

ABRE ALAS – CORISTAS NO TEATRO DE REVISTA

Laura Silvana Ribeiro Cascaes¹

Resumo

Este artigo busca elucidar a construção da identidade social das coristas do Teatro de Revista carioca e fazer o cruzamento com o imaginário da modernidade, incorporado e projetado na tessitura destas identidades. Tendo como procedimento metodológico estudos bibliográficos existentes sobre este gênero teatral e análise de fotografias das coristas em cenas de eSão Pauloetáculos, esta última análise visa observar os vestígios dos elementos simbólicos destas identidades sociais.

Palavras-chave: coristas, modernidade, identidades.

Abstract

This paper seeks to shed some light on the construction of the social identity of chorus girls in Rio de Janeiro's Musical Revues and compare it with the view modern society has of them, which is embodied and projected onto the fabric of these identities. To this end, the Cultural History method is relied upon as a guide, with existing studies on this theatrical genre serving as methodological derivation. The analysis of photographs of the chorus girls in scenes from the shows is also used and indeed this photographic analysis allows us to observe the traces of the symbolic elements resonant in these social identities.

Keywords: chorus girls, modernity, identities

Através deste artigo desejo trazer para o debate a construção da identidade social das coristas do Teatro de Revista, em eSão Pauloecífico as revistas cariocas, e fazer o cruzamento com o imaginário da modernidade, incorporado e projetado na tessitura destas identidades. Para desenvolver o trabalho aqui proposto adoto como procedimento metodológico a abordagem de estudos bibliográficos existentes sobre este gênero teatral, e, principalmente, a análise de fotografias das coristas em cenas de eSão Pauloetáculos. A partir desta última análise tenho por meta analisar os vestígios dos elementos simbólicos destas identidades sociais.

Para tanto, analisei as coristas que trabalharam num tipo de Revista, a Revista da década de 1920. Destaco, aqui neste artigo, o ofício destas artistas, no interior das práticas culturais, de forma a valorizar as ambigüidades e

¹Laura Cascaes é mestre pelo Programa de Pós-graduação em Teatro-Mestrado em Teatro/ CEART- UDESC.

Urdimento

ambivalências da modernidade, a partir do urdimento de processos flexíveis de identidades sociais, em contínua renovação, que foram irmanando-se com a avalanche de transformações pelas quais estava passando a cidade do Rio de Janeiro e seus habitantes - o palco em torno do qual estas artistas deram novos passos em direção a profissionalização de seu trabalho.

As coristas projetaram-se na cena revisteira nos números de canto e dança, e através delas vários elementos do imaginário da modernidade foram colocados em evidência. Por sua vez, os acontecimentos da cidade eram tematizados e parodiados no Teatro de Revista, os aSão Pauloectos políticos e sociais, as atualidades atingiram diretamente o tênue fio do enredo revisteiro, com ressonâncias sobre o corpo das coristas em cena.

As modificações no modo de vestir, o novo padrão de beleza, que tornou o corpo feminino mais esbelto, se projetaram sobre as mulheres cariocas, esboçando-se concomitantemente na cena revisteira. Uma parte do corpo feminino não mais se submetia aos antigos modelos, atualizou-se no universo da moda, com roupas mais ousadas, pernas e colo de fora, maquiagem, batom cor carmim - as chamadas melindrosas, refletindo também as tendências dos filmes *hollywoodianos*, que invadiam as telas, já que o cinema também se destacou enquanto prática cultural neste período.

No Teatro de Revista conquistaram-se mudanças referentes ao corpo feminino que dançava, inclusive um direito emergente, que reflete no palco o início do rompimento de algumas barreiras e tabus, junto à ruptura de usar um figurino com pernas de fora, de deixar o corpo à mostra para ser visto e apreciado, conforme a foto abaixo, onde as coristas projetaram as mudanças que estavam ocorrendo, usando trajés em que o nu aparece nos braços, barriga e pernas.



Coristas do Teatro Carlos Gomes, 1922.

Fonte - Delson Antunes. Fora do Sério. Rio de Janeiro. FUNARTE,

Os bailados revisteiros projetavam o imaginário da modernidade em relação às mudanças de comportamento, das posturas e das atitudes dos habitantes da cidade, projetando as identidades sociais no palco. Através da peça revisteira, entremeada de charges políticas, esquetes, personagens - tipos, como o malandro, a mulata, o português, entre outros, revelava-se o repertório dos novos acontecimentos da cidade do Rio de Janeiro.

