

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

Fabiane Behling Luckow

Chanteuses e Cabarés

A performance musical como mediadora dos discursos de gênero na Porto Alegre
do início do século XX



Porto Alegre

2011

Fabiane Behling Luckow

Chanteuses e Cabarés

A performance musical como mediadora dos discursos de gênero na Porto Alegre
do início do século XX

Dissertação apresentada à banca
examinadora como requisito parcial ao grau
de mestre em Música – Área de
concentração; Etnomusicologia/Musicologia.

Orientadora:

Prof^a Dr^a Maria Elizabeth Lucas

Porto Alegre

2011

AGRADECIMENTOS

Este trabalho contou com a ajuda de diversas pessoas e instituições.

Ao Programa de Pós-Graduação em Música da UFRGS, seus professores, funcionários e bolsistas, que tanto se empenham para oferecer o suporte necessário aos alunos.

A CAPES, que financiou a bolsa de estudos durante o mestrado.

Ao Museu de Comunicação Hipólito José da Costa, ao Centro Cultural CEEE Érico Veríssimo, ao Centro Histórico da Santa Casa de Porto Alegre, ao Arquivo Histórico de Porto Alegre Moysés Vellinho, ao Museu da Academia de Polícia de Porto Alegre, ao Arquivo Histórico do Rio Grande do Sul, bem como seus funcionários.

A Miguel do Espírito Santo e Fernando Abreu e Silva, pelas histórias e direcionamentos para acessar as subjetividades da Porto Alegre do início do século.

A Marcello Campos, que compartilhou seu acervo e se propôs a pesquisar comigo, encontrando a cada semana, mais e mais material sobre o Clube dos Caçadores.

À minha orientadora, professora Elizabeth Lucas, por todo o trabalho e tempo dedicado à minha formação e à minha dissertação.

Ao professor Reginaldo Braga, pelas aulas ministradas durante o mestrado e por compartilhar seu saber.

Aos colegas do GEM (Grupo de Estudos Musicais), com os quais aprendi muito, nos projetos, nas aulas, nos almoços, especialmente a Mariele, pela sua amizade e carinho, e por me ensinar sobre dedicação, trabalhando nos projetos; ao Mateus, querido colega que tantas vezes me “orientou” em Porto Alegre, quando ainda não conhecia muito bem a cidade; a Luana, minha amiga de todas as horas, por seu companheirismo e carinho, por todos os favores e sacrifícios que fez para facilitar minha vida.

A todos os amigos que acompanharam minhas angústias e alegrias durante esse tempo, que oraram por mim; pelas caronas, pernoites, refeições, ombros e abraços.

A minha tia, Renata, que me acolheu em sua casa como uma filha e fez com que me sentisse em meu próprio lar; pelas tantas conversas e abraços, pela recepção calorosa recebida a cada chegada. Esse apoio foi fundamental para a conclusão desse mestrado.

A minha família, em especial meus pais, Regina e Harri, que, por amor, fizeram da educação dos filhos sua missão de vida. Aos meus irmãos, Daniele e Felipe, que, com minha cunhada Eliara, sempre me animaram, tornando minha vida mais divertida. A minha avó, Lydia, que sentia tantas saudades que mal pode esperar o término do mestrado.

Ao meu amado marido, Mateus, que abriu mão de minha presença, que me animou e incentivou, que acreditou, todo o tempo, que “eu ía dar conta do recado; por não medir esforços para que eu concluísse o mestrado; por cuidar de minha família quando eu não podia, por me amar.

A Deus, sem o qual nada posso fazer e, sem o qual, nada teria sentido.

Dedico esta dissertação a meu pai, Harri, *in memoriam*, que fez de minha educação a missão de sua vida.

RESUMO

Neste estudo, busco compreender como as performances musicais das cantoras/*chanteuses* dos clubes noturnos de Porto Alegre nas primeiras décadas do século XX podem mediar as relações de gênero dentro e fora destes espaços de sociabilidade moderna. O termo *chanteuse* é largamente difundido na imprensa e nas crônicas brasileiras de início de século, posto que uma parcela considerável de artistas-cantoras eram enviadas da Europa para o mercado sul-americano e o termo francês conferia-lhes status sobretudo em relação às cantoras nacionais que também disputavam espaço neste cenário artístico-musical. Através de uma etnografia histórica, procuro recompor esse cenário, para compreender como a música, através do repertório e da performance, contribui na construção social da figura dessas mulheres nas urbes modernas. Apesar da associação, via senso comum, dessas artistas à prostituição, observo que a profissionalização artística lhes proporcionava uma alternativa ao meretrício, garantindo sua sobrevivência sem necessariamente vender seu sexo. Entretanto, a prática musical feminina aparece estreitamente relacionada ao corpo, à sensualidade, o que é fortemente expresso nas imagens e crônicas jornalísticas, colocando-o em evidência. A partir dos estudos de gênero e na literatura musicológica, trato de examinar a trajetória musical dessas mulheres através do fenômeno social dos cabarés na modernidade urbana do Brasil.

Palavras-chave: performance musical, chanteuses, gênero, cabarés musicais

ABSTRACT

This study aims to understand how the musical performance of the singers/chanteuses of the night clubs in Porto Alegre, in the early decades of the twentieth century, could mediate the gender relationships either inside or outside these spaces of modern sociability. The term chanteuse is widely spread and used by the press and in the Brazilian chronicles of the early century, once a considerable amount of artists-singers would be sent from Europe to South America, and the French term would give them a superior status in relation to the national singers that were also competing for a place in this artistic-musical scenario. Through a historical ethnography, I have sought to rebuild this scenario in order to learn how music, through repertoire and performance, contributes to the social construction of these women in modern cities. Despite the association of the figure of these artists with prostitution, I observe that the fact of women turning into professionals of arts provided them an alternative of not being involved with prostitution, ensuring their survival without the need of selling sex. However, the female musical performance happens to be closely related to the body, sensuality and this fact is strongly expressed in the pictures and in the newspaper chronicles. From the studies of gender and musicological literature, I examine the musical journey of these women through the social phenomenon of cabarets in the modern cities in Brazil.

Key-words: musical performance, chanteuses, gender, musical cabarets

LISTA DE FAIXAS DO CD

- 1 – *Canção do Pierrot*, “Os Geraldos”, Casa A Electrica (1913-1924)
- 2 – *Flor do Mal*, Vicente Celestino, Casa Odeon (1915)
- 3 – *A cozinheira e a patroa*, “Os Geraldos”, Casa Odeon (1907-1912)
- 4 – *A baratinha*, Bahiano, Casa Odeon (1915-1921)

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Localização do Clube dos Caçadores e da Rua Nova em relação à Rua da Praia	29
Figura 2 – Revista Máscara, Ano 9, n. 1 e 2, jan-fev 1926, s/n	31
Figura 3 – Mapa do centro de Porto Alegre, com as principais ruas e a localização dos cabarés e pensões	34
Figura 4 – Anúncio Revista Máscara, Ano 9, número 1 e 2, janeiro e fevereiro de 1918, s/n	39
Figura 5 – Fachada do Clube dos Caçadores, Estado do Rio Grande, 17mar1930. Legenda: “O “Centro dos Caçadores”, agora “disfarçado” em Cine-Theatro Variedades”	51
Figura 6 – Anúncio Revista Máscara, Ano 1, número 1, 06fev1918, s/n	53
Figura 7 – Revista Máscara, Ano 7, n. 8, ago1925, s/n	55
Figura 8 – Anúncio Club Centro Caçadores, 1919	58
Figura 9 – Anúncio do jornal Correio do Povo, 11mar1917, p.2	61
Figura 10 – Anúncio na revista Máscara, Ano 1, n. 1, 06 fev 1918, s/n	63
Figura 11 – Mignon Club. Revista Kodak, 8 set 1917, s/n	64
Figura 12 – Foto de Luis Alves de Castro, publicada na Revista Máscara, ano 8, 01 jan 1925, s/n	72
Figura 13 – Revista Máscara, Ano 1, n. 11, 20abr1918, s/n	76
Figura 14 – Revista Máscara, Ano 3, n. 12, 2ago1920, s/n	78
Figura 15 – Revista Máscara, ano 2, n. 30, 30ago1919, s/n	96
Figura 16 – Revista Máscara, Ano 1, n. 3, fev 1918, s/n	107
Figura 17 – Anúncio Brasil-Club, Correio do Povo, 20 mar 1918, p. 1	109
Figura 18 – Partitura “La Cocaina”. Compassi & Camin: São Paulo, 1922 ...	120
Figura 19 – Tango “Cocaína”, de Sinhô. Viúva Guerreiro & C: Rio de Janeiro, 1923	124

LISTA DE TABELAS E QUADROS

Tabela 1 – Cabarés, pensões e demais prédios identificados no mapa	33
Tabela 2 – Levantamento realizado a partir do Livro de Registro dos Artistas (ACADEPOL)	82
Tabela 3 – Levantamento realizado a partir do Livro de Registro dos Artistas (ACADEPOL)	84
Quadro 1 – Tabela elaborada a partir das crônicas dos jornais Correio do Povo e O Independente do ano de 1918	114
Tabela 4 – Estrutura da valsa “La Cocaína”	121

SUMÁRIO

Introdução	12
Capítulo 1 – A música da noite: a moderna cidade de Porto Alegre	23
Convidativa e aprazível	24
A outra	27
A dinâmica musical da cidade moderna	30
A cidade como palco das modernas sociabilidades	37
Capítulo 2 – Os cabarés de Porto Alegre como palcos de sociabilidades	41
Os cabarés de Porto Alegre: uma descrição	46
<i>Clube/Centro dos Caçadores</i>	47
<i>Brasil/Brazil Club</i>	59
<i>Club Marly</i>	65
O Cabaré como palco masculino	69
Capítulo 3 – Corpos luminosos na noite de Porto Alegre: as <i>etoiles</i> dos cabarés	74
Estrelas cadentes: trajetórias meteóricas das <i>chanteuses</i>	74
O “livro dos artistas”	81
Fora dos palcos e das páginas das revistas	85
<i>La cabaretière</i> D’Orlys: uma trajetória	94
Entrelaçando essas vidas... ..	98
Capítulo 4 – Abrindo as cortinas: a performance musical das <i>chanteuses</i>	101
A Hora do Banho	106

Música e Cocaína: representações do cotidiano das <i>chanteuses</i>	115
<i>La Cocaína</i>	117
<i>A Cocaína de Sinhô</i>	121
Performance, música e gênero	126
Conclusões	131
Fontes	136
Apêndice	141
Anexos	148

Introdução

Minhas lembranças mais remotas de Porto Alegre convergem para a Rua da Praia, nos anos 1980/1990. Morando sempre no sul do Estado, a capital era um dos destinos da família, por conta de uma tia que morava na Riachuelo, a segunda rua paralela à Rua da Praia. Lembro-me, ainda pequena, vinda do interior, do fascínio que a “cidade grande” exercia sobre mim. A profusão de gentes e lojas, camelôs e mendigos, sons e gritos dos ambulantes. Uma menina do interior não poderia permanecer insensível diante desse cenário.

Anos mais tarde, quando voltei para cursar o mestrado, tendo de enfrentar a cidade grande sozinha, não imaginava que a Rua da Praia estaria tão presente em meus estudos. Não apenas nos horários de almoço e de descontração entre as aulas ou por sua proximidade com o Instituto de Artes da UFRGS e das salas do Pós-graduação, mas na pesquisa que empreenderia sobre as relações de gênero, mediadas pelas performances musicais das cantoras dos cabarés de Porto Alegre no início do século XX¹, no contexto do processo de modernização pelo qual a cidade passava.

O conceito de Modernidade está diretamente relacionado à cidade. Segundo Pesavento, “há uma dimensão cultural e simbólica no projeto da modernidade que implica a transformação da existência num mundo em mudança e que encontra a sua forma de realização no meio urbano” (2002, p. 263). Porto Alegre, como capital e, portanto, centro político e econômico do estado, passou também pela modernização. Uma nova organização do espaço urbano atende não apenas aos novos preceitos de higiene e estética, mas também às necessidades sociais do homem (e da mulher?) moderno.

A circulação, a expansão da vida pública (MARONEZE, 1994, p. 6), um novo comportamento nas vivências interpessoais, decorrentes das relações econômicas e do convívio com um número maior de pessoas (SIMMEL,

¹ O projeto e a pesquisa foram desenvolvidos dentro da linha de pesquisa “Etnomusicologia em fundos históricos”, uma das ramificações temáticas trabalhadas no Grupo de Estudos Musicais (GEM/UFRGS), coordenado pela Prof^a Maria Elizabeth Lucas.

1973[1906]), são alguns dos reflexos da modernização no cotidiano dos habitantes das grandes cidades. Não apenas a cidade se modifica, mas a relação do habitante com ela e com os demais sofre alterações.

Nas cidades modernas do Brasil da virada do século XIX ao XX, encontramos três ambientes onde a música exercia um importante papel mediador nas sociabilidades. Os cineteatros, que recebiam companhias de operetas, de vaudevilles, de zarzuelas, dramáticas e cômicas, além de projetarem filmes, acompanhados por orquestras formadas por músicos locais. Os cafés, que poderiam ser enquadrados na categoria dos cafés cantantes, onde a música é um dos serviços oferecidos. Enquanto se saboreia um lanche e uma bebida, a música acontece ao fundo. É o lugar de conversar e de ver pessoas. Respeitável, podia ser frequentado por mulheres, solteiras ou casadas, contanto que acompanhadas. E, por fim, o ambiente noturno por excelência, o cabaré. Este recebia em seu palco espetáculos de variedades, que podem ser companhias de operetas e demais gêneros ligeiros, bem como companhias cômicas. Além disso, possuíam pistas para dança e proporcionavam também apresentações de dança, que deveriam ser sensuais para atirar o público masculino. As únicas mulheres a frequentar o cabaré são aquelas que lá trabalham ou que foram trazidas pelos frequentadores, embora essas jamais fossem as esposas.

Nesse contexto, um olhar apurado sobre a cidade, especialmente sobre o espaço de sociabilidade dos cabarés, mostrou-se necessário. Quando o tema de pesquisa começou a ter seus contornos definidos, lá estavam elas, a Rua da Praia e a Andrade Neves, como personagens de minha futura etnografia. Percebo então que sou mais uma forasteira, recebida por essa rua que fica tão perto da margem do Guaíba e da atual rodoviária. Começo a repassar minhas impressões e me pergunto: que sensação experimentavam aqueles que por elas caminhavam nas primeiras décadas do século? Que sons ouviam? O que buscavam? E a tarefa mais difícil: como chegar a essas informações, às histórias, às subjetividades de homens e mulheres daquele tempo?

Vejo-me, então, diante da tarefa de representar ou mesmo reconstruir esse ambiente no espaço-tempo, que, entretanto, já foi e continua sendo

empreendida por gerações de historiadores e memorialistas/cronistas. Além desses, a história do centro de Porto Alegre cruza-se com a de diversas personalidades que deixaram suas memórias pessoais impressas. Outra questão importante de ser tratada neste momento de construção do objeto de pesquisa é como fazê-lo a partir deste material, as fontes documentais.

Para trabalhar com o método etnográfico em um contexto de pesquisa histórica é necessário repensar alguns de seus parâmetros. A presença do pesquisador em campo adquire um novo significado nessa situação. O campo é o arquivo, está nas folhas dos documentos pesquisados, nas fotografias das páginas das revistas ilustradas, nos livros de memórias e nos romances de época. Neste caso, não é possível etnografar *in loco* o contexto proposto. Não posso observar ao vivo aquela Porto Alegre de 1920, nem o interior dos cabarés, para então construir, a partir dessa observação, minha descrição de personagens e suas ações. Preciso valer-me de outras vozes, outros discursos, outras subjetividades para acessar esse espaço-tempo e representá-lo. Preciso olhar através de outros olhos, ouvir através de outros ouvidos e, a partir das representações que esses olhos, ouvidos, corpos e subjetividades descrevem, reconstruir essa cena. Segundo Laplantine, no contexto da observação participante, somos “sujeito observante de outros sujeitos no meio de uma experiência na qual o observador é ele mesmo observado” (2004, p. 24). Essa observação recíproca, entretanto, não é possível quando a tríade gente-espaço-tempo encontra-se no passado.

Mas, mesmo no presente, meu campo continua sendo Porto Alegre. Muitos dos acervos nos quais pesquisei estão instalados em prédios que testemunharam o período que abordo na dissertação. O Museu da Comunicação Hipólito José da Costa, por exemplo, era a sede do jornal *A Federação*, periódico que tantas vezes consultei ali mesmo. O Centro Cultural CEEE Érico Veríssimo, situado na Rua da Praia, foi construído para abrigar o cabaré do Clube dos Caçadores. O prédio do Arquivo Público do Rio Grande do Sul funciona na rua Riachuelo desde 1913 e à sua frente estava instalado o Marly Club, cabaré cujas algazarras eram denunciadas nos jornais e para a polícia, por perturbar a ordem pública. Adentrar esses recintos proporcionou-me um vislumbre daquela época.

Sendo meu campo o arquivo, a princípio, imaginei que minha presença como etnomusicóloga não traria estranhamento. Esse pensamento se mostrou equivocado em praticamente todos os arquivos e bibliotecas em que pesquisei. Em um primeiro contato, meus interlocutores mostraram-se curiosos com minha presença. Afinal, o que uma pesquisadora em música estaria procurando no Centro Histórico da Santa Casa, por exemplo? Quando indagada a respeito de minha pesquisa, rapidamente os colegas tratavam de encaixá-la no campo da microhistória, nos domínios da história cultural. Porém, era preciso lembrar-lhes, ou quem sabe, até mesmo surpreendê-los com o viés antropológico de minha pesquisa. Etnomusicologia era, para a maioria deles, um termo desconhecido. Nesse sentido, uma explicação aproximando-a com a antropologia cultural permitia uma compreensão mais rápida e aproximada da disciplina.

Não posso deixar de mencionar o entusiasmo de alguns historiadores e/ou arquivistas, que têm travado verdadeiras lutas com o poder público para defender os arquivos que estão sob seus cuidados, com minha pesquisa. O interesse de outras áreas de conhecimento por estes funciona como uma espécie de validação da importância de conservar e restaurar documentos, de sistematizar seus catálogos e de lhes garantir acesso.

Além dos arquivos acima citados, Museu da Comunicação Hipólito José da Costa e o Centro Histórico Cultural da Santa Casa de Porto Alegre, também tive acesso aos jornais e livros sobre a história da cidade no Arquivo Histórico de Porto Alegre Moysés Vellinho, aos arquivos da Junta Comercial e da Polícia no Arquivo Histórico do Rio Grande do Sul, ao Livro de Registro dos Artistas no museu da Academia de Polícia de Porto Alegre. Além desses, ainda estive no Arquivo Judicial Centralizado do Estado (TJRS), onde, se não encontrei o que buscava pontualmente para a pesquisa, em contrapartida me foram passadas dicas preciosas para a sua consecução. A Biblioteca Central da Pontifícia Universidade Católica de Porto Alegre, em especial a coleção Júlio Petersen, mostrou-se importantíssima na busca dos textos dos literatos e dos cronistas da época. Nesse contexto, as revistas de viés modernista publicadas na década de 1910-1920, como a Kodak, a Madrugada e, sobretudo, a Máscara, proporcionaram, além do material empírico sobre os cabarés, uma percepção

da cidade moderna, de seus personagens e de suas paisagens, por parte dos intelectuais que a publicavam e que para elas escreviam.

Recebi ainda o auxílio de pessoas que também se interessam pela Porto Alegre do início do século, período no qual viveram antepassados, amigos de amigos. Uma conversa com o Dr. Fernando Abreu e Silva, que solicitamente despertou “fantasmas” do passado, contribuiu para direcionar-me na busca de novos dados. Também com o Dr. Miguel do Espírito Santo, presidente do Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul, que, além de empreender uma busca pessoal para me ajudar, emprestou valiosos documentos de seu acervo pessoal, dos quais alguns encontram-se reproduzidos nas páginas dessa dissertação.

No período final da escrita da dissertação, quando já fechava os capítulos, ao conferir referências no arquivo do Correio do Povo, fui apresentada ao jornalista Marcello Campos, que há tempos pesquisava a noite porto-alegrense, possuindo vasto material sobre o Clube dos Caçadores e demais cabarés daquela época. Mais uma vez, percebi a importância do arquivista, que atende a tantas demandas diferentes e que sempre pode ter “ouvido falar alguma coisa” sobre o nosso objeto.

Com acesso aos arquivos e vários rastreamentos, empreendo agora a tarefa de construir, a partir desse material, uma etnografia histórica. Creio ser importante definir alguns parâmetros deste método antes de expandi-lo para o contexto da pesquisa em fundos documentais.

Em uma definição mais ortodoxa, “descrição etnográfica é a realidade social apreendida a partir do olhar, uma realidade social que se tornou linguagem e que se inscreve numa rede de intertextualidade” (LAPLANTINE, 2004, p. 31). O pesquisador precisa, portanto, desenvolver a capacidade de observar e de traduzir sua observação em texto. Para isto, é necessário que vá a campo e vivencie as práticas da sociedade que estuda. Essa fase da pesquisa, que para o etnógrafo “padrão” seria realizada através da observação participante, não pode ser abordada da mesma forma ao trabalhar em um contexto histórico. Nesse caso, teria de valer-se de outras ferramentas para construir sua etnografia, como documentos, fotos, periódicos, gravações, ou

seja, representações que por algum motivo, chegaram até o tempo presente, que foram consideradas importantes de serem guardadas por alguma pessoa.

Quando o principal material de pesquisa já é composto por textos, é preciso tomar cuidado especial para que a descrição do etnógrafo não seja uma mera reprodução do discurso presente nos documentos. Outra tentação para a qual é preciso se manter atento é de transformar a dissertação em um amontoado de fatos curiosos não articulados e discutidos à luz do referencial teórico-metodológico.

Para que nenhuma das duas situações aconteça, estou ciente de que é necessária uma construção a partir da relação do pesquisador com seu objeto. A descrição etnográfica “consiste menos em transcrever e mais em construir, ou seja, a estabelecer uma série de relações entre o que é observado e aquele que observa” (LAPLANTINE, 2004, p. 30). É preciso, além de construir as representações, construir pontes entre os discursos a partir do referencial teórico-metodológico, partindo dos dados empíricos.

Segundo Laplantine (2004, p. 21), “construímos o que olhamos à medida que o que olhamos nos constitui, nos afeta e acaba de nos transformar”. Minha relação, meu encantamento com a cidade de Porto Alegre foi e é um fator preponderante para contemplá-la em minha etnografia. Meu interesse pelos estudos de gênero na musicologia recente, em que são discutidas as construções sociais e culturais elaboradas a partir das subjetividades dos indivíduos inseridos em uma determinada sociedade, e principalmente, pela música, levaram-me a esse tema de pesquisa. Percebo que, à medida que vou descobrindo, construindo representações, remontando o cenário, vou transformando meu olhar e minha escuta, para compreender não apenas como eu percebo, mas qual era a percepção daqueles homens e, especialmente, daquelas mulheres que viveram na cena musical da capital gaúcha no momento de sua modernização.

A partir dos discursos, posso observar como a sociedade é “apreendida do interior pelos próprios atores sociais” (LAPLANTINE, 2004, p. 23), para construir uma descrição do campo da perspectiva daqueles que realmente vivenciaram o período. A participação na prática cultural musical de uma

sociedade, mesmo que através da narrativa de outros, permite ao etnomusicólogo oferecer perspectivas únicas a partir das experiências de campo, dentro dos paradigmas pós-modernos (COOLEY & BARZ, 2008, p. 4). Proporciona uma maneira de impregnar-me dessa cultura, visto que, neste caso, não me é possível fazê-lo através da técnica da observação participante.

As chanteuses

Na Porto Alegre do início do século XX, as artistas que atuavam nos cabarés da cidade poderiam ser identificadas através de diferentes categorias, que participavam da construção de suas identidades artísticas e sociais. O termo *chanteuse* aparecia com frequência nos anúncios e crônicas dos espetáculos apresentados nos clubes noturnos, não denominando, necessariamente, apenas cantoras de origem francesa. Essa categoria de musicista tinha em seu repertório peças de música ligeira, como canções italianas, francesas e brasileiras, sendo que estas poderiam ser interpretadas em um espetáculo de variedades ou incorporadas em uma revista musical, montada pelo *cabaretier* do clube onde estivessem se apresentando. Algumas companhias artísticas contavam ainda com as *soubrettes*, que eram cantoras líricas que interpretavam o papel de mocinhas nas óperas e operetas. Entre as categorias cênicas, havia a *diseuse*, uma atriz declamadora, cuja performance consistia na recitação de poemas, muitas vezes em francês, e a *divette*, que era a atriz que também poderia cantar alguns números, apesar de ser a dramaturgia seu ponto forte.

A escolha de compreender a prática musical das *chanteuses* dos cabarés de Porto Alegre no início do século XX a partir do referencial teórico dos estudos de gênero surge como uma tentativa de proporcionar outro olhar sobre o período da modernidade, como vivenciada na capital gaúcha. Esse novo paradigma teórico é incorporado no campo da musicologia a partir dos anos 1980, quando entende-se que é necessário “estudar as mulheres como objeto e sujeito histórico, assim como o papel que o gênero tem exercido na

história e na historiografia”² (RAMOS, 2010). Até então, a presença de mulheres na história da música ocidental era bastante acanhada.

Além de descobrir músicas e compositoras esquecidas, os estudos de gênero em música também contribuem para construção das identidades coletivas. Entendendo gênero como “a construção social do que masculinidade ou feminilidade significam em uma determinada cultura”³ (CITRON, 2000, p. 5) e sendo a música um importante aspecto cultural da sociedade, é possível que, através dela possamos compreender melhor a construção dessas identidades, posto que essas construções são contingentes do contexto sociocultural e permeiam outros códigos e convenções adotados por essa cultura.

Tanto a Etnomusicologia quanto a Musicologia, principalmente a partir dos anos 1980, têm sido influenciadas pelos rumos contemporâneos da área das humanidades, na busca por um contexto mais amplo às práticas culturais. O papel do etnomusicólogo não mais se resume à transcrição, em gabinete ou *in loco*, da música não-ocidental ou folclórica e à descrição de instrumentos musicais e danças, assim como a Musicologia já não se concentra mais em produzir unicamente trabalhos sobre “vida e obra” de compositores consagrados da música erudita ocidental. Para tal contribuiu a consolidação dos paradigmas pós-estruturalistas, que consideram que um “texto não é um objeto com limites claramente definidos que fixam o significado, mas um conjunto de discursos”⁴ (WILLIAMS, 2007, p. 30).

É interessante observar que a Etnomusicologia, por conta de sua aproximação a outras áreas científicas, como a Antropologia e a Etnologia, precedeu e pode até mesmo ter precipitado a Musicologia na busca por novas abordagens. Novas direções foram propostas pela área, ampliando o espectro da investigação musicológica para os aspectos subjetivos da música ocidental, seu principal objeto de estudo. Uma dessas abordagens trata das questões relacionadas a gênero e à sexualidade.

² *Estudiar a las mujeres como objeto y sujeto histórico, así como el papel que ha tenido el género en la historia y en la historiografía.*

³ *The social constructedness of what maleness and femaleness mean in a given culture.*

⁴ *Text is not an object with clearly defined boundaries that fix meaning, but an ensemble of discourses.*

Ao abordar as questões relacionadas a gênero, a Musicologia busca incorporar em sua análise outras vozes, de forma a construir seu objeto como o “conjunto de discursos” citado por Williams (2007, p. 30). Este “conjunto de discursos” não é construído apenas pela presença e relevância dos gêneros no texto do pesquisador, mas na negociação das identidades do próprio pesquisador em campo. Essa prática tem sido historicamente desenvolvida por etnomusicólogos. No estudo das culturas tradicionais, por exemplo, o sexo do pesquisador limita, ao mesmo tempo que lhe abre possibilidades no trabalho de campo. Mello (2007) pode etnografar o ritual de *iamurikuma*, realizado apenas por mulheres, no grupo indígena dos Wauja, habitantes do Alto Xingu por ser ela mulher. Seeger (2004) obteve valiosas informações a respeito das práticas musicais, sociais e familiares das mulheres Suyá com o auxílio de sua mulher, Judy, que participou intensivamente de seu trabalho de campo. Tanto entre os Wauja como entre os Suyá, a música não pode ser dissociada das questões de gênero, seja nos aspectos relativos à performance do ritual, onde homens e mulheres têm cada qual seus rituais específicos, como também em relação à mitologia.

Para a musicóloga Susan McClary (2002), a questão de gênero é uma das abordagens possíveis na musicologia, para uma melhor compreensão da relação entre música e sociedade, também quando o objeto de estudo for a música ocidental. Segundo a autora

Música não reflete, apenas, passivamente a sociedade; também funciona como um fórum público onde vários modelos de organização de gênero (além de muitos outros aspectos da vida social) são afirmados, adotados, contestados e negociados. (MCCLARY, 2002, p. 8)⁵

As relações socioculturais e a prática cultural etnografada dialogam e negociam entre si, ora formatando, ora sendo formatadas uma pela outra. Ambas as áreas concordam que a música não reflete, simplesmente, a sociedade que a produz, mas a estrutura, a formata, fornece nexos, ao mesmo tempo em que é por ela estruturada (WILLIAMS, 2007, p. 140; CHERNOFF, 1989).

⁵ *Music does not just passively reflect society; it also serves as a public forum within which various models of gender organizations (along with many other aspects of social life) are asserted, adopted, contested, and negotiated.*

Reunir o “conjunto de discursos”, em torno das *chanteuses* e de suas performances artísticas, situando-as dentro do contexto da cidade moderna contribuirá para um melhor entendimento de seu papel artístico e social, enquanto artistas e mulheres. É importante lembrar que essas artistas não correspondiam ao padrão de feminilidade socialmente aceito na época, da mulher recatada e dedicada a família. Os dados empíricos portanto, podem corporificar as imagens construídas acerca dessas personagens das noites da capital gaúcha, no início do século. Possibilitarão uma aproximação de suas performances artísticas a partir de suas próprias perspectivas, por trás das cortinas, fora das luzes do palco, despidas de seus figurinos.

Com base nesses pressupostos, estruturei os cruzamentos do material empírico com o referencial teórico em quatro capítulos. No primeiro capítulo, busco compreender a dinâmica da cidade na qual os cabarés estão inseridos. A convivência das sociabilidades diurnas e noturnas, situadas, respectivamente, na Rua da Praia e na Rua Nova ofereceram diferentes perspectivas de uma cidade que é multifacetada. Além das diversas mudanças efetuadas no espaço urbano com vista a modernizar a capital gaúcha, também o vivenciar a cidade passa por transformações. A vida noturna é tida, por diversos cronistas e literatos da época como um índice de modernidade, de consonância com a capital cultural da época, Paris.

No capítulo 2, adentra-se ao espaço do cabaré propriamente dito. A partir de imagens e narrativas colhidas em jornais e revistas de ampla circulação na cidade, realizo uma descrição de três desses clubes, escolhidos pela sua exposição nos meios de comunicação da época. São eles o Clube dos Caçadores, o Brasil Club e o Marly Club. Uma vez que os dois primeiros atendiam à elite econômica e social do estado e o último dirigia-se a um público mais modesto, exploro as distinções entre eles, apreendidas a partir da análise estética de seus espaços, de seus anúncios estampados na imprensa e, especialmente, através dos repertórios performatizados pelas *chanteuses* em seus palcos. Dessa forma, busco compreender a performance e a presença destas mulheres em Porto Alegre em relação ao fenômeno social dos cabarés que acontecia nas grandes capitais mundiais, explorando o conceito do *blasé*, do sociólogo alemão Georg Simmel, que trata das sociabilidades da cidade

moderna, regidas pela busca do prazer e pelas relações “embotadas” dos sentidos. Por fim, observo como apesar de contar com tantas atrações femininas em seus palcos, os cabarés eram considerados, na realidade, palcos onde os verdadeiros protagonistas eram os homens que o frequentavam.

O capítulo 3 trata da trajetória das *chanteuses* propriamente ditas. A partir de um conjunto de registros empíricos, busco descobrir quem são elas. Em um universo com tantas *etóiles*, algumas acabaram se destacando e deixando rastros mais visíveis, permitindo o acesso aos bastidores, às pensões de artistas onde moravam e mesmo aos seus dramas pessoais. As conjugações desses elementos permite uma compreensão mais apurada da construção de suas identidades não apenas no aspecto social, mas como musicistas, cantoras.

No capítulo 4 passo a análise da performance musical das *chanteuses*. Utilizando como ponto de partida uma crônica publicada em um jornal da época, sobre a representação de uma revista musical, realizo uma análise dos elementos que compõem não somente a peça em si, mas também desse olhar masculino que narra. A repetida alusão aos dotes físicos da artista esclarecem a importância que estes tinham para a audiência. Em uma análise do repertório, pude perceber como alguns estereótipos femininos eram abordados nas peças cantadas pelas *chanteuses*, compreender como essas mulheres eram representadas pelos compositores, mas sobretudo como elas se empenham neste meio de forte controle masculino.

Capítulo 1

A música da noite

a moderna cidade de Porto Alegre

A cidade calma e tranquila durante o dia sofria radical transformação com a chegada da noite. [MACHADO, 1978, p. 18]⁶

A Porto Alegre da virada do século XIX para o século XX aparentava ser uma cidade de duas personalidades. E cada uma dessas personalidades possuía uma identidade bem definida e oposta, cada qual podendo ser associada a uma rua do perímetro central. A Rua da Praia representa a cidade familiar, trabalhadora, divertida, enquanto a Rua Andrade Neves, antiga Rua Nova, ficaria conhecida como o lugar dos perdidos, do divertimento mundano, do jogo, do vício e da prostituição. Ambas efervescentes, agitadas, modernas.

Enquanto a primeira desfrutava de uma boa fama, sendo o local onde a boa sociedade em geral ia passear ao final do dia, onde as casas de comércio respeitadas estavam sediadas, a Rua Nova era descrita como de péssima fama, por conta das diversas pensões e clubes noturnos que lá funcionavam. Entendo que, apesar de opostas em suas propostas de divertimento, ambas participam da construção do universo sonoro da cidade. Para chegar ao ambiente do cabaré, local da performance musical das *chanteuses*, o objeto de estudo desse trabalho, preciso fazer o caminho da rua.

O cabaré aparecia como um importante espaço da sociabilidade masculina das elites de Porto Alegre (MONTEIRO, 2006, p. 490), dentre os “espaços fechados de sociabilidade” que surgem com a ampliação da “vida pública” (MARONEZE, 1994, p. 6), e é preciso compreendê-lo a partir dessa perspectiva. Esses espaços, abertos e fechados, tornavam-se palcos onde tinham lugar as modernas relações sociais. Com suas atrações musicais, modas, comidas e bebidas importadas, o cabaré abre as portas para um mundo

⁶ Optei por diferenciar as citações que aparecem ao longo do texto da seguinte forma: as citações de referenciais teóricos e de autores que discutem os temas abordados seguem as normas de formatação ABNT adotadas pela UFRGS; as citações tratadas como “vozes nativas”, os textos de época, estão formatados com um recuo maior e estão inteiramente em itálico. Dessa forma, fica mais claro ao leitor a função de cada tipo de citação ao longo do trabalho.

moderno, onde a busca por prazeres não tem limites, ou seja, para uma vida *blasé*, conforme a expressão consagrada pelo sociólogo alemão Simmel⁷.

Apesar dessa característica essencialmente masculina, elas não podem ser dissociadas das sociabilidades femininas na cidade moderna, mais especificamente no universo dos cabarés. Essa abordagem, que aprofundarei nos capítulos 3 e 4, pode revelar o protagonismo que as mulheres adquiriam nas relações sociais nos clubes e no cotidiano da cidade moderna, como agentes de transformação ou de consolidação de novos paradigmas na construção das identidades de gênero.

Em tom moralista, os jornais porto-alegrenses da época não se cansavam de anunciar as consequências nefastas da presença dos cabarés na cidade, denunciando o consumo de álcool e drogas, a prostituição e a realização de jogos de azar, associando esses elementos com a abertura dos clubes noturnos e a chegada, na cidade, das cantoras estrangeiras. Entretanto, raramente citava-se, pelo nome, os estabelecimentos, subjetivamente sugerindo que estes eram “um mal necessário”.

