UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL

**UMA "COLCHA DE RETALHOS".
A MÚSICA EM CENA EM SÃO PAULO
ENTRE O FINAL DO SÉCULO XIX E INÍCIO DO XX.
(VERSÃO CORRIGIDA)**

Denise Sella Fonseca

São Paulo
2014

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL

**UMA "COLCHA DE RETALHOS".
A MÚSICA EM CENA EM SÃO PAULO
ENTRE O FINAL DO SÉCULO XIX E INÍCIO DO XX.
(VERSÃO CORRIGIDA)**

Denise Sella Fonseca

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em História Social do Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em História Social.

Orientador: Prof. Dr. José Geraldo Vinci de Moraes

São Paulo

2014

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL

**UMA "COLCHA DE RETALHOS".
A MÚSICA EM CENA EM SÃO PAULO
ENTRE O FINAL DO SÉCULO XIX E INÍCIO DO XX.
(VERSÃO CORRIGIDA)**

Denise Sella Fonseca

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em História Social do Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em História Social.

Orientador: Prof. Dr. José Geraldo Vinci de Moraes

São Paulo
2014

FONSECA, Denise Sella.

Uma “colcha de retalhos”. A música em cena em São Paulo entre o final do século XIX e o início do XX.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, como requisito para obtenção do grau de Mestre em História Social.

Aprovado em:

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Julgamento: _____

Assinatura: _____

Agradecimentos

Sou grata, em primeiro lugar, a meus pais, que desde cedo procuraram despertar em mim e em meus irmãos o entusiasmo pelo conhecimento.

Ao Fábio, pelo amor e apoio incondicionais, sem os quais a realização desse trabalho não teria sido possível.

Ao carinho e sagacidade da Pâmella e da Eliana, que me socorreram em momentos complicados, e à Talita Mochiute, pela revisão do projeto e interesse no trabalho. E a todos os amigos que tornaram o percurso mais agradável, principalmente a Talita Almeida, Andrea e minha irmã Cecília. Também à Nádia, Giane e Rafael, pela compreensão.

Às colegas de grupo de pesquisa orientadas pelo Professor José Geraldo: à Giuliana, que conheci de forma inusitada e cujo incentivo foi fundamental para que eu seguisse o caminho da pesquisa; à Virgínia, que me auxiliou com informações e dicas valiosas; à Flávia e Juliana, sempre prestativas e interessadas nos rumos da pesquisa. E à ajuda da Camila Koshiba e de seus pais.

Aos funcionários do Arquivo do Estado de São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros da USP e da Biblioteca Mário de Andrade. E, principalmente, ao Euler, do Instituto Moreira Salles.

À Fapesp pelas bolsas concedidas durante a iniciação científica e o mestrado, que viabilizaram a execução da pesquisa.

Ao Prof. Cacá Machado e ao Prof. Vitor Gabriel Araujo, pela leitura atenta e considerações valiosas feitas no exame de qualificação.

Aos inspiradores Professores Elias Thomé Saliba e Nicolau Sevcenko e, especialmente, ao meu orientador Prof. José Geraldo, a quem devo não somente a orientação competente, paciente e bem-humorada, como também, em grande parte, minha formação como pesquisadora desde os tempos de graduação.

Resumo

Entre o final do século XIX e início do XX, a cena musical paulistana teve como um de seus protagonistas gêneros teatrais voltados a um público mais amplo e que tinham a música como elemento central. A crítica musical e teatral expressava o anseio de regenerar o gosto do público geral através do drama lírico e da música de concerto, entrando em conflito com esse teatro ligeiro, cujo principal objetivo era divertir, acima de qualquer pretensão artístico-literária. Apesar de cada um desses gêneros musicados ter convenções e dinâmica de funcionamento próprias, a designação “teatro de revista” tornou-se referência - até hoje recorrente – e serviu para nomear um conjunto bem maior de modalidades que inclui Operetas, Burletas, Mágicas, Vaudevilles, Zarzuelas, Fantasias e comédias musicadas. Ambiente importante na produção e divulgação da música no espaço urbano antes do aparecimento e consolidação dos meios de comunicação eletrônicos, o estudo do circuito de produção e difusão do teatro musicado contribui para a compreensão do panorama da música e da cultura popular na cidade de São Paulo.

Palavras-chave:

Música popular / teatro musicado / crítica teatral / São Paulo

Abstract

Between the late nineteenth and early twentieth centuries, São Paulo music scene had as one of its protagonists theatrical genres aimed at a wider audience and had music as a central element. The musical and theatrical criticism expressed the desire to regenerate the taste of the general public through the lyrical genre and concert music, conflicting with this other kind of drama, whose main objective was to provide fun, above all artistic and literary pretension. Although each of these genres have conventions and dynamic of its own functioning, the term "teatro de revista" became a benchmark – that currently remains - and served to appoint a much larger set of modalities including operettas, burletas, “mágicas”, *vaudeville* , zarzuelas, “fantasias” and comedies with music. Important in the production and dissemination of music in urban space before the emergence and consolidation of electronic media, setting the study of the production and dissemination of theater accompanied by music circuit contributes to the understanding of music and popular culture scenery in São Paulo .

Keywords

Popular music / musical theater / theatrical criticism / São Paulo

Sumário

"OUVERTURE"	11
A MÚSICA ENTRA EM CENA EM SÃO PAULO	24
O sucesso das companhias estrangeiras	36
A Zarzuela e as companhias espanholas.....	37
A Opereta e as companhias italianas.....	44
Revistas, mágicas, vaudevilles:	
São Paulo recebe as companhias cariocas	52
Uma "misturada de gêneros" (e as peças regionalistas)	70
A RECEPÇÃO DOS ESPETÁCULOS: A CRÍTICA, A CENSURA E OS	
"CASOS DE POLÍCIA"	77
<i>Caso Colonial</i> , um caso curioso	77
Público e artistas	83
O ruído da plateia e o "galinheiro"	83
A claque, o ponto, e as "colaborações"	91
A imprensa e o controle oficial.....	100
Porta-voz e educadora do grande público	100
O Conservatório e a censura	112
Os "casos de polícia"	122
AS LINGUAGENS DOS ESPETÁCULOS MUSICADOS.....	138
A colcha de retalhos temática e musical.....	138
Os boatos (e fatos) de uma revista paulista.....	138
Manoel dos Passos e a "colcha de retalhos" musical	167
As várias línguas dos espetáculos musicados	179
Macarronismo, línguas e dialetos.....	179
As várias línguas da <i>Viúva Alegre</i>	191

Canções, danças e as estrelas das companhias	203
Atores e atrizes-cantoras	203
A "misturada" dançante	215
 "DESCE O PANNO"	 228
Fontes.....	236
A) Periódicos.....	236
B) Cronistas e memorialistas:	237
C) Letras	238
D) Partituras.....	238
 Bibliografia.....	 241
Ficha técnica do DVD	248

Índice de Figuras

Figura 1 - Casino Paulista.....	33
Figura 2 - Teatro Colombo.....	34
Figura 3 - Charge publicada na <i>Paulicéa</i> em 21/03/1896.....	109
Figura 4 - Charge publicada no <i>Pirralho</i> em 02/12/1911.....	110
Figura 5 - Anúncio da peça <i>Vae ou Racha</i>	128
Figura 6 - Anúncio da peça <i>O Itararé</i>	134
Figura 7 - Anúncio da peça <i>O Boato</i>	141
Figura 8 - Retrato de Arlindo Leal.....	148
Figura 9 - Anúncio do "Coliseu Festa Alegre".....	162
Figura 10 - Anúncio da peça <i>Die lustige wittwe</i> (<i>A viúva alegre</i>).....	195
Figura 11 - Retrato do ator-cantor Emilio Sagi-Barba.....	208
Figura 12 - Anúncio da zarzuela <i>Marina</i>	210
Figura 13 - Retrato da atriz-cantora Medina de Souza.....	212
Figura 14 - Anúncio do "Polytheama-Concerto".....	217

Índice de Gráficos

Peças encenadas por procedência das companhias (1890-1913).....	230
Peças encenadas por gênero (1890-1913).....	231

Índice de Mapas

Mapa dos Teatros (fim do séc. XIX ao início do XX).....	35
Mapa dos Teatros (início do século XX até 1920).....	36

“OUVERTURE”

*“Aqui eu toda garrida,
Hei de sempre me ufanar
De ser a terra querida,
A Paulicéa sem par!
Meu progresso é adorado,
Sou feliz e venturosa:
A vida corre, a meu lado,
Tão feliz e cor de rosa!
Não há quem não diga,
Que alegre não fique:
--Oh! Que rapariga
Tão bella e tão chic”*

Com os versos da epígrafe a personagem Paulicea se apresentava ao público paulistano na revista de costumes locais *Pra Burro*, encenada no Teatro Variedades, em 1912, pela Companhia Cristiano de Souza. A exaltação do progresso e da vida na metrópole paulista era o principal tema explorado nas primeiras revistas ambientadas em São Paulo. Com muita música animada, seus autores e compositores retratavam a velocidade das transformações e o fascínio exercido por símbolos da modernidade, como automóveis, bondes elétricos e novas formas de entretenimento. Transformando a imprensa e alguns jornais e revistas em personagens, também expressavam a importância do efervescente periodismo na formação de uma nova sociabilidade urbana. Por outro lado, abusavam do humor para mostrar contradições presentes no cotidiano da terra “chic” e “querida”, explicitando a persistência de alguns traços provincianos. No entanto, na passagem do século XIX para o XX, as peças que tinham como cenário a própria cidade de São Paulo eram minoria entre as representadas em seus teatros, ocupados por companhias cariocas e estrangeiras. Elas traziam revistas, operetas, zarzuelas, mágicas, *vaudevilles* e espetáculos de variedades em que a música tinha papel central e os temas eram os mais diversos.

O principal objetivo deste trabalho é identificar e compreender alguns caminhos que os processos criativos e de divulgação da canção e da música popular em decantação seguiram na cidade de São Paulo nesse momento de definição de uma nova cultura urbana. Eles estão relacionados a diversos aspectos da criação, produção e recepção do teatro musicado encenado na

cidade de São Paulo entre o fim do século XIX e o início do século XX. O circuito musical paulistano nesse período ainda é um tanto obscuro tanto do ponto de vista de seu mapeamento como de sua compreensão, exigindo do historiador esforços redobrados de pesquisa, e da historiografia aproximações e análises cuidadosas.

A historiografia da música popular reconhece de modo geral a importância do teatro musicado na formação e circulação de uma dada cultura musical nesse momento que antecede a difusão dos meios de comunicação eletroeletrônicos. Ao mesmo tempo, embora seja relativamente recente, o tema também tem sido debatido em um quadro mais amplo e elucidativo sobre o universo cultural do início do século XX. Embora tenham ajudado a lançar luz sobre o assunto, grande parte das pesquisas reporta-se à cidade do Rio de Janeiro, como também é o caso de boa parte da bibliografia sobre música popular. Mas na última década o quadro tem mudado substancialmente e a questão em São Paulo ganhou certa visibilidade, transformação expressa de certo modo por este trabalho¹.

O teatro de revista paulistano foi tomado pela primeira vez como objeto de estudo acadêmico nos anos 2000, pela pesquisadora Neyde Veneziano, na obra *De pernas para o ar*, em que ela destaca os principais indivíduos e espaços relacionados ao teatro musicado em São Paulo. Em sua opinião, ele teria recebido importantes influências provenientes das visitas de companhias italianas e cariocas. No entanto, devido às próprias circunstâncias históricas relativas ao processo de constituição da metrópole, haveria algumas especificidades, como a interligação com o sainete - comédia musical curta e com história simples- e a presença de tipos peculiares e seus respectivos sotaques, inspirados, por exemplo, na comunidade italiana e caipira. A participação intensa de imigrantes italianos no palco e na platéia diferenciava, segundo a autora, o teatro musicado paulistano daquele que era produzido e encenado na capital federal, o que estava relacionado ao papel central dos

¹ A investigação sobre o tema teve início com uma pesquisa de Iniciação Científica, com o projeto *Teatro Musicado Paulistano na Belle Époque*, com orientação do Prof. José Geraldo V. de Moraes e bolsa concedida pela Fapesp entre 2008 e 2010.

palcos na divulgação da linguagem falada pelos paulistas cotidianamente.² Veneziano também é autora de *Teatro de Revista no Brasil*, que tem como foco privilegiado a cidade do Rio de Janeiro, mas em que faz menção ao caráter de diversão familiar dos teatros em São Paulo. Somado a isso, são relacionadas estruturas, convenções, influências e outros componentes do teatro de revista de um modo geral.³ Apesar desse incrível esforço de pesquisa, as investigações evoluíram pouco e apenas muito recentemente o tema tem conquistado espaço na história cultural da cidade, por meio de algumas obras e pesquisas.

Em *Cem Anos de Teatro em São Paulo*, Sábato Magaldi e Maria Thereza Vargas se basearam em pesquisa diária ao jornal O Estado de São Paulo, no período de 1875 a 1974⁴. Os autores descrevem ano a ano as visitas de companhias estrangeiras e cariocas, bem como algumas novidades e sucessos da produção local, se bem que tenham procurado dar maior ênfase a peças nacionais e que não fossem ligadas ao teatro ligeiro. Outras análises cronológicas podem ser encontradas nas obras de Vicente de Paula Araújo, que traça o cotidiano do entretenimento na cidade anualmente⁵, e Antonio Barreto do Amaral, que resume sequencialmente as companhias que se apresentaram em cada teatro e parte de seu repertório.⁶

Outros trabalhos de catalogação resultaram de pesquisas de mestrado e doutorado. Defendida no ano 2000, a tese de Vitor Gabriel Araújo apresenta um inventário das zarzuelas encenadas na cidade entre as décadas de 1870 e 1940, tendo suas análises baseadas em partituras, discografia e imprensa⁷. Em

² Veneziano, Neyde. *De pernas para o ar: o Teatro de Revista em São Paulo*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.

³ Idem, *O Teatro de Revista no Brasil: Dramaturgia e Convenções*. Campinas, São Paulo: Pontes, Ed. da Unicamp, 1991.

⁴ Magaldi, S. e Vargas, M. T. *Cem anos de Teatro em São Paulo*. São Paulo: Ed. Senac, 2001.

⁵ Araújo, Vicente de Paula. *Salões, circos e cinemas de São Paulo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981.

⁶ Amaral, Antônio Barreto. *História dos velhos teatros de São Paulo*. São Paulo: Governo do Estado de São Paulo, Coleção Paulística, v. XV, 1979. O período abordado vai da casa da ópera, no século XIX, até 1911, quando foi inaugurado o Teatro Municipal.

⁷ Araújo, Vitor Gabriel de. *Zarzuela; o teatro musical espanhol em São Paulo*. Assis, 2000. Tese - Doutorado - Faculdade de Ciências e Letras/Unesp. Em sua dissertação de mestrado, o autor já havia introduzido perspectivas relevantes para compreender quem eram e como pensavam os críticos musicais jornalísticos da segunda metade do século XIX. (*A Crítica Musical na imprensa paulista. 1854-1875*. São Paulo. 1991, Dissertação – Mestrado – Pós Graduação em História, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

pesquisa mais recente, Virginia de Almeida Bessa adotou recorte temporal menor (1914-1934) para fazer um levantamento mais abrangente no que diz respeito aos gêneros teatrais encenados, amparada em periódicos, partituras e libretos. O resultado foi um painel amplo e detalhado sobre a “cena musical paulistana” no período, com ênfase nos principais artistas envolvidos na produção local, como Sebastião Arruda.⁸

Maira Mariano é outra pesquisadora que buscou na imprensa, sobretudo nos periódicos culturais e de variedades, subsídio para abordar alguns aspectos do teatro na cidade de São Paulo nas duas primeiras décadas do século XX. Ela relativiza, por exemplo, a ideia de uma “decadência do teatro nacional”, propalada por críticos contemporâneos, procurando atribuir valor às peças aqui encenadas.⁹ Cássio Santos Mello, por sua vez, procura entender especialmente o lugar que o tipo caipira ocupou no teatro da época, em sua vinculação com a tentativa da elite paulistana de forjar uma identidade específica. Para ele, o caipira representaria, nas produções teatrais a partir da década de 1910, uma espécie de referencial do passado, do Brasil “atrasado”, em contraste com o progresso que tomava a cidade.¹⁰ Ligado a essas representações do caipira que se tornariam características das peças regionalistas, o compositor Marcelo Tupinambá teve sua obra estudada recentemente pelo bisneto Marcelo Tupinambá Leandro, em pesquisa de mestrado finalizada em 2005 na ECA/USP.¹¹ No mesmo ano e instituição foi concluída outra dissertação, em que Aline Mendes de Oliveira examinou os espetáculos encenados no teatro Polytheama, identificando a existência de uma forma cênica específica, baseada na fusão entre linguagens artísticas.¹²

⁸ Bessa, Virginia de Almeida. *A cena musical paulistana: teatro musicado e canção popular na cidade de São Paulo (1914-1934)*. Tese de doutorado, História Social, FFLCH-USP, 2012.

⁹ Mariano, Maira. *Um resgate do Teatro Nacional: O Teatro Brasileiro nas Revistas de São Paulo*. Dissertação de Mestrado. São Paulo, FFLCH-USP, 2008.

¹⁰ Melo, Cássio Santos. *Caipiras no palco: teatro na São Paulo da Primeira República*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Ciências e Letras de Assis-UNESP, 2007.

¹¹ Leandro, Marcelo Tupinambá. *A criação musical e o sentido da obra de Marcello Tupynambá na música brasileira (1910-1930)*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: ECA-USP, 2005.

¹² OLIVEIRA, Aline Mendes de. *O Theatro Polytheama em São Paulo: uma visão múltipla do teatro, do circo e do cinema em São Paulo do século XIX*. Dissertação de Mestrado em Artes. São Paulo: ECA-USP, 2005. Segundo a autora, num primeiro momento, elementos teatrais foram incorporados aos espetáculos circenses (ou vive-versa), engendrando inúmeros espetáculos de variedades que proliferaram na cidade entre o final do século XIX e o início do XX. Posteriormente, o cinema também incorporaria elementos oriundos do espetáculo teatral,

Além disso, a bibliografia sobre o teatro de revista no Rio de Janeiro também oferece algumas bases, pois era grande o número de peças cariocas trazidas para São Paulo após obterem relativo sucesso junto às plateias daquela cidade. José Ramos Tinhorão aponta para a popularização da revista a partir de 1911, com a implantação do sistema de sessões. Em *História Social da Música Popular Brasileira*, ele dedica algumas páginas aos cafés-cantantes e ao teatro de revista, o qual considera "o único tipo de diversão público de palco capaz de atrair as famílias das heterogêneas camadas da classe média de gosto ainda muito próximo da baixa origem de onde provinham".¹³ O teatro musicado era, na opinião do autor, um fenômeno de classe média, mas que acabou realizando intercâmbios com a música popular urbana. A questão do nacionalismo permeia tanto o discurso de Tinhorão quanto o estudo de Maria Helena Kuhner, preocupada com os traços "originalmente brasileiros" do teatro de revista e as formas específicas que permitiriam qualificá-lo popular, tendo como base a leitura de vinte e seis revistógrafos.¹⁴

Cabe salientar, ainda, a contribuição de Elias Thomé Saliba, que destaca a revista como um gênero particularmente adequado à produção cômica brasileira, com presença marcante do elemento político e tendo como objetivo principal a diversão. Ele mostra que os humoristas tiveram no teatro ligeiro um espaço privilegiado para experimentações. Sua participação nesse ambiente relativamente informal - como atores, autores, diretores, desenhistas de cenários e figurinos, etc. - foi fundamental para a aproximação ao público e

como o próprio ato de "contar uma história" e o emprego de aparatos tecnológicos. Cabe citar, ainda, uma pesquisa da década de 1970, que investiga o universo das artes em Piracicaba e no Vale do Paraíba após a abertura da estrada de ferro ligando São Paulo e Rio de Janeiro, entre 1877 e 1878. Trata-se da obra *Notas para a história das artes do espetáculo na província de São Paulo: a temporada artística em Pindamonhangaba em 1877-1878*, de Carlos Eugênio Marcondes de Moura. A ferrovia inseriu Piracicaba e as cidades adjacentes no roteiro de várias companhias que visitavam São Paulo e Rio de Janeiro. Um dos capítulos trata especificamente da temporada artística na cidade de São Paulo naquele período. A obra é de grande interesse por confirmar uma tendência já observada na pesquisa da imprensa: a existência e a multiplicação de vários centros artísticos no estado de São Paulo, receptivos a muitas das companhias estrangeiras e cariocas (e as trupes paulistas que começavam a se formar, marcadas pelo amadorismo) que faziam temporadas na capital paulista, entre eles Santos, Campinas, Pindamonhangaba, etc.

¹³TINHORÃO, J. R. *História social da música popular brasileira*, p. 181.

¹⁴KUHNER, Maria Helena. *O teatro de revista brasileiro e a questão da cultura nacional e popular*. Rio de Janeiro: Funarte, 1979

também para a busca de uma linguagem mais próxima da oralidade, o que foi favorecido pela importância que a música tinha nesse tipo de peça teatral. Teria sido esse o meio que proporcionou seu contato com um mercado de bens culturais, pois esses espetáculos dependiam diretamente do gosto do público.¹⁵

Mesmo assim, o assunto ainda não recebeu a devida atenção da História no que diz respeito à passagem dos séculos XIX para o XX, apesar de se tratar de um objeto que pode ser potencialmente revelador do cotidiano dos agentes históricos e da história cultural da cidade de São Paulo no período.¹⁶ A raridade das fontes que tratam da música popular em cena na cidade e a dificuldade em acessá-las e manuseá-las obriga o investigador a procurar formas alternativas para conhecer e compreender esse universo da cultura popular paulistana. Sua memória particularmente instável - característica de boa parte das culturas populares urbanas -, produto da prática musical evanescente, associada à inexistência de seu registro escrito e fonográfico, é apenas obstáculo inicial. A ausência dos libretos que costuravam o texto e davam unidade à obra é outra dificuldade que se apresenta de maneira recorrente¹⁷. Sem eles restam apenas fragmentos das histórias e o universo musical de escutas permanece quase intangível. E o perfil caracteristicamente cronista e circunstancial do gênero proporciona finalmente problema suplementar. A sujeição de divertir as plateias obrigava os autores a empilhar novidades sobre novidades, forçando o texto

¹⁵ Saliba, E. T. Raízes do riso: a representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio. São Paulo: Cia. das Letras, 2002.