Duo: Melindrosas e Almofadinhas

As influências da modernidade diluíam-se na vida da população, nos hábitos, atitudes. Os papéis sociais redefiniram-se e as identidades dos habitantes da cidade se reorganizavam com a modernidade. Os almofadinhas, segundo Melo, (2004, p.223 e 228) jovens que eram vistos como “símbolo” da moda masculina, assim como as jovens melindrosas ousadas, um contraponto da “mocinha recatada” da elite, passeavam nas ruas, nos chás dançantes, nos cafés, clubes, nos cinemas. Demonstrava-se que ser moderno significava uma gama de comportamentos, atitudes que eram incorporados pelas melindrosas e almofadinhas.

Na década de 1920 as relações sociais foram redefinidas cotidianamente. Uma onda de mudanças atingiu os relacionamentos. A proximidade, a intimidade, parece ser temática que ficou em evidência nos bailados revisteiros. As danças modernas difundidas através do Teatro de Revista, ao som de músicas tocadas pelas *jazz-bands*, foram dançadas no palco do Teatro e exprimiram também a quebra de tabus no que concerne às relações de gênero entre homens e mulheres, que dançavam juntos, não só no palco, mas também em bailes, clubes, gafeiras, cassinos, atingindo as várias camadas sociais.

O frenesi da modernidade, das danças modernas, o *foxtrot*, o *charleston*, o maxixe instigavam a proximidade e contato corporal, o que consolidou uma revolução no comportamento da época, causando embates na sociedade, tensões entre os grupos sociais, que insistiam na manutenção dos antigos costumes:

Nas percepções que o teatro de revista oferece sobre a capital federal, outro exemplo no qual é possível notar tal relação é o caso da dança, um verdadeiro fenômeno de popularidade no período. Os anos que se seguem a Primeira Guerra são caracterizados pela fulminante ascensão da novidade do jazz band, em detrimento de alguns gêneros herdados do século XIX, como a valsa e a polca. [...] Utilizando pesados arranjos para metais e percussão para execução de canções em ritmos acelerados, o jazz-band foi visto por muitos como sintoma maior da degeneração humana no período do pós-guerra, tanto em função de sua sonoridade quanto pelo contato corporal proporcionado pelos estilos da dança a ele relacionados (MELO, 2004, p.214).

As músicas no Teatro de Revista também traziam para o palco o debate acerca das transformações advindas com a modernidade, como o modo de vestir feminino, que diminuiu o comprimento das saias e vestidos, deixando as pernas mais à mostra, inaugurando a moda “moderna”, atingindo tanto as mulheres populares quanto as da elite - que eram chamadas de melindrosas, com as novas práticas de sociabilidade e comportamento. A música *Gavião*, de Pixinguinha, segundo Paiva (1991) teve lançamento no palco pela atriz Margarida Max com as coristas e foi um grande sucesso na peça *Guerra ao Mosquito*, de 1929 e demonstrava estas mudanças:

*As muié anda na rua
Com as canella de fóra
O gavião toma o chero
Vem chegando e sem demora
Garra ellas pelo bico
Bate aza e vão se embora!*²

As modificações no vestuário das mulheres influenciou os figurinos da cena revisteira, que também foi “lançadora” de modas. A moda dos cabelos foi marcante na década de 1920 e foi a Revista *A la Garçonne*, sucesso do Teatro Recreio de 1924, com Margarida Max, que inSão Pauloitou o corte de cabelo curto, bem aparado na nuca, mudando-o, diminuindo-o em comprimento, tendência que atingiu todas as camadas sociais. *A la Garçonne*, título da revista que ajudou a lançar esta moda, foi inSão Pauloirada no nome de um romance em voga na década de 1920, que relacionava-se ao universo da mulher moderna, vinculada a emancipação.

