



# VI Simpósio Nacional de HISTÓRIA CULTURAL

Escritas da História: Ver - Sentir - Narrar

## A PRODUÇÃO DO TEATRO DE REVISTA NO INÍCIO DO SÉCULO XX: O TEXTO TEATRAL E SEU USO PARA A HISTORIOGRAFIA

Mariana de Araujo Aguiar\*

1

A escrita literária utilizada como fonte para o trabalho do historiador se fez presente com tal objetivo a partir dos Annales, como se pode observar na reconstituição das fontes definidas por LucienFebvre:

Os textos, sem dúvida: mas todos os textos. E não só os documentos de arquivos em cujo favor se cria um privilégio [...]. Mas também um poema, um quadro, um drama: documentos para nós, testemunhos de uma história viva e humana, saturados de pensamento e de ações em potência<sup>1</sup>

Mas, foi principalmente após a formulação da Nova História Cultural que esta fonte se tornou mais comum no trabalho do historiador. A chamada Nova História Cultural deixa de lado concepções marxistas, que compreendiam a cultura como integrantes da superestrutura, e passa a pensar a cultura como “um conjunto de

---

\* Mestranda do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO. Financiada pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes).

<sup>1</sup> FEBVRE, Lucien. Combates pela história. Apud: FERREIRA, Antonio Celso. *A fonte fecunda*. In: PINSKY, Carla Bassanezi; LUCA, Tania Regina de. *O historiador e seus fatos*. São Paulo: Contexto, 2009, p.64.

significados partilhados e construídos pelos homens para explicar o mundo. A cultura é ainda uma forma de expressão e tradução da realidade que se faz de forma simbólica”<sup>2</sup>.

A partir desses estudos, fenômenos ligados à linguagem, à antropologia e etc. se tornam integrantes do território do historiador. Se antes as fontes literárias ocupavam lugar secundário, quase ilustrativo, para o trabalho do historiador, com a Nova História Cultural elas passavam a ser vistas como um documento específico capaz de revelar uma representação do real, significados atribuídos às práticas sociais e etc.

Portanto, a literatura possibilita uma interpretação mais bem acabada sobre o imaginário, como afirma Pesavento. Segundo ela, a fonte literária permite que o historiador tenha acesso ao clima de uma época, tratando de como as pessoas pensavam, e quais os questionamentos delas sobre o mundo em que viviam.<sup>3</sup> Assim, o historiador que se debruça sobre tal fonte não deve ter por objetivo a reconstrução de um fato, ou de um personagem real, mas sim, a busca por “possibilidades verossímeis que expressam como as pessoas agiam, pensavam, o que temiam e o que desejavam.”<sup>4</sup> Além disso, deve-se perceber que um texto literário é um produto narrativo de um período, ou seja, fruto do reflexo da sociedade na qual ele foi feita, sendo, portanto, uma manifestação de uma visão de mundo.

Ferreira destaca que, o uso da literatura como fonte histórica, embora nos apresente aspectos verossímeis, sempre se insere dentro de um universo ficcional e, portanto, é necessário confronta-las com outras fontes, que permitam a contextualização da obra<sup>5</sup>.

---

<sup>2</sup> PESAVENTO, Sandra. *História e História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2. ed., 2008, p.15.

<sup>3</sup> PESAVENTO, Sandra. *História e História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2. ed., 2008, p.82

<sup>4</sup> PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História & literatura: uma velha-nova história* », *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*[En línea], Debates, 2006, Puesto en línea el 28 janvier 2006. <http://nuevomundo.revues.org/index1560.html>

<sup>5</sup> FERREIRA, Antonio Celso. Literatura: A fonte fecunda. In: PINSKY, Carla Bassanezi, LUCA, Tânia Regina de (orgs.). *O historiador e suas fontes*. São Paulo: Contexto, 2009.

## O TEATRO DE REVISTA E A CONSTRUÇÃO HISTÓRICA

A revista surgiu na França, no século XVIII, e teve por objetivo fazer uma revisão (re-vista) <sup>6</sup> dos fatos reais oriundos da sociedade, sob um olhar crítico e cômico. O teatro de revista ganhou popularidade no século XIX, após a Restauração em 1815. Contudo, foi somente na segunda metade deste século que a revista se tornou um gênero de sucesso mundial, com as especificidades de cada país.