¹⁶ Esse esquecimento do tema está relacionado ao debate em torno da cópia e autenticidade da cultura brasileira. Desde o final do século XIX, havia certo desprezo literário pelo teatro ligeiro por não representar algo “nosso”, sendo trazido por companhias europeias interessadas no entretenimento e no lucro. Assim também eram consideradas a maioria das peças cariocas, que inspiradas em modelos europeus, não constituíam, segundo a intelectualidade, uma “arte nacional”. O recrudescimento do embate ao longo do século XX, que tendeu para a valorização de ideias “genuinamente brasileiras”, levou ao estabelecimento do modernismo como uma espécie de marco zero de um pensamento verdadeiramente original sobre o Brasil, e as manifestações artísticas da passagem dos séculos foram classificadas como “pré-modernistas”, estudadas apenas na medida em que parecessem antecipar os ideais do modernismo. Somente com o giro cultural dos anos 1980/90, que levou a um aprofundamento nas pesquisas sobre objetos como música, teatro, cinema e literatura, a escolha dos temas passou a não se restringir ao “valor nacional” contido em cada um. Nesse sentido, têm ficado claro, no caso do teatro ligeiro, que embora houvesse inspiração nos paradigmas europeus, os modelos apareciam constantemente adaptados nos palcos paulistanos. Esse mesmo processo de reelaboração ocorria com o que vinha do Rio de Janeiro, principal praça teatral do país.

¹⁷ Foi possível encontrar no acervo do Instituto Moreira Salles, as letras das canções da revista *O Boato*, que serão analisadas no terceiro capítulo.

seguir a dinâmica dos eventos e vogas da temporada. Isso significava mudanças constantes nos textos literários e musicais, e muitas vezes seu esquecimento imediato e desaparecimento junto com a passagem do acontecimento e da moda. Essa condição efêmera determinava usos e reusos dos textos, dos quadros de cena e das canções, que transitavam por várias obras, mudando ao sabor das circunstâncias.¹⁸

Assim, no esforço de reconstruir parte desse universo, também nos vimos mal cobertos por uma “manta de retalhos”¹⁹. Com a bibliografia bastante restrita e a raridade de partituras e libretos que chegaram até os dias de hoje, o trabalho se voltou para os resíduos da memória individual e da coletiva, presentes nos vestígios e escritos memorialísticos diretos e indiretos, e para o acompanhamento em série da imprensa diária e de variedades. Esse caminho se mostrou bastante profícuo, trazendo grande volume de informações valiosas sobre o cenário do teatro musicado paulistano, a respeito, por exemplo, de como se dava a construção do gosto musical. Costurando e analisando esses fragmentos é possível vislumbrar um painel multicolorido, híbrido e multiforme sobre o tema, tal qual uma colcha de retalhos, tecida por inúmeros “artesãos”, autores, compositores e artistas cujas identidades vão aos poucos saindo do anonimato.

A história do Teatro musicado paulistano entre o final do século XIX e início do XX não pode ser compreendida deslocada do processo de transformações profundas que a cidade sofreu no período. Negros recém-libertos, imigrantes de diversas origens e trabalhadores brancos vindos do interior ampliavam a cada ano o contingente de pessoas sujeitas à pobreza, obrigadas a lidar com uma situação de instabilidade e precária cidadania. Esses grupos reuniam-se em redes de solidariedade para amenizar a aspereza da luta pela sobrevivência, o que podia se dar tanto de modo mais formalizado como no caso de sociedades recreativas, quanto de uma maneira mais informal, nas

¹⁸ Moraes, J. G. V. e Fonseca, D. S. “A música em cena na Belle Époque paulistana”, *Revista IEB*, n° 54, 2012 set/mar, p. 107-138.

¹⁹ Os termos “manta de retalhos” e “colcha de retalhos” eram usuais nas críticas ao teatro ligeiro.

festas de rua, por exemplo.²⁰ Tendo a música sempre presente, na própria encenação ou nos intervalos dos atos e antessalas dos estabelecimentos, começaram a surgir nas últimas décadas do século XIX grupos amadores de teatro, onde se formaram nomes importantes como o autor Arlindo Leal e os atores Nino Nelo e Itália Fausta. Os dois últimos começaram a carreira entre grupos conhecidos como filodramáticos, formados em sua maioria por imigrantes italianos ou portugueses e que encenavam peças com produção bastante modesta, com preferência pelos dramas, em teatros de bairro ou palcos improvisados em sociedades de auxílio mútuo.²¹

De outro lado, havia as camadas enriquecidas com as grandes transformações da cidade, que poderiam experimentar suas novidades de maneira mais dispendiosa. Com a formação ainda no fim do século XIX de um público interessado em consumir entretenimento como forma de ostentação, São Paulo passou a integrar o roteiro de várias companhias estrangeiras. A imprensa acompanhava a tendência de expansão dos divertimentos, noticiando constantemente a abertura de novas casas teatrais, cafés-concerto, circos, espaços dedicados ao esporte, etc. A inspiração era nos modelos de sociabilidade europeus, que extrapolavam a fruição do lazer e atingiam todas as esferas da vida urbana, desde hábitos de consumo e comportamento até plataformas governamentais.

Um exemplo são as reformas empreendidas na cidade nas duas primeiras décadas do século XX, pautadas pelo desejo das autoridades e da alta sociedade da época em conferir à arquitetura urbana feições europeizadas e modernas. Enquanto na capital federal esse projeto de “embelezamento” envolveu a expulsão da população pobre das áreas centrais, em São Paulo ganhou destaque a configuração dos bairros em função da condição econômica e nacionalidade dos habitantes. O caráter marginalizante das reformas, feitas em nome de um cosmopolitismo agressivo, implicava no descontentamento da população mais pobre. Somado isso ao quadro de déficit habitacional, desemprego ou subempregos e repressão violenta, gerava-se, de acordo com

²⁰ MORAES, J. G. Vinci de. *Sonoridades Paulistanas: a música popular na cidade de São Paulo – final do século XIX ao início do século XX*. Rio de Janeiro, Funarte, 1995, capítulo 1.

²¹ SILVEIRA, Miroel. *Contribuição italiana ao teatro brasileiro*. São Paulo: Edições Quíron, MEC, 1976, p. 31.

Sevcenko²², um quadro de ebulição social que, quando não culminava em revoltas propriamente ditas, traduzia-se em delinquência, mendicância, alcoolismo, suicídio e loucura. A população negra era submetida à discriminação e competia em posição desigual com imigrantes, estes sujeitos a longas jornadas de trabalho, mal remunerados e desamparados legalmente, enquanto os caipiras desenraizados não tinham condições de competir com os grandes proprietários, subsidiados pelo governo.

As contradições inerentes a esse processo, em que se procurava sobrepor o moderno aos arcaísmos persistentes na São Paulo da passagem dos séculos, se expressavam no microcosmo teatral. Acostumados a ambientes praticamente desprovidos de códigos de etiqueta, como as festas de rua, o público que se formava nos teatros era espontâneo e ruidoso, chegando a acompanhar os números musicais com gritos, palmas ou bengaladas. A imprensa, inspirada no processo de regramento dos comportamentos em curso nas capitais europeias, considerava essas condutas “casos de polícia”, exigindo uma repressão das autoridades, que assegurasse a limpeza do ruído e certa seleção do público frequentador. Assim, os aplausos deveriam ser feitos com comedimento apenas no intervalo dos atos e no final da peça, durante a qual deveria ser contemplada a personalidade dos atores. Os códigos sociais passavam a ser teatralizados²³ e a tentativa de disciplinamento de cerimoniais no interior das salas funcionavam como uma metáfora da nova sociabilidade. Eram o verso e o reverso de uma mesma moeda, o individualismo e culto à personalidade²⁴, especialmente das estrelas, os cantores, cantoras, dançarinos e dançarinas.

Crescia entre essa população a sensação da imanência da vida, que se expressava na necessidade de “viver o momento”. Essa foi uma grande marca da sensibilidade do período, traduzida no crescimento vertiginoso do interesse pelo entretenimento, no desejo de se aproveitar o final de semana para o lazer, de ser jovem e moderno, de rir e aproveitar o presente. A reflexão e a esfera espiritual passavam para o segundo plano também no teatro musicado, onde o

²² SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

²³ Sennett, Richard. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. Tradução Lygia Araujo Watanabe – São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

²⁴ Idem.

corpo, a construção dos personagens e a sensualidade ganhavam cada vez mais destaque.²⁵

A periodização do presente trabalho se inicia justamente no momento em que um conjunto de diversões ligadas intrinsecamente ao mundo urbano passa a se estabelecer e se consolidar na capital paulista. Após as inaugurações do Teatro São José e do Teatro Provisório, respectivamente em 1864 e 1873, é sobretudo a partir da década de 1890 que começam a surgir vários desses estabelecimentos na cidade. O primeiro capítulo procura detalhar essas mudanças, apresentando os novos teatros e a visita de inúmeras companhias estrangeiras. Como tudo era novidade e era grande a “misturada de gêneros” teatrais e musicais, predominava certa indefinição a respeito dos mesmos. Embora se deva reconhecer essa “misturada” como característica intrínseca da pluralidade e complexidade do cenário cultural paulistano no período, é possível delimitar algumas características dos tipos de peças musicadas e como elas foram conquistando o público paulistano. Isso pode ajudar a relativizar o uso da expressão “teatro de revista”, muitas vezes empregada com sentido genérico em razão da falta de conhecimento sobre o tema.²⁶

É na passagem dos séculos também que surgem algumas tentativas de se inserir a cidade de São Paulo no plano temático e musical das peças, com *Paulicéa* (1892), *Itararé* (1894) e *O Boato* (1899). Esta pode ser considerada a primeira revista paulista, já que tinha autores nascidos no estado, estreou na capital paulista e seus temas se voltavam mais intensamente para a cidade. A fronteira final da periodização é a primeira metade da década de 1910, já que com a eclosão a Primeira Guerra Mundial o teatro musicado passaria por grandes mudanças, prejudicando as turnês de companhias estrangeiras e abrindo espaço para a produção local. Com isso, há um aumento significativo na encenação de peças escritas e/ou produzidas em São Paulo, privilegiando-se a temática regionalista. Aliás, essa era uma questão bem mais abrangente, pois estava em jogo à época a formação de um imaginário paulista cuja função política e cultural era fundamental para os projetos em cena no período.

²⁵ Sobre a importância do corpo, ver Sevcenko, *Orfeu Extático na Metrópole*. São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

²⁶ No presente trabalho, o termo será empregado para se fazer menção à produção revisteira.

Nos teatros que sediavam musicais populares a programação era bastante variada. As chances de conquistar grandes audiências aumentavam quando a companhia tinha repertório com música animada e bons comêcos, que garantissem a diversão. Havia uma tendência à diversificação cada vez maior do público, resultante de uma dinâmica cultural mais ampla de florescimento e expansão da cultura urbana e da complexidade social crescente, além do barateamento geral dos ingressos, destacado por José Ramos Tinhorão. Segundo ele, essa popularização do teatro musicado seria responsável pela gênese de características especiais e marcantes na revista brasileira: a presença dos "tipos populares" e "das maiores criações musicais e coreográficas das grandes camadas do povo - o lundu, o maxixe e o samba".²⁷ Enquanto ainda não se podia falar em um teatro musicado paulista, de ponta a ponta da produção e representação, autores e compositores como Arlindo Leal e Manuel dos Passos, autores do *Boato*, adaptavam em sua revista tradições das congêneres cariocas, como a mulata libidinosa, a glorificação do Carnaval e o maxixe que entusiasmava as audiências.

O segundo capítulo procura discutir e compreender a recepção dos espetáculos por público e crítica, bem como a repressão e as tentativas de moderação nos textos e disciplinamento dos comportamentos. Ele parte de um caso atípico: a opereta *Caso Colonial*, em que se observou uma rara sintonia entre produção, parecer favorável da crítica especializada, acolhimento positivo do público e também o fato de não ter sofrido repreensões na vistoria prévia feita costumeiramente pela polícia e pela prefeitura. A harmonia entre esses vários agentes não constituía regra. Em primeiro lugar, havia uma clara tensão entre os frequentadores dos teatros, aqueles acomodados nos lugares mais caros e os ocupantes dos setores mais humildes, como as galerias. O comportamento estridente e desregrado dessa parte do público, que era chamado de "galinheiro", incomodava também os críticos teatrais, imbuídos da missão da educação em favor da civilização. Ao mesmo tempo em que discutiam a criação de um estabelecimento de ensino musical e teatral que formasse artistas paulistas "de valor", eles cobravam das autoridades medidas para disciplinar o comportamento dos espectadores e as "obscenidades" apresentadas no palco. A

²⁷ TINHORÃO, *Op. Cit.*

censura prévia das peças, a cargo da prefeitura e da polícia até 1909²⁸, foi se intensificando concomitantemente ao aumento da repressão de condutas consideradas ameaçadoras da ordem e da segurança. Isso culminaria com o regulamento de divertimentos públicos, instituído por decreto em 1909, que, no caso dos espetáculos teatrais, normatizava seus mais variados aspectos, desde medidas de prevenção e combate a incêndios até como deveriam agir o público, os artistas e a polícia.

As linguagens dos espetáculos musicados é tema do terceiro capítulo, que foca revistas, operetas e zarzuelas, principais gêneros encenados na cidade no período, com o objetivo de desvendar aspectos de suas linguagens – alguns elementos sonoros, musicais, plásticos, gestuais e textuais. Privilegia-se *O Boato*, peça apresentada pelo autor e pela imprensa como revista paulista e que, tudo indica, tinha elementos para tal perfil. Arlindo Leal, nascido em São Paulo e formado no teatro amador, criava então algumas bases para as peças paulistas, que seriam retomadas e aprofundadas na fase regionalista, a partir da década de 1910. O melhor exemplo disso é a miscelânea de sotaques, que estava presente não só no desempenho dos artistas no palco, sendo também registrada graficamente no próprio libreto, com destaque para o caipira do interior do Estado de São Paulo e os imigrantes de sotaque macarrônico. A peça encontrou acolhimento favorável entre o público, ansiosíssimo para sua estreia, mas sofreu algumas críticas por apresentar cenas “descosidas”. Nesse caso, o crítico do *Estado de São Paulo* compreendia, embora com negatividade, a “colcha de retalhos” temática que caracterizava as revistas cariocas e portuguesas, e que não poderia deixar de estar presente em uma peça que revistava um amontoar de fatos e boatos de uma cidade em profunda transformação e cheia de contradições.

Para a partitura de uma peça paulista, o compositor Manuel dos Passos encontrou a saída na tradição da “colcha de retalhos” musical, com a qual teve bastante contato no Rio de Janeiro. Dessa forma, combinou maxixes, ritmos carnavalescos, trechos operísticos e um repertório variado, que ilustra a circularidade musical no período. Assim como o teatro musicado aproveitava

²⁸ Passaria então a ser responsabilidade do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, fundado em 1906.

canções lançadas no Carnaval, e vice-versa, músicas e estrelas dos palcos foram importantes presenças na incipiente indústria fonográfica. Era o caso da cançonetista portuguesa Medina de Souza, atuante em companhias cariocas e apreciadíssima pelo público e crítica paulistanos, que gravou várias canções de diferentes gêneros por volta de 1910. As estrelas de destaque no cenário nacional se inspiravam em celebridades internacionais, como por exemplo, no gestual da atriz trágica Sarah Bernhardt. Os grandes modelos para cantar eram os intérpretes consagrados do gênero lírico, inspiradores de artistas como o espanhol Sagi-Barba. Pautado pelo bel-canto, que ainda era moda no teatro musicado da época, o barítono era o grande nome de sua companhia, que fez sucesso em São Paulo em várias temporadas, principalmente com zarzuelas. O conjunto também se aventurou pela opereta, encenando a famosa *Viúva Alegre*, garantia de incansável êxito nos palcos do período, com suas valsas e bailados delicados, enquanto revistas e mágicas causavam arrebatamento na plateia com os maxixes e danças sensuais.

Descortinar um objeto tão pouco conhecido, procurando compreender e analisar seus aspectos mais intrigantes e interessantes, é papel do historiador da cultura que, como salienta Christophe Charle, “deve levar em conta tudo que os expectadores de outra época aplaudiam (e também tudo que rejeitavam)”, tentando “reconstituir as reações da plateia, dos críticos, das autoridades públicas, bem como os ganhos materiais e simbólicos de uns e outros”. E, finalmente, responder à pergunta mais importante: “o que esses fiascos ou esses triunfos, esses temas anódinos, triviais, convencionais, chocantes, escandalosos ou perturbadores, repetitivos ou insignificantes nos dizem sobre as expectativas, as emoções lícitas ou ilícitas, as fantasias e as representações sociais dessa época?”²⁹

Que suba o “panno”.

²⁹ Charle. C. *A gênese da sociedade do espetáculo. Teatro em Paris, Berlim, Londres e Viena*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 22.

A MÚSICA ENTRA EM CENA EM SÃO PAULO

O Teatro Sant'Ana foi, outrora, o único teatro bom de São Paulo. O 'São José' (não falamos do antiquíssimo, na esquina da Praça São Gonçalo, destruído por incêndio), hoje também demolido para gáudio da suntuosa instalação da Light & Power, ao fim do Viaduto do Chá (...). O 'Municipal' não existia e o velho Politeama, na estreitíssima Rua São João, coitado! Desengonçado barracão(...).¹

- Você já comprou lugares para a inauguração [do Teatro Municipal]?

- Já. Eu não sou muito de negócios. Mas comprei a assinatura da frisa, para dez recitais por 1 conto de réis. Sai a cem mil réis por noite.

- Mas você está louco! Cem mil réis por noite, para cinco lugares?

- Vai ser um espetáculo lindo. Não pense que minha gente irá todas as noites. Iremos na estréia, e depois, uma noite sim, uma noite não. Nos outros dias a gente vende os bilhetes ao cambista.²

Os trechos da epígrafe aludem ao processo de melhoria das condições dos teatros paulistanos e de expansão do público frequentador, entre o final do século XIX e o início do XX. No primeiro excerto, o memorialista Paulo Cursino de Moura lembra a condição geral de precariedade dessas casas no início dos anos 1900, excetuando apenas o Teatro Santana, que encantava com requintes estéticos e tecnológicos, como a iluminação à luz elétrica. Já Jorge Americano, apresentando um diálogo de dois interlocutores anônimos, testemunha o interesse e ansiedade do público paulistano em torno da inauguração do Teatro Municipal, em 1911.

O florescimento de novas modalidades de entretenimento, que incluía variados espaços de divulgação musical, com destaque para os palcos de um modo geral, foi parte do processo mais amplo de grandes transformações

¹ Moura, Paulo Cursino de. *São Paulo Velho de Outrora (Evocações da Metrópole)*. São Paulo: Martins Fontes, 1943, p. 137-138.

² Americano, Jorge. *São Paulo naquele tempo (1895-1915)*. São Paulo: Edição Saraiva, 1957, p. 224.

urbanas ocorridas em São Paulo a partir do último quartel do século XIX. Relacionados à centralidade que a cidade assumia na economia cafeeira e na crescente malha ferroviária, os principais aspectos desse fenômeno de expansão, que teriam impacto direto no crescimento vertiginoso de um mercado ligado aos divertimentos públicos, seriam o forte aumento populacional³ e o incremento da indústria e comércio. Esses fatores contribuiriam para o surgimento de uma nova classe média urbana, interessada nas novidades do lazer pago, especialmente no teatro musicado, que a partir da década de 1870 foi caindo cada vez mais no gosto de um público razoavelmente diversificado.

A música estava presente de forma marcante nos modernos espaços de entretenimento, desde circos e cafés-cantantes, passando por grupos de choro e bandas civis e militares, até cafés-concerto, casas musicais e teatros, que foram se constituindo como veículos importantes de difusão musical. Esse novo mercado abria perspectivas importantes para a vida cultural da cidade, já que favorecia a vinda de artistas, professores estrangeiros e instrumentistas, gerando a possibilidade de profissionalização para o músico, que, situado em uma posição ambígua entre o erudito e o popular, transitava entre os variados ambientes ligados à prática musical.⁴

Nesse sentido, os palcos eram espaços privilegiados de intermediação cultural, aglutinando artistas de distintas origens e formações, e público, consideravelmente diversificado no início do século XX. O acesso de grupos sociais mais variados ao interior dos teatros está relacionado ao progressivo barateamento dos ingressos, especialmente após a implantação do sistema de sessões. Por outro lado, não se pode desconsiderar nesse processo o fascínio exercido pelas apresentações, que mesclavam aparato cênico de grande efeito para os padrões da época (com maquinismos e cenografia caprichada) e música alegre e ligeira, desempenhada por artistas e orquestras que, embora

³ Durante a década de 1890 a população praticamente quadruplica. (MARINS, Paulo C. Garcez. "Habitação e vizinhança. Limites da privacidade no surgimento das metrópoles brasileiras". In: SEVCENKO, N. (org.) *História da Vida Privada no Brasil. República: da Belle Époque à Era do Rádio*, São Paulo: Cia das Letras, 1998.)

