Honeysuckle (Joseph Henabery, 1921)	Cômico / romance	Realart	7 actos	Darwin	
		Orgias reaes	His Royal Slyness (Hal Roach, 1920)	Cômico	Pathé	2 actos		

Cinema	Data	Filmes	Título original	Gênero	Companhia	Actos	Atrações
		Corrida do Diabo (por Mutt e Jeff)					
Central	31/08/1922	Martyrio de quem ama (Sofrimento de uma noiva)	Das Martyrium (Paul L. Steinm, 1920)	drama	Universum Film (UFA)		Darwin especialmente pra esse filme
Central	01/09/1922	Martyrio de quem ama (Sofrimento de uma noiva)	Das Martyrium (Paul L. Steinm, 1920)	drama	Universum Film (UFA)		Darwin especialmente pra esse filme
Central	02/09/1922	Martyrio de quem ama (Sofrimento de uma noiva)	Das Martyrium (Paul L. Steinm, 1920)	drama	Universum Film (UFA)		Darwin especialmente pra esse filme
Central	03/09/1922	Martyrio de quem ama (Sofrimento de uma noiva)	Das Martyrium (Paul L. Steinm, 1920)	drama	Universum Film (UFA)		Darwin especialmente pra esse filme
America	09/09/1922	Imponente revista naval do centenário					Darwin
		Juramento de soldado	American Methods (Frank Lloyd, 1917)	drama	Fox		
		Viagem accidentada		Cômico			
Cine Theatro Brasil	10/09/1922	A desforra				6 actos	Darwin
		Quereis enriquecer depressa	Get-Rich-Quick Wallingford (Frank Borzage, 1921)	cômico	Paramount	7 actos	
Cine Theatro Brasil	14/09/1922	Mutt e Jeff					Darwin
		Pesadelos		Cômico	Sunshine Fox	2 actos	
		Macho e Femea	Male and Female (Cecil B. DeMille, 1919)	drama / aventura	Paramount	9 actos	
Cine Theatro Brasil	15/09/1922	Mutt e Jeff					Darwin
		Pesadelos		Cômico	Sunshine Fox	2 actos	
		Macho e Femea	Male and Female (Cecil B. DeMille, 1919)	drama / aventura	Paramount	9 actos	
Cine Theatro Brasil	16/09/1922	Filmes não descritos					Darwin

Cinema	Data	Filmes	Título original	Gênero	Companhia	Actos	Atrações
Cine Theatro Brasil	19/09/1922	Filmes não descritos					Darwin
Cine Theatro Brasil	22/09/1922	Honraste tua mãe			Fox		Darwin
America	26/09/1922	O eterno feminino				5 actos	Darwin
			Principe mascarado			2 actos	
			A deusa amarella			7 actos	
america	28/09/1922						Darwin
Central	01/10/1922	Cadeias de Satanaz	Satansketten (Léo Lasko, 1921)	drama	alemão		Darwin
		Chico Boia Cosinheiro	The Cook (Roscoe 'Fatty' Arbuckle, 1918)	Cômico	Paramount	2 actos	De Chocolat (comico repentista)
America	05/10/1922	Aviso revelador	The Sign on the Door (Herbert Brenon, 1921)	drama	First National		Darwin
							Duarte
America	06/10/1922						Darwin
							Duarte
America	07/10/1922	O leão da montanha		Film natural		1 acto	Duarte
		Ilona	Ilona (Robert Dinesen, 1921)	drama	alemão	6 actos	Darwin
America	08/10/1922	O leão da montanha		Film natural		1 acto	Duarte
		Ilona	Ilona (Robert Dinesen, 1921)	drama	alemão	6 actos	Darwin
Central	30/10/1922	Cadeias de Satanaz	Satansketten (Léo Lasko, 1921)	drama	alemão	5 actos	Darwin
		Chico Boia Cosinheiro	The Cook (Roscoe 'Fatty' Arbuckle, 1918)	Cômico	Paramount	2 actos	Gina Gonçalves (cantora)
		Cadeias de Satanaz	Satansketten (Léo Lasko, 1921)	drama	alemão	5 actos	Darwin

Cinema	Data	Filmes	Título original	Gênero	Companhia	Actos	Atrações
Central	31/10/1922	Chico Boia Cosineiro	The Cook (Roscoe 'Fatty' Arbuckle, 1918)	Cômico	Paramount	2 actos	Gina Gonçalves (cantora)
							De Chocolat (comico repentista)
Central	03/11/1922	Amor e avareza				5 actos	Darwin
							De Chocolat (comico repentista)
		Amor e avareza				5 actos	Darwin
Central	05/11/1922	O veloz					De Chocolat (comico repentista)
							Carmen Noronha
Central	06/11/1922	O remanso		drama	Argentina	6 actos	Darwin
		Ao luar (Chico Boia)	Moonshine (Roscoe 'Fatty' Arbuckle, 1918)	Cômico	Paramount		De Chocolat (comico repentista)
							Zoé Philarmonica (imitador)
Central	07/11/1922	O remanso		drama	Argentina	6 actos	Darwin
		Ao luar (Chico Boia)	Moonshine (Roscoe 'Fatty' Arbuckle, 1918)	Cômico	Paramount		De Chocolat (comico repentista)
							Festa artística De Chocolat
Central	08/11/1922	Amor de um príncipe		Drama de amor	Nordisk	5 actos	Darwin
		Ao luar (Chico Boia) Fiscal Finorio	Moonshine (Roscoe 'Fatty' Arbuckle, 1918)	Cômico	Paramount		Zoé Philarmonica (imitador)
Central	09/11/1922	Amor de um príncipe		Drama de amor	Nordisk	5 actos	Darwin
		Ao luar (Chico Boia) Fiscal Finorio	Moonshine (Roscoe 'Fatty' Arbuckle, 1918)	Cômico	Paramount		Zoé Philarmonica (imitador)
	22/11/1922						Chocoracy

Cinema	Data	Filmes	Título original	Gênero	Companhia	Actos	Atrações
Theatro Carlos Sampaio							Maja de Goya, dançarina clássica espanhola
							Celia Tauron, tonadillera argentina
							Darwin, transformista
							Pietro Navia, tenor
							Aida Juracy, folclorista brasileira
							Chocolat, cançonetista e repentista brasileiro.
							Orquestra com 12 professores
Haddock Lobo	21/12/1922	Parisette (1o. Ep)	Parisette (1921) (Louis Feuillade, 1921) 12 partes	Seriado	Gaumont		
		Honra acima de tudo		drama	Fox	5 actos	
Haddock Lobo	22/12/1922	Parisette (1o. Ep)	Parisette (1921) (Louis Feuillade, 1921) 12 partes	Seriado	Gaumont		
		Honra acima de tudo		drama	Fox	5 actos	
America	20/07/1923						Darwin
America	26/07/1923	Ferraduras modernas					Darwin
America	27/07/1923						Darwin
America	28/07/1923	Ferraduras modernas					Darwin
America	29/07/1923	Ferraduras modernas					Darwin
America	31/07/1923	A femea (CM) OU A volta ao ninho (OJ)					Darwin
America	04/08/1923	A grande felicidade	Big happiness (1920)	Drama	Robertson-Cole	7 actos	Darwin
		A roda da fortuna		Comedia	Century	2 actos	
America	14/08/1923	A mulher e a moda	Clothes (1920)	drama	Metro	5 actos	Darwin

Cinema	Data	Filmes	Título original	Gênero	Companhia	Actos	Atrações
Rialto	25/08/1923	A chama da vida	The Flame of Life (Hobart Henley, 1923)	drama	Universal Jewel	7 actos	Lauffer
							Darwin
							Os Batutas
							Pixinguinha
							O china
Rialto	26/08/1923	A chama da vida	The Flame of Life (Hobart Henley, 1923)	drama	Universal Jewel	7 actos	Lauffer
							Darwin
							Frosso
Rialto	28/08/1923	Uma aventura louca	God's Outlaw (Christy Cabanne, 1919)	drama	Metro	5 actos	Gabriela Koszilkov
							Darwin
							Frosso
THEATRO CARLOS COMES	29/08/1923						festa do sr. Freire Junior, autor de "O homem da Light",
							Alda Garrido o seu número caipira "Uma quadrilha encrocada
							Rosalia Fombe, Itala Ferreira, Manoel Teixeira
							Darwin
Rialto	29/08/1923	Uma aventura louca	God's Outlaw (Christy Cabanne, 1919)	drama	Metro	5 actos	Os Batutas
							Darwin
							Lauffer
							Gabriela Koszilkov
Rialto	30/08/1923						Os fantoches
							Darwin
							Lauffer
							Gabriela Koszilkov