Convidativa e aprazível

A Rua da Praia revela-se, desde a fundação de Porto Alegre, em 1772, como aquela que recebia os migrantes e imigrantes, por sua localização próxima ao ancoradouro de barcos. Foi a partir dali que começou a se desenvolver a capital dos gaúchos. A localização geográfica da cidade, às margens do rio Guaíba, é fator preponderante em sua constituição urbana e social. Com a chegada dos primeiros casais açorianos, em 1752, sua colonização começa voltada para o rio. Já no século XVIII, a Rua da Praia, que contorna a margem do rio, desde cedo fazia parte de sua paisagem e recebia os visitantes e imigrantes que aportavam na cidade. Amplamente descrita, em prosa e em verso, por memorialistas e historiadores de várias gerações, é por lá que, no início do século XX, passavam todos os tipos de personagens que habitavam ou que estavam de passagem pela capital gaúcha.

⁷ A sociabilidade *blasé*, que resultou do estilo de vida das grandes cidades do início do século XX, conceito elaborado por Georg Simmel será discutido no próximo capítulo.

A Rua da Praia torna-se, então, o ponto de encontro, por excelência, das modernas sociabilidades porto-alegrenses. A circulação pela artéria central da cidade passa a fazer parte do dia-a-dia dos seus moradores, como reflexo da ampliação da vida pública. Na virada do século XIX para o XX, o crescimento acelerado, a modernização e a chegada de grande leva de imigrantes à cidade resultam no surgimento desses novos espaços, sejam eles abertos ou fechados (SANTOS, 2008). Para proporcionar divertimento à população, surgem cafés, casas de chá, confeitarias, teatros, cinemas, para os mais variados públicos e classes sociais. A maioria desses estabelecimentos localiza-se no centro da cidade, na Rua da Praia ou em suas imediações. Dentre esses espaços, podemos citar ainda os cabarés, embora nenhum deles estivesse localizado nessa rua.

Nesses “espaços fechados de sociabilidade” podemos ouvir os acordes, os sons que caracterizam a cidade moderna. Durante o dia, a Rua da Praia media as sociabilidades dos moradores da cidade e dos visitantes, onde os diferentes estratos sociais se encontravam e conviviam, conferindo à “vida pública” um caráter homogeneizador (MARONEZE, 1994, p.114). O cronista e músico Nilo Ruschel (1971), ao chamá-la de namorada e elogiar seu andar leve, refere-se a um de seus maiores atrativos: o *footing*, momento da tarde em que as moças casadoiras desfilavam à rua para serem vistas por futuros pretendentes. Nesse ambiente, uma confusão de sons mecânicos e humanos podia ser percebida: carros, bondes, vendedores, gramofones, conversas dos transeuntes. Um novo ritmo passa a reger suas vidas. E esses novos sons, mecânicos, industriais, são percebidos como indicadores da modernidade. Não é por acaso que Theodomiro Tostes (1903-1986), poeta e escritor porto-alegrense, identificado com o modernismo, colaborador assíduo de jornais e revistas da época, compara os novos sons da cidade com o *jazz*, afirmando ser este “a representação dinâmica de toda a alma moderna”, associando seus sons aos de elementos da cidade, como a buzina, o trem, as oficinas e fábricas.

E o jazz-band é assim: reflete na babel de mil linguagens musicais, a confusão febril destes dias que dançam a última criação coreográfica da vida. A dança da loucura. Para o futuro! Doidamente... [TOSTES, 1926, p. 26]

Essas modificações na dinâmica da vida foram reconhecidas e debatidas por aqueles que as viveram. Maroneze (1994, p. 6), ao trabalhar com as crônicas de Achylles Porto Alegre (1848-1926), constatou que diversos gêneros de escrita da época apontavam e discorriam sobre as alterações que a modernização da cidade trazia ao comportamento social de seus moradores.

Nesse contexto, a Rua da Praia é convertida em uma espécie de símbolo de modernização da cidade, pois representa seu progresso. Aliás, nesse momento histórico, o progresso da cidade é almejado pelos governantes, através de medidas de higienização, saneamento e urbanização, de forma a enquadrá-la em um novo paradigma, o da cidade moderna. Olhando para Paris como um modelo e, logo a seguir, para a capital da nova República no período, o Rio de Janeiro, e Buenos Aires, capital da Argentina, percebem o tamanho do desafio que têm diante de si (PESAVENTO, 1999).

Há uma dimensão cultural e simbólica no projeto de modernidade que implica a transformação da existência num mundo em mudança e que encontra a sua forma de realização no mundo urbano. [...] Na proposta de progresso positivista, a cidade moderna configurava-se como uma das imagens simbólicas da modernidade almejada. (PESAVENTO, 1999, p. 263)

E a música estava por toda parte. A proliferação de cafés com música ao vivo também é entendida como indicador de progresso e modernidade. O jazzista Hardy Vedana⁸, ao lembrar a sua inserção no meio musical da cidade na década de 1950, acreditava que, nas primeiras décadas do século XX,

Porto Alegre, pela sua gente, pela sua formação e, principalmente, pelos cafés e confeitarias com música ao vivo, foi sem dúvida alguma uma cidade avançada para a época. Acredito que na América do Sul somente outra cidade possuía tal tipo de entretenimento: Buenos Aires. Quem sabe advenha justamente da capital argentina nosso tipo de lazer, provavelmente pela própria proximidade com o Prata. [VEDANA, 1987, p. 52]

Na constituição do cenário musical de Porto Alegre, Vedana aponta a presença dos imigrantes e a “mescla” das diversas culturas que se

⁸ Hardy Vedana (1928-2009), músico gaúcho, pesquisou sobre a música e os músicos do Rio Grande do Sul, e publicou livros de referência, como *Jazz em Porto Alegre* (1987) e *A Electrica e os Discos Gaúchos* (2006).

encontraram no Brasil como um dos fatores preponderantes. Faz questão de ressaltar as “linhas europeias” de sua cultura, atribuindo-lhe, desta forma, certo “glamour”. Além destes, havia também a migração dos moradores do interior, bem como dos negros libertos, que contribuiu para o crescimento da capital gaúcha (PESAVENTO, 1999, p. 264), bem como para sua formação cultural.

Em relação aos cabarés, espaço social de atuação das *chanteuses*, objeto desse estudo, deve-se referir a um importante problema social – o tráfico de escravas brancas, recorrente na época. A literatura historiográfica (e.g. KUSHNIR, 1996) aborda a forte relação entre os cabarés e a prostituição, sendo, portanto, provável a presença das famosas “polacas” também em Porto Alegre. Essas mulheres, recrutadas nos países pobres do Leste Europeu, eram muitas vezes seduzidas e enganadas por supostos noivos, que as alistavam na prostituição. Chegando na América Latina, mais precisamente em Buenos Aires, eram “distribuídas” para os demais países⁹. Entretanto, trazia-se de lá muitos outros elementos que compunham a noite porto-alegrense: músicos, repertório, companhias artísticas, vícios, ou seja, modelos e padrões para uma vida moderna.

Essas pessoas, vindas dos mais diversos lugares, passam a compor o cenário da emergente metrópole de Porto Alegre. Uma constituição moderna, que pode ter nos cabarés um de seus exemplos mais completos, onde artistas, cantoras e prostitutas das mais variadas procedências passam a circular.

A outra

E a outra Porto Alegre? Aquela que chegava com a noite? A frase da epígrafe do capítulo, proferida por um dos mais conhecidos empresários de shows e espetáculos noturnos no Brasil, Carlos Machado, em suas “Memórias sem maquiagem”, onde relembra suas aventuras, desde seu nascimento em Porto Alegre até sua atuação nos principais cabarés e casas noturnas do mundo, confere com a profusão de anúncios e referências que encontrei nas fontes jornalísticas pesquisadas. Apesar de Fonseca (2006), afirmar, a partir da análise dos discursos dos cronistas da revista modernista *Madrugada*, que

⁹ Ver KUSHNIR, Beatriz. **Baile de Máscaras**. O assunto será abordado novamente, no capítulo 3.

circulou no ano de 1926, que a cidade “não devia ter uma noite tão intensa e movimentada, se comparada com os modelos de nossos dias, porque a boemia estava centralizada na vida inocente e simplória dos cafés das ruas do centro” (FONSECA, 2006, 44), diz não poder deixar de citar o cassino e o cabaré do Centro dos Caçadores, “frequentado pela *gente bem* e pelos barões estancieiros” (FONSECA, 2006, 44) e as noites de pôquer do Clube Comercial. Assim como esse, outros se espalhavam pelo centro de Porto Alegre.

Trabalhando com a imprensa da época, compreendo que esta me proporciona diferentes perspectivas de um mesmo fato ou evento. Fonseca (2006), ao estudar os cronistas que versavam sobre o dia-a-dia leve, comportado e morno do centro da cidade, observou a cidade a partir desse ponto de vista. Para a construção de uma descrição etnográfica, entendo que esta perspectiva da sociedade está sendo “apreendida do interior pelos próprios atores sociais” (LAPLANTINE, 2004, p. 23), a partir de suas vivências e experiências. Dessa forma, o cronista que passeia pela Rua da Praia, que comenta os aspectos da vida cotidiana não teria como referir-se à cidade como efervescente e lasciva, visto que essa vivência não compunha seu dia-a-dia.

Carlos Machado, ou José Carlos Penafiel Machado, o Machadinho, citado no início do subcapítulo, mantinha uma relação diferente com a cidade e a noite de Porto Alegre. Nascido no ano de 1908, em “berço de ouro”, morando até o início de sua vida adulta no centro da cidade, despertou cedo para os prazeres que ela oferecia.

Filho de pai rico, infantil do meu querido Grêmio, campeão de remo e natação, ganhei alguns certames de bilhar e concursos de tango, fui “coronel” e gigolô, ou melhor, amant du coeur, jornalista, revolucionário, bailarino, maestro, dono de restaurantes e boates, produtor e diretor de espetáculos, trabalhei com Maurice Chevalier, fui partenaire de Mistinguette, torcedor do Botafogo, capa do “Life”, tive muito dinheiro e algumas vezes passei a média com pão e manteiga, criei um estilo de ver a noite, entendendo-a e entendendo mais ainda os amigos que tive e os inimigos que perdi. Por tudo isso, Sérgio Porto passou a me chamar de “El Rey de La Noche”. [MACHADO, 1978, p. 8]

Reconhecido por Augusto Meyer (1966) como o *mais brilhante gigolô* do Clube dos Caçadores, do qual tratarei no próximo capítulo, Machado foi produtor e diretor de espetáculos musicais brasileiros, trabalhando em alguns

dos mais famosos cassinos do Brasil, entre eles, o Cassino da Urca, na capital federal Rio de Janeiro, na década de 1940.

Sua proximidade cotidiana com o efervescente ambiente noturno proporciona uma descrição da paisagem sonora que ouviam os transeuntes do centro da cidade. O “taconado”, as palmas e “o ressoar de botas” ouvido por Machado sugere a predominância dos gêneros espanhóis e latinos entre as atrações dos cabarés, com o flamengo, a zarzuela, o tango.

Morava num sobrado que ficava na esquina da Rua da Ladeira com a Rua Nova, exatamente ao lado do cabaré Caçadores. A música e o bater das castanholas não me deixavam dormir direito. Conhecia de cor todos os números de variedades. O que mais me intrigava era o silêncio súbito, interrompido pelo barulho solitário de palmas e o ressoar de botas contra o assoalho. Mais tarde, quando em outro capítulo entrar pela primeira vez no Caçadores, é que verifiquei ser o taconado do bailado espanhol. [MACHADO, 1978, p. 14]

Eis que surge a “outra”, a Rua Nova, paralela, mas em oposição à efervescência diurna da Rua da Praia. De pequena extensão, sediava o mais famoso cabaré e cassino da urbe, o Clube dos Caçadores. Comportava ainda a Pensão Aurélia (exclusiva para artistas) e o High Life Club, também um cabaré.

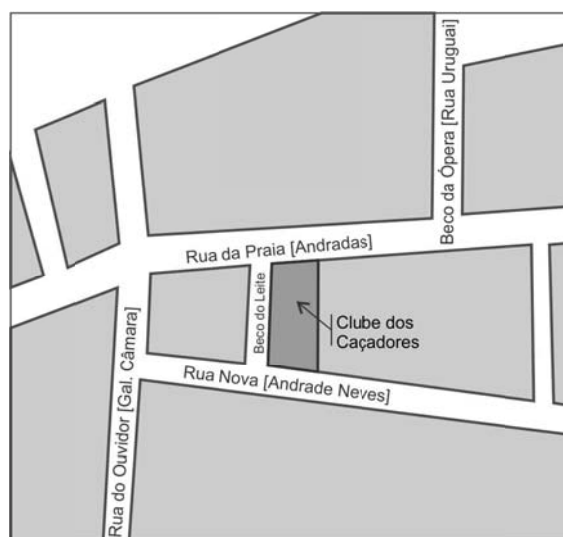


Figura 1 – Localização do Clube dos Caçadores e da Rua Nova em relação à Rua da Praia.

A música, o bater das castanholas e dos sapatos dos dançarinos, o silêncio e, por fim, as palmas, são elementos que constituem essa paisagem sonora. Ainda criança, Machado é envolvido por esses sons e, de certa forma, atraído por eles, posto que tornou-se um dos mais famosos boêmios do país.

A dinâmica musical da cidade moderna

Pelo que se infere a partir da leitura dos jornais da época, ao contrário do que os cronistas analisados por Fonseca (2006) observavam, Porto Alegre tinha uma vida noturna diversa e movimentada nas primeiras décadas do século XX. Além de vários cabarés, havia ainda cinemas, teatros e bares que alegravam a noite, proporcionando divertimento aos diversos públicos. A música surge como um dos elementos da vida noturna. Havia música ao vivo em toda parte: nos cafés, nos cinemas, nos teatros, nos cabarés. Os músicos, cantores e instrumentistas, locais ou visitantes, revezavam-se entre os diferentes estabelecimentos. Os cafés, que ofereciam “espetáculos familiares”, estendiam sua programação até perto da meia noite, iniciando suas sessões quando do encerramento do expediente de trabalho (MARONEZE, 1994, p. 114).

A noite começava com shows musicais em torno das 20h30min e encerrava impreterivelmente às 23h45min, pois este era o horário dos últimos bondes para o fim da linha. [VEDANA, 1987, p.52-53]

A Confeitaria Colombo, localizada na esquina da Rua da Praia com a Rua da Ladeira¹⁰, ou seja, muito próximo aos cabarés e às pensões de artistas do centro, era uma das mais requintadas de sua época. Na revista *Máscara*, a Confeitaria anunciava uma sessão com o “melhor *jazz band* da capital”, das 16 horas às 23h30min. Ou seja, quem permanecia até o final da função, provavelmente passaria pelo movimento dos boêmios que se encaminhavam para divertimentos não tão familiares pelas redondezas.

Observo que a confeitaria possuía um “moderno salão”, onde havia um elevador para melhor atender às famílias. As máquinas, associadas à sonoridade do *jazz* pelo cronista Theodomiro Tostes, surgem nesse ambiente e lhe garantem o epíteto de “moderno”, ressaltado no anúncio (Figura 2). A rua

¹⁰ O prédio existe ainda hoje.

era vista como um lugar seguro, o que permitia às famílias frequentarem as sessões de cinema e de teatro, anunciadas como “espetáculos familiares” (O INDEPENDENTE, 12jun1916), mesmo que estas fossem até tarde.



Figura 2 – Revista Máscara, ano 9, nºs 1 e 2, jan-fev 1926, s/n.

Se as programações nos cafés e cinemas funcionavam até perto da meia-noite, oferecendo divertimento familiar, Carlos Machado conta que a noite nos cabarés e cassinos iniciava cedo, bem como a função nos prostíbulos, por volta das cinco horas da tarde (MACHADO, 1978, p. 18). Provavelmente, o horário do expediente de trabalho ia até às cinco horas. A partir desse momento, “os cafés e as principais ruas do centro ficavam repletas de pessoas em busca de lazer e companhia” (MARONEZE, 1994, p. 114). A música toma conta das ruas da cidade. Os cafés ofereciam aos clientes a música das *jazz bands*, diretamente associadas à modernidade pelos cronistas da época, uma vez que o som metálico dos instrumentos musicais remetiam aos sons mecânicos da cidade, das indústrias, dos bondes.

Os cinemas também ofereciam acompanhamento musical às fitas projetadas. O Theatro São Pedro preparava o espetáculo de logo mais. Também os cabarés começavam a receber seus *habitués*. As imediações da Rua da Praia e da Rua Nova, ou seja, o centro da cidade era composto por uma profusão de sons musicais.

Maroneze (1994) observa que a história da cidade, nesse momento, concentra-se nas ruas centrais, tanto durante o dia, no *footing*, nos cafés, nos debates sobre os mais variados tópicos diante das livrarias, quanto durante a noite. Mesmo que houvessem espaços noturnos, como bares e prostíbulos em outras regiões da cidade, o centro ainda reunia o maior número de estabelecimentos do gênero. O autor associa ainda a vida boêmia alimentada pelos bares e cabarés à vida moderna, uma tendência internacional. Estes espaços seriam indicadores do progresso e da modernização da cidade, assim como a reforma urbana, os bondes, o telefone.

A Rua Nova (Andrade Neves) era, possivelmente, uma das mais frequentadas e também mais emblemáticas desse tipo de divertimento, por conta dos estabelecimentos que ali estavam sediados. Ao relembrar as histórias de Porto Alegre, na década de 1930, Sá Júnior, no *Anedotário da Rua da Praia*, comenta sobre a “péssima fama” da rua.

A Rua Nova, hoje Andrade Neves, tinha péssima fama nos anos trinta; cheia de pensões de mulheres dos mais variados níveis, destacava-se, no meio delas, o famoso “Clube dos Caçadores”, passarela maior da vida noturna da cidade./ Embora os prostíbulos acabassem por constituir-se a tônica, havia, inicialmente, no único acesso à rua, na esquina da Ladeira, algumas poucas casas de família, cujos moradores cuidavam quem por ali passasse, pois a presença no local era fato suficiente e definitivo para rótulos morais. Por isso, a maioria dos frequentadores da rua, quando passava por esses guardiões, escondia o rosto sob mantas, ou levantava golas... [Sá Júnior, 2007, p. 73]

A partir de sua narrativa, pode-se corroborar a ideia exposta acima, sobre a circulação de diferentes grupos sociais no ambiente do centro de Porto Alegre. Casas de família conviviam com bordéis e cassinos e era preciso usar um disfarce para não ser reconhecido pelos vigilantes que se postavam nas janelas das casas, para verificar o movimento. Ao que indica a narrativa de Sá Júnior, a presença dos prostíbulos não inibia os moradores da rua, que “cuidavam quem por ali passasse”.

Identifiquei, ainda, outros clubes noturnos, totalizando doze “clubs” ou cabarés, situados no perímetro central de Porto Alegre, na década de 1910-1920, a partir da pesquisa em jornais e revistas porto-alegrenses da época. Localizei ainda a Pensão Aurélia e Pensão Ritta, que, apesar de não

pertencerem a categoria dos demais citados, estão intimamente ligadas a eles. Essas pensões abrigavam as companhias artísticas que vinham se apresentar nos cabarés e situava-se próximas a eles. No mapa a seguir (Figura 3), estão marcados os cabarés, as pensões e alguns dos prédios importantes na configuração do espaço social dos prazeres noturnos do centro da cidade.

Nº	Nome	Endereço
1	Mignon Club (1917)	R. Dr. Flores 55
2	Club Marly (1917)	R. Riachuelo 168
3	High Life Club (1919) Americano Congresso (1918)	R. Andrade Neves 48*
4	Centro dos Caçadores (1916)	R. Andrade Neves 26*
5	Club Monte Carlo (1918) Marly Club (1924)	R. das Flores 4
6	Royal Club (1918)	R. 24 de Maio 21
7	Boulevard Club (1918)	R. 3 de Novembro 5**
8	Palace Club (1917)	R. Gal Câmara 17***
9	Brazil Club (1916)	Rua Sete de Setembro, 58
10	Colibri Club (1918)	Rua da Margem, 178, esq. Luis Affonso
11	ABC Club (1917)	Rua Gal Câmara 33
12	Casino Club (1917)	R. Andrade Neves 29
	Pensões	
13	Pensão Aurélia	R. Andrade Neves 44*
14	Pensão Ritta	R. Jerônimo Coelho 17
	Referências	
A	Palácio Piratini	Praça Mal. Deodoro, 101
B	Theatro São Pedro	Praça Mal. Deodoro, 1
C	Praça da Matriz (Mal. Deodoro)	
D	Casa de Luis Alves de Castro (cap. Lulu)	Praça Mal. Deodoro, 72
E	Intendência Municipal	

* Rua Nova; ** Beco do Oitavo, atual R. Des. André da Rocha; *** Rua da Ladeira.

Tabela 1 – Cabarés, pensões e demais prédios identificados no mapa (Figura 3).

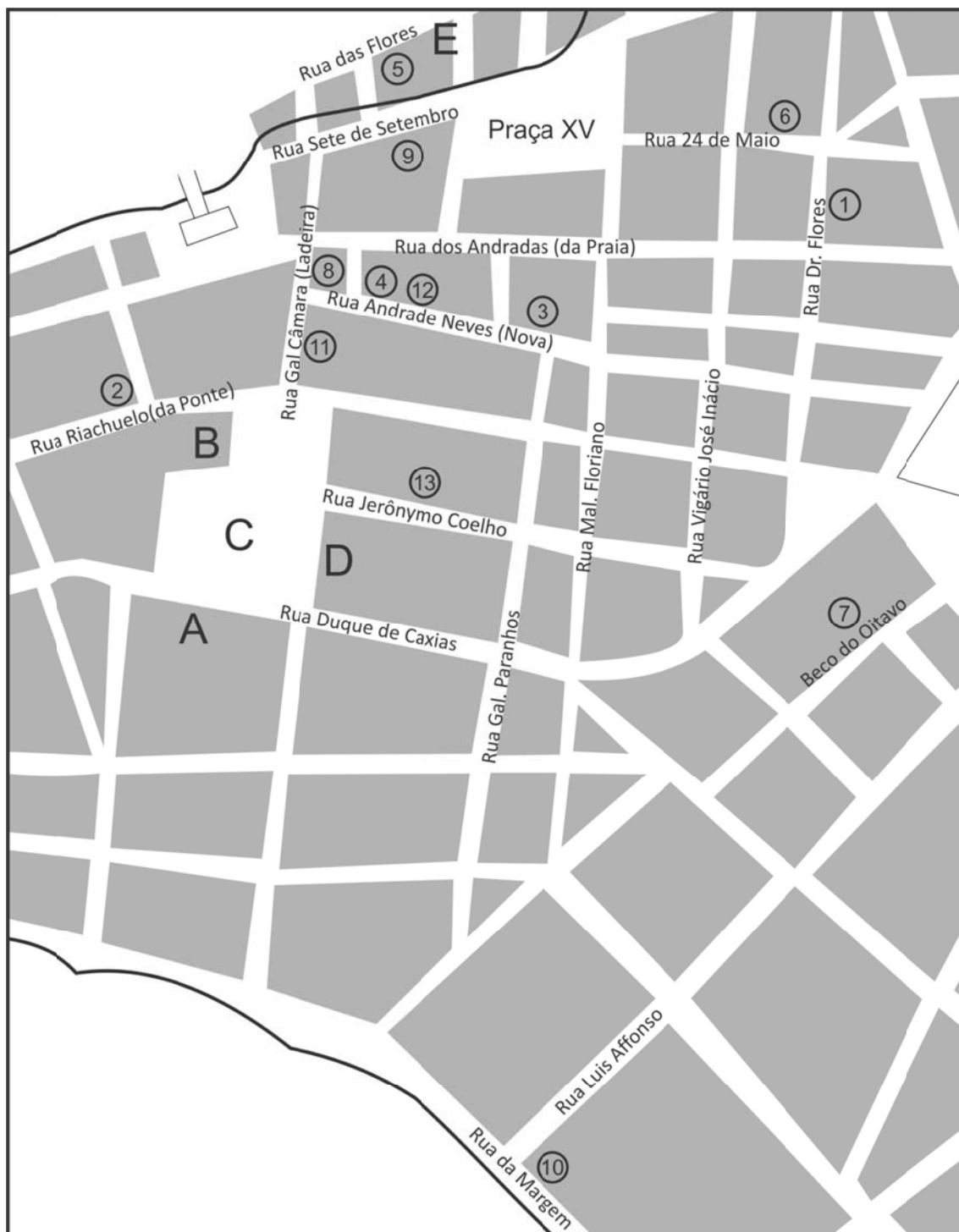


Figura 3 – Mapa do centro de Porto Alegre, com as principais ruas e a localização dos cabarés e pensões.

A partir desse mapa, pode-se notar que os principais clubes noturnos, como o Caçadores, o Palace e o Brasil Club ficavam próximos aos prédios administrativos da capital, das repartições públicas. Também as pensões de artistas. O Brasil Club ficava a praticamente uma quadra da Intendência

Municipal. Essas distâncias todas poderiam ser percorridas a pé, possibilitando e favorecendo a circulação no centro da cidade. A partir de uma análise visual do mapa, pode-se constatar que os cabarés mais luxuosos, como o Caçadores (4) e o Brasil Club (9) ficavam no centro de toda a movimentação de Porto Alegre e próximos às casas legislativas.

A convivência das sociabilidades diurna e noturna, que acontecia entre as cinco horas da tarde e a meia-noite não era pacífica. Os cabarés faziam parte do ritmo da cidade, porém essa “máquina” nem sempre funcionava harmoniosamente. Vizinhos indignados reclamavam aos jornais e à polícia, denunciando a “algazarra” que faziam seus frequentadores e seus músicos.

Cito como exemplo o artigo publicado na primeira página do jornal *O Independente*, de 25 de fevereiro de 1918, que parece ser uma carta de leitor, descrevendo a movimentação que um cabaré, o Club Marly, produzia nas suas imediações. Perto deste estabelecimento, ficava uma casa de recuperação para enfermos. Esse artigo será discutido e reproduzido na íntegra no próximo capítulo, de forma a compreender o funcionamento deste clube. Mas gostaria de ressaltar o entrelaçamento entre os diferentes segmentos sociais da cidade na região onde se localizava o cabaré, isto é, nas imediações da Rua da Praia e próximo à rua Nova (Andrade Neves), onde se concentravam cabarés e prostíbulos. Além desses estabelecimentos, casas de saúde, casas de famílias, comércios, localizavam-se nas ruas do centro da cidade, como já observado anteriormente.

Na crônica consta que o clube reunia, diariamente, “*a mocidade, os maduros e a velhice que em colóquios com as hetairas e mundanas se entregam aos prazeres da orgia, que traz na efervescência do álcool em mescla com o apogeu da loucura lasciva, o delírio do cérebro e a débâcle do senso*”. A algazarra tem início às 23 horas, quando os sons do cabaré tomam as ruas e invadem as casas. As prostitutas, que por ali também moram, participam da festa. É interessante atentarmos para o uso da palavra “hetaira” como um eufemismo para referir-se às prostitutas, recorrente nas crônicas policiais da época.

O autor da crônica apela ao intendente municipal, e não ao dono do cabaré, a quem chama de *carrasco* para intervir na situação. Ao intendente, dr. Montaury Leitão, sobram elogios, na tentativa de persuadi-lo a penalizar o estabelecimento.

Em novembro do mesmo ano, mais uma reclamação é publicada. Pelo que encontrei nos anúncios, realmente, o Clube Marly foi um dos poucos a não fechar suas portas durante a epidemia de gripe espanhola, que expandiu-se por todos os países ao final da Primeira Guerra Mundial. O autor comenta que o clube funciona *numa quadra onde residem muitas famílias e junto a uma casa de saúde*, e comenta que as reclamações feitas neste artigo são antigas e conhecidas, apesar do descaso das autoridades competentes frente às denúncias.

Funcionamento de um cabaré – *Continuamos a receber reclamações contra o funcionamento do cabaré Marly, na rua Riachuelo esquina da travessa Paysandú./ Quando todos os centros de diversões e os cabarés fecharam nestes últimos dias, afim de impedir o desenvolvimento da epidemia, o Marly continuou a funcionar numa quadra onde residem muitas famílias e junto a uma casa de saúde./ São de toda justas essas reclamações, aliás velhas e nunca atendidas pelas autoridades que devem zelar pela tranquilidade da cidade. [Correio do Povo - 17 de novembro de 1918 – p. 4]*

Durante o surto da doença em Porto Alegre, os principais cabarés anunciaram seu fechamento temporário nos jornais. São eles, o Clube dos Caçadores, o Brasil Club e o Mignon Club. A exemplo destes, também os teatros da cidade suspenderam suas apresentações. O Marly, ao que indica o jornal, não procedeu da mesma forma. E se causava transtornos aos vizinhos, provavelmente tinha um bom número de frequentadores, apesar da epidemia.

Os cabarés, assim como teatros e cinemas, também se ressentiram da epidemia. Por fazerem parte da constituição da cidade, têm seu funcionamento condicionado à dinâmica social desta. Nesse caso, não apenas pela possível ausência de seus frequentadores, mas também, para não se tornarem mais um foco propagador da doença, visto serem locais de aglomeração humana.

A partir desse exemplo, podemos perceber como as mudanças que ocorrem na cidade são absorvidas pelos estabelecimentos que promovem

espetáculos musicais. De forma análoga, pode-se perceber que o funcionamento dos cabarés também interfere no dia-a-dia da cidade, quando, por exemplo, impedem que moças e senhoras tenham acesso a determinadas ruas, condicionando sua circulação pelas ruas do centro.

A cidade como palco das modernas sociabilidades

A cidade interfere no funcionamento dos cabarés, assim como estes interferem na dinâmica da cidade. Enquanto os cabarés fechavam suas portas por causa da epidemia de gripe espanhola de 1918, sua localização nas ruas do centro interferia na circulação das pessoas, seja pela algazarra de seus frequentadores, pela má-fama que atribui à sua vizinhança. Assim também acontece com os demais estabelecimentos que ofereciam espetáculos musicais e artísticos. Teatros e cafés estavam também integrados na trama cotidiana e nos ritmos da cidade.

As sociabilidades cultivadas nesses estabelecimentos – cafés, cineteatros e cabarés – é que davam o tom de suas atrações. Os cafés e os cineteatros anunciavam seus espetáculos “familiares”, podendo ser frequentados por todos, inclusive moças solteiras, contanto que acompanhadas. Ao mesmo tempo, praticamente no mesmo horário, os cabarés também abriam suas portas. Entretanto, seu público era basicamente masculino e, portanto, oferecia atrações específicas para esse público. Ainda que seja provável a circulação dos músicos entre esses ambientes, bem como dos repertórios, a circulação entre esses espaços era vedada a alguns diferentes habitantes da cidade.

Nos discursos construídos sobre a cidade moderna, observa-se que cada autor fala do que sabe, do que vive. Enquanto os cronistas da cidade ressaltam o sossego e os aspectos pacatos dos *footings* da Rua da Praia, as memórias dos boêmios fazem questão de afirmar que a noite porto-alegrense oferecia divertimentos à altura dos grandes centros “mundanos” da América Latina, como Buenos Aires e Rio de Janeiro, e mesmo de Paris. Porém, como nota Maroneze (1994), ambos trazem em seu discurso a percepção de que a cidade se transforma, seja em sua estrutura física, seja no comportamento de seus habitantes.

A sociabilidade dos novos espaços e do “boulevard” são destacadas constantemente pela imprensa dos anos 10, 20 e 30. Notícias informam e discutem a ampliação do cosmopolitismo, da “vida elegante” e dos problemas associados ao ambiente metropolitano. Novos prédios e “melhoramentos” são exigidos e aplaudidos porque contribuem para a criação de uma verdadeira cidade e sociedade modernas. Neste sentido, deve ficar claro, que muitas das transformações urbanas e sociais são antes resultado de uma cultura moderna do que sua causa: antecipando-se ao aparecimento da energia elétrica, do cinema e das grandes avenidas e seus automóveis, as sociabilidades da rua, dos primeiros cafés e bares já eram uma realidade no início do século. (MARONEZE, 1994, p. 113)

Segundo o historiador, antes mesmo dos elementos da modernidade, tais como a energia elétrica, os automóveis ou o cinema, chegarem à Porto Alegre, a cidade já vivenciava as sociabilidades modernas. Isso se dava em função dos espaços de convivência, sejam eles abertos, como as ruas, ou em fechados, como os bares, os cafés e, lógico, os cabarés.

Falando em sociabilidades, pode-se perguntar: afinal, qual era o lugar da mulher nessa “moderna Porto Alegre”? As revistas ilustradas, como a revista *Máscara*, trazem em suas páginas, as imagens do *footing* da Rua da Praia, além das senhoras e senhoritas de família, pousando em estúdio para retratos. Porém, na mesma revista, as artistas dos cabarés têm suas fotos publicadas. Essa “convivência” acontecia também nas ruas da cidade? Provavelmente sim, pois, os cabarés e pensões de artistas se localizavam muito próximos à Rua da Praia, o principal local de encontro de Porto Alegre. A Rua Nova ficava no caminho entre a Rua Duque de Caxias, rua na qual muitas famílias da elite da cidade moravam, e a Rua da Praia.

Os cabarés, apesar de serem palco de sociabilidades masculinas, tinham ainda suas personagens femininas. As *chanteuses* e dançarinas estavam por lá, mediando essas sociabilidades e negociando sua própria presença naquele ambiente. Enquanto era lícito aos homens frequentarem tanto a confeitaria Colombo, por exemplo, quanto os cabarés, as mulheres frequentavam um ou outro. Senhoras e moças de família jamais seriam vistas em um cabaré, enquanto as artistas causavam escândalo às famílias

A partir das cinco horas da tarde, enquanto os cafés começam a lotar, também se ouviam os primeiros acordes das orquestras dos cabarés. É provável que fossem escutados da rua também, pelos transeuntes. Misturados

aos sons das vozes e dos sotaques, ouvia-se a música. É a euforia da modernidade.

Pode-se identificar um desejo de inserir Porto Alegre no circuito das grandes cidades da América Latina. Cronistas da época, assim como alguns posteriores como Hardy Vedana, bem como os anúncios dos cabarés, colocam-se ao lado de cidades como Buenos Aires, Montevideú, Rio de Janeiro. Os anúncios do Clube dos Caçadores na revista *Máscara* trazem esse chamariz, para atestar a qualidade artística de suas atrações.

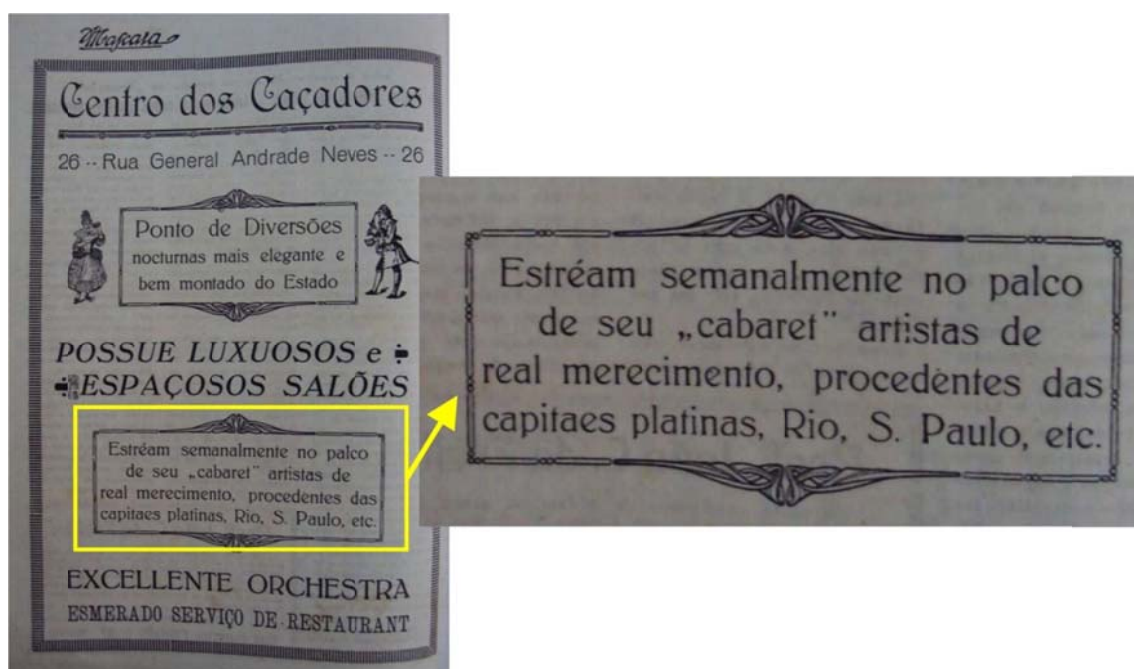


Figura 4 – Anúncio Revista *Máscara* Ano 9, número 1 e 2, janeiro e fevereiro de 1918.