⁴ MORAES, J. G. Vinci de. *Sonoridades Paulistas: a música popular na cidade de São Paulo – final do século XIX ao início do século XX*. Rio de Janeiro, Funarte, 1995.

geralmente marcados por certo improviso em sua formação e desempenho, gozavam quase sempre das simpatias do público.

As primeiras encenações de gêneros teatrais musicados em São Paulo datam de meados da década de 1870, seguidas de uma atividade ainda tímida nos anos seguintes. Acompanhando a explosão populacional, o período entre a década de 1890 e os primeiros anos do século XX foi fundamental para a difusão e consolidação de um circuito ligado a essas modalidades de entretenimento. Se apenas nos anos seguintes, sobretudo ao longo da década de 1910, seria possível começar a se falar em uma estrutura paulista de autoria e representação (isto é, com seus próprios autores, compositores, artistas e também convenções, músicas e linguagem), as condições para isso começaram a se constituir no final século XIX, com a formação de um público curioso e razoavelmente assíduo, disposto a gastar para se divertir; uma pequena rede de teatros em crescente número e melhoria de condições para atender essa demanda; veículos de divulgação (anúncios na grande imprensa) e uma crítica teatral e musical jornalística formadora de opinião, que progressivamente tomava consciência dessa função, e cujos argumentos contribuíram para a construção de um gosto teatral e musical particular entre os leitores, cujo número também crescia. Trata-se, portanto, de uma fase essencial para a construção de gostos, convenções, padrões de comportamento, e um cenário favorável à atividade de alguns artistas paulistas que, principalmente após o início da Primeira Guerra Mundial, passariam a se dedicar a um tipo de teatro musicado cada vez mais ligado a uma identidade regional.⁵

O panorama teatral na capital paulista, praticamente dominado desde o final da década de 1820 pelas iniciativas amadoras em comédias e dramas dos acadêmicos da Faculdade de Direito⁶, começou a se transformar com a

⁵ Sobre o teatro musicado paulistano nesse período, ver: Bessa, Virginia de Almeida, *A cena musical paulistana: teatro musicado e canção popular na cidade de São Paulo (1914-1934)*, tese (Doutorado em História Social), Departamento de História, FFLCH-USP, 2012.

⁶ A atividade dos acadêmicos abrangia a antiga Casa da Ópera, e ainda dois pequenos teatros sobre os quais há muito pouca informação: o Teatro do Palácio, no Pátio do Colégio, e o Batuira, na atual rua Quintino Bocaiúva. In: AMARAL, Antônio Barreto. *História dos velhos teatros de São Paulo*. São Paulo: Governo do Estado de São Paulo, Coleção Paulística, v. XV, 1979.

construção de duas novas casas: o **Teatro São José**, aberto em 1864 na Praça João Mendes⁷, e o **Teatro Provisório**⁸, inaugurado em 1873. Ambos desempenharam papel importantíssimo na entrada e consolidação da música nos palcos ao abrigar, até o fim do século, a maior parte das companhias mais importantes que visitavam a cidade. O teatro São José, primeiro palco representativo a ser construído após a antiga Casa da Ópera⁹, recebeu este nome em homenagem ao presidente da província (José Antonio Saraiva), e levou três anos para ser concluído, sendo destruído por um incêndio em 1897¹⁰.

Diante da crescente demanda por divertimentos, que acompanhava o ritmo da expansão urbana, surgiu, a iniciativa de se construir um novo estabelecimento na Rua Boa Vista, que ficaria conhecido como Teatro Provisório. Na realidade, todos os teatros do século XIX eram “provisórios”, precários em suas instalações, segurança, acústica e ventilação: se a música tinha lugar garantido em espaços informais como as festas de rua, o teatro ainda ocupava papel secundário na nova sociabilidade que emergia. Mas o progressivo afastamento da cidade de suas feições rurais foi acompanhado pelas casas, que sofreram sucessivas reestruturações ao longo das últimas décadas do século XIX.

Muitas vezes, essas reformas eram seguidas pela mudança de nome de cada teatro, inspirada, na maioria das vezes, por títulos de estabelecimentos europeus ou cariocas. Em 1879, foi noticiada na Província de São Paulo a

⁷ Destruido por um incêndio em 1898.

⁸ “No dia 23/8/1873 foi inaugurado o Teatro Provisório Paulistano, na Rua Boa Vista, por iniciativa do popular ator Joaquim Augusto Ribeiro de Sousa Filho, filho do grande ator Joaquim Augusto Ribeiro de Sousa. Depois de adquirido por Antonio Álvares Leite Penteado ele foi demolido e construído outro com o nome de teatro Santana, inaugurado em 26/5/1900.” In: MARTINS, Antonio E. *São Paulo Antigo*, São Paulo: Editora Paz e Terra, 2003, p. 331

⁹ Segundo Jorge Americano, “o mais antigo teatro de São Paulo foi situado no Pátio do Colégio, onde, a 7 de setembro de 1822, o Príncipe D. Pedro, após proclamar a Independência na colina do Ipiranga, assistiu ao espetáculo de gala. (...) O teatro era uma simples sala retangular.” In: AMERICANO, J. *São Paulo naquele tempo (1895-1915)*. São Paulo: Edição Saraiva, 1957, p. 246-252.

¹⁰ Antonio Egydio Martins, que foi funcionário do Arquivo do Estado e escreveu a coluna *São Paulo Antigo* no *Diário Popular* de 1905 a 1910, descreve a localização exata do teatro, na Praça João Mendes, “esquina da Rua do Imperador, hoje Marechal Deodoro, inaugurado em 4 de setembro de 1864, sendo que a primeira pedra havia sido lançada em 9/4/1958.” In: MARTINS, *Op. Cit.*, p. 188.

abertura de outra sala na Rua Boa Vista, o Ginásio Dramático, em referência ao Gymnase parisiense, que tinha seu correspondente também no Rio de Janeiro.¹¹ Tratava-se, porém, do mesmo Teatro Provisório, situação que se repetiria a cada nova reforma: em 1883, passaria a se chamar Variedades; em 1891, Minerva¹². Apesar de pequeno, o Ginásio Dramático/Variedades tinha a finalidade de ajudar a satisfazer o interesse por diversões, especialmente no que diz respeito ao conjunto classificatório do teatro de variedades.¹³ Ali se apresentaram importantes artistas e companhias, como a trupe portuguesa Souza Bastos entre 1882 e 1883, com repertório repleto de peças brasileiras: *Caiu o ministério*, *Amor com amor se paga*, *Direito por linhas tortas*, *Os botocudos*, de Moreira Sampaio, *Uma véspera de reis*¹⁴, de Arthur Azevedo, e *Como se fazia um deputado*¹⁵, de França Júnior. O elenco contava com alguns artistas brasileiros, entre eles Xisto Bahia, considerado então “o mais nacional dos intérpretes brasileiros”, Colás e Helena Cavalier.¹⁶

Diante do crescente sucesso que o teatro musicado vinha alcançando em São Paulo, a Companhia de Teatros Brasileira estabeleceu sucursal na cidade em 1891. No dia 30 de maio desse ano, a imprensa noticiava a separação da sede carioca e alteração da denominação para Companhia de Teatros Paulista. Para gerente fora eleito Pedro A. Gomes Cardim e para

¹¹ MAGALDI, Sábato e VARGAS, Maria T. *Cem anos de Teatro em São Paulo*. São Paulo: Ed. Senac, 2001, p. 14.

¹² AMARAL, *Op. Cit.*. Segundo Neyde Veneziano, porém, o teatro Minerva passou a se chamar Apolo em 1891, passando a ser o palco privilegiado para operetas, revistas e zarzuelas, e onde teria sido inaugurada a prática de se mesclar espetáculos teatrais e exibições cinematográficas. In: VENEZIANO, Neyde. *De pernas pro ar: o Teatro de Revista em São Paulo*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006, p. 71.

¹³ Espetáculos com programa variado, do qual podiam fazer parte pequenas operetas, zarzuelas, vaudevilles e peças fantásticas em 1 ato, além de canções, pantominas, mágicos, números circenses, etc.

¹⁴ Opereta de sucesso duradouro, seria representada várias vezes ao longo das décadas seguintes: em 1897, pela Companhia de Operetas, Mágicas e Revistas do Theatro Recreio Dramático do Rio de Janeiro; em 1900, pela Companhia de vaudeville e comédia sob a direção do tenor Eugenio Oyanguren; e em 1912 pela Grande Companhia Nacional de Operetas, Revistas, Vaudevilles e Comédias, que tinha em seu elenco o ator paulista Sebastião Arruda.

¹⁵ Outro sucesso, reencenada em várias ocasiões por essa e outras companhias, e que aparece classificada em 1897 como opereta e em 1911 como “burleta de costumes”, quando foi representada pela Companhia Teatral Paulista (*Correio Paulistano*, anúncio de 28/1/1911 e seção “Theatros e Salões” de 29/1/1911). Essa aparente mudança de gênero teatral pode se dever a uma adaptação ou mesmo a uma indefinição na classificação, aspectos muito comuns no período.

¹⁶ MAGALDI e VARGAS, *Op. Cit.*, p. 18.

tesoureiro o maestro Francisco de Assis Pacheco Netto, figuras que começavam a se destacar na autoria e composição de partituras de peças teatrais.¹⁷ A companhia assumiu o controle do São José e o reformou, realizando uma série de melhorias, como a iluminação: “até nas galerias, que nunca tiveram luz, tem agora tantas arandelas como as três ordens de camarotes”. Além disso, passava a contar com “*toilettes* para senhoras”, na primeira e na segunda ordem¹⁸, indicando uma mudança de hábitos já em curso desde as décadas anteriores. Embora em menor número, as mulheres residentes em São Paulo tornavam-se gradualmente habitués dos teatros, que, se comparados aos do Rio de Janeiro, tinham, de um modo geral, caráter mais familiar.¹⁹ Curiosamente, a companhia que inaugurou o São José após a reforma representou, pela primeira vez no país e com a casa cheia, a opereta *Reino das Mulheres*, traduzida por Souza Bastos. O enredo, distribuído em três atos, contava a história de um reino imaginário em que as mulheres tinham papéis sociais, comportamento e vestuário masculino, e vive-versa. As mulheres só aceitavam ceder e deixar o poder do país diante da ameaça de êxodo dos homens, reconhecendo que “*a força da mulher está na sua fraqueza*”. A crítica publicada no *Estado de São Paulo* denotava espanto com a “escabrosidade da peça”, diante de sua temática inverossímil, mas satisfação porque tudo terminava bem, já que as mulheres voltavam “ao lugar que deveriam sempre ocupar”. Ao mesmo tempo, a imprensa celebrava o comparecimento das “excelentíssimas famílias” aos espetáculos, e defendia a representação de peças adequadas à plateia formada parcialmente por “respeitáveis senhoras”.

Em 1892 a cidade ganharia um terceiro teatro, localizado na ladeira São João, cujo palco também se revezaria entre os gêneros musicados, variedades e café-concerto. Tendo funcionado até 1914, o **Polytheama** foi uma das casas mais representativas da Belle Époque. Inicialmente tinha lotação de 3.000 pessoas, distribuídas em 37 camarotes, 12 frisas, galeria e plateia, numa

¹⁷ Idem, 30/05/1891, p. 1.

¹⁸ Idem, 12/06/1891.

¹⁹ “Eram sessões onde se podiam levar crianças. Não aspirava à diversão noturna da boemia carioca, nem à exploração da sensualidade.”(VENEZIANO, *OP. Cit.*, p. 21-22). As mulheres também passavam a integrar o público leitor, com destaque para o folhetim, cujos temas tinham paralelo com várias situações apresentadas nas peças do teatro ligeiro. (Meyer, M. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996).

construção de formato circular em madeira e zinco, com o chão de terra batida. Passou por sucessivas reformas até ser destruído por um incêndio, mas nunca deixou de ser conhecido como “barracão”, em referência às características dos espetáculos e frequentadores que recebia e, acima de tudo, à precariedade de suas instalações. O desconforto chegava a tal ponto que, em março de 1893, apenas um ano após sua inauguração, a Companhia Souza Bastos rescindia seu contrato com o Polytheama e transferia-se para o Minerva, alegando falta de condições de trabalho. A gota d’água foi a chuva torrencial que desabou em uma das apresentações, que em choque com o zinco do telhado produzia enorme ruído, além de muitos espectadores se molharem a ponto de precisarem abrir os guarda-chuvas no interior da sala, e da luz que se apagou várias vezes deixando o teatro às escuras.²⁰ O teatro Minerva, por sua vez, foi fechado em maio de 1894 para nova reforma, visando cumprir todos os requisitos necessários a uma “casa de espetáculos de verão”: largo vestíbulo, ornamentado com vistosos arbustos, plateia aberta, boas pinturas, um grande bar e ótima ventilação. A caixa do palco fora ampliada e passava a haver 20 camarins com janelas e distribuídos em dois andares. A partir daí, passava a ser denominado **Teatro Apolo**.

Para a inauguração, já no ano seguinte, foi convidada uma associação de artistas da qual fazia parte o consagrado ator Brandão, e que compunham a extinta Companhia do Teatro Lucinda do Rio de Janeiro²¹. Segundo o colunista do *Estado*, mereciam todas as simpatias do público justamente por não se tratar apenas de uma “especulação de empresários”, cuja ganância era sempre criticada pelos colunistas²². E apesar de várias imperfeições na apresentação, como a indecisão da orquestra e cenários e figurinos simples, o teatro “teve uma enchente medonha, a ponto de ser difícil aos espectadores a passagem aos seus lugares”²³. Mas o público saía satisfeito com o novo teatro e com o desempenho dos artistas, em especial de Brandão, “pela providência criado

²⁰ AMARAL, *Op. Cit.*, p. 327.

²¹ Em 1902 se apresentaria em São Paulo sob a denominação Companhia de vauveville e comédia do teatro Lucinda do Rio de Janeiro (Empresa Cinira Polonio), com o seguinte elenco: Cinira Polonio, Rosa Villiot, Mattos, Peixoto, Isabel Marques, Maria Augusta, Balbina Maia, Mesquita, Jorge Alberto e tendo como diretor Adolpho de Faria.

²² Segundo críticos, era essa ganância que levava empresários a colocar em cena peças que consideravam não ter “valor artístico”, como será tratado no próximo capítulo.

²³ *O Estado de São Paulo*, 18/2/1895.

especialmente para desempenhar papéis de revistas”²⁴. A peça escolhida também contribuía para a recepção calorosa, por se tratar da famosa revista *Tim Tim por Tim Tim*, “chamada agora com o apelido inexplicável de *Tam Tam*”.²⁵

Os novos teatros inaugurados nas décadas seguintes teriam melhora estrutural significativa. O **Santana**, por exemplo, possuía instalações confortáveis, fachada neoclássica e luz elétrica, modernidade estratégica para atrair frequentadores mais exigentes. Construído por iniciativa de Álvares Penteado no terreno vago pela demolição do Teatro Provisório, é inaugurado em 26 de maio de 1900. Mas no mês anterior já atraía numerosa assistência de famílias “que enchiam todos os camarotes”, curiosas para assistir à experiência com a iluminação elétrica. No dia seguinte a esse evento, foram publicados na imprensa vários elogios à nova casa, procurando incorporar sua beleza e comodidade ao discurso em torno do destaque que a capital paulista assumia em relação às outras grandes cidades brasileiras, especialmente o Rio de Janeiro:

A experiência deu excelente resultado. A luz funciona perfeitamente e o aspecto daquela casa de espetáculos é realmente magnífico. Pode-se mesmo afirmar, sem exagero e sem bairrismo, que não há atualmente no Brasil outra que lhe possa ser comparada. É belo e é cômodo. Os camarotes são todos muito bem distribuídos, as cadeiras da platéia são elegantes, as torrinhas são altas e espaçosas, os corredores amplos e o salão, se não é luxuoso, é muitíssimo decente. A acústica é de primeira ordem.²⁶

Apesar desse “importante melhoramento”, os novos teatros permaneciam sob perigo de incêndios e outras calamidades. A imprensa fazia campanha por casas que estivessem à altura da nova posição ocupada por

²⁴ *Idem*.

²⁵ *Idem*. Não se trata do único relato de renomeação de peça já consagrada, tratando-se de um procedimento usual. Geralmente essa troca de título vinha acompanhada por alteração ou inclusão de quadros, números musicais e/ou personagens. A encenação de uma revista portuguesa por elenco composto por artistas brasileiros e radicados no país, exemplifica os frágeis limites entre nacional/estrangeiro e particular/cosmopolita no período, em que o nacionalismo nas artes ainda tinha pouca força. Essa constatação coloca em perspectiva o estudo do circuito teatral e musical paulistano em formação naquela época, enquanto um processo rico e aglutinador.

²⁶ *O Estado de São Paulo*, 19/4/1900.

São Paulo no contexto nacional, e cobrava das autoridades policiais e da câmara municipal a fiscalização das condições de segurança, como será visto no próximo capítulo.²⁷ No próprio Santana, em menos de cinco meses após sua inauguração, a imprensa destaca os riscos da interrupção da iluminação durante os espetáculos:

Devido á tempestade que ontem desabou sobre esta cidade, a luz elétrica não pode funcionar e o espetáculo foi transferido. O teatro Sant'Anna, além da luz elétrica, é iluminado a gás; mas por uma medida de economia ou por outra qualquer circunstância, o relógio do gás foi retirado há tempo. Se a interrupção da luz elétrica se tivesse dado em meio da representação, quantas desgraças se poderiam ter dado, num teatro completamente às escuras e na balbúrdia duma enchente á cunha, como era a de ontem.²⁸

A passagem dos séculos vem acompanhada da abertura cada vez mais frequente de novos teatros. Em 1899 já havia sido inaugurado o **Eldorado Paulista**²⁹, na Avenida São João, e no ano seguinte, o **Eldorado**³⁰; em 1905 é a vez do **Carlos Gomes**³¹, no Largo do Paissandu; em 1907 se encontravam em construção ao menos dois: o **São Paulo**, na Praça São Paulo (próximo à Praça da Sé), e um novo **Teatro São José**, projetado por Carlos Eckman, cujo palco "se prestaria à execução de peças de grande aparato", ou seja, mágicas (repletas de efeitos cênicos), pantomimas com jogos de água, óperas de grande movimento, etc. Com capacidade para 3 mil expectadores, era pré-fabricado em ferro na Alemanha, tendo sido concluído em 1909.³²

²⁷ Segundo crítica publicada na edição do *Estado de São Paulo* de 7/3/1893, a responsabilidade por examinar os edifícios teatrais era da Câmara Municipal. A partir do Regulamento de Divertimentos Públicos, de 1909, a inspeção, fiscalização e policiamento dos teatros passou a ser atribuição da Secretaria de Justiça e da Secretaria de Segurança Pública do estado, como será abordado no próximo capítulo.

²⁸ *Estado de São Paulo*, 2/11/1903.

²⁹ Inaugurado como Teatro-Concerto. A partir de 1901 passa a se chamar **Cassino Paulista** e em 1907 o nome é alterado para **Bijou**. In: *O Estado de São Paulo*, 19/02/1899 e AZEVEDO, *Op. Cit.*, p. 577.

³⁰ Posteriormente teria seu nome alterado para **Éden Teatro**. *Ibid.*, p.577.

³¹ A partir de 1906 passou a se chamar **Moulin Rouge**; em 1911 foi renomeado **Variedades** e posteriormente, com a transformação da Rua São João em Avenida, passou a ser denominado **Avenida**. *Ibid.*, p. 578. e AMERICANO, J. *São Paulo naquele tempo (1895-1915)*. São Paulo: Edição Saraiva, 1957, p. 246-252.

³² MAGÁLDI e VARGAS, *Op. Cit.* p. 42.

Figura 1 - Casino Paulista e Polytheama à direita, com entrada em arcos (entre 1901 e 1907)

Pequenas salas surgiam progressivamente no centro e em regiões mais distantes da cidade, ligadas, em sua maioria, a sociedades recreativas, assistencialistas e clubes operários. O **Colombo**, localizado no Largo da Concórdia, é inaugurado em 1908 como exceção entre esses teatros construídos “nos arrabaldes da capital”, já que era considerado seguro e confortável, tendo capacidade para aproximadamente 2.000 pessoas. O colunista do Estado o descreveu como “uma casa de espetáculos como ainda não temos” e “mais um grande melhoramento”, destacando sua arquitetura moderna e a possibilidade de oferecer ingressos mais baratos para a população do bairro, predominantemente operária³³. Jacob Penteado, em suas memórias de infância, descreve o fascínio que o teatro exercia sobre os mais jovens: “Às aulas de catecismo, eu preferia ir ao Teatro Colombo (...) uma das mais belas, ricas e artísticas tradições populares da velha São Paulo”. O autor reforça a impressão causada pelo colunista do Estado à época, destacando que o estabelecimento também era freqüentado por grupos sociais de prestígio:

³³ O Estado de São Paulo, 20/02/1908.

O velho Teatro Colombo teve seus dias de glória. Grandes companhias líricas ali se exibiram. Às suas portas, estacionavam luxuosas carruagens, das mais conhecidas figuras do nosso mundo político, econômico e social de fraque e cartola. Nele se realizavam, também, retumbantes bailes carnavalescos, sob a direção do saudoso João de Castro, abrilhantados pela banda do Maestro Veríssimo Glória. Vai ser demolido, para dar espaço à abertura de uma larga avenida.³⁴

Figura 2 - Teatro Colombo³⁵

Nos anos seguintes, foram inaugurados o **Cassino**³⁶ (1909), o **Teatro Municipal** (1911), **Palace Theatre**³⁷ (1913), **Cassino Antártica** (1913),

³⁴ Segundo o autor, o “velho teatro foi construído em 1907, sob a direção do Coronel França Pinto, e inaugurado na noite de 20 de fevereiro de 1908, pela Companhia Dramática Italiana do actor Bognesi, com o drama de Giacometti, *Maria Antonieta*. Mais tarde, passou a exhibir filmes.”. In: Penteado, Jacob. *Belenzinho, 1910: retrato de uma época*. São Paulo: Martins, 1962, p. 16, 59-60. Geraldo Sesso, em outro registro de memórias, relata a trajetória do espaço, inicialmente um mercado, que funcionou até 1906 “quando entre os protestos de alguns e os aplausos de outros, o Mercado foi fechado. Sofrendo radicais reformas, foi transformado em casa de diversões, onde se exibiam cavaleiros, trupe equestre, cafés-concertos, corpos de balés, teatro e, mais tarde, o cinema, que recebeu o nome de Teatro Colombo.” In: SESSO Jr., Geraldo. *Retalhos da velha São Paulo*, Editora OESP/Maltese, 1987, p. 57.