Cinema	Data	Filmes	Título original	Gênero	Companhia	Actos	Atrações
							Os Batutas
Rialto	31/08/1923						Os fantoches
							Darwin
							Lauffer
							Gabriela Koszilkov
Rialto	02/09/1923	A porta do teatro	At the Stage Door (Christy Cabanne, 1921)	drama	Robertson-Cole	6 actos	Ferraz
							Gabriela Koszilkov
							Darwin
							Os fantoches
Rialto	03/09/1923	O dominador					Carlito e Lili, reis dos patins
		O caminho dos tolos	Canyon of the Fools (Val Paul, 1923)	faroeste	Robertson-Cole	6 actos	Koaves, cymbalista
							Darwin
Rialto	04/09/1923						Carlito e Lili, reis dos patins
							Koaves, cymbalista
							Darwin
Rialto	05/09/1923	O dominador					Carlito e Lili, reis dos patins
		O caminho dos tolos	Canyon of the Fools (Val Paul, 1923)	faroeste	Robertson-Cole	6 actos	Koaves, cymbalista
							Darwin
Rialto	06/09/1923						Carlito e Lili, reis dos patins
							Koaves, cymbalista
							Darwin
Rialto	07/09/1923	No bairro chinês	Chop Suey and Company (1919)	comedia	Pathé	1 acto	Kovanes
		Idade inconsciente	The Foolish Age (1921)	comedia	Robertson-Cole	5 actos	Fryanda

Cinema	Data	Filmes	Título original	Gênero	Companhia	Actos	Atrações
							Darwin
							Os fantoches
Rialto	14/09/1923	Casamento à gasolina	A Gasoline Wedding (Alfred J. Goulding, 1918)	Comedia	Pathé	1 acto	Raca
		Toma cuidado	Watch Your Step (William Beaudine, 1922)	Comedia	Goldwyn	5 actos	Roginsky Darwin
Rialto	15/09/1923	Casamento à gasolina	A Gasoline Wedding (Alfred J. Goulding, 1918)	Comedia	Pathé	1 acto	Raca
		Toma cuidado	Watch Your Step (1922)	Comedia	Goldwyn	5 actos	Roginsky Darwin
Rialto	18/09/1923	A roda do vício	La ruota del vizio (1920)	italiano	Gaumont		Conde Themistocles
		O dominador		romance seriado			Raca Darwin
Rialto	19/09/1923	A roda do vício	La ruota del vizio (1920)	italiano	Gaumont		Darwin
							Raca
Rialto	22/09/1923	Justo Castigo		Drama			Duo Vandí Darwin
America	04/10/1923	Oliver Twist	Oliver Twist (Frank Lloyd, 1922)	drama	First National	14 actos	Darwin
		Roupa Azeite		Comedia			
America	05/10/1923	Oliver Twist	Oliver Twist (Frank Lloyd, 1922)	drama	First National	14 actos	Darwin
		Roupa Azeite		Comedia			
America	06/10/1923	Salvação	Salvage (Henry King, 1921)	drama	Robertson-Cole	6 actos	Darwin
		Os espertalhões		Comedia			

Cinema	Data	Filmes	Título original	Gênero	Companhia	Actos	Atrações
America	13/10/1923	Nas azas da incerteza				6 actos	Darwin
		International News No. 4					
Cine Smart	27/10/1923	Um caso sério de polícia			Metro	5 actos	Darwin
		Casamento à gasolina	A Gasoline Wedding (1918)	comedia	Pathé	1 acto	
Cine Smart	31/10/1923	Martyr da honra	The Sage Hen (Edgar Lewis, 1921)	drama	Pathé	6 actos	Darwin
Cine Smart	01/11/1923	O jovem Rajah	The Young Rajah (Phil Rosen, 1922)	drama	Paramount	8 actos	Darwin + Orchestra
		Porque os cachorros deixam as casas		Comedia	Universal Film	2 actos	
Cine Smart	02/11/1923	O jovem Rajah	The Young Rajah (Phil Rosen, 1922)	drama	Paramount	8 actos	Darwin + Orchestra
		Porque os cachorros deixam as casas		Comedia	Universal Film	2 actos	
Cine Smart	04/11/1923	Beijos	Kisses (Maxwell Karger, 1922)	comedia	Metro	5 actos	Darwin + Orchestra
		Haroldo Bolchevista				2 actos	
Cine Smart	06/11/1923	O bruto colossal	The Abysmal Brute (Hobart Henley, 1923)	drama	Universal Jewel	8 actos	Darwin + Orchestra
Cine Smart	11/11/1923	Jazzmania	Jazzmania (Robert Z. Leonard, 1923)	drama	Metro Pictures	8 actos	Darwin
					Paramount		
Cine Smart	12/11/1923	Onde as luzes são baixas	Where Lights Are Low (Colin Campbell, 1921)	Drama	Robertson-Cole	6 actos	Darwin
		O templo da verdade				5 actos	
Cine Smart	13/11/1923	Onde as luzes são baixas	Where Lights Are Low (Colin Campbell, 1921)	Drama	Robertson-Cole	6 actos	Darwin
		O triunfo da verdade			Universal	5 actos	
Cine E. de Dentro	15/11/1923	Actor dramático				2 actos	Darwin
		Uma esposa original			Metro	6 actos	
Cine E. de Dentro	20/11/1923	Firpo X Dempsey (boxe)				3 actos	Darwin

Cinema	Data	Filmes	Título original	Gênero	Companhia	Actos	Atrações
		Romance de Angela				6 actos	
		Imperador dos pobres (8o. Cap.)				3 actos	
Cine E. de Dentro	21/11/1923	Diabo ao leme				6 actos	Darwin
		Pax Jornal		Actualidades			
Cine E. de Dentro	22/11/1923	Christo O Redemptor		Film Natural			Darwin
		Dor e amor					
America	12/12/1923	Jazzmania	Jazzmania (Robert Z. Leonard, 1923)	Drama	Metro Pictures	8 actos	Noberto Bittencourt Darwin Evan Sachino (mexicana) Willy Perera , sapateador americano Orchestra - Symphonia Guarany
Cine Theatro Oriente	16/12/1923	Espinhos e Flores de Laranjeiras	Thorns and Orange Blossoms (Louis J. Gasnier, 1922)	Drama / Romance	Gaumont	7 actos	Darwin
		O imperador dos pobres (6o. Cap.)					Baptista Junior, cômico
Rialto	24/12/1923	Miragem	Il miraggio (Lucio D'Ambra, 1921)	Drama	D'Ambra (Itália)		Darwin
		Queres ser minha mulher?	Be My Wife (Hal Roach, 1919)				Les Dittmar
Rialto	25/12/1923	Miragem	Il miraggio (Lucio D'Ambra, 1921)	Drama	D'Ambra (Itália)		Darwin
		Queres ser minha mulher?	Be My Wife (Hal Roach, 1919)				Les Dittmar
Rialto	26/12/1923	Não informado na nota					Darwin
							Les Dittmar
Rialto	02/01/1924	Não informado na nota					Darwin

Cinema	Data	Filmes	Título original	Gênero	Companhia	Actos	Atrações
							Baptista Junior, cômico
Rialto	06/01/1924	Torturas de amor					Henry de Loré, ilusionista
		International News					Darwin
							Baptista Junior, cômico
							Los Alcazars, dançarinos
Rialto	08/01/1924						Henry de Loré, ilusionista
							Darwin
							Baptista Junior, cômico
							Los Alcazars, dançarinos
Rialto	09/01/1924	A revolução no Rio Grande		documentario			Henry de Loré, ilusionista
		Ficou logrado		comedia		3 actos	Darwin
							Baptista Junior, cômico
							Los Alcazars, dançarinos
Democrata Circo	29/01/1924	Que encrena		comedia		3 actos	Festival da atriz isabel Camara em homenagem a Oscar Ribeiro
					Drama em 1 ato Gran Guinol com Marcilio Lima, Lucilla Amaral, Isabel Camara		
					Darwin		
					Edmundo Andre		
					Tamberlick		
					Os Dorbys		

Cinema	Data	Filmes	Título original	Gênero	Companhia	Actos	Atrações
							Os cardonas
							Tico Tico
							Os cariocas
Cine-Theatro Modelo	29/01/1924	Coração de mãe			Metro		Darwin
Cine-Theatro Modelo	31/01/1924	Dado por desaparecido	Reported Missing (Henry Lehrman, 1922)	comedia	Select Pictures	7 actos	Darwin
		Acima das leis humanas		Drama			
Cine-Theatro Modelo	01/02/1924	Dado por desaparecido	Reported Missing (Henry Lehrman, 1922)	comedia	Select Pictures	7 actos	Darwin
		Acima das leis humanas		Drama			
Cine-Theatro Modelo	03/02/1924	O rei da velocidade		Seriado			Darwin
		Scenas da roça		Comedia		2 actos	
		Destruidores de vidas				7 actos	
Cine-Theatro Modelo	06/02/1924	Vidocq (continuação)	Vidocq (Jean Kemm, 1923)	Seriado			Darwin
		O modelo virtuoso		Drama	Pathé	5 actos	
Cine-Theatro Modelo	07/02/1924	Actualidades Fox		Actualidades			Darwin
		Torturas de amor		Drama		5 actos	
		Casa-te e verás	I Do (Hal Roach, 1921)	Comedia	Pathé	5 actos	
Cine-Theatro Modelo	08/02/1924	Actualidades Fox		Actualidades			Darwin
		Torturas de amor		Drama		5 actos	
		Casa-te e verás	I Do (Hal Roach, 1921)	Comedia		5 actos	
Cine-Theatro Modelo	10/02/1924	O rei das selvas ou O filho de Tarzan		Seriado			Troupe infantil
		Scenas da roça		Comedia		2 actos	
		Maciste salvo das águas				6 actos	Darwin