A comparação com Buenos Aires parece indicar uma estreita relação entre as duas cidades. Ao invés de buscar no Rio de Janeiro suas referências, a citação da capital argentina como comparativo podia estar sendo utilizada por ser mais familiar aos porto-alegrenses. Vedana observa ainda que “durante a semana havia apresentações de cantores ou orquestras estrangeiras, quase sempre vindas da Argentina” (VEDANA, 1987, p. 53). A referência musical, por conta dos músicos e do repertório, vinha também do Prata.

Além desse intercâmbio com os países platinos, Vedana atribui à imigração um papel importante na formação da identidade cultural da cidade.

Na verdade, Porto Alegre sempre foi um centro cultural de linhas europeias, já que a maioria de seus habitantes descendia do Velho Mundo: primeiro vieram os alemães (sem contar os portugueses, é claro), depois os italianos, seguidos de franceses, ingleses e ainda espanhóis e irlandeses, que trouxeram seus gostos pela música, bem como suas culturas, que aqui acabaram por mesclar-se com o que já havia no século passado: índios, portugueses e pretos (estes últimos, escravos). Tal miscigenação proporcionou um florescimento musical bastante grande para a cidade. [VEDANA, 1987, p. 12]

Na constituição do cenário musical de Porto Alegre, Vedana aponta a presença dos imigrantes e a “mescla” das diversas culturas que se encontraram no Brasil como um dos fatores preponderantes. Faz questão de ressaltar as “linhas europeias” de sua cultura, atribuindo-lhe, desta forma, certo “glamour”. Além destes, havia também a migração dos moradores do interior, bem como dos negros libertos, que contribuiu para o crescimento da capital gaúcha (PESAVENTO, 1999, p. 264), bem como para sua formação cultural. Inclui-se nesta lista ainda as polacas, anteriormente citadas.

Essas pessoas, vindas dos mais diversos lugares, passam a compor o cenário da emergente metrópole de Porto Alegre. Uma constituição moderna, que pode ter nos cabarés um de seus exemplos mais completos, onde artistas, músicas, cantoras e prostitutas das mais variadas procedências passam a circular, permitindo que cruzamentos culturais e musicais tenham espaço em seus palcos.

Capítulo 2

Os cabarés de Porto Alegre como palcos de sociabilidades

Com o desenvolvimento da “vida pública”, surgem também “espaços fechados de sociabilidades”. Se a rua é o lugar onde todos podem andar livremente, os espaços fechados têm seus públicos restritos, especialmente no caso dos clubes noturnos (MARONEZE, 1994, p. 114). A frequência a esses espaços, tanto fechados quanto abertos, era considerada uma espécie de “necessidade social e uma estratégia de lazer” (MARONEZE, 1994, p. 114). Ou seja, a partir do relato dos memorialistas, Maroneze depreende que acontecia, nesses lugares, uma “teatralização da vida metropolitana moderna” (MARONEZE, 1994, p. 114).

Esses espaços fechados podem ser compreendidos como indicadores da modernidade. Uma série de novos hábitos são introduzidos no cotidiano das pessoas que habitam as cidades grandes, que nesse período almejam tornarem-se metrópoles, à exemplo do processo de modernização que acontecia nas grandes urbes da Europa.

O cabaré é visto como um dos resultados dessa nova proposta de sociabilidade. É o que afirma Jalevich (1993), referindo-se ao fenômeno no contexto sociocultural da maior cidade centro-europeia, Berlim.

O cabaré de Berlim era um produto das mudanças na vida urbana e no gosto artístico no início do século XX. Quando Berlim se tornou uma cosmópolis, teóricos sociais e críticos culturais registraram o desenvolvimento de uma nova mentalidade, fortemente afetada pelo dinamismo e consumismo da cidade. O barulho da vida da cidade grande encorajou a criação de formas de arte e entretenimento que eram igualmente heterogêneas e fragmentadas. O show de variedades era o mais popular das novas diversões. Defensores do cabaré copiavam o formato do show de variedades, bem como sua sensualidade, mas também procuravam dar-lhe um conteúdo literário e artístico mais “elevado”. (JELAVICH, 1993, p. 10)¹¹

¹¹ Berlin cabaret was a product of changes in urban life and artistic taste at the beginning of the twentieth century. As Berlin became a Cosmópolis, social theorists and cultural critics recorded the development of a new mentality, strongly affected by the city’s dynamism and consumerism. The disruptions of big-city life encouraged the creation of forms of art and entertainment that

Apesar de ser a Paris da “*belle époque*” a principal referência, em termos de cultura artística ou popular, o show de variedades a que Jelavich se refere foi o modelo reproduzido não apenas nos cabarés de Porto Alegre e do estado, mas também em seus teatros e cineteatros. As “variedades” que compunham esse programa eram imitadores, cômicos, mágicos (prestidigitadores), revistas musicais ou teatrais, cantores e *chanteuses*, danças típicas e regionais, além do *cancan*. Ou seja, o termo variedades faz justiça a diversidade de atrações apresentadas em uma única noite.

O autor observa que o “barulho da cidade grande” é o elemento catalisador desse tipo de espetáculo. Os espectadores buscavam, no divertimento, a mesma dinâmica da vida moderna encontrada em seu cotidiano. Relembro a associação de Theodomiro Tostes do *jazz* com a vida moderna, citada no capítulo 1, em que a música executada pelos metais da *jazz band* é associada ao ruído, aos barulhos das máquinas das fábricas, dos motores dos carros.

Mas como os cabarés, montados em Porto Alegre, divergiam daqueles que estavam em ebulição no Velho Mundo nas primeiras décadas do século XX? Na Alemanha, mais especificamente em Berlim, seus espetáculos possuíam a característica de satirizar e representar a vida social e política, muitas vezes, defendendo o trabalhador proletário e ridicularizando a patrão. Na França e na Espanha, o cabaré era o reduto dos artistas, sendo lugar de reunião e palco de movimentos de arte de vanguarda (SEGEL, 1987). Pelo que pude apreender a partir das crônicas e das narrativas sobre os espetáculos e as programações dos cabarés porto-alegrenses, sua temática era mais voltada ao divertimento ligeiro, à música de *boulevard*, sem comprometimento político, ao menos no palco.

As operetas e revistas apresentadas nos cabarés porto-alegrenses eram importadas, reproduzindo o modelo da *revue musicale* francesa, ou seja, não eram compostas por músicos locais. As revistas musicais eram organizadas pelos *cabaretiers*. Constituíam uma sucessão de quadros, com números

were likewise heterogeneous and fragmented. The variety show was the most popular of these new diversions. Proponents of cabaret copied the variety show's format, as well as its sensuality, but they also sought to give it a “higher” literary and artistic content.

musicais diversos, aproveitando o repertório que as cantoras da companhia já cantavam. Como pode-se observar nos anúncios dos cabarés de Porto Alegre, cada estabelecimento possuía sua orquestra. Com a circulação dos repertórios, não lhes ficava difícil acompanhar as companhias artísticas itinerantes.

A capital gaúcha já possuía uma classe trabalhadora industrial expressiva e organizada, como em Berlim, onde “a monotonia da divisão de trabalho criou um desejo por variedade fora das horas de trabalho” (JELAVICH, 1993, p. 17), e sua classe artística ainda começava a se formar. Entretanto, diferentemente do que acontecia nos cabarés europeus, onde eram encenadas paródias que ridicularizavam e zombavam de reis, ministros e demais autoridades de estado, contendo forte conteúdo político, em Porto Alegre, este ambiente surgiu como um espaço de diversão e de sociabilidade para uma elite social e política. Entretanto, ao aproximar o olhar de três dos diversos cabarés que existiam na cidade, na época, pude perceber uma clara divisão sócio-econômica, a partir dos anúncios e das crônicas de seus espetáculos. Clubes que atendiam à elite, por exemplo, publicavam seus reclames em francês, anunciando as representações de revistas musicais, de autoria de compositores franceses, enquanto outro, que se considerava “democrático”, fazia questão de anunciar suas cantoras brasileiras, que cantavam e recitavam na língua pátria.

Com a formulação de um novo paradigma, de cidade urbano-industrial, cosmopolita, de *Weltstadt*, literalmente, “cidade do mundo”, as relações sociais não permaneceriam as mesmas. O fato dessas cidades contarem com numerosa população e o avanço do capitalismo geravam uma nova dinâmica de relacionamento entre seus cidadãos, batizada de comportamento *blasé* pelo sociólogo alemão Georg Simmel, no texto *A metrópole e a vida mental da cidade*, publicado originalmente em 1906.

Nascido em 1858, em Berlim, e falecido em 1918, Simmel vivenciou e observou as transformações no comportamento dos moradores da cidade e escreveu sobre elas. Segundo o autor, a existência na metrópole gerou duas importantes mudanças no comportamento do habitante urbano: o dinheiro passa a exercer um papel central nessa nova sociedade, regulando a relação

das pessoas com as coisas e entre si, e, nessas grandes cidades, aumenta o número de pessoas com as quais é necessário conviver.

As duas atitudes possuem consequências maiores. Em uma sociedade regida pela lógica do dinheiro, as coisas perdem seu valor efetivo e afetivo, que a partir de então é expresso em valor comercial. O habitante da metrópole passa a ter suas ações guiadas pela cabeça, pela razão e, não mais, pelo coração e pelo sentimento. As relações passam a ser quantificadas a partir da lógica capitalista. E, segundo Simmel (1973[1906], p. 16), “a essência da atitude *blasé* consiste no embotamento do poder de discriminar”. As coisas passam a ter valor conforme seu valor de mercado. Essa lógica acaba se estendendo também às relações pessoais.

Em relação à convivência com um número maior de pessoas, o autor afirma que o cidadão da metrópole deve se resguardar na impessoalidade, numa atitude de reserva, pois lhe é humanamente impossível reagir a todos que encontra na rua. Dessa maneira, forma-se a cultura individualista que hoje vivenciamos nas grandes cidades, onde, muitas vezes, não conhecemos nossos vizinhos de porta.

Além desses dois pontos, a busca pelo prazer, que caracteriza a sociedade ocidental como hedonista, contribui para um “embotamento” da capacidade de reação a novas sensações. Simmel observa que “uma vida em perseguição desregrada ao prazer torna uma pessoa *blasé* porque agita os nervos até seu ponto de mais forte reatividade por um tempo tão longo que eles finalmente cessam completamente de reagir” (1973[1906], p. 16). A pessoa perde sua capacidade de reagir por utilizá-la até seu limite.

Apesar de contemporânea ao período abordado nesse estudo, a análise de Simmel não pode ser considerada como um parâmetro a ser plenamente transferido para as relações entre os habitantes da moderna Porto Alegre. Apesar de possuir e buscar desenvolver diversas características que a enquadrassem dentro dessa nova forma de ser ou de se viver na cidade, ela ainda estava longe do ideal de metrópole. As sociabilidades dos cabarés passam, nesse momento, por transformações. A busca pelo prazer começa a “embotar” a capacidade de reação ao outro, mas as relações entre os seus

frequentadores e das “casas de tolerância” pareciam ainda ser bastante próximas, embora, por vezes, envolvessem “questões econômicas”, como pode-se observar na narrativa do cronista Carlos Reverbel, na qual comenta a “redistribuição de renda” que acontecia quando as prostitutas sustentadas por senhores abastados passavam a sustentar elas mesmas estudantes sem dinheiro. Enquanto seus relacionamentos com os mantenedores poderiam ser pautado pelo comportamento *blasé*, onde estes buscam o prazer sensual enquanto elas estão em busca de uma melhor condição financeira, o cuidado dispensado aos “rapazes” sugere um instinto mais amoroso, quase maternal.

Nas noites do Treviso¹², a camaradagem não tinha preconceitos. Os pais das moças bem-nascidas confirmariam com satisfação a teoria de que os jornalistas não davam bons maridos ao se depararem inadvertidamente com um grupo de repórteres em animado bate-papo com as estrelas dos cabarés da cidade. As prostitutas bebiam ao nosso lado, nos contavam suas vidas e muitas vezes se tornavam nossas amigas. E não era incomum a situação de um estudante de poucos recursos ser sustentado pela namorada prostituta e com ela frequentar bares e restaurantes. Era uma espécie de redistribuição de renda: a moça tirava dinheiro do senhor rico e repassava parte dele para o rapaz pobre. O vínculo, pelo menos entre a jeunesse dorée, dava um certo prestígio e criava uma aura de marginalidade poética. [REVERBEL, 1993, p. 56]

A interação entre os clientes e as prostitutas é concebida por Reverbel como muito próxima, em tons até mesmo poéticos, ao ponto de muitos rapazes serem sustentados pelas namoradas. Um caso relatado pelo cronista é o de Carlos Machado, já aqui citado, como um exemplo da *jeunesse dorée*, bem nascido e gigolô do Clube dos Caçadores, que soube, como ninguém, manejar sua frequência nos clubes noturnos.

Outro “causo”, narrado por Sá Júnior, no *Anedotário da Rua da Praia*, sobre um frequentador assíduo da Rua Nova, demonstra o caráter da relação entre as prostitutas e seus “clientes”. Apesar do caso abaixo citado ter ocorrido, segundo o autor, na década de 1930, ilustra de forma cômica essa interação.

Pouco depois de Ticão formar-se, correu a notícia de sua primeira atuação pública: um júri. Naquela época, dependendo dos causídicos

¹² Segundo Reverbel (1993, p. 56), “o bar preferido pela maioria dos personagens da noite porto-alegrense daquela época”, referindo-se às primeiras décadas do século XX.

em cena, os julgamentos populares despertavam grande interesse, face à falta de espetáculos mais atraentes.

Chegado o dia, a plateia estava repleta, embora ostentando um colorido bizarro, dado a predominância de mulheres vestidas e pintadas com o exagero típico de sua profissão atípica. Um conhecido, curioso, foi falar com algumas delas, castelhanas – as mais belas e prestigiadas – para perguntar a razão da presença maciça. A resposta veio em coro, orgulhosa e faceiramente uníssona:

- Nosstras vinimos a ver al debú de Ticón! [Sá Júnior, 2007, p. 73-74]

No inusitado da situação, observa-se que as prostitutas respondem a pergunta em espanhol. A circulação entre os países platinos e as grandes cidades do Brasil era intensa. A relação entre as prostitutas e os frequentadores dos bordéis e cassinos, portanto, ainda não avançaram ao paradigma percebido por Simmel. Apesar de sua crescente população e modernização, Porto Alegre permanecia sendo uma cidade provinciana.

O entendimento desse contexto social e histórico da cidade, onde o cabaré desponta como um índice de modernidade, permitirá que se entenda, de forma mais ampla, o papel das *chanteuses* e, por conseguinte, de suas performances musicais na construção desse novo paradigma social. Segundo o etnomusicólogo Chernoff

[...] o significado musical é determinado culturalmente. [...] Temos que saber algo sobre os músicos e a variedade de contextos e modos de suas performances para que possamos interpretar alguns pontos essenciais do significado musical. (CHERNOFF, 1995)

Portanto, antes de chegar ao palco e às performances, uma incursão ao ambiente noturno dos cabarés porto-alegrenses, compreendendo seu funcionamento e o tipo de relações que lá são travadas serão de grande auxílio.

Os cabarés de Porto Alegre: uma descrição

Durante a varredura nos periódicos publicados entre 1900 e 1930, identifiquei a existência de ao menos nove cabarés no centro da cidade e em suas imediações próximas. Destes, selecionei três para descrever, em função do tratamento focado nas performances musicais das *chanteuses*. Essa escolha se deu, em parte, pelo acesso ao material sobre os clubes, ou seja,

aqueles sobre os quais encontrei mais dados e, como no caso do Clube/Centro dos Caçadores, também por sua importância na cena noturna da capital gaúcha.

A escolha recaiu, portanto, sobre o Clube dos Caçadores, pela grande quantidade de dados recolhidos sobre este; sobre o Brasil Club, por suas características bastante semelhantes ao Caçadores, pois além de ter publicado diversos anúncios e crônicas de seus espetáculos, atendia também à elite social e econômica; e sobre o Marly Club, em vista das descrições encontradas nos jornais, e pelo contraponto que este clube, frequentado por cidadãos mais modestos, apresenta em relação aos dois primeiros.

Os cabarés, assim como os cafés, segundo o levantamento realizado por Hardy Vedana em Porto Alegre, empregaram uma boa parte dos músicos que atuavam em Porto Alegre nas primeiras décadas do século XX. Além destes, os cabarés também receberam companhia artísticas provenientes do Rio de Janeiro e de Buenos Aires. Os músicos e as *chanteuses* circulavam entre os clubes, posto que a cena musical ainda era pequena e a novidade era um fator atrativo dos clubes noturnos. As novidades eram sempre anunciadas com antecedência, para causar expectativa e levar o maior número possível de espectadores às casas.

Clube/Centro dos Caçadores

Quando se conta o que foi o cabaré Caçadores a grande maioria afirma ser tudo aquilo mania de grandeza de gaúcho, que nada daquilo realmente existiu, que não passou de mais uma lenda da vida noturna de Porto Alegre. Mas, tendo vivido durante seis anos de minha vida, quase todas as noites, no Caçadores, testemunho com firma reconhecida de velho boêmio que, como categoria, estilo, atrações, profissionalismo dos empregados, foi um dos melhores clubes noturnos que conheci em todo o mundo. [MACHADO, 1978, p. 21]

Várias vezes entrei no prédio da Rua da Praia, onde hoje fica o Centro Cultural CEEE Érico Veríssimo, construído para abrigar esse que seria, nas palavras de Carlos Machado, um dos melhores clubes noturnos do mundo, tentando imaginar, apreender algo que me transportasse à época de funcionamento do Clube dos Caçadores. As referências e relatos sobre esse clube sempre destacam seu luxo, sua exuberância, sua superioridade em

relação a outros estabelecimentos semelhantes. O músico Hardy Vedana também se refere ao clube como

uma das mais famosas casas do Rio Grande do Sul e talvez do Brasil, pois com a Primeira Guerra Mundial vieram para cá muitas mulheres bonitas de procedência francesa, que faziam a alegria dos que ali iam para esquecer as “labutas diárias”. Grandes companhias de teatro, revista e música por lá passaram, muitos músicos fizeram ali sua estreia e se consagraram no Cassino Os Caçadores. [VEDANA, 1987, 115]

A referência às “francesas” aparece como um elemento de distinção, reafirmando o caráter de superioridade que este clube possuía comparado aos demais. Além destas, a presença de companhias artísticas variadas em seu palco oferecia a seus frequentadores atrações nacional e internacionalmente consagradas.

Quanto a sua data de fundação, há algumas divergências nos relatos. Maroneze (1994, p. 77) afirma que o Clube dos Caçadores foi fundado no fim dos anos 1910, enquanto Machado (1978, p. 21), relembra a abertura do clube, após o fechamento de um clube chamado *O Fomento*, em 1921. Porém, em 1916, é publicado um anúncio no jornal *Correio do Povo*, no dia 12 de março, anunciando seu baile de carnaval. O baile a fantasia seria realizado “*em seus vastos salões*”, situados na Rua Nova números 24 e 26. Segundo Machado, tanto o *Fomento* como o Clube dos Caçadores eram de propriedade de Luiz Alves de Castro¹³, o Capitão Lulu, e de seu sócio, o português José Carvalho. No anúncio do jornal, porém, quem chama os sócios é a diretoria, cuja composição não é conhecida.

Embora não tenha sido possível precisar a data da fundação do Caçadores, pode-se inferir que tenha acontecido entre os anos de 1915/1916. O endereço no qual o Clube estava sediado (Rua Andrade Neves 24) abrigou, até o final do ano de 1914, uma casa chamada “Concerto Recreio”, que possuía um apelo semelhante ao do cabaré. Seu mote era “*O Rio em Porto Alegre*” e seu formato era “*modelado pelos principais centro (sic) de diversões de gênero alegre, existentes no Rio de Janeiro e nas capitais platinas*”. Sua chamada, comparando-se aos clubes noturnos das grandes cidades da

¹³ Sobre Luiz Alves de Castro farei uma exposição mais detida no próximo subcapítulo.

América Latina, era muito semelhante à que o Caçadores usaria alguns anos depois.

O prédio fronteiro à Rua da Praia, que mencionei no início do subcapítulo, entretanto, só começou a ser construído no ano de 1926 e teria ficado conhecido como *Palácio das Lágrimas*, por conta do dinheiro que os frequentadores perdiam na roleta e em outros tipos de jogos de azar que ali aconteciam (CARNEIRO, 1992, p. 106). Apenas dois anos depois, em 1928, este prédio foi alugado para a AMFORP, empresa que vendia aparelhos elétricos como estratégia para popularizar o uso da eletricidade. A nova edificação absorveu o beco que ficava ao lado (KIEFER, 2002, p. 115), conhecido como Beco do Leite ou travessa Angustura. A intendência municipal havia decidido seu fechamento em 1924, na gestão de Otávio Rocha (A Federação, 3dez1924, p.3), como medida de “*embelezamento e higiene*” da cidade.

O endereço oficial do clube, conforme os anúncios publicados na revista *Máscara* (Figura 4 – cap. 1), era Rua Andrade Neves (antiga Rua Nova)¹⁴ número 26, ou seja, sua entrada ficava na rua acima (Figura 1 – localização; Figura 5 – fachada), onde, a princípio, só era possível chegar pela Rua da Ladeira (General Câmara) (SÁ JÚNIOR, 2007, p. 73). O Beco do Leite era utilizado também, até seu fechamento, como entrada alternativa à Rua Nova.

As datas sugerem que o prédio novo não chegou a ser ocupado pelo cabaré. A aquisição do terreno aconteceu em 1925, sendo a obra iniciada no ano seguinte e em 1928, o prédio foi alugado.

As várias histórias sobre as finalidades do edifício (cassino, bordel de luxo, etc.) provavelmente tiveram origem nas intenções iniciais dos proprietários, que por alguma razão não chegaram a ser realizadas. Em todo caso, os rumores trazem uma explicação plausível para a existência dos inúmeros salões, a maioria nos fundos do edifício e com acessos não condizentes com sua importância. [KIEFER, 2002, p. 115]

¹⁴ Nos anúncios publicados nos periódicos, tanto no *Correio do Povo* como no *O Independente* e na revista *Máscara*, o endereço do Clube dos Caçadores é Rua Andrade Neves número 26, apesar do nome Rua Nova continuar sendo usado, principalmente por cronistas e, posteriormente, por historiados que se referem à este período da cidade.

Segundo Kiefer (2002), o prédio novo (Rua dos Andradas) contava com diversos salões, provavelmente utilizados como salas de jogos. Em cinco fotos publicadas nas edições da revista *Máscara* durante o ano de 1918, ou seja, antes da construção desse prédio, o clube expõe imagens de suas instalações. Apesar de todas terem a legenda “Um dos salões do club”, é possível inferir que uma é a sala de espetáculos (Figura 6), outras duas parecem retratar uma espécie de hall de entrada, onde há assentos confortáveis e propícios à conversação, uma sala com uma mesa de sinuca ao centro, e outra com duas grandes mesas no centro, tendo ao fundo outra sala, onde há mesas redondas, rodeadas de cadeiras, utilizadas provavelmente para jogos de carta.

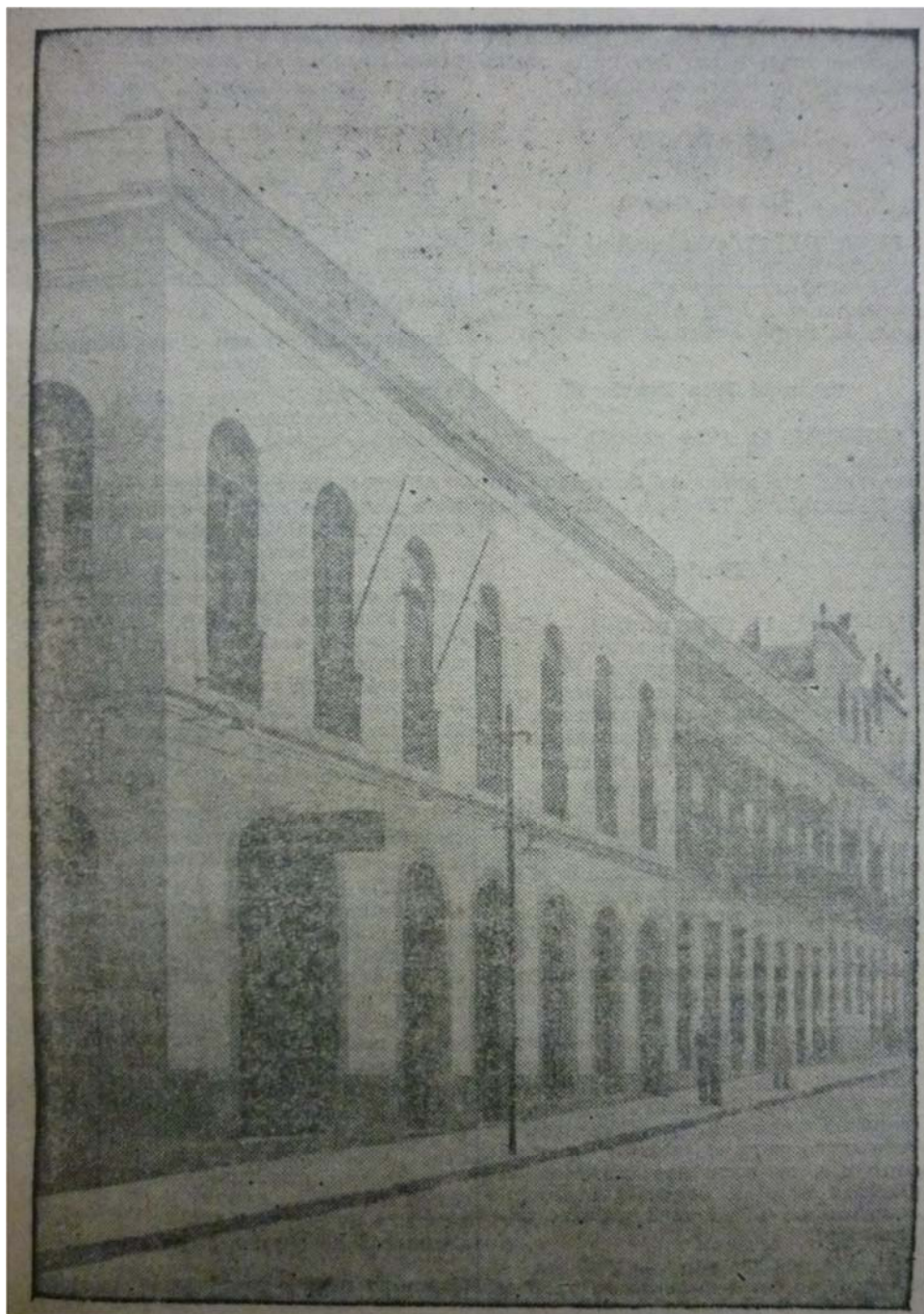


Figura 5 – Fachada do Clube dos Caçadores, Estado do Rio Grande, 17mar1930. Legenda: “O “Centro dos Caçadores”, agora “disfarçado” em Cine-Theatro Variedades”

Segundo Vedana, “o Clube dos Caçadores fechou suas portas em virtude de um decreto-lei, publicado em 1942, que determinou o fechamento de todas as casas de jogo do país e o Club era na realidade um cassino” (1987, p. 126). Mesmo assim, o músico lista o *staff* que atuou no clube nas décadas de 1920 a 1940. Nesta última década, cita o nome da cantora e atriz Horacina

Corrêa. Mulata, Horacina nasceu no Rio Grande do Sul por volta de 1915 e cantava na orquestra de Paulo Coelho¹⁵. Fez sucesso no cinema entre os anos de 1940 e 1950, ficando o destaque de sua carreira por conta do personagem *Rita Baiana*, do filme *O Cortiço*, rodado em 1945 (LOPES, 2004, p.209).

Entretanto, a versão mais comentada é de que o dono original do Caçadores, o capitão Lulu, teria se mudado para o Rio de Janeiro, na época da Revolução de 1930, quando Getúlio Vargas torna-se presidente, levando consigo diversos gaúchos (MACHADO, 1978; GOUVÊA, 1976). Esse acontecimento, definiria o fim da era áurea do Clube, pois a partir de então, não encontram-se mais referências no jornal sobre seu funcionamento.

Como se observa a partir das fotos, os salões tinham diversos e diferentes usos. O primeiro salão citado, cuja imagem está reproduzida na Figura 6, é a sala onde aconteciam os espetáculos. Além de um palco no canto, havia uma pista de dança ladeada por mesas. Na imagem, podemos observar o espaço reservado para os músicos diante do palco, que possui uma dimensão relativamente pequena em relação ao tamanho da sala. A sua frente há um piano e, ao redor deste, encontram-se estantes para partituras e cadeiras para os instrumentistas, separados da plateia por um cordão de isolamento. No fundo do palco, é possível ver um painel emoldurado que conta com uma cortina, com uma paisagem ao fundo. Acompanhando essa paisagem, três outras se encontram nas paredes laterais junto ao palco. O palco possui uma iluminação diferenciada do restante da sala, pois vemos, de cada lado do painel, dois postes com luminárias, além de outras duas, presas à parede. Há ainda dois vasos sobre o palco, que parece ter a frente arredondada.

Ao redor da pista distribuem-se mesas, todas elas com um pequeno vaso de flores. As paredes e o teto são fartamente decorados, com pôsteres de mulheres e espelhos. Perto do forro, uma espécie de barra decorativa, com liras e plantas no estilo *art nouveau*, perfaz todo o perímetro da sala. Há ainda

¹⁵ Considerado como “a figura mais popular e famosa da música em Porto Alegre” por Vedana (p. 38), Paulo Coelho, o “Gordo”, era pianista. Nascido em Porto Alegre no ano de 1910, filho de músicos, começou sua carreira aos catorze anos, tocando nas confeitarias da cidade. Conquistou o público de Buenos Aires e Córdoba com sua orquestra. Foi também o compositor do famoso samba *Alto da Bronze*. Morreu, muito cedo, em 1941, aos 31 anos.

diversos ventiladores no teto. Uma grande estrela, composta por pequenas lâmpadas, encontra-se no centro do forro. Em cada vértice da estrela, há uma pequena luminária. Em seu centro, há um lustre maior. Pelo que pode ser apreendido da imagem, a sala tem um formato quadrado e é possível divisar apenas uma janela, ao fundo, à esquerda.

O ambiente está cuidadosamente arrumado para a foto. Infelizmente, não há nenhum registro do lugar em pleno funcionamento. Para tal, conto com as descrições dos espetáculos encontradas no jornal *O Independente* e o *Correio do Povo*.



Figura 6 – Anúncio Revista Máscara, Ano 1, número 1, 06fev1918, s/n

A narrativa de Machado parece diferir da foto acima. Porém, acrescenta um novo dado: os reservados, que permitiam aos frequentadores ter alguma privacidade em seu lazer.

Os salões do Caçadores eram todos revestidos de madeira de lei; de seus tetos pendiam lustres de cristal, suas mesas cobriam-se de toalhas que combinavam com o estofamento das cadeiras e das cortinas. Tudo formando um conjunto do maior bom gosto. A sala do cabaré sugeria um anfiteatro, tendo ao centro uma pista onde se apresentavam os números de variedades. Uma passagem em forma de túnel ligava o cabaré às salas de jogo. Em volta da sala central foi construída uma galeria onde ficavam os luxuosos reservados, para os que faziam questão de ir ao Caçadores mas que lá não podiam ser vistos.

O Caçadores tinha a melhor cozinha e o mais perfeito serviço da cidade: copos de bacará, talhares de prata, Veuve Clicquot custando cinquenta mil-réis; file com fritas cinco mil e cerveja Oriente, três mil-réis. Não existia couvert, invenção minha, muito mais tarde, no Rio de Janeiro. As variedades começavam à meia-noite. [Machado, 1978, p. 22]

Machado ressalta a elegância dos detalhes do clube, como os copos, os talhares, as bebidas e as comidas que eram oferecidas aos clientes. Tudo isso para atender ao público de alto poder aquisitivo que por lá andava.

Essa “elegância” também era apregoada por estabelecimentos adjacentes ao clube. Ao lado do Caçadores, pela Andrade Neves, no número 44, estava estabelecida a pensão Aurélia (Figura 6), “exclusiva para artistas”. Apesar da elegância apregoada em seu anúncio, no Correio do Povo, anuncia “preços módicos”. Lemos que a casa possuía telefone, um dos indicadores da modernidade. Esta casa, porém, é citada entre os prostíbulos de sua época.

*A cidade calma e tranquila durante o dia sofria radical transformação com a chegada da noite. [...] A partir das cinco horas eram abertas ao consumidor as importantes pensões de mulheres, sob a orientação de **Aurélia**, Gina e Nineta, as mais famosas da época: ponto de reunião de fazendeiros, políticos e militares. Eram casas que conheciam profundamente a história política e financeira de Porto Alegre. [MACHADO, 1978, p. 18-19, grifo meu]*

Machado atribui aos prostíbulos/pensões grande importância para a vida política e econômica do estado, por conta de seus importantes frequentadores. É provável que os casais formados no Caçadores, apesar de poderem utilizar os “luxuosos reservados”, também se encontrassem nessas casas.



Figura 7 – Revista Máscara, ano 7, n. 8, ago1925, s/n

O anúncio reproduzido é de 1925. Entretanto, na revista *Máscara* de Agosto de 1919, a pensão já oferece seus serviços, contendo exatamente as mesmas informações. Não foi possível precisar o porquê da informação “antiga pensão Carmem” resistir no anúncio. Depois de seis anos, a alusão à antiga dona parecia fazer ainda sentido para os potenciais clientes.

A escolha de aproximar o olhar deste clube provém de vários fatores. Apesar de sua presença na literatura, há ainda uma aura de mistério no imaginário local, sobre o que acontecia em suas dependências e mesmo em relação a quem eram seus frequentadores. Em sua dissertação sobre a prostituição em Porto Alegre na virada do século XIX para o XX, realizada a partir dos arquivos policiais e processos crimes, Fernanda Guedes dos Santos observa que não encontrou nestes arquivos documentação referente ao Clube dos Caçadores, provavelmente por ser este frequentado pela elite masculina do Rio Grande do Sul (2008, p.110). Entre seus *habitués*, são citados principalmente políticos. O general Flores da Cunha, futuro interventor do estado, após a Revolução de 1930, é um dos mais citados e parece realmente ter feito história na noite porto-alegrense. Além de Machado (1978, p. 22), o político João Neves da Fontoura narra, em suas memórias, o envolvimento de Flores com cantoras que vinham com as companhias artísticas internacionais (1956, p. 199-200). Além disso, é impossível ignorar a presença da música e das artistas mulheres dentre a profusão de fontes como crônicas, fotografias

das artistas e das dependências do cabaré, e demais anúncios, que encontrei nas revistas e jornais da época.

Logo abaixo da fotografia reproduzida na Figura 6, no anúncio publicado na revista *Máscara*, em 1918, encontra-se um texto que exalta o cabaré como um dos estabelecimentos que mais contribuiu para a modernização da cidade, por seu luxo, seu serviço e por trazer artistas de renome internacional. É um ponto de contato com as modernas cidades europeias e a efervescências dos bulevares. Todo um novo estilo de sofisticação no bem viver é ensinado pelo cabaré (“Aprendamos a viver!”), um modelo que vem do exterior: luxo, elegância e música de boulevard.