³⁵ Amaral, *Op. Cit*

³⁶ A partir de 1913 passa a se chamar Apollo e posteriormente volta a se chamar Cassino. Azevedo, *Op. Cit.*, p. 579.

³⁷ A partir de 1916 passa a se chamar Palácio Teatro. *Ibid.*, p.579.

Esperia (1914), Braz Polytheama (1914), Boa Vista (1916)³⁸, Royal Theatre (1916), São Pedro (1917), na Rua Barra Funda).

³⁸ Situado na rua homônima, trata-se de outro importante teatro para o período estudado, sobretudo por ter abrigado durante vários anos a Companhia Arruda, especializada em Burletas e Revistas. Pertencia à família Mesquita, proprietária do jornal *O Estado de São Paulo*.

O sucesso das companhias estrangeiras

A demolição da Casa da Ópera, associada ao provincianismo paulistano oitocentista, marca simbolicamente, ao mesmo tempo, o início da transformação urbana e uma nova fase dos divertimentos públicos em São Paulo. O cosmopolitismo, que emergia da variedade de povos e etnias que a cidade passava a acolher e de padrões europeus de urbanização e comportamento, chegava aos novos teatros por meio de visitas cada vez mais frequentes de companhias estrangeiras. A modernização deslocada e contraditória encontrava paralelo nos palcos, em que formas europeias de teatro musicado popular assumiam, num primeiro momento, feições elitistas na

capital paulista, já que somente poderiam ser desfrutadas por poucos.³⁹ É o que indica o comentário do crítico da *Província de São Paulo* a uma companhia de zarzuelas que se apresentou na cidade em 1875, embora ele já assinale que “todas as classes” deveriam ter acesso ao divertimento:

Sendo eu e muitos, freqüentes às representações que se dão no teatro Provisório, mediante 2\$ por cartão, surpreendeu-me ao ler o anúncio que eleva a 3\$; ficando nós privados de continuarmos a freqüentar o teatro pela exorbitância de preço, quando é certo que a companhia deve facilitar a entrada de todas as classes(...) ⁴⁰

A Zarzuela e as companhias espanholas

A zarzuela foi um dos primeiros gêneros musicado encenado em São Paulo.⁴¹ As menções mais antigas a uma companhia espanhola do gênero aparecem no *Correio Paulistano* em fins de 1874, e em fevereiro do ano seguinte surgem na *Província de São Paulo* comentários como o reproduzido acima, assinados pelo colunista *Um de muitos*. Sua fala permite entrever o interesse gerado pelas encenações, que se traduziu em uma série de récitas de sucesso, principalmente da peça *Relâmpago*, em cartaz por quatro noites seguidas em um momento em que a cidade ainda apresentava tímido progresso. Para Magáldi e Vargas, o exotismo da montagem pode ter justificado a adesão do público: a ação passava-se em Cuba e entre os números musicais figuravam tango e “bailado de negros”. Um folhetim de 1881, reproduzido pelos pesquisadores, define a zarzuela:

Para fazer um guisado, diz-se, é preciso uma lebre; eu me explico: a lebre é o libreto, enquanto o guisado é a música. Ora, a ópera cômica francesa, que serve de modelo à zarzuela, é o verdadeiro guisado, ao passo que a zarzuela não passa de uma lebre ao molho. Com efeito, a maior parte das zarzuelas possui um libreto francês sobre o qual se escreve a música espanhola (...) ⁴²

³⁹ Moraes, *Op. Cit.*, p. 29-33.

⁴⁰ *A Província de São Paulo*, 19/02/1875, p. 3.

⁴¹ Araújo, Vitor G. *Zarzuela, O Teatro Musical Espanhol em São Paulo*. Assis: 2000. Tese – Doutorado. Faculdade de Ciências e Letras – UNESP.

⁴² Magáldi e Vargas, *Op. Cit.*, p. 42.

Forma característica do teatro lírico espanhol, a zarzuela realmente possuía várias semelhanças com a opereta e a ópera-cômica, e também com a revista. A história do gênero remonta à primeira metade do século XIX, quando surge na Espanha como forma de reação nacionalista ao domínio da ópera italiana.⁴³ Intercalam-se diálogos falados, partes instrumentais e números musicais repletos de particularidades nacionais, inclusive em relação à linguagem e temática, com ocasionais referências a assuntos da atualidade.⁴⁴

O interesse gerado pelas primeiras companhias de zarzuelas, a despeito das dificuldades enfrentadas - como as reclamações sobre o preço dos ingressos -, chegaria ao auge na década de 1890, após uma atividade zarzuelística irregular nos anos 80.⁴⁵ Talvez por se tratar de um gênero bastante específico, começou a declinar no início do século XX, enquanto operetas, revistas, *vaudevilles* e mágicas continuaram a fazer ruidoso sucesso.

A modalidade que mais se destacou foi o gênero *chico*, pequena obra cômica em ato único, carregada de espanholismos⁴⁶. Nesta época essas peças eram geralmente encenadas em espetáculos variados, de cujo programa podiam fazer parte outras produções do mesmo estilo ou números musicais extraídos destas, além de números circenses e de variedades em geral. Uma das temporadas de maior sucesso foi realizada pela Companhia Espanhola de Zarzuelas, em 1895. Além de contar com a atriz Ismênia Mateus, já conhecida em São Paulo desde o ano anterior, tinha como grande estrela Leopoldo Fregoli, artista conhecido mundialmente pelo talento incomparável e surpreendente de imitador, que podia encarnar, no mesmo espetáculo, várias

⁴³ Araujo, *Op. Cit.*, p. 93.

⁴⁴ Vários outros termos foram usados para designá-la, como ópera, comédia musical, comédia lírica, *tonadilla*, ópera cômica, zarzuela-paródia e opereta. Da mesma forma, o termo zarzuela foi aplicado a uma variedade grande de obras muito diversas entre si. Havia elementos formais comuns, como a alternância do diálogo falado e canto e a presença do nacionalismo espanhol. Foi marcada pela contribuição do canto e dança populares, se tornando o “teatro musical popular espanhol por excelência”, em meio ao debate se representaria ou não uma “ópera nacional” (*Idem*).

⁴⁵ ARAÚJO, *Op. Cit.*, p. 92.

⁴⁶ Peças em um ato, fáceis de serem encaixadas em espetáculos variados. Era o principal formato representado em São Paulo, e se caracterizava por “apresentar personagens e tipos populares, ter intenção cômica, fazer uso de elementos da música popular arraigada na tradição dos bailes e cantos com seus temas populares, ser mais fiel à herança do teatro espanhol e, por isso, ser menos influenciada por elementos estrangeiros.” ARAÚJO, *Op. Cit.*, p. 27.

dezenas de personagens. A empresa Milone, responsável pela temporada, realizou “uma reclame colossal” em torno do artista, despertando incrível curiosidade do público, como descreve o colunista do Estado:

Ainda ontem à porta do nosso escritório vimos amontoar-se a toda hora numerosas pessoas de todas as classes sociais, para admirar as fotografias que representam o sr. Fregoli nas suas inúmeras encarnações. Essa gente estava ali boquiaberta, procurando imaginar o que tudo aquilo podia ser, como que assoberbada por uma intensa sugestão. A curiosidade estava, pois, despertada até o último ponto(...).⁴⁷

O tom de distanciamento do crítico na parte inicial de seu comentário se dissipa tão logo começa a descrever o que presenciou durante o espetáculo:

O publico estava cansado da tensão enorme que a curiosidade, o agudo desejo de ver o Fregoli na cena, lhe havia despertado, e que não podia ser abafada nem iludida pela representação das zarzuelas (...) Levanta-se o pano e aparece a figura de uma mulher, cantando com muita graça um motivo de ópera jocosa. Não está ainda acabado o couplet, a mulher vira-se e tem-se ali um moço de bigodes a responder um outro motivo musical; alternando-se o recitativo e a transposição da dupla personalidade com uma rapidez espantosa (...) O público já começou a sentir-se à vontade e daí em diante o sucesso percorreu toda a gama (...) a habilidade do Fregoli assume proporções assombrosas (...) transfigurado, a todo instante, no rosto, no traje, até na própria estatura. E sem falar nas mudanças repentinas de voz quando ele canta (...).⁴⁸

As zarzuelas que abriram o espetáculo em questão foram *Como está la sociedad* e *Chateaux Margaux*, ambas em 1 ato e já bastante conhecidas pelo público paulistano. Além destas, compunham o repertório da companhia: *Musica Clássica*, *Nina Pancha*, *Os 3 ratas da Gran via*, *Los zangolotinos*, *Los Baturros*, *Dos canários de café*; as inéditas *Quien fuera libre*, *Gustos que merecem palos*, *Los Embusteros*, *La Sultana de Marruecos*, *Um punto filipino*, *Calderon e Triple Alianza*, além do número “Duo dos paraguas” , original da zarzuela *El ano pasado por água*.

⁴⁷ O Estado de São Paulo, 23/8/1895.

⁴⁸ Idem, 23/8/1895. (grifo nosso)

Após o sucesso estrondoso desse grupo de artistas, nos anos seguintes surgiram outros nos mesmos moldes. Em 1898, por exemplo, chega a São Paulo a Companhia de Zarzuelas da empresa Cândida Palácios, montada no Rio de Janeiro com a contratação do transformista José Minuto, que fazia até 18 transformações em uma mesma peça. A divulgação do ator como “discípulo de Fregoli” garantiu casa cheia durante todos os espetáculos, e o crítico destacou suas habilidades e a “contínua hilaridade” em que manteve o público.⁴⁹ Para o colunista, o ponto negativo na temporada era a orquestra: os músicos eram acusados de não apoiar os esforços de Minuto, “jogando a cabra-cega com a batuta da regência”.⁵⁰ O imitador, que dizia monólogos, cantava canções e fazia mil transformações, foi contratado naquele final de século por outros empresários e excursionou pelo interior de São Paulo e do Brasil ao lado de várias companhias.⁵¹

Outros elencos especializadas no gênero que visitaram a cidade na década de 1890 foram a Grande Companhia Espanhola de Ópera Cômica da Empresa Braga Junior (1889-1890, que apesar do nome tinha repertório de zarzuelas), Grande Companhia Espanhola de Zarzuelas da Empresa Ballesteros (1892), Companhia Espanhola de Zarzuela do maestro José Puig, Companhia Espanhola de Zarzuelas da Empresa Poggi, Companhia de Zarzuela Espanhola José Romeu⁵², Companhia de Novidades Amurrio e Companhia de Zarzuelas Valentim Garrido. Além destas, eventualmente alguma companhia italiana de operetas ou companhias de outros gêneros apresentavam zarzuelas.

⁴⁹ Idem, anúncio de 21/05/1898 e seção "Palcos e Circos" de 22/05/1898. Além das zarzuelas já citadas como repertório da Companhia de Fregoli, a trupe de Cândida Palácios apresentou as inéditas *Meter-se em Honduras*, *El Lucero Del Alba*, *Lo Pasado Pasado*; e as já conhecidas *As tentações de Santo Antonio*, *Certamen nacional* e *Ya somos três*, entre outras.

⁵⁰ Idem, 26/05/1898.

⁵¹ Após finalizar a temporada em São Paulo, foi contratado, em julho, pelo Sr. Cassoulet, empresário do Teatro Eldorado de Ribeirão Preto, onde participou de dez espetáculos (Idem, 23/1/1898). Em meados de agosto trabalhou no teatro de Franca (Idem, 16/8/1898) e nas semanas seguintes se apresentou no Teatro Municipal de Batatais, ainda com a Companhia Cassoulet (Idem, 13/9/1898). Em dezembro trabalhou no Teatro Polytheama de Belém ao lado da cançonetista francesa Marie Provence (Idem, 25/12/1898) e, em maio de 1899 se apresentava no Porto (Idem, 13/5/1899).

⁵² O diretor da orquestra dessa companhia era o maestro Antonio Leal, irmão de Arlindo Leal (autor da primeira peça que pode ser considerada uma revista paulista), sobre os quais se falará no último capítulo.

Elas também estiveram presentes, no início do século XX, na atividade de grupos amadores ligados a sociedades recreativas, clubes operários e entidades de auxílio mútuo, embora o repertório dessas agremiações fosse composto, em sua maior parte, por dramas e tragédias. Conhecidos como filodramáticos⁵³, esses grupos eram formados por imigrantes (italianos, espanhóis, portugueses, etc.) e seus descendentes, com o objetivo de preservar sua cultura e raízes.⁵⁴ Esse movimento foi importante para a expansão que o teatro musical paulistano experimentou na década de 1890. Atores que se tornariam consagrados como Nino Nello e Itália Fausta, por exemplo, iniciaram suas carreiras em sociedades filodramáticas, cujos espaços destinados às apresentações eram marcados pela improvisação e precariedade. Infelizmente não é possível recuperar em detalhes a história desses pequenos palcos, alguns localizados no Mapa dos Teatros (Primeira Fase) apresentado anteriormente, entre eles o **Cassino Espanhol**, que a partir de 1894 abrigou representações amadoras da colônia espanhola⁵⁵; o **Teatro do Cambuci**, na Rua dos Pescadores⁵⁶; o **Cabaré do Sapo Morto**, fundado em 1897⁵⁷; o **Salão do Grêmio Dramático Gil Vicente**, inaugurado no mesmo ano na Rua Direita⁵⁸; o **Salão do Circulo Filodramático Ermette Novelli**, na Rua Quintino Bocaiúva, aberto também em 1897; o **Salão da Sociedade do Congresso Luso-Brasileiro**, agremiação formada por comerciantes portugueses e localizada inicialmente no Pátio do Colégio, esquina com o Largo do Palácio⁵⁹; o **Salão do Cercle Philantropique Français**, que, situado na Rua Marechal Deodoro, existia pelo menos desde 1895 como entidade assistencialista; o pequeno **Teatro Gargi**, que abrigava espetáculos operários

⁵³ O termo faz referência especialmente aos grupos de descendentes italianos.

⁵⁴ SILVEIRA, Miroel. *Contribuição italiana ao teatro brasileiro*. São Paulo: Edições Quíron, MEC, 1976..

⁵⁵ Possivelmente localizado na Rua São Bento (*O Estado de São Paulo*, 05/10/1894).

⁵⁶ Já existia em 1896 (AZEVEDO, *Op. Cit.*, p. 576).

⁵⁷ Inaugurado no mês de setembro por iniciativa de Benjamin Motta. Localizado na Rua São João, n. 67, funcionou durante alguns meses como um clube mantido com mensalidades dos associados (*O Estado de São Paulo*, 01/10/1897 e 02/05/1933).

⁵⁸ Nesse palco representavam-se dramas e comédias. Dois anos mais tarde mudou-se para a Rua Líbero Badaró. (AZEVEDO, *Op. Cit.*, p. 576).

⁵⁹ *O Estado de São Paulo*, 22/12/1878. Existiu por vários anos, havendo indícios de que esteve localizada também à Rua da Caixa d'Água, n. 8 (AZEVEDO, *Op. Cit.*, p. 577).

no Bom Retiro⁶⁰; o **Teatro do Grêmio Dramático da Lapa**, também ligado ao movimento operário e localizado, desde o início do século XX, no Pátio em frente à estação ferroviária do bairro, recém inaugurada⁶¹; o **Teatro Popular**, na Rua do Gasômetro⁶²; e o **Salão Guarany**, inaugurado em 1903 para espetáculos de grupos amadores⁶³. Apesar das poucas informações sobre essas pequenas salas, esporadicamente a imprensa noticiava uma ou outra encenação de grupos amadores, principalmente quando ocorriam nos teatros maiores. É o caso do Grupo de Amadores Bretón⁶⁴, que se apresentou no Teatro Santana, em 1903, com a já conhecida zarzuela *Los Baturros*. O espetáculo foi em benefício da atriz Helena do Pardo e do menino Arturo.⁶⁵ A única notícia que se tem do grupo após essa data é uma outra apresentação no mês de janeiro do ano seguinte, com as zarzuelas *Quien Fuera Libre* e *Chateaux Margaux*, mais um benefício, desta vez em nome das “Niñas Sevillanas”⁶⁶. A zarzuela *chica* era a especialidade do grupo, já que estava de acordo com as possibilidades técnicas de seu elenco.

Mas a zarzuela grande, de três ou quatro atos e mais próxima da tradição lírica, também teve espaço nos palcos paulistanos. Entre as mais encenadas está *La Bruja*, com libreto de Ramos Carrion e música de Chapí, que estreou em São Paulo a 29 de agosto de 1892. A crítica, que durante todo o período incentivava os leitores a prestigiar as companhias de zarzuelas, destacou seu enredo “de lenda” e a beleza da música: “Há muito tempo que não ouvimos música tão rica e tão original”⁶⁷. O efeito cômico e a música adaptada de outras peças não impediam a boa recepção, como no caso de *Dama de ouros*, representada no ano seguinte pela Companhia do Teatro

⁶⁰ Localizado na Rua dos Imigrantes, 180 (atual José Paulino). A única referência a ele foi encontrada em 1903 (*O Estado de São Paulo*, 21/02/1903).

⁶¹ Também conhecido como Theatro Internacional. Idem, 29/11/1907, e AZEVEDO, *Op. Cit.*, p. 577.

⁶² Dirigido pelo ator Cuneo, existia pelo menos desde 1903, mais tarde transformando-se em um novo Éden-Theatre. Idem, p. 577, e *O Estado de São Paulo*, 24/12/1903.

⁶³ Localizado à Rua do Paraíso, 32. AZEVEDO, *Op. Cit.*, p. 577.

⁶⁴ Título em possível homenagem ao maestro Tomás Bretón, um dos grandes compositores espanhóis da época.

⁶⁵ *O Estado de São Paulo*, seção “Palcos e circos” de 3 e 4/9/1903

⁶⁶ ARAÚJO, *Op. Cit.*, p. 237.

⁶⁷ *O Estado de São Paulo*, 1/9/1892

Variedades, empresa da atriz Ismênia dos Santos e direção do ator Machado, uma companhia carioca, que não deixou de dar um toque “salgadinho” à peça:

O público deu gostosas gargalhadas durante a apresentação, em que Machado e Lopiccolo se mantiveram inimitáveis, tirando todo o partido das boas pilherias, algumas das quais, manda a justiça que digamos, bem salgadas (...). A música da zarzuela é quase toda conhecida, o que não impede de ser boa e de ter agradado bastante, sendo bisados alguns números.⁶⁸

Outra zarzuela “adaptada à cena brasileira” pela mesma companhia é *O Rei que Danou*, que estreara em São Paulo, naquele mesmo ano, por uma companhia espanhola sob o título original *El rey que rabió*. Transposta do espanhol pelo escritor brasileiro Soares de Souza Junior, não deixou de contar com grandes e suntuosos bailados, distribuídos por seus três atos e sete quadros, contribuindo para um espetáculo tão vistoso como era de se esperar.⁶⁹

Eventualmente, companhias de operetas podiam aproveitar o sucesso das zarzuelas para incluí-las em seus repertórios. Nesse período de auge dos dois gêneros, o contrário também podia ocorrer. A Companhia Espanhola de Zarzuelas de D. Valentim Garrido, uma das mais importantes que visitaram a cidade no período, atreveu-se a representar a conhecida opereta *Mascote*, de Audran, em sua temporada do ano de 1898. Anunciando-a como zarzuela, foi, entretanto, recebida com concorrência regular e crítica desfavorável:

A belíssima opereta de Audran, genuinamente francesa quer pela parte musical quer pelo libreto, não é de molde a fazer brilhar uma companhia espanhola. Por isso, a interpretação que lhe deu ontem a companhia de zarzuelas podia prestar-se a comentários pouco favoráveis (...).⁷⁰

Nos primeiros cinco anos do século XX, pouquíssimas zarzuelas foram representadas, o que parece confirmar o declínio do gênero, mencionado na imprensa desde os últimos anos do século anterior. A opereta, por outro lado, foi sempre encendada no período.

⁶⁸ Idem, 31/10/1893

⁶⁹ Idem, 14 e 15/11/1893.

⁷⁰ O Estado de São Paulo, anúncio de 26/10/1898 e seção “Palcos e Circos” de 27/10/1898

A Opereta e as companhias italianas

Por volta de 1875 as operetas começam a ser representadas em São Paulo. O gênero se desenvolveu a partir dos teatros de feira do século XVIII, evoluindo confusamente junto com o *vaudeville* e a revista até a segunda metade oitocentos⁷¹. Nessa época já era apreciado mundialmente, passando a se estabelecer em suas múltiplas variações locais e culturais. As operetas tematizavam o amor, numa mistura de comédia e melodrama sob uma aparente aura sentimental, levada na brincadeira. As características da parte musical (que podia ser considerada fina, delicada e, ao mesmo tempo, “saltitante”⁷²), somadas às intrigas do enredo, facilitavam sua identificação com o *vaudeville*, e a eventual crítica da atualidade, com a revista, contribuindo para a confusão geral em torno da classificação das peças, comum à época.