Cinema	Data	Filmes	Título original	Gênero	Companhia	Actos	Atrações
Cine-Theatro Modelo	13/02/1924	Vidocq (continuação)	Vidocq (Jean Kemm, 1923)	Seriado			Darwin
		Lei suprema		Drama			
Cine-Theatro Modelo	14/02/1924	Thesouro fatal	Stepping Fast (Joseph Franz, 1923)	Faroeste	Fox	5 actos	Darwin
		O maior amor		Drama			
Cine-Theatro Modelo	15/02/1924	Thesouro fatal	Stepping Fast (Joseph Franz, 1923)	Faroeste	Fox	5 actos	Darwin
		O maior amor		Drama			
Cine-Theatro Modelo	17/02/1924	O filho de Tarzan (3o. e 4o. Ep)	The Son of Tarzan (Arthur J. Flaven, Harry Revier, 1920)	Seriado			Darwin
		Praia dos sonhos	Beach of Dreams (William Parke, 1921)			6 actos	
		A toda velocidade	Full Speed Ahead (Benjamin Stoloff, 1923)	Comedia		2 actos	
Cine-Theatro Modelo	20/02/1924	Vidocq (eps finais)	Vidocq (Jean Kemm, 1923)	Seriado			Darwin
		O sino da morte		Drama			
Cine-Theatro Modelo	21/02/1924	Actualidades Fox		Actualidades			Darwin
		Algemas ou beijos				5 actos	
		A sonambula	Hot Water (Fred C. Newmeyer, Sam Taylor, 1924) trecho	Comedia		2 actos	
Cine-Theatro Modelo	22/02/1924	Actualidades Fox		Actualidades			Darwin
		Algemas ou beijos				5 actos	
		A sonambula	Hot Water (Fred C. Newmeyer, Sam Taylor, 1924) trecho	Comedia		2 actos	
	23/02/1924	A desforra de masciste		Drama		6 actos	Darwin

Cinema	Data	Filmes	Título original	Gênero	Companhia	Actos	Atrações
Cine-Theatro Modelo		Camaradas do sertão		Comedia		2 actos	
Cine-Theatro Modelo	24/02/1924	O filho de Tarzan	The Son of Tarzan (Arthur J. Flaven, Harry Revier, 1920)	Seriado			Darwin (despedida)
		A desforra de masciste		Drama		6 actos	
		Camaradas do sertão		Comedia		2 actos	
Cine Smart	17/03/1924	Estravagancias	Extravagance (Phil Rosen, 1921)	Drama	Metro	6 actos	Darwin (estreia)
		Caminhos tortuosos	Crooked Alley (Robert F. Hill, 1923)	Drama	Universal	5 actos	
Cine Smart	19/03/1924	A lei dos livres	Law of the Lawless (Victor Fleming, 1923)	Drama	Paramount	7 actos	Darwin
		Perseguido por todos		Comedia			
		Pathe Jornal		Actualidades	Pathé		
Cine Smart	20/03/1924	Filhos de eva				7 actos	Darwin
		Beatriz		drama		6 actos	
Cine Smart	21/03/1924	Filhos de eva		drama		7 actos	Darwin
		Beatriz		romance de amor e sentimento		6 actos	
Cine Smart	22/03/1924	Santa Redemptora				6 actos	Darwin
Cine Smart	25/03/1924	Isso é bom que dóe	That's Good (Harry L. Franklin, 1919)	Comédia	Metro	5 actos	Darwin
		Caçador de emoções	The Thrill Chaser (Edward Sedgwick, 1923)	Comédia / Aventura	Universal	6 actos	
Cine Smart	26/03/1924	Bella aos 38 annos	Only 38 (William C. de Mille, 1923)	Comédia / Romance	Paramount	7 actos	Darwin
		Não grita		Comedia		2 actos	
		Pathé Jornal		Actualidades	Pathé		

Cinema	Data	Filmes	Título original	Gênero	Companhia	Actos	Atrações
Cine Smart	27/03/1924	A Rainha do Moulin Rouge				8 actos	Darwin
		Heroe à força		Comedia			
Cine-Theatro Modelo	05/04/1924	Por causa de um beijo	Fourteenth Lover (Harry Beaumont, 1922)	Comedia	Metro	5 actos	Darwin
		Suspeita que atormenta		Drama			
Cine-Theatro Modelo	06/04/1924	Por causa de um beijo	Fourteenth Lover (Harry Beaumont, 1922)	Comedia	Metro		Darwin
		Suspeita que atormenta		Drama			
Cine-Theatro Modelo	07/04/1924	Alguma selvagem	Soul of the Beast (John Griffith Wray, 1923)	Drama	Metro	7 actos	Darwin
		A mulher que se enganou	The Woman Who Fooled Herself (Charles Logue, 1922)	Drama	Metro		
Cine-Theatro Modelo	08/04/1924	Alguma selvagem	Soul of the Beast (John Griffith Wray, 1923)	Drama	Metro	7 actos	Darwin
		A mulher que se enganou	The Woman Who Fooled Herself (Charles Logue, 1922)	Drama	Metro		
Cine Smart	12/04/1924						Darwin
Cine Smart	19/04/1924	Sangue do mesmo sangue				9 actos	Darwin
		Jornal Universal		Comedia		2 actos	
Cine-Theatro Brasil (Cinema Brasil)	14/05/1924	O charco					Darwin
Cine Theatro Brasil (Cinema Brasil)	15/05/1924	A querida de New York	The Darling of New York (King Baggot, 1923)	Comedia	Universal	6 actos	Darwin

Cinema	Data	Filmes	Título original	Gênero	Companhia	Actos	Atrações
Cine Theatro Brasil (Cinema Brasil)	16/05/1924	A querida de New York	The Darling of New York (King Baggot, 1923)	Comedia	Universal	6 actos	Darwin
		Gato Felix					
Cine Theatro Brasil (Cinema Brasil)	17/05/1924	O homem mosca	Safety Last! (Fred C. Newmeyer, Sam Taylor, 1923)	Comedia	Pathé	7 actos	Darwin
		Valentões da arena (Eps. 2 e 3)		Seriado			
Cine Theatro Brasil (Cinema Brasil)	18/05/1924	O homem mosca	Safety Last! (Fred C. Newmeyer, Sam Taylor, 1923)	Comedia	Pathé	7 actos	Darwin
		Valentões da arena (Eps. 2 e 3)		Seriado			
Cine Theatro Brasil (Cinema Brasil)	19/05/1924	Morrer sorrindo	Smilin' Through (Sidney Franklin, 1922)		First National	9 actos	Darwin
		O machinista		Comedia			
Cine Theatro Brasil (Cinema Brasil)	20/05/1924	Morrer sorrindo	Smilin' Through (Sidney Franklin, 1922)		First National	9 actos	Darwin
		O machinista		Comedia			
Cine Theatro Brasil (Cinema Brasil)	22/05/1924	Entre bichos e feras africanas		Natural		7 actos	Darwin
		O thesouro da mocidade	Stephen Steps Out (Joseph Henabery, 1923)	Comedia	Paramount	6 actos	
		Felix, abandonado		Desenho			
Cine Theatro Brasil (Cinema Brasil)	23/05/1924	Entre bichos e feras africanas		Natural		7 actos	Darwin
		O thesouro da mocidade	Stephen Steps Out (Joseph Henabery, 1923)		Paramount	6 actos	
		Felix, abandonado		Desenho			