Porto Alegre se transforma! A vida noturna lhe intensifica o comércio e dá-lhe um aspecto de grande metrópole; ninguém o pode contestar. E quem tem concorrido mais para este rápido progresso do que o Centro dos Caçadores? Sim. Respondam! Este magnífico cabaret, instalado com um luxo deslumbrante, tendo uma cozinha incomparável e um serviço de bebidas como não ha, atraindo as maiores celebridades da cançoneta internacional, fez, daquela Porto Alegre monótona e dorminhoca de outrora, uma cidade moderna, onde a elegância, o luxo e o gosto pela música de boulevard imperam.

A vida noturna é que lhe “dá um aspecto de grande metrópole”. E para tal contribuem as estrelas internacionais. Os anúncios do Caçadores, publicados na revista *Máscara* buscam confirmar essa afirmação. As artistas que tem sua fotografia reproduzida nas páginas do periódico são, na sua grande maioria, estrangeiras. Sua música possui o poder de transformar a “Porto Alegre monótona e dorminhoca” em uma cidade moderna.

A música de boulevard, representada pelas *revues* francesas, que eram muitas vezes montadas a partir de peças musicais de nacionalidades diversas, eram consideradas índices de modernidade. Versando sobre temas mundanos e pueris, com acompanhamentos leves, eram de fácil agrado e acompanhavam as conversas e as refeições.

As últimas sombras da nossa macambuzice desfizeram-se nos primeiros compassos alegremente contagiosos das primeiras cançonetas.../ O topázio pálido do champagne nos avivou a fisionomia e nos emprestou este ar civilizado e tout à fait parisien que hoje possuímos./ Ao Centro dos Caçadores, os que ainda guardam algum

traço de tristeza! Aprendamos a viver! Ali, no contato educado das pessoas finas e elegantes, tudo é motivo para alegria e bem-estar! Luxo, conforto, elegância, boas maneiras, no Centro dos Caçadores! Boa música, boas vozes, graça fina e leve?! Também nos Caçadores!! [Revista Máscara, Ano 1, número 6 - 19/03/1918]

A música tem, portanto, o papel de desfazer a “macambuzice”, a tristeza que ainda resta em Porto Alegre e transformá-la em uma cidade alegre, em consonância com sua época. O repertório variado, de operetas, revistas musicais, tangos e canções italianas, leva aos frequentadores do Caçadores os espetáculos que são apresentados nas mais importantes cidades do continente e do mundo, tudo regado a champanhe.

Em cena do romance *O Tempo e o Vento*, do escritor gaúcho Érico Veríssimo, o personagem dr. Rodrigo Cambará, em conversa com seu irmão Toríbio, observa que, apesar de Porto Alegre ser ainda uma “aldeia grande”, é possível se divertir por lá. A seguir, Rodrigo, que nesse momento da trama desempenha o cargo de deputado estadual, pelo Partido Republicano Rio-Grandense¹⁶, dispara: “Precisavas conhecer o Clube dos Caçadores”.

O que me tem aliviado o tédio é essa deputação, os meses que todos os anos tenho de passar em Porto Alegre... Nossa capital é ainda uma aldeia grande, mas lá já se vive. Precisavas conhecer o Clube dos Caçadores.” [VERÍSSIMO, p. 102]

O clube é mais uma vez citado como um dos estabelecimentos que projetam a cidade a um tipo elevado e moderno de divertimento das elites no poder, não apenas da capital, mas também do interior, como acontecia, na ficção, com o Dr. Rodrigo Cambará. Como no anúncio, é atribuído a vida noturna o aspecto de metrópole que a cidade começa a adquirir.

Encontrei, ainda, na revista *Máscara*, no ano de 1924 (Anexo B), o anúncio de “outro” Club Centro dos Caçadores, da cidade do Rio Grande. Teria este clube alguma relação com o da capital? Seria dos mesmos proprietários, talvez, uma filial na cidade portuária que vivia, naquele momento, sua expansão industrial e comercial? O apelo é muito semelhante ao do

¹⁶ O Partido Republicano Rio-Grandense (PRR), fundado no final do século XIX, teve entre seus mais famosos membros Júlio de Castilhos, Borges de Medeiros, Flores da Cunha e Getúlio Vargas. Eram conhecidos como *chimangos* e identificados pelo lenço branco no pescoço.

estabelecimento de Porto Alegre, fazendo alusão aos seus artistas, como provenientes da Argentina, do Uruguai, do Rio de Janeiro e de São Paulo. Além disso, o convite a *jeunesse dorée*, à juventude dourada, feito em francês, sugere a mesma distinção que o clube possuía entre os cabarés de Porto Alegre. Outra semelhança está em sua localização: também este estava situado na rua Andrade Neves. Rio Grande ligava Porto Alegre às principais cidades da América do Sul e do país, pois o transporte da época era fluvial e, para chegar a capital, via Laguna dos Patos, passava-se por Rio Grande. Seria uma estratégia para maximizar a circulação de artistas em trânsito para a capital do Estado?

Em outro anúncio, deste mesmo clube de Rio Grande, publicado em jornal local no ano de 1919¹⁷, o *cabaretier* Max D'Arly é anunciado como “Célebre cabaretier do Folie Bergère de Paris”. A alusão ao clube parisiense buscava conferir elegância e sofisticação ao clube rio-grandino, tornando-o apto a receber a *jeunesse dorée* da cidade, tendo em seu elenco, um artista diretamente vindo de Paris, de um clube famoso.



Figura 8 – Anúncio Club Centro Caçadores, 1919.

¹⁷ Este anúncio foi reproduzido no site <http://cafeleprocupe.blogspot.com/2009/08/publicidadeclubecentro-cacadores.html>, acessado em 28 abril 2011. O nome do jornal não é citado, apenas a informação de ser um periódico local.

A circulação dos artistas, portanto, não acontecia apenas entre as casas da capital, mas de todo estado e até mesmo, pelo Brasil e pelo mundo. No ano de 1918, o Clube dos Caçadores de Porto Alegre teve como seu *cabaretier* André Dumanoir, “*que durante quatro anos, no “Palace Club”, do Rio de Janeiro, alcançou tal sucesso que foi ali proclamado o Rei dos Cabaretiers*” (Correio do Povo, 11abr1918, pág. 5).

Dentre os cabarés que funcionavam no final da década de 1910 e durante a década de 1920, o Clube dos Caçadores foi um dos mais citados na bibliografia, seja da história cultural, seja em memórias ou na ficção. Acredito que sobre a epígrafe dos Caçadores reuniu-se muitas histórias e fatos que poderiam muito bem ter acontecido em outros cabarés. Sua visibilidade, conquistada pela importância política e social de seus frequentadores e pelas suas renomadas atrações musicais, serviu como um ímã na construção de sua fama de mais luxuoso clube noturno da época, merecendo lugar de destaque no imaginário local.

Brasil/Brazil Club

Creio que a primeira coisa que me chamou a atenção nos anúncios do Brasil Club publicados no Correio do Povo foi o fato de serem quase totalmente redigidos em francês. Além disso, o luxo anunciado nos reclames e as fotos de seu interior logo despertaram a ideia de que este rivalizava com o “famoso” Clube dos Caçadores. A grande maioria dos “clubs” anunciava-se como o mais “chic” da capital, entretanto, no Brasil e no Caçadores isso poderia ser afirmado sem risco de erro.

A grafia do nome, em jornais e revistas, aparece algumas vezes como “Brasil Club” e outras como “Brazil Club. Adotarei aqui a grafia com “s”, para facilitar a leitura.

O clube estava localizado na Rua Sete de Setembro número 58, próximo à Intendência Municipal e do Banco Nacional do Comércio¹⁸, ou seja, próximo

¹⁸ Prédio hoje ocupado pelo Santander Cultural.

aos prédios públicos e grandes bancos, como já foi observado no primeiro capítulo. A descoberta do endereço aconteceu já no período de escrita da dissertação, quando tive acesso aos jornais de 1916. Nos arquivos onde havia pesquisado antes, apesar da grande quantidade de anúncios deste cabaré, o endereço jamais era citado. Essa omissão poderia representar a grande popularidade desse clube, que, por ser tão conhecido, dispensava colocar seu endereço no anúncio, ou sua exclusividade, sugerindo que só era frequentado quem já o conhecesse ou que fosse introduzido em seus salões por algum conhecido.

Da mesma forma que o Clube dos Caçadores, em 1917, o Brasil Club publica um aviso no jornal Correio do Povo (Figura 9), pedindo que os sócios retirem seus ingressos. A partir deste anúncio, nota-se que, assim como acontecia com o Clube dos Caçadores, havia uma diretoria que organizava o clube e que cuidava da organização financeira do estabelecimento.

Este anúncio, de 1917, cita o maestro pernambucano Raul Moraes (1891-1937), que, segundo Paixão Côrtes (1984), compôs o primeiro samba gravado em disco, “lá lá me diga”, em 1913, contrapondo a versão de que teria sido o samba “Pelo telefone”, de Donga e Mauro de Almeida, o primeiro a ser gravado no Brasil, em 1917. Na gravação, realizada tanto pela Casa A Electrica quanto por sua parceira paulista Phoenix, o samba foi interpretado por Geraldo Magalhães (1878-1970), cantor, dançarino e compositor, nascido em São Gabriel (RS), que, no final de setembro de 1918, esteve em Porto Alegre com a portuguesa Alda Soares, com quem formava o dueto “Os Geraldos”. A gravação acima referida aconteceu nesse mesmo ano¹⁹. Segundo Vasconcelos (1977) e Cravo Albin, Raul Moraes excursionou pelo país com a dupla, como pianista, em 1910²⁰. Chegando em Porto Alegre, após as apresentações, foi convidado para dar aulas por uma academia local. Depois de dez anos, retorna para sua cidade natal, Recife, em 1920. Teve suas composições gravadas por artistas de grande porte como Francisco Alves. No CD de exemplos musicais anexo a essa dissertação, encontra-se uma gravação da dupla “Os Geraldos”

¹⁹ <http://www.dicionariompb.com.br/geraldomagalhaes>, em 11 de dezembro de 2010.

²⁰ <http://www.dicionariompb.com.br/raul-morais/dados-artisticos> em 11 de dezembro de 2010.

da “Canção do Pierrot”, realizada pela Casa A Electrica que provavelmente tenha contado com a participação de Moraes.

O Brasil Club, portanto, contava com um músico experiente e experimentado, que já havia excursionado pelo Brasil e com isso, provavelmente, aperfeiçoou e alargou seu conhecimento da música popular nacional. Moraes atuava ainda como professor de música em Porto Alegre, o que sugere grande domínio no conhecimento musical, além de sua participação nas gravações fonográficas realizadas no estado.



Figura 9 – Anúncio do jornal Correio do Povo, 11mar1917, p.2.

Na crônica publicada no jornal O Independente, em 23 de dezembro de 1918, na coluna “Diversões”, o autor comenta que “as músicas de sua autoria são agradáveis e arrancam manifestações de entusiasmo dos assíduos do Brasil”.

O maestro, assim como diretor artístico (*cabaretier*) era um importante elemento de distinção entre os clubes. Raul Moraes conferia sofisticação ao Brasil Club, por ser um músico viajado, que já havia gravado algumas de suas composições, e também pela capacidade musical de dirigir outros músicos nas apresentações do clube. O Clube dos Caçadores contava com os maestros Piedrahita, de provável origem platina, e Milton Calazans. Calazans trabalharia mais tarde no teatro de revista do Rio de Janeiro e ainda na Rádio Tupi, como arranjador e regente da orquestra. Suas credenciais o colocam à altura de Raul Moraes.

Outro artista de destaque que trabalhou nesse cabaré foi o *cabaretier* francês Georges Charton²¹, que, no ano de 1918, encenou revistas musicais de sua autoria em seus palcos. Como era grande a circulação dos artistas entre os clubes, no ano de 1921, Charton figura entre as atrações do Clube dos Caçadores.

Uma possível rivalidade entre os dois clubes, por disputarem seus clientes em um mesmo estrato social, é sugerida em um anúncio, publicado pelo Brasil Club, onde este teve de esclarecer um boato de que suas instalações seriam vendidas.

***Brazil-Club/** Aviso importante/ Boatos malévolos propagados pela concorrência desleal, correm sobre o Brasil-Club. A Diretoria previne formalmente ao público elegante e aos interessados que o Brasil-Club não foi vendido “nem está para vender”. Claro está que uma Diretoria de um Club mundano, consagrado pelo chic, pelo sucesso e por “troupes” de incomparáveis artistas dignas de todos os aplausos, não pode de maneira alguma pensar em desfazer-se desta Casa Magnífica, causa de tantos ciúmes e de desprezível inveja. Mesmo porque para se comprar um estabelecimento nas condições do “Brasil-Club não é com conversas. Roga-se portanto não ligar a mínima importância aos que maliciosamente murmuram do Brasil-Club./ A Diretoria [Correio do Povo - 28 de março de 1918 – p. 3]*

Os “boatos malévolos propagados pela concorrência desleal” seriam resultado da inveja e do ciúme causados pelo grande sucesso do Brasil Club. O anúncio reforça ainda a superioridade deste estabelecimento, afirmando que, para se comprar um clube desse porte, “não é com conversas”.

A fotografia publicada na revista Máscara (Figura 10), sugere que o ambiente do cabaré do Brasil Club era mais luxuoso que o do Caçadores. A concorrência entre os dois clubes fica subentendida nas crônicas, onde ambos disputam o título de mais elegante.

²¹ Sobre uma de suas revistas musicais, “A Hora do Banho”, foi escrita uma longa crônica em um jornal de Porto Alegre, comentando a performance das *chanteuses* e dançarinas. Essa crônica servirá de subsídio à análise da performance musical que realizo no capítulo 3 desta dissertação, onde também encontram-se mais informações sobre Charton.



Figura 10 – Anúncio na revista Máscara, Ano 1, n. 1, 06 fev 1918, s/n

O pé direito da sala do cabaré parece ser mais alto que o do Caçadores. Há um luxuoso painel, na parede, à direita. Há luzes no teto. Suas mesas estão cobertas por toalhas claras e há arranjos de flores sobre elas. O palco, ao fundo, também parece ser pequeno em relação ao tamanho da sala. Há duas portas no lado esquerdo palco. Vemos o vão da escada, circundado por um balaustre, no centro da sala, o que sugere que esta não está localizada em um andar térreo.

As paredes bastante decoradas também aparecem na sala dos Caçadores, com painéis de madeira. A sala do Brasil Club, um pouco mais clara, coberta por painéis pintados de branco, também estão decoradas com motivos florais. Os clientes estão sentados em mesas, diferente da configuração do cabaré alemão, onde o público ficava organizado como em uma plateia de teatro (JALEVICH, 1993). Nessa configuração que pode-se chamar de “francesa”, o palco é pequeno em relação ao tamanho da sala, como se apreende nas imagens do Caçadores e do Brasil Club aqui reproduzidas. A movimentação das mesas, da pista de dança se misturam à performance do palco. Tudo está muito próximo.

Pode-se notar uma configuração bastante semelhante a das figuras 9 e 10 no interior de outro clube, o Mignon Club (figura 11), estabelecido na Rua Doutor Flores número 55.



Figura 11 – Mignon Club. Revista Kodak, 8 set 1917, s/n.

Suas paredes são igualmente enfeitadas, a exemplo do cabaré francês. Perto do forro, percebe-se barras decorativas com motivos florais *art nouveau*, que perfazem o perímetro da sala. Não se pode precisar exatamente onde é o palco, mas ele parece estar ao fundo. Ao canto, vê-se um piano de armário. É provável que o palco fique atrás do painel de madeira que encontra-se nas costas do piano. Enxerga-se apenas três mesas, mas há bancos de encosto alto, presos à parede que rodeiam toda a sala. No centro, parece que foi deixado espaço para danças. A decoração no teto é o elemento que mais se distingue em relação aos outros dois clubes. Algumas correntes de flores de papel atravessam a sala, perto do forro, sugerindo a ornamentação de alguma festa. Além disso, os móveis são mais simples e sem ornamentos, se comparados com os do Brasil Club, por exemplo.

Sua localização, menos privilegiada, distante da Rua da Praia, sugere que fosse dirigido a um tipo de clientela de menor poder aquisitivo, talvez pertencentes à pequena burguesia, funcionários públicos, comerciários e estudantes. A frequência desse público, distinta daquela atribuída aos dois

cabarés discutidos até agora, Club dos Caçadores e Brasil Club, pode também ser inferida através da imagem reproduzida na Figura 12. O repertório do Mignon consistia em música ligeira, em canções italianas e francesas, distribuídas em espetáculos de variedades, sem o mesmo refinamento do Brasil Club, onde eram produzidas revistas musicais, com cenários e figurinos.

Levando em consideração o repertório musical praticado nessas casas, a reprodução do modelo parisiense na organização espacial parece óbvia. Se o principal modelo são os cabarés, com sua música, suas dançarinas, suas expressões, também a configuração, a utilização do espaço acompanharia este modelo.

Club Marly

O Club Marly ficava na esquina da Rua Riachuelo com a Rua Caldas Júnior, em um ponto bastante central da cidade. Anunciava suas atrações nos jornais, porém, não de forma tão constante ou mesmo com tanto glamour quanto o Brasil Club e o Clube dos Caçadores. Seus anúncios eram muito mais esparsos e mais condensados em suas informações. O relato mais amplo encontrado sobre o este clube com nome de mulher trata da reclamação, por parte dos vizinhos, sobre o barulho e a algazarra que estabelecimento fazia, desvelando assim muitos aspectos das relações conflituosas desencadeadas pela presença destas casas e de seus frequentadores.

Esta crônica, citada no capítulo anterior, traz algumas informações sobre o funcionamento da casa. De forma a facilitar os comentários sobre o texto, dividirei em trechos que serão comentados logo a seguir.

O apogeu da orgia... A tristeza do enfermo

Na esquina da rua da Ponte com o bairro do Fanha acha-se instalado com algum luxo o "Club Marly", onde noturnamente se reúnem a mocidade, os maduros e a velhice, que em colóquios com as hetairas e mundanas se entregam aos prazeres da orgia, que traz na efervescência do álcool em mescla com o apogeu da loucura lasciva, o delírio do cérebro e a débâcle do senso.

Enquanto o Clube dos Caçadores e o Brasil Club brigavam pelo título de mais luxuoso, o Marly possuía apenas *algum luxo*. Provavelmente, este fosse

dirigido para um público intermediário em posses e prestígio. O autor ressalta a relação dos frequentadores com as *hetairas* e *mundanas*, incluindo o sexo entre os vícios cultivados no ambiente dos cabarés. O Marly era um clube que, como o Caçadores e outros, anunciava suas atrações artísticas no jornal, porém, nesta crônica, o autor denuncia a presença de prostitutas no estabelecimento.

Todas as noites, neste club reúne-se grande assembléia e quando soam no bronze da Catedral 23 horas, hora de silêncio em que tudo dorme, é que ele desperta, e então pelas janelas sobem, transportadas pela brisa o som de copos que se chocam, de risadas que se confundem com gritos de bêbados, de palmas que ovacionam uma cantora que vocifera uma cançoneta obscena, enfim uma algazarra, uma orgia estonteante. E assume mesmo proporções de barulho ensurdecedor a farra desbragada, a orgia louca.

Todas as noites. A afirmação pode até ser um exagero do autor, mas pela frequência dos anúncios dos clubes, em geral, nota-se que praticamente todas as noites os clubes abriam suas portas. Seu movimento se intensifica às 23 horas, horário de fechamento dos cafés e dos cinemas. Encontramos nesse trecho, vários elementos do universo sonoro, que começam a ecoar na noite da cidade: gritos, palmas e a *cantora que vocifera uma cançoneta obscena*. Agora, além de serem *hetairas* e *mundanas*, elas também cantam canções obscenas. Ou seja, a música é um fator essencial nesse universo noturno, principalmente nos cabarés.

Pouco acima, na mesma rua, distante umas quatro ou cinco casas, acha-se instalada uma casa de saúde, recebendo enfermos que requerem o maior sossego e a maior calma, porque muitas vezes sujeitos a uma intervenção cirúrgica, em estado de letargia profunda, quando vão conciliar o sono qualquer rumor os acorda e os faz despertar sobressaltados./ E tal algazarra fazem, em berros, em gritarias infernais, os orgíacos do “Marly” e as meretrizes que moram nas imediações da Casa de Saúde, que um enfermo sofre ainda mais, notadamente os que vem de lugares distantes da capital, acostumados ao silêncio da campanha e do ermo dos campos.

Aqui percebemos como, na cidade, os espaços de sociabilidade eram divididos pelos mais diversos estratos da sociedade. Temos uma casa de saúde, um cabaré e prostitutas morando em uma mesma rua, ou numa mesma quadra. Conforme o mapa do capítulo 1 (Figura 3), o centro conjugava uma

diversidade de estabelecimentos comerciais, casas familiares, prédios públicos e espaços para divertimento como cabarés, cafés e cinemas.

E a orgia dura toda a noite, e para maior calamidade, casam ao barulho da farrá, o fonfonar da explosão dos autos./ É um contraste tristonho./ O apogeu da orgia e a tristeza do enfermo quase vizinhos./ E estas cenas passam-se no centro da cidade./ E que dorida perspectiva.../

Ao barulho do cabaré, que “dura a noite toda”, é acrescentado o *fonfonar da explosão dos autos*, um dos símbolos da vida moderna. Elogiado e desejado pelo cronista Theodomiro Tostes, como índice de modernidade, nesse contexto ele é indesejado, pois perturbava o descanso dos doentes e dos cidadãos honestos e trabalhadores que por ali moravam. Representavam a exaltação, a euforia dos clientes do clube, que, saindo do estabelecimento, continuavam a festa do lado de fora, celebrando sua vida moderna.

Encaminhando o término de sua queixa, o autor pede que as autoridades tomem providências a respeito das denúncias.

O que dissemos acima é uma pálida pintura da realidade do quadro, servindo porém para o apelido que vamos dirigir ao impoluto dr. Montaury Leitão, operoso intendente da capital e um benemérito do seu evoluir, para que tome as ordens providencias no sentido de debelar este mal que entristece não só os nossos costumes, como desperta em todos o maior rancor em ver que o proprietário de tal espelunca, ornada de galhardetes e florões, sabendo de existência de uma casa de enfermos tivesse a coragem do carrasco em abri-la./ Alma de perverso têm certamente este homem, porque talvez não conte família, em saiba da dor que punge num ser quando vê um ente na cama a gemer ou a padecer de sofrimento.

O proprietário do clube é chamado de *carrasco* e dele é dito que provavelmente não tenha família. A dicotomia *boêmia x dignidade*, honra, aparece, indicando que um “homem de família, honrado”, não teria essa atitude, embora não se saiba se o dono do estabelecimento eram realmente ou homem ou se era uma mulher.

Mas ao digno edil, pedimos, porque sabemo-lo de alma grande, amigo dos que sofrem, de coração generoso para que preste seus bons ofícios junto aos poderes competentes, já não querendo fazer guerra ao jogo ao menos, mande fechar o “Marly”, na rua da Ponte./ Sentirmos-emos gratos, porém mais do que nós, o vizindário desse clube de orgias o os enfermos internados na casa de saúde do dr. Dias Fernandes./ Ao

nosso particular amigo dr. Montaury, benemérito intendente da capital, lançamos este apelo justo, e de sumo alcance caridoso e filantrópico. [O Independente - 25 de fevereiro de 1918 – p. 1]

Por fim, pede ao intendente que intervenha na situação, fechando o estabelecimento, que não será atendido, pois em novembro do mesmo ano, uma pequena nota é publicada no mesmo jornal. Nela, encontram-se mais reclamações sobre o barulho que provém do clube, que se mantém aberto enquanto outros estabelecimentos do mesmo gênero suspenderam suas atividades devido à epidemia de gripe espanhola.

Algumas crônicas sobre as performances musicais deste clube dão a entender que a música nacional era a estrela da noite. Lundus, cantos caipiras e cateretês são os gêneros citados pelas crônicas. Lá se poderia respirar “uma atmosfera nacional”, onde figuravam palavras e ditos brasileiros.

***Diversões** - Marly Club – Por várias reformas está passando o Marly Club, centro preferido da mocidade democrática e espirituosa./ Todas as noites seus salões estão repletos e para corresponder a esta preferência o seu proprietário tem contratadas e trabalhando no palco ótimas cantoras, notadamente o gênero nacional, que nos lundus, nos cantos caipiras, nos cateretês deixam os ouvintes estonteados pelo prazer. [O Independente - 9 de agosto de 1918 – p. 3]*

Na carta-denúncia, cujo texto foi reproduzido e comentado anteriormente, o autor comenta sobre “uma cantora que vocifera uma cançoneta obscena”, ovacionada pelo público. Entretanto, não sabemos de que caráter é essa peça. É provável que se trate de picantes lundus, muito em voga nas revistas musicais brasileiras, pelo que se pode apreender dos repertórios citados nas crônicas sobre o teatro musical na capital da República²².

O teatro de revista popularizou-se no Rio de Janeiro, a partir da segunda metade do século XIX, em decorrência das mudanças que aconteciam na sociedade. Segundo Tinhorão (1972, p. 14), o teatro de revista era o tipo de “diversão noturna, ruidosa e cosmopolita, especialmente adaptado ao gosto de modernas camadas da população carioca, nascidas como reflexo das oportunidades industriais e comerciais proporcionadas pela riqueza do café”.

²² No capítulo 3, realizo uma análise mais detalhada do repertório citado pelas crônicas publicadas nos jornais da época, cantado pelas *chanteuses*.

Portanto, o teatro musical de revista aparece diretamente relacionado às mudanças sociais e culturais ocasionadas pela modernização do país.

Estes espetáculos eram responsáveis pela popularização de muitas das marchinhas e sambas de carnaval ou então aproveitavam em suas cenas canções já populares. Foi dessa forma que muitas das marchinhas da compositora Chiquinha Gonzaga (1847-1935) caíram no gosto do povo. As revistas poderia ter sua música composta por um único compositor ou reunir canções de diversos, sendo intercaladas por diálogos. Apesar da influência da música norte-americana, o gênero tornou-se cada vez mais brasileiro, por conquistar um público cada vez mais amplo e popular.

Essa ênfase no repertório nacional faz com que o Marly se distinga dos demais clubes, principalmente do Clube dos Caçadores e do Brasil Club, onde a alusão ao repertório internacional, dando grande destaque às cantoras francesas e italianas, aparece como um chamariz para seu público de elite. O Marly se coloca como um “centro democrático” e jovem, aberto a uma freguesia de outro perfil.

O Cabaré como palco masculino

Dos cabarés citados neste capítulo, o Clube dos Caçadores é elencado como o mais luxuoso. Figura nos livros de história e nas memórias de personagens que viveram no período, ao tratar de Porto Alegre. Entretanto, muito pouco é dito sobre as mulheres que ali trabalhavam ou que, porventura, frequentassem o clube. As mulheres estão presentes apenas nas crônicas e nos anúncios comerciais dos jornais e das revistas ilustradas. Como a maioria das artistas fizesse uso de um nome fantasia, “artístico”, rastreá-las mostrou-se uma tarefa ingrata.

Infelizmente, parece-me que a única forma de transformar as cantoras em pessoas reais é quando tragédias acontecem, como no caso da cantora francesa Lily Bresset, que teve a notícia de sua morte publicada no jornal. Revela-se sua efêmera presença nos ambientes dos clubes. Apesar de serem elas a pisarem nos palcos, o cabaré acabou se tornando um local de protagonismo masculino.

O conceito de performance social, trabalhada na antropologia, vem sendo apropriado pelos historiadores da Nova História Cultural (BURKE, 2008, p.120) e busca entender as situações com as quais o ser humano se encontra no dia-a-dia como atos performativos. Portanto, no contexto desta dissertação, o cabaré pode ser abordado como um palco para a performance da masculinidade. Lá, eles devem beber, jogar, conquistar mulheres, fazer alianças políticas e comerciais, ou seja, desenvolver atividades condizentes com uma identidade masculina socialmente construída.

As diversas alusões, em memórias e causos, ao general José Antônio Flores da Cunha (1880-1959) como devasso e libertino servem de exemplo para essa construção. Seus atos não deixam de ser performances que corroboram o estereótipo do gaúcho macho. Frequentador assíduo do Clube dos Caçadores, Flores da Cunha diz não ter mais ido ao clube depois de ter assumido o governo do estado (SCHIRMER, 2007, p. 16). Sua nova posição exigia-lhe outra performance. Sua cena era outra.

Entre tantos dos quais se poderia lembrar aqui, destaco a figura de Luiz Alves de Castro, o capitão Lulu dos Caçadores, dono do mais famoso clube da época e reverenciado na imprensa como “abastado capitalista”. Amante do turfe, participou da fundação de hipódromos pelo interior do estado.

Sua performance social colaborou para o sucesso de seu clube. Segundo um bem informado cronista da cidade, Paulo de Gouvêa²³

Luiz Alves de Castro tinha um fraco pelas rodas de gente importante. Babava-se todo quando, em vez que outra, tinha a suprema ventura de passear na Rua da Praia ao lado de um ou de uns ilustres figurantes da Política e outros mandões.

Era a sua hora de glória, embora dissessem os maldizentes que ela custava um bocado de dinheiro ao Lulu. É que os ilustres senhores que o honravam publicamente com a sua ilustre companhia nunca se lembravam de pagar os polpudos vales que assinavam em troca das fichas de jogo. Caso evidente de amnésia, já se percebe. [GOUVÊA, 1967,p. 106]

²³ Paulo de Gouvêa foi cronista de jornais e revistas de Porto Alegre, pertencendo ao mesmo grupo de intelectuais do qual participava Theodomiro Tostes, um dos principais cronistas da modernidade na capital gaúcha.

Lendo esse excerto, compreende-se porque tantos políticos frequentavam o Caçadores. Aliás, ainda ouve-se comentários de que ele seria filho ilegítimo de um importante político gaúcho. Provavelmente, não era apenas de cobrar as dívidas de jogos que ele esquecia. Como foi exposto anteriormente, o clube possuía luxuosos reservados para encontros íntimos. Seria Lulu um facilitador desses encontros amorosos?

Atraindo políticos importantes para seu clube, soube aproveitar esses laços. Segundo diversas fontes (MACHADO, 1978; GOUVÊA, 1967; REVERBEL, 1993), quando na Revolução de 1930, o gaúcho Getúlio Vargas ascende à presidência, o capitão Lulu, com outros gaúchos, muda-se para o Rio de Janeiro, onde iria prestar seus serviços ao ainda mais famoso Cassino da Urca.

Não se sabe qual era o seu papel na escolha das artistas e das companhias que se apresentavam no Caçadores, mas parece certo que suas relações auxiliavam na boa frequência do estabelecimento. Estancieiros e políticos de todo o Estado frequentavam o clube da capital. Uma fotografia sua (figura 12), reproduzida na revista *Máscara* de janeiro de 1925, Alves de Castro aparece como um dos fundadores do Hipódromo da cidade de Pelotas (RS), próxima a Rio Grande, onde também havia um cabaré chamado “Club dos Caçadores”, cuja propaganda foi publicada pela mesma revista apenas um ano antes, em 1924. É provável que suas relações se estendessem pelo estado, sendo ele, talvez, sócio ou mesmo dono de outros clubes noturnos pelo interior em cidades que dispunham de clientelas pagantes.



Figura 12 – Foto de Luis Alves de Castro, publicada na Revista Máscara, ano 8, 01 jan 1925, s/n.

O cabaré era, portanto, um palco onde as sociabilidades e as redes de interesse masculinas estavam em destaque. Sendo um ambiente essencialmente destinado à diversão masculina, não era apenas para ver a performance musical da *chanteuses* e das dançarinas que os homens o frequentavam. Era um local para conhecer pessoas, para fazer alianças comerciais e políticas. Visto desse ângulo, a apresentação musical parece mera música de fundo.

Porém, enquanto os homens se preocupavam com essas relações, as mulheres estavam atentas a suas relações com eles. O cabaré passa a ser, então, um palco onde as identidades de gênero são negociadas. Há uma performance que ocorre no palco e outra na plateia. Ambas se complementam.

Capítulo 3

Corpos luminosos na noite de Porto Alegre

as *etoiles* dos cabarés

A trajetória das *chanteuses* compõe suas performances? Quais os dramas vivenciados por elas e como influenciam na construção de sua identidade artística? De que forma os seus dramas cotidianos são incorporados em suas performances?

Como estrelas cadentes, as *chanteuses* parecem ter passado pela Porto Alegre do início do século. São poucos os rastros deixados por elas. Um anúncio publicitário, uma foto, uma crônica com não mais que poucas palavras. Entretanto, elas iluminavam as noites dos cabarés com suas performances, seus olhares e seus corpos.

Mas é possível ler nas entrelinhas. No intuito de descobrir um pouco mais sobre suas trajetórias, empreendi uma análise dos dados pesquisados e, a partir dos registros encontrados nos jornais e nas revistas, especialmente das fotografias dos anúncios, busquei recompor algumas dessas histórias. Em um universo de mais de duzentas mulheres²⁴, algumas acabariam despontando e se destacando da multidão, seja por conta de seu talento artístico, como aconteceu com a *cabaretière* Marcelle D'Orlys, ou pelos seus dramas pessoais, como no caso de Lily Bresset. Ambas trajetórias serão abordadas no decorrer do capítulo e, a partir delas, pode se compreender a dinâmica social na qual estão inseridas essas mulheres e como exercem sua profissão.

Estrelas cadentes: trajetórias meteóricas das *chanteuses*

Descobrir quem eram essas personagens da cidade moderna não tem sido uma tarefa fácil. É como se, de certa forma, elas existissem apenas na efemeridade de suas performances. Apesar de serem, muitas delas, citadas nos anúncios e nas crônicas dos jornais, a partir dos indícios nominiais não foi

²⁴ Realizei um levantamento, a partir desses anúncios, das artistas que trabalhavam nos cabarés de Porto Alegre no período pesquisado, que encontra-se no Anexo A e conta com mais de duzentos nomes.

possível conseguir muitos dados a seu respeito. Aliás, grande parte delas fazia uso de um nome artístico, vide os exemplos: Maruja, La Criolitta, Maruxa, Princezita etc. É interessante notar que muitos dos nomes sugerem uma origem hispânica. Como já foi levantado nos capítulos anteriores, a rota das companhias artísticas entre Porto Alegre e Buenos Aires era bastante intensa.

A composição multinacional dos grupos que circulavam nesse cenário pode ser percebido pelos nomes citados como atrações, exemplificado no anúncio do Clube dos Caçadores (Figura 13), onde há predomínio dos espanholismos.

Club dos Caçadores

UM DOS CENTROS MAIS LUXUOSOS DA AMERICA
—
TODAS AS NOITES SUCCESSE



UM DOS CENTROS MAIS LUXUOSOS DA AMERICA
—
TODAS AS NOITES SUCCESSE

Actualmente são as seguintes artistas que deleceam nossos frequentadores
FRANCO MAGLIANI (cabaretier), MAXO ARLET, MOROSINI, PRINCEZITA, QILGA
BRANDINI, EGYPCIA LISON, GLORIA RASTORI, HELENA, TOLEDITO, LIEBELLE,
FORNARY, ROCHA (bailarino), LILY FLEURY, ARAUCANA, ARNALDA, MARCELLA,
JEANNE, VALENCIANITA, FOLLET, PORTEÑITA, ALGABENHA, HESPERIA.
Maestro director da Orchestra: **Piedrahita**

Figura 13 – Revista Máscara, Ano 1, n. 11, 20abr1918, s/n.

As *chanteuses* eram a principal atração da noite nos clubes, segundo sugerem anúncios em revistas e jornais da época. A figura 13 é um exemplo típico de anúncio do Clube dos Caçadores, com uma configuração que aparece diversas vezes na Revista Máscara durante os anos de 1918 e 1919, com a foto das artistas colocado no centro da página, em grande destaque. Pode-se

observar que o elenco de atrações está nomeado abaixo de uma foto de primeiro plano. A mulher de cabelos escuros, vestida com o que parece ser um costume espanhol, posa em uma atitude sedutora, jogando o peito para frente, de modo a ressaltar seu quadril e seu busto. Seu braço está virado para trás, como se segurasse uma castanhola e seu rosto encara o leitor de cima e de frente, com o queixo e o nariz levantados, em um certo ar de desafio. Não posso definir se se trata de uma cantora ou de uma dançarina, mas a atitude performática é inequívoca.

