

*Vem cá, mulata!**

*Antonio Herculano Lopes***

Com base na trajetória de Júlia Martins e Otilia Amorim, analiso como o personagem da mulata no teatro musical do Rio de Janeiro de princípios do século XX foi aos poucos exigindo a presença de corpos mestiços que o representassem. Esse processo foi marcado por dificuldades da sociedade carioca com questões de gênero, raça e classe e se articulou com a criação de uma identidade “mestiça” para a cidade e para o país.

Palavras-chave: Teatro musical – Mulata – Identidade Nacional

Come here, *mulata!*

Based on the trajectory of Júlia Martins and Otilia Amorim, I analyze how the *mulata* (mulatto woman) character created a space for mestizo actresses in musical theater in Rio de Janeiro at the beginning of the 20th century. This process was marked by difficulties with questions of gender, race and class, but offered a solution for the representation of *mestiço* identity for the city and the country.

Keywords: Musical theater – Mulatto Women – National Identity

Viens ici, *mulata!*

L'importance du personnage de la mulâtresse (mulata en portugais) dans le théâtre musical de Rio de Janeiro, au début du XXème siècle, a créé des possibilités pour l'ascension d'actrices métisses comme Júlia Martins et Otilia Amorim. Ce processus a été marqué par des difficultés du point de vue des questions de genre, race et classe et s'est lié avec la formation d'une identité “métisse” pour la ville et pour le pays.

Mots-clés: Théâtre Musical – Mulâtresse – Identité Nationale

¹ Artigo recebido em setembro de 2008 e aprovado para publicação em outubro de 2008.

² Pesquisador de História da Fundação Casa de Rui Barbosa. E-mail: herculano@rb.gov.br

A invenção e a celebração da mulata no nível simbólico precederam a ascensão de fato das atrizes mestiças ao estrelato e preencheram um papel ideológico que não estava vinculado a mudanças na situação socioeconômica das populações negras e mestiças brasileiras. Neste artigo, examino a trajetória das atrizes Júlia Martins e Otília Amorim contra o pano-de-fundo dos preconceitos e das dificuldades relacionadas a questões de raça e de classe no Rio de Janeiro de princípios do século XX. Isso me permitirá tirar conclusões sobre o papel de tal construção ideológica e sobre as necessidades sociais e simbólicas que estava satisfazendo.

Por que não apareceram no primeiro quartel do século XX os correspondentes masculinos a Júlia Martins, Otília Amorim e, mais tarde, Araci Cortes, ou seja, atores reconhecidos e celebrados enquanto “mulatos” nos palcos da praça Tiradentes? O caso da Companhia Negra de Revista, em 1926, tem uma especificidade que não se confunde com o significado das mencionadas atrizes, tendo sido fruto de uma mobilização dos próprios artistas negros.¹ Grande Otelo, aliás, que começou a surgir justamente nessa companhia, se consagraria como ator negro, sobretudo, a partir dos anos 30. Mas, independente de alguma filiação étnica, aliás, difícil de estabelecer quando não evidente, por nunca ser mencionada, os atores assumiam papéis tidos por “caracteristicamente nacionais”.

O mulato, enquanto personagem, apareceu de diversas formas no teatro musical ligeiro: o capadócio, o malandro, o capoeira, o “povo da lira”. Mas esses tipos não tinham o mesmo grau de celebração que tinha a mulata, enquanto ícone da nacionalidade. O ator masculino costumava encarnar o bufão a conduzir a comicidade e a crítica ferina, além de apresentar a personagem central feminina, portadora de majestade, sensualidade e graça para uma platéia masculina apreciativa. Ele representava o homem comum, genérico, de tal forma que as distinções entre brancos e negros ficavam diluídas. Era assim que apareciam comédicos populares, tais como Vasques, Xisto Bahia, Machado Careca, Brandão o Popularíssimo, Alfredo Silva, Olímpio Nogueira, João de Deus, Pinto Filho, entre muitos outros. Alfredo Silva era o “Rei do Riso”, mas era um rei plebeu, carnavalizado, com um “humor meléquico”, expressão que um crítico desgostoso lhe aplicou, pelas apelações vulgares que via no ator.² No

¹ A história da Companhia Negra de Revistas é contada por Orlando de Barros, *Corações De Chocolate*, Rio de Janeiro, Livre Expressão, 2005. Ver também Tiago de Melo Gomes, *Um espelho no palco: identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 1920*, Campinas, Unicamp, 2004.

² *Comédia*, 3 de fevereiro de 1917. Trata-se de revista hebdomadária dedicada aos acontecimentos teatrais, publicada entre 1916 e 1920 no Rio de Janeiro.

teatro musical ligeiro, a verdadeira realeza estava vinculada à sensualidade – ou, em outras palavras, ao objeto do desejo masculino. Esse desejo se manifestava por um e num corpo feminino. A celebração da Mulher fazia parte do jogo masculino. Era inevitável que cedo ou tarde a celebração da mulata demandasse um corpo mulato, a presença física de uma atriz reconhecida como mulata.

A aparição histórica do mulato, no mundo real, enquanto indivíduo mestiço de branco e negro, esteve vinculada em terras brasileiras a um ato de violência: o exercício de poder do senhor branco, que se impunha sexualmente à escrava negra. É claro que, na multiplicidade dos casos concretos, terá havido uma enorme variedade de tipos de relações entre brancos e negros, como, entre outros, o uso de estratégias por mulheres negras para obter melhores condições de vida, violentações de mulheres brancas por homens negros ou amores sinceros entre indivíduos de ambos os grupos. Mas não se pode negar a existência de uma condição estrutural no escravismo que traz embutida a violência mencionada. Mulheres brancas eram para casar, mulheres negras para copular e trabalhar. Filha dessa violência, a mulata passou a significar para alguns intelectuais da virada do século XIX para o XX o símbolo de um pecado, que carregava consigo em sua sensualidade deletéria. No dizer de José Veríssimo, a mulata era “um dissolvente da nossa virilidade física e moral”.³ Para outros, ela simbolizava a ausência de pecados ao sul do Equador, a imagem utópica de uma sociedade sem pecado, raça ou classe. No mito da mulata, os homens brancos estavam sublimando sua secular violência contra as mulheres negras, ao mesmo tempo em que a população negra estava ganhando um espaço de representação dentro do universo cultural dominante.

Não aconteceu o mesmo com a imagem do homem negro, que a princípio era visto, sobretudo, como uma ameaça: o perigoso capoeira, o traiçoeiro capadócio. Mas, quando finalmente veio o momento de celebrar todo um conjunto de valores e comportamentos associados com a herança africana, o malandro e o “povo da lira” – claramente representados por tipos negros nas charges – perderam sua filiação étnica, tornando-se um genericamente percebido tipo nacional, que podia continuar sendo encarnado por atores brancos como Alfredo Silva, porque branco é genérico e negro é específico.⁴

Nesse sentido, até a invenção da mulata enquanto tipo nacional significou, para as atrizes mestiças, um esforço dirigido para a atenuação de sua

³ José Veríssimo, *A educação nacional*, 3. ed., Porto Alegre, Mercado Aberto, 1985, p. 69.