Cinema	Data	Filmes	Título original	Gênero	Companhia	Actos	Atrações
Cine Theatro Brasil (Cinema Brasil)	24/05/1924	O expresso da meia noite	The Third Alarm (Emory Johnson, 1922)	Drama	FBO	7 actos	Darwin
		Valentões da arena (Últ. Eps.)		Seriado			
Cine Theatro Brasil (Cinema Brasil)	25/05/1924	O expresso da meia noite	The Third Alarm (Emory Johnson, 1922)	Drama	FBO	7 actos	Darwin
		Valentões da arena (Últ. Eps.)		Seriado			
Central	22/06/1924	Indica que filme será exibido no início das sessões, seguido das atrações de palco, mas não cita o filme					Les Ditmer
							Los Caiafas
							Sisters Mercedes
							Luiza Castaldi
							Matray Ballet
							Darwin
							Pepi Adis
							Willian Brothers
							Francisconi
							A roda do diabo
Central	23/06/1924	A pequena de um milhão de dólares	The Belle of the Season (s. Rankin Drew, 1917)	drama	Metro	5 actos	HANWARR & LEE
							Yost and Clady
							MATRAY BALLET
							A RODA DO DIABO
							Sisters Mercedes
							FRANCISCONI
							LOS CAIAFAS
ALFREDO ALBUQUERQUE							

Cinema	Data	Filmes	Título original	Gênero	Companhia	Actos	Atrações
							DARWIN
							Luiza Castaldi
							William Brothers
Central	25/06/1924	A pequena de um milhão de dollars		Drama	Metro	5 actos	Matray Ballet
							Hanvarr & Lee
							Yost and Clady
							Willy Mauss (A roda do diabo)
							Sisters Mercedes
							William Brothers
							Albuquerque
							Darwin
							Los Caiafas
							Luiza Castaldi
						Francisconi	
Americano	14/07/1924	Esta vida é uma pandega	Life's Darn Funny (Dallas M. Fitzgerald, 1921)	Comedia	Metro	6 actos	Darwin
		O cavaleiro phantasma	The Phantom Horseman (Robert N. Bradbury, 1924)	Drama, Western	Universal	5 actos	
		Desenho animado		Desenho			
Americano	15/07/1924	Esta vida é uma pandega	Life's Darn Funny (Dallas M. Fitzgerald, 1921)	Comedia	Metro	6 actos	Darwin
		O cavaleiro phantasma	The Phantom Horseman (Robert N. Bradbury, 1924)	Drama, Western	Universal	5 actos	

Cinema	Data	Filmes	Título original	Gênero	Companhia	Actos	Atrações
		Desenho animado		Desenho			
Americano	16/07/1924	International News		Actualidades			Darwin
		Ponto de vista		Comedia		6 actos	
		A mão invisível (Cap. 9 e 10)		Seriado			
		Pato engaiolado		Comedia			
Americano	18/07/1924	A nossa hospitalidade		comedia	Metro		Darwin
		A cidade e as serras			Paramount		
Americano	19/07/1924	O redemoinho da vida	The Thrill Chaser (Edward Sedgwick, 1923)	Aventura	Universal Jewel	6 actos	Darwin
		Um jogo oriental		Comedia			
Americano	20/07/1924	O redemoinho da vida	The Thrill Chaser (Edward Sedgwick, 1923)	Aventura	Universal Jewel	6 actos	Darwin
		Um jogo oriental		Comedia			
Atlantico	30/07/1924	Gaumont Jornal		Actualidades			Darwin
		Patermidade		Drama		6 actos	The Marrocos Boys
Atlantico	04/08/1924	Amor primitivo	The Primitive Lover (Sidney Franklin, 1922)	Comedia / Romance	First National	7 actos	Darwin
		Precisa-se de 5 mil dollars	Wanted - \$5,000 (Gilbert Pratt, 1919)	Comedia	Pathé	2 actos	Yara Jordão
Atlantico	14/08/1924	Amor primitivo	The Primitive Lover (Sidney Franklin, 1922)	Comedia / Romance	First National	7 actos	Darwin
		Precisa-se de 5 mil dollars	Wanted - \$5,000 (Gilbert Pratt, 1919)	Comedia	Pathé	2 actos	Yara Jordão
Atlantico	15/08/1924	Amor primitivo	The Primitive Lover (Sidney Franklin, 1922)	Comedia / Romance	First National	7 actos	Darwin
		Precisa-se de 5 mil dollars	Wanted - \$5,000 (Gilbert Pratt, 1919)	Comedia	Pathé	2 actos	Yara Jordão

Cinema	Data	Filmes	Título original	Gênero	Companhia	Actos	Atrações
Atlantico	16/08/1924	Nas malhas do destino	Her Accidental Husband (Dallas M. Fitzgerald, 1923)	Drama / Romance	CBC	6 actos	Darwin
		É triste mas é verdade		Comedia Sunshine		2 actos	
		Actualidades Fox		Actualidades			Yara Jordão
Atlantico	20/08/1924	Amor e mentira	She Loves and Lies (Chester Withey, 1920)	Comedia / Drama	Select	5 actos	Darwin
		A grande recompensa (5o. E 6o. Ep)		Seriado		4 actos	Yara Jordão
Atlantico	21/08/1924	O desprezado		Romance	First National		Darwin
		Klu-Klu-Klan Os Cavalleiros da morte					
		Escola do Forrobodó	The Marriage Chance (Hampton Del Ruth, 1922)	Comedia	American Releasing	2 actos	Concelita
Atlantico	23/08/1924	Um beijo indelevel					Darwin
		O vaqueiro		Comedia	Fox	2 actos	
		Actualidades Fox		Actualidades			Los Caiafas
Atlantico	24/08/1924	Um beijo indelevel					Darwin
		O vaqueiro		Comedia	Fox	2 actos	
		Actualidades Fox		Actualidades			Los Caiafas
Broadway	12/12/1932	A mulher miraculosa	The Miracle Woman (Frank Capra, 1931)	Drama			Darwin
Broadway	13/12/1932	A mulher miraculosa	The Miracle Woman (Frank Capra, 1931)	Drama			Darwin
Broadway	14/12/1932	A mulher miraculosa	The Miracle Woman (Frank Capra, 1931)	Drama			Darwin
Broadway	15/12/1932	A mulher miraculosa	The Miracle Woman (Frank Capra, 1931)	Drama			Darwin
Broadway	16/12/1932	A mulher miraculosa	The Miracle Woman (Frank Capra, 1931)	Drama			Darwin
Broadway	17/12/1932	A mulher miraculosa	The Miracle Woman (Frank Capra, 1931)				Darwin

Cinema	Data	Filmes	Título original	Gênero	Companhia	Actos	Atrações
		Fox Movietone News No. 4					
Broadway	18/12/1932	A mulher miraculosa	The Miracle Woman (Frank Capra, 1931)				Darwin
		Fox Movietone News No. 4					
Eldorado	26/12/1932				United Artists		Darwin
		Cortezãs modernas (ESTREIA CANCELADA PARA A EXIBIÇÃO DE O ENCOURAÇADO POTEMKIN)				Los Soles	
Eldorado	26/12/1932	Encouraçado Potemkin	Bronenosets Potemkin (Sergei Eisenstein, 1925)	Drama	8 actos	Napoleão Aguiar	
						Darwin	
						Los Soles	
						Mercedita Garcia	
						Messaude	
Eldorado	28/12/1932	Encouraçado Potemkin	Bronenosets Potemkin (Sergei Eisenstein, 1925)	Drama	8 actos	Napoleão Aguiar	
						Darwin	
						Los Soles	
						Mercedita Garcia	
						Messaude	
Eldorado	30/12/1932	Encouraçado Potemkin	Bronenosets Potemkin (Sergei Eisenstein, 1925)	Drama	8 actos	Napoleão Aguiar	
						Darwin	
						Los Soles	
						Mercedita Garcia	
						Messaude	
Eldorado	02/01/1933					Darwin	
Eden (NICTHEROY)	03/01/1933	Loteria maldita			Fox Movietone		Darwin

Cinema	Data	Filmes	Título original	Gênero	Companhia	Actos	Atrações
Eden (NICTHEROY)	06/01/1933	Loteria maldita			Fox Movietone		
Eden (NICTHEROY)	08/01/1933	Piratas à solta			Fox Movietone		
Cine-Theatro Modelo	31/01/1933	Só ela sabe					Darwin
		Desenho					
Cine-Theatro Modelo	03/02/1933	Monstros					Darwin
Theatro Cassino	19/12/1933						Darwin
							Prof. Boschi
Theatro Cassino	20/12/1933						Darwin
							Prof. Boschi
Theatro Cassino	23/12/1933						Darwin
							Prof. Boschi
Theatro Cassino	24/12/1933						Darwin
							Prof. Boschi
Theatro Cassino	24/12/1933						Darwin
							Prof. Boschi
ASSYRIO (GRILL-ROOM DO THEATRO MUNICIPAL)	30/06/1937						Darwin
ASSYRIO (GRILL-ROOM DO THEATRO MUNICIPAL)	01/07/1937						Darwin
ASSYRIO (GRILL-ROOM DO THEATRO MUNICIPAL)	04/07/1937						Darwin
							Chela Pena duas orquestras
							20 bailarinas
ASSYRIO (GRILL-ROOM	09/07/1937						Darwin
							Chela Pena

ANEXO A – PARTITURA DE “LA PAIQUITA”

SELECTA

Grande successo da Orchestra "Cicero" do Cinema Avenida

LA PAIQUITA

TANGO

Criação do notavel e incomparavel imitador de bello sexo "DARWIN"

Adaptação em portuguez de CONDE DE IPÊ

Musica de JOSÉ M. GORDONER

PIANO.