É dessa forma que os rostos e corpos das *chanteuses* se materializam. Entretanto, dentre os clubes que já foram anteriormente listados, apenas o Clube dos Caçadores, o Monte Carlo e o High Life Club publicaram imagens deste tipo na revista *Máscara*. E dentre esses, o Caçadores é o que mais publicou anúncios com imagens profissionais das artistas, o que sugere um capital disponível bem maior do que os demais para ser investido na propaganda da casa.

Em oposição a fotografia reproduzida na figura 13, no ano de 1920, a Revista *Máscara* traz um anúncio do Clube dos Caçadores com uma imagem muito mais recatada (Figura 14). Sob a fotografia, consta a legenda “Nicoletta, cantora italiana”. A moça da foto está sentada, lendo serenamente. Tudo nela parece discreto: seu vestido branco, de um tecido leve, seu cabelo curto sem enfeites, seus brincos de pérola, seu sorriso. Todo esse conjunto passa ao leitor da revista a imagem de ingenuidade. Nicoletta, a cantora italiana, corresponde ao ideal de mulher de sua época, sentada em seu lar. A leitura, uma atividade de introspecção, de recolhimento, aumenta essa impressão. Sua imagem contrasta fortemente com aquela imagem provocadora publicada em 1918.

Essas duas páginas da Revista *Máscara*, com dois anos de diferença, anunciam as atrações do Caçadores de uma forma bastante distinta. Apesar da configuração do anúncio ser basicamente o mesmo, o de 1918 traz a mulher sensual, que olha de frente, de corpo inteiro, enquanto o de 1920 aproxima a cantora do modelo de feminilidade socialmente aceito. Ela não encara de frente, pode-se ver apenas a parte superior de seu corpo e em postura de

leitora. Também pode ser observado que a imagem de Nicoletta sugere um requinte e um refinamento que não está presente na imagem da espanhola.

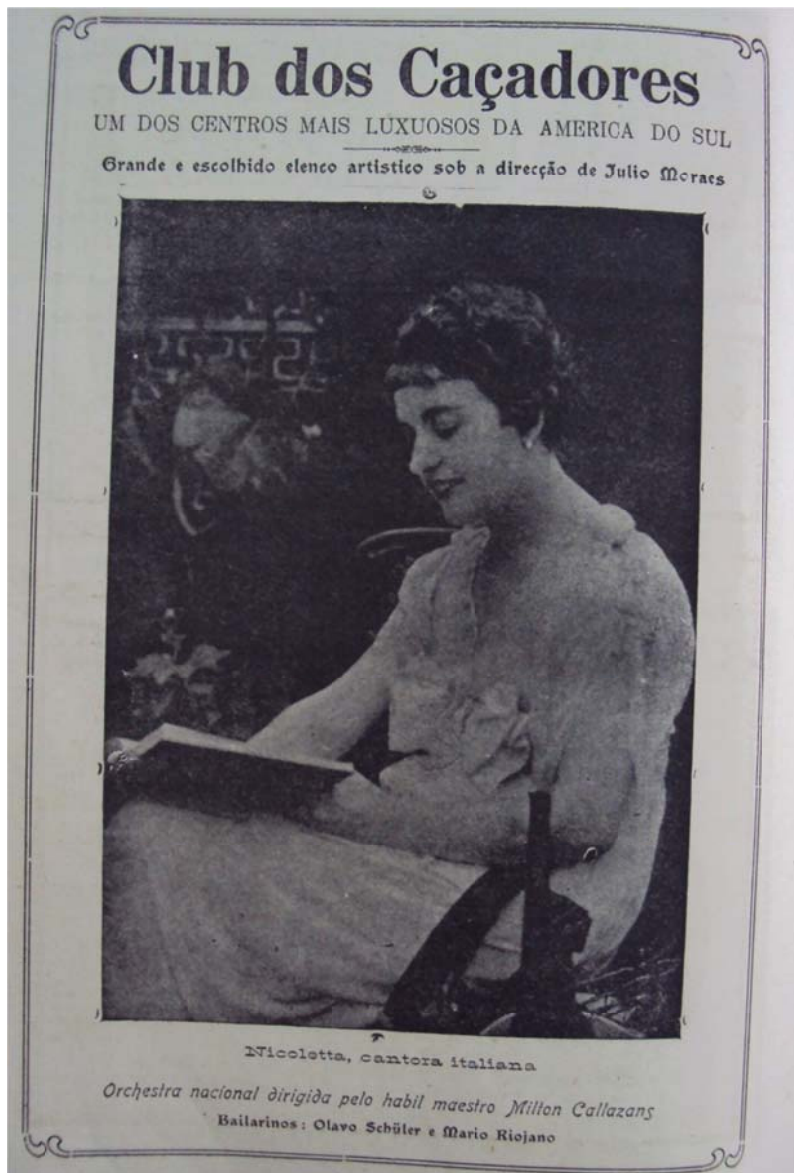


Figura 14 – Revista Máscara, Ano 3, n. 12, 2ago1920, s/n.

De forma geral, os retratos das cantoras possuem esse caráter mais requintado, menos sensual do que o das dançarinas, cujo principal elemento da performance é o corpo. Este, portanto, precisa mostrar-se. As negociações a partir desse corpo começam no anúncio e se materializam no palco, no momento da apresentação. O retrato na revista aparece como uma forma de antecipação dos prazeres oferecidos e a serem desfrutados pela clientela.

Essas imagens podem ser consideradas como discursos construídos, com o intuito de passar uma mensagem específica sobre a personagem. A dançarina exporá sua sensualidade, e a *chanteuse*, seu refinamento, sua cultura musical, trazendo ares europeus à capital gaúcha. Nessas fotos, aparece uma dupla construção de identidade: das artistas em si e do clube que as promove. Com esses anúncios, o Clube dos Caçadores parece buscar mostrar ao seu público a variedade e a qualidade artística superior de suas atrações. As artistas, por sua vez, buscam demonstrar indícios de suas identidades, seja a mulher fatal, sedutora, ou a culta e aristocrática, que pode ser tomada por grande dama da sociedade.

Mas, o que está além delas? Quem são essas mulheres e como viviam? Essas informações não podem ser retiradas das fotografias da publicidade, que apresenta apenas um lado de suas vidas, vivido sobre o palco. Segundo Burke (2008, p. 119), a construção das identidades pessoais tem sido um dos principais interesses do campo da Nova História Cultural, buscando “captar as pessoas no ato de construir ou tentar construir diferentes identidades para si mesmas”. Creio que a partir das imagens, pode-se entender, ao menos em parte, esse processo de construção identitária e as suas trajetórias. As fotografias estão diretamente ligadas à performance musical das artistas. A ideia passada pela sua postura, pelo seu figurino, pelo seu olhar, lança ao leitor promessas do que ele verá ao vivo, no clube. Dessa forma, cria-se uma ansiedade em relação ao encontro ao vivo.

Pelas notas e crônicas publicadas nos jornais, pode-se inferir que grande parte delas realmente vinha da Europa, sendo seu repertório composto por canções italianas e francesas, na maioria. A utilização da palavra francesa [*chanteuse*] para denominar as cantoras, atribuía-lhes inegável status, assim como a nacionalidade de um país europeu. Nicoletta é anunciada como “cantora italiana”, distinguindo-a das demais artistas, brasileiras e latino-americanas. Clubes como o Brasil Club publicavam seus anúncios na imprensa local totalmente em francês, numa estratégia de clara distinção de sua clientela. À semelhança do que acontecia com as prostitutas francesas, que eram preferidas por conta do *status* de sua nacionalidade, afinal, “dormir com uma francesa era como dormir com a própria França e ainda se sentir o mais

legítimo dos franceses” (KUSHNIR, 1996, p. 83), assistir a espetáculos com cantoras e bailarinas europeias fazia os espectadores sentirem-se nos cabarés da Europa, um requinte para o desfrute de uma elite masculina.

Entretanto, havia sim, cantoras brasileiras cujo repertório primava pelas canções e gêneros de danças nacionais, como acontecia no Marly Club, cabaré da área central de Porto Alegre. Neste clube, o lundu, os cantos caipiras e os cateretês “deixam os ouvintes estonteados pelo prazer” (O Independente, 9 ago1918, p.3).

Este clube, frequentado pelas camadas populares, era alvo de constantes denúncias nos jornais, por estar instalado entre residências familiares, que se queixavam do barulho que seus frequentadores e empregados faziam. Assim como no Marly, também no Mignon Club apresentavam-se cantoras brasileiras com repertório nacional, como Olga Darvill, que “nas suas canções nacionais é o sabiá brasileiro a cantar na palmeira esguia, modestamente oculta entre as palmas” (O Independente, 6 set1918, p. 3).

Havia espaço para as diferentes nacionalidades e os diferentes gêneros artísticos. Para tal, contribuiu a quantidade considerável de cabarés existentes em Porto Alegre, dos quais alguns são citados no capítulo 1. Como atendiam a públicos de diferentes estratos da sociedade, as artistas que faziam parte de seus elencos provavelmente também possuíam diferentes níveis de formação e refinamento em suas artes.

No levantamento que realizei, a partir dos jornais *Correio do Povo* e *O Independente* e a revista *Máscara*, entre os anos de 1918 e 1921²⁵, encontrei em torno de duzentas artistas mulheres, entre cantoras e bailarinas, que trabalharam nos cabarés de Porto Alegre nesse período. Embora não me fosse possível descobrir a nacionalidade de todas, diversas eram anunciadas com suas especialidades e sua origem, especialmente as estrangeiras. Nota-se um predomínio dos nomes espanhóis.

²⁵ O recorte temporal do levantamento foi delimitado pela publicação de crônicas e anúncios que citavam o nome das musicistas mulheres, nos jornais e revistas. Apesar de minha pesquisa ter sido mais ampla, esses dados estavam concentrados nesse período.

Na tabela (Apêndice A), pode-se perceber uma certa movimentação das artistas entre as casas. A francesa Marcelle D'Orlys, sobre a qual me deterei mais adiante neste capítulo, por exemplo, trabalhou como *cabaretière*, no ano de 1918, no Palace Club, em abril, e no Americano Congresso, em junho. Em 1919, ela continua trabalhando nessa função no High Life Club, em agosto. Já em fevereiro de 1920, aparece no anúncio desse mesmo clube como “cantante francesa”. Também é como cantora que aparece no anúncio do Club Monte Carlo, em outubro de 1920 e, novamente, como *cabaretière* do Moulin Rouge, em janeiro de 1921.

A movimentação de D'Orlys entre os diferentes clubes noturnos não aparece como uma exceção. Diversas outras artistas atuaram em mais de um cabaré, sugerindo ser isso uma prática comum do meio. Na tabela, também percebe-se o grande número de artistas estrangeiras, provenientes da Europa ou dos países do Prata, que atuaram na cidade.

O “livro dos artistas”

A composição multinacional das companhias artísticas das quais as *chanteuses* faziam parte caracterizou alguns desses grupos. Principalmente nos clubes da elite, como o Caçadores e o Brasil Club, a presença de artistas estrangeiras, especialmente francesas e italianas, era expressiva. Essa prática continuou ainda por mais alguns anos. Até a metade do século XX, as companhias continuavam com esse tipo de formação, pelo que pude apreender através do “Livro dos artistas”. Embora compreenda um período posterior ao que pesquiso, a década de 1920, no Museu da Academia de Polícia Civil do Estado do Rio Grande do Sul (ACADEPOL) foi possível consultar o “Livro de Registro dos Artistas”. Criado pelo Gabinete de Censura Teatral e Cinematográfica da Prefeitura Municipal de Porto Alegre, o livro compreende o período de 1938 a 1943, no qual estava em curso a Segunda Guerra Mundial. Apesar da diferença de mais de uma década, levantei, a partir de seus dados, importantes aspectos do funcionamento de uma companhia artística ou mesmo sobre as artistas, que correspondem às inferências feitas a respeito da artista Lily Bresset e suas companheiras, no próximo item deste capítulo.

Nesse livro, todos os artistas que chegassem na cidade para trabalhar, e que, portanto, permaneceriam nela por algum tempo, deveriam se registrar. Apesar de ser composto em grande parte por registros de artistas homens, pude apurar no livro o registro de cem mulheres, todos eles assinados e com foto. No registro, consta: nome, cognome (nome artístico), nacionalidade, data de nascimento, gênero artístico e data na qual o registro foi realizado. Sobre alguns registros, encontra-se escrito, à lápis, a palavra “Falecido(a)”.

As fotos que acompanham o registro são de tamanho 3x4, padrão para documentos de identificação. Entretanto, nem todas mostram as registradas na pose de documento, de frente. Em diversas delas, podemos ver mulheres, em perfil 3/4, muito bem maquiadas e arrumadas, com sobancelhas bem desenhadas, penteadas na última moda e adornadas com echarpes de plumas.

Em relação às nacionalidades das artistas, estão assim divididas:

71 brasileiras	2 húngaras
7 argentinas	1 lituana
7 uruguaias	1 polonesa
4 italianas	1 boliviana
3 francesas	1 portuguesa
2 espanholas	

Tabela 2 – Levantamento realizado a partir do Livro de Registro dos Artistas (ACADEPOL)

Grande parte das artistas que passaram por Porto Alegre nesse período era brasileira. A proporção de latino-americanas para europeias era de 86 para 14%. A leitura das crônicas e dos anúncios da década de 1910/1920 sugere que, durante esse período, uma quantidade mais expressiva de artistas estrangeiras encontrava-se na cidade, mas esta comprovação dependeria de levantamentos estatísticos mais apurados que escapam dos propósitos desta dissertação.

Por conta da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), houve um recrudescimento na imigração europeia para o continente americano nesse período, década de 1940, diminuindo o fluxo de artistas estrangeiros. Segundo Kushnir (1996, p. 116), nesse momento torna-se mais difícil deixar a Europa e

imigrar para a América graças também às campanhas antitráfico empreendidas pelos governos e polícias brasileira e argentina. No período compreendido entre os anos 1880 e 1930, a Argentina e, mais especificamente, Buenos Aires, ficou conhecida como o maior centro mundial de comércio de prostituição. Para tal contribuiu a intensa imigração e, principalmente, o tráfico das “escravas brancas” (KUSHNIR, 1996, p. 69), que passa a ser intensamente combatido a partir da década de 1920.

Outro dado que foi possível acessar através do livro é a média de idade das artistas, que ficava em torno de 26 anos de idade. Entre elas, encontramos veteranas, como a cantora lírica italiana Fortunata Liconte, de nome artístico Honorina Roveze, com 46 anos, e outras muito jovens, como a bailarina e fakin brasileira Erondina Dornelles, de apenas 13 anos.

No livro ainda pode-se perceber que diversos artistas eram registrados no mesmo dia, o que pode sugerir que pertenciam a uma mesma companhia ou grupo artístico. Dessa forma, pode-se inferir que as companhias teatrais, de zarzuelas, vaudevilles, etc, eram ainda a forma de organização da profissão. Não consta no livro de registros sua procedência, nem o local onde se estabeleceriam ou onde trabalhariam, apenas sua naturalidade.

Dos cem registros constantes no livro, selecionei os seis abaixo por terem sido realizados no mesmo dia. Apesar de referirem-se a uma provável companhia artística chegada à Porto Alegre em 1940, ou seja, praticamente duas décadas depois da maioria dos exemplos citados neste trabalho, acredito que pode-se compreender a composição e a mobilidade desses grupos de artistas. Esse grupo, bastante heterogêneo em suas nacionalidades, é composto por duas cantoras, duas bailarinas de salão, uma acrobata francesa e uma dançarina boliviana, que executava bailados indígenas. Nota-se que apenas as cantoras e a boliviana dançarina, por seu exotismo, possuíam nomes artísticos, o que dá a entender que as duas “bailarinas de salão” não tinham o mesmo apelo de atração artística junto ao público que suas companheiras, apesar de serem necessárias à trupe. Outro elemento exótico desse grupo é a acrobata francesa, cujo registro não informa nenhum cognome.

Podemos comparar esse grupo com aquele citado no rodapé da figura 14, que apresentou-se no Clube dos Caçadores em 1918. Entre aquelas, há nomes italianos (Luisa Morosini, Olga Brandini), franceses (Lily Fleury, Jeanne, Follet) e hispânicos (Toledito, Princezita, Portañita, Hesperia). Ambos grupos, tanto o de 1918 quanto o de 1940 contavam com um *staff* bastante variado, o que deveria ser um excelente chamariz para suas apresentações. O coquetismo das artistas europeias e o exotismo das platinas deveriam despertar não apenas a libido, mas também a curiosidade dos frequentadores dos clubes.

Nome	Cognome	Naturalidade	Data nasc.	Gênero art.	Data reg.
Yolanda Zacharias	Ivone de Córdoba	Brasileira	26/06/1911	Cantora de tangos	17/10/1940
Suzana Debrenti	-	Húngara	15/08/1915	Bailarina de salão	17/10/1940
Elizabeth Fernandes de Lima	-	Brasileira	19/11/1913	Bailarina de salão	17/10/1940
Antonia Serrano Cabrera	Antonita Serrano	Espanhola	09/02/1901	Cantora espanhola	17/10/1940
Rita Helena Ganillaux	-	Francesa	17/11/1913	Acrobacia	17/10/1940
Ruth Lucía Rodrigues	La Boliviana	Boliviana	04/03/1908	Bailados típicos indígenas	17/10/1940

Tabela 3 – Levantamento, realizado a partir do Livro de Registro dos Artistas (ACADEPOL)

Como consta na tabela acima, há um campo do formulário em que deve constar o “Gênero artístico” do artista registrado. Entre as mulheres, predomina a “bailarina de salão”, gênero artístico atribuído a duas das seis mulheres registradas no grupo citado. Essa denominação parece ser uma atribuição bastante genérica dada às artistas que trabalhavam nos cabarés, que dançavam e participavam do coro sobre o palco do estabelecimento, mas que também dançavam na pista com os clientes, fato esse corroborado pela ausência de um nome artístico. Dos cem registros encontrados neste livro, 48 trazem essa atribuição.

Uma das referências que encontrei, que citava literalmente o termo “bailarina de salão”, está nas memórias do compositor, jornalista e radialista Fernando Lobo (Recife, 1915 – Rio de Janeiro, 1996). Lobo mudou-se para o Rio de Janeiro em 1939, onde trabalhou na carreira jornalística²⁶. No livro “À Mesa do Vilariño”, conta suas aventuras boêmias no bar Vilariño, situado no centro da cidade, e nos cabarés que então funcionavam na capital nacional, entre as décadas de 1940 e 1960.

Piolita passou mal. Médico de respeito não socorria em cabaré. Dr. Queiróz era da noite e nunca se negou a socorrer bailarina de salão. Em cima do Cabaré os quartos eram alegres. As meninas ficavam juntas, com as pernas roliças sempre de fora e os olhos presos nos espelhos soltos. (LOBO, 1991, p. 140)

Na narrativa de Lobo, as “bailarinas de salão” estão diretamente relacionadas com os cabarés e a prostituição, fazem parte do elenco do estabelecimento, à disposição da clientela. A dançarina espanhola, da Figura 13, poderia muito bem ser uma dessas “bailarinas de salão”, visto não constar legenda em sua fotografia.

Fora dos palcos e das páginas das revistas

Difícil recompor a trajetória destas artistas, cuja vida privada era relegada ao anonimato, a não ser em casos excepcionais, quando ganhavam as páginas do noticiário policial. As informações mais detalhadas obtidas sobre uma *chanteuse* foram sobre uma jovem artista, integrante de um grupo contratado pelo Clube dos Caçadores em 1918, que morreu intoxicada por cocaína. Da notícia de seu falecimento, é possível deduzir informações sobre como chegavam a Porto Alegre e como viviam as artistas, além da maneira como se configurava suas relações sociais.

Suicídio – *Há alguns dias chegou a esta capital, com procedência de Buenos Aires, a artista Lily Bresset, com 22 anos e de nacionalidade francesa. Fazia ela parte de um grupo de artistas contratado ultimamente, pelo “Centro dos Caçadores”, a fim de trabalhar. Lily, como as demais companheiras de viagem, foram, de chegada, se hospedar na Pensão Ritta, antiga pensão Abdalah, à rua Jeronymo Coelho n. 17. Poucos dias trabalhou ela no “Centro de Caçadores”, visto ter enfermado, subitamente. Não obtendo melhoras, foi chamado o dr.*

²⁶ <http://www.dicionariompb.com.br/fernando-lobo/biografia>, acessado em 30 de dezembro de 2010.

Dyonisio Cabeda Silveira, que examinando a enferma verificou tratar-se de um caso de intoxicação por cocaína, considerou grave o seu estado. Ontem, pela manhã, veio Lily a falecer. Não podendo suportar a ausência do seu amante, o que se depreende dos dizeres de uma carta que foi encontrada em seu quarto, Lily começou por ingerir, diariamente, regular dose de cocaína, envenenando-se, aos poucos, com este tóxico. A carta de Lily era dirigida a Carlos Sicca, morador de Buenos Aires. Nesta missiva a suicida após declarações de afeto a seu amante, dizia que não podia viver dele ausente e pedia-lhe mandasse recursos para voltar, quanto antes, para seu lado. O enterro da infeliz terá lugar, hoje, pela manhã. [Correio do Povo - 5 de março de 1918 – pág. 4]

O primeiro dado pertinente para esta pesquisa é o de que Lily vinha de Buenos Aires, com um grupo de artistas contratados pelo Clube dos Caçadores. Buenos Aires era uma das grandes cidades da América Latina na época que, assim como Porto Alegre, passava pelo processo de modernização. No jornal Correio do Povo, de 17 de abril de 1918, ao apresentar a *chanteuse* Neva, “simpática loira filha da Itália”, o cronista comenta que a estreadora “vem consagrada pelos victores do mundo portenho”.

Buenos Aires ficou conhecida, entre 1890 e 1930, como “o maior centro mundial de comércio de prostituição”, principalmente por receber grande parte das prostitutas judias, as “escravas brancas”, aliciadas e gerenciadas por uma máfia judaica denominada *Zwi Migdal* (KUSCHNIR, 1996, p. 69).

O Clube dos Caçadores fazia questão de anunciar que suas contratações, companhias artísticas e cantoras, eram “*artistas de real merecimento, procedentes das capitais latinas, Rio, S. Paulo, etc*”. Essa propaganda indica que a circulação dos artistas pela América era prática usual, citando as cidades que faziam parte desse circuito cultural. Sua chegada era anunciada com estardalhaço, sendo publicados artigos nos jornais locais reproduzindo críticas e crônicas publicadas nas cidades por onde suas companhias já haviam se apresentado, sempre com grande sucesso. Portanto, a partir da circulação dos artistas, pode-se inferir também a circulação de repertórios e performances artísticas que aconteciam entre as grandes cidades da América, visto que as mesmas companhias e artistas nelas se apresentavam.

Na notícia citada, sobre o suicídio, nota-se que a hospedagem dos artistas itinerantes ficava na zona central da cidade, próximo ao local onde se apresentariam. Além da pensão onde Lily Bresset e suas companheiras estavam hospedadas, a pensão Ritta, havia ainda a Pensão Aurélia, citada no capítulo 2, que anunciava ser “exclusiva para artistas” e estava localizada nas proximidades do Clube dos Caçadores (ver Figura 3, no capítulo 1 – Mapa do centro de Porto Alegre). O trajeto entre a pensão e o clube provavelmente era feito a pé, pois era próximo, o que coloca essas artistas na rua, em contato direto com a população da cidade.

A notícia informa que Lily estava hospedada com suas companheiras, e que “fazia ela parte de um grupo de artistas contratado ultimamente, pelo “Centro dos Caçadores”. Entendo que as *chanteuses* não se deslocavam sozinhas de uma cidade a outra. A maioria delas fazia parte de uma companhia artística. Suas relações sociais, portanto, deviam acontecer dentro desse pequeno “gueto”, que compreendia a pensão e o cabaré.

Cada companhia tinha a sua “diva”, sua principal cantora, cujo nome era anunciado nos reclames, sendo o carro-chefe das atrações que seriam oferecidas ao público local. No final do mês de fevereiro de 1918, apresentava-se no Club/Centro dos Caçadores, uma companhia artística, da qual eram as divas as cantoras Linda Morosini e Olga Brandini. A especialidade da companhia parecia ser as operetas. Havia já representado trechos da “Viúva Alegre”, da “Casta Suzana”, da “Princesa dos Dollars”, do “Sonho de Valsa”²⁷ (Correio do Povo, 17 fev1918, p.5). Além das duas cantoras, a crônica publicada em 24 de fevereiro elenca outras artistas e, entre esses nomes, aparecem duas “Lily”, sendo que uma delas provavelmente é a “Lily” suicida da notícia publicada em 5 de março.

Cantaram também, entre ovações, Nicoletta, Africanita, Marthe Coty, Dora Maresca, Lily Fiori, Theo Dorah, Princesita, Mil. Lily e a aplaudida artista espanhola La Maja./ Num entreato, o célebre duo De Max-Arlet deliciou a assistência, executando danças japonesas e

²⁷ Mais adiante, tratarei especificamente desse repertório musical, executado no cabarés, composto também por canções italianas e brasileiras, reunidas, muitas vezes, em revistas musicais.

húngaras. [Correio do Povo - 24 de fevereiro de 1918 – pág. 5 – grifo meu]

O incidente com Lily Bresset porém, parece não afetar, ao menos visivelmente, a permanência da companhia na cidade. A Figura 12, com a fotografia da artista espanhola, compreende exatamente o período que essa trupe estava se apresentando no Clube dos Caçadores. Nesse e em outros anúncios da revista Máscara, segue sendo citado o nome francês de “Lily Fleury”, que parece ser equivalente ao italianizado “Lily Fiori” que aparece na nota do Correio do Povo. As mesmas cantoras e bailarinas continuam sendo anunciadas até a edição número 20 da revista, de 22 de junho de 1918. Seu tempo de permanência na cidade, portanto, estende-se por, no mínimo, seis meses. Durante esse período, elas ainda circulariam em outros cabarés da cidade, não apenas no Caçadores.

A informação de que Lily era francesa parece proceder. Sua morte consta no Livro de Óbitos da Santa Casa de Misericórdia²⁸, onde sua naturalidade é dada como “francesa” e a causa principal da morte é atestada como “intoxicação pela cocaína”. O nome constante no livro é Lily Menecy. A nota publicada no jornal menciona uma carta deixada pela artista, que provavelmente estaria anexada ao processo policial que foi aberto a partir de seu suicídio²⁹.

O registro de sua morte encontra-se também no Livro da Delegacia de Polícia do 1º Distrito – Tentativas e Suicídios, que abrange o período de Maio de 1913 a Março de 1918. A morte de Lily Bresset consta na folha 69. Praticamente todas as informações correspondem, a não ser sua procedência. O nome Lili Menecy aparece como seu nome artístico. Sobre a causa de sua morte, está registrado

Intoxicação por cocaína. Recém-chegada, há 10 dias de Montevideo onde deixou o amante e por quem se suicidou. Era conhecida pelo nome de Lili Menecy.

²⁸ Livro de Óbitos da Santa Casa de Misericórdia número 29, 06/08/1917 a 15/07/1918

²⁹ Na tentativa de recuperar o processo policial de registro de suicídio, fui ao Arquivo Judicial Centralizado do Tribunal de Justiça do RS. A historiadora responsável pelo Arquivo Histórico, Anelda Oliveira, informou-me do incêndio que ocorreu no arquivo em 1948, que destruiu grande parte dos processos abertos até então, o que justificaria a falta de registros sobre este caso. (informação concedida em 15 de setembro de 2010).

Enquanto o jornal informa que a companhia de Lily vinha de Buenos Aires, o registro policial afirma que viria de Montevideo. Entretanto, uma informação não contradiz diretamente a outra. Montevideo fazia parte da rota que, começando em Buenos Aires, passava ainda por Rio Grande, Porto Alegre, por São Paulo e Rio de Janeiro, indo ainda para o norte do país. É provável que a companhia, saindo de Buenos Aires, antes de chegar a Porto Alegre, tivesse passado também por Montevideo.

O impacto de dramas do cotidiano das chanteuses não escapou da observação de literatos e artistas. Um episódio bastante semelhante ao representado por Lily Bresset encontra-se em um romance da escritora feminista Ercília Nogueira Cobra (1891-?)³⁰, intitulado *Virgindade Inútil* e publicado em São Paulo, no ano de 1927. Essa ficção pode ser levada em consideração nesse estudo por ser sua autora uma mulher que vivenciou diversas das situações apontadas na trama. Mais ainda, viveu durante essa época e circulou por cabarés e pensões, chegando até mesmo a possuir um bordel na década de 1930, em Caxias do Sul (RS). Sua posição feminista, em favor da relação sexual antes do casamento e pelo direito ao trabalho feminino, causaram escândalo em sua época (MOTT, 1986, p. 90).

No romance de Cobra, a personagem principal, Cláudia, decide rebelar-se contra os padrões sociais de comportamento feminino, buscando para si uma vida diferente daquela de sua mãe e de suas amigas. Cláudia acaba viajando pelo mundo, trabalhando como prostituta e cantora de cabaré, lutando sempre para jamais perder sua liberdade. Mott (1986, p. 101) apresenta a possibilidade do romance ser autobiográfico e da personagem Cláudia ser a própria Ercília, posto que a feminista realmente viajou pelos lugares onde sua protagonista esteve. Portanto, as experiências narradas em *Virgindade Inútil* seriam as suas próprias, o que faz de sua narrativa uma importante fonte primária sobre a vida das mulheres inseridas no meio artístico-musical e da prostituição, visto que trataria de episódios de sua trajetória real.

³⁰ A escritora paulista escrevera antes o livro *Virgindade Anti-higiênica*, publicado em São Paulo, no ano de 1924. Por ser proveniente de uma família de classe média, além de uma educação primorosa, frequentava o teatro no Rio de Janeiro e esteve na França e na Argentina (MOTT, 1986, p. 98). Morou na cidade de Caxias do Sul (RS) entre os anos de 1934 e 1938, onde dirigiu uma “casa de mulheres” (*idem*, p. 90).

A personagem chega à capital do estado de São Pedro (nome fictício para o Rio Grande do Sul), e instala-se em uma “pensão para artistas”, à semelhança daquela na qual Lily Bresset faleceu. Observa-se, no excerto, que a personagem associa o ambiente ao dos bordéis.

A primeira vez que entrou numa pensão de artistas, eufemismo que disfarça um certo tipo de bordel, teve que confessar que tudo quanto vira antes era nada em comparação daquele antro. Para cúmulo do azar uma pequena argentina com que se simpatizava suicidara-se com cocaína depois da sua entrada. Agonizara dois dias, pálida e hirta no meio das sedas do leito e só se lhe ouviu durante vinte e quatro horas um único estribilho: “Machito, machito. Quiero il mio machito”. [COBRA, 1996 [1927], p. 63]

A semelhança entre os dois episódios é grande, a não ser pela nacionalidade da enferma. Entretanto, o fato de ambas estarem hospedadas em pensões e, por causa de amores não-correspondidos, fazerem uso da cocaína, são aspectos presentes nas duas histórias.

A reincidência desse caso, na vida real e no romance, mesmo que este último tenha sido ficcionalizado quase uma década depois (1927), pode sugerir eventos recorrentes entre as artistas e/ou prostitutas nas primeiras décadas do século. O uso de drogas era bastante comum, não apenas entre essas mulheres, mas também entre os frequentadores dos cabarés. A história de Lily e talvez de outras provavelmente já fizessem parte da “mitologia” criada em torno das *chanteuses* e dançarinas dos cabarés, que morrem de amor, a ponto de ter chamado atenção da escritora feminista Ercília Nogueira Cobra. A feminista poderia mesmo ter sido objeto de contato direto com o episódio, uma vez que a essa altura já era uma mulher de 27 anos, livre e independente para ter circulado pela Porto Alegre de 1918. Além disso, sabe-se que, na década de 1920, Cobra esteve em Buenos Aires (MOTT, 1986, p. 98), sendo então possível que tenha passado pela capita gaúcha.

Apesar do artigo do jornal noticiar como suicídio a morte de Lily, parece pouco provável ser essa sua intenção. Na carta, além de declarar seu amor pelo companheiro, “pedia-lhe mandasse recursos para voltar, quanto antes, para seu lado”, demonstrando que seu real desejo era voltar para junto dele, e não morrer. O uso da cocaína, que entorpece os sentidos, acontecia para que

ela pudesse suportar a separação e não para dar fim a sua vida. O uso continuado e indiscriminado da droga levou-a a falecer.

O uso de drogas, especialmente a cocaína, acontecia livremente neste período e não havia nenhum tipo de restrição a sua venda, pelas farmácias, em Porto Alegre, ao contrário do que acontecia em São Paulo e no Rio de Janeiro, onde a droga era proibida (SANTOS, 2008, p. 44). A cocaína substituíra o ópio e era considerado um vício “elegante”, ao lado do jogo e da bebida. Sua venda e consumo na capital gaúcha só começou a ser combatida na década de 1930.

Segundo Maroneze (1994, p. 79), a expansão da vida pública e da boêmia, apesar de trazerem ares modernos à cidade, como é sugerido no anúncio do Clube dos Caçadores, na revista *Máscara*, traz também os vícios.

A trinca jogo-bebida-cocaína estava relacionada à vida noturna, mais especificamente, à abertura dos cabarés e, até mesmo, à presença das *chanteuses* e demais artistas. É o que pode ser apreendido da carta publicada no jornal *Correio do Povo*, em abril de 1918. Trata-se da reprodução de um texto publicado no jornal *Echo do Sul*, da cidade do Rio Grande, provavelmente alguns dias antes. O autor divide a responsabilidade entre os artistas, os farmacêuticos, que teriam interesses econômicos, e as autoridades, que não coíbem ou proíbem o uso e o acesso às drogas.

Cocaína, éter e morfina – O “*Echo do Sul*”, do Rio Grande, recebeu, há pouco, a seguinte carta: / “Sr. Redator. Saudações. / O que me induz a escrever estas linhas, é o descaso que aqui se observa com relação a um abuso que há muito venho notando, da parte de alguns farmacêuticos na venda, em grande escala, da cocaína, éter, morfina e outros produtos nocivos à saúde. / **Depois que nesta cidade se abriram os “Cabarets” e aportaram aqui as “Chanteuses” e os célebres cantores de tavernas do Prata, o uso do éter, da cocaína e da morfina, tornou-se indispensável, não só às mundanas como a certa parte de rapazes da nossa sociedade como meio seguro de provocar sensações novas e que direi, os conduzirá, decerto, à loucura, à epilepsia e ao crime, tão comum entre os viciados de tais venenos. [grifo meu]**

Na frase grifada por mim, o autor da crônica associa, diretamente, o uso dos entorpecentes com a abertura dos cabarés e com a chegada das *chanteuses*. E não apenas elas fazem uso das drogas, como incitam os

“rapazes da nossa sociedade” a fazê-lo. A busca de “sensações novas” caracteriza o comportamento citado por Simmel na configuração do *blasé*. A droga, aliada à bebida e ao jogo, também citado na carta, são um modo de buscar essas sensações. Pelo relato, o consumo acontecia, sem pudores, em locais razoavelmente públicos, ao lado das mesas de jogos, nos cabarés e cassinos.

No trecho, há novamente referência aos países “do Prata”, Argentina e Uruguai, como centros disseminadores não só de drogas, mas de mulheres, de maus hábitos, de vícios de uma forma geral. A procedência de Lily Bresset, seja de Montevideo ou de Buenos Aires, corrobora essa circulação, bem como a observação de Kushnir (1996), de que a capital argentina era conhecida como o maior centro de comércio de prostituição da época.

Há pouco tempo tive ocasião de ver um rapaz de vinte e três a vinte e cinco anos presumíveis, quase intoxicado por haver feito uso em quantidade regular de cocaína./ Na mesa de “baccarat” de certo “Cabaret”, onde se joga com permissão das autoridades, uma mulher ainda moça, enquanto os parceiros atendiam à carta que saía, ela, a tresloucada, aspirava fortemente a cocaína que trazia acondicionada em uma pequena caixa com furos na tampa!/ Então, em certos alcouces, o uso de tais tóxicos se tornou comum entre as “pensionistas” que, por este meio procuram espairecer os amores mal correspondidos...

Chama a atenção o detalhamento da descrição. O cronista deve ter presenciado, *in loco*, as cenas descritas. Ele, apesar de condenar o cabaré, provavelmente o frequentasse e não deixava também de observar o uso da droga pelas mulheres nas pensões, procurando espairecer amores mal correspondidos, ecoando assim a mesma tragédia vivida por Lily.