O figurino refletia não só uma modificação do cabelo, mas de padrões de conduta, de vestuário, uma nova relação com o corpo nos eSão Pauloaços públicos. Segundo Gardin (2008, p.82) a arte da moda guarda a possibilidade de ruptura, de transformações de padrões, situando-se no campo da inventividade, da criação, fruto de uma opção ideológica, política e social. Gardin (2008, p.76), pontua que:

Há de se considerar, portanto, dois aSão Pauloectos quando tratamos da questão da moda: a moda do corpo e a moda para o corpo. Qualquer que seja o posicionamento da utilização do corpo no sistema de comunicação, o resultado está num posicionamento ético, moral e estético que envolve o fator filosófico, político e social, portanto ideológico. A utilização do corpo em sistema de signos, como linguagem, implica necessariamente um posicionamento ideológico.

²*Guerra ao Mosquito*, 1929, p.18. Observa-se que optei por conservar a citação da revista sem atualizar a escrita para o português de hoje, isto se deve ao desejo de destacar este verso da música de Pixinguinha.

As influências da moda incidiram também no ambiente fértil de idéias que circulava nos palcos do Teatro de Revista, imbuindo as coristas, alavancando a construção do imaginário da modernidade em relação ao corpo feminino. De acordo com os novos “ditames” estéticos, as coristas dos bailados passaram a pertencer ao novo padrão de beleza da modernidade, em que o culto ao corpo esbelto reforça-se continuamente. Possivelmente as antigas três sessões diárias, ritmo frenético da modernidade nas produções teatrais, que no Teatro São José, por exemplo, até aproximadamente 1922, veiculava três apresentações revisteiras num único dia, possivelmente também contribuiu para exaurir os corpos das coristas que, por conseqüência, tornou-se mais magro. Havia também as coristas que eram gordinhas. No entanto, difundiu-se a tendência de homogeneização da plasticidade e compleição física das coristas, sendo um aSão Pauloecto a ser valorizado na década de 1920.

Corpo que baila e vintila

Apesar da iniciativa das vedetes, atrizes, dançarinas, de ocuparem o eSão Pauloço do teatro para desenvolverem sua profissão, abrindo um grande pórtico de possibilidades para o universo feminino atuar profissionalmente em novos lugares, e de forma gradativa, participar em outras instâncias políticas e sociais, não somente no eSão Pauloço privado, mas cada vez mais no âmbito público, no entanto, a maioria das mulheres que trabalhavam no elenco das peças, sofria muitos preconceitos em relação a sua imagem pública. As atrizes possuíam uma imagem negativada e era comum associá-las às prostitutas, pois sua imagem social era reportada às mulheres de vida fácil, fúteis desonestas e sem virtude. Eis um depoimento de 1915 publicado na *Revista de Teatro & ESão Pauloorte*, onde se faz uma análise destrutiva das pessoas das atrizes:

[...] pode-se comprar atrizes com jóias, carros, promessas de bons papéis; só se importando com roupas caras e dinheiro, não tem estudo nem educação e precisam apenas ser bonitas. Acima de tudo, atrizes não tem caráter, sendo a virtude uma exceção. (REIS, 1999, p.60).

Esta visão destrutiva das figuras das atrizes foi contraposta segundo outros críticos, apresentados por Reis, (1999, p.60), em sua obra *Cinira Polônio a divette carioca*. Por sua vez, outros críticos demonstraram um olhar diferente que buscava exaltar a virtude destas atrizes que não se corrompiam, que trabalharam para sustentar os pais, ou mesmo aquelas que eram casadas e possuíam reSão Pauloeitabilidade, já que o casamento, nesta época, “digno como devia ser” daria reSão Pauloeitabilidade às atrizes.

É interessante observar que a percepção negativa do corpo dançante das revistas pode ser apontado como elemento diferenciador do que pode vir a ser praticado enquanto dança por outras classes sociais. É o que podemos conferir no discurso abaixo, discurso este realizado por Michailowski, parceiro de Vera Grabinska, também professores de dança em cursos e clubes sociais:

[...] nós não propomos as distintas famílias da culta sociedade carioca de preparar suas filhas para dançarinas do circo, com a sua ginástica acrobática, ou para as “girls” de revistas, com seus bailes impudicos “bataclanescos”, nem para as companhias de ópera, como as bailarinas profissionais, nada disso. Nosso fim é educar esteticamente o eSão Pauloírito artístico, com a compreensão da função e significação cultural da arte da dança. (MICHAILOWSKI In: Para Todos, com data de Nov. 1928 apud PEREIRA, 2003, p.99).