No Brasil, este gênero se tornou consagrado em 1884 com a apresentação da revista *O Mandarim*, de Arthur Azevedo e Moreira Sampaio, que ocorreu em janeiro deste ano no teatro Príncipe Imperial. O teatro de revista teve uma posição de destaque na produção teatral brasileira por cerca de três quartos de século (entre 1884 e 1963). A revista brasileira se desenvolveu em três fases, que podem ser assim caracterizadas devido às mudanças que ocorreram em sua estrutura e temática.

A primeira fase aconteceu no período de 1884 até a primeira Guerra Mundial (1914-1918). Esse período foi caracterizado pela produção das Revistas de Ano, que levavam ao palco uma revisão crítica do ano anterior. A segunda fase iniciou com a Primeira Guerra Mundial. Segundo Veneziano, a guerra provocou uma diminuição do número de peças estrangeiras no Brasil, o que levou a uma valorização dos artistas locais, nacionalizando cada vez mais a revista.<sup>7</sup> Assim, estruturas tidas como internacionais passaram a ser renegadas, como por exemplo, as figuras do compère e da comère e o modelo de Revista de Ano. A partir deste período a revista passou a se desenvolver num modelo mais fragmentado. Além disso, os autores das revistas deste período buscaram temas ainda mais atuais para serem tratados.

A terceira fase, marcada pela diminuição da importância do texto e pelo incremento na parte *show* do espetáculo, inicia-se em 1940 com a estréia da revista *É disso que eu gosto*, da Companhia de Walter Pinto. Esta fase conjuga práticas modernas

---

<sup>6</sup> Esse modo de conotar a revista está presente no artigo de RIBEIRO, Luiz Gustavo Marques; COLLAÇO, Vera *Tecendo o teatro de revista: Análise estrutural das peças Cocota; Comidas, meu santo; e Você já foi à Bahia*. Disponível em: [http://www.ceart.udesc.br/revista\\_dapesquisa/volume3/numero1/cenicass/luizgustavo\\_vera.pdf](http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume3/numero1/cenicass/luizgustavo_vera.pdf) Acesso 16 de maio de 2010.

<sup>7</sup> VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. Campinas, SP: Pontes / Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1991, p.40.

da produção cultural como jogo de luzes, projeções cinematográficas, mutações cenográficas esplêndidas, cascatas (de fumaça, de espuma, de água, de mulheres), com o caráter de re-visão dos fatos da atualidade.

Apesar das mudanças sofridas ao longo do tempo, o texto do teatro de revista sempre buscou uma relação com a atualidade, retratando questões políticas, econômicas e sociais que estavam em voga em seu período de forma cômica. Essa peculiaridade do teatro de revista torna seus textos formas privilegiadas de acesso ao universo do imaginário de um período e às representações do real.

Esse tipo de fonte se torna precioso ainda, quando se busca analisar a receptividade das ideias presentes nos textos e o meio social que os produziram. Tiago de Melo Gomes, em sua obra *Um Espelho no palco* compreende o teatro de revista dentro do conceito de cultura de massa, uma vez que havia “um grande arsenal cultural disponibilizado para amplos segmentos da população da cidade, que funcionava como campo próprio de articulação de identidades e diferenças”<sup>8</sup>. Ele apresenta essa ideia demonstrando um mapa da diversão no Rio de Janeiro. Segundo ele, na região da Avenida Rio Branco, vista como local de elite, existiam entre 1919 e 1922:

sete casas de cinema, uma cervejaria com tela de cinema e cinco teatros, além de cinco clubes fechados que ofereciam diversões a Sociedade Carnavalesca. Já a Praça Tiradentes [vista por alguns cronistas como o local de divertimento do povo] possuía seis casas de cinema, cinco cervejarias que exibiam filmes, dois cafés-cantantes, um cabaré, seis teatros e alguns clubes e a Maison Moderne<sup>9</sup>.