Seria este cabaré o Centro dos Caçadores da cidade do Rio Grande, citado anteriormente no capítulo 2? Jogava-se bacará com “permissão das autoridades”, portanto, deveria ser uma casa frequentada pela elite, o que permitiria a seus frequentadores estarem resguardados da intervenção policial.

Acho que a autoridade competente, e que se diz tão zelosa no cargo que ocupa, devia volver os olhos, para esse começo de dissolução, que pouco a pouco vai se enraizando, e que amanhã trará sérios dissabores, punindo os únicos culpados, certos farmacêuticos, que, com

a venda de tóxicos, fazem lucrativos negócios./ Certo do bom acolhimento a estas linhas, voltarei à carga se por acaso as providências ficarem por isto. De v.s.crdo.obro. Um observador.” [Correio do Povo - 17 de abril de 1918 – pág. 5]

O uso de narcóticos, principalmente da cocaína, acontecia normalmente nesses ambientes. A droga ainda não havia sido proibida, em Porto Alegre, pelas autoridades competentes, e podia ser adquirida, assim como o éter, em farmácias. Seu uso era associado aos prazeres que a modernidade proporcionava: bebidas, cabarés e jogos. São desdobramentos do comportamento *Blasé*, teoria na qual Simmel (1973[1906]) elabora a busca pelo prazer. A referência à droga é feita abertamente pelos cronistas dos jornais, que a utilizavam nas metáforas com que descreviam as performances nos cabarés. No excerto abaixo, o cronista refere-se a uma das companheiras da trupe de Lily, Theo Dora – desta feita no palco do Clube Mignon.

Theo Dora a esplêndida cantora voltou ao palco do Mignon, sempre a mesma de voz clara e trêmula, prendendo ao harmônico de sua canção o pensamento e o embebando como se fora uma sorvada de cocaína ou gole de éter, trazendo sonhos edêmicos e estonteantes. [O Independente, 6set1918, p. 3]

O prazer estético da música e da performance é comparado com o de “uma sorvada de cocaína ou gole de éter”, que embebeda e transporta os espectadores para outros estados de espírito. Dessa forma, o cronista coloca essas sensações todas no mesmo nível: a cocaína, o éter, a performance artística e, talvez possamos incluir ainda, o jogo.

Outro aspecto da história de Lily Bresset que chama a atenção é sua ligação com o amante, Carlos Sicca, que permaneceu em Buenos Aires. Seria ele mais que um amante, um cafetão? No caso das prostitutas polacas, por exemplo, a ligação com um cafetão ou protetor não representava simplesmente uma forma de exploração e submissão, ainda que fossem tratadas como mercadorias por eles, mas também garantia-lhes segurança e estabilidade³¹.

A ligação entre a prostituição e a vida artística, no caso das artistas mulheres, é bastante estreita e fazia parte do senso comum da época. McClary

³¹ A relação, entre as prostitutas e seus *cafténs*, pode ser apreendida, por exemplo, na trama dos romances “O Ciclo das Águas” (2002), de Moacyr Scliar, e “Jovens Polacas” (2008), de Ester Largmann, ambos escritores de origem judaica.

(2002, p. 151) observa que “mulheres no palco são vistas como mercadorias sexuais independente de sua aparência ou seriedade”³². Portanto, pode-se inferir que o amante ao qual Lily Bresset se refere na carta seja, na realidade, seu cafetão.

Kushnir (1996, p. 105), em seu estudo sobre a migração de prostitutas polacas, cita a sistematização de três tipos básicos de cafetão, definidos pelo delegado argentino Julio Alsogaray, em 1933, e pelo delegado brasileiro Anésio Frota Aguiar, em 1940. São eles: o apache, o sentimental e o cáften judeu. O apache era o cafetão francês, que empregava de força e violência para dominar suas mulheres. O sentimental, no qual parece enquadrar-se o amante de Lily Bresset, era considerado o típico gigolô portenho, que não usa de violência e domina suas mulheres seduzindo-as. E por fim, o cáften judeu, que as explora e domina, tratando-as como mercadorias.

Já no caso das artistas de cabaré, não era exatamente isso que elas procuravam. Ao que parece, muitas tinham algum tipo de empresário, que não apenas gerenciava sua carreira artística, mas também seus relacionamentos com estancieiros, políticos e demais homens da elite social e econômica. Sua busca poderia ser por um protetor, alguém que lhe garantisse uma vida boa, quem sabe lhe montasse uma casa, que acabaria sendo transformada em bordel e/ou cabaré, onde então a protegida não precisaria mais desempenhar certas funções (CARNEIRO e PENNA, 1992, p. 107).

La cabaretière D’Orlys: uma trajetória

Enquanto as “bailarinas de salão” eram quase anônimas, algumas mulheres se destacaram no contexto artístico dos cabarés de Porto Alegre, nas primeiras décadas do século XX. Além das divas das companhias, que tinham suas fotos publicadas nos anúncios e seus atributos físicos e artísticos louvados pelos cronistas dos jornais, encontrei a figura de uma *cabaretière*, Marcelle D’Orlys, que me levou a especular sobre sua trajetória.

A figura do *cabaretier*, papel exercido habitualmente por homens, era anunciada nos reclames publicados nos periódicos da época. Esse

³² *Women on the stage are viewed as sexual commodities regardless of their appearance or seriousness.*

personagem do cabaré servia de mestre de cerimônias, introduzindo as atrações, preenchendo o tempo entre elas, divertindo a assistência. Além disso, era também responsável pela direção artística das casas noturnas, selecionando e organizando o programa que seria apresentado, informação essa constante nos anúncios nas revistas e jornais. Entretanto, D'Orlys é a única mulher que encontrei na pesquisa citada nessa função específica, o que não descarta a possibilidade de terem existido outras na mesma função.

Em 1918, o jornal *Correio do Povo* publica uma nota sobre o cabaré Palace Club, que anuncia a presença e a direção da noite por conta de D'Orlys.

Palace-Club - A diretoria deste Club tendo resolvido reabrir o cabaré que mantinha anexo, faz disso ciente aos seus associados./ Revela notar que o cabaré passou por grandes reformas que o tornaram confortável./ A querida cabaretière Marcelle D'Orlys, continuará a testa (sic) desta seção social./ Mlle. Marcelle promete aos que comparecerem à reabertura uma noitada de gosto./ O sucesso do festival será a surpresa que todos experimentarão ao depararem com a estreia de um sem número de artistas não conhecidos. [Correio do Povo - 4 de abril de 1918 – p. 4]

A “querida cabaretière” continuaria dirigindo os espetáculos dessa casa, apresentando artistas desconhecidos. O Palace Club estava localizado no centro da cidade, muito próximo do famoso Clube dos Caçadores. O fato de apresentar artistas “não conhecidos” sugere que o Palace não possuía o mesmo *status* do Caçadores ou do Brazil Club, os dois mais luxuosos da cidade. O fato de serem “não conhecidos”, porém, não diminuía seus méritos artísticos, que surpreenderiam os que fossem apreciá-los.

Marcelle D'Orlys trabalhou ainda em outros cabarés de Porto Alegre, no ano de 1919. A revista *Máscara* anuncia, em 28 de junho de 1919, D'Orlys como a encarregada pela direção artística da noite no clube Americano Congresso, ao lado do maestro Piedrahyta, que regia a orquestra nos Caçadores. Na edição de 30 de agosto de 1919, sua presença, na mesma função é anunciada pelo High Life Club (Figura 15). Na verdade, trata-se do mesmo clube. O Americano Congresso localizava-se no mesmo número 48 da rua Andrade Neves. O estilo de diagramação do anúncio na revista também é bastante semelhante e ambos anunciam como atração a cantora Elvira

Montenegro, com a direção artística de D'Orlys, acompanhadas por Piedrahyta. A mesma foto da artista é utilizada nos dois anúncios, deixando poucas dúvidas de que realmente trata-se do mesmo estabelecimento, apenas com um nome diferente.

Essa circulação das artistas entre os clubes sugere um entendimento, uma aliança entre elas. Essas relações sugerem um universo artístico bastante resumido, onde as pessoas se conheciam, se indicavam, onde era preciso trabalhar em vários estabelecimentos para manter-se. No ano seguinte, por exemplo, em outubro de 1920, um outro anúncio, de um cabaré chamado Club Monte Carlo, cita Marcelle D'Orlys entre o elenco de cantoras, entre as quais consta também a cantora Linda Morosini, que figurava no elenco do Caçadores no mesmo período do caso Lily, no ano de 1918.



Figura 15 – Revista Máscara, ano 2, n. 30, 30ago1919, s/n.

Quais as implicações e as negociações que acontecem nesse espaço para que uma mulher assumira um papel normalmente exercido por homens? Desse caso, podemos inferir que D'Orlys possivelmente era francesa, não apenas pelo seu nome, mas porque provavelmente possuía um conhecimento

artístico e musical diferenciado, que poderia alçá-la ao posto de *cabaretière*. Entretanto, ainda é uma incógnita o caminho que percorreu para chegar a esse posto. Também podemos inferir que já tinha alguma idade, o que lhe conferiria experiência e respeitabilidade no meio artístico da época.

É bastante provável que D'Orlys tivesse que adaptar sua postura no palco à esse papel primordialmente masculino, emulando algumas características dos cabaretiers, talvez de forma caricaturada. Ou criava ela sua performance de mestre de cerimônias a partir de um novo paradigma, que levava em consideração o fato de ser ela mulher? Para tal, o corpo e a sedução eram elementos fundamentais, pois estão estreitamente relacionados à prática artística feminina (McCLARY, 2002, p. 151).

Cabarés como o Clube dos Caçadores e o Brasil Club empregavam *chanteuses* que tinham em seu repertório operetas e até mesmo árias de ópera, indicando uma preparação artística esmerada. Pode-se inferir que muito era aprendido na prática, na sociabilidade com outras cantoras, nas companhias. No romance de Nogueira Cobra supracitado, *Virgindade Inútil*, a personagem Cláudia, para escapar da prostituição, aprende algumas canções e passa a trabalhar como *chanteuse* de cabaré.

Quando o estômago reclama o coração não escolhe. A virtude não vai com a miséria.

Uma cançonetista de cabaret, encontrada por acaso, ilustrou-a um pouco acerca da vida, que ela só conhecia através dos romances para moças. A conselho da nova camarada estudou umas cançonetas, fez um contrato e foi viajar.

Perambulou por vários estados de Bocolância [Brasil], e esqueceu a sua miséria ao ver a desse país. [p. 63]

Buenos Aires com sua população de grande metrópole, pareceu-lhe o melhor refúgio. Organizou um pequeno repertório de canções e embarcou. [COBRA, 1996 [1927], p. 75]

Apesar de não livrá-las totalmente da alcunha de “prostitutas”, ser artista conferia-lhes outro status. Entretanto, a formação musical poderia distanciar-las da prostituição propriamente dita. As divas das companhias, que provavelmente eram provenientes da pequena burguesia, onde receberam uma

educação musical mais apurada, com acesso à prática do canto e de um instrumento musical como o piano, tinham lugar de destaque, fosse nos anúncios, fosse nas apresentações de sua companhia artística. Tinham, portanto, maior exposição, que acabava resultando em mais pretendentes. Poderiam, então, escolher com quem se relacionariam. Outras, com uma formação mais precária, a exemplo da personagem Cláudia, aprendiam algumas canções com suas companheiras, na tentativa de deixarem a prostituição ou buscar chances de sobrevivência independente em outros lugares.

Marcelle D'Orlys, de alguma forma, conseguiu alcançar um posto de distinção entre suas colegas. Mais do que uma *chanteuse*, ela passou a diretora artística de alguns cabarés da cidade. É possível que tenha começado sua carreira como cantora, onde foi conquistando não apenas admiradores, mas também parceiros. Nesse sentido, sua performance artística deve ter sido preponderante para alçá-la ao posto de *cabaretière*, pois para tal precisaria demonstrar não apenas seus méritos artísticos, mas conquistar parceiros que a apoiariam financeiramente nessa função.

Entrelaçando essas vidas...

Compreender o contexto social no qual estão inseridas as *chanteuses* pode auxiliar no processo de compreensão de suas performances, situando-as no tempo-espaço da modernidade local. A notícia sobre a morte de Lily Bresset, conjugada com outros dados que recolhi a partir dessa informação, forneceu várias pistas sobre o contexto e as relações sociais das *chanteuses*.

Os artistas chegavam às cidades em grupos ou companhias artísticas, lá se estabelecendo por algum tempo, apresentando-se em diversos estabelecimentos. Essas companhias cumpriam um roteiro entre as maiores cidades da América Latina, vindo do Rio de Janeiro, passando por São Paulo, Porto Alegre, Montevideu e Buenos Aires ou vice-versa. Um contingente considerável de estrangeiras, procedentes da Europa ou dos países vizinhos da região platina, faziam parte dessas companhias.

Os grupos hospedavam-se em pensões que acolhiam exclusivamente artistas e nas quais as moças poderiam receber visitantes. Essas hospedarias ficavam no centro de Porto Alegre, próximas aos cabarés, o que colocava as *chanteuses* em contato direto com os transeuntes da cidade moderna, que descobriam o prazer da caminhada, conquistando a rua. O espaço de sociabilidade pública da cidade moderna é democrático e nele convivem os diferentes estratos da sociedade (MARONEZE, 1994, p.114).

É provável que essas pensões fossem também *rendez-vous*, locais de encontro entre as artistas e seus protetores. Essa ideia está presente na literatura de ficção da época, como mostra o romance de Nogueira Cobra.

As *chanteuses*, entretanto, sofriam de saudade e solidão. Bresset acaba falecendo em decorrência do abuso da cocaína, consumida para aplacar a dor de sua saudade do amante e/ou cafetão. E mesmo assim, o show deve continuar e a companhia da qual fazia parte segue se apresentando e permanece por um bom tempo na cidade.

As fotografias dos anúncios dos *night clubs* do período imediato à Primeira Guerra Mundial e as nomenclaturas dos gêneros artísticos constantes no Livro de Registro dos Artistas, já durante a Segunda Guerra Mundial, parecem sugerir uma hierarquia entre as artistas. A *chanteuse*, especialmente se ela for de origem europeia, merece maior destaque e sua presença na companhia é um chamariz. No Livro de Registro, a maioria das bailarinas não informa nome artístico, enquanto as cantoras e comediantes o fazem. Acima da *chanteuse*, encontra-se a figura ímpar de Marcelle D'Orlys, que trabalhou como *cabaretière* em alguns clubes da cidade, apesar de tempos depois figurar no elenco de cantoras de um outro clube noturno, situado em uma área da cidade de menos prestígio. Teria se tornado uma estrela cadente, desaparecendo no universo depois de sua trajetória brilhante?

Ficam ainda questões sobre como se dava o processo de formação artística das *chanteuses* e demais artistas dos cabarés do início do século XX. Apesar de saber, através, por exemplo, do registro do Livro dos artistas da Academia de Polícia que a maioria era ainda jovem, não podemos inferir e, muito menos, afirmar que todas tivessem uma formação artística que não o da

aprendizagem *in loco*, como a personagem Cláudia do romance *Virgindade Inútil*. Bresset contava apenas 22 anos quando faleceu.

Entretanto, ao analisar o repertório musical praticado por algumas *chanteuses*, onde figuram árias de grandes óperas e operetas, que exigem um preparo vocal mais apurado, infere-se que estas partilhavam de um capital escolar e musical diferenciado, especializado. Deviam ser provenientes de uma classe social mais abastada, onde a música fazia parte da educação básica da mulher. Sua opção pela vida dos palcos pode ter sido ocasionada por algum tipo de necessidade financeira ou por não concordar com os padrões de comportamento feminino socialmente estabelecidos.

Capítulo 4

Abrindo as cortinas

a performance musical das *chanteuses*

Os estudos de gênero têm sido desenvolvidos nos últimos trinta anos e possuem importante papel nos estudos culturais pois, em consonância com os paradigmas pós-estruturalistas, empenham-se em descobrir outras vozes para contar uma mesma (ou uma outra) história da música. Em musicologia, a primeira tarefa das musicólogas filiadas a essa linha foi descobrir quem eram as mulheres compositoras, ausentes do rol de grandes mestres, reclusas em seus lares, que a história, escrita essencialmente de um ponto de vista masculino, deixou de reconhecer.

Uma vez identificadas as compositoras, suas peças puderam ser analisadas sob uma nova ótica, que entende a música e as instituições a ela relacionadas como estruturas permeadas por códigos de gênero, onde a música estrutura e é estruturada pelas relações de gênero masculino-feminino.

Neste trabalho trato da performance, de interpretações. Portanto, para a consecução deste capítulo, identifiquei quem eram as mulheres que trabalhavam nos cabarés de Porto Alegre e qual o repertório performatizado por essas *chanteuses*. Embora os jornais da época nem sempre enumerem e cite quais peças eram cantadas, foi possível perceber que canções italianas, francesas e brasileiras eram “encaixadas” em revistas musicais, escritas ou organizadas pelos *cabaretiers* que atuavam nos clubes noturnos da cidade. Algumas artistas que se apresentavam no Clube dos Caçadores possuíam em seu repertório árias líricas, de grandes óperas como *Tosca*, o *Barbeiro de Sevilha* e *Cavalleria Rusticana*. Entretanto, essa é uma exceção. A maioria das casas, mesmo aquelas mais refinadas, como o Brasil Club, pareciam dar preferência à música ligeira, de entretenimento.

Levando em conta suas trajetórias e o contexto social e cultural no qual viveram (início do século XX), creio ser possível traçar relações entre seu fazer artístico e sua identidade enquanto mulheres, em uma sociedade onde

empreender uma carreira artística representava ir contra os preceitos morais da época.

McClary (2002) observa que os códigos que estão contidos no discurso musical adquirem novos significados com o passar do tempo, da mesma forma que a feminilidade. Embora algumas representações permaneçam através dos anos, é possível apreender vários *insights* sobre a história social de uma cultura através do repertório musical. No âmbito desse trabalho, pode-se perguntar quais signos podem ser apontados nesse repertório, que proporcionem uma entrada no universo social das *chanteuses*.

A musicóloga observa ainda que, “apesar de algumas notáveis exceções, as mulheres tradicionalmente têm sido barradas de participar na música ocidental”³³ (McCLARY, 2002, p. 150), sendo desencorajadas de envolver-se com a música e tendo seu potencial musical subestimado. Esse “desencorajamento”, mais acentuado até a primeira metade do século XX, persiste, embora menor escala e de forma subjetiva, ainda hoje. Dessa forma, o fazer artístico desempenhado por mulheres, em geral, segundo a autora, tem sido relegado ao âmbito familiar, onde ele se torna útil, e até mesmo desejado, para a educação dos filhos. Entretanto, alerta que é na música, mais do que nas artes plásticas ou na literatura, que a participação feminina mostra-se “arriscada” para a moral da mulher, por conta da sexualidade e do desejo por ela despertados publicamente. Quando sai do ambiente protegido do lar, a mulher se expõe, se oferece à sociedade, comprometendo sua honra.

Ainda que essa mesma tensão esteja presente também na performance artística masculina, as mulheres que sobem ao palco, mesmo que sua aparência seja séria e recatada, acabam sendo vistas como mercadorias sexuais (McCLARY, 2002, p. 151), à disposição dos espectadores. Segundo McClary (2002), a resposta do público à performance está relacionada à manipulação do desejo e do poder sexual do/da artista. No caso de mulheres artistas, a mensagem passada através da performance é a de que elas estariam sexualmente disponíveis e pré-dispostas a negociações sexuais.

³³ *Although there are some notable exceptions, women have traditionally been barred from participating in Western music.*

A ideia de liberalidade e leviandade associada às artistas mulheres ainda hoje permanece no senso comum. McClary (2002) observa que, de certa forma, esse era um ônus que as mulheres do meio artístico assumiam, como um meio de alavancar suas carreiras. Elas passavam a imagem de estar publicamente disponíveis. Na virada do século XIX para o XX, essa atribuição continuava acentuada.

No contexto deste estudo, as performances musicais femininas nos clubes noturnos na cidade moderna, essa associação aparece com força ainda maior. O ambiente dos *music halls*, dos cabarés corrobora esse entendimento. O acesso às artistas, cantoras ou dançarinas, é facilitado pelo espaço, pois circulam entre a plateia no entreato de suas apresentações, sentando-se à mesa, bebendo champanhe e travando relações com os frequentadores. Além disso, casas como o Clube dos Caçadores possuíam “reservados”, onde encontros particulares entre as artistas e os frequentadores poderiam acontecer com discrição, funcionando literalmente como bordel ou *maison close*. Em um teatro, a artista se dirige ao camarim depois da apresentação, recebendo alguns convidados, que vem lhe prestar homenagens e trazer algum presente, mas ainda mantendo um certo distanciamento do público em geral.

Essa proximidade entre artistas e público, que acontecia nos cabarés, faz com que a conexão entre o palco e o sexo se acentue. O palco passa a ser, além de local onde as artes têm espaço, um lugar de exposição dessas “mercadorias sexuais”, um tipo de mostruário humano. Na trilogia *O Tempo e o Vento*³⁴, de Érico Veríssimo, amplo painel sobre a sociedade gaúcha desde a sua formação até o suicídio do presidente Getúlio Vargas, em 1954, o personagem dr. Rodrigo Cambará, em visita ao Club dos Caçadores “passava mentalmente em revista as mulheres do cabaré com quem poderia dormir naquela sua derradeira noite em Porto Alegre”, enquanto o barbeiro lhe escanhoava o rosto. Entre essas mulheres, haviam cançonetistas italianas, argelinas, húngaras, etc. Mais adiante, Veríssimo descreve a movimentação da sala onde ficavam o palco e a pista de danças, pontos entre os quais as cantoras e dançarinas orbitavam.

³⁴ Ver VERÍSSIMO, Érico. **O Tempo e o Vento**, parte III: O arquipélago, vol. 1.

O que se compreende dessa mobilidade das artistas entre o palco e o público é que esta fazia parte de suas performances. A sensualidade, o coquetismo que era encenado sobre o palco era performatizado também nas relações entre as artistas e os frequentadores do clube. Provocar o desejo para depois frustrá-lo, seduzir e depois dispensar o admirador, caso este não seja de seu interesse, são ações que caracterizam o comportamento coquete, valorizando sua presença, oferecendo-se como um troféu a ser conquistado por aquele que estiver disposto lhe proporcionar o melhor.

Esse comportamento conhecido como coquetismo, uma forma de sociabilidade observada pelo sociólogo Georg Simmel no despontar das cidades modernas no início do século XX, que consiste em uma relação platônica, um estágio entre o “ter e o não-ter”. A mulher joga isca, seduz, impressiona, para logo depois, se mostrar desinteressada de sua conquista. A coquete caracteriza-se por

[...] despertar o prazer e o desejo por meio de uma antítese/síntese original, através da alternância ou da concomitância de atenções ou ausências de atenções, sugerindo simbolicamente ao mesmo tempo o dizer-sim e o dizer-não, que atuam como que “à distância”, pela entrega ou a recusa – ou, para falar em termos platônicos, pelo ter e o não-ter –, que ela opõe uma à outra, ao mesmo tempo que as faz experimentar como que a uma só vez. (SIMMEL, 1993, p. 95)

Há sempre uma ambiguidade, um “não saber o que se quer”, quando na verdade, sabe-se muito bem. O que a *coquete* quer é estar no centro das atenções, ser desejada, sem nunca concentrar sua atenção em um único homem. Assim também era a atenção dessas mulheres artistas de cabaré, percorrendo com olhar sedutor o salão, sem se ater por muito tempo em ninguém.

É claro que esse jogo não dura eternamente e nem permanece tão platônico. O dr. Cambará termina sua noite no Clube dos Caçadores nos braços de uma moça húngara que por lá trabalhava. Essas relações, entretanto, são mediadas pelas performances, musicais e artísticas. Não apenas aquelas que acontecem sobre os palcos, mas também na pista e entre as mesas.

Portanto, um primeiro passo na compreensão de como o comportamento coquete se dá no ambiente do cabaré foi identificar o repertório performatizado por essas *chanteuses* e lançar hipóteses sobre suas escolhas. Para tal, os dados encontrados em crônicas publicadas nos jornais *Correio do Povo* e *O Independente* foram de grande ajuda. A maioria referia-se às apresentações que aconteciam no Clube dos Caçadores, no Brasil Club, no Mignon e no Royal. A partir destas, pude ter uma panorama do repertório representado em seus palcos. No Clube dos Caçadores, pode-se inferir a presença de cantoras com um capital cultural mais elevado, visto que árias famosas de grandes óperas como *Cavallaria Rusticana*, *Tosca*, *Barbeiro de Sevilha* eram cantadas. Além destas, a música ligeira também tinha amplo espaço nesses clubes. Excertos de operetas tais como *Viúva Alegre*, *Casta Suzana*, *Princesa dos Dollars*, *Sonho de Valsa*, eram citadas constantemente pelos cronistas em suas resenhas. Ópera, entretanto, apenas no Caçadores. Além disso, as crônicas com que me deparei também davam pinceladas sobre suas performances, dando grande importância ao jogo do corpo dessas artistas e revelando uma perspectiva masculina dos espetáculos posto que, provavelmente, seus autores fossem homens.

Outro gênero recorrente eram as canções napolitanas. Fala-se ainda em tangos, provavelmente o argentino, valsas, habaneras, cançonetas brasileiras e canções francesas. O “sortimento” do espetáculo estava relacionado à variedade de nacionalidades no grupo artístico que se apresentava. Da mesma forma, as revistas musicais, parecem ser montadas agregando peças musicais que já constavam no repertório das cantoras.

O acompanhamento dessas canções era executado por uma orquestra que, ao que se infere a partir das fotografias das salas de espetáculo dos cabarés, não era muito numerosa. Os maestros tinham seus nomes destacados e os clubes mais famosos, como o Brasil Club e o Caçadores, contratavam nomes conhecidos nacionalmente, como o pernambucano Raul Moraes, Milton Callazans e Piedrahita, citados no capítulo 2.

Partindo desses pressupostos, de que a performance artística feminina tem atrelada a si uma sexualidade inegável, um caráter de contravenção ao

padrão de comportamento social feminino, selecionei uma crítica publicada em um jornal de Porto Alegre, em 1918. Nela, pode-se perceber que o cronista sexualiza, ainda que de forma velada, a performance das mulheres que se apresentam sobre o palco do cabaré.

Refletirei ainda, sobre os signos, símbolos e significados presentes nos gestos das artistas descritos pelo cronista. Preciso lembrar sempre de que lido já com uma representação de um evento, e não com o evento, o fato em si. É através desse observador anônimo, que assistiremos à essa revista musical. Ou seja, além do gesto descrito, está a representação que este cronista homem fez deste gesto, feminino. Como exemplo desse gênero, cito a revista “A Hora do Banho”, montada pelo então cabaretier do Brasil Club, Georges Charton, da qual farei uma análise mais detida.

A Hora do Banho

Como apontei acima, os jornais porto-alegrenses apresentam diversas crônicas sobre as performances que aconteciam nos cabarés da cidade. Trazem um resumo da noite, elencando as artistas e seus números, seguidos de adjetivos elogiosos, que se referem, na maioria das vezes, às pessoas e não necessariamente à qualidade da performance destas. A crônica selecionada, sobre a representação da revista musical “A Hora do Banho”, trata de um evento em uma das mais famosas e luxuosas casas noturnas, que ganhou grande destaque na imprensa local. O texto diferencia-se dos demais por conta da atenção que o autor dá à performance do corpo das *chanteuses* e dançarinas.

No início do ano de 1918, uma companhia de artistas encontrava-se em Porto Alegre para trabalhar no Brasil-Club. O anúncio publicado na revista Máscara de fevereiro daquele ano traz uma crônica da estreia de diversos artistas contratados para trabalharem no clube durante algum tempo. O texto ressalta, diversas vezes, a superioridade desse estabelecimento em relação aos demais do mesmo gênero em Porto Alegre. Observa-se, já de saída, a pose *coquete* de Jane Marny na foto do anúncio. Ela não olha para a câmera, mostra-se desinteressada, como se não percebesse estar sendo fotografada. Sua pose não é tão agressiva sexualmente quanto da espanhola da figura 13

[cap.3], que olha de cima, diretamente, e nem tão recatada quanto a da cantora italiana Nicoletta (Figura 14), que parece ter pudor em olhar nos olhos do leitor. Marny sorri, interessada em algo que foge do campo de visão do leitor, como se esse não lhe interessasse de forma alguma. Dentre todo o elenco, foi selecionada para ilustrar o anúncio, sugerindo ser ela a estrela da companhia, posto que ainda é citada duas vezes no texto da propaganda, além de receber destaque na crônica do *Correio do Povo*.

Brasil-Club

JANE MARNY

Constituiu, incortestavelmente uma nova victoria para o Brasil Club a noite de gala em que fez a sua rentrée a festejada estrella Jane Marny e em que estrearam os incomparáveis duettistas comicos Mayer. Jane Marny, que a presidente directoria do Brasil Club acaba de reconquistar, traz-nos um repertorio completamente novo e d'uma arte exquisita e rara. Essas canções italianas cujas melodias são profundamente comoventes, canta-as ella de um modo magistral. A sala inteira ovacionou a distincta artista, que se sentia feliz de tão real successo. E' a arte levada ao extremo, e estas manifestações unicas honram o Brasil Club, decididamente o unico e invencivel. Os celebres duettistas Mayer conquistaram o publico, sendo-



a excellente «chanteuse» franceza obtem ruidosos successos com «Les Saltimbanques» de Garmé. Algabeña, sempre em evidencia. Fatimizza é sempre a deliciosa bailarina de talento, esguia e fina. A authentica «chanteuse» napolitana L. de Camillis, perfeita, sem esquecer as Lina Venus, Hesperia, La Peruana, Portenita, a mignonne Rosita Mondego, Ramirez, Renée d'Oryan e a muito graciosa Fornary, que completam um perfeito e superior conjuncto como de nenhum outro cabaret da America do Sul. O sympathico «chansonnier, cabaretier» mundano Georges Charton, verá a répr.se da sua «revuette» em quatro quadros «A' hora do Banho», na qual tomam parte todos os artistas.

Ainda uma bella festa de Arte em perspectiva.



Figura 16 – Revista Máscara, Ano 1, n. 3, fev 1918, s/n.

Em março de 1918, o palco do Brasil-Club recebe a revista musical “A Hora do Banho”. De autoria do francês Georges Charton³⁵, que nesse momento era o *cabaretier* do clube, a peça era composta por quatro cenas. Da crônica no jornal *Correio do Povo*, com detalhes da performance, reproduzirei o texto na íntegra, entrecortado por observações e comentários.

Logo no começo da crônica, pode-se observar as expressões utilizadas para descrever o clube. As palavras “suntuosa e magnífica” são atribuídas à festa (espetáculo) que aconteceria naquela noite. A intenção parece ser, a todo momento, ressaltar a elegância e a superioridade desse clube em relação aos demais. É provável que o principal alvo dessa “propaganda” fosse o Clube dos Caçadores, o único que estava à altura de competir com o Brasil. Essa qualificação também explicitava o estrato social que o clube atendia, ou seja, a nata da sociedade rio-grandense, assim como a qualidade da apresentação e dos artistas que por lá passavam.

***Brasil-Club** – Todo Porto Alegre fala na festa suntuosa e magnífica que a diretoria do Brasil Club ofereceu quarta-feira última a seus distintos frequentadores./ Foi diante de uma plateia repleta e entusiasta até o delírio, que levou-se à cena a revista do genial poeta, compositor, “cabaretier” George Charton. Que espírito! Que arte e alegria em seus quatro atos todos cheios de decorações magníficas e de uma prodigiosa “mise-en-scene”! Ah! Uma coisa só poderia aumentar o valor artístico de tão mimosa apresentação: não ser tão pequeno o palco.*

A referência ao *cabaretier* George Charton aparece como uma forma de distinguir-se dos demais cabarés da cidade, fazendo com que a referência ao artista francês apareça como sinônimo de status. O Brasil-Club fazia questão de ressaltar a classe de seus artistas através de sua nacionalidade. Seus anúncios eram publicados quase completamente em francês (figura 17).

³⁵ Sobre George Charton, encontrei referências a uma revista musical, apresentada em 1932, no famoso Casino Paris. A parte musical foi composta por Charton, com o título “J’suis Bête”, baseada em enredo da novelista francesa Odetta Dulac. A descrição da peça resalta o erotismo que caracteriza essa revista, que traz na capa do libreto o desenho de uma mulher nua. Disponível em <http://cgi.ebay.com.sg/SEX-APPEAL-PARIS-MODERNE-MARIE-DUBAS-1932-PAUL-COLIN-/220718004370>, acessado em 8 de fevereiro de 2011.



Figura 17 – Anúncio Brasil-Club, Correio do Povo, 20 mar 1918, p. 1.

Expressões como “delírio”, “êxtase”, “enlevo”, aparecem constantemente nas críticas, principalmente aquelas que se referem ao Brasil-Club e ao Caçadores. Percebo aqui um desdobramento da mentalidade *blasé*, descrita por Simmel, que busca, com exacerbo, o prazer para os sentidos. O público é “arrebatado” pelo espetáculo. As emoções e os sentimentos são vividos ao extremo, como experiências subjetivas típicas da modernidade.

Nesse trecho, assim como na crônica que acompanha o anúncio do cabaré na revista Máscara (Figura 16), encontra-se a informação de que a peça é composta por quatro atos. Pode-se inferir que possuía uma cenografia trabalhada, que provavelmente é modificada em cada ato, totalizando 4 cenários.

O primeiro ato, graciosos arremedos da praia de Tramanday, nos deixou maravilhados. As lindas artistas rivalizando pela elegância dos vestidos, Carlosca, simplesmente encantadora; Jane Marny, galanteadora parisiense no “Froufrou” de Tabarin; o duelo dos Pescadores cantado às mil maravilhas pelo já célebre dueto I. Mayer. Fatinizza, a graça personificada em Rainha das ondas, Ninetta Chuderony, que causou sensação no seu papel de ama seca, Algabeña, muito aplaudida na sua engraçada copla de guarda da mora. O “gigolô” mundano, interpretado por Francine Dalbe, deleitável e cômica em seu atrativo disfarce, Renée d’Oryan, modelo de elegância, Luizella de Camilis, folgazã e jovial no papel de “cabaretiere”. Deu nota “chic” a gentil Suzanne Darvil, como vendedora da “Última Hora” e do “Correio do Povo”.

O autor busca uma adaptação dos elementos da revista a elementos locais: o balneário de Tramandaí, localizado no litoral norte do estado do Rio Grande do Sul, e a vendedora de jornais, que anuncia o “Última Hora” e o “Correio do Povo”, então em circulação em Porto Alegre.

Esse trecho cita o personagem do gigolô, um personagem masculino, interpretado por uma mulher. Porque isto aconteceria? Não havia homens na companhia que poderiam fazê-lo ou a presença masculina quebraria a sensualidade feminina que reinava no palco? Antes disso, um duelo entre pescadores foi protagonizado pelo dueto Mayer, do qual, ao menos um dos componentes era homem.

Mas, onde a nota d'Arte vibrou com toda sua intensidade, foi quando a cortina, abrindo-se, deixou apreciar a fantástica Caverna das Sereias. Admiração real e intensa para os amadores da Arte que estavam no Salão... As fascinadoras Sereias deitadas sobre algas marinhas, e parecendo deslizar preguiçosamente entre os rochedos... Carnes simulando nácar e conchas e exaltando o nu autorizado em toda sua beleza e escultural esplendor.

Nesse momento, o público mergulha no mar. A revista acontecia, até então, à beira mar. Agora, as cortinas se abrem e desvelam a caverna onde as sereias se encontram, fazendo o público vibrar “com toda a intensidade”.

A partir daqui, temos a parte mais sexualizada da apresentação, ao menos na visão e na descrição do cronista. Começa com a “Caverna das Sereias”. A caverna pode facilmente ser associada à genitália feminina. É nesse momento apenas que a cortina se abre, como um convite para os prazeres. As artistas estão deitadas, preguiçosamente, languidamente sobre algas marinhas, em uma postura de rendição, a mercê do olhar.