No início do século XX todos esses gêneros passavam a ser condenados por parte da intelectualidade, em nome de um teatro que educasse as plateias. Até Arlindo Leal, jornalista e autor daquela que é considerada a única revista paulista de ano (*O Boato*), se posiciona contra modalidades voltadas prioritariamente para a diversão. É nesse contexto que deve ser compreendido artigo que publicou em 1908 no periódico *Vida Paulista*, a respeito das origens da opereta, que remeteriam a um sanatório onde, segundo Leal, os loucos representaram e cantaram a opereta *O Urso e o Pachá*. O precursor do gênero seria o organista do hospital, Hervé, que “se impressionou com o talento e a capacidade musical dos internos” e teve a ideia de adaptar a peça, originalmente um *vaudeville*. A descrição irônica do pitoresco episódio, que envolve o ataque de loucura de um dos “atores”, não foge à confusão entre gêneros (no caso entre opereta e *vaudeville*), já que todos tinham música alegre, andamento acelerado e situações cômicas.⁷³

⁷¹ VENEZIANO, *Teatro de Revista no Brasil*, p. 23.

⁷² VENEZIANO, Neyde. *Não adianta chorar. Teatro de Revista Brasileiro. Oba!* Campinas: Ed. da UNICAMP, 1996, p. 26.

⁷³ MARIANO, Maira. *Um resgate do Teatro Nacional: O Teatro Brasileiro nas Revistas de São Paulo*. Dissertação de Mestrado. São Paulo, FFLCH-USP, 2008, p. 17-18

A indefinição dos gêneros vinha desde as primeiras encenações em São Paulo. No início, a crítica não conseguia distinguir bem zarzuela de opereta, como se percebe nas primeiras menções a essa modalidade de espetáculos na imprensa: “A noite de anteontem foi uma das raras em que a sala do Provisório encheu-se. Representou-se a opereta *El valle de Andorra*, com sucesso equivalente ao mérito da composição.” Após destacar os “lances sentimentais” e a partitura de “belezas notáveis”, o crítico, no final do texto, classifica a peça como zarzuela⁷⁴. Como será visto, principalmente até os anos 1900, o circuito do teatro musicado paulistano funcionou como um laboratório para a definição de convenções que permitiriam delimitar cada gênero, como também procedimentos e caminhos, com a difusão e absorção de diversas influências e a formação de músicos e demais artistas.

A opereta e o conjunto de circunstâncias envolvidas em suas admiradas representações teriam papel fundamental nesse processo de experimentação. Ao longo dos anos 1880, começaria a se consolidar como o gênero de espetáculos mais apresentado e mais apreciado na capital paulista, quando já eram encenadas com êxito *Bocaccio*, *Os sinos de Corneville*, *O barba Azul* e *As mil e uma noites*. No período entre a última década do século XIX e a primeira do XX, aproximadamente 40% das peças encenadas eram operetas⁷⁵, trazidas principalmente por companhias italianas.

Esse entusiasmo dos paulistas com o gênero é reconhecido pela bibliografia e lembrado por vários cronistas da época e autores de memórias. Jacob Penteado conta que as operetas vienenses “faziam furor”, e suas partes musicais principais circulavam pelos mais diversos espaços, como as festas privadas. Segundo ele, as valsas mais tocadas eram das peças *A Viúva Alegre*, *Eva*, *O Conde de Luxemburgo*, *A Casta Suzana* e *Sonho de Valsa*.⁷⁶ No capítulo *Um Casamento* de seu livro de memórias, Penteado narra um pitoresco episódio de casamento entre dois viúvos, que contrataram os músicos do “Pérola” para animar a festa:

⁷⁴ *O Estado de São Paulo*, 16/04/1875.

⁷⁵ Levando-se em conta não somente as estreias em São Paulo, como também a participação em repertórios de companhias diferentes. Afinal, é preciso levar-se em conta que cada companhia encenava-as de forma própria, sendo que frequentemente eram alterados quadros, números musicais, cenários, andamento, título, etc.

⁷⁶ PENTEADO, *Op. Cit.*, p. 173

“Já de barriga cheia, os músicos começavam a afinar os instrumentos (...) Não se sabe se foi por maldade ou coincidência, a orquestra atacou logo a valsa *A viúva alegre*. Seu Plínio [o noivo] cochichou alguma coisa ao ouvido de D. Áurea [a noiva], que sorriu contrafeita, e ambos deram início à dança, com os convidados fazendo roda em torno deles.”⁷⁷

Trechos de operetas de sucesso como essa circulavam intensamente por São Paulo. Curiosamente, até mesmo Mário de Andrade publicou no periódico *O Echo* um esquete musicado homônimo que retratava um baile em casa de ricos embalado pelo maxixe.⁷⁸ Diferentemente, o evento descrito por Penteado acontece entre “não ricos”, cujos convidados eram de camadas médias a suburbanas, e tinham por hábito “infalível” reproduzir essas canções:

Lá pelas dez horas, os músicos decretaram intervalo, para um merecido descanso, comer e beber, e então, **como era infalível**, começaram a aparecer os tenores e cançonetistas. Abriu a série o jovem Emídio Marchese, caixeiro de uma loja da cidade, tenorzinho de subúrbio, que gostava de reproduzir trechos de operetas em voga. Pediu licença, ficou no centro da sala, pigarreou e soltou a voz com a música da “Gueixa”:

*Al cinematografo ci vanno molta gente,
Uómini e donne, ragazzi specialmente’!
Kina⁷⁹, kina, kina, kina, kin,
Com la fé, com la fé, nel divin etc.*

A assistência repetia, em coro, o estribilho, e ele volvia:

*‘Carissimi signori, um fatto mi riscesce:
La gente al Ponte Grande son tutti senza pesce!’⁸⁰*

Entre as companhias estrangeiras que visitaram São Paulo entre 1890 e 1913, predominaram as italianas especializadas em operetas. Não se limitavam, porém, a encenar peças de seu país de origem, dedicando-se principalmente às vienenses e francesas. Havia uma notável predileção do público paulistano por essas modalidades mais leves e saltitantes, de música

⁷⁷ *Idem.*

⁷⁸ Mário rejeitou esses esquetes mais tarde, afirmando que gostaria que não tivessem sido publicados para que não fosse possível localizá-los. MARIANO, *Op. Cit.*, p 153-156.

⁷⁹ “Kina”: cinema, em italiano arcaico (agradecemos à tradução de Vitor Gabriel Araújo, no exame de qualificação).

⁸⁰ *Idem.*

alegre e ligeira, não raro recheada com *double-sens*. Isso ajuda a explicar o sucesso geral das trupes italianas na cidade, que além dessa escolha de um repertório atrativo, contavam com a numerosa e saudosista colônia italiana em crescimento em São Paulo. Entre os grupos que mais se destacaram e realizaram várias temporadas na cidade está a Companhia Italiana de Óperas-Cômicas, Operetas e Mágicas da cidade de Roma, dirigida por Rafael Tomba⁸¹. Muito elogiada pela imprensa por suas primorosas representações, costumava atrair público numeroso aos teatros, representando principalmente operetas leves e engraçadas. Uma das peças que abriram a temporada de 1893 está *Le petit duc*⁸², bastante conhecida e aplaudida, “tão interessante e engraçado poema, e tão mimosa e inspirada é a música do extraordinário compositor francês”⁸³. A delicadeza da partitura e o desempenho são destacados pela crítica:

Para nós é a mais delicada de todas as partituras de opereta e como executada como foi anteontem pelos bravos artistas da companhia Tomba, achamo-lhes sempre um singular encanto de novidade. E esse mesmo encanto sentiram ante ontem os expectadores do São José, através do magnífico desempenho (...) os coros portaram-se com a mais rigorosa afinação e a mais perfeita igualdade.(...) A Sra Marchetti, de voz delgada e figura franzina, cantou com muita graça as coplas da imitação do velho (...) A sra. Poggi deu bastante brilho na parte musical; tem uma voz clara de soprano e cantou com arte os dois duetos de amor. O Sr. Bacello fez rir a bandeiras despregadas. A montagem da peça é deslumbrante. Não se podem exigir melhores cenários e mais vistosos e ricos vestuários. A orquestra vai se habituando a obedecer à hábil batuta do maestro Bonazzo.⁸⁴

O “mar de simpatias” em que navegava a Companhia Tomba junto à imprensa parece ter secado um pouco com o passar dos anos, já que a crítica foi ficando cada vez mais exigente, como será visto no próximo capítulo. Enquanto isso, crescia o fascínio exercido pelas novidades, como a luz elétrica

⁸¹ O grande e variado elenco tinha entre seus principais elementos as atrizes Lafon, Marangoni e Lambiase, e os atores Lambiase, Marangoni e Maieron, além de 30 coristas de ambos os sexos, 2 maquinistas e dois maestros diretores da orquestra: Pompeo Ricchieri e Alfredo Roiverti (elenco da temporada de 1898, quando foi empresariada por Luiz Milone e Comp.).

⁸² Opereta em três atos, de Charles Lecocq, com libreto em francês de Henri Meilhac e Ludovic Halévy.

⁸³ *Idem*, 8/3/1893.

⁸⁴ *Idem*.

e o cinema, mudança percebida por empresários e diretores como Raphael Tomba, que passou a diversificar e transformar seus espetáculos, de modo a continuar atraindo e agradando o público. Oferecia montagens em que se mesclavam trechos de várias operetas, pequenas peças em 1 ato (a exemplo das zarzuelas do gênero *chico*), e seus artistas cada vez mais colaborativos, que inseriam “cacos” e improvisos no decorrer da encenação.

Os críticos condenavam essas “collaborações” e cobravam respeito ao trabalho “irreparável” dos autores e compositores de cada obra, principalmente de operetas, tidas como intermediárias entre a os gêneros ligeiros⁸⁵ e a ópera, símbolo máximo de bom gosto. Antonio Piccarolo observava uma gradual “aristocratização” da opereta, cujos assuntos haviam se tornado “menos desalinhados e menos vulgares”.⁸⁶ Acompanhando essa mudança de status, os críticos teatrais passaram a analisar com certo rigor as qualidades dos atores e músicos envolvidos, e nessa avaliação, traduzir com a maior exatidão possível a concepção dos autores, sem “collaborar”, era fundamental. Da mesma maneira, os críticos recebiam de forma negativa alterações rítmicas na partitura, ainda que fossem realizadas na tentativa de torná-las mais compatíveis com certo gosto do público paulistano. Mesmo assim, essas variações eram corriqueiras, e a Comapanhia Tomba, uma das maiores adeptas da prática, principalmente a partir dos últimos anos do século XIX. Um bom exemplo diz respeito à representação das conhecidas e apreciadíssimas operetas *Os Sinos de Corneville*, de Panquette, em 1898⁸⁷, e *A Mascotte*, de Audran, em 1902, quando o crítico do *Estado* recomendou “diminuir os entreatos e conservar intacta a partitura”⁸⁸.

⁸⁵ Na imprensa paulista, a expressão “música ligeira” já era empregada em meados do século XIX em referência a partituras teatrais que divertiam a plateia nos espetáculos, porém consideradas questionáveis do ponto de vista artístico. No início do século XX a expressão “teatro ligeiro” começa a ser empregada pelos críticos teatrais e tem sido tradicionalmente adotada na bibliografia sobre a história do teatro no Brasil com referência justamente a gêneros movidos a música ligeira, como opereta, *vaudeville*, revista, mágica e burleta. Seu emprego não raro é revestido de conotação pejorativa, porém não é esse o caso no presente trabalho, em que o uso de um termo contemporâneo pretende auxiliar na compreensão dos ideais defendidos pelos críticos teatrais.

⁸⁶ *Gazeta Artística*, n. 10, 1ª e 2ª quinzena de maio de 1910, *apud* MARIANO, *Op. Cit.*, p. 22-23.

⁸⁷ Já representada em 1891 pela Companhia do Teatro Apolo do Rio de Janeiro.

⁸⁸ *O Estado de São Paulo*, 29 e 30/1/1902.

Essas duas operetas também integravam o repertório de outro grupo de destaque no período e criticado pelas mesmas “falhas” de improvisos e partituras mal executadas⁸⁹: a Companhia Italiana de Opereta e Ópera-cômica dos atores Zucchi-Ottonello, que tinha como empresário e diretor Tito Poggi. Nesse caso, segundo a crítica, o retardamento dos andamentos se devia a uma característica do maestro da orquestra, que gerava nas apresentações um efeito carregado: mais uma vez, é a representação de *Boccaccio* que gera polêmica:

(...) Houve alterações nos andamentos a ponto de se tornarem desconhecidos alguns trechos da boa partitura do maestro vienense. O regente tem pronunciada tendência para retardar os andamentos, tirando desse modo a vivacidade e a graça à música de Suppée. As duas últimas cenas do 2º ato foram detestavelmente marcadas. Felizmente o concertante final deste ato foi bem cantado e atenuou, em parte, o defeito da marcação.(...)⁹⁰

Na segunda representação o maestro amenizou a alteração, mas foi levantada outra falha:

Nada mais teríamos que dizer se o sr. Ottonello não tivesse, ainda mais uma vez, feito praça da sua excepcional e engraçadíssima veia cômica, enxertando, no terceto do primeiro ato, umas coplas desenxabidas. Ora, que esse artista não cante o seu papel compreende-se, porque a natureza não lhe deu, precisamente, o dom essencial a um cantor - a voz. Em compensação, porém, podia limitar-se a representar, pura e simplesmente, o seu papel(...)⁹¹

Aparentemente, improvisos como a inclusão dessas “coplas desenxabidas” tinham por objetivo tornar a peça mais palatável, mais atual e adequada a cada localidade, sendo, em geral, bem recebidos pelo público, preocupado, de um modo geral, apenas com a diversão. Quanto à marcação musical, era uma característica comum das companhias italianas conferir maior peso dramático às operetas, com andamento mais lento e forma de cantar “exagerada”, como definia a crítica. Esse ponto define uma das primeiras

⁸⁹ Essas alterações ou “falhas” não eram sempre intencionais. Na maioria das vezes, se explicavam também pelas limitações técnicas das companhias, e se acentuavam quanto mais próxima uma opereta ou zarzuela fossem de uma ópera.

⁹⁰ Idem, 25/11/1900.

⁹¹ Idem, 27/11/1900.

cisões aparentes entre a crítica e a recepção dos espetáculos junto ao público: apesar das duras críticas, a companhia atraiu público considerável ao Minerva na temporada de 1891, e ao Polytheama entre novembro de 1900 e janeiro de 1901, com repertório comum às várias outras companhias que visitaram a cidade no período, do qual constavam, entre outras, as conhecidas operetas: *Dona Juanita*, *Petit Duc*, *Os mosqueteiros no convento*, *Babolin*, *Boccaccio*, *Crispino e la Comare*, *I Pescatore di Napole*, *Coração e Mão*, *Uma noite em Veneza*, *Os 28 dias de Clarinha*, *Fra Diavolo*, *A Bella Helena*, *A Filha de Mme. Angot* e *Orfeu no Inferno*. Outras Companhias italianas de destaque no período foram: Companhia de Ópera e Operetas Italianas, empresa de Arthur Ferreira, diretor de cena Caetano Lambiasi; Companhia de Óperas Comicas dirigida por C. Gargano; e a Companhia Vitale, que entre 1905 e 1919 realizaria freqüentes temporadas em São Paulo, mas as peças de maior sucesso permaneceriam sendo as operetas do século XIX.

As características de encenação levavam a um consenso entre a crítica de que operetas italianas deveriam ser representadas por companhias italianas, operetas francesas por companhias francesas, e assim por diante, pois cada uma tinha os elementos necessários para bem representar o gênero de sua terra. A encenação da Mascotte pela Companhia Tomba em 1898 é um exemplo clássico:

As operetas francesas, quando transplantadas para o italiano, perdem em geral bastante da sua graça espirituosa e fina. Não só a declamação italiana prejudica a simplicidade e a espontaneidade francesa, como também a música altera, devido principalmente à vocalização excessivamente enfática da escola de canto italiano. Por isso, é sempre com uma certa desconfiança que ouvimos as operetas francesas em italiano.⁹²

Cinco companhias francesas se apresentaram nos palcos paulistanos com operetas até 1913: a Companhia de operetas, *vaudevilles* e comédias sob a direção do maestro Rosentell e primeira atriz Anna Judic, em 1893; a Companhia Francesa, com *M. Ordeasseau*, em 1904; a Companhia Francesa dirigida pelo ator Fortuna, Companhia Francesa de Operetas e *Vaudevilles*, e

⁹² Idem, 26/11/1898.

Companhia Francesa de Operetas e Revistas, em 1906 e a Companhia Francesa de Revistas, Operetas e *Vaudevilles*, em 1907.

Operetas inglesas como a apreciada *Gueisha*, de Sidney Jones, foram encenadas principalmente pelas companhias italianas, com a exceção, em 1891 de uma temporada no Teatro Minerva da Cleary's London Opera Company (Companhia de Ópera-cômica inglesa), em cujo repertório constava a opereta *H. M. S. Pinafore* e as óperas-cômicas *Dorothy*, *Patience*, *Billee Taylor* e *O Mikado*, ora classificada como opereta e repleta de coros, arietas e bailados, além de duetos, tercetos, quartetos e quintetos. Atraiu bastante concorrência, ganhando as simpatias da crítica paulistana:

Engraçadíssima peça inglesa em dois longos atos, viva e saltitante como as melhores da escola francesa (..) O desempenho dado pelos artistas ingleses à bela opereta é excelente sob todos os pontos de vista(...) cantam-na com a maior correção e delicadeza. Miss Leonora Braham é, no gênero, uma atriz de primeira ordem, vivíssima, de grande mobilidade fisionômica, de uma graça esquisita, bem inglesa, o que não exclui nem a elegância nem a distinção(...) coros bem afinados e numerosos(...) a música é toda excelente, bem feita e inspirada, e tem para o nosso ouvido um encanto novo; nada se parece com a italiana, nem com a francesa, nem com a espanhola, a que estamos habituados sem que, no gênero alegre, seja inferior a qualquer delas.(...) montada a capricho, rigorosamente vestida, primoroso trabalho de marcação e mise-en-scene.⁹³

As companhias portuguesas também encenavam operetas francesas e vienenses, mas a maioria do repertório era formada por peças escritas e musicadas por autores e compositores portugueses ou brasileiros, ou, no mínimo, adaptadas à cena portuguesa. Eram marcadas principalmente pelas situações cômicas e quiproquós, além de serem menos “saltitantes” que as operetas francesas, embora igualmente dotadas de duplo sentido. Nos periódicos reconhecia-se o palco português como “um dos mais ricos do mundo”⁹⁴, tendo sido a Companhia Souza Bastos, que realizou temporadas em 1893, 1895, 1896 e 1897, a mais importante. Em seu repertório figuraram *O Burro do Sr. Alcaide*, *A Família fim de século*, *A Moura de Silves*, *De Madri a Paris*, *A Cigarra*, *O homem da bomba*, *Os 28 dias de Clarinha*, *O Brasileiro*

⁹³ Idem, 7/7/1891.

⁹⁴ *Auctoridade*, 09/02/1896, p. 3, "Chronica Theatral".

Pancrácio, Os Dragões Del Rei, Solar dos Barrigudos, Uma noite bem passada, Intrigas no Bairro e Nini.

Além de Souza Bastos, outro ator/diretor que ganhou destaque foi José Ricardo⁹⁵, que ao longo dos anos esteve à frente de companhias com diferentes formações e denominações. Sua estreia em São Paulo se deu com a Companhia de operetas, revistas, vaudevilles e comedias do Teatro Príncipe Real do Porto:

A estréia da companhia portuguesa dirigida pelo ator José Ricardo foi um sucesso franco. Havia natural curiosidade em ouvir a companhia, que agradou tanto no Rio de Janeiro; mas a atenção convergia para o ator José Ricardo, que se apresentava, pela primeira vez, ao nosso público. E, realmente, os elogios de que vinha precedido o simpático artista não eram exagerados. José Ricardo é um excelente cômico, sóbrio e consciencioso; não abusa duma certa liberdade, tacitamente concedida aos atores, que se encarregam duns papéis cujo único fim é fazer rir.(...) A concorrência era extraordinária.⁹⁶

Entre as companhias cariocas que apresentaram operetas em São Paulo estão a Companhia Silva Pinto, a Companhia de ópera-cômica e operetas do teatro Santana, dirigida pelo ator Mattos, que representou *Surcouff, o corsário, A Mascotte* (tradução de Eduardo Garrido) e *Um Rapaz de Saias* (adaptação de *Os 28 dias de Clarinha*); e a Companhia do Teatro Variedades (empresa da atriz Ismênia dos Santos e direção do ator Machado), com *O Gafanhoto*, de Eduardo Garrido.

Revistas, mágicas, vaudevilles: São Paulo recebe as companhias cariocas

O repertório das companhias cariocas era formado, em sua maior parte, por revistas e mágicas, acompanhadas por *vaudevilles* e uma ou outra opereta de sucesso, parodiada ou apenas traduzida. A crítica teatral queixava-se da falta de peças em português e, aparentemente, em português tinham o

⁹⁵ Outras companhias portuguesas que representaram operetas no período: Companhia Portuguesa de operetas sob a direção do ator Taveira e Grupo Dramático Infantil do Real Clube Ginástico Português (1885).