Essa similaridade na configuração do mapa possibilitou que Tiago Gomes afirmasse que estes dois ambientes operavam com uma quantidade razoável de atrações semelhantes. Além disso, ele destaca que, enquanto os críticos do teatro de revista viam o cinema como uma produção cultural que destruía o teatro, para os produtores do teatro ligeiro, o cinema foi utilizado para apresentar peças em um ato antes do início da sessão ou no intervalo entre as sessões. Tiago de Melo Gomes ainda adiciona que as peças de teatro, inclusive as revistas, foram transformadas em filme, como se pode observar no seguinte fragmento: “Em 1911, estreava no Cine Soberano (depois Íris) o filme *606*,

---

<sup>8</sup> GOMES, Tiago de Melo. *Um espelho no palco: identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 20*. São Paulo: Ed. Unicamp, 2004, p. 34.

<sup>9</sup> Idem, p. 51.

revista de costumes de Carlos Bittencourt e Luís Peixoto, autores que no ano seguinte chegariam ao sucesso na Praça Tiradentes com as 1.500 representações alcançadas por *Forobodó*<sup>10</sup>.

Portanto, ao demonstrar a proximidade do teatro de revista com o cinema, nas primeiras décadas do século XX, Gomes nos permite analisarmos que, tanto no ambiente freqüentado pela elite cultural, quanto no ambiente freqüentado pelas classes populares havia a possibilidade do teatro de revista ser apresentado, visto que o número de casas de cinema na Avenida Rio Branco e na Praça Tiradentes era muito próximo.

Além disso, ele defende sua hipótese demonstrando o valor pago aos ingressos para assistir aos espetáculos do teatro de revista. Segundo ele, na sessão do dia 16 de dezembro de 1923, para a peça “Sonho de ópio”, revista apresentada pela empresa Paschoal Segreto, os assentos mais baratos, os quais custavam (mil réis) foram responsáveis por menos de 4% (65 mil-réis) do valor total da renda, e 15% do total de bilhetes vendidos. Já os compradores dos camarotes (assentos mais caros) foram responsáveis por 22% da arrecadação (360 mil-réis) e 18% do total de público. Portanto, o público de poder aquisitivo mais elevado teve mais freqüência nesta data do que o público de baixa renda. Assim, ele conclui que o teatro de revista “era um gênero de entretenimento que gozava de grande popularidade entre grupos variados da sociedade”<sup>11</sup>.

Assim, ao demonstrar esses dados, Gomes observa uma ampla recepção do teatro de revista, mesmo tendo sido por muito tempo menosprezado e visto como uma forma teatral destinada ao divertimento do público.

Compartilhando da hipótese de Gomes, podemos inferir sobre a amplitude que as ideias presentes nos textos teatrais alcançaram. Apesar da dificuldade em estudar a recepção do teatro de revista devido à falta de fontes e à diversidade de formas de apropriações desse bem cultural, uma das formas de obter acesso a uma parte da recepção é através dos textos jornalísticos, que apresentam críticas à cena teatral, tornando-se também uma fonte importante para o estudioso do teatro de revista.

---

<sup>10</sup> GOMES, T. M., Op. Cit., p. 69.

<sup>11</sup> Idem, p. 98.

Cabe destacar que, o jornal, visto como um meio de análise da recepção do teatro, nos permite analisar como os intelectuais (jornalistas e críticos) receberam a peça, a que público o jornal se destina e como o jornal incide na construção do pensamento de seu público, entre outras questões.

Contrastando com as críticas jornalísticas, a análise dos textos teatrais nos permite averiguar qual lugar social o autor da peça de teatro de revista se insere e a qual público alvo sua peça se destina. Mesmo tendo observado que o teatro de revista foi assistido por um amplo público, as peças destinadas à Praça Tiradentes se diferiam das peças destinadas à Avenida Rio Branco, tanto pelo público que ali freqüentavam, quanto pelos autores das obras. Essa diferenciação foi promovida como forma de distinção social, já que a frequência aos espetáculos teatrais eram exercidos tanto pela classe alta quanto pela classe baixa.