CANTO.

FIM.

Publicamos no FON-FON — "QUERO CASAR!" — Fox-trot-cangaçua.

NATAL! O numero comemorativo a esta data que a Empresa do FON-FON — SELECTA esta cent. celebrando, constituirá uma originalidade literaria, pois collaboram no mesmo numero os membros da Academia Brasileira de Letras, com paginas illustres. Para sua comemoração e afecção, artistica e seu variadissima conjuncto chamamos desde já a attenção dos nossos leitores.

Propriedade literaria do editor C. Carlos J. Wehrs, Rua da Carioca, 47 — Rio.

1

Em um bairro mui pobre viria
A Paizquita, com grande afflicção,
Com sua mãe, velha e doente,
Sem recursos e sem salvação.
Onde ella estava empregada,
Emprestados uns mil réis explorou,
E o patrão, com idéa malvada,
Um infame projecto offertou.

A Paizquita lhe dizia:
"Ea lhe peço por favor!"
E o canalha insistia
Em querer della o amor.
Suas lagrimas não puderam
Comover seu coração;
No ar ellas se perderam,
Sem piedade nem compaixão.

2

Para a pobre enferma salvar,
A infame offerta accellou.
A Paizquita, triste e a chorar,
Ao malvado sua alma entregou.
Em um centro mui bem povoado,
Uma casa mui chic alugou;
Entretanto, em um bairro olvidado,
A enferma, de pena, expirou.

Mis louca, a Paizquita
Chora e chora, sem cessar:
E a sua triste druzinha
Nunca poderá olvidar
Para occorrer da malvade
O tyranno a abandonou
E errante pela cidade
Pobre Paizquita ficou.

As leitoras da SELECTA a Casa Wehrs tem o prazer de avisar que acaba de receber da Europa elegantes ALBUNS, ricamente encadernados, contendo cada um 36 musicas modernas. Nada e mais proprio para presente, e constitue uma linda e original lembrança para NATAL e ANNO BOM, pelo preço insignificante de 12\$000. (A bibliotheca completa, composta de 9 volumes, R\$. 90\$000).

C. CARLOS J. WEHRB. (Casa fundada em 1851) — Rua da Carioca, 47 — Rio.
Caixa postal, 322 — Telephone, Central 44315.

ANEXO B – PARTITURA DE “POBRE MADRE”

SELECTA 20 - Setembro - 1924

Criação do artista DARWIN

POBRE MADRE!

TANGO

Letra de Alfredo Lamarca Musica de I. Martinez Serrano

PIANO

Fue aquella tar - de que traca mi re. cuer. do..... ho. ras de

pe. na, de an. gus. tia y de pas. sar..... cuan. do me di. eron a. sa fa. tal no. ti. cia.... no. He. cia tris. te que no que. do al. di. a

dar. Fue aquella tar de que traca mi re. cuer. do..... ho. ras de pena de angustia y de pa. sar.....

que me ds. je. ron, tu pa. dre pa. dre ha. muerto.... y in. vic. ju. ta no ce. sa de llo. rar

FINE. Perdónese el Perdon

Publicamos no FON-FON — «Piropo» — Schottisch Madrileño

Acha-se á venda desde quarta-feira, 17 do corrente

20 - Setembro - 1924 SELECTA

ma de ti no cogharia ti..... triste de ti - no api. di. te. ni..... que mi ver. gues. sa cruel soportia.

Pobre. ci. ta mi due. na vie. ji. ta en el

re en un rincón. culta del falso ca. ba. ret

unado so. li. ta que dó..... con el al. ma carga. da de pe. nas..... con to. vi. da llena de do.

lor..... Yo fat mala, muy ma. la con e. lla..... ya sa la. do de. bi. a col. ver..... más no

pue. do por. que me do. mi. na..... es. te. ni. cia ja. tal de ha. ber.....

Entonces de FON-FON, que necessitarem de um bom PIANO ou de um VIOLINO de qualidade optima,
 dirigir a C. CARLOS J. WEHRS (Casa fundada em 1851), Rua da Carioca, 47, Rio de Janeiro, um catalogo
 com preços e mais informes. - Vendas a vista e facilitadas.

BORGIA

**Romance heroico
de Michel Zévaco**

Capital 500 réis — Estrados 600 réis

ANEXO C – PARTITURA DE “FRANCESITA”

SELECTA 1 - Novembro - 1924

Repertorio do querido Darwin

FRANCESITA

TANGO-CANCIÓN

Letra de A. Vaccarezza Musica de E. Delfino (Delfy)

CANTO.

Soy france . si . ta "bou . le . var . de . ra Tien mie . sen . do la flor de lys En que . las

PIANO.

mf scherzando *cresc.*

vi . no deu . na . qui . me . ra Soy france . si . ta Soy de Pa . ris Con mi sí .

ben legato

que . ta . ner . vio . sa y fi . na Con mis bri . llan . tes , y mi . tot . let Me en tus

cresc.

Publicamos no Fon-Fon o Tango — « Nobleza de Arrabal »

== Acha-se á venda todas ás quartas-feiras, o celebre
Romance Heroico de MICHEL ZEVACO

1 - Novembro - 1924

SELECTA

chí cas de la Argen . ti . na..... Y de mi di . cen..... yo no se que..... Fran . ce

f *meno* *p*

si tu, Flor del bou . le . var, No te pon gas tris . te Que vas a llo . rar.

p *ben cantato* *cresc.* *f* *p*

¡Y hay que reir Para ol . vi . dar! Fran . ce . si . tu, Flor del bou . le . var. Con mis vie

f *con slancio* *meno* *deciso*

Soy francesita boulevardera
Tiene mi escudo la flor de lys,
En alas vine de una quimera,
Soy francesita... soy de Paris,
Con mi silueta nerviosa y fina,
Con mis brillantes y mi toilette,
Me ven las chicas de la Argentina
Y de mi dicen... yo no se que.

Francésita, etc.

Con mis viejitos feliz soñaba,
Allá en un barrio cerca de Lyon,
Pero el ingrato que tanto amaba,
Le dió a otra «femme» su corazón.
Partió con ella y enloquecida
Seguí sus pasos desde Paris,
Mas perdí el rumbo y anclé mi vida
Bajo las noches de este país.

Francésita, etc.

Francésita,
Flor del boulevard
No te pongas tristes
Que vas a llorar
¡Y hay que reir
Para olvidar!
Francésita,
Flor de boulevard.



Leitores de FON-FON, que necessitarem de um bom PIANO ou de um VIOLINO de qualidade optima
peçam á C. CARLOS J. WEHRS (Casa fundada em 1851), Rua da Carioca, 47, Rio de Janeiro, um catalogo
com preços e mais informes. — Vendas a vista e facilitadas.

BORGIA

Rio: 500 rs.

Estados: 600 rs.

ANEXO D – PARTITURA DE “TALÁN-TALÁN”

FON - FON

6 - Dezembro - 1924

Repertorio do Imitador do bello laeço "Darwin"

TALÁN - TALÁN

Tango-Porteño

Letra de A. Vacarezza

Musica de E. Delfino (Delfy)

CANTO.

PIANO.

ff

The musical score is presented in three systems. Each system consists of a vocal line (CANTO) and a piano accompaniment (PIANO). The piano part is written in grand staff notation. The first system includes a dynamic marking of *ff* (fortissimo). The second system includes a dynamic marking of *f* (forte). The third system includes a circled number '3' above the final measure of the vocal line, indicating a triplet. The score is set in a key signature of two flats and a 2/4 time signature.

Acha-se á venda desde 3 de Dezembro

6 - Dezembro - 1924

SELECTA

Talán, talán, talán...
 pasa el tranvía por Tucumán.
 Prensa, Nación y Argentina...
 gritan lo pibes de esquina a esquina.
 Rarca e manans, torano e pera...
 ya viene el tano por la vereda.

Detrás del puerto
 ya asoma el día
 se van los pobres
 a trabajar,
 y a casa vuelven
 los calaveras
 y millonguera
 a descansar.

Talán, talán, talán...
 sigue el tranvía por Tucumán...
 Del acoplado de un banco,
 muy pensativo viaja don Juan,
 un viejo criollo que hace 80 años
 en las estibas se gana el pan.

Está muy triste
 desde aquel día
 que su hija mala
 dejó el hogar
 siguiendo el paso
 de aquel canalla,
 que por su puerta
 lo vió rondar.