⁹⁶ *O Estado de São Paulo*, anúncio de 28/10/1903 (foto) e seção "Palcos e circos" de 28/10/1903.

potencial de atrair público mais amplo. Quando a Companhia Souza Bastos abriu sua temporada 1895/96 com a opereta *a Cigarra* foi muito elogiada justamente por isso:

Temos afinal um bocado de teatro em nossa língua. Já não estávamos pouco desejosos de ouvir falar em nosso idioma nos palcos onde nos acostumamos a escutar todas as mais línguas da raça latina, da raça anglo-saxônica e o horrível 'patois', do Rio do Prata falado por franceses e por italianos.⁹⁷

Apesar da queixa reproduzida, era forte a presença de companhias portuguesas. Os elencos formados no Rio de Janeiro reuniam artistas brasileiros de origens distintas - inclusive paulistas⁹⁸-, além de estrangeiros de várias nacionalidades, grande parte deles portugueses, que atuavam como autores, compositores ou elementos de destaque ou direção de companhias, contribuindo para a perpetuação da prosódia lusitana nos palcos. Um bom exemplo é Eduardo Garrido, radicado no teatro brasileiro, que ia da comédia ao *vaudeville* e da opereta à mágica.⁹⁹

Porém, no final do século XIX o falar característico das ruas paulistanas começa a ser ensaiado em peças de autores paulistas ou pelas companhias cariocas em turnê por São Paulo. A revista *O Boato* (1899) já trazia a confusão e miscelânea de sotaques das ruas paulistanas.¹⁰⁰ O fio condutor da peça era um casal de caipiras, Quitéria e Anastácio, vindos de Araras com a filha Dorinha, e como era de costume nas revistas de ano cariocas, acabavam envolvidos em muitas confusões, interagindo com variados tipos, como imigrantes italianos, chilenos, mendigos, artistas e um empresário inglês. Apesar das incursões de autores pela linguagem das ruas desde *O Boato*, a prosódia lusitana imperou nos palcos, segundo Neyde Veneziano, até 1912. Para ela, a incorporação da "língua brasileira" se deu nas revistas, burletas e comédias de costumes a partir da representação de *Forrobodó*, burleta de Luiz

⁹⁷ Também foi aclamada por trazer operetas leves, "que são a moda e o gosto do dia". Idem, 8/12/1895.

⁹⁸ Moraes, J. G. Vinci de. "Arranjos e timbres da música em São Paulo. In: Paula Porta (org.), *História da Cidade de São Paulo*. São Paulo: Paz e Terra, 2004, p. 602; e Bessa, *Op. Cit.*

⁹⁹ Segundo o também português Eduardo Victorino, ele teria modificado o panorama teatral português e carioca por sua esperteza e talento. VICTORINO, E. *Atores e Atrizes*. Rio de Janeiro: A Noite Editora, 1937, p. 85, *apud* MARIANO, *Op. Cit.*, p. 27.

¹⁰⁰ O tema será aprofundado no terceiro capítulo.

Peixoto e Carlos Bettencourt, com música de Chiquinha Gonzaga; São Paulo teria seu equivalente: Juo Bananére, que captou a fala macarrônica das ruas e a transpôs para o teatro e a literatura.¹⁰¹ Bananére praticamente inventou outra língua, aprofundando em suas peças (*Sustenta a Nota* e *A Divina Encrenca*, de 1918) a representação dessa mistura linguística, que já podia ser ouvida em São Paulo no finalzinho do século XIX, quando Arlindo Leal havia lançado sua revista e apresentado a questão.

A linguagem não era a única novidade do *Boato*. Na opinião de Vicente de Paula Araújo, as músicas, ao menos nos títulos, também eram bem paulistanas: *Tango da Cantadeira*, *Maxixe do Teatro da Moda*, *Coro dos Fazendeiros*, *Jota do Coliseu Festa Alegre*, *Walsa da Roleta*, *Schottish da Serpentina*, *Coro das Beatas*, *Tango da Caninha do Ó*, *Maxixe da Mulata*, *Coplas da Carta*, *Cançoneta da Boemia*, *Walsa da Noite*, *Terceto dos Fiscais*, *Bacharel de Momo*, *Couplets do Tenente do Diabo*, *Ali Babá*, *marcha e Valsa de Dorinha*.¹⁰²

Mas aos olhos do colunista do *Estado* a revista de Leal não cumpria o principal desígnio de uma revista de ano, modelo então em voga, de fazer a sátira dos acontecimentos recentes de maior relevância. Por outro lado, o crítico atacou mais uma vez o autor no tipo de humor escolhido, embora estivesse de acordo com as convenções do gênero, em torno das referências sensuais e do duplo-sentido.

No gênero teatral em que se estreou o sr. Arlindo Leal não são suficientes a boa vontade e a profusão dumas tantas pilherias. Panhar o lado cômico dos acontecimentos dum certo período, apresentar ao publico esse ridículo, naturalmente, sem esforço, fazendo ao mesmo tempo sobressair um humor inalterável e leve, não é coisa tão fácil como a primeira vista parece.¹⁰³

De fato, escrever revistas não parece ter sido tarefa fácil: embora fosse um dos gêneros considerados “menores”, sem valor crítico ou literário, era cobrado dos autores o enquadramento nas convenções da “revista de ano”, razoavelmente consensuais à época (constituindo uma excessão em relação

¹⁰¹ VENEZIANO, *Op. Cit.*, p. 171.

¹⁰² ARAÚJO, Vicente de Paula. *Salões, circos e cinemas de São Paulo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981, p.37-38.

¹⁰³ *O Estado de São Paulo*, 13/05/1899.

aos demais gêneros). Esse modelo vigorou nos palcos até os primeiros anos do século XX, tendo como elemento indispensável o fio condutor, representado no *Boato* pelo tema recorrente dos caipiras que visitam a cidade grande. Esse evento central devia servir de pretexto para a sucessão de quadros em que se fazia a revisão e a crítica de fatos relevantes do ano anterior. O pé na realidade, definido pela própria nomenclatura do gênero, contrastava com a aura fantástica de grande parte dos quadros, povoados por caricaturas vivas, tipos dos mais variados, alegorias e personificação de objetos, sentimentos, alimentos: podiam ser personagens abstrações como *O Boato*, *A Paulicéia*, *A Imprensa*, e o que mais a imaginação dos autores permitisse.

A metalinguagem, recurso freqüentemente utilizado, ajudava a explicitar e consolidar as convenções da revista entre público e crítica, fazendo com que fosse o gênero mais bem delimitado naquela época. Isso pode ter contribuído para que o termo “teatro de revista” seja até hoje utilizado para representar as várias formas de teatro musicado do início do século XX, associadas à *mise-en-scène* deslumbrante que marcou cada vez mais a revista com o passar dos anos. No *Boato*, porém, ela deixou a desejar, pois a peça foi considerada “mal vestida” e os cenários “pintados ‘a la diable’”.¹⁰⁴

Aparentemente, São Paulo gostava mesmo de um Boato¹⁰⁵. Ele já tinha sido personagem na revista *Itararé*, levada à cena no São José, em 1894, pela Companhia de Dramas e Operetas dirigida por Moreira de Vasconcelos. O ator Penna encarnava essa alegoria; Luiza Leonardo fazia “o simpático papel da **Paulicéia**”, Castilho o de *Itararé*, Moreira de Vasconcelos o de **Progresso**, Peret o de **Comércio** e Vilella o de **Viaducto**. A apoteose final homenageava a Praça da República, onde a Paulicéia passava em revista as tropas que marchavam para Itararé, em referência à formação de um exército de cerca de seis mil homens que se reuniram naquela comarca em evento ligado à Revolução Federalista.¹⁰⁶ No anúncio, destacava-se a grandiosidade da montagem, em que tomavam parte cem pessoas.

¹⁰⁴ Idem.

¹⁰⁵ É interessante a esse respeito, a fala do cronista João do Rio, que apresentou o boato como uma espécie de instituição nacional. (Schapochnik, Nelson (Org.). *João do Rio: um dândi na Cafelândia*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.)

¹⁰⁶ Idem, 16/5/1894.

Cenários novos e pintados expressamente para esta peça pelo distinto cenógrafo da empresa, Eugenio de Azevedo.

Fogos cambiantes, adereços, luz elétrica e mais pertences do distintíssimo artista Jardim.

Roupas completamente novas e luxuosas(...) ¹⁰⁷

Às vésperas da estreia, o colunista declarou suas expectativas com a peça que ia “quebrar a monotonia das insípidas noites que temos tido em São Paulo” ¹⁰⁸.

Dizem-nos cousas extraordinárias dessa revista que passou incólume pelo olhar investigador da polícia. São criticados, acreditamos com felicidade, os últimos acontecimentos de 93 e os de 94, e aparecem, segundo nos informam, muitos personagens que figuram na política e nas letras paulistas. Há muitos números de musica, e dizem-nos que alguns lundus apimentados que devem cair no gosto do público. ¹⁰⁹

Diferentemente da revista de Arlindo Leal, esta não foi acusada de falta de atualidade. Dias antes da representação, e concomitantemente à publicação dos anúncios, o jornal noticiava o retorno à Capital do 2º Batalhão de Voluntários Paulistas: “Mais festiva, mais entusiástica, não podia ser a recepção dos bravos patriotas, que abandonando tudo, família, comodidades, marcharam para o Itararé a fim de defender o solo paulista.” ¹¹⁰ O inflamado patriotismo que predominou na imprensa no início do período republicano pode ter contribuído para a análise positiva que o colunista do Estado fez sobre a peça, minimizando o fato de a nova produção teatral não ser “rigorosamente feita e filiada ao gênero a que pertence”. Possuía, porém alegorias, “pilherias, 'qui pro quos', trocadilhos e vários números de musica bem inspirados, proporcionando tudo isso o necessário para agradar o publico e cair como vulgarmente se diz no *gôto* das platéias”. Recebeu aplausos vigorosos, mas a *mise-em-scène*, embora anunciada como luxuosa pela empresa, foi considerada “sofrível” pela crítica, que também condenou o desempenho da orquestra, por ter enterrado “seu pai como pôde”. ¹¹¹

¹⁰⁷ Idem, 15/5/1894, anúncio.

¹⁰⁸ Idem, 16/5/1894.

¹⁰⁹ Idem, 15/5/1894.

¹¹⁰ Idem.

¹¹¹ Idem, 18/5/1894.

O *Itararé* foi tecida por mais um “conhecido escritor e maestro paulista” que, assim como Arlindo Leal, se ocultava sob o pseudônimo de João Falstaff. Tratava-se de Francisco de Assis Pacheco¹¹², músico de formação erudita que, apesar do pomposo pseudônimo referente à ópera de Verdi¹¹³, se destacava pela composição de polcas, lundus e outras peças populares. Pacheco acompanhou pessoalmente os ensaios dirigidos por Moreira de Vasconcelos, ao lado de alguns colegas jornalistas “dos mais estimados”¹¹⁴. No afã por novidades, ao longo das representações, como era de costume, outros quadros foram sendo incluídos: *A Vitória do Marechal*, *Tiradentes*, *O Guarany do São José* e *o Guarany do Polytheama*, julgados por João da Luz.¹¹⁵

Vasconcelos percebia a ansiedade das plateias paulistanas por verem retratados fatos e lugares de seu cotidiano. Ele já havia trazido, dois anos antes, outra peça classificada, de forma semelhante ao *Itararé*, como revista cômico-lírico-fantástico-burlesca. **A Paulicéia**, escrita em co-autoria com Assis Vieira, ponto da companhia. Ela foi encenada pela Companhia da Fênix Dramática da Capital Federal, no mesmo teatro. Antes da estréia, as expectativas pela representação eram expostas na imprensa:

Esta peça, esperada com visível ansiedade, deve dar fartas récitas à estimável companhia nacional. Informam-nos de que esta revista é quase que uma glorificação de São Paulo e de seu progresso, e de que a sátira apenas roça de leve, de quando em quando, antes em cócegas do que em arranhões, a epiderme da terra paulista. A nossa vida é ali apresentada com toda a nossa febre de progressos rápidos e com as dificuldades resultantes da concorrência, que nós sofremos mais do que nenhum outro povo do Brasil. Enfim, vejamos a revista(...)¹¹⁶

Na mesma edição era publicado o anúncio, enorme para o padrão da época, apresentando-a como “grande acontecimento teatral” e descrevendo detalhadamente os quadros, números musicais e artistas envolvidos na

¹¹² Apenas o pseudônimo é divulgado nos periódicos. Mas segundo a Enciclopédia da Música Brasileira Assis Pacheco era o autor de *Itararé*. In: *Enciclopédia da Música Brasileira – erudita, folclórica, popular*. São Paulo: Art Editora Ltda, 1977, p. 581.

¹¹³ Ópera *Falstaff*, baseada em peças de Shakespeare. As óperas de Verdi faziam muito sucesso em São Paulo no período, como será visto no terceiro capítulo.

¹¹⁴ *O Estado de São Paulo*, 15/5/1894, anúncio.

¹¹⁵ Idem, 17/5/1894.

¹¹⁶ Idem, 20/12/1892.

montagem. A música era de vários autores, entre eles o ensaiador e professor Manoel Passos, que anos mais tarde trabalharia no *Boato*, e o regente Manoel Martins de Paula. Havia temas e cenários tipicamente paulistanos, mas a enumeração dos 11 quadros e 36 números musicais revela que não pode ser considerada propriamente uma “revista paulista”:

Quadros PRÓLOGO: 1º QUADRO A tribu dos Brasileienses; 2º QUADRO **Panorama de São Paulo, apoteose.**

ATO I: 3º QUADRO **Um matuto na cidade**; 4º QUADRO **A vida paulista**; 5º QUADRO Nápoles; 6º QUADRO O tumulto de um herói, apotheose.

ATO II: 7º QUADRO Uma penca de fatos; 8º QUADRO Mosquitos por cordas; 9º QUADRO **O Viaduto do Chá, apotheose**;

ATO III: 10º QUADRO Cousas e lousas; 11º QUADRO **Gloria a São Paulo.**

Números Musicais: “PROLOGO:1- Coro característico dos indígenas. 2- Coro de saída (Passos). 3 - Surdina. 4- Valsa da Aurora. 5-Entrada dos Pagés (Carlos Gomes). 6. Coro dos Estados (Passos). 7- **Entrada de São Paulo.** 8-Galope Final.

PRIMEIRO ATO: 9- Intermezzo onomatopaico Ferro-Carril (Chapí). 10 - **Coplas do matuto (Passos)**. 11- Chegadoinho! Chegadoinho (Cyriaco Cardoso). 12- Habanera da iniciativa e coro (Chapi). 13- Tango da roleta (Francisca Gonzaga). 14 - Surdina. 15- Canção dos Clubs (C. de Cardoso) 16- Schottisch do Sport (Chueca e Valverde). 17-Hino de D. Luiz. 18 - Entrada do 30 kilos. 19- Valsa da Revista Academica (F. A. Pinto). 20 - Barcarola Napolitana. 21- Tremulo final.

SEGUNDO ATO: 22 - Coro polca dos cambistas. 23- **Habanera do Theatro Minerva** e coro. 24 - Lundú da Baiana (F. A Pinto). 25- Sexteto dos embuçados (Lecocq). 26 - Sexteto dos sebastianistas (Chapí). 27 - Surdina. 28 - Tango dos Liquidados (Costa Junior). 29 - Miscelania do Capadocio. 30 - Tango do 13 de maio. 31-Coro e Bailado da Imigração Chinez. 32-Marcha de Cádiz.

TERCEIRO ATO 33 - **Valsa da Paulicéia, original da distinta maestrina paulista D. Corina de Souza** 34- Coplas Gracioso do B. do Calçado 35 - Grandioso ensemble das nações 36 - Hino Nacional

Souza Bastos advertiu, mais tarde, se tratar de uma revista que mudava de nome conforme a localidade em que era apresentada¹¹⁷. Por isso, é possível identificar apenas uma minoria de quadros e números musicais

¹¹⁷ BASTOS, Souza. *Carteira do Artista*, p. 763, *apud* AMARAL, *Op. Cit.*, p. 244.

específicos sobre São Paulo (em destaque acima). Cabe ressaltar, porém, que a revista foi toda adaptada: figurino e adereços haviam sido confeccionados especialmente para sua representação no São José, além dos cenários, considerados “verdadeiramente notáveis”, que retratavam o Viaduto do Chá, o Largo do Rosário e o Largo do Palácio. Locais conhecidos ou emblemáticos como esses eram tema comum nas cenas que as companhias cariocas inseriam nas peças para torná-las mais interessantes aos paulistas. O memorialista Paulo Cursino de Moura relembra como o Viaduto do Chá era sempre uma referência:

Dizem até que nas *revistas*, então representadas no velho Teatro Provisório, depois Sant’Ana, se faziam troças com o Viaduto [do Chá], aparecendo este em cena, com as características cancelas de entrada e saída, onde se postava o “compère” a exigir dos transeuntes o pagamento da passagem. Dizem que ficou célebre a *piada* de que se tornara porta-voz a artista Júlia Goubert, da Companhia Moreira Vasconcelos e Sepulveda, e, pela qual, com veemência, o guarda, pernóstico e irreverente, pretendia exigir de uma senhora, velha e viúva, os três...vinténs necessários para a travessia. Os que viram e riram..., aí estão para contar. Bons tempos, dirão.¹¹⁸

Outro dado a se ressaltar é a composição exclusiva da “Valsa da Paulicéia” por uma maestrina paulista, Corina de Souza. Mesmo os números musicais adaptados de compositores estrangeiros foram considerados muito bem escolhidos e ouvidos com prazer, principalmente a referida valsa, o Schottisch do Sport, as coplas do matuto, e a valsa da Revista acadêmica. Mas ainda não era dessa vez que São Paulo teria uma revista filiada às convenções do gênero:

Não é propriamente uma revista cômica, na verdadeira acepção desta palavra; é antes a exposição ligeira e despresticiosa de fatos destacados da vida paulista; e é, antes de tudo, uma verdadeira glorificação, uma homenagem do princípio ao fim, de São Paulo e do seu crescente progresso. Não há, pois, crítica. As alusões ali aparecem ao de leve, de quando em quando, visando principalmente não ofender suscetibilidades.(...)¹¹⁹

¹¹⁸ Idem, 20/12/1892.

¹¹⁹ O Estado de São Paulo, 22/12/1892

Reconhecia-se essa delicadeza e “boa vontade” da companhia em homenagear São Paulo. Teve casas cheias, e agradou o público pelos ditos espirituosos, boa música, passagens interessantes e bom desempenho de Moreira de Vasconcelos, no papel de São Paulo, e Sepúlveda, no de Brasil. Mas para ser revista, precisaria ter mais movimento e graciosidade, além da sátira de fatos paulistas da atualidade. O *Correio Paulistano* relatou que plateia, camarotes e galerias “estavam apinhados de gente” (uma “enchente a cunha, “em gíria de bastidores”) e que “a expectativa do publico paulista foi plenamente satisfeita, e isto se pôde concluir dos aplausos que constantemente cumulo, no correr da peça, os diversos actores na sucessiva apresentação de typos e scenas muito conhecidos nesta capital”¹²⁰. Para o crítico, os autores de passagem pela capital paulista “ainda fizeram muito e até excederam a nossa expectativa, porquanto apresentaram na revista diversas críticas finamente feitas sobre factos e typos paulistas, como se os conhecessem de longa data”, tendo agradado “imensamente”.¹²¹

Preocupada com a atualidade dos fatos criticados, quando a companhia trouxe a peça ao Minerva no ano seguinte, a empresa destacou no anúncio: “SCENAS NOVAS! EPISÓDIOS RECENTES!”. Dois deles eram o “Duetto dos Paraguas”, número famoso que integrou várias peças do período, e “Os frades Piracicaba”.¹²² A propósito, a cidade dos tais “frades” foi homenageada na opereta-revista *A Noiva da Colina*, do escritor Joaquim Luiz; o título provavelmente foi dado em referência ao apelido de Piracicaba, sua cidade natal.¹²³

Apesar dessas importantes iniciativas de se produzirem as primeiras revistas paulistas¹²⁴, a maioria das peças do gênero encenadas na capital

¹²⁰ *Correio Paulistano*, 22/12/1892.

¹²¹ *Idem*.

¹²² *O Estado de São Paulo*, 3/6/1893.

¹²³ Encenada no Polytheama em 1899 pela Companhia de Revistas, Dramas e Operetas dirigida pelo ator Ferreira da Silva. *Idem*, 29/5/1899.

¹²⁴ Há referências, ainda, sobre a revista *Brás Moderno*, encenada em 1908, no Teatro Colombo, pela Companhia Candelária Couto. Descrita como “revista de costumes do Bairro do Brás” (Magáldi e Vargas, *Op. Cit*), tinha 3 atos, 7 quadros e 3 apoteoses e foi escrita por Henrique Reis, com música compilada de vários compositores. No elenco da companhia estavam a líder da trupe, já mencionada, M. Augusto, J. Rangel, Z. Torres, Rita Oliveira, L. Ximenes, Leal, A. Couto, J. Mattos e os amadores Sylvio, Rodrigues, F. Simas, A. Martins, Octavio, entre outros. (*O Comércio de São Paulo*, 09/11/1908)

paulista eram tipicamente cariocas, e representadas por companhias montadas no Rio de Janeiro. As companhias portuguesas também alcançaram grande destaque, principalmente com a famosa revista *Tim Tim por Tim Tim*, encenada incontáveis vezes durante o período, por companhias portuguesas ou organizadas no Brasil, que também faziam circular trechos dela por representações e partituras de outras peças. Foi a inspiração para várias outras, como *Tan Tan* (1895) e *Tim Tim mirim* (1900), por exemplo, e onde se fundou, de acordo com Salvyano Paiva, a figura da baiana iconizada.¹²⁵

Souza Bastos foi um dos empresários e diretores portugueses mais presentes e bem sucedidos no Brasil, apresentando-se em São Paulo à frente de elencos com diferentes denominações, que encenaram *De Madri a Paris* (1893), *Sal e Pimenta* (1896) e *Pão Pão Queijo Queijo* (1897), considerada “paródia infeliz” de *Tim Tim* pelo colunista da *Vida de Hoje*, periódico especializado em literatura e esporte.¹²⁶ Paiva atribui à forte presença de Bastos o predomínio do lusitanismo no Brasil na última década do século XIX, já que as companhias brasileiras não tinham status profissional e “pique” para competir com elas. Ademais, havia, segundo ele, um público potencial formado pela grande comunidade portuguesa e de descendentes pertencentes à classe média abastada. As revistas brasileiras seguiriam os moldes das portuguesas: a brincadeira com os fatos, mas sem tinturas comprometedoras¹²⁷, o que nos remete às críticas às revistas paulistas dessa primeira fase, *Paulicéa* e *Itararé*, repreendidas por não se filiarem ao gênero, já que apenas tocavam de leve nos fatos recentes, substituindo a sátira pela homenagem ou glorificação da cidade. A participação das companhias portuguesas na encenação de revistas em São Paulo parece pequena à primeira vista, mas é preciso lembrar que muitos artistas, atores, diretores e empresários se dirigiam ou se filiavam às companhias montadas no Rio de Janeiro.