Logo, de acordo com o lugar social que o autor da peça se encontrava e de acordo com o público-alvo que ela se destinava, as críticas poderiam ser positivas ou negativas. Além disso, as críticas também abordavam as temáticas presentes no teatro de revista, positivamente ou negativamente, elas permitiam analisar como essas temáticas eram compreendidas pelos jornalistas.

Portanto, a análise do texto teatral, em especial o teatro de revista, juntamente com as críticas jornalísticas, nos permite compreender uma diversidade de assuntos, que podem ser, assim, enumerados: como a realidade é interpretada e representada pelos textos teatrais, como a intelectualidade recebe essa representação, como o lugar social interfere na forma de representar essa realidade, como esse imaginário perpetua no meio intelectual e no meio social, entre outras questões.

### **A PRODUÇÃO DO TEXTO DO TEATRO DE REVISTA: RELAÇÕES DE PODER E O SEU CONTEXTO SOCIAL**

O texto do teatro de revista, em todo seu percurso histórico, era produzido de forma despojada sem muita preocupação com a linguagem e com a literatura. Além disso, o gosto do público exercia forte influência em sua escrita, como se verifica no artigo do Jornal “*O malho*”:

Trataremos da revista em geral. Hásketchs que fazem rir, exemplo, ‘O heroísmo do bombeiro’, tragédia épica, entregue a interpretação dramática do Luiz Barrera e de Nair Alves. Aquele atira Nair e o filho pela janela, à rua, mas para alívio do público, em cena não fica ninguém para atira-lo também, de um quinto andar a baixo. A negrada ri, para chorar, pouco depois, com a fumaça feita na coxa e que invade a sala. Há sketches que não fazem rir, mas já foram cortados.<sup>12</sup>

Devido a essas características, este gênero foi visto como símbolo da decadência do teatro nacional tanto pelos intelectuais do período quanto pela historiografia do teatro brasileiro. A concepção de um teatro decadente se torna frequente na imprensa de fins do século XIX e início do século XX. Além disso, ela muitas vezes está atrelada aos gostos populares e por isso desclassificada intelectualmente, como destaca Mário Nunes:

É a revista o gênero teatral por excelência, das classes populares. Vive da magnificências fantásticas (...) e da exploração da comicidade ao alcance de intelectos de cultura rudimentar. Serve-se, por isso, do linguagens da plebe, das expressões e frases que lhes são familiares<sup>13</sup>.

A ampla divulgação da imagem da decadência do teatro nacional nesse período foi promovida pela imprensa e apropriada pela historiografia tradicional do teatro brasileiro. José Galante Sousa, um dos autores clássicos da historiografia teatral brasileira, em sua obra *O teatro no Brasil*, publicada em 1960, critica o advento do “teatro ligeiro” como o causador da ruptura do desenvolvimento estético no teatro brasileiro e, portanto, um dos causadores da decadência do teatro Nacional. Sua crítica a este gênero e, principalmente ao teatro de revista, assim como a de diversos historiadores, está calcada na valorização da dramaturgia em detrimento de uma análise social do teatro ligeiro.

Analisando as influências exercidas pela imprensa na produção historiográfica, pode-se caracterizar a mídia como uma das esferas de poder que, de certa forma, interferiram no modo como o teatro de revista foi compreendido pela historiografia, e na forma como a sociedade daquele período se apropriava dos temas presentes nas peças.

---

<sup>12</sup> O Malho, ano XXVII, num. 1332, 24 mar., 1928.

<sup>13</sup> NUNES, Mário. 40 anos de teatro. Vol2, p.147. In: GOMES, Tiago de Melo. *Op.cit.*, 2004.