Em seu discurso, Michailowski procurou demonstrar que o seu trabalho, e o de Vera, tiveram um fim diferenciado do que se praticava nas artes cênicas em geral. Eles ofereceram um trabalho estético-educativo para uma classe social eSão Pauloecífica, a quem se faz necessário apresentar os significados culturais da arte da dança, e não seus requebros “impudicos” que se apresentavam no Teatro de Revista. Era, podemos pensar, a guerra pela sobrevivência e a necessidade de expandir um mercado retraído por uma visão negativa da sociedade em relação à dança que se praticava no teatro brasileiro.

O ofício de corista na sociedade carioca era visto de forma pejorativa, pois as mulheres que trabalhavam no teatro eram consideradas de reputação duvidosa. No elenco, participavam principalmente aquelas provindas das camadas populares.

A diferença que se expunha no social também se reproduzia no elenco revisteiro, também havia uma hierarquia na companhia, sendo que as coristas ficavam na parte inferior da pirâmide, o topo era ocupada pelas estrelas e os grandes cômicos. Isto significava que seus salários também eram menores. Na folha de pagamento datada de 16/12/1921, da empresa de Paschoal Segreto, aparece uma lista de 26 coristas, todas ganhando um salário de 200 mil réis, sendo que, segundo Gomes (2004, p. 103), em 1921 um aluguel no Rio de Janeiro, variava nos bairros mais baratos - na zona portuária (informado pelo jornal do Brasil de dezembro de 1921), custava na base dos 80 mil, e uma saca de arroz valia 2 mil réis em 1920, isto é, esta classe artística no geral enfrentava dificuldades.

Contudo, é inegável que o eSão Pauloetáculo revisteiro abriu empregos na área da dança, dando oportunidade de trabalho para bailarinas e bailarinos. No entanto, seus salários eram baixos, e muitas vezes tinham que se virar para

sobreviver.

No primeiro decênio do século XX, é possível perceber a participação das coristas nos ensaios revisteiros, e entender que ali também se expõe claramente a diferenciação do significado das mesmas na produção de uma Revista:

O ensaiador – [...] quase sempre o ator mais conceituado da trupe – “toma uns ares de importância, franze a testa, empina o pince-nez e faz a chamada por meio de fortes palmas”, começando então o palco a se encher: as primeiras a chegar são as coristas, vindo “molemente umas, correndo as outras”. Algum tempo depois chegam os “artistas, os que têm valor, distribuindo cumprimentos à direita e à esquerda, com certo entusiasmo. (OSÓRIO³ apud REIS, 1999, p.91)

As coristas participavam dos números de canto e dança e eram seguidamente requisitadas no palco. No entanto, conforme Maurício, (2004, p.78), as condições de localização do camarim dos Teatros Recreio, Carlos Gomes e João Caetano, no Rio de Janeiro, não facilitavam o trabalho destas, pois os mesmos ficavam longe do palco, o que tornava a correria maior nas inúmeras trocas de roupa, sendo que elas, mesmo assim, retornavam a cena incansavelmente, com e São Paulo írito alegre, cantando, dançando.

³Artigo publicado em 22 de junho de 1911 em *O Teatro*, com o título de *Um Ensaio Teatral (observações de um curioso)*, de J. Osório e reproduzido por Reis, 1999, p.91.

Na cena revisteira, as coristas eram requisitadas para papéis cênicos que variavam, bem como também denotavam uma hierarquia em relação às demais artistas do elenco. Desta forma, elas muitas vezes cumpriam a função de destacar a figura da atriz principal, como por exemplo, para dar ênfase a uma dança solo ou duo que a vedete realizasse no centro do palco. Em alguns quadros, segundo Lima (1991, p.100), “as coristas simplesmente andavam e faziam filas ou círculos muito simples, formando desenhos e molduras para algum par de dançarinos, que evoluíam em estilizadas danças de salão, como o maxixe, o tango e o samba”; como é o caso da foto abaixo, onde as coristas aparecem estáticas ao fundo,



Penas de Pavão. Quadro Schimmy e Fox. Teatro Recreio. 1923.
Delson Antunes. Fora de Sério. Rio de Janeiro. FUNARTE, 2002, p. 234.

servindo de moldura para a evolução cênica do casal.