⁴ Analisei esse processo de “branqueamento” do malandro em “Do pesadelo negro ao sonho da perda da cor: relações interétnicas no teatro de revista”, *ArtCultura*, v. 7, n. 11, Uberlândia, 2005, p. 37-50.

descendência negra. Ao compararmos as fotos de publicidade de Júlia Martins e de Otília Amorim com as de suas colegas brancas, o que chama a atenção é a dificuldade de se fazer uma distinção quanto às origens étnicas, uma vez que as primeiras parecem tão “brancas” quanto as últimas.

O uso da imagem de mulatos como forma de permitir aos negros ganhar alguma respeitabilidade no palco é algo que vem do drama romântico. Os poucos personagens negros do século XIX que adquiriram uma posição central nos enredos eram chamados de “mulato” ou “mulata”. Naquele momento, eram ainda personagens problemáticos, potencialmente perigosos, mas também passíveis de serem “salvos”. Em *O negro como arlequim*, Flora Süssekind analisa dois desses personagens mulatos, marcados por traição e redenção: Carlota, em *Gonzaga*, de Castro Alves, e Calabar, na peça de mesmo nome, de Agrário de Menezes.⁵ No processo de transição para se tornarem personagens celebrados, os mulatos ganharam status de expressão da nacionalidade, ao preço de perderem sua filiação étnica.

Miss Moss

Por volta do Ano Novo de 1914, o jornal *O Imparcial* noticiou um incidente ocorrido com uma certa Miss Moss, atriz negra norte-americana de 23 anos de idade, que estava se apresentando no Palace Teatro, no Rio de Janeiro. Em seu tempo de folga, Miss Moss tinha decidido passear pela avenida Rio Branco, a vitrine da cidade recém-modernizada. Ela não tivera a ocasião de conhecer a cidade ainda, então vestiu suas melhores roupas, para fazer uma boa impressão em seu potencial público. Alta e magra, com cabelos lisos e longos, era uma figura que chamava atenção. Mas não foi capaz de prever o rebuliço que sua inocente caminhada iria provocar. De repente, uma pequena multidão a rodeou discutindo avidamente se se tratava de um homem ou de uma mulher. Miss Moss se refugiou na Confeitaria Colombo, onde se reunia a nata carioca, mas a turba não a largou, entrando atrás dela. Acuada e assustada, a atriz finalmente gritou: “Ao Palace Teatro!”, com o pouco português que havia aprendido. O mistério havia se dissolvido: Miss Moss era uma mulher e uma artista. A multidão se dispersou e a pobre criatura pegou uma carruagem de volta para o hotel.⁶

⁵ Flora Süssekind, *O negro como arlequim*, Rio de Janeiro, Achiamé, 1982, p. 29 a 38.

⁶ *O Imparcial*, 2 de janeiro de 1914, p. 5. Diário ilustrado fundado em 1912 e que, sob a direção de J. E. de Macedo Soares, se tornaria, nos anos 20, verdadeiro porta-voz do tenentismo. Este jornal dava bastante cobertura ao teatro.

A história só é surpreendente por ter ocorrido numa cidade tão marcadamente luso-africana como o Rio de Janeiro de então. No entanto, se um mandarim chinês ou um cossaco russo em visita à cidade decidisse caminhar pela avenida Rio Branco em suas roupas tradicionais, os cariocas não teriam se abalado no mesmo grau, e talvez mesmo os tivessem tomado por pessoas com espírito carnavalesco extemporâneo. Já uma mulher negra que não estivesse vestida da forma esperada – como uma humilde empregada doméstica – era uma aberração. Ainda mais quando alta, bonita e com longos cabelos lisos.

Graças a Pascoal Segreto, o empresário italiano radicado no Rio, a indústria do entretenimento apresentava “aberrações” de todo o mundo: um faquir persa jejuando dentro de uma caixa de madeira e vidro, mulheres atletas russas, um espetáculo de levitação, além dos monstros habituais como pessoas e animais de duas cabeças. E desde a época em que o Alcazar Lyrique introduzira sessão “só para cavalheiros”, o teatro tornara-se crescentemente um lugar aonde os homens iam para ver mulheres bonitas com pouca roupa. Beleza, no entanto, não era um atributo que se concedesse a mulheres negras, como ficou evidenciado numa foto publicada em 1906, no periódico *O Mez*.⁷ Nela, há uma série de negras africanas exibindo para a câmera toda a alteridade de seus cabelos, ornamentos e roupas, sob a legenda “Concurso de beleza! negra, em Conakri, Guiné”. O ponto de exclamação irônico cumpre a função de apontar para a incompatibilidade entre os termos “beleza” e “negra”. O caminho para atrizes e estrelas negras era bastante tortuoso...

Essa situação estava começando a dar sinais de mudança, impulsionada, sobretudo, pelas reverberações culturais do choque promovido por dois eventos capitais do final do século XIX: a abolição da escravidão e a proclamação da República. Algumas áreas da cultura urbana carioca eram particularmente propícias a promover uma circularidade de registros de classe, étnicos e de gênero, como a música popular, o carnaval de rua e o teatro de revista. *A intelligentsia* carnavalesca funcionava como uma ponte entre os mundos da cultura popular, com sua forte marca africana, e da cultura letrada, com seu viés europeu. Mas este grupo não podia simplesmente colocar-se acima dos preconceitos sociais e raciais de seu tempo. Seus próprios padrões de excelência baseavam-se na “alta” cultura e arte européias. Por outro lado, eram intelectuais atentos para as expressões culturais dos bairros pobres e majoritariamente negros, olhando-as com simpatia, como se dissessem: “São inferiores, mas são nossas

⁷ *O Mez*, agosto de 1906, p. 10. Revista ilustrada mensal de vida curta.

e têm o seu valor”. Como os preconceitos não permitiam que dessem pleno reconhecimento à contribuição africana, esse era o terreno perfeito para que aparecesse um produto cultural ambivalente como a mulata.

A invenção carioca da mulata deu novas oportunidades para artistas negros e mestiços. Desde então, passou a existir um ícone feminino atraente e sedutor com sangue africano nas veias. Miss Moss era “preta como a asa da graúna” – de acordo com o artigo de *O Imparcial*. Mas, uma vez no palco, ela ocupava um lugar muito definido: era uma mulata.