Talán, talán, talán...
 se va el tranvía por Tucumán.
 Pero al llegar cerca el bajo,
 un auto abierto se ve cruzar,
 el en que vuelve la desdichada
 medio dopada de humo y champán

El pobre viejo
 la reconoce,
 y del tranvía
 se va a largar,
 pero hay amigos
 que lo contienen.
 Y el auto corre...
 No se ve más...

Talán, tala...
 Pobre don Juan...

Nota do autor: Em caso de utilizar-se esta musica para canto execute-se como introd. do -B- ao D.C.

Los lectores de FON-FON e Casa Wehrs tam a praxar de avisar que acaba de novamente receber da Europa, elegantes ALBUNS ricamente enadornados, contendo cada um 36 musicas modernas. Nada e mais proprio para presentar, e constitui uma linda e original homenagem para NATAL e ANNO NOVO, pelo preco insignificante de 12\$000. (A bibliotheca completa, composta de 6 volumes, va. 90\$000).

O. CARLOS J. WEHRS. (Casa fundada em 1851) -- rua de Carlos, 47 -- Rio. Caixa postal: 332 -- Telephona Central 4915.

TRIBOULET

**Romance heroico
 de Michel Zévaco**
 Capital 500 réis — Estados 600 réis

ANEXO E – PARTITURA DE “CASCABELITO”

SELECTA 13 - Dezembro - 1924

Repertorio do querido artista DARWIN

CASCABELITO

TANGO

Letra de Juan A. Caruso Musica de Joé Böhr

PIANO.

Publicamos no FON-FON - "Bajo-Fondo" - Tango

Leiam na - **TRIBOULET** **Romance de**
Quarta-feira **— Michel Zévaco**
 Rio 500 -- Estados 600

13 - Dezembro - 1924

SELECTA



Entre la loca alegría
volvamos a darnos cita
misteriosa mascarita
de aquel loco Carnaval,
Donde estás Cascabelito,
tan bonita y tan coqueta
con tu risa de cristal

Estrillo

Mascarita misteriosa
por tener mi alma suspensa
me ofreciste en recompensa
tu boca como un elavel,
Y cuando nos despedimos
llenos de nuestro beso
el ruido de nuestro beso
lo apagó tu cascabel

Estrillo

Estrillo
Cascabel, Cascabelito;
rie, rie, e no llores
que tu risa juvenil
lenga perfumes de tus amores
Cascabel, Cascabelito,
rie, no tengas cuidado
que aunque no estey a tu lado
te llevo en mi corazón.

Aos leitores de FON-FON a Casa Wehrs tem o prazer de avisar que acaba de novamente receber da Europa, elegantes ALBUNS, ricamente encadernados, contendo cada um 36 musicas modernas. Nada é mais proprio para presents, e constitue uma linda e original lembrança para NATAL E ANNO BOM, pelo preço insignificante de 12\$000. (A bibliotheca completa, composta de 9 volumes, re. 90\$000).

C. CARLOS J. WEHRS. (Casa fundada em 1851) - rua da Carioca, 47 - Rio. Caixa postal, 332 - Telephone, Central 4315.

No Rio e nos Estados		SELECTA REVISTA SEMANAL ILLUSTRADA	As assignaturas terminam e começam em qualquer mez
Anno	30\$900		
Semestre	11\$000	Director proprietari: SERGIO SILVA	Toda a correspondencia deve ser dirigida a
—		Redactor chefe: GUSTAVO BARROSO	Empresa de
—		Gerente: CYRO MACHADO	FON-FON e SELECTA
—		Direcção, Redacção e Officinas:	Representantes em São Paulo
Venda avulsa:		62, RUA REPUBLICA DO PERU, #2 (Antiga Assembléa)	Carvalho Barbosa & C.
Capital. \$400		Teleph. da Gerencia: C. 4186-End. Teleg.: "Fon-Fon" Caixa 97	Caixa Postal 1493
Nos Estados \$500		RIO DE JANEIRO	

ANEXO F – PARTIRURA DE “A PHALENA”

FON - FON 5 - Julho - 1924

Creação do celebre imitador do bello sexo Darwin

A PHALENA

TANGO

Letra de C. Esteban Flores Musica de Pedro Maffia

PIANO

Publicamos na SELECTA — «Noites enluaradas em Swanee» — Valsa

LOTERIA FEDERAL

Sabbado, 12 de Julho

100:000\$000

Inteiro 7\$700 em decimos

UNICA official
 UNICA fiscalizada pelo Governo Federal
 UNICA por cujos premios responde o Thesouro
 UNICA extrahida á vista do publico nesta Capital
 CAPITAL: 3.000 contos com deposito de 500 contos no Thesouro
 PREDIO proprio, á Rua 1.ª de Março 119, e Visconde de Itaboraity, 67. — Extrações diarias ás 21½, e ás 3 horas aos sabbados.
 Pedidos de bilhetes com mais 900 réis para o porte.

5 - Julho - 1924 FON - FON



D. C. 1ª parte por Trio

TRIO

I

No es que esté arrepentido
de haberte querido tanto,
lo que me apena es tu olvido
y tu traición
me sume en amargo llanto
si vieras estoy tan triste
que canto por no llorar,
Si para tu bien te fuistes
para tu bien
yo te debo perdonar?

II

Después de faltar traidora
en el rosal de mi amor
te marchas engañadora
para buscar
el encanto de otra flor
y buscando la paz para
la más linda de crece
la ciegas con tu hermosura
para después
engañarla con tu amor.

III

Apuesta de arrabal
y sin saber porque yo te seguí
y el corazón te di
y fué tan sólo por mi mal.
Nada si fué sincero mi querer
que nunca imaginé
la hiel de tu traición.
Que sólo y triste me quedé
sin amor y sin fe
y derrotado el corazón.

TRIO

Ten cuidado mariposa
de los sentidos amores
no te cieguen los fulgores
de alguna falsa pasión
porque entonces pagarás
toda tu maldad
toda tu traición

Señores de FON-FON, que necessitarem de um bom PIANO ou de um VIOLINO de qualidade optima,
procurem a G. CARLOS J. WEHRS (casa fundada em 1854), Rua da Carioca, 47. fls. de Janeiro, um catalogo
com preços e mais informes. -- Venda a vista e facilitada.

CURSO NORMAL DE PREPARATORIOS

DIURNO (FUNDADO EM 1912) NOCTURNO

OPTIMAS INSTALAÇÕES — CORPO DOCENTE VERDADEIRAMENTE NOTAVEL —
MATERIAL SCIENTIFICO DE PRIMEIRA ORDEM — MENSALIDADES MODICAS

Pequenas Informações

RUA DO GUIVISO, 15 e 17 - 1º, 2º e 3º Andares Dr. JURUENA DE MATTOS
DIRECTOR

TEL. 619 Norte

ANEXO G – PARTITURA DE “MADRE”

REVISTA MUSICAL

Repertório do cançonetista Darwin, imitador do Bello Sexo

Grande successo JAZZ-BAND 8 BATUTAS do Cine Rialto

Madre

(MÃE)

TANGO ARGENTINO

Letra de Verminio Servetto
Adaptação portuguesa de Xisto Braga

Música de Francisco Pracanico



PIANO.

Introd

f marcato

Canto:

mf

p

pp

f

Tu vi-vi de-ro-zen-ta - " de
 tu so-nô, no ar que man - dá, Tu me banhá en el mar pro-fun-do Con de-li-ran-
 - te a fim de te co-ju-ven - tud; Me acorci-un los pis - ces llo-n - gis - me! las ma-
 - ja - ras Tu sin mu-ter ni de - be - res Sin a - nar né gra - tí - tud.

NOVIDADES DE SUCESSO: Tus ojos me enganãran, Tango argentino
 Seu Mané tem pé de anjo, Maxixe
 Triste abandono, Valsa lenta

REVISTA MUSICAL

Mãe - deus! Na tristeza, na má - hora, não se - parou

Quando em ja - no - tá me aca - dia De mí pro - fun - do do - rar

Mãe - deus! Do ay - re - ri - hu não su - bi - mo Ni mais san - to pa - ra

Los de - sen - ga - ños re - di - men - t a - los re - cuer - dos del al - ma vol - tá

D. C. Tutto

1ª VEZ

Eu vivi desorientado
Eu sonhei não sei que mundo!
Me afundei no mar profundo
Com delirante afan d'uma louca amizade.
Me atraíram os prazeres!
Um abysmo! As mulheres!
Já sem mãe, nem deveres,
Sem amor, nem amizade!

MÃE

As tristezas me abatiam
E chorava sem teu amor.
Quando á noite recolhia
Na minha profunda dor!

MÃE

Não ha carinho mais sublime
Nem mais santo para mim!
Os desenganos recitmem
As recordações da alma, oh! sim!