Entretanto, muitas vezes, seu corpo foi relegado à condição de objeto. As coristas podiam simplesmente ocupar o eSão Pauloço cênico, de forma a estarem desempenhando a função de corista-cenário. Podiam também cumprir seu papel, integrando-se de forma secundária a cena, no caso de estarem desempenhando a função de corista-acessório ou mesmo a função de corista-móvel. Configurava-se aí um corpo que assumia a função de objeto, que não participava ativamente da ação (LIMA, 1991, p. 101-102).

No entanto, torna-se necessário também elucidar os bailados onde as coristas destacavam-se formando o coro com a vedete principal, em que o corpo dançava e cantava, uma polivalência artística que integrava linguagens expressivas, que as deslocava do papel cênico de pano de fundo do eSão Pauloetáculo, dando ênfase à voz e ao movimento do corpo das coristas. Conforme a foto abaixo, estas aparecem dançando coreografias que foram



Lia Binatti e coristas na revista *Penas do Pavão*. Teatro Recreio. 1923.
Fonte Delson Antunes. *Fora do Serio*. Rio de Janeiro. FUNARTE, 2002, p.232

fortemente influenciadas pelos ritmos norte-americanos.

Galanteios e Gabirus

As danças de proximidade corporal estavam em voga na década de 1920, como o *charleston*, o *foxtrot*, o *maxixe*, e constituíram uma mudança nas atitudes e posturas, inserindo-se nas práticas culturais da modernidade. Habilidade na dança era também um convite ao flerte, a sedução. Deste modo, o flerte, presente nas sociabilidades deste período, revelava as mudanças pelas quais passava a sociedade. Isto porque:

As súbitas transformações sociais dos tempos recentes, franqueando as portas da ambição e do oportunismo, materializam as paixões transformando-as em interesses. A aceleração do ritmo de vida, pôs fim aos longos noivados. A substituição da sociabilidade dos salões

pela vida das ruas, praças e jardins acabou com os namoros e instituiu o império do flerte (SEVCENKO, 2003, p.120).

Desta forma, as coristas atraíam para si os olhares de uma juventude sedenta de diversões, e ao término do eSão Pauloetáculo elas recebiam os galanteios dos gabirus⁴ que: “[...] abordando suas eleitas, oferecendo-lhes comes e bebes no Stadt Nunchen [...]; os mais afoitos, conhecidos dos empresários, penetravam na caixa dos teatros e, nas coxias e nos camarins, exuberavam de ardente paixão” (MARIO NUNES *apud* REIS, 1999, p. 95).

⁴Segundo Gomes, (2004, p.166) Gabirus – “expressão que designava os homens “caçadores” de atrizes, geralmente figurantes.”

Em turnê, por exemplo, da Companhia *Tro-lo-ló* à Buenos Aires, as coristas, assim como as atrizes, fizeram sucesso e depois dos eSão Pauloetáculos eram eSão Pauloertadas pelos gabirus que ficavam de prontidão na porta dos camarins para terem sua atenção (ANTUNES, 1996, p.95).

Os galanteios também ocorriam com o elenco das revistas estrangeiras. Gomes, (2004, p.362), aponta que: “Segundo *O Paiz* (28 out. 1925), em poucas semanas a Companhia do Teatro Cassino, de Paris, teria perdido 17 de suas 26 coristas para os chamados “gabirus”. Deste modo, as paixões deSão Pauloertadas, e a admiração dos fãs, mudou o curso da vida de algumas destas artistas.

Flores Carmim

Estas mulheres, no processo de construção de sua identidade revelavam as ambivalências da modernidade. Chegaram a participar em eSão Pauloçoas de lutas políticas. Em 1924, segundo Gomes (2004), as coristas fizeram uma crítica ao sistema econômico e encararam o riso como subversão, propondo-se a lutar por melhores condições de trabalho. Isto se torna perceptível através da criação de várias associações de artistas; as coristas fundaram, em 1924, a União das Coristas, tendo entre suas reivindicações a melhoria salarial e melhores condições de trabalho. Suas reivindicações contribuíram para a luta política da classe artística, que desaguou na criação da Lei Getúlio Vargas, de 1926, que reconheceu a profissão dos artistas de teatro e garantiu “o pagamento do direito autoral e a sujeição das relações entre patrões e empregados teatrais ao Código Comercial” (GOMES, 2004, p.105).