Atores mulatos

No momento em que essa estética mestiça estava se tornando aceitável, Júlia Martins despontava para um relativo estrelato no Teatro São José. Era ela a primeira atriz mulata a romper a barreira? É difícil identificar com precisão o aparecimento de atores mestiços na cena profissional carioca de meados do século XIX às primeiras décadas do século XX. Seguramente os havia, como o famoso ator cômico Francisco Correia Vasques. Mas não eram referidos como tais, como não o eram, em outras áreas, uma Chiquinha Gonzaga ou um Machado de Assis. É mesmo difícil reconhecer por fotografias a condição de mestiço, pois todos os esforços eram feitos para disfarçar algo que ia contra os padrões estéticos prevalecentes, além de ser considerado um elemento de diminuição social e artística. Cabelos eram alisados, fotos eram retocadas.

No teatro, em particular, havia uma razão adicional para tais cuidados, além das conhecidas dificuldades enfrentadas por uma sociedade secularmente escravista. Quando, em 1838, João Caetano se empenhou – no seu entender e no de boa parte da historiografia ainda hoje – em “fundar” um teatro brasileiro, tratou concomitantemente de enterrar uma longa tradição de atores mulatos. Desde a segunda metade do século XVIII até a chegada da corte portuguesa, as companhias de teatro eram constituídas em grande parte por mulatos, como a do famoso padre Ventura, ele próprio mulato e coreúnda, músico e amante das artes cênicas. A vinda de dom João e sua corte para o Rio de Janeiro significou uma profunda europeização da cultura da cidade. Quando, já no Brasil independente, a intelectualidade tratou de criar a nação no nível simbólico, o modelo não podia ser o passado colonial recentemente enterrado. Sendo importante contrapor-se ao português, com quem os laços políticos haviam sido cortados, foi-se buscar um modelo tido como superior. João Caetano era o “Talma brasileiro” – em alusão ao famoso ator trágico da França napoleônica.

Como a escravidão ainda vigia, era importante também apagar qualquer traço de cultura negra na formação de uma arte nacional. Para candidatos ao estrelato de pele escura, o resultado foi devastador. No momento em que ao ator brasileiro passou a atribuir-se a missão de representar a nação nos palcos – papel que coube, acima de todos, a João Caetano –, a herança racial tornou-se fator crucial. Entre atores cômicos, como Vasques, essa limitação funcionava de forma mais flexível, dada a “inferioridade” da comédia em face da tragédia. Mas o acesso de mestiços aos postos de galã e de primeira atriz dramática era muito mais problemático. Era essa situação que, passado quase um século, começava a mudar – e ainda assim ligeiramente. Um espaço possível para o ator reconhecidamente mestiço começava a se formar, em princípios do século XX.

Entre os músicos, havia muito mais possibilidade de uma carreira para artistas de descendência africana. Ao longo do século XIX, ao contrário do que ocorreu no teatro, havia um espaço razoável para músicos negros e mestiços. Na virada para o século XX, sua presença na indústria do entretenimento passou a se tornar mais comum, indo além da função específica de músico. Na primeira década, um duo de cançonetistas e dançarinos negros, Os Geraldos, fazia sucesso e chegou a excursionar pela Europa. Eduardo das Neves, o Crioulo Dudu, que também se apresentava como cançonetista, era famoso em todo o Rio de Janeiro.

No teatro, se Benjamin de Oliveira conseguiu ter carreira de destaque, foi em ambiente verdadeiramente popular – o circo-teatro –, bastante distinto dos palcos em torno da praça Tiradentes. Em picadeiro, o palhaço Benjamin criou papéis como o de Peri ou mesmo de Niegus, de *A viúva alegre*, com a cara pintada de branco, numa inversão dos *minstrels* norte-americanos. Essa audácia provocou *frisson* na cidade, tendo recebido muita cobertura de imprensa. De acordo com Brício de Abreu (*Correio da Manhã*, 26 de outubro de 1939), o próprio Franz Lehár,⁸ a quem Benjamin de Oliveira comunicara sua intenção, mandou-lhe instruções sobre como achava que seu trabalho deveria ser adaptado para o picadeiro. Mas, de forma mais habitual, os personagens encarnados por Benjamin eram como o capoeira João Sé, de *Tiro e queda*, espetáculo de 1911 de sua própria autoria, em que o malandro era celebrado sem edulcoração do seu caráter violento. Nesse meio do circo-teatro se integravam

⁸ Compositor austríaco de origem húngara (1870-1948), tornou-se famoso por suas operetas, a começar pelo enorme sucesso mundial de *A viúva alegre*, estreada em Viena, em 1905.

de forma mais apropriada personagem, ator, ambiente e platéia – todos dos estratos inferiores da sociedade e das artes.

Para os brasileiros mais educados, era terrível que aqueles corpos negros pudessem encarnar a representação da arte nacional. Em 1908, um crítico teatral se referiu a Os Geraldos como o dueto beijado que proclamava aos brados em países estrangeiros “o baixo nível financeiro e estético de nossa arte”. Quanto ao palhaço Benjamin, o mesmo crítico (que se assinava Jota Depê) observou que a única forma pela qual a “mente empobrecida” do ator lograva decorar suas falas era através do uso da gíria e da linguagem vulgar – sinal mais claro da degradação de nosso teatro.⁹ Cada avanço pequeno de artistas negros sobre um palco era percebido como uma ameaça e rejeitado violentamente por parte do público e da crítica.

Júlia Martins

Júlia Martins foi a primeira atriz de que encontrei registros de reconhecimento explícito de sua condição de mestiça na imprensa, sem que isso fosse considerado um *handicap*. Começou sua carreira ainda criança, numa companhia de teatro espanhola. Pelas menções às suas primeiras performances, torna-se claro que seu talento de cantora alimentou o seu sucesso. Seu aparecimento nos palcos profissionais cariocas quebrou barreiras raciais. Quando os críticos a elogiavam, sempre se referiam à sua condição étnica, ainda que de forma indireta: “Júlia Martins [está] magnífica no seu gênero, fiel intérprete de uma vultuosa coleção de figuras nacionais”.¹⁰ A expressão chave aqui é “no seu gênero”. Num tempo em que os atores eram altamente especializados (primeiro galã, primeiro cômico, ingênua etc.), um novo “gênero” estava sendo criado: o especialista em “figuras nacionais”. E, numa sociedade em que o padrão de comparação era europeu, a busca de uma especificidade ia crescentemente se dirigindo para a cultura das populações altamente miscigenadas das classes baixas. Os românticos haviam escolhido o índio como símbolo da nação. Em fins dos Oitocentos, o foco começou a mudar para tipos menos heróicos, mas mais próximos da realidade. Atores cômicos como Xisto Bahia ficaram famosos “imitando com destreza caipiras, capadócios e outros tipos

⁹ *O Degas*, I, 5, 5 de setembro de 1908. Hebdomadário ilustrado que, como muitos desse momento, teve curta duração.