Importante recuperar o significado da figura da sereia, presente na mitologia e em lendas de várias culturas³⁶. As sereias encantam os homens com seu canto, atraindo-os para sua caverna, onde permaneceriam seus prisioneiros e escravos para sempre. De certa forma, no contexto da apresentação dessa revista musical, elas atraem os espectadores para dentro de sua caverna com seu canto e com seu corpo, tal qual aquelas da mitologia. Os olhares estão fixos no interior da caverna e qual seria o homem que não gostaria de ser recebido dentro dela? Ao mesmo tempo, há o desejo *coquete*

³⁶Na mitologia alemã, Lorelai é uma espécie de ninfa que mora no rio Reno e que leva os marinheiros que por lá se aventuram a perder-se e baterem seus navios contra os rochedos. Na Odisséia, de Homero, as sereias encantavam os homens com seu canto. O herói da história, Odisseu, consegue escapar delas amarrando-se ao mastro de seu navio, de forma a não render-se ao seu canto e ser atraído para a caverna, onde seria devorado por elas.

de escravizar os homens com seus encantos, tornando-os escravos de seu canto e de sua beleza.

O termo da crônica que mais me intriga é o “nu autorizado”. O que o autor estaria querendo dizer? Creio que, tratando-se de sereias, é provável que seu figurino fosse composto de tecidos leves e transparentes, que permitiam entrever seus corpos, deixando-as muito próximas da nudez. Mas, como toda *coquette*, essa nudez não é total, não pode ser. Ela deve sugerir, deixar entrever propositalmente, sem nunca dar-se por inteira aos olhos que a observam. Mesmo o descuido em mostrar um ombro, o colo ou o seio é calculado e proposital.

Encanta olhar A Musa, Jane Marny, tangendo as cordas de uma lira de prata, coroada por estrelas de diamante, vestida de sonho e de magia, cantando em sua voz suavemente entrecortada a deliciosa serenata de Toselli, enquanto que a incomparável, bela e lasciva Sereia Fatinizza, “mimait” a doce melopéa, para terminar a última consonância em uma pose fina e delicada, caindo a Sereia, estática e desfalecida, nos braços da consoladora Musa.../ A exaltação do público foi indizível, uma corrente elétrica atravessou a sala e, numa febre de delírio, pediram a renovação da deslumbrante cena uma, duas e muitas vezes!...

Já Marny está vestida de “sonho e de magia”, realizando fantasias de seus espectadores. A menção à sua “voz suavemente entrecortada” é a única referência, em todo texto, à qualidade vocal das *chanteuses*. Pode-se inferir o alto componente erótico presente em uma vocalização que se aproxima do gemido murmurado, entrecortado, simulando os sons da relação sexual. Ao final da canção, a “bela e lasciva Sereia Fatinizza” cai desfalecida em seus braços, em um simulacro de orgasmo. O impacto da cena pode ser medido pelos pedidos de “bis” mencionados pelo autor da crônica.

Apesar de referida como *revue* francesa, a música italiana é que parece preponderar em “A Hora do Banho”. A inclusão de uma serenata de Enrico Toselli³⁷, cantada por Jane Marny provavelmente acontece por ser esse seu repertório (ver anúncio da Figura 16). Além de Marny, a cantora Luizela di Camilis é citada, no anúncio, como “autêntica chanteuse napolitana”. Pode,

³⁷ Enrico Toselli (1883-1926), pianista e compositor italiano, natural da cidade de Florença, que, além de peças para piano, compôs também operetas.

portanto, inferir-se que o autor montava os quadros da revista de acordo com o grupo artístico que estava à sua disposição.

A brilhante revista terminou por uma cena altamente cômica: o banho de mar tomado por todas as artistas, e uma tarantella dançada deliciosamente por Lola Mayer, Fatinizza e Ginuccia.

A tensão sexual é quebrada, ao menos na descrição, com a tarantella, também uma dança italiana, em uma “cena altamente cômica”, encenada por todas as artistas. Parece que aqui o cronista tenta minimizar a eletricidade sexual que emana de sua descrição. Entretanto, imagina-se que uma tarantella dançada por um grupo de mulheres sumariamente vestidas, muito próximas da platéia, encerra um forte componente erótico, com cheiros, olhares, toques.

Se o palco era pequeno, acredito que essa cena talvez tenha acontecido na pista, e não sobre o palco. Mais uma vez, as artistas estão muito próximas do público, oferecendo suas carnes ao toque, fazendo com que seus perfumes e seus odores cheguem aos sentidos atentos a esses corpos sexuais.

Bravos, chamadas à cena, ovações, aplausos a esta plêiade de artistas, sem rivais em Porto Alegre; e para o ditoso autor George Charton as felicitações de todo o público arrebatado./ Justo é também rendermos homenagem à maestria da incomparável orquestra do Brasil Club, que sob a direção do talentoso maestro Raul Moraes, ri-se das maiores dificuldades e merece ser classificada como a primeira de Porto Alegre./ Os pedidos de retardatários foram tão inúmeros que a simpática Diretoria do Brasil Club resolveu mimoseá-los com uma segunda apresentação d' "A Hora do Banho", segunda-feira, 25 de março./ O salão será demasiado pequeno nessa noite, e o prazer da Arte enorme, neste quadro único, este maravilhoso e heroico Brasil-Club! [Correio do Povo, 23 de março de 1918 – p. 5]

O cronista elogia o maestro Raul Moraes, do qual já foi tratado no capítulo 2, parabenizando a orquestra e conferindo-lhe o título de “primeira de Porto Alegre”. Eleva a performance ao nível de Arte. Ao chamar de “sem rivais em Porto Alegre” os artistas que se apresentaram, estaria ele provocando o Caçadores? Porque este clube passou para a história e o Brasil Club não recebe nenhuma referência nos trabalhos sobre a vida noturna de Porto Alegre no início do século XX?

Como pode ser observado em diversos momentos da descrição acima, é possível atribuímos o comportamento *coquete* ao tipo de apresentação que acontece nos palcos dos cabarés, pois este ambiente mostrava-se muito propício para tal. A cantora ou dançarina deveria saber muito bem como portar-se, como movimentar seu corpo, despertando o desejo ao mesmo tempo que desdenha de seu admirador. Segundo Simmel

O que caracteriza o coquetismo em sua manifestação banal é o olhar terno, a cabeça meio esquivada. Há nisso uma maneira de se esquivar, ligada porém a uma maneira furtiva de se dar, de dirigir momentaneamente sua atenção para o outro, a quem, no mesmo instante, pela direção oposta da cabeça e do corpo, ela se recusa simbolicamente. (SIMMEL, 1993, p. 95-96)

O autor elenca “o movimento do requebrado, o andar balanceado” entre os gestos da coquete. Gestos teatrais, que encontram espaço mais que favorável no palco do cabaré, onde o intuito é seduzir, é mostrar-se como corpo sexualizado.

Portanto, tanto a cantora quanto a dançarina ou a figurante parecem portar-se de forma tentadora, como sugere a descrição do cronista ao comentar que as sereias deitadas pareciam “*deslizar preguiçosamente entre os rochedos*”. Elas fingem não estarem interessadas naqueles que as observam. Seu mundo é a caverna.

Como pode ser apreendido através da análise dessa revista musical, o repertório executado pelas *chanteuses* parecia ser bastante eclético e provavelmente determinado pela sua formação musical. No Brasil Club, no ano de 1918, as revistas musicais caíram no gosto do público. Nessa casa, a música ligeira, tal como os tangos, as canções francesas e napolitanas eram interpretadas pelas artistas. Nas revistas musicais, o *cabaretier* ou diretor musical aproveitava o repertório que as *chanteuses* traziam em sua bagagem, montando os espetáculos de forma a incorporar o que provavelmente seriam as melhores performances de cada artista.

No quadro a seguir, pode-se perceber que as casas bem frequentadas, como Caçadores e Brasil Club, possuíam uma variedade maior de números que as demais, contando com artistas melhor preparadas musicalmente. Os títulos das revistas apresentadas no Brasil Club parecem bem sugestivos,

abordando temas como o adultério e o sexo. As operetas apresentadas no Clube dos Caçadores, como exceção do “Sonha de Valsa”, têm em seus títulos personagens femininos, em torno das quais a trama é construída. A escolha dessas obras está relacionada à construção de suas identidades, posto que suas personagens centrais são as “mocinhas”, ingênuas, que buscam conquistar o amor.

Club dos Caçadores	<p>Óperas: Cavallaria Rusticana (P. Mascagni); Aída (G. Verdi); Tosca (G. Puccini); Barbeiro de Sevilha (G. Rossini); Pagliacci (R. Leoncavallo)</p> <p>Operetas: Viúva Alegre (F. Lehar); Casta Suzana (J. Gilbert); Princesa dos Dollars (L. Fall); Sonho de Valsa (O. Strauss); Duquesa do Bal Tabarin (L. Bard)</p> <p>Tangos, couplets, canções napolitanas e francesas (música ligeira)</p> <p>Canções brasileiras: A Baratinha (Mário São João Rabelo), Flor do Mal (Domingos Correia e Santos Coelho)</p>
Brasil Club	<p>Revistas musicais: O marido e a amante (autoria desconhecida), A Hora do Banho (G. Charton), O Fruto Proibido (G. Charton)</p> <p>Canções napolitanas (música ligeira)</p>
Royal Club	Música ligeira
Mignon Club	Música ligeira
Marly Club	Música brasileira (lundus e cateretês)

Quadro 1 – Tabela elaborada a partir das crônicas dos jornais *Correio do Povo* e *O Independente* do ano de 1918.

No Royal, no Mignon e no Marly Club, encontrei referências apenas à música ligeira, que possivelmente embalava as dançarinas e os casais nos tablados. O público destes deveria estar mais interessado em dançar com as moças do que apenas vê-las cantando. Portanto, para esse contexto, as revistas musicais e operetas não seriam tão adequadas ou apropriadas.

Já no Clube dos Caçadores, como pode ser observado no quadro 1, as árias de conhecidas óperas italianas do século 19 foram diversas vezes apresentadas. É possível que este clube recebesse as *chanteuses* mais bem preparadas artisticamente, em vista do público abastado que o frequentava e

que poderia pagar por uma atração renomada. Entretanto, seu repertório era bastante variado. Cito duas canções brasileiras que foram interpretadas no ano de 1918, pela cantora italiana Olga Brandini. No CD em anexo, incluí gravações destas, realizadas na década de 1910-1920 que, apesar de serem cantadas por cantores homens (Vicente Celestino e Bahiano), mostram o contraste entre as duas. “A Baratinha” é uma marcha carnavalesca, alegre, leve, enquanto “Flor do Mal” canta uma desilusão amorosa. Nas canções que analisarei a seguir, pode-se perceber como os “amores mal correspondidos”, que levaram Lily Bresset ao suicídio faziam parte não apenas de suas vidas, mas eram incorporados em suas performances. A mocinha das operetas, alegre e ingênua, transformava-se na mulher desiludida e desesperada. Ambas, porém, sonham com o amor.

Música e Cocaína: representações do cotidiano das *chanteuses*

Além das representações criadas pelos cronistas dos jornais sobre as *chanteuses*, a partir de uma percepção masculina de suas performances, algumas peças musicais compostas naquela época também nos revelam representações construídas sobre seu cotidiano nos cabarés, seus amores, suas relações sociais, que pretendo analisar através de duas canções populares cujas letras tematizam o vício da cocaína. Trata-se da valsa de origem platina denominada “La Cocaína”, de compositor anônimo, que teve seus versos traduzidos para o português, e o tango argentino “Cocaína”, do compositor brasileiro Sinhô. Em ambas, o assunto é abordado desde uma perspectiva masculina sobre a relação das mulheres com esse comportamento desviante.

Dentre os muitos elementos que constituíam a noite do cabaré, além de cantoras, dançarinas, jogos e bebidas, drogas como o éter, o ópio e, principalmente, a cocaína, eram presenças constantes. Essas substâncias eram usadas livremente no início do século XX e tanto literatos como compositores da época referem-se à ela em seus textos e músicas, exaltando seu poder de proporcionar prazer e êxtase, elementos fundamentais para uma existência *blasé* na modernidade. Estes elementos, tão presentes na

construção das subjetividades do ambiente boêmio da cidade moderna, retratam o individualismo e o hedonismo que a caracteriza.

Segundo Simmel (1973), a vivência nas grandes metrópoles confere ao seu habitante a liberdade do anonimato, que lhe permite sair em busca da satisfação de seus instintos. Essa busca pode ser empreendida graças ao entendimento de individualidade, de não mais fazer parte de uma comunidade. Não há espaço para isso na metrópole.

A origem desse hábito provém do mesmo lugar de onde vêm tantas outras modas: Paris, a capital cultural do mundo. A popularidade do consumo de cocaína e outros alucinógenos no Brasil pode ser inferida pela quantidade de textos sobre a droga que Resende (2006) coletou em seu livro, publicado por escritores do início do século, como Olavo Bilac, João do Rio, Benjamin Costallat, Álvaro Moreyra, entre outros. Creio que, para um melhor entendimento do que representava o consumo de cocaína nesse período, é preciso mergulhar no que se escreveu sobre ela nesse momento. Na coletânea pode-se compreender que o uso, tanto da cocaína quanto das demais drogas que citei anteriormente, era um comportamento social naturalizado. O ambiente dos cabarés, moderno e cosmopolita por excelência, não fugiria à regra, sendo visto por algumas pessoas como um lugar onde o vício era incentivado. No capítulo 2 comentei que o jornal *Correio do Povo* reproduzia uma carta publicada no jornal *Echo do Sul*, da cidade do Rio Grande, em 1918, na qual o autor divide a responsabilidade pelo crescimento do consumo da substância entre os artistas, os farmacêuticos, que teriam interesses econômicos, e as autoridades, que não coíbem ou proíbem o uso e o acesso às drogas. Entretanto, é contra os cabarés que dirige sua crítica mais feroz.

O autor denuncia que o uso da cocaína e de outros alucinógenos passaram a ser consumidos depois que os cabarés – moda importada dos países latinos – foram abertos na cidade do Rio Grande. O ambiente que descreve como o lugar de consumo da droga é o cabaré e conta a história de “uma mulher, ainda moça [que] enquanto os parceiros atendiam à carta que saía, ela, a tresloucada, aspirava fortemente a cocaína que trazia acondicionada em uma pequena caixa com furos na tampa!”. Além disso, o

autor comenta ser “comum” o uso da droga, para esquecer se seus afetos não correspondidos.

Essa observação final ecoa, se não comenta diretamente, o caso de Lily Bresset, apontado no capítulo 3: uma pensionista que busca uma forma de aplacar a dor da saudade, do amor não correspondido. Lembro ainda o romance de Ercília Nogueira Cobra, *Virgindade Inútil*, onde sua heroína encontra uma moça em condições semelhantes, em uma pensão de artistas.

Juntando essas narrativas, sejam elas da vida real ou da ficção, busco agora demonstrar como os compositores de duas peças musicais trataram do tema. O consumo da cocaína era recorrente entre as artistas dos cabarés, seja para curar suas dores de amor ou para ajuda-las a suportar a rotina da noite. Assim, nestas canções, elas cantam a sua própria vida.

La Cocaína

A partitura de “La Cocaína” encontrei-a em um álbum musical para piano³⁸. Estava em meio a uma série de partituras que eram tocadas por moças de família no início do século XX e que eram adquiridas nas casas de música da cidade ou recebidas do Rio de Janeiro, de Montevidéu ou de Buenos Aires, informação essa constante nas dedicatórias que apareciam em diversas capas. O álbum, datado de 1922, reúne partituras de obras muito populares na época, tocadas e cantadas tanto em ambientes domésticos quanto em cafés e cabarés, como as valsas das operetas “A Duquesa do Bal Tabarin” e “A Princesa dos Dollars”.

De autoria desconhecida, “La Cocaína” é uma valsa com acompanhamento do piano e em forma de *couplet*. A versão da letra para português foi feita por João Taful, de quem encontrei ainda duas composições em parceria com Marcelo Tupinambá, compositor paulista de música ligeira, nas músicas “Albatroz” e “Xodó”, o que sugere seu envolvimento com o teatro de revista no Brasil. O interesse de Taful em traduzir “La Cocaína” pode indicar sua intenção de fazê-la circular em cabarés e revistas encenadas no Brasil.

³⁸ Álbum gentilmente cedido pelo Dr. Miguel do Espírito Santo, de sua biblioteca particular.

O *couplet* é uma canção constituída por versos rimados, que eram cantados pelos artistas no palco e também pela plateia. Era uma forma bastante comum no teatro de revista do século XIX, também conhecido como *copla* no Brasil (CAMARGO, 2006, p. 26). Portanto, a utilização do termo logo abaixo do título indica que a canção era para ser executada no contexto teatral, no palco.

La Cocaína – Versão e adaptação de João Taful

I - Um amante eu tive, sim
 Que com alma me adorou
 E não sei, pobre de mim!
 Porque um dia me abandonou!
 Quer de noite, quer de dia,
 Eu chorava a minha dor,
 E esquecer jamais podia
 Desse falso, traidor...
 Sempre a pensar
 No seu amor,
 Sem disfarçar
 O meu rancor,
 Vingar-me de pronto jurei
 Do homem a quem tanto amei...
 E sem contar
 O meu penar
 Sempre a gemer,
 A soluçar...
 Na Cocaína, eu afinal
 Alívio encontrei para o meu mal.

II – A ceiar, num “Cabaret”
 Certa noite, sim, o vi
 E uma “estrela” de Couplet
 A seu lado eu surpreendi!
 O seu desprezo fatal
 Torturou meu coração
 E sacando o meu punhal
 Vingar-me quis da traição.
 E sem conter
 O meu penar,
 Pus-me a dizer
 Quase a chorar:
 Se tu me vês desgraçado, assim
 Não te rirás nunca mais de mim!
 Foste infiel
 Ao meu amor,
 Foste cruel,
 Vil e traidor!..
 E bem cumprindo o que eu jurei
 No peito o punhal lhe cravei!

I - Un amante tuve yo
 Lleno de pasión e fe
 Pero sin saber porque
 El cruel me abandonó
 Le buscaba sin cesar
 Y entre copas de champagne
 Olvidar así quería
 La locura de mi afán
 Quise olvidar
 con el licor
 Quise matar
 mi cruel dolor
 Y entre orgia yo ansiaba
 Al hombre que tanto amaba
 Cuando el querer
 Me hizo penar
 Cuando el amor
 Yo vi alejar
 Fue la morfina consuelo
 Para mi anhelo feroz calmar.

II – Yo cenaba en un foyer
 Y a mi antiguo amigo vi
 Que beso con frenesí
 A una estrella del couplet.
 Su maldita ingratitud
 Agito mi corazón
 Y oprimiendo así un cuchillo
 Vengar quise su traición.
 ¡ Viva el champagne
 Que da placer!
 Quiero olvidar,
 Quiero beber.
 Mi juventud ya declina
 Dame a probar cocaína.
 Amante infiel
 Yo vengo a ti
 Loca grité
 De exaltación
 Y en mi fatal desvarío
 Hundí el cuchillo en su corazón.

A letra da canção é enunciada por uma personagem feminina, provavelmente uma artista de cabaré. O ambiente do cabaré é onde se desenrola a trama. Pode-se observar, comparando as duas versões, que a versão em espanhol é mais “etílica” e charmosa, ou seja, há referências a “copas de champanhe”, que, juntamente com a cocaína, auxiliariam a personagem a esquecer suas dores. Essas referências são omitidas na versão em português.

A versão em português dá maior ênfase às demonstrações emocionais e aos sentimentos da personagem. Há uma ênfase no choro, no soluço, no gemido, no rancor. Na versão em espanhol, a personagem é mais presente. Na primeira estrofe, ela ainda esperava a volta de seu amante. No segundo refrão, ela grita, e é nessa loucura que acaba matando seu amor com uma facada no coração. A passionalidade de ambas as versões está representada musicalmente nos floreios em colcheias, nas appoggiaturas e pelas fermatas, que entrecortam a melodia, acrescentando-lhe um caráter dramático. Os soluços são simulados na bordadura dupla em escapada, que aparece na melodia do canto e que logo depois é imitada pelo piano (compassos 47-48; 51-52; 63-64). As fermatas, que acontecem no meio de frases, lembram uma respiração ansiosa, causada pela raiva que sente a mulher daquele que a traiu, conjugadas com as drogas e a bebida.

Uma codetta finaliza a música, em uma melodia ascendente e em um fortíssimo, que ressalta o final trágico da mulher desiludida, que por fim, mata aquele que a traiu e não correspondeu ao seu amor.

A estrutura harmônica da valsa está apresentada da seguinte forma:

Introdução	II: Parte A	Parte B	:II	Codetta
20 comp.	16 comp.	33 comp.		5 comp.
EbM	BbM	EbM		EbM

Tabela 4 – Estrutura da valsa “La Cocaína”

É interessante atentar para o gênero musical escolhido. A valsa, em compasso ternário simples em 3/4, associada à música de salão, de entretenimento burguês, aparece servindo de suporte para temas como a vida boêmia, os vícios, a cocaína, a traição, e até mesmo um assassinato por ciúmes. Qual será a razão dessa escolha estética?

Creio que, por colocar a personagem na postura de vítima, que, ao final, enlouquecida pelo ciúme, pelo álcool e pela cocaína, acaba matando seu amante, para possivelmente morrer logo após, vítima de seus excessos, a valsa ironiza essa situação da condição feminina transposta para o *bas fond*. Referência à fragilidade, à ingenuidade da moça, que não anteviu os perigos do ambiente que frequentava, evidenciando sua inocência frente aos acontecimentos.

A Cocaína de Sinhô

A segunda peça musical selecionada foi composta pelo compositor carioca José Barbosa da Silva, o Sinhô (1888-1930). Muito popular nas três primeiras décadas do século XX pelos sambas que compôs, chegou a ser considerado o “rei do samba” (ALENCAR, 1981). Além disso, compôs também para o teatro de revista, no qual introduziu o gênero do samba.

Apesar de ficar famoso pelo samba, Sinhô compôs peças dos mais diversos gêneros populares da época, como valsas, polcas, canções, *black-time*, *Charleston* e tangos argentinos (ALENCAR, 1981, p. 123). Um desses tangos é *Cocaína*, composto em 1923, dedicado ao jornalista Roberto Marinho e “criação no teatro da atriz-cantora Celeste Rios”, conforme indicação na partitura. Sobre a letra, não há informação precisa. Pode ser do próprio Sinhô,

visto que, além de compor, escreveu a maioria das letras de suas músicas (ALENCAR, 1981, p. 119), embora não escrevesse suas partituras, que eram transcritas por amigos.

Em seu catálogo de composições, constam apenas dois tangos argentinos, *Cocaína* e *Viruta y Chicharron*, este sem versos, composto em homenagem a uma revista argentina (ALENCAR, 1981, p. 123). Sabendo-se isso, pode-se perguntar o que teria direcionado Sinhô a compor uma canção sobre o tema do consumo da cocaína, a partir de uma perspectiva feminina, no ritmo de um tango argentino? Seria a escolha do gênero uma alusão à origem do vício? Refletiria o consumo de cocaína popularizado com a chegada das *chanteuses* e prostitutas ao Brasil via Buenos Aires, como sugere a carta publicada pelo *Correio do Povo*, citada anteriormente? Sendo o compositor um notório boêmio, estaria familiarizado com essa prática e com seus praticantes.

A canção-tango de Sinhô possui um caráter completamente diverso da valsa platina. Esta tem um caráter mais cômico em sua letra, apesar do caráter passional atribuído ao tango argentino. Essa comicidade é também apropriada para uma peça que faça parte de uma revista musical, como indica o registro na partitura, de tal canção ter sido interpretada nos palcos do Rio de Janeiro, pela atriz Celeste Rios. Desvela-se em elogios à droga enquanto a canção argentina refere-se a ela como uma maneira de fugir da dor de ser abandonada pelo seu amor.

A cocaína – canção-tango (Sinhô – 1923)

Só um vício me traz
 Cabisbaixa me faz
 Reduz-me a pequenina
 Quando não tenho à mão
 A forte cocaína
 Quando junto de mim
 ingerindo em porção
 Sinto sã sensação
 Alivia-me as dores
 Deste meu coração.

[REFRÃO]

Ai!... Ai!...
És a gota orvalina
Só tu és minha vida,

**Só tu ó cocaína!
Ai!... Ai!...
Mais que a flor purpurina
É o vício arrogante
De tomar cocaína.**

Sinto tal emoção
Que não sei explicar
A minha sensação
Louca chego a ficar
Quando sinto faltar
Este sal ruidoso
Que a mim só traz gozo
Somente em olhar
Para dele esquecer
Começo a beber.

Refrão

Quando estou cabisbaixa
Chorando sentida
Bem entristecida
É que o vício da vida
Deixa a alma perdida
Sou capaz de roubar
Mesmo estrangular
Para o vício afogar
Neste tóxico bravo
Que me há de findar.

Refrão

O tango de Sinhô possui três estrofes, intercaladas sempre pelo refrão. A letra inverte o sentido da palavra “vício”. Segundo esta, o vício que destrói a personagem é não ter cocaína para consumir. Fazer uso dela é que lhe faz bem, que alivia suas dores. Na falta da droga, a personagem precisa beber para esquecer o “vício da vida”. Ainda que não fale explicitamente de amores não correspondidos, observa-se que há dor no coração que precisa ser aliviada. Mesmo que não com a mesma passionalidade da valsa “La Cocaína”, há aqui também um amor que não deu certo e que precisa ser esquecido. A personagem feminina do tango substituiu seu amante pela cocaína.

O acompanhamento harmônico da peça desenvolve-se em tonalidade menor (Lá m), sendo que o ritmo aparece com figurações no baixo indicativas do tango platino. A melodia do canto é sempre descendente, com exceção do quinto verso de cada estrofe, equivalentes a frase “A forte cocaína”, dando grande ênfase à esta palavra. O início do refrão é marcado pelos “aís” da personagem. Esses, entretanto, não são de dor, mas de elogios à droga.

Além do tema principal, a cocaína, as duas músicas possuem outro aspecto em comum: as letras são cantadas por uma personagem feminina. Em ambos os casos, as mulheres que cantam pertencem ao ambiente do cabaré. Na valsa anônima, isso é dito explicitamente. A personagem diz ter sido traída por uma “estrela” de *couplet*, uma colega de trabalho. Marcada pelo comportamento passional, ela jura vingar-se de seu ex-amante, o que realmente faz ao final da canção, matando-o com um punhal, uma arma branca, típica de crimes de amor. O punhal lhe é cravado no peito, para machucar o coração do traidor, da mesma forma que este machucou o seu.

Sendo os dois compositores homens, as canções também tratam de representações que eles projetam sobre as mulheres e, conseqüentemente, o uso da cocaína por estas. Ela as faz esquecer de amores não-correspondidos, tratando o assunto de forma sentimental como na valsa, ou de forma humorística, como no tango.

A mulher aparece como um ser frágil, suscetível aos vícios e às paixões. Ela não sabe reagir de forma racional às reviravoltas da vida. Quando desiludida, excede-se nos vícios da droga e do álcool e acaba assassinando

seu amado. Ou então, torna-se louca, substituindo seu amor pela própria cocaína, cantando para a droga louvores e declarações de amor. Nas duas representações há um quê de loucura. A imagem glamorosa é efêmera, desmancha-se com a luz do dia, quando a realidade do cotidiano chega. A vida na pensão, os bastidores do cabaré, as constantes viagens, a desilusão e o vício compõem a sua vida.

A metáfora da loucura feminina tem sido empregada como um arquétipo da música ocidental, principalmente nas óperas do século XIX. McClary (2002, p. 80) observa que o motivo da mulher tresloucada, louca de paixão tem atraído compositores, bem como fascinando suas audiências, e cita como exemplo a ária da loucura de Lucia, da ópera “Lucia de Lammermoor”, do compositor italiano Gaetano Donizetti. Esse estereótipo, da mulher que enlouquece por amor, vindo muitas vezes a perder a própria vida, é mais uma vez encenada no *couplet* argentino e no tango de Sinhô. A primeira de forma mais trágica, mais visceral, e a segunda de forma cômica, ambas entregam-se ao vício que sabem ser sua destruição, pois a vida sem o amado não vale a pena.

Nesse contexto, é interessante observar ainda a conjugação dos elementos tango-cocaína-mulher da peça musical composta por Sinhô, como uma possível alusão às *chanteuses* e prostitutas que chegavam ao Brasil e aqui se aclimatavam. Essa ideia remete à carta escrita em 1918 pelo rio-grandino indignado com o consumo da droga em sua cidade, atribuindo a expansão dessa moda também aos cabarés e suas artistas, provenientes da Argentina.

Performance, música e gênero

Tanto na crônica do jornal Correio do Povo, quanto nas canções, temos representações construídas a partir de um ponto de vista masculino sobre figuras femininas. Na crônica, pode-se identificar a forte presença dos componentes eróticos e sexuais da performance das *chanteuses* e dançarinas sobre o palco.

Mas quais são as ansiedades, sobre sexo e gênero, que são personificadas pelas *chanteuses* e suas performances? Percebo que, vistas a partir da perspectiva do comportamento *coquete*, as artistas não são, necessariamente, vítimas de um olhar masculino que as transforma em um corpo sexual. Elas podem, na performance, receber esse olhar e manipulá-lo para conseguir admiradores que possam mimá-las, sustentá-las e até mesmo tirá-las dessa vida. É importante lembrar que apesar do aparente glamour de seu estilo de vida, a incerteza do futuro e a instabilidade do presente provavelmente as preocupassem e as impulsionassem a buscar alternativas para o tempo em que não mais teriam o viço da juventude e uma voz agradável.

Entretanto, muitos frequentadores contentavam-se com o voyeurismo, assistindo às performances. Nem todos estavam em busca de sexo, ou ao menos, não pensavam em consumir o ato. A prostituição no cabaré era apenas uma das facetas desses clubes. A ida ao Caçadores, por exemplo, era também uma atividade de fim de tarde. Como o expediente começava logo após o término do horário comercial, às 17 horas, os homens iam até lá para saber as novidades da política, da economia, encontrar-se uns com os outros, consumir alguma bebida alcóolica, jogar o bacart ou mesmo na roleta, sem necessariamente participar dos eventos artísticos, enfim, um espaço de sociabilidades masculinas.

Cabe ainda perguntar: eram as *chanteuses* figuras públicas? Algo as distinguia como artistas, na rua? A roupa, o andar, os gestos? Como isso construía suas performances, além do palco? Pode-se compreender a vida como um todo como performance. Mesmo antes de subir aos palcos, o personagem da *chanteuse* já estava no imaginário do público. Há uma expectativa em relação à sua performance artística, que ela seja sensual, que provoque excitação, que brinque com a libido. As personagens interpretadas no palco, à exemplo das sereias da revista “A hora do banho”, sensuais e disponíveis, descem do palco e andam pelas ruas da cidade. Difícil separar a personagem do indivíduo. A sexualidade disponível apreciada no palco é transferida para o estigma de prostituta, de mulher de vida fácil, que as *chanteuses* e dançarinas carregavam.

Essa imagem era atraente aos homens e discriminada pelas mulheres “sérias”. Entretanto, algumas questões ainda ficam em aberto. Não seriam elas, em alguns momentos, imitadas pelas mulheres “de família”? Elas lançavam “modas”, como acontece ainda hoje? Seu estilo de vida atraía as mocinhas de família? O que poderia atraí-las? A liberdade, uma posição onde são desejadas, onde podem conquistar quem bem quisessem, onde possam ser “donas de seu nariz”? É preciso levar em consideração que, provavelmente, nem todas as artistas do cabaré fossem de origem humilde. Algumas possuíam um capital cultural respeitável, o que pressupõe uma educação apurada e outras formas de construírem um projeto de vida.

Outra reflexão que pode ser levantada a partir das descrições dos cronistas jornalísticos é se a qualidade artística de suas performances sobre o palco influenciava seu apelo sexual? As mais preparadas do ponto de vista técnico e artístico eram as mais desejadas? Logicamente, as casas mais elegantes tinham capital para contratar aquelas que construíram sua fama e que eram também, provavelmente, as mais bem preparadas artisticamente.

Levando em consideração o repertório apresentado em casas como o Clube dos Caçadores e o Brasil Club, é provável que algumas das *chanteuses* fossem provenientes da pequena burguesia urbana, onde tiveram acesso a uma educação musical mais refinada, visto que árias de óperas e de operetas de grande sucesso faziam parte de seu repertório. Nessas peças, suas personagens eram as mocinhas, que sofriam dignamente pelo seu amado. Apesar disso, não estavam totalmente livres da condição de prostitutas.

Rago (1997, p. 88) constrói em seu estudo sobre a prostituição, no Brasil, no período 1890-1930, um quadro, a partir do saber médico da época, em que subdivide as prostitutas em diversas classes. As atrizes e *chanteuses* pertencem à “classe das difíceis”, que possuem ocupações profissionais outras. São consideradas “difíceis”, pois ainda escolhem com quem se relacionar. Portanto, para essas moças de origem burguesa, a profissão de cantora pode ser uma tentativa de escapar da prostituição pura e simples, ainda que tenham de desempenhá-la, vez por outra, para manter seu status.

As duas canções analisadas, a valsa argentina “La Cocaína”, de anônimo, e o tango “Cocaína”, de Sinhô, representam a mulher como vítima, de seus instintos e das substâncias químicas. A mulher sedutora sobre o palco dá lugar àquela fragilizada, subjugada por um amor não correspondido ou por outra paixão, o vício da cocaína. Enquanto a primeira é trágica, a segunda busca ser cômica. Entretanto, as duas colocam a mulher em uma posição de submissão, seja a um homem ou à uma substância. A imagem glamorosa representada na revista “A Hora do Banho” esvai-se nessas narrativas que falam da vida real, que abordam os bastidores. A vida pode ser maravilhosa no palco, mas atrás das cortinas, nas pensões, a realidade é a desilusão, o vício, a intoxicação até morrerem.

A performance, contudo, poderia ser um instrumento para subverter os significados que eram atribuídos e reproduzidos pelos compositores em suas representações musicais. McClary (2002, p. 154-155) identifica, por exemplo, essa subversão no repertório da cantora pop Madonna. Suas músicas, apesar de enganosamente simples, são carregadas de símbolos de dominação masculina sobre as mulheres, que Madonna desmonta com sua performance. Para tal, a construção visual é elemento importante. No contexto dos cabarés, na época quando a reprodução mecânica da música ainda era limitada àqueles que poderiam adquirir um gramofone e seus discos, a música pressupõe o encontro com uma performance ao vivo. E é nesse momento que a *chanteuse* passa de vítima da representação, presa nos estereótipos socialmente construídos, àquela que atribui novos significados que empoderam a mulher como agente de sua própria vida.

Acredito que performances como d’ ”A Hora do Banho” revelam novos códigos, novos significados para a identidade feminina, em um mundo em mudança. As novidades do mundo moderno, o dia-a-dia das grandes cidades em formação tem reflexo sobre os códigos culturais de gênero. As mulheres, nesse momento, lutam pelo direito ao voto, pela sua independência. Passam a circular pelas ruas da cidade, bem como buscam uma colocação profissional, que as tornem livres da dominação masculina.

Volto à afirmação de McClary (2002, p. 8), de que a música (e/ou a performance musical em si) não reflete a sociedade de forma passiva, mas funciona como um espaço de negociação das novas identidades, tanto masculinas quanto femininas, na sociedade. No caso deste estudo, o palco do cabaré é, literalmente, o palco onde as relações de gênero são negociadas no contexto da diversão no mundo moderno.

Conclusões

Busquei, ao longo dessa dissertação, compreender a maneira como a performance musical das *chanteuses* participava na construção de suas identidades e mediava as relações de gênero. Percebi que essa construção estava relacionada ao cenário onde a modernidade acontecia: a cidade, mais especificamente, Porto Alegre. Sua localização, a meio caminho entre Buenos Aires e a capital da República, Rio de Janeiro, posicionava-a em um local estratégico. Além disso, as mudanças na organização espacial da urbe foram determinantes para a ampliação das sociabilidades. Se era agradável desfrutar a cidade durante o dia, caminhando pela Rua da Praia, também era prazeroso e moderno frequentar as ruas à noite, e, em especial, a Rua Nova, onde reunia-se a boemia. Essas duas ruas, localizadas no centro da cidade, funcionavam como polos de sociabilidades diurnas e noturnas, respectivamente.