Essas costumavam obter êxito em São Paulo. Vinham precedidas da fama que obtinham junto à imprensa carioca, mas essa boa recepção não

¹²⁵ PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. *Viva o rebolado – vida e morte do teatro de revista brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

¹²⁶ *A Vida de Hoje*, nº 19, 12/09/1897, p. 2 - "Vida nocturna"

¹²⁷ PAIVA, *Op. Cit.*, p. 97-99. Roberto Ruiz defende a importância da influência e dos capitais portugueses (.RUIZ, R. *O Teatro de Revista no Brasil. Das Origens à Primeira Guerra*. Rio de Janeiro: Inacen, 1988). Mário Nunes considera que a grande presença de companhias portuguesas durou até 1912 (NUNES, M. *40 anos de teatro*. Rio de Janeiro: SNT, 1956).

destoava da alcançada por companhias de fora do Brasil; a condenação das frequentes visitas estrangeiras, em nome do desenvolvimento de um teatro nacional, ainda não era, em fins do século XIX, uma ideia com força e consenso nesse meio, reconhecendo-se, esporadicamente, a validade de uma prática teatral voltada prioritariamente para a diversão. Cronistas e memorialistas, em grande parte imigrantes ou descendentes, corroboram essa impressão, pois viam com bons olhos as influências estrangeiras em São Paulo naquela época.

As companhias cariocas foram oferecendo espetáculos com particularidades que, somadas à boa escolha de repertório e à *performance* de artistas cômicos bastante populares, fizeram com que caíssem no gosto do público paulistano. Aventuravam-se por tudo quanto fosse gênero de sucesso: *vaudevilles* franceses, operetas de variadas origens e zarzuelas espanholas. Além disso, contavam com revistógrafos de sucesso atuantes no Rio de Janeiro, entre eles Arthur Azevedo, Moreira Sampaio, Moreira de Vasconcelos, e os compositores Costa Júnior, Luiz Moreira e o paulista Assis Pacheco, que escreviam revistas e mágicas de sucesso arrebatador.

As mágicas “de grande aparato” marcaram época nesse tempo de prestígio insuperável da ciência. Cheias de máquinas e efeitos visuais, suas principais convenções eram o universo do fantástico e o descompromisso com a realidade – se bem que eventualmente continham críticas a fatos da atualidade. Esses elementos se traduziam nos personagens (fadas, princesas, animais falantes, etc.), *mise-en-scène* e enredo, repleto de tramoias. Os números musicais eram diversificados e se alternavam com partes faladas e dançadas, em meio a um maquinário que fascinava os contemporâneos. A crítica reproduzida a seguir, relacionada à mágica *Pé de Cabra*, encenada em 1905 no Teatro Polytheama pela Companhia de operetas, mágicas e revistas do Teatro Apollo do Rio de Janeiro, dá várias pistas sobre essas convenções:

Se mágica fosse genero teatral que admitisse exigencias literárias, a que ontem foi pela primeira vez exibida em São Paulo teria de ser julgada severamente pela critica a mais desprestenciosa. Como, porem, peça deste genero alveja o seu fim desde que dê pretexto a effeitos de encenação e tramoias de machinaria, com um pouco de

música ligeira e agradável, a mágica tem elementos para agradar principalmente pelo modo como está posta em cena.¹²⁸

A complicada “machinaria” exigia, porém, maior tempo de ensaio, de modo a evitar falhas dos equipamentos, além de funcionários especializados e logística de transporte. São essas as razões que parecem explicar o número pequeno de encenações de um gênero tão apreciado pelo público paulistano, não chegando a cinco por cento das peças representadas entre a última década do século XIX e a primeira do XX.

A primazia nas representações do gênero foi das companhias cariocas. Ele estreou em São Paulo no fim do ano de 1876, com *Ali Babá* (encenada várias vezes nas décadas seguintes), representada pela Companhia do Teatro Fênix Dramático do Rio de Janeiro, com “casa cheia a mais não se poder desejar”¹²⁹. Quando em 1891 a Companhia do Teatro Apolo do Rio de Janeiro (dirigida por Guilherme Silveira) trouxe *A galinha dos ovos de ouro* ao São José, a crítica revelou o apreço das plateias paulistanas pelo gênero:

O teatro estava completamente cheio, o que aliás acontece todas as vezes que se anunciam mágicas, gênero pelo qual o publico manifesta sempre grande predileção. Além disso, pela descrição dos numerosos quadros, já se mostrava digna à concorrência que teve(...) ¹³⁰

Os “bons ditos” e a “franca hilaridade”, comuns também a esse gênero teatral, foram levantados como pontos positivos. Quanto às imprecisões cometidas pelos coros e pelas orquestras, não interferiram na boa recepção, ficando abafados frente ao luxo com que foi montada e aos “importantes e admiráveis maquinismos” destacados no anúncio.

A hesitação dos artistas na *première* de cada peça era algo comum especialmente nas mágicas, que envolviam não somente o bom desempenho de atores e músicos, como também a precisão técnica no movimento das máquinas e cenários. Com a vulgarização do gênero no último decênio do século XIX e o progressivo endurecimento da crítica, tais falhas passaram a ser destacadas e condenadas, se bem que isso ainda fosse considerado como

¹²⁸ *Correio Paulistano*, anúncio de 17/3/1905 e seção Platéias e Salões de 18/3/1905.

¹²⁹ *O Estado de São Paulo*, 17/10/1976.

¹³⁰ *Idem*, 28/06/1891; e AMARAL, *Op. Cit.*, p. 238.

algo natural. *A Pêra de Satanás*, levada ao palco do São José, em 1895, pela mesma companhia, então sob direção de A. de Faria, ilustra uma série de questões relativas à mágica:

A peça não estava completamente ensaiada, e por isso houve muitas hesitações, tanto por parte dos atores como dos maquinistas; isto, porém, é vulgar em peças de grande espetáculo e de complicadas tramóias (...). Cenários magníficos e vestuários bons(...) é um amontoado de situações burlescas, algumas muito cômicas (...) O publico riu-se das pilherias e trocadilhos (...) Nas representações subseqüentes, adquirindo os artistas a necessária vivacidade, a peça acabará mais cedo e agradará mais que na primeira representação.¹³¹

O libreto de Eduardo Garrido¹³² trazia, como de costume, os mais inverossímeis personagens e cenários: diabos, fidalgos, pagens, tritões, bailadeiras, caçadores, macacos, soldados, amores, cortesãos, entre outros, descritos detalhadamente no anúncio. Nele, o empresário colocava em destaque também a distribuição dos papéis da "mágica de mais tramóias e transformações", além de ressaltar o extremo capricho na montagem, com "cabeleiras especialmente feitas para esta importante peça".¹³³

Nessa fase que antecede o teatro por sessões, era comum que os espetáculos acabassem tarde, especialmente nas primeiras apresentações de mágicas grandes como esta, em 3 atos e 18 quadros. Por esse motivo, a empresa colocava nos anúncios informações sobre a oferta de "bonds para todas as linhas"¹³⁴. Além disso, já havia a preocupação, mais tarde presente no Regulamento de Divertimentos Públicos de 1909, de terminarem os espetáculos antes da meia noite.

A Companhia do Teatro Santana foi uma das que mais se destacaram pelas peças fantásticas, termo usado na época, ao que tudo indica, como sinônimo de mágica. Em seu repertório das temporadas de 1892 e 1893 constavam: *A Corça do Bosque*, *A conquista dos talismãs*, *A tentação*, a

¹³¹ Idem, 19/1/1895.

¹³² Partitura composta por trechos das obras de Offembach, Lecocq, Furtado Coelho, Adolpho Lidner, Chueca e Valverde. Do mesmo autor foi também encenada uma das mágicas de maior sucesso do período: *O Gato Preto*, com "música dos mais notáveis compositores europeus" (Idem, 26/7/1891).

¹³³ Idem, 11/1, 17/1 e 18/1/1895.

¹³⁴ Em alguns anúncios diz-se que os bilhetes seriam vendidos aos expectadores no próprio teatro, para saber quantos carros seriam necessários.

famosa *Ali-Babá ou Os 40 ladrões* e *A Rosa de Diamantes*, escrita pelo ator Primo da Costa. A crítica, em seu profundo respeito pelo trabalho dos autores teatrais, em geral desprezava peças escritas por quem não fosse do *metiér*, mas o público aplaudia quando encontrava a diversão:

É uma peça tão absurda e incongruente como todas as mágicas, e como as outras devendo seu êxito aos deslumbrantes cenários, às tramóias, visualidades, bailados e trechos de canto. Tem todavia por assunto uma idéia poética muito delicada, que mais daria para um poemeto galante que para uma peça teatral. O desempenho, à parte a Sra Lopiccolo e o Sr Mattos, foi verdadeiramente deplorável. Tudo desafinado e incerto, desde a prosa dos artistas até os movimentos dos maquinistas e as funções do contra-regra. (..) Contudo o publico aplaudiu, e o publico é o juiz supremo. Deve portanto dar ainda boas casas.¹³⁵

Moreira Sampaio, revistógrafo atuante no Rio de Janeiro, também realizou incursões por esse universo fantástico, escrevendo *Os amores de Psych* – musicada por Luiz Moreira e apresentada em 1896 no Teatro São José pela Companhia do Teatro Variedades do Rio de Janeiro – e *A Borboleta de Ouro*, em 3 atos, 16 quadros e 2 apoteoses, produzida em conjunto Orlando Teixeira e musicada pelos maestros Assis Pacheco e Costa Junior. Anunciada como "a maior e mais deslumbrante novidade de 1898 no Rio de Janeiro", foi encenada no Polytheama no ano seguinte pela Companhia de ópera-cômica, opereta e comédia do Teatro Apolo do Rio de Janeiro. A propaganda e o elenco, composto pelos festejados atores Colás, Peixoto, Mattos e Medina de Souza¹³⁶, contribuíram para o sucesso alcançado: “agradou francamente” pela comicidade, bela música e cenários magníficos, permanecendo em cartaz por vários dias.

Magalhães Júnior, biógrafo do ator Leopoldo Fróes¹³⁷, relaciona o sucesso da mágica às “platéias ingênuas”, que se “assombravam” com “truques de fazer cair o queixo, a começar por figuras que desapareciam por alçapões, depois de levantar-se do palco, em seguida a uma explosão, em

¹³⁵ Idem, 23 e 24/08/1892.

¹³⁶ No elenco também figuravam as atrizes Herminia Adelaide, Gabriela Montani, Mazza, Olympia Montani, Elisa de Castro, Olympia Amoedo, Candelaria, Liberata, Angelina Vetulli; e os atores Nazareth, Barbosa, Campos, Pedro Nunes, Canario M. Braga, Amorim, Montani, Veiga e Cesar. Empresa Faria, Sampaio e companhia.

¹³⁷ Ator, nascido em Niterói e que passou a ter contato com o ofício teatral em Portugal. Fez sucesso em São Paulo na década de 1910, principalmente com o dito “teatro sério”.

meio a verdadeira nuvem de fumaça... A levitação da protagonista, por meio de hábeis recursos mecânicos” impressionava os expectadores.¹³⁸ Referia-se a mais uma peça do comediógrafo português Eduardo Garrido, *A Filha do Ar*.

Aproveitando o sucesso do gênero, companhias italianas de operetas eventualmente incluíam mágicas em seu repertório. A sempre apreciada *Orfeu no Inferno* foi encenada – ora como mágica, ora como opereta - durante várias temporadas pela assídua Companhia Tomba e pela Luís Maresca, em 1891; a Companhia Espanhola de Zarzuelas Amurrio trouxe *Robinson Crusoe*; e as companhias lisboetas Taveira e Miranda encenaram, respectivamente, *O Relógio Mágico*(1905) e *A Filha do Feiticeiro*(1906). Até mesmo a única companhia russa que excursionou no período representou *A Sala Verde* (1892), espetáculo classificado como mágica, porém uma modalidade diferente do que estava habituado o público paulistano, com “várias sortes de prestidigitação”¹³⁹ (ilusionismo) a cargo do diretor da companhia, Herman Filho. *A Sala Verde* era, na realidade, a última parte do espetáculo, com assombrações de fantasmas e em que “apareciam e desapareciam” várias pessoas.

Dias depois, ainda no mês de novembro daquele ano, chegava ao São José a Companhia da Fênix Dramática da Capital Federal, que foi recebida com comemoração do crítico do Estado: "Vamos, enfim, ter um pouco de teatro dramático em nossa língua, que, à força de ausência do palco, já decerto nos vai parecer...estrangeira".¹⁴⁰ A declaração, que pressupõe o predomínio dos gêneros ligeiros na década de 1890, não impediu que mais essa companhia, dedicada prioritariamente à representação de dramas, incluísse em seu repertório, como tantas outras, os gêneros musicados populares. Além da comédia musicada *Como Se Fazia um Deputado*, de França Junior, o diretor Moreira de Vasconcelos colocou em cena o *vaudeville* *A Criada de Perona*.

O *vaudeville* foi o quarto gênero mais representado na cidade no período, e metade das encenações esteve a cargo de companhias organizadas no Rio de Janeiro. Suas origens remetem às pantomimas e canções de rua francesas do

¹³⁸ MAGALHÃES JÚNIOR, R. *As Mil e uma vidas de Leopoldo Fróes*. Lisa- Livros Irradiantes S.A, 2ª ed. (1ª ed. 1966), p. 21-22.

¹³⁹ *O Estado de São Paulo*, 6 e 8/11/1892.

¹⁴⁰ *O Estado de São Paulo*, 11/11/1892.

século XVIII, incorporadas pela *comédie-en-vaudevilles*, repertório dos teatros de barracas ao ar livre e feiras, embriões dos grupos teatrais mambembes. Suas principais convenções são o enredo recheado de equívocos e quiproquós que se conduzem até um final feliz moralístico e a alternância de fala e canto num andamento bastante acelerado.¹⁴¹

O apreço pelo gênero ganhou força em São Paulo com a temporada realizada em meados de 1893 pela Companhia de operetas, *vaudevilles* e comédias, sob a direção do maestro Rosentell. Foram encenados *Mam'zelle Nitouche*, *La Cigale*, *Mam'Zelle Godiche*, *Coquelin de Printemps*, *Lili*, *La Noce a Nini*, *Le Coq* e *La Roussote*. Para a estréia foi escolhida *La Femme a Papa*, peça escrita especialmente para a atriz-cançonetista Anna Judic, considerada criadora das principais peças francesas do gênero representadas em Paris nos 20 anos anteriores:

Seu talento e sua beleza deliciam a Europa inteira nesse repertório gracioso e leve do *vaudeville*, quase criado para ela, e da *chansonette*. (...) não há talvez na França contemporânea quem melhor personifique a arte o espírito francês(...) Veja-se como ela diz o *couplet*. Nada mais simples e ao mesmo tempo nada mais gracioso, mais espiritual, mais delicado. O trabalho de Judic, assim no *couplet* como na cançoneta, é um trabalho de lapidação. Dão-lhe uma idéia quase sempre grosseira, áspera (...) e vai ela, pega essa pedra tosca, passa por seu espírito harmonioso, e a apresenta luminosa, facetada, prismática (...)¹⁴²

A “idéia quase sempre grosseira”, relatada pelo crítico na maior parte das cançonetas dos *vaudevilles*, parece ter alguma relação com o enredo habitual desse tipo de peça: um caso amoroso, casamento e/ou adultério, que servia como pretexto para situações cômicas e mil embaraços. Diferentemente do desempenho fino e harmonioso dado por Judic e sua trupe, algumas montagens adotavam maior realismo nas cenas sensuais e linguagem considerada inapropriada ou obscena. Todavia, isso não era impeditivo para o sucesso de público, que ávido por novidades, prestigiava especialmente as estreias. Foi o caso da encenação, em 1902, de *O Príncipe da Bulgária*,

¹⁴¹ VENEZIANO, *Op. Cit.*; ARAUJO, *Op. Cit.*, p. 157., PAIVA, *Op. Cit.*

¹⁴² *O Estado de São Paulo*, 16 e 18/6/1893.

traduzida por Arthur Azevedo do original de Dancourt e Bertal, pela Companhia de *vaudeville* e comédia do Teatro Lucinda do Rio de Janeiro, que contava com os aplaudidos Mattos, Peixoto, Cinira Polônio e Rosa Villiot:

Numerosíssima concorrência, enchendo completamente platéia, camarotes e torrinhas (...)

É uma dessas complicadas 'pochades' parisienses que tem por maior objetivo produzir a hilaridade no público; e alcança com extraordinário êxito esse fim. Não temos tempo nem espaço para fazer aqui um resumo do entrecho, o que, aliás, não seria das coisas mais fáceis assim de momento; diremos simplesmente que esse enredo é habilmente tecido, muito movimentado, rico de situações cômicas, cheio de um espírito grosso mas altamente hilariante.

O publico riu-se e aplaudiu a valer.¹⁴³

A temporada realizada pelo grupo no Teatro Santana foi a mais importante do período no que diz respeito ao *vaudeville*, não só pelo sucesso de público, como também pela escolha de repertório e diversificadas críticas que recebeu. A segunda peça a ser representada, *A Mulher do Comissário*, de autoria de Maurice Hannequim e tradução de Adolpho de Faria, apesar de ter “situações engraçadas e provocar a gargalhada franca e espontânea”, provocava a impressão de que o gênero já estava se esgotando:

Não é, por certo, uma peça original, mas o gênero tem sido tão explorado que atualmente é difícil, para não dizer quase impossível, escrever um *vaudeville* cujos episódios não se pareçam com os de outro já representado. Fundando-se todas estas peças em quiproquós mais ou menos verossímeis, que dão lugar a situações difíceis e cômicas, toda a habilidade dos autores consiste em lhes dar soluções satisfatórias, desmanchando o enredo e pondo as coisas como no estado inicial da peça. Na invenção e combinação dessas situações, desses 'clous', reside toda a originalidade e sucesso dessas peças.

Ora, na 'Mulher do Comissário', Maurice Hannequim não revelou grande força de imaginação, e não lhe queremos mal por isso. A peça tem reminiscências de outras, e entre elas, do 'Sub-prefeito'. Mas é justo reconhecer que está bem arquitetado, e que o interesse vai crescendo do primeiro ao terceiro ato, que é o melhor.(...).¹⁴⁴

¹⁴³ O *Correio Paulistano*, 06/04/1902.

¹⁴⁴ O *Estado de São Paulo*, 10/04/1902.

A “falta de originalidade” e “reminiscências” de outras peças eram mais toleradas no *vaudeville* que na opereta. Não obstante essa pequena deficiência, a crítica foi positiva por fatores como o desempenho, tendo os artistas construído os personagens com naturalidade. O crítico do *Estado* muda de ideia em relação à exaustão do gênero quando assiste ao *Quase!*, tradução de Arthur Azevedo do original de Paulo Gavault e George Berr:

Ainda há dois dias, a propósito de *vaudevilles*, dizíamos que o gênero tinha sido tão explorado e os autores abusado tanto dos mesmos 'clous', que era difícil, para não dizer quase impossível, apresentar uma novidade. Pois damos, aqui mesmo, as mãos á palmatória, e confessamos que Paulo Gavault e Georges Berr venceram habilmente a dificuldade com o 'Moins Cinq', que o nosso distinto colega Arthur Azevedo traduziu, e muito bem, por '*Quase!*'¹⁴⁵

O enredo girava em torno do *quase* adultério praticado pela esposa provinciana, seduzida pelo advogado parisiense conquistador, e do marido, convencido pelo advogado da normalidade da traição. A originalidade observada acima parece residir, na visão do crítico, “no quadro de costumes de fina comédia, estudados com muita observação”, e na “naturalidade e ironia delicada”. O destaque no desempenho ficou para Cinira Polônio, que construiu a personagem da esposa como “antes um *typo* de comedia de costumes do que de simples *vaudeville*”¹⁴⁶. A crítica do *Correio Paulistano* foi menos animada, pontuando-se o “abuso de recursos muito estafados, como o do personagem que pronuncia mal certas letras e o do outro que tem o cacoete de repetir uma frase a todo momento”¹⁴⁷. Mas confirmava as casas cheias que o *vaudeville* proporcionou à companhia e a hilaridade: “com franqueza, há muito que não vemos rir tanto em teatro”.

A companhia trouxe, ainda, o conhecido *Maridos na corda bamba*, *Paraíso*, *As três sombrinhas* e *O Deputado das Saias*, que, segundo o anúncio, acabara de obter “o maior sucesso quando representada no Rio de Janeiro, segundo opinião unânime da imprensa”. Traduzida por Moreira Sampaio do original de Victor de Cofens e Pierre Veber, não agradou o exigente crítico do *Estado*, que a caracterizou como um “grande cochilo”:

¹⁴⁵ Idem, 12/04/1902.

¹⁴⁶ Idem.

¹⁴⁷ *Correio Paulistano*, 12/04/1902.

É a peça mais desconchavada que temos ouvido. Em todos os 4 atos, desconexos, sem pé nem cabeça, não ha um único episodio cômico, uma única cena espirituosa. Uma companhia que tem Cinira Polonio, Rosa Villiot, Mattos e Peixoto tem o dever de não nos dar peças como o desenhado *Deputado das Saias*.¹⁴⁸

Ao longo da década de 1910, os *vaudevilles* perderiam espaço para revistas e burletas, mas continuariam sendo muito apreciados pelo público e influenciando a escrita teatral.