¹⁰ *Comédia*, 5 de abril de 1919, p. 61.

brasileiros”, conforme observou o empresário português Sousa Bastos.¹¹ Artur Azevedo, segundo J. Galante de Sousa, considerava Xisto Bahia o melhor ator em “tipos nacionais”.¹²

Entre os papéis femininos, talvez o primeiro a surgir como “tipo nacional” tenha sido o da baiana.¹³ Em certos grupos negros cariocas, a Bahia, já no fim do século XIX, era considerada como a fonte da cultura afro-brasileira. Nas peças de Artur Azevedo, a baiana aparecia em seu exotismo, com roupas típicas, vendendo comidas típicas, mas também atraindo o olhar masculino. As atrizes que representavam o papel eram freqüentemente européias, como a espanhola Pepa Ruiz, que aportou por estas bandas com a companhia de Sousa Bastos e decidiu ficar,¹⁴ ou a grega Ana Manarezzi, que segundo alguns teria sido a primeira “baiana” no palco. Para outros, foi Aurélia Delorme, brasileira de descendência ibérica, que se tornou conhecida por sua habilidade em gingar as cadeiras, preparando terreno para o nome “teatro rebolado” com que no século XX ficou conhecido o gênero.¹⁵

Assim, quando Júlia Martins fez sua aparição nos palcos cariocas, a novidade era tratar-se de fato de uma mulher mestiça, reconhecida enquanto tal. Mas, se uma atriz como Pepa Ruiz podia encarnar tanto a baiana/mulata quanto os papéis de mulheres brancas, uma como Julinha estava condenada a atuar dentro de “seu gênero”, ou seja, como mulata. E mesmo aí provocava algumas

¹¹ Sousa Bastos, *Carteira do artista*, Lisboa, Bertrand, 1898, p. 289.

¹² J. Galante de Sousa, *O teatro no Brasil*, v. 2, Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1960, p. 96.

¹³ O tipo da baiana, sua proximidade com o da mulata e suas relações com uma busca identitária foram analisados por Micol Seigel e Tiago de Melo Gomes, em “Sabina das laranjas: gênero, raça e nação na trajetória de um símbolo popular, 1889-1930”, *Revista Brasileira de História*, v. 22, n. 43, São Paulo, 2002. Ver também Orlando de Barros, op. cit., p. 28-30.

¹⁴ Pepa Ruiz (1859-1923) era espanhola, mas tornou-se atriz em Lisboa. Desde 1881, começou a vir ao Rio regularmente, com o produtor Sousa Bastos, de quem foi amante por um tempo. Em 1894, radicou-se definitivamente na cidade, e em geral produzia seus próprios espetáculos. Foi a mais famosa atriz de musicais ao longo dos últimos anos do século XIX no Rio de Janeiro e com freqüência atuou em papéis de baianas e de outros tipos nacionais.

¹⁵ Salvyano Cavalcanti de Paiva, *Viva o rebolado!*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1991, p. 123. Sobre quem teria sido a primeira baiana, ver Roberto Ruiz, *O teatro de revista no Brasil*, Rio de Janeiro, Inacem, 1988, p. 162-163. Ana Manarezzi (1864?-1903), nascida em Zanti, Grécia, chegou aos dois anos no Brasil, estreou como atriz em 1875 e, segundo Sousa Bastos, agradava no maxixe e nos tipos característicos. Constância Cândido Cardoso Sanchez, nome artístico de Aurélia Delorme (1866-1921), era de uma família de teatro e começou sua carreira dançando em coros. Sua maneira voluptuosa de dançar garantiu-lhe um espaço entre as estrelas de musicais, numa época em que estas eram quase todas artistas estrangeiras.

reações fortes. Quando ainda estava ascendendo à fama, já contando com seus fãs, recebeu uma crítica particularmente dura do jornal *O Imparcial*.

Quanto à parte feminina, podemos dizer que cada qual fez o que pôde, (...) exceção às artistas Júlia Martins e Ema de Sousa. À primeira, a empresa fez de seu nome um grande reclame, (...) [mas] é uma artista *comme toutes les autres* e o seu trabalho esteve detestável.¹⁶

Pode-se argumentar que a crítica não estivesse refletindo um preconceito racial, mas fosse uma franca percepção de uma atuação medíocre. No entanto, há fortes razões para desconfiar de que a primeira hipótese fosse verdadeira. A começar, em função do contexto preconceituoso daquele momento e da frequência com que comentários desairosos a tudo o que tivesse traços africanos ocorriam na imprensa. Júlia Martins vinha se afirmando como atriz e os produtores apostavam fortemente no seu talento. Ela de fato teve desde então uma carreira de sucesso no teatro musical. O que teria sido tão agressivamente ruim em sua performance para merecer o adjetivo “detestável”? Provavelmente não foram suas habilidades como cantora, que eram o seu forte. Aliás, o crítico reservou seus comentários negativos nessa área para Ema de Sousa, que de fato era uma vocalista de muito menos talento. O alvo deve ter sido o estilo de atuação de Júlia, que a crer em outros comentaristas, era cheio de malícia e sensualidade, com gestos e linguagem corporal exagerados; ou seja, faltava-lhe sutileza, pecado aliás que para muitos era o maior das artes cênicas nacionais e que com frequência era associado ao elemento africano na cultura.

No auge do sucesso de Júlia Martins, o crítico de *Comédia* especificamente queixou-se de seu estilo grosseiro como atriz. Era o ano de 1916 e o Teatro São José, já então considerado o templo dos musicais cariocas, estava preparando uma nova produção. Tratava-se de *Ordem e progresso*, de Avelino de Andrade, que estrearia em dois dias. Sem ao menos ter visto o espetáculo, o crítico manifestou suas expectativas positivas para a peça e negativas para a participação de Júlia Martins. O autor da peça era um advogado conhecido, que, de acordo com o crítico, “carrega a responsabilidade de um nome prestigioso [e portanto] só pode fazer algo decente”. Por isso, o crítico esperava algo melhor do que as produções habitualmente vulgares do Teatro São José. O problema era a presença de Júlia Martins no elenco.

¹⁶ *O Imparcial*, 2 de janeiro de 1913. A peça era *Pudesse esta paixão...*, de Álvaro Colas, e estreou no São José em fins de 1912.