Porém, a mídia não era um canal apenas para a crítica negativa ao teatro de revista, ela também realizava críticas positivas a algumas peças, influenciando a quantidade de público nessas. Além disso, a imprensa era um canal onde os autores dialogavam com os intelectuais. Gomes ressaltava um exemplo onde Luís Peixoto, um dos autores do teatro de revista, enviou uma carta ao *Jornal do Brasil* em 1916, destacando a dificuldade em escrever revista:

A revista de ano é, para os que freqüentam o teatro sério, um vermute; é, para os que só aplaudem as pilhérias dos compadres e as apoteoses de aparato, um bom copo de vinho à refeição da tarde. De modo que não é fácil como parece fazer revista . (...)Fazer uma revista é colecionar piadas de almanaque, pô-las na boca do compadre; ir a comédias esquecidas nos velhos arquivos, sacudi-las do pó e compor cenas inteiras, aproveitando tipos daqui e dali. É relembrar a uma mesa de café, uma graça de revista tal e qual; plagiar e dizer o maestro que componha uma música para a letra já feita<sup>14</sup>.

Cabe destacar ainda, a influência que a mídia possuiu na afirmação do lugar social de alguns autores do teatro de revista. As peças de Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes, apesar de fazer amplo sucesso de público, eram muitas vezes desqualificadas pela imprensa porque esses autores não eram tidos como homens de letra. Um exemplo disso pode ser visto no artigo do *Jornal do Commercio*:

A revista dos srs. Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes, ontem levados à cena no Glória, não fica de certo aquém das outras obras dos aplaudidos teatrinhos. A parceria, tantas vezes vitoriosa no teatro popular, repetiu seus processos habituais, sem qualquer preocupação de novidade.<sup>15</sup>

Outra esfera de poder que exerceu influência na produção do texto teatral foi a censura. Bretas, em seu estudo sobre a atuação da polícia no Rio de Janeiro, subdivide o trabalho cotidiano da polícia em dois: um referente às ameaças à ordem pública, promovida pela coletividade, e outro referente aos dramas individuais como assassinatos, dívidas não pagas e etc.<sup>16</sup> Sobre a atuação policial nas ações coletivas, os objetivos eram: controlar os conflitos que poderiam surgir com a quantidade de público,

<sup>14</sup> Nunes, M. 40 anos de teatro, vol1, p.. 87 In: GOMES, Tiago de Melo. *Op.cit.*, 2004, p. 138.

<sup>15</sup> *Jornal do Commercio*, 5 dez, 1925. Apud: GOMES, Tiago de Melo. *Op. Cit.*, 2004, p.173.

<sup>16</sup> BRETAS, Marcos Luiz. *A guerra das ruas: povo e polícia na cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1997, p. 79.



conter os jogos, as apostas e a concessão de prêmios ilegais e, realizar um controle moral, proibindo estabelecimentos de diversão funcionar até tarde, gírias e termos serem ditos e etc.

Assim, a polícia civil agia em diversos ambientes coletivos como agremiações carnavalescas, bares, clubes, festas religiosas, teatros e outras casas de diversão. As principais razões para a negação ou cassação de licenças estavam atreladas ao jogo e à malandragem. Havia uma preocupação com os habitantes noturnos nesses ambientes, uma vez que eles eram associados às categorias criminais, “que podiam estar tramando infinitos crimes, ou então pela possibilidade de estar realizando o jogo ilegal”.<sup>17</sup>

Nesse contexto se insere a fiscalização aos teatros. Bretas afirma que o policiamento aos teatros “era uma das tarefas essenciais realizadas pelos delegados auxiliares, que presidiam os espetáculos sempre alertas para a possibilidade de ocorrer conflitos pela reunião de multidões”<sup>18</sup>.

Além da fiscalização aos estabelecimentos e da concessão de licenças, a Polícia Civil também era responsável por analisar textos teatrais. O Decreto nº 14.529, de 9 de dezembro de 1920, estabelece que a apresentação de qualquer peça teatral depende da censura prévia feita pelo 2º delegado auxiliar da Polícia. De acordo com o Art. 39. § 5º:

Na censura das peças teatrais a policia não entrará na apreciação do valor artístico da obra; terá por fim, exclusivamente, impedir ofensas à moral e aos bons costumes, às instituições nacionais ou de países estrangeiros, seus representantes ou agentes, alusões deprimentes ou agressivas a determinadas pessoas e a corporação que exerça autoridade pública ou a qualquer de seus agentes ou depositários; ultraje, vilipêndio ou desacato a qualquer confissão religiosa, a ato ou objeto de seu culto e aos seus símbolos; a representação de peças que, por sugestão ou ensinamento, possam induzir alguém [a] prática de crimes ou contenham apologia destes, procurem criar antagonismos violentos entre raças ou diversões classes da sociedade, ou propaguem ideias subversivas da sociedade atual.<sup>19</sup>

---

<sup>17</sup> Idem, p. 84.