2ª VEZ

Matei minhas illusões
Amargurei a propria vida,
Eu senti em a alma ferida
O dardo de uma dor que o vicio me deixou.
Desde então... apenas choro;
E só o carinho imploro
De minha mãe a quem adoro.
E meus erros lamentou

PARC ROYAL

A grande casa fornecedora de o todo Brasil em

Artigos para Senhoras

Artigos para Homens

Artigos para Crianças

Artigos para Casa

Os maiores sortimentos — Os menores preços

PARC ROYAL

A Maior e a Melhor Casa do Brasil

ANEXO H – PARTITURA DE “MELENITA DE ORO”

REVISTA MUSICAL

Repertorio do cançonetista DARWIN

Melenita de Oro

Tango Argentino

Musica de V. C. Flores

PIANO.

En la or-

que . ta . Ho . ró el ul . ti . mó . ' in . á . go . ' e . a . j . e . s . - t . a . s . e . n . e . r . v . i . o . s . e . l . a . n . t . i . - f . a . z . y . e . s . t . a . l . i . b . o . c . o . n . z . e . l . g . o . d . e . u . n . q . u . e . ' .

ba . le . más . a . - l . e . g . r . e . y . más . rub . i . a . que . el . cham . pan . Como . se . l . l . a . - m . a . ni . P . i . e . r . e . t . o . m . a . d . o ? ' - lo . p . r . e . g . u . n . - t . é . ' - ¿ . h . a . b . i . e . r . i . e . d . o . t . ú . l . i . m .

' . - j . o . e . en . mi . á . b . r . a . z . o . s . , s . o . b . r . i . e . n . do . res . - p . e . n . - d . i . s . - te . ' . A . mi . m . a . - l . h . a . - m . a . n . Me . l . e . n . i . t . a . de . O . r . o . ' .

A BIJOUTERIE

BIJOUTERIES E ARTIGOS DE PHANTASIA
As mais perfeitas imitações de
Ouro, Platina e brilhantes
M. FERREIRA
RUA URUGUAYANA 77 (PORTA)

CASA GERALDES

*Secção de meias, lenços, ligas e artigos finos
Perfumarias finas, nacionaes e estrangeiras*

Geraldes & Faria
RUA URUGUAYANA, 142 — Phone N. 5877
— RIO DE JANEIRO —

REVISTA MUSICAL

Si fuera por la vida, Estoy tan sola... ¿Recuerdas? Parecía que temblaba con ganas de llorar su primer beso... ¿Recuerdas? Parecía que temblaba con ganas de llorar su primer beso... ¿Recuerdas? Parecía que temblaba con ganas de llorar su primer beso...

ganas de llorar su primer beso... ¿Recuerdas? Parecía que temblaba con ganas de llorar su primer beso... ¿Recuerdas? Parecía que temblaba con ganas de llorar su primer beso...

Me leñita de Oro: tus labios me han engañado, esos labios pintados rojos como un corazón. Me leñita de Oro: no rías que estás sufriendo, que anoche lloré curazón.

En la almohada como una mancha rubia tu ausente cabecita creo besar, y mis ojos te ven ¿ya no te acuerdas? más alegre y más rubia que el champán... Déjame; no, no quiero tus caricias; me mancha la pintura de tus labios... Todavía están tibios de otra cita... ¡Si se ve que recién los has pintado!... Apágame esa luz, cierra la puerta, no quiero verte más, mujer odiada, déjame solo, solo con mi pena... No quiero verte más... Vuelve mañana... Melenita de oro, etc.

D.C. al f .

I.

En la orquesta lloró el último tango
te ajustaste nerviosa el antifaz
y saliste conmigo de aquel baile
más alegre y rubia que el champán...

— ¿Como se llama mi Pierrot dormido?
te pregunté, y abriendo tú los ojos,
en mis brazos, sonriendo respondiste:
— A mi me llaman Melenita de Oro.

Si fuera por la vida, Estoy tan sola...
¿Recuerdas?.. Parecía que temblaba
con ganas de llorar tu primer beso
ya menta tu boca la pintada.

II.

Melenita de Oro
tus labios me han engañado,
esos labios pintados
rojos como un corazón.

Melenita de Oro:
no rías que estás sufriendo,
no rías que estás mintiendo,
que anoche lloré curazón.

En la almohada como una mancha rubia
tu ausente cabecita creo besar,
y mis ojos te ven ¿ya no te acuerdas?
más alegre y más rubia que el champán...

Déjame; no, no quiero tus caricias;
me mancha la pintura de tus labios...
Todavía están tibios de otra cita...
¡Si se ve que recién los has pintado!...

Apágame esa luz, cierra la puerta,
no quiero verte más, mujer odiada,
déjame solo, solo con mi pena...
No quiero verte más... Vuelve mañana...

Melenita de oro, etc.

ANEXO I – PARTITURA DE “CELOSA”

REVISTA MUSICAL 1 DE AGOSTO DE 1924

Do repertorio DARWIN

CELOSA

Tango argentino *Manoel Jovés*

PIANO

Introd.

lo sal quem importa que me di- ran si es cierto que en el alma me han cin- va do los
 lo sa como un fue ro en las en- tra- has me muerde la traición del hombre a- ma- do mas

ce- los su pu- nal en ve- ne- na- do y que esa me- ri- da no se ha ce- rra- do Ce-
 ya me pa- guará lo que bello- ri- do e- sa cu- na- lla que loba em- bruja- do Ce-

A. Oliveira Brito & C.

7, Rua Maranguape, 7

LARGO DA LAPA TELEPH. 2912 C.

Codigo Ribeiro — Rio de Janeiro

IMPORTADORES e EXPORTADORES
 DE
Accesorios para automoveis
Deposito das Peças Fiat
Fornecedores das Repartições Publicas

1 DE AGOSTO DE 1924

REVISTA MUSICAL

lo un noche de estar lo madre mi a ni el hom bre q'ra to da mi i la sion a o tra
 lo sa noche de estar lo si lo a do ro si a que a quen a ma ha con pa sion a o tra

dió su co ra sion y lle vó se mi ale gri a. Hay mas
 dió su co ra sion y era mi dulce te so ro.

hom bres me di ce is gen te co mo to das ya lool vi da ras

pe ro yo soy di fe ren te yo quiero al mi o y a na die mas. El re J

cha za mis rue gos ar dien tet y ma di ce mis ce los de tie ra

Y es por e so que qui sie ta me rir me y de jar lo en paz. 2º Ce

pp *f* *dolce*

A 15 DE AGOSTO SAHIRA O

Numero Especial de

Anniversario desta Revista

ANEXO J – PARTITURA DE “LES GIGOLETTES”

Les Gigolettes
FOX-TROT

Da Opereta:
"La danza della Libellule"

Musica de Frana Lehit
Versos do Dr. Carita C.

PIANO.

ff *misterioso* *pppp*

p *morendo* *ppp*

Publicamos na "Selecta" — SUEZ — fox-trot — Canção do repertório de Darwin

VERSÃO PORTUGUEZA

Não sem amado...
 Estrabismo
 Vamos juntos passear, vamos bailar,
 sempre gozando
 sempre beijando
 em uma alegria este mundo sem igual!
 Ah! que prazer, até morrer, que vida bella
 dançar... dançar...
 Estrabismo... Estrabismo...
 Não deixar vamos cantar
 esta canção d'amor!
 E a noite se
 faz tão eu te quero amar!

ESTRIBILHO

A noite convida o apache
 O gigolette! O gigolette!
 Comigo tu deves dançar,
 O gigolette, vamos bailar
 Se entanto cahir a teu pé
 Não deves parar porque és,
 Mulher p'a girar
 E pra saltar,
 Vá...
 Vamos pois dançar.

VERSÃO ITALIANA

I

Di fitti vel,
 S'ammanta il ciel,
 Ed il clamor mondan si spegne piano pian
 L'occarità
 Diessa è giù,
 Parigi: è nostra, tut a nostra, è la città
 Usciam fischando un pó alla luna il ritornello
 D'uno stornello
 Da cabaret
 In loschi tabarin danziam
 Al ritmo dei bicchier,
 Ebbri noi siam
 D'amor, d'assenzio e di piacer.

REFRAIN

E' notte i... t'invita l'apache,
 O gigolette,
 O gigolette!
 Un'ultima volta... chi sa
 O Gigolette,
 Ei danzerà,
 Se mentre allacciato con te
 Stramaizza colpito al tuo piè
 Del molle anchreggiar,
 Non mi privar,
 Vá
 Danza ancor per me!

II

Nel nostro cer
 Vibra un amor
 Per l'uomo forte, senza scrupoli e brutal
 Con lui viviam,
 E dividiam
 Con slancio ben sincer
 Le lotté ed i piacer,
 Noi della notte siam regine,
 Siam savrant,
 Fino alla mane
 Vogliam regnar,
 Alla prima alba n'eclissiam
 Il cel per non veder,
 L'ombra adorian
 Dei nostri covi di piacer.

REFRAIN—E' notte, etc., etc.