Deste modo, a identidade destas artistas afrontava o padrão identitário encorajado pelo Estado, fundamentado na clamada identidade nacional, que previa a construção do papel social da mulher pautada na homogeneização obrigatória, para garantir a ordem. O papel da mulher encorajado pelo Estado, na década de 1920, estava relacionado ao universo da maternidade e da casa, e

Urdimento

a emancipação feminina que nesta época de São Paulo estava, a partir dos fins do século XIX e início do XX não era um bom exemplo, pois o movimento emancipatório que conquistavam estas mulheres ameaçava a organização da sociedade. (REIS, 1999, p.56).

O que ameaçava a organização social afrontava o poder planejador do Estado. O Estado moderno, diz Bauman (2005, p.117), “era um poder planejador, e planejar significava definir a ordem no caos, separar o próprio do impróprio, legitimar um padrão as expensas de todos os outros”. Assim, segundo Bauman (2005, p.28), “uma identidade não certificada era uma fraude. Seu portador, um impostor, um vigarista”.

Conseqüentemente, podemos pensar as artistas revisteiras e suas identidades sociais, como personalidades que firmavam a heterogeneidade, a vulnerabilidade do ordenamento, a ambivalência, qualidades perseguidas pelo Estado, através de fiscalização e coerção, que podem ser observadas nas inúmeras censuras sofridas por estas mulheres, tanto na imprensa através de charges, artigos, como na literatura e outros, que ridicularizavam as mulheres que lutavam pela emancipação.

Ainda assim, foram ilustres as coristas que participaram, doaram e ajudaram com seu ofício, a construir a cena revisteira, e sempre serão reverenciadas, homenageadas e onde estiverem, ficarão na memória da história do teatro brasileiro.

Referências bibliográficas

ANTUNES, Delson. *Fora de Série. Um Panorama do Teatro de Revista no Brasil*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2002.

AUGUSTO, Maurício. Coristas *In: O Percevejo*. Revista de Teatro, Crítica e Estética do Programa de Pós-Graduação em Teatro. Ano 12. p.78-79. N.13. Rio de Janeiro, 2004.

BAUMAM, Zygmunt. Tradução Carlos Alberto Medeiros. *Identidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

CHIARADIA, Maria Filomena Vilela. *A Companhia de Burletas do Teatro São José: a menina-dos-olhos de Paschoal Segreto*. 1997. 169 páginas. Dissertação de Mestrado. UNIRIO, 1997.

FIORIN, José Luiz. O corpo representado e mostrado no discurso *In: Corpo e Moda por uma compreensão do contemporâneo*. São Paulo: Estação das Letras, 2008.

GARDIN, Carlos. O Corpo Mídia: modos e moda *In: Corpo e Moda por uma*

compreensão do contemporâneo. São Paulo: Estação das Letras, 2008.

GOMES, Tiago de Melo. *Um ESão Pauloelho no Palco: identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 1920*. Campinas: São Paulo: Unicamp, 2004.

HANNA, Judith. *Dança, sexo e gênero*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LIMA, Evelyn Furquin Werneck. Cena e Arquitetura no Rio de Janeiro (1880-1940) *In: Cadernos de Pesquisa em Teatro. Programa de Pós- Graduação em Teatro da UNIRIO*. Série Ensaios. Nº 5. p. 97-104. Rio de Janeiro, nov-1999.

PEREIRA, Roberto. *A Formação do Balé Brasileiro: nacionalismo e estilização*. Rio de Janeiro: FGV, 2003.

REIS, Ângela. *Cinira Polônio, a divette carioca: um estudo da imagem pública e do trabalho de uma atriz no teatro brasileiro na virada do século*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1999.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como Missão – Tensões Sociais e Criação Cultural na Primeira República*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SUCENA, E. *A Dança Teatral no Brasil*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura: Fundação Nacional de Artes Cênicas, 1989.

LISTA DAS PEÇAS (CEDOC – FUNARTE):

Guerra ao Mosquito, de Marques Porto e Luiz Peixoto (1929).