<sup>18</sup> BRETAS, Marcos Luiz..op. cit., p. 83.

<sup>19</sup> BRASIL. Decreto nº 14.529, de 9 de Dezembro de 1920 – Republicação. Disponível: <http://www2.camara.gov.br/legin/fed/decret/1920-1929/decreto-14529-9-dezembro-1920-503076-republicacao-93791-pe.html> Acessado em: 07/10/2011

Portanto, a censura era promovida com o desígnio de beneficiar a ordem, segurança e moralidade públicas. Nesse período, a censura tinha por preocupação, não apenas os aspectos morais, mas também aqueles que poderiam prejudicar as relações internacionais, as autoridades constituídas e o governo vigente <sup>20</sup>. De acordo com Bretas, buscava-se definir “qual teatro deveria ser incentivado para a formação da boa arte brasileira e qual prejudicaria a formação da nacionalidade. Em consequência, a censura era tanto de qualidade como de conteúdo” <sup>21</sup>.

A censura teatral tinha por objetivo, segundo Maria Célia Félix de Souza, controlar os aspectos ideológicos, além do controle da moral e dos bons costumes. As representações culturais, segundo ela, eram alvos da repressão policial pelo valor simbólico que elas possuíam. <sup>22</sup>

Logo, a censura atuou de forma a defender os interesses da família tradicional, protegendo os valores de moral tradicional, e os interesses estatais, de modo que a imagem de uma nação moderna e bem estruturada fosse perpetuada no imaginário popular.

Assim, a atuação policial e a censura exercida pela 2ª Delegacia Auxiliar de Polícia constituíram uma forte esfera de poder tanto para a produção dos textos teatrais, uma vez que os textos passavam pela autorização prévia do departamento de polícia, quanto para a recepção, visto que frequentemente os teatros eram policiados.

O uso do texto teatral como documento histórico nos permite compreender o olhar da realidade de dois pontos de vistas principais. Um primeiro, o do autor, o sujeito histórico que dialoga com as questões de seu tempo, interpretando-as, e o segundo, o do público, visto que, diferentemente de outros gêneros da literatura, a literatura dramática é performática, ou seja, sua interlocução depende da ação de atores. Para Artaud, a palavra, na encenação, ganha novas conotações devido ao seu ritmo, vibrações e etc.

---

<sup>20</sup> BRETAS, Marcos Luiz. “Teatro y ciudad en Rio de Janeiro de los años 1920”. In: GAYOL, Sandra; MADERO, Marta. (org.). *Formas de historia cultural*. Buenos Aires: Prometeo, 2008. p. 233-246. Apud: GARCIA, Miliandre, op. cit., p. 8.

<sup>21</sup> Reportagem realizada por Vinicius Zepedae publicada no site da FAPERJ. Acessado pelo site: [http://www.faperj.br/boletim\\_interna.phtml?obj\\_id=2289](http://www.faperj.br/boletim_interna.phtml?obj_id=2289) no dia 29 de maio de 2010.

<sup>22</sup> SOUSA, Maria Célia Félix. op.cit., p. 143.

Assim, é na encenação que as palavras ganham vida e possibilitam apropriações. O teatro, portanto, ao contrário de uma literatura livresca, é um encontro entre mais de dois interlocutores. No teatro, dialoga: autor, diretor, atores e público, o que torna a comunicação ainda mais complexa e as formas de apropriação mais densa.

No estudo do teatro de revista, em específico, a busca pelas apropriações pode ser vista por dois ângulos principais: a imprensa e a censura estatal. Através destes coletamos as relações de poder, os lugares sociais e uma própria reflexão sobre as temáticas presentes nos textos, entendendo como estas foram apropriadas por alguns segmentos da sociedade.