Edição C. Carlos J. Wehrs-Rio — Direitos exclusivos para o Brasil.

As novidades musicas de maior successo e os melhores pianos são encontrados na
ANTIGA CASA EDITORA BRASILEIRA (Fundada em 1851).

C. CARLOS J. WEHRS — Rua da Carioca, 47 — Caixa Postal 332 — Phone 4315 C. — Rio de Janeiro

ANEXO K – PARTITURA DE “LA CHULA TANGUISTA”

Liliza - **MIRANTE**
Repertorio do grande artista Darwin

La Chula Tanguista
(Vino tinto con sifón)
FOX-TROT COMBO

Letra de E. Togglen
Versos adaptados por ZEGÁ IVO
Música de Juan Rica

PIANO.

ff

Ha habido choveras, do, lo que ya es hoy de auto en las de...

ff *pp* *ff*

- por Van cuatro pollitos que no vuelan ad la granjería de las pias. Con cuatro zapatas de ella.

... el rancho, la flor en el ojal: si se atreva, en su casa que lo da por al-ter-

- nar hay que que te del-ia ya el pi- de Cam-pes Yo so

fff *ppp*

Impreso O. Carlos J. Weber. Rua do Cariacó, 47 - Rio
C. 1031. W

Coleção do Almirante do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, sede da Praça XV. Mais informações em <http://www.mis.rj.gov.br/colecao/almirante/>. Acesso em 24 de maio de 2022.

ALMIRANTE

... al Cha-rra, al Cha-rra, al Cha-rra, al Cha-rra.

... al Cha-rra, al Cha-rra, al Cha-rra, al Cha-rra.

... al Cha-rra, al Cha-rra, al Cha-rra, al Cha-rra.

Dal 8 al FIN.

Via una pluvia a la Pampada,
que gustan mucho,
y aunque es mas pegosa que Miley Hafit,
obtiene el premio,
Agua de Salinas para de beber,
el agua Pampada,
y así es como que hacer
el lo mas a bailar,
porque tienen la barriga
como un lado-car.

Capriccio
Yo no sé por qué Citar,
al Cha-rra, al Cha-rra,
al Cha-rra, al Cha-rra, al Cha-rra,
Yo no sé al Cha-rra,
Yo no sé, yo no sé,
Como bailar al Cha-rra.

*Como é bom dançar a largo,
foi-foi... que prima!
Bem-vinda, um lençol um lençol... BIS.
foi-foi... que prima!
Que prima infernal!
Foi assim que enche a sua mil.*

C. 1021. W.

Coleção do Almirante do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, sede da Praça XV. Mais informações em <http://www.mis.rj.gov.br/colecao/almirante/>. Acesso em 24 de maio de 2022.

ANEXO L – PARTITURA DE “CARNAVAL DE PIERROT”

ALMIRANTE
Criação do festejado artista Darwin

Carnaval de Pierrot!
Fox-Trot

Letra de P. Buonanno Música de E. A. Mario

PIANO

Cos la più del re del comando li na
 si la più sei la don na che lo ama ma se lei sa il suo Pier rot cattivo se
 ma in sa - me, rar, la sua pol'
 -Don, sa Pierrot! dan, sa Pierrot! giuocano de tar - tar se la ar
 si la con tu le più sa pi si men, to - on sa ti co - a di ti

BREVEMENTE SAHIRA' O NOVO ROMANCE DE
 Michel Zévaco

Coleção do Almirante do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, sede da Praça XV. Mais informações em <http://www.mis.rj.gov.br/colecao/almirante/>. Acesso em 24 de maio de 2022.

3

vu - ra Quando mi - sa - ção ho - ra não la - bio de - bra re - ir

Yo si un hombre lo des - pre - cio ten - go que fin - gir - les - mo - ra

Violino 8º alta
espressivo
Y admira - ción cuando es - cia Y si es un bar - de te - mo - res

Yo que no he pertene - ci - do al am - bien que ahora es - toy

he de olvidar lo que he ai - do. Y he de olvidar - lo que soy.

D.C. tutto.

C. 976 C.

Tristezas do Jéca.
CANÇÃO. Música e letra do autor Angelina de Oliveira. Criação d'A TRASMONTANA.

Coleção do Almirante do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, sede da Praça XV. Mais informações em <http://www.mis.rj.gov.br/colecao/almirante/>. Acesso em 24 de maio de 2022.

ANEXO O – PARTITURA DE “EL PAÑUELITO”

25920

EL PAÑUELITO.
Canción Tango.

Al noble amigo el Violonista
Alfredo B. Fernandez.

Letra de G. Coria Peñalosa. Música de Juan de Dios Filiberto.

Cadencia de tango

PIANO.

bi - en. co que te o - fre - el, bor. da. do con mi pa. ñe - li - to
a - vo mi dul - ce bien, y ha - sta el pa - ñe. lo ro. do por el sue. ño de oír tu des -

fue pa - ra tí, Le has den. pre - cis. do y en llan. to empa. ñe. do lo ten. go aho - ra
no se por quié. n; y ha - sta el pa - ñe. lo ro. do por el sue. ño de oír tu des -

mi. La tarde esta - ha tris. te euan. do te vi
dén. El no. ble pa - ñe. li - to en mi pe - ñe. do

y euan. do de tu la. bio tem. blan. do oí, que no me a -
ha si. do con. fi. den. te de mi pe - ñe. do, y a. ca. su. im.

ma. bas y que te ale. ja. bas por siem. pre de mí. Para se. guir. Con se. ña. pa. ñe. do.
pi. da que nun. ca en la. vi. da te pueda olvi. dar.

FIM.

Edição Campassi & Campi S. Paulo. G. 981 O.

Tehuana - CANÇÃO
De autor Manuel Castro
Criação da letra (letra) a três
cantoras, Esperanza Iris

2/4

Coleção do Almirante do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, sede da Praça XV. Mais informações em <http://www.mis.rj.gov.br/colecao/almirante/>. Acesso em 24 de maio de 2022.

20 CHAU... CHITA.

ALMIRANTE

que, lo en, for a lo en, - sin; con re - te pa - que, lo por a, ca, lo, - a, con, con - te pa - que, lo de, el día

trist, que tá me de - ja, te simien, de con - ti. El fin paíes - li, te con - ti, go que - do, el fin paíes -

li, te con - ti, go sin - ti; el fin paíes - li, te con - ti, go ha de ir el di - a que a, ca - be mi len - te en -

triz... Ha, te pa - que, lo fin - te for - compa - ne - ro de de - los, cuantas

va - ces lo be - sé por a - quel - per di, do a, meri - Berdado en el - tu nombre

tá y lo lle - va siempre a; - cuantas pa - ra que me dá - recor - dando me de sí!

D. C. S.
al FIM.

G. 981 G.

Esse boi é bravo?
Samba Carnavalesco, com
letra do autor Canabio Vitti.
Do mesmo autor "O Tio Pita
singue" "Dorção da gente."

Coleção do Almirante do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, sede da Praça XV. Mais informações em <http://www.mis.rj.gov.br/colecao/almirante/>. Acesso em 24 de maio de 2022.

ANEXO P – PARTITURA DE “CHAU... CHITA”

2

CHAU... CHITA.
Tango.

Elio Rietti.

PIANO

8

Edição Campassi & Camin.

C. 1115 O.

2/1

Coleção do Almirante do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, sede da Praça XV. Mais informações em <http://www.mis.rj.gov.br/colecao/almirante/>. Acesso em 24 de maio de 2022.

ALMIRANTE

The image shows a page of a musical score for the piece 'Almirante'. The score is written for piano and consists of six systems of music. The first system is the beginning of the piece. The second system continues the melody. The third system features a melodic line with some trills and a bass line with chords. The fourth system is labeled 'TRIO.' and features a more complex texture with many chords. The fifth system continues the Trio section. The sixth system concludes the piece with a double bar line and first and second endings. The score is published by D. C. 8 and has the number C. 1115 C. at the bottom.

TRIO.

D. C. 8

C. 1115 C.

Coleção do Almirante do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, sede da Praça XV. Mais informações em <http://www.mis.rj.gov.br/colecao/almirante/>. Acesso em 24 de maio de 2022.

ANEXO Q – PARTITURA DE “MEU FILHO”

Aperturas
CHALWICK

MEU FILHO!

TANGO

Música de L. MARTINEZ SERRANO

INTROD.

PIANO *mf*

Canto:

pp

365

Coleção do Almirante do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, sede da Praça XV. Mais informações em <http://www.mis.rj.gov.br/colecao/almirante/>. Acesso em 24 de maio de 2022.

ZERRANO

3

morzoso

rall.

pp FINE

1º 2º

pp

pp

pp D.C. 8

385

Coleção do Almirante do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, sede da Praça XV. Mais informações em <http://www.mis.rj.gov.br/colecao/almirante/>. Acesso em 24 de maio de 2022.