A peça não será, certamente, genuinamente popular, “gênero S. José”, mas temos já a certeza de que é peça como convém: limpa, bem feita, quase patriótica – apesar da pouca intenção delicada com que a “Camundonga” da sra. Júlia Martins não saberá sublinhar – porque não tem quem lhe ensine isso – algumas frases de crítica às nossas coisas e ao nosso país.¹⁷

Em linguagem pouco clara, o que o crítico procurava dizer era que Júlia Martins estaria impossibilitada de criticar o lado mau da cultura brasileira, através de sua atuação, simplesmente porque ela própria era uma expressão viva de tal “lado mau”. Ele seguramente estava se referindo à falta de sofisticação e à erotização exacerbada. O uso de termos tais como “decente” e “patriótico” para se referir às qualidades do autor demonstra as preocupações moralizantes do crítico, qualidades que faltariam à intérprete. Ela representava aquilo que parte da *intelligentsia* queria fazer desaparecer. Claro que nem todos concordavam. Júlia era uma das principais atrações do espetáculo e passados alguns anos a mesma revista *Comédia* mencionaria sua criação do personagem Camundonga como uma de suas melhores atuações.¹⁸

Os críticos em geral não gostavam de Júlia, mas o público não tinha dúvidas e logo a tornou uma de suas favoritas. A imprensa registrou muitos dos seus sucessos, chamando-a de a “sempre amada” atriz e mencionando os muitos pedidos de bis e aplausos em cena aberta.¹⁹ Sobre sua performance no papel-título de *Ai, Filomena, O Imparcial* comentou que “Júlia fez Filomena do jeito que só ela sabe fazer. Papéis como esse lhe cabem perfeitamente”. E acrescentou que a atriz era uma das “celebridades” da companhia do Teatro São Pedro – onde Júlia atuara antes de ir para o São José.²⁰ Filomena era uma mulata e, apesar de estar no título da peça, não era o personagem principal. Júlia nunca se tornou a principal estrela da companhia. Limitada pela este-reotipação da mulata, tornou-se cativa do “gênero”. No São Pedro, a grande estrela era a atriz branca Zazá Soares, a Bela Zazá. Júlia era a sua contrapartida em negativo, a mulata sestrosa, aperfeiçoando “sua afetação e espírito de sedução”, fazendo “o que só ela sabe fazer”.²¹

¹⁷ *Comédia*, 30 de dezembro de 1916.

¹⁸ *Comédia*, 5 de abril de 1919.

¹⁹ *O Imparcial*, 7 de janeiro de 1915.

²⁰ *O Imparcial*, 3 de maio de 1915.

²¹ Mário Nunes, *40 anos de teatro*, v. 1, Rio de Janeiro, Serviço Nacional de Teatro, 1956, p. 80.

Em busca de uma rainha

Em 1912, a companhia do Teatro São José fez enorme sucesso com a burlata *Forrobodó*,²² de Luís Peixoto e Carlos Bittencourt, com um elenco (supostamente) branco representando personagens quase todos negros e mulatos. Pouco tempo depois, a companhia ficou sem sua atriz principal. Cinira Polônio, grande estrela dos musicais ligeiros,²³ tinha tido um desentendimento com Pascoal Segreto, o produtor, em torno de direitos autorais. Em 1913, ela já não fazia parte do grupo. A trupe, que originalmente fora da própria Cinira, passou a ser conhecida como de Alfredo Silva, embora este não fosse nomeado diretor artístico até 1919. Ele era o líder do Teatro São José, sua estrela maior e símbolo. Preenchia uma das funções principais em qualquer companhia de revistas: a de primeiro ator cômico. Nos musicais ligeiros, o equilíbrio entre a estrela masculina cômica e a feminina *sexy* ainda subsistia, e a balança só iria pender definitivamente para a segunda nos anos 20 e 30. De qualquer forma, sem Cinira o São José carecia de uma rainha.

Pepa Delgado e Cecília Porto, atrizes brancas e as duas principais mulatas de *Forrobodó*, eram candidatas naturais, mas, apesar de permanecerem como atrizes de destaque, não ganharam a coroa. Pepa era uma boa cantora e dançarina que fazia “tipos nacionais” com frequência, dada sua habilidade no maxixe. Os cariocas a conheciam e admiravam ao menos desde 1904, quando atuou em *Cá e lá*, um dos maiores sucessos do ano. Dividindo o palco com algumas das maiores estrelas do momento, como Pepa Ruiz e Cinira Polônio, Pepa Delgado tornou-se logo conhecida por sua graça e malícia. Mas tais qualidades não foram suficientes para fazê-la herdeira de Cinira e, em 1917, acabou deixando a companhia. No ano seguinte, a publicação *Época Teatral* registrava sua tentativa de estabelecer companhia própria.²⁴ Até 1919, liderou diversas trupes. A partir de então, perdi seu rastro.

No final de 1913, Segreto, que estava à procura de uma estrela, contratou Maria Lino.²⁵ Ela já contava com trinta e muitos anos e estava no auge de sua fama como atriz e dançarina. Pertencia à mesma linhagem de atrizes brancas

²² Ver a respeito meu artigo “Um forrobodó da raça e da cultura”, *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 21, n. 62, São Paulo, 2006.

²³ Sobre Cinira Polônio (1857-1938), ver Angela Reis, *Cinira Polonio: a divette carioca*, Rio de Janeiro, Arquivo Nacional, 1999.

²⁴ *Época Teatral*, 17 de agosto de 1918.

²⁵ Maria Lino (c. 1876-1940), filha de imigrantes italianos, começou sua carreira artística como dançarina, tornando-se em seguida atriz no teatro musical, onde ganhou bastante destaque. Em 1915, tornou-se também autora, escrevendo a revista *Ouro sobre azul* (Valéria Andrade Souto-Maior, *Índice das dramaturgas brasileiras do século XIX*, Florianópolis, Editora Mulheres, 1996). Seu nome aparece alternativamente como Lino ou Lina em programas da época, no que parece ter sido um processo de “feminização” do nome original.

que popularizaram um tipo de linguagem corporal de óbvia ascendência africana, como Aurélia Delorme e Pepa Delgado. Maria Lino começou sua carreira aos 14 anos, dançando nos musicais ligeiros. De 1897 a 1900, tornou-se bem conhecida no Rio como parceira de Machado Careca,²⁶ dançando o maxixe de Chiquinha Gonzaga *O gaúcho* – mais conhecido como *Corta-jaca*. Em 1906, a parceria fez enorme sucesso na revista *O maxixe*, de João Foca (Batista Coelho) e D. Xiquete (Bastos Tigre). Maria Lino foi um dos destaques do espetáculo, dançando e cantando a canção carnavalesca *Vem cá, mulata*, que se tornaria conhecida na Europa como “*la matschishe brésilienne*”. Mas foi sua parceria com Duque,²⁷ em 1910, apresentando a dança do maxixe para platéias da França, Alemanha e Inglaterra, que lhe trouxe maior prestígio. Na revista *Z.B.D.U.*, de Cardoso de Menezes e Alvarenga Fonseca, estreada em novembro de 1913, a companhia do Teatro São José anunciava “o absoluto triunfo de Maria Lino no tango brasileiro”. *O Imparcial* atribuiu o sucesso da peça, sobretudo, à nova estrela da companhia.

O São José (...) está em festa. *Z.B.D.U.* agradou em cheio e com razão, pois é uma revista bem feita e tem números verdadeiramente interessantes. Além disso, lá está Maria Lina, que, com sua graça inexcelável, faz vibrar de entusiasmo a platéia, quando dança o tango.²⁸

Sua performance foi tão marcante que meses depois Abigail Maia, a principal atriz cômica carioca da época, imitou, na revista *O gabiru*, de J. Brito, “a forma desengonçada que [Maria Lino] dançou no São José” e a imitação tornou-se o grande chamariz do espetáculo.²⁹

Mas Maria Lino não ficou por muito tempo no São José. As informações que sobreviveram são escassas e é difícil retrair sua trajetória. O que parece

²⁶ João Machado Pinheiro e Costa, ou Machado Careca (1850-1920), nasceu em Portugal e emigrou para o Brasil aos 11 anos. Com 21, começou a trabalhar numa companhia de teatro mambembe. No Rio, tornou-se um dos mais populares atores cômicos da virada do século.