Assim, a literatura dramática como documento para a construção histórica nos proporciona um estudo aprofundado sobre os imaginários sociais, através de uma releitura tanto do próprio texto e do meio social que aquele texto era encenado, quanto das formas de apropriação dessas encenações.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRAGA, Claudia. *Em busca da brasilidade: teatro brasileiro na primeira república*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: FAPEMIG; Brasília: CNPQ, 2003.

BRASIL. Decreto nº 14.529, de 9 de Dezembro de 1920 – Republicação. Disponível: <http://www2.camara.gov.br/legin/fed/decret/1920-1929/decreto-14529-9-dezembro-1920-503076-republicacao-93791-pe.html> Acessado em: 07/10/2011

BRETAS, Marcos Luiz. *A guerra das ruas: povo e polícia na cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1997.

\_\_\_\_\_. “Teatro y ciudad en Rio de Janeiro de los años 1920”. In: GAYOL, Sandra; MADERO, Marta. (org.). *Formas de historia cultural*. Buenos Aires: Prometeo, 2008. p. 233-246.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.  
CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

FEBVRE, Lucien. *Combates pela história*. Apud: FERREIRA, Antonio Celso. *A fonte fecunda* In: PINSKY, Carla Bassanezi; LUCA, Tania Regina de. *O historiador e seus fatos*. São Paulo: Contexto, 2009.

FERREIRA, Antonio Celso. Literatura: A fonte fecunda. In: PINSKY, Carla Bassanezi, LUCA, Tânia Regina de (orgs.). *O historiador e suas fontes*. São Paulo: Contexto, 2009.

GOMES, Tiago de Melo. *Um espelho no palco: identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 20*. São Paulo: Ed.Unicamp, 2004.

HUNT, Lynn. *A nova história cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

NOVA, Vera Casa; PEREIRA, Elvira Maria Caetano. Contribuição para uma nova leitura do texto teatral. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*. Belo Horizonte, v.7, dez 2000. Disponível em: [http://www.letras.ufmg.br/poslit/08\\_publicacoes\\_pgs/publicacao002107.htm](http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_pgs/publicacao002107.htm). Acessado em: 29/12/2011.

PESAVENTO, Sandra. *História e História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2. ed., 2008, p.82

\_\_\_\_\_. *História & literatura: uma velha-nova história* », *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*[En línea], Debates, 2006, Puesto en línea el 28 janvier 2006. <http://nuevomundo.revues.org/index1560.html>

RIBEIRO, Luiz Gustavo Marques; COLLAÇO, Vera *Tecendo o teatro de revista: Análise estrutural das peças Cocota; Comidas, meu santo; e Você já foi à Bahia*. Disponível no site:

[http://www.ceart.udesc.br/revista\\_dapesquisa/volume3/numero1/cenicass/luizgustavo\\_vera.pdf](http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume3/numero1/cenicass/luizgustavo_vera.pdf) Acessado em 16 de maio de 2010.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Companhia das Letras, 2 ed., 2003.

SILVA, Cristiano Cezar Gomes da. *Entre a história e a literatura: as múltiplas letras, os múltiplos tempos, os múltiplos olhares em Graciliano Ramos*. In: Fênix – Revista de História e Estudos Culturais Outubro/ Novembro/ Dezembro de 2007 Vol. 4 Ano IV nº 4 ISSN: 1807-6971 Disponível em: [www.revistafenix.pro.br](http://www.revistafenix.pro.br) Acessado em: 05 de agosto de 2011.

SOUSA, Maria Célia Félix. *Teatro e cinema: Espaço Público e Cultura na Identidade do Rio de Janeiro (1900-1940)*. Dissertação (mestrado). Universidade Federal do Rio de Janeiro. Programa de Pós Graduação em Planejamento Urbano, 2007

VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. Campinas, SP: Pontes / Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1991

#### **Jornais:**

O Malho, ano XXVII, num. 1332, 24 mar., 1928.