Nessas imediações surgiram os cabarés, espaços de transgressão onde essa modernidade nascente teve espaço para se desenvolver. Era por lá que se bebia champanha, que se ouvia cantar e falar o francês, o italiano, o espanhol e quiçá o inglês, mesmo que fosse ao pé do ouvido, em meio à pista de danças, que se jogava o bacarat, que se usava a cocaína, o éter... Eram os chamados prazeres mundanos, importados de Paris e aqui aportados via Rio de Janeiro ou Buenos Aires.

Entretanto, as principais atrações da noite (e dessa dissertação) são as *chanteuses* que se apresentavam nos palcos dos clubes noturnos e que figuravam em seus anúncios nos periódicos da época. O que se pode dizer sobre elas? Seriam elas meras prostitutas, que atendiam sob a fachada de artistas?

A partir dos dados pesquisados, verifica-se que muitas dessas mulheres eram provenientes da Europa ou mesmo dos países do Prata. Viajavam, na maioria das vezes, em companhias artísticas, trazendo em suas bagagens os gostos “mundanos”. Estas companhias poderiam apresentar uma composição

bastante heterogênea, contando com uma grande diversidade de nacionalidades, a ponto de um mesmo grupo ter em seu elenco uma cantora francesa, outra brasileira e uma bailarina chilena, por exemplo. Esse quadro continua se repetindo nos anos que se seguem, pelo que se pode apreender a partir dos registros efetuados no Livro dos Artistas, que compreende o período de 1938 a 1943.

Como afirma boa parte da literatura sobre a modernidade, Paris era o modelo a ser copiado e, portanto, as francesas despontavam como as preferidas, tanto pelos frequentadores como pelos donos dos clubes. Estes viam nelas o chamariz para seus estabelecimentos e também um elemento de distinção em relação aos demais clubes, “limitados” às atrações nacionais. O repertório que cantavam também distinguia os clubes da elite dos mais populares. Em cabarés como o Caçadores e o Brasil Club, óperas e operetas eram montadas, bem como revistas musicais que aproveitavam as *pièces de résistance* das cantoras do elenco, proporcionando um espetáculo com grande variedade de gêneros, com canções italianas e francesas, tangos hispânicos e mesmo canções brasileiras. Nos clubes mais populares, como o Marly Club, a diversão ficava por conta do repertório nacional, recheado de maxixes e lundus.

Chegando na cidade, hospedavam-se nas regiões centrais, em “pensões de artistas”, que ficavam próximas aos cabarés. A partir da literatura de ficção da época, pode-se inferir que essas casas também exerciam o papel de bordéis, onde elas exerceriam a prostituição ou receberiam seus protetores ou amantes.

Infelizmente, algumas teriam o destino da francesa Lily Bresset, que em meio ao sofrimento da saudade, do amor não correspondido e da solidão, excede-se no uso da cocaína e acaba morrendo. O glamour dos palcos não se repete na intimidade. Esse acontecimento, entretanto, não abalou o contrato de sua companhia, que continuou se apresentando na cidade durante alguns meses ainda.

O tema da cocaína parece ser bastante recorrente nesse meio, sendo abordado pelos literatos mais destacados da época como também por

compositores de música popular, como o conhecido sambista Sinhô, e outro contemporâneo seu, um músico argentino, de identidade desconhecida. Ambos constroem a narrativa de suas canções a partir de uma perspectiva masculina, apesar de suas personagens femininas. Ou seja, constroem representações das mulheres que frequentam, que vivenciam o ambiente dos cabarés, atribuindo-lhes uma certa loucura, seja por conta do amor não correspondido ou do uso desenfreado da droga.

Contudo, é na performance que podem subverter os significados e a identidade a elas atribuídos. Em performances como a da revista musical “A Hora do Banho”, do francês George Charton, representada no Brasil Club no ano de 1918, pode-se atribuir novos códigos, novos significados à identidade feminina. As mudanças a que a cidade e as sociabilidades eram submetidas teriam reflexos sobre os códigos culturais de gênero. O palco do cabaré passa a ser também um palco onde as relações de gênero são negociadas no mundo moderno, onde a *chanteuse* liberta-se dos estereótipos socialmente construídos, da posição de vítima estabelecida pelas representações masculinas, àquela que atribui novos significados que a empoderam como agente de sua própria vida.

Portanto, nem todas se contentavam com essa vida, dividida entre o palco e a cama. Muitas, provavelmente, almejassem algum tipo de distinção como artistas musicistas. Pode-se apreendê-lo através da narrativa ficcional de Nogueira Cobra (1996 [1927]), com sua personagem Cláudia, que buscou aprender algumas canções, para fazer do cabaré seu ganha-pão. Muitas mulheres que trabalhavam em cabarés buscavam aprender, na sociabilidade informal, com suas colegas, algumas peças para compor um repertório. Apesar de não livrá-las totalmente da alcunha de “prostitutas”, ser artista conferia-lhes outro status. Na faixa “A cozinheira e a patroa” do CD anexo, interpretada pela dupla “Os Geraldos”, pode-se escutar o tom coloquial com que a música é cantada por Nina Teixeira. Inere-se daí que, apesar de provavelmente não ter tido uma educação artística formal, isso não impedia o acesso ao meio artístico. A sociabilidade proporcionada pelos bastidores dos cabarés e pela convivência nas pensões lhes permitiria uma troca de conhecimentos artísticos

e musicais, possibilitando o aprimoramento de suas performances, ou mesmo sua iniciação.

Pode-se inferir, a partir do repertório executado em alguns dos cabarés da cidade, que os repertórios escolhidos, além de apresentarem um certo grau de dificuldade, também contemplavam personagens femininas com alto conteúdo moral. Heroínas como as das óperas *Tosca* e *Cavalleria Rusticana*, ou mesmo as mocinhas das operetas “*Casta Suzana*”, “*Duquesa del Bal Tabarin*”, “*Princesa dos Dollars*”, entre outras, eram mulheres valorosas, que lutavam pelo amor de forma honrada, imagem bastante diversa daquela mulher que enlouquece por causa de seu amor não correspondido a atira-se aos vícios.

Algumas realmente se distinguiam. Foi o caso da francesa Marcelle D’Orlys, que além de *chanteuse*, atuou como *cabaretière* em diversos estabelecimentos da capital, assumindo a direção artística dos espetáculos. Sua ascensão sugere uma formação artística mais apurada, colocando-a em uma posição de destaque em relação à suas colegas. O Clube dos Caçadores, por exemplo, recebeu diversas cantoras que apresentavam árias de óperas de grande sucesso, bem como famosas operetas do início do século XX. O nível de apuro técnico necessário para executar essas peças sugere a alta qualidade artística dessas cantoras. O aprimoramento também lhes garantiria o sustento quando suas vozes comesçassem a falhar e o frescor da juventude as abandonasse. Além disso, as personagens representadas nestas obras eram mulheres valorosas, que lutavam pelo amor de forma honrada, imagem bastante diversa daquela que enlouquece por causa de seu amor não correspondido a atira-se aos vícios.

Essa formação artística mais apurada parece corresponder ao fato de que muitas das *chanteuses* seriam provenientes da classe média, da pequena burguesia urbana, exercendo essa profissão por opção ou mesmo por necessidade. A personagem de Nogueira Cobra o faz pelos dois motivos e provavelmente a própria autora tenha feito o mesmo, posto que acredita-se que o romance seja autobiográfico (MOTT, 1986, p. 101).

Acredito que a importância de elucidar a identidade das mulheres que trabalhavam nesse meio artístico-musical do início do século XX esteja em abordar um campo ainda pouco estudado na musicologia e na etnomusicologia no Brasil. Vários estudos já foram empreendidos na área da música erudita, por musicólogas como Susan McClary, Marcia Citron, entre outras. Entretanto, no que poderia ser chamado de um meio musical não-erudito, há ainda um vasto território a ser explorado.

A trajetória das *chanteuses* também pode ser abordada a partir da perspectiva da mulher que trabalha, que sai para a rua, que abandona a segurança do lar paterno ou do marido, que trabalha, que se torna independente. Pelo grande número de artistas que circularam por Porto Alegre nesse período, pode-se inferir que o trabalho feminino parece uma opção consolidada e provavelmente, na maioria das vezes, necessária para a sobrevivência de muitas dessas mulheres. É nesse sentido que compreender a construção da identidade de *chanteuses* e dançarinas, através de sua performance musical, extrapola os limites da etnomusicologia (se é que eles existem) e invadem o campo dos estudos de gênero.

Fontes

Manuscritas

Livro *Documentos não especificados da Junta Comercial. Livro 9, tomo 7*. Porto Alegre: Arquivo Histórico do Rio Grande do Sul, 1916.

Livro *Delegacia de Polícia do 1º Distrito – Tentativas e Suicídios*. Porto Alegre: Arquivo Histórico do Rio Grande do Sul, 1913-1918.

Livro *Pref. Mun. PA – Gabinete de Censura Theatral e Cinematográfica – Registro dos Artistas*. Porto Alegre: Academia de Polícia de Porto Alegre, 1938-1943.

Livro de Óbitos, número 29. Porto Alegre: Centro Histórico da Santa Casa de Porto Alegre, 6 agosto 1917 - 15 julho 1918.

Impressas

Periódicos

Revista *A Madrugada*. Porto Alegre: Ano I, edição nº 1, de 25/09/1926; edição nº 2, de 02/10/1926; edição nº 3, de 09/10/1926; edição nº 4, de 23/10/1926; edição nº 5, de 04/12/1926. (edição fac-símile)

Revista *Kodak*. Porto Alegre: Ano I, n. 40, jul 1913; Ano II, n. 53, out 1913; Ano II, n. 54, out 1913; Ano II, n. 87, jun 1914; Ano III, n. 104, out 1914.

Revista *Máscara*. Porto Alegre: Ano 1, 1918-1919; Ano 2, n. 1 a 21, n. 30, n. 50, 1919; Ano 3, n.12, n. 18, 1920; Ano 4, n. 4, 1921; Ano 7, n. 1, 1924; Ano 7, n. 3, 1925; Ano 8, n. 4, n. 8, n. 9, 1925; Ano 9, n. 1, n. 2, fev 1926; Ano 10, n. 1, 1927; Ano 11, n. 1-2, 1928.

Jornal *A Federação*. Porto Alegre: 1917, 1918, abr, mai, jun 1920.

Jornal *Correio do Povo*. Porto Alegre: jan, fev, mar, abr, nov, dez 1918; mar, abr 1919; jan, fev 1920.

Jornal *O Independente*. Porto Alegre: jun, jul, ago, set 1918.

Obras citadas e consultadas

ALENCAR, Edegar de. **Nosso Sinhô do Samba**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981.

BACELLAR, Carlos. Fontes documentais: uso e mau uso dos arquivos. In: PINSKY, Carla B. (org.). **Fontes históricas**. São Paulo: Contexto, 2008. p. 23-80.

- BARZ, Gregory, COOLEY, Timothy J. (org.). **Shadows in the Field: new perspectives for fieldwork in ethnomusicology**. New York: Oxford University Press, 2008.
- BRUM, Rosimary Fritsch. **Uma Cidade Que Se Conta: imigrantes italianos e narrativas no espaço social da cidade de Porto Alegre nos anos 20-30**. EDUFMA, 2009. E-book. Disponível em: <http://www.google.com.br/books?hl=pt-BR>. Acesso: 10 set 2010.
- BURKE, Peter. **O que é História Cultural?** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2008.
- CAMARGO, Robson Corrêa. A Pantomina e o Teatro de Feira na Formação do Espetáculo Teatral: o texto espetacular e palimpsesto. **Revista de História e Estudos Culturais**, Uberlândia, v. 3, n. 4, p. 1-32, out/nov/dez 2006. Disponível em http://www.revistafenix.pro.br/PDF9/7.Dossie.Robson_Correa_%20de_Camargo.pdf. Acesso: 29 dez 2010.
- CARNEIRO, Luiz Carlos; PENNA, Rejane. **Porto Alegre: de aldeia à metrópole**. Porto Alegre: Marsiaj Oliveira/ Oficina da História: 1992.
- CHERNOFF, J. M. The relevance of ethnomusicology to anthropology: strategies of inquiry and interpretation. Trad. pelo Grupo de Estudos Musicais (GEM) In: DjeDje, Jacqueline (ed.) **African musicology: current trends**. Los Angeles: University of California Press, 1989. Vol. 1. p. 59-92.
- CITRON, Marcia. **Gender and the Musical Canon**. Illinois: University of Illinois Press, 2000.
- COBRA, Ercília Nogueira. Virgindade Inútil. In: QUINLAN, Susan C. SHARPE, Peggy. **Visões do Passado, Previsões do Futuro**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Goiânia: Ed. Da UFG, 1996.
- FONSECA, Joaquim da. O diretor artístico. In: RAMOS, Paula V. (org.) **A Madrugada da modernidade**. Porto Alegre: UniRitter Ed., 2006. p. 44-53.
- FONTOURA, João Neves da. **Memórias**. Porto Alegre: Globo, 1958-1959.
- FRANCESCHI, Humberto Moraes. **A Casa Edison e seu Tempo**. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002.
- GOUVÊA, Paulo de. **O Grupo: outras figuras – outras paisagens**. Porto Alegre: Movimento/ Instituto Estadual do Livro, 1976.
- JALEVICH, Peter. **Berlin Cabaret**. Cambridge/ London: Harvard University Press, 1996.

KIEFER, Flávio. A arquitetura de um Centro Cultural. In: BORDINI, Maria da Glória (org.). **Centro Cultural CEEE Érico Veríssimo: Memória que gera cultura**. Porto Alegre: CCCEV, 2002. p. 107-127.

KUSHNIR, Beatriz. **Baile de Máscaras: mulheres judias e prostituição: as Polacas e suas Associações de Ajuda Mútua**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

LAPLANTINE, François. **A Descrição Etnográfica**. São Paulo: Terceira Margem, 2004.

LARGMAN, Esther. **Jovens Polacas: da miséria na Europa à prostituição no Brasil**. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2008.

LOBO, Fernando. **À Mesa do Vilariño**. Rio de Janeiro: Record, 1991.

LOPES, Nei. **Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana**. São Paulo: Selo Negro, 2004.

MACHADO, José Carlos Penafiel. **Memórias sem Maquiagem**. São Paulo: Livraria Cultural Editora, 1978.

MARONEZE, Luiz Antônio Gloger. **Espaços de Sociabilidade e Memória: fragmentos da “vida pública” porto-alegrense entre os anos de 1890 e 1930**. Porto Alegre: 1994. Dissertação (Mestrado em História) Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

McCLARY, Susan. **Feminine endings: Music, gender, and sexuality**. Minneapolis: University of Minnesota, 2002.

MELLO, Maria Ignez Cruz. Relações de gênero e musicologia: reflexões para uma análise do contexto brasileiro. Revista Eletrônica de Musicologia, XI, Setembro de 2007. Disponível em: <<http://www.rem.ufpr.br/REMV11/14/14-mello-genero.html>>. Acesso: 02 set 2010.

MEYER, Augusto. **No Tempo da Flor**. Rio de Janeiro: Cruzeiro, 1966.

MONTEIRO, Charles. **Porto Alegre e suas escritas: história e memórias da cidade**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006.

MOREYRA, Álvaro. **Cocaína...** Rio de Janeiro: Pimenta de Mello, 1924.

MOTT, Maria Lúcia de Barros. Biografia de uma revoltada: Ercília Nogueira Cobra. **Cad. Pesq. Fundação Carlos Chagas**, São Paulo, v. 58, p. 89-104, agosto 1986.

PAIXÃO CORTES, João Carlos. **Aspectos da música e fonografias gaúchas**. Porto Alegre : Proletra, 1984.

- PESAVENTO, Sandra Jatahy. **O imaginário da cidade: visões literárias do urbano – Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre**. Porto Alegre: Ed. Da Universidade/ UFRGS, 2002.
- PINSKY, Carla B. (org.). **Fontes históricas**. São Paulo: Contexto, 2008.
- RAGO, Margareth. **Do cabaré ao lar: A utopia da cidade disciplinar 1890-1930**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.
- RAMOS, Paula V. (org.) **A Madrugada da modernidade**. Porto Alegre: UniRitter Ed., 2006.
- RAMOS, Pillar. Luces y sombras en los estudios sobre las mujeres y la música. **Revista Musical Chilena**, Santiago, v. 64, n. 213, p. 7-25, junho 2010.
- REIS, Ângela de Castro. **Cinira Polônio, a divette carioca**: estudo da imagem pública e do trabalho de uma atriz no teatro brasileiro da virada do século XIX. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1999.
- RESENDE, Beatriz (org). SOARES, Luis Eduardo. **Cocaína**: literatura e outros companheiros de ilusão. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2006.
- REVERBEL, Carlos; LAITANO, Cláudia. **Arca de Blau**: Memórias. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1993.
- SÁ JUNIOR, Renato Maciel de. **Anedotário da Rua da Praia 1**. Porto Alegre: Editora da Cidade; Instituto Estadual do Livro, 2007.
- SANTOS, Fernanda Guedes. **O Comércio Ilícito do Prazer e a Ação Policial e Jurídica em Porto Alegre (1889-1930)**. Porto Alegre: 2008. Dissertação (Mestrado em História) Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.
- SEEGER, Anthony. **Why Suyá sing?** A musical anthropology of an Amazonian people. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- SEGEL, Harold B. **Turn-of-the-century Cabaret**: Paris, Barcelona, Berlin, Munich, Vienna, Cracow, Moscow, St. Petersburg, Zurich. New York: Columbia University Press, 1987.
- SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. In: **O Fenômeno Urbano**. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.
- _____. Psicologia do Coquetismo. In: **Filosofia do Amor**. São Paulo: Martins Fontes, 1993. p. 93-111.
- SOLIE, Ruth A. **Musicology and Difference**: gender and sexuality in music scholarship. University of California Press: Los Angeles, 1995.

TINHORÃO, José Ramos. **Música Popular: teatro & cinema**. Petrópolis: Vozes, 1972.

TOSTES, Theodomiro. **Bazar: e outras crônicas**. Porto Alegre: Fundação Paulo de Couto e Silva, 1994.

_____. **Nosso Bairro: Caderno de lembranças**. Porto Alegre: Fundação Paulo de Couto e Silva, 1989.

_____. Do Jazz Band. In: MADRUGADA, Porto Alegre, ano 1, edição nº 1, de 25/09/1926, p. 26.

VASCONCELOS, Ary. **Panorama da música popular brasileira na "Belle Époque"**. Rio de Janeiro: Livraria Sant'anna; 1977.

VEDANA, Hardy. **Jazz em Porto Alegre**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

VELLOSO, Monica Pimenta. **Modernismo no Rio de Janeiro: turunas e quixotes**. Rio de Janeiro: FGV, 1996.

VENEZIANO, Neyde. **O Teatro de Revista no Brasil: dramaturgia e convenções**. Campinas: Pontes, 1994.

VERÍSSIMO, Érico. **O Tempo e o Vento**, parte III: O arquipélago, vol. 1. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

WILLIAMS, Allastair. **Constructing Musicology**. Burlington: Ashgate, 2007.

Documentos eletrônicos

DICIONÁRIO CRAVO ALBIM DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. Disponível em < <http://www.dicionariompb.com.br/>> Acesso em 11 dez. 2010.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. Disponível em < <http://www.ims.uol.com.br>> Acesso em 13 jan. 2011.

APÊNDICE

APÊNDICE A

Levantamento realizado a partir dos jornais *Correio do Povo* e *O Independente* e a revista *Máscara*, entre os anos de 1918 e 1921. As atribuições artísticas foram transcritas das fontes.

Nome	Clube onde atuou	Gênero artístico/ nacionalidade
La Carlowska	Brasil Club jan-fev-mar-abr 1918 Mignon Club set 1918	Chanteuse francesa
La Peruana	Brasil Club jan-fev 1918 Marly Club set 1918	tonadillera
Renée D'Orian	Brasil Club jan-fev-mar-abr 1918	Cantora francesa (melodias italianas)
Lola Mayer	Brasil Club jan-fev-mar-abr 1918	cantante
Jane Marny	Brasil Club jan-fev-mar-abr 1918	
La Algabeña (Elvira)	Brasil Club jan-fev-mar 1918 Club dos Caçadores abr 1918	Uruguaia
Fatinizza	Brasil Club jan-fev-mar-abr 1918	Bailarina
Luiza (Luizella) de Camilis	Brasil Club jan-fev-mar 1918 Club Marly abr 1918	Chanteuse napolitana
Lina Venus	Brasil Club jan-fev 1918	
Hesperia	Brasil Club jan-fev-mar 1918 Club dos Caçadores 1918	
La Porteñita	Brasil Club 1918 Club dos Caçadores jan-fev, dez 1918	
Rosita Mondego	Brasil Club jan-fev 1918	
E. Ramirez	Brasil Club jan-fev-mar 1918	
Fornary	Brasil Club fev 1918	
Francine d'Albe	Brasil Club jan-fev-mar 1918	
Ester Poupée	Brasil Club jan 1918 Club dos Caçadores fev 1918 Mignon Club dez 1918	Cantora francesa, gênero apache
Mary Ester	Brasil Club mar-abr jun-jul 1918	Cantora oriental
Suzana (Olga) Darvil	Brasil Club mar-abr 1918 Mignon Club set 1918	Canções brasileiras
Linda Morosini	Clube dos Caçadores fev 1918 Monte Carlo out 1920	Cantora de operetas e couplets
La Maja	Clube dos Caçadores fev 1918	Cançonetas picantes (espanhola)
Princezita	Clube dos Caçadores fev jun 1918 Brasil Club nov 1918	espanhola
Olga Brandini	Clube dos Caçadores fev-mar-abr 1918	Canções napolitanas
Egypcia Lison	Clube dos Caçadores mar 1918	Bailarina espanhola
Josette Lison	Clube dos Caçadores mar-abr 1918	Chanteuse francesa
Gloria Rastori	Clube dos Caçadores 1918	
Jane Robert	Clube dos Caçadores mar-abr 1918	Cantora emérita (canções francesas)
Helena	Clube dos Caçadores mar 1918	
Taledito	Clube dos Caçadores mar 1918	
Maria Bell	Clube dos Caçadores mar 1918	

Lily Fleury (Fiori)	Clube dos Caçadores fev 1918	
Marthe Cotty	Clube dos Caçadores mar 1918	
Jeanne	Clube dos Caçadores mar 1918	
Nicolette	Clube dos Caçadores jan-fev 1918	
Valencianita	Clube dos Caçadores mar 1918	
Fallet	Clube dos Caçadores mar 1918	
Liebelle	Clube dos Caçadores mar 1918	
Araucana	Clube dos Caçadores mar jun-jul 1918, abr 1921	Cantante internacional
Marcella	Clube dos Caçadores mar 1918	
Pepita Montecarlo	Clube dos Caçadores jun 1918	
Maruja	Clube dos Caçadores mar 1918	Tonadilha espanhola
Deppresles	Clube dos Caçadores mar 1918	
La Nera	Clube dos Caçadores mar 1918	
La Criolitta	Clube dos Caçadores mar 1918	
Bella Lyra	Clube dos Caçadores mar 1918	
Mary-Baby	Clube dos Caçadores mar 1918 High Life fev 1920	Bailarina clássica
Laura de Robertis	Clube dos Caçadores mar jun-jul 1918	
Marthe Surray	Clube dos Caçadores mar jun-jul 1918 Mignon Club dez 1918	Excêntrica norte-americana
Arnalda	Clube dos Caçadores mar 1918	Bailarina francesa
Elvira Montenegro	Americano Congresso 1918 High Life ago 1919	
Marcelle d'Orlys	Palace Club abr 1918 (cab) Americano Congresso jun 1918 (cab) High Life ago 1919 (cab), fev 1920 (cantante francesa) Monte Carlo out 1920 (cant) Moulin-Rouge jan 1921 (cab)	Francesa
Nicoletta	Clube dos Caçadores ago 1920	Cantora italiana
Mangacha	Club Monte Carlo ago-out 1920	Coupletista espanhola
Maria Luiza	Club Monte Carlo ago-out 1920 Clube dos Caçadores mai 1924	Cançonetista uruguaia; crioula
Maria Luiza	High Life fev 1920	Cançonetista italiana
Evette Cleo	Club Monte Carlo ago 1920	Cançonetista brasileira
La Esmeralda	Club Monte Carlo ago 1920	Cantante francesa
La Torresita	Club Monte Carlo ago 1920	Cançonetista argentina
Morita	Club Monte Carlo ago 1920	Coupletista espanhola
Vesuviana	Club Monte Carlo ago out 1920 Caçadores set 1920	Cançonetista italiana
Hindu	Club Monte Carlo ago 1920	Cantante chilena
Maria Luiza Roselini	Club Monte Carlo ago 1920	Cançonetista italiana
Lucete Durieux	Club Monte Carlo ago 1920	Cançonetista franco-brasileira
Margot	Club Monte Carlo ago out 1920	tanguista
Anna Kreuster	Club Monte Carlo ago 1920	Bailarina clássica
La Sarajevo	Club Monte Carlo ago 1920	Bailarina fantasista

Los Sinaz	Clube dos Caçadores jun 1918, ago 1919, set 1920	cantora
Rita Bel	Clube dos Caçadores set 1920	Mímica
Transmontana	Clube dos Caçadores nov-dez 1918, set 1920	
Francinette	Clube dos Caçadores set 1920	
Conchita Ibanez	Clube dos Caçadores set 1920	
Ginuccia	Clube dos Caçadores mar set 1920 Brasil Club abr 1918	Excentrique italienne
Tina Cinay (Cirani)	Clube dos Caçadores ago 1919, set 1920, abr 1921	Cantora italiana
Laureta Cinay (Cirani)	Clube dos Caçadores set 1920, abr 1921	Cantora internacional
Marcella (Ninetta) Chuderony	Clube dos Caçadores ago 1919, jan set 1920, 1924 Brasil Club abr 1918	
Emilia Marques	Clube dos Caçadores set 1920	
Niska	Brasil Club abr 1918 Marly Club nov 1918 Clube dos Caçadores ago 1919, set 1920	
Rosa de Mai	Clube dos Caçadores set 1920	
Clara Romanoff	Monte Carlo out 1920	
Mercedes Costa	Monte Carlo out 1920	
Gardenia	Clube dos Caçadores abr 1921	Cantante cosmopolita
Diamela	Clube dos Caçadores abr 1921	Cantante crioula
La Folette	Clube dos Caçadores ago 1919, abr 1921	Dançarina fantasista
Miquette	Clube dos Caçadores abr 1921	Diseuse francesa
Bella Izabel	Clube dos Caçadores abr 1921	Estilista uruguaia
Paquita Loth	Clube dos Caçadores abr 1921	Cantante espanhola
Bella Olympia	Clube dos Caçadores abr 1921	Bailarina sugestiva
Zimita Mora	Clube dos Caçadores abr 1921	Cantante internacional
Aleza	Clube dos Caçadores abr 1921	Bailarina espanhola
Gimka	Clube dos Caçadores abr 1921	Bailarina genérica
Lison Dallens	Clube dos Caçadores dez 1918, abr 1921	Diseuse francesa
Granadina	Clube dos Caçadores jul ago set 1918, abr 1921	Cantora espanhola
Alice Spelzer	Clube dos Caçadores mai 1924	Bailarina a fantasia
Carmencilla	Clube dos Caçadores mai 1924	Cantos e bailes internacionais
Dueto Alexandroff	Clube dos Caçadores mai 1924	Bailes clássicos e característicos
Dianella	Clube dos Caçadores mai 1924	Cantante italiana
Gina Astréa	Clube dos Caçadores mai 1924	Soubrette de ópera
Lina de Lauri	Clube dos Caçadores mai 1924	Gênero Ba-ta-clan
La Pardito	Clube dos Caçadores mai 1924	Cantante espanhola
Maria Coty	Clube dos Caçadores fev 1918, mai 1924	Cantante francesa
Pompée	Clube dos Caçadores mai 1924	Cantante francesa Ba-ta-clan
Rayito de Ouro	Clube dos Caçadores mai 1924	Cantante internacional
Lia Lapini	Clube dos Caçadores jan 1918	
Dora Maresca	Clube dos Caçadores jan-fev 1918	
Lili Anne Beel	Clube dos Caçadores jan 1918	
Wanda	Clube dos Caçadores jan 1918	

Manon de Valois	Clube dos Caçadores jan 1918	
Maria Granado	Clube dos Caçadores jan 1918	
Africanita	Clube dos Caçadores jan-fev 1918	
Norma	Clube dos Caçadores jan 1918	
Theodorah	Clube dos Caçadores jan-fev 1918 Club Marly nov 1918 Mignon Club set 1918	cantora
Branca Otero	Clube dos Caçadores jan 1918	
Margarida Scotti	Clube dos Caçadores jan 1918	Soprano (C. Rusticana, Tosca, Barbeiro, Palhaços)
La Gitana	Clube dos Caçadores jan 1918	
Les Beneschi	Clube dos Caçadores jan 1918	
Clarette Vernett	Clube dos Caçadores ago 1919	
Celica d'Alger	Clube dos Caçadores jun 1918, ago 1919	
Sarita (Chilena)	Clube dos Caçadores ago 1919	
Flor de Lys	Clube dos Caçadores ago 1919	
Luzette Verly	Clube dos Caçadores jun ago 1919	
La Perlita	Clube dos Caçadores ago 1919	
Aida	Clube dos Caçadores a jun 1918, go 1919	
Giralda	Clube dos Caçadores jun 1918, ago 1919 High Life nov 1919	
Aida Del Fiori	Royal Club abr ago set 1918 Marly Club abr 1918	Cantante Brasileira
Morochita	Clube dos Caçadores jun 1918, ago 1919	
Nair	Royal Club mar 1918	Chanteuse
Del Mare	Clube dos Caçadores jan 1918	Soprano dramático
Flora Garcia	Marly Club abr 1918 Royal Club abr 1918	Cançonetista espanhola, chanteuse
Delia Drenardi	Marly Club abr 1918	Cantante lírica italiana
La Bella Chilena	Marly Club abr 1918	Cantante internacional
Ida Delfiore	Marly Club abr 1918	Cantante brasileira
Mimi Neva	Club dos Caçadores abr 1918	Cantora lírica italiana (Flor do Mal)
La Tulliana	Brasil Club abr jun 1918	cantora
Georginett	Brasil Club abr 1918	
Odorinda (Odina) Mendez (La Portuguesita)	Marly Club abr 1918	Chanteuse Portuguesa
Olga Monthiel	Marly Club abr 1918	Brasileira
Georgina Cardoso	Marly Club abr 1918	Principiante brasileira
Luiza Francesca (Fonseca)	Marly Club abr ago 1918	Portuguesa
Ninon Perlor	Mignon Club dez 1918	Cantora francesa
Romana	Club dos Caçadores out-nov-dez 1918	
René Lion	Club dos Caçadores nov-dez 1918	
Quilty	Club dos Caçadores dez 1918	
Celeste Brucci	Club dos Caçadores dez 1918	

Podestá	Club Marly nov 1918 Club dos Caçadores dez 1918 Mignon Club dez 1918	Cançonetista crioula
Consuelo Garcia	Club dos Caçadores set dez 1918	
Carmela	Brasil Club nov 1918	Cantora e bailarina espanhola
Tereza Mora	Brasil Club nov 1918	Cantora francesa
Maria de Los Angeles	Brasil Club nov 1918	Cantora espanhola
Kytti JAcson	Brasil Club nov 1918	Americana
Vivian Hell	Brasil Club nov 1918	Cantora francesa
Camargo	Brasil Club nov 1918	Cantora brasileira
Marusca	Club dos Caçadores jun 1918	Tonadilha espanhola
La Gitanilla	Club dos Caçadores jun-jul 1918	
Depreles	Club dos Caçadores jul ago set 1918	
Cléo	Club dos Caçadores jun-jul 1918	
La Oporto	Club dos Caçadores jun-jul 1918	
Mercedes Fons	Club dos Caçadores jun-jul 1918	
La Chilenita	Club dos Caçadores jun-jul ago set 1918	cantante
Dina Santos	Club dos Caçadores jun-jul 1918	
Rosita Oyala	Club dos Caçadores jul 1918	
Gina Brunetti	Club dos Caçadores jul ago 1918	
Lily Landy (Dilandi)	Club dos Caçadores jul ago set 1918	
Carmen de Lemar	Brasil Club jul 1918	Tonadilha espanhola
Soler	Brasil Club jul 1918	Cançonetista espanhola
Trio Málaga	Club dos Caçadores jun-jul ago 1918	
Trio Violeta	Brasil Club jul 1918	
Seyanna	Club dos Caçadores ago 1918	Cantora de ópera
Ida Sartori	Club dos Caçadores ago 1918	
Bahianinha	Club dos Caçadores ago set nov 1918	
Rosita Portuguesa	Club dos Caçadores ago set nov 1918	Cantante portuguesa
Martha Prado	Club dos Caçadores set 1918	Canções espanholas
Ginetti	Club dos Caçadores jun set nov 1918	Bailados
Maria Bastos	Mignon Club out 1918	Cançonetista brasileira
Mexicana	Club dos Caçadores set nov-dez 1918	
Margarida Revel	Club dos Caçadores dez 1918	
Pillar Garcia	Club dos Caçadores dez 1918	
La Malena	Mignon Club dez 1918	Cantora oriental
La Odette	Mignon Club dez 1918	Cantora internacional
Dinah Santos	Mignon Club dez 1918	Cantora italiana
Rita Ayala	Club dos Caçadores jun 1918	
Leda Maradolfi	Club dos Caçadores jun 1918	
La Chiquita	Club dos Caçadores jun 1918	
Portolette	Club dos Caçadores jun 1918	
Aurelianne	Club dos Caçadores jun 1918	
Galey Granville	Club dos Caçadores jun 1918	
Fry-Yanda	Club dos Caçadores jun 1918	

Georgette D'Orlys	Club dos Caçadores jun 1918	
La Sultana	Club dos Caçadores jun 1918	
Marcelle Frank	Club dos Caçadores jun 1918	
La Yolanda	High Life Club fev 1920	Cantante lírica
Flor de Maio	High Life Club fev 1920	Coupletista Uruguaia
Elena La Chispita	High Life Club fev 1920	Tonadillera espanhola
Marietta Oliveira	High Life Club fev 1920	Cançonetista sertaneja
La Mora	High Life Club fev 1920	Estilista crioula
Elza Tavares	High Life Club fev 1920	Cançonetista brasileira
Jannes Myrtyrn	High Life Club fev 1920	Chanteuse française
Annita Boschetti	High Life Club fev 1920	Cançonetista italiana
Gina Calafa	High Life Club fev 1920	Cançonetista italiana
Bella Yara	Club dos Caçadores abr 1920	Bailarina clássica brasileira
Alice Santos	Club dos Caçadores abr 1920	Dançarina de salão
Miquette	Club dos Caçadores abr 1920	Cantante francesa
La Lirio	Club dos Caçadores abr 1920	Tonadillera espanhola
Renée Ferzans	Club dos Caçadores abr 1920	divette
Vera Kolinska	Club dos Caçadores jan 1920	Bailarina clássica
Lina Rubino	Club dos Caçadores jan 1920	Bailarina clássica
Zizi	Marly Club nov 1918	Chanteuse excêntrica
Lina Santos	Marly Club nov 1918	Cantora italiana
Annita Carreras	Club Monte Carlos nov 1918	

ANEXOS

ANEXO A

FAIXAS DO CD

- 1 – *Canção do Pierrot*, “Os Geraldos”, Casa A Electrica (1913-1924)
- 2 – *Flor do Mal*, Vicente Celestino, Casa Odeon (1915)
- 3 – *A cozinheira e a patroa*, “Os Geraldos”, Casa Odeon (1907-1912)
- 4 – *A baratinha*, Bahiano, Casa Odeon (1915-1921)

ANEXO B

RIO GRANDE

Club Centro Caçadores

Rua Andrades Neves n. 1
antigo (Il moderno)

REUNIAO DIARIA DA JEUNESSE DORÉE

CONCERTOS TODAS AS NOITES
das 22 horas em diante

Em seu palco scenico estréam semanalmente
artistas de real merecimento, procedentes
das capitães platinas,
RIO, SÃO PAULO ETC.

Funções de „Cabaret” sob a direcção do
intelligente cabaretier

— MAX D'ARLY —

Breve Grandes Estréas

Anúncio Revista Máscara, s/n, 1924.