²⁷ Antônio Lopes de Amorim Dinis (?-1953), conhecido como Duque, nasceu na Bahia, onde trabalhou como protético dental. Mudou-se para o Rio para tentar a carreira artística. Excelente dançarino, encontrou, no entanto, dificuldades e, em 1906, foi para Paris. Sua habilidade no maxixe foi fundamental para o sucesso. Maria Lino foi sua primeira parceira na Europa, mas a parceria mais longa foi com a francesa Gaby. Logo, Duque abriu uma escola de dança em Paris. De volta ao Brasil, escreveu e dirigiu revistas, ensinou no Conservatório Teatral e fundou com Luís Peixoto a Casa de Caboclo, um espaço cultural dedicado a espetáculos folclóricos.

²⁸ *O Imparcial*, 5 de janeiro de 1914.

²⁹ *O Imparcial*, 25 de maio de 1914.

claro é que se tratava de um espírito ambicioso e inquieto. A exemplo de Cinira Polônio, organizou suas próprias companhias e escreveu ao menos um texto para teatro. Fez turnês pelo país com frequência, além de ter dirigido grupos em diferentes lugares. Depois da temporada com Pascoal Segreto, integrou a Companhia Loureiro, do ator e empresário português José Loureiro, principal rival do italiano na indústria de entretenimento. Em princípios de 1918, retornou ao São José, anunciada como “a estrela da companhia”.³⁰ Nesta última temporada, estrelou ao menos duas produções, mas em torno do mês de junho seu nome desapareceu de novo dos anúncios da empresa. No que deve ter sido sua última atuação pelo São José, essa filha de italianos atuou no papel de baiana com direito ao figurino completo.³¹

No final de 1915, Júlia Martins, no topo de sua popularidade, foi incorporada à companhia do São José e, por um tempo, tornou-se uma de suas artistas favoritas. Alternava com Pepa Delgado os principais papéis femininos, cabendo-lhe os das peças localizadas em subúrbios pobres do Rio ou na zona rural – ambientes onde se buscava a raiz da nacionalidade –, enquanto Pepa assumia os papéis de posição social mais elevada. Júlia era uma aquisição excelente para o São José, com seu público mais diversificado e etnicamente misturado. Mas era muito vulgar para se tornar uma rainha. Otília Amorim, outra atriz mestiça que começava sua ascensão, seria a pessoa a finalmente conseguir o título.

Otília Amorim

Otília Amorim³² não era percebida como uma *lady* da mesma forma como Cinira Polônio o fôra e Maria Lino tentara ser. Cinira Polônio tinha se beneficiado de uma fina educação e viajado para a Europa. Em oposição, Otília provinha de um ambiente de classes baixas/médias-baixas e precisou lutar para abrir caminho para si na indústria de entretenimento. Começou aos 16 anos, dançando em coros e participando em pontas de espetáculos de circo-teatro. Aos 18, já atuava e dançava em alguns palcos populares em torno da

³⁰ *O Imparcial*, 2 de abril de 1918.

³¹ *Comédia*, 18 de maio de 1918.

³² Otília Amorim (1894-1970) foi a primeira atriz mestiça (reconhecida como tal) a alcançar o estrelato. Tornou-se famosa trabalhando para o Teatro São José e nos anos 20 criou sua própria companhia. Talentosa dançarina e cantora, gravou alguns sucessos no começo dos anos 30. Largou o palco em fins dos anos 40.

praça Tiradentes.³³ Em setembro de 1913, Vagalume (o conhecido jornalista e cronista carnavalesco do *Jornal do Brasil*) ofereceu a Otília um dos papéis principais em sua revista *Encrenca*, e ela teve a oportunidade de atuar com alguns dos profissionais do primeiro time dos musicais.

Passaram-se ainda quatro anos para o São José interessar-se por seu concurso. Um de seus primeiros papéis na companhia foi em *Flor do Catumbi*, de Cardoso de Menezes e Carlos Bittencourt, e então seu sucesso foi imediato. Alguns meses depois, em *Saco do Alferes*, de Luís Peixoto, Júlia Martins, Otília Amorim e uma atriz branca, Albertina Rodrigues, constituíam “um trio de mulatas irresistíveis e afetadas”.³⁴ Como Júlia, Otília recebia, sobretudo, papéis “caracteristicamente nacionais”. Em 1919, às vésperas de se tornar a principal atriz da companhia, recebeu da revista *Comédia* o reconhecimento de que possuía “todo o atrativo de uma estrela *em seu gênero*”.³⁵

Mas havia uma diferença entre os estilos das duas atrizes mulatas. O mesmo artigo comentava que Otília “personificava vivacidade, graça e sedução”. Alguns meses depois, em *Jeca Tatu*, de Alfredo Breda e Romano Coutinho, ela era elogiada por seu estilo natural de atuação.³⁶ O que era “natural” para um crítico brasileiro de 1919? Seguramente, nada semelhante ao conceito atual, marcado pela escola de Stanislavski e sua adaptação por aquilo que ficou conhecido nos EUA como “o método”. O teatro brasileiro de então estava totalmente dominado por um extremo artificialismo, para não dizer exagero, no estilo. Mas se tal exagero podia ser visto como “natural” para enfatizar esta ou aquela emoção, para passar para o público determinada percepção, era na área da sexualidade que o explícito se tornava chocante. Todas as indicações são de que Júlia Martins fosse muito mais explícita na representação da sexualidade do que Otília. Esta devia parecer menos vulgar aos olhos dos críticos, com maior dose da requerida sutileza para tratar de questões delicadas – e nisso residia sua “naturalidade”.

O estilo natural e gracioso de Otília era assim mais palatável e adequado para representar a feminilidade brasileira. Os exageros e a maior explicitude de Júlia provocavam reações de rejeição semelhantes ao chamado “estilo meléquico” de Alfredo Silva, à vulgaridade do uso da gíria ou à sexualização da dança do maxixe. Vulgaridade era um pecado que ainda podia ser perdoado

³³ *Comédia*, 5 de abril de 1919.

³⁴ *O Imparcial*, 25 de maio de 1918.

³⁵ *Comédia*, 5 de abril de 1919, meus itálicos.

³⁶ *O Imparcial*, 6 de setembro de 1919.

num homem; mas era um pecado mortal numa mulher. O artificialismo teatral de Júlia Martins, ainda que inconscientemente, colocava a mulata entre aspas. Tornava-se um comentário ao clichê. Com a naturalidade de Otília, o clichê desaparecia e o que era oferecido à platéia era a “verdadeira” mulata.

No dito popular, foi Deus quem inventou a mulata, pois tal criatura tão maravilhosa e perfeita só podia ser divina. O crítico teatral Mário Nunes, um fã assumido de Otília Amorim, declarou certa feita que ela era “uma morena... dessas que não foi Deus quem inventou”.³⁷ A atriz era uma *morena*, uma mestiça clara, com cabelos escuros encaracolados, e até fisicamente aparecia como uma mulata bem mais aceitável do que Julinha. No seu comentário, Mário Nunes estava se referindo ao *sex appeal* de Otília, predicado do diabo, sem o quê as vedetes do teatro de revista não teriam a pimenta necessária para atrair seus inumeráveis fãs. Mas também se aplica a distanciá-la de uma mulata mítica, fora deste mundo. Otília era mulher de verdade e altamente desejável, ao mesmo tempo em que não ofendia ao ser transformada num símbolo.

Um pouco adiante, ainda no mesmo artigo, Mário Nunes disse que a atriz atuava “com muita sinceridade” no papel de Felizarda, a lavadeira da revista carnavalesca *Gato, baeta e carapicu*, de Cardoso de Menezes. De novo, o termo “sinceridade” precisa ser entendido no seu contexto. A personagem, segundo o próprio crítico, era um “tipo caracteristicamente nacional”. Mário Nunes nos fala da cena de abertura, em que Felizarda, num português caracteristicamente incorreto, diz não poder nem ouvir a palavra carnaval que logo sente coceiras (de excitação). O quadro todo tem um tom caricatural e farsesco. A sinceridade de Otília está, portanto, longe dos conceitos de “verdade interna”, mergulho psicológico ou outro a que nos remeteria hoje em dia o termo. O que deve significar é que, dentro das convenções aceitas do teatro brasileiro de então, a atriz atuava de forma convincente. A platéia podia aceitar que aquela era a forma como agia e falava uma lavadeira. O clichê desaparece. Isso nos revela tanto os preconceitos de Mário Nunes (e seus contemporâneos), quanto o talento da atriz. Otília era tida como uma atriz completa no teatro musical: atuava, dançava e cantava bem, era bonita e pouco afetada (para os padrões de então), desempenhava bem tanto em papéis românticos quanto satíricos e possuía total domínio sobre a platéia. Com isso, encontrava-se na melhor condição possível para encarnar a mulata “caracteristicamente nacional” e ajudar a transformá-la num ícone da identidade carioca e brasileira.

³⁷ *Palcos & Telas*, 29 de janeiro de 1920.

O prestígio de Otília Amorim na companhia cresceu rapidamente. Ao longo de 1919, tornou-se a parceira mais constante de Alfredo Silva. Em julho, foi a capa da revista *Comédia*. Em setembro, a mesma revista publicou um artigo sobre a história da companhia do Teatro São José e Otília foi mencionada como a estrela feminina de maior sucesso. Em 1920, tornou-se a peça central da temporada da companhia. Finalmente, o São José tinha a sua rainha. Em geral, cada temporada envolvia a produção de ao menos 20 peças, cada uma ficando em média entre duas e três semanas em cartaz. Mas, em 1920, o teatro teve quatro grandes sucessos, com duração excepcional. Três deles foram o produto da combinação criativa entre a dupla revisteira Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes, as composições de sucesso de Sinhô e a agora estrela de primeira grandeza Otília Amorim.

O primeiro sucesso foi o acima mencionado *Gato, baeta e carapicu*, revista carnavalesca – gênero criado para astuciosamente tirar-se proveito da enorme mobilização popular que o carnaval promovia. A cada começo de ano, no período logo anterior ao carnaval, todos os teatros produziam revistas que tinham a festa como tema, tocavam marchas carnavalescas, apresentavam as principais sociedades e incorporavam o espírito folião no espetáculo. Cardoso de Menezes tinha sido um dos principais responsáveis pelo sucesso do gênero ao longo da década de 10, começando com *Dengo, dengo*, que estourou em janeiro de 1913 no mesmo Teatro São José. Em *Gato, baeta e carapicu*, Otília Amorim fez diversos papéis, a maior parte “caracteristicamente nacionais”. Mas também foi a líder do grupo das melindrosas, termo que entrava na moda e que escapava ao universo propriamente popular, referindo-se mais a uma modernidade urbana importada dos Estados Unidos (*flapper-girls*) e da Europa. Otília rompia assim a barreira de classe/raça. Era talvez a primeira vez que uma atriz mestiça representava nos palcos profissionais da cidade do Rio de Janeiro um tipo “caracteristicamente” branco e de alta classe média. A *morena* Otília podia transitar entre os dois extremos sociais da malícia social: a popular lavadeira Felizarda e a ousada burguesa melindrosa.

O sucesso seguinte foi *Pé de anjo*, em que Cardoso de Menezes contou com seu parceiro Carlos Bittencourt, em cima de um sucesso carnavalesco de Sinhô. O espetáculo quebrou recordes de bilheteria, com cerca de 500 representações consecutivas. Sobre a atuação de Otília Amorim, escreveu Mário Nunes:

A sra. Otília Amorim [é] figura interessantíssima de brasileira, com todos os encantos e dengues, que nos fazem tanto mal ou tanto bem (questão de ponto de vista); seu valor como atriz revela-se no modo por que fez a Severina e mais tarde a Aranha, a criada e a mulher chic, provocante de qualquer maneira, uma vez que isso mesmo lhe pedia o papel.³⁸

A mudança de “caracteristicamente nacional” para “mulher brasileira” não é gratuita. O primeiro termo se referia a um estereótipo classista que não lograva escapar do gueto. O último elevava a performance de Otília à representação de toda a nação.

Não é, pois, surpreendente que, na medida em que se afirmava o prestígio de Otília, apagava-se a estrela de Júlia Martins. Talvez seja uma coincidência mas, depois de 1919, não só a presença desta última começou a se tornar mais episódica, mas também, ainda quando parte do elenco, as menções ao seu desempenho se tornaram mais difíceis de achar. Júlia estava em *Pé de anjo*,³⁹ mas os críticos não a mencionaram.

Nesse meio tempo, a fama de Otília continuava numa curva ascendente. Em *Pé de anjo*, ela iniciou uma parceria de dança com Pedro Dias, que continuaria por anos com grande sucesso. Nessa peça, eles dançavam um *fox-trot* “em nada inferior ao que de melhor temos visto no gênero”.⁴⁰ No canto, na atuação e agora também na dança – Otília estava indo além do “característico” em todos os campos. Não se limitava ao maxixe indígena, mas era capaz de dançar o *fox-trot*, moda internacional, tão bem quanto qualquer outro profissional que vinha ao país com as companhias estrangeiras.

As revistas também vinham mudando junto com a estrela ascendente de Otília. Depois de uma década de queixas dos críticos, os produtores começaram a direcionar seus espetáculos para um público de estratos sociais mais elevados, que avidamente consumia as novidades vindas da Europa e dos Estados Unidos. A nova noção do que era “brasileiro” nesse contexto tratava de superar no nível simbólico a estrita separação entre branco e preto, entre alto e baixo. Otília Amorim se apresentava com uma capacidade de sintetizar as polaridades de raça e de classe que a tornava ideal para esse momento.

O terceiro grande sucesso do São José, no ano de 1920, *Papagaio louro*, dos irmãos Quintiliano, reservou um papel curiosamente menor para Otília.

³⁸ *Jornal do Brasil*, 29 de abril de 1920.

³⁹ Salvyano Cavalcanti de Paiva, *Viva o rebolado!*, op. cit., p. 201.

⁴⁰ *Palcos & Telas*, 6 de maio de 1920.

Mário Nunes expressou seu desapontamento, ao mesmo tempo em que insistia no caráter “brasileiro” de sua atriz predileta: “A sra. Otília Amorim não teve ensejo de patentear sua graça genuinamente brasileira se bem que emprestasse à cena, por vezes, o encanto da sua presença”.⁴¹ No quarto êxito da companhia, encontramos de volta a parceria de Menezes e Bittencourt, escrevendo o libreto de *Quem é bom já nasce feito*. Otília voltava à sua posição de destaque e Mário Nunes voltava a exultar:

A cena entre a criada e o Queirós [é] conduzida com muito brasilianismo [sic] pela sra. Otília Amorim. (...) [Ela] constituiu-se também em ídolo do público e compreende-se que assim seja, porque além do seu feitio nimiamente brasileiro, é uma figura de prestígio pelo encanto de todo o seu ser.⁴²

O “nimiamente brasileiro” – uma espécie de excesso de cor local – expresso pelo corpo de Otília Amorim era temperado por um nível mais elevado de elaboração artística e um toque de influência estrangeira. As revistas começavam a misturar a brasilidade popular com um toque de sofisticação. Nesse espetáculo, Otília e Pedro Dias dançaram acompanhados por um corpo profissional de ballet. Coreografias elaboradas ganhavam espaço nos musicais. Ao lado dos sambas e marchas carnavalescas de Sinhô, havia cenas de *rag-time* e *fox-trot*. Um público mais cosmopolita tinha a sensação de que as produções brasileiras estavam se atualizando com o que de mais moderno era feito em outros países.

Em 1921, *Segura o boi*, ainda da dupla Menezes e Bittencourt, provocou a mesma sensação na crítica. Alguns quadros foram saudados como “dignos de qualquer bom teatro de variedades no estrangeiro”.⁴³ Pedro Dias e Otília Amorim formavam o par romântico, jovens enamorados que fugiram de suas respectivas escolas para viver algumas aventuras juntos e por fim casar. Alfredo Silva e Cecília Porto, a velha geração, faziam os papéis dos mal-humorados diretores de escola que perseguiam o casal, com o auxílio de Alfredo Miranda no papel de detetive.

No começo de 1922, Otília Amorim deixou o São José. É difícil saber as razões. Teria o ambiente interno da trupe sido afetado pelo enorme sucesso da jovem estrela? Sentiu-se Otília suficientemente forte para sair e formar sua própria companhia? Ou terá recebido uma oferta melhor? O fato é que na

⁴¹ *Jornal do Brasil*, 28 de julho de 1920.

⁴² *Palcos & Telas*, 21 de outubro de 1920.

⁴³ *Palcos & Telas*, 23 de junho de 1921.

primeira produção do ano da companhia do São José, *Olelê, olalá*, sempre de Menezes e Bittencourt, os papéis principais eram de Alfredo Silva e Cecília Porto. Otília nem constava do elenco. Em março, ela reapareceu atuando com sucesso por uma outra companhia; e, pelo final do ano, de novo acompanhada por Pedro Dias, ocupou o Teatro Recreio com companhia própria. De então em diante, o Teatro São José foi perdendo sua popularidade e o lugar de destaque que ocupara por uma década no teatro musical ligeiro carioca.

Otília Amorim encarnou um compromisso entre duas representações femininas da nacionalidade. Tradicionalmente, a estrela feminina devia ter a aparência de uma *lady*, um estereótipo para os amantes de teatro idolatram e entronizarem. Seguindo o padrão da diva ou o modelo da grande atriz trágica, a atriz principal dos gêneros “menores” funcionava como uma paródia daquelas. Tinha que combinar classe e uma aura de *glamour* com sensualidade bem corpórea e humor picante. Ao preencher à perfeição essa receita, Cinira Polônio tornara-se “a rainha do teatro popular” na virada para o século XX. Maria Lino tentou seguir seus passos ao combinar o popular e o chique. Grande maxixeira, mas também inteligente e educada, podia ser encontrada, por exemplo, numa noite de gala recitando poemas.⁴⁴ Em fins de 1916 e princípios de 1917, a imprensa comentou sua tentativa de organizar uma companhia de *revuettes*, cuja estréia se daria com uma “revista francesa carnavalesca *chic*, à moda de Paris”.⁴⁵ Talvez a razão pela qual não tenha logrado tornar-se uma rainha esteja sugerida na citação seguinte: “[Maria Lino] é hoje uma das mais consideradas artistas compatriotas em nosso meio teatral, consideração que deve à sua aplicação e esforço”.⁴⁶ Majestade não pode ser conquistada apenas com aplicação e esforço. O fato é que Maria Lino não teve forças para chegar lá.

Tampouco Júlia Martins as teve, e aí por razões distintas. Surgira em cena corporificando uma possibilidade totalmente nova: uma rainha mulata, falando a linguagem direta e colorida de seu povo, unindo no seu corpo todos os elementos que tinham sido celebrados na música popular, no carnaval e nas revistas. Mas ela era provavelmente uma opção muito desestabilizadora para ser aceita por uma sociedade tão profundamente dividida por barreiras sociais e raciais.

⁴⁴ *O Imparcial*, 5 de julho de 1917.

⁴⁵ *Comédia*, 20 de janeiro de 1917.

⁴⁶ *Comédia*, 5 de abril de 1919.

Otília Amorim ofereceu uma ponte entre alto e baixo, branco e preto, graça e lascividade. Deu corpo a uma ambigüidade racial e social ideal e necessária para a criação de um espaço comum onde as diferentes “nações” pudessem se encontrar e reconhecer uma só Nação, destituída de conflitos e contradições.

O reinado de Otília não seria nem absoluto, nem longo. No mesmo momento em que deixava o São José para constituir sua própria companhia, outra estrela mestiça começava a emergir – Araci Cortes – e seu brilho logo iria eclipsar o de sua predecessora. Mas Otília Amorim preparou o caminho para que a idéia de uma cultura “mestiça” pudesse ser encarnada num corpo de mulher.