Uma “misturada de gêneros” (e as peças regionalistas)

A “misturada geral” e indefinição em torno gêneros teatrais e ritmos musicais era mais que comum nesse período. Essa “tamanha misturada” estava presente nos processos culturais e sociais mais abrangentes. O país, recém saído da escravidão e da monarquia, lutava para modernizar-se a qualquer custo para vencer os arcaísmos do mundo rural que, no entanto, se apresentava como referência mais autêntica de uma suposta “alma nacional”. Nessa época repleta de incertezas, em que a busca para encontrar a “identidade nacional” era uma espécie de imperativo, a cultura rural deveria ser resguardada na forma de folclore. Com a expansão e concorrência implacável da cultura urbana, ele deveria ser protegido e divulgado, tornando-se preocupação e eixo de discussão de intelectuais tradicionais e modernistas, bem como “moda sertaneja” nos centros urbanos importantes, revelando-se de diversos modos no teatro e na música, principalmente a partir da década de 1910. Neste quadro difuso, elementos do mundo tradicional rural se misturavam com fragmentos do universo moderno, apontando para diversas intermediações e fusões. Embora centrais na formação do país que se modernizava, essas culturas construídas fora dos padrões oficiais podiam se negadas e rejeitadas. Esse era justamente o caso do teatro ligeiro, cujos gêneros se confundiam e eram vividos como experiências cotidianas sem necessariamente se imporem formas específicas.¹⁴⁹

¹⁴⁸ O *Estado de São Paulo*, anúncio de 16/4/1902 e seção "Palcos e circos" de 17/4/1902.

¹⁴⁹ MORAES, José Geraldo V.; FONSECA, Denise S. *Op. Cit.*

Apesar do esforço na identificação de certas características de tipo é preciso reconhecer que no início do século XX predominava uma espécie de laboratório das diversas modalidades de entretenimento em um contexto cultural também novo da metrópole paulistana. O público, as companhias nacionais e os críticos ainda estavam construindo as convenções, concepções e o vocabulário adequado aos gêneros representados. E neste contexto prevalecia a mistura e a confusão que se revelava em formas híbridas e curiosas como burleta-revista, vaudeville-opereta e opereta-revista-cômico-lírico-burlesca, cujo principal aspecto em comum era a importância da música na estruturação e/ou condução do espetáculo.¹⁵⁰

Para complicar ainda mais o cenário confuso e indeterminado, a esta “misturada de gêneros” teatrais e adaptações as mais variadas, se associava a confusão das formas musicais existente à época. As indefinições dos gêneros da música popular em formação no período são bem conhecidas e talvez seu paroxismo tenha sido indicado por Mário de Andrade na impagável identificação de um certo “samba-tangaico”¹⁵¹. Os diversos gêneros urbanos como o choro, a marcha e o samba, em decantação, eram introduzidos como experiência e novidades nesses espetáculos. Neles, apareciam acompanhando as peças e esses novos gêneros, as formas híbridas vindas do século XIX como valsas, polcas, lundus e maxixes, que se misturavam a estilos regionais como cateretês, trovas, canções sertanejas, que, finalmente, conviviam com gêneros estrangeiros como tangos, fados, cançonetas havaneiras, *schottish can-cans*, *ragtimes* e *cake-walks*.¹⁵² Isso sem falar nos empréstimos de trechos

¹⁵⁰ De um modo geral, a música podia cumprir dois papéis principais: o de “texto condutor” e o de “trilha sonora”. No primeiro deles, as canções podiam desempenhar a função de roteiro e texto da peça, como era frequente nas revistas, em que muitas vezes a história era contada exclusivamente por meio dos esquetes musicais. No segundo caso, a música seguia a lógica da “trilha sonora”, simplesmente acompanhando o espetáculo, como nos casos do sainete, que era um gênero cômico mais curto e com menos movimento. É provável também que em muitas situações a música oscilasse entre o texto e a trilha. De qualquer modo, a música sempre ajudava a construir significados e servia para criar os efeitos pretendidos pelos diretores (drama, humor, paixão, etc.).

¹⁵¹ ANDRADE, Mário de. “Marcelo Tupinambá”, In *Música doce música*, p. 108.

¹⁵² A maioria eram gêneros dançantes, e sobre sua presença no cenário musical brasileiro da passagem dos séculos Cacá Machado explica que “durante o processo de adaptação das danças europeias ao Novo Mundo, principalmente a contradança e a polca, ocorreu um processo de deslocamento rítmico comum que resultou na criação de novos gêneros musicais: o *ragtime* na América do Norte, o *danzón* na América Central, e o *maxixe* e os *tangos*

operísticos. Como se percebe, nos palcos paulistanos eram divulgadas tanto as modas nacionais como as estrangeiras. O público assimilava as novidades e os comediógrafos passavam a adaptá-las às peças, por exemplo através da prática da “música coordenada”. Nesse caso, que será detalhado no terceiro capítulo, competia a um ou mais maestros selecionar, “costurar” e arrematar os quadros musicais, construindo verdadeiras “colchas de retalhos” de acordo com a crítica da época. Além disso, como já salientado, os autores eram pressionados pela demanda crescente e permanente por peças novas, fato que tornava essas trocas e misturas um imperativo oportuno. Por fim, há que se considerar que usar músicas já conhecidas do público e “testadas” era mais um fator que poderia garantir o sucesso do espetáculo. Claro que num momento em que o circuito musical era incerto e o sistema de reconhecimento de autoria inexistente, esses empréstimos eram corriqueiros e normais e o critério de originalidade tornava-se questionável.¹⁵³

Além da instabilidade do teatro musicado e das indefinições dos gêneros da música popular e das ambiguidades e incongruências naturais da nascente crítica musical, a partir de meados da década de 1910 ocorreram sensíveis mudanças no panorama cultural paulistano. A nova dinâmica na verdade era produto de alguns fatores culturais gerais relativos às indefinições e transições porque passava o país, principalmente no que diz respeito à identidade nacional, o crescimento urbano e a moda regionalista ou “sertaneja”. Essa era uma época em que a intelectualidade de modo geral procurava encontrar ansiosamente um “tipo brasileiro” que ultrapassasse as distinções regionais. E

brasileiro e argentino no Cone Sul, para não ir muito longe nas variações dos novos gêneros americanos. Todos, aliás, sob o signo da sincopa, embora em diferentes modalidades. Machado, C. “Batuque: mediadores culturais do final do século XIX”, In: Moraes, J.G.V. e Saliba, E.T. (orgs.), *História e Música no Brasil*, São Paulo: Alameda, 2010, p. 132.

¹⁵³ Aliás, essa ação pouco difere das práticas folcloristas de “empréstimos” e circulação das obras musicais e poéticas. Na verdade, a questão da autoria na música urbana começa a ser debatida no final da década de 1910 e a historiografia da música popular selecionou como marco e referência as práticas de apropriação de Sinhô – aliás, um grande compositor para o teatro musicado carioca, onde se consagrou como o “Rei do samba” - e a gravação por Donga de “Pelo Telefone” de 1917.

no caso de São Paulo isso se manifestou antiteticamente na construção de um “tipo paulista” acaipirado, principalmente nas revistas e burletas.¹⁵⁴

Pouco expressiva nos palcos paulistanos até os anos 1900, a burleta foi grande destaque nas peças paulistas na década seguinte. Ela estava no meio do caminho entre a revista e a opereta, considerada por isso uma espécie híbrida de “revista de enredo”¹⁵⁵. Originada nas óperas cômicas italianas, ao invés de oferecer o painel fantástico e fragmentado de casos como o das revistas, geralmente apresentava um enredo, como nas operetas, formado por vários episódios repletos de humor e muita confusão. O caráter cômico e a inclusão de música brasileira tornaram o gênero bem popular na cidade, caindo no gosto do público e concorrendo diretamente com as revistas e operetas. A partir do período da Guerra elas tiveram a preferência das companhias locais, assumindo assim papel importante na regionalização temática. Por isso, gradativamente ficaram associadas especialmente aos temas do caipira e do choque entre metrópole e interior, consagrados por autores como Danton Vampré.¹⁵⁶

Excetuando-se a conhecida *A Capital Federal* (ora classificada como burleta, revista, ou comédia-revista), representada em São Paulo a partir de 1897, a burleta que alcançou grande sucesso na cidade nos primórdios do regionalismo foi *O Mambembe*, estreada em fevereiro de 1905. À experiência de Arthur Azevedo somava-se o talento do escritor paulista José Piza, já conhecido pelo seu “humorismo fluente e pela facilidade de assimilação de tipos nacionais”, especialmente caipiras.¹⁵⁷ Em 1956, quando foi editado o texto integral dessa peça, publicaram-se alguns escritos de Azevedo em que ele

¹⁵⁴ SALIBA, Elias T., *Raízes do riso*. São Paulo: Cia das Letras, 2002, p. 124-32 e capítulo 3, SEVCENKO, *Op.Cit*, cap. 4 e LUCA, Tania Regina. *A Revista do Brasil*. São Paulo: Ed. Unesp, 1999, p. 260-291.

¹⁵⁵ RUIZ, Roberto. *Teatro de revista no Brasil: do início à Primeira Guerra Mundial*. Rio de Janeiro: Inacen, 1988.

¹⁵⁶ Virginia Bessa aprofunda a discussão deste processo de “nacionalização” pela via “regionalista” em seu doutoramento, *Op. Cit.*.

¹⁵⁷ José Gabriel de Toledo Piza colaborou na imprensa periódica de São Paulo e do Rio de Janeiro, é autor de várias comédias e escreveu alguns trabalhos teatrais em co-autoria com Gomes Cardim, Arlindo Leal e Arthur Azevedo. In: MELO, Cássio dos Santos. “São Paulo Futuro: o caipira na projeção de uma metrópole”. *Revista Histórica*, nº 36, junho de 2009.

contava que quando pensou em escrever a peça José Piza¹⁵⁸ veio-lhe logo à mente, pois já conhecia alguns de seus trabalhos teatrais e sua habilidade na observação de costumes, e desejava lançá-lo definitivamente como autor teatral no Rio de Janeiro. A fala de Azevedo indica “como o Rio de Janeiro na Primeira República era o centro cultural brasileiro e de que para escritores de outros estados alcançarem notoriedade no teatro precisava-se passar necessariamente pelo crivo carioca.”¹⁵⁹ O mesmo ocorria com alguns músicos paulistas, que se familiarizavam com os procedimentos de composição para o teatro musicado na praça teatral carioca. Era o caso de Manoel dos Passos, que assinou a partitura da revista *O Boato*, e de Assis Pacheco, responsável pela composição e instrumentação da música do *Mambembe*, que foi elogiada por ser bem trabalhada e pela melodia “espontânea e fácil”¹⁶⁰. A partitura reunia vários estilos musicais e reminiscências, bem ao gosto das peças populares da época: a ária de Luís Fernandes, um “delicioso” dueto deste com Laudelina, “o saboroso, perturbador cateretê do quadro oitavo, o pequeno concertante com que termina o décimo primeiro gentilmente offembachiano”¹⁶¹. Misturavam-se, assim, a forte influência das operetas no teatro brasileiro da passagem dos séculos (ao apresentar um concertante inspirado no célebre compositor de operetas Jacques Offenbach) e elementos novos, como o cateretê, que já apontava para os novos tempos de valorização e representações de uma música do interior.

A peça foi escolhida para a estreia no Polytheama de uma das mais prestigiadas companhias cariocas que aqui se apresentaram: a do Teatro Apolo, que contava com artistas conhecidos e aclamados pelo público paulistano, como Peixoto, Machado, Balbina Maia, Cecília Porto e Brandão, atuando em cenários bonitos e vistosos. O ator paulista Sebastião Arruda¹⁶²

¹⁵⁹ *Idem*. Pode ser citado outro fato interessante que aponta nesse sentido: em abril de 1898, antes de se preocupar com a montagem de sua revista, Arlindo Leal pediu a Artur Azevedo que lesse a peça e desse sua opinião a respeito. (*Comércio de São Paulo*, 22/04/1898.)

¹⁶⁰ *O Estado de São Paulo*, 10/2/1905.

¹⁶¹ *Idem*, 11/12/1904, reprodução de artigo do *Jornal do Comércio* sobre a estreia no Rio de Janeiro.

¹⁶² Em 1903 ele já trabalhava na companhia Couto Rocha. Noticiando seu benefício em São Roque, a crítica referia-se a ele como “apreciado ator” (*Idem*, 20/7/1903). Na década seguinte

também teria participado da encenação original da peça no Rio de Janeiro, em 1904, encarregando-se de um papel secundário, o caipira *Bonifácio*; não se sabe, porém, se ele integrou a companhia na turnê por São Paulo. De qualquer maneira, trata-se de um episódio que contribui para a compreensão de que não é possível entender o período em termos estanques de “teatro carioca” e “teatro paulista”¹⁶³. Era mais um sentido da “misturada” que marcava o teatro musicado da época.

A história da peça aludia aos grupos mambembes, como era o caso dos primeiros elencos que se formavam em São Paulo na época, e que sem condições de arcar com custos e complexidade envolvida nas encenações nos teatros das capitais, mambembeavam por cidades do interior do estado. O enredo conta, assim, uma história verossímil, do empresário Franzão, velho e conhecido ator, tipo meio boêmio e meio artista, que organiza seu grupo “para ir assombrar e explorar os cafundós de São Paulo”¹⁶⁴. Ele recruta parte de sua trupe com atores amadores, como a personagem Laudelina Gayoso e Eduardo, seu par romântico. Franzão tem mil dificuldades para conseguir “o cobre para mover a companhia”, e no final da peça, retorna com parte do elenco para o Rio de Janeiro, onde começa a organizar um novo mambembe.¹⁶⁵

Esse quadro com temas regionais e representações de tipos caipiras foi se intensificando em São Paulo nos anos seguintes, acompanhado da representação de mais algumas burletas, que em meados da década de 1910 estariam mais próximas de um conceito de “típico”, com temáticas e músicas regionais, que significava um mundo sonoro composto de canções, duetos, desafios, cateretês, congadas, reisados e assim por diante. E foi nesta mesma época que Cornélio Pires apresentou suas peculiares “conferências” com fortes tonalidades regionais. Em 1910, ele encenou pela primeira vez uma delas no Colégio Mackenzie, mesclando um velório caipira, histórias, piadas e dupla de violeiros. Na verdade, essas “conferências” eram autênticos espetáculos musicados e provavelmente em razão da forma e conteúdo, tiveram rápida e inesperada repercussão do público. O espectador que frequentava suas

passaria a ser o grande representante do teatro musicado regionalista, imortalizado no tipo caipira.

¹⁶³ MELO, *Op. Cit.*

¹⁶⁴ *O Estado de São Paulo*, 10/02/1905.

¹⁶⁵ *Idem.*

conferências na capital paulista era diversificado e semelhante ao do teatro ligeiro: variava de camadas mais populares, à gente da classe média e da burguesia ilustrada interessada nos temas regionalizantes. Este modelo composto de música, histórias e anedotas sempre contadas em dialeto caipira acabaria se consagrando no cenário dos espetáculos, e depois seria transportado para o disco e, com sucesso, para as emissoras de rádio na década de 1930.¹⁶⁶

No final dos anos 1910, os críticos se dividiam entre a aprovação das representações de temas, costumes e músicas tidas como “genuinamente brasileiras” nas peças, e a tradicional negação dos populares gêneros teatrais musicados, rebaixados por serem associados sobretudo ao divertimento. Assim, perpetuou-se em certo sentido a visão majoritária dos jornalistas que faziam crítica musical e teatral na passagem dos séculos. Essa diferenciação que a intelectualidade fazia “entre a arte e o passatempo” foi vivida por Machado de Assis no final do século XIX, e traduzida em seu conto “O Machete”, no qual, enquanto o músico erudito é associado à arte, o popular realiza “o mero exercício do ‘passatempo’, que visa à imediatez do entretenimento, que se prevalece da incultura imperante no meio e do desejo, sôfrego e generalizado, de gozar e de esquecer.”¹⁶⁷

Ocorre que no caso do teatro musicado, embora prioritariamente voltado ao entretenimento, as canções mais marcantes não eram esquecidas, ficando guardadas na memória afetiva da população. A circularidade musical que tinha nos palcos um de seus principais personagens está, assim, profundamente relacionada com a recepção dos espetáculos, tema do próximo capítulo.

¹⁶⁶ MORAES, José Geraldo Vinci, *Metrópole em Sinfonia*, p.234-248. Ver processo semelhante na Alemanha, In RICHARD, Lionel, *Op.cit*, p. 218

¹⁶⁷ WISNIK, José Miguel. “Machado Maxixe: o caso Pestana”. *Teresa – Revista de Literatura Brasileira*, São Paulo, n. 4-5, FFLCH-USP, 2004, p. 25.

A RECEPÇÃO DOS ESPETÁCULOS: A CRÍTICA, A CENSURA E OS "CASOS DE POLÍCIA"

No Polytheama, na noite de antehontem, quando se cantava o primeiro acto da Lucia, um cão entrou por um camarote a dentro e poz-se a ladrar desesperadamente.

Cantores e orchestra, que já não andavam muito certos, começaram a desafinar de um modo horroroso, e, ia tudo perder-se num naufrágio inevitável, quando grita uma voz das galerias:

Ó seu cachorro, não nos oppômos que cante; mas, se quer cantar, vá para o palco e sujeite-se á batuta!

E uma gargalhada geral veio salvar a situação.¹

Caso Colonial, um caso curioso

Nos primeiros dias de 1902 subia ao palco do Teatro Santana a opereta *Caso Colonial*, com libreto de Pedro Augusto Gomes Cardim² e música de Carlos de Campos³. A ação central da peça ocorre no litoral paulista entre 1640 e 1641 e conta a história de um fidalgo português que envia ao Brasil sua filha única Maria, aconselhada a se disfarçar de rapaz (Mario) a fim de preservar sua honra longe da proteção paterna. O fato inusitado serve de pretexto para várias cenas sobre a história paulista e uma série de desencontros amorosos que se desenrolam com Maria e Nuno,

¹ *O Estado de São Paulo*, 23/12/1900.

² Gomes Cardim (Porto Alegre, 16/9/1865 – Rio de Janeiro, 22/5/1932), jornalista, autor teatral, político. Membro fundador da Academia Paulista de Letras e do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Foi vereador, deputado e intendente da cidade de São Paulo.

³ Carlos de Campos (Campinas, 6/8/1866 – São Paulo, 27/4/1927), formado pela Faculdade de Direito de São Paulo em 1887, exerceu a profissão de advogado em Amparo (SP) e fez carreira política. Estudou por um curto período de tempo com os maestros Carlos Gomes e Luis Provesi e compôs a ópera *A Bela Adormecida*, em um prólogo, um *intermezzo* e dois atos (libreto de João Kopke e orquestração de Luis Provesi). Além de músico amador, foi Secretário da Justiça (governo Campos Sales) e presidente do Estado (1924-1927). Dirigiu o jornal *Comércio Paulistano*. Em 1926, estreou no Teatro Municipal de São Paulo a ópera *Um Caso Singular*, com libreto de Gomes Cardim (MARCONDES, 1977: 134), provavelmente relacionada com a opereta *Caso Colonial*. Foi diretor político do *Correio Paulistano* naquele período, o que ajuda a explicar a exaltação da opereta em questão nesse periódico.

jovem que se apaixona por ela. O tio chega mesmo a duvidar da sanidade do rapaz quando se revela a paixão aparentemente por outro moço, já que todos ignoravam o disfarce de Maria. O final tem um desfecho feliz, com a união do casal. A peça foi acolhida calorosamente por crítica e público, para o que contribuíram a luxuosa *mise-en-scène*, com figurino e cenários exclusivos e fiéis à época da ação, e principalmente os números musicais. Além da importância então atribuída ao fato dos autores serem paulistas, numa época em que a maioria das peças musicadas encenadas na cidade era de cariocas ou estrangeiros.

A recepção do *Caso Colonial* revela uma rara sintonia entre produção desse tipo de espetáculo, crítica especializada, espectadores e uma política pouco sistematizada de controle oficial ao teatro musicado difundido em São Paulo no final do século XIX e início do XX. Entre as explicações para essa relativa harmonia está, em primeiro lugar, a filiação ao gênero opereta, ao qual se atribuía certo valor estético e proximidade de uma “boa música”, diferentemente da maior parte dos gêneros de teatro ligeiro em voga nos teatros paulistanos no período, particularmente a revista. Ora associada a uma suposta decadência do “teatro nacional”, ora responsabilizada pela inexistência deste, a produção revisteira fascinava o público paulistano especialmente desde a década de 1890, acompanhando o aumento da demanda por divertimentos públicos, como resultado da explosão populacional da cidade e por um novo estado de espírito que envolvia a valorização do lazer e da fruição artística.

Como visto no primeiro capítulo, o modelo revista de ano, que vigorava no início do século XX, fazia o comentário satírico de fatos marcantes do ano anterior, em uma sucessão de quadros povoados por caricaturas vivas, tipos e alegorias, costurados por um fio condutor, personagem conhecido como *compère*⁴. Movida à música “ligeira”, tinha como principal objetivo a diversão sendo, por isso, alvo constante de ataques da crítica teatral pela “falta de valor artístico” e descompromisso com um teatro educativo, que “elevasse” o

⁴ Veneziano, N. O Teatro de Revista no Brasil: Dramaturgia e Convenções. Campinas, São Paulo: Pontes, Ed. da Unicamp, 1991.

gosto do público médio, em nome da diversão e de um “mau riso”.⁵ Já a opereta, embora também associada a um “gosto estragado”, era vista positivamente por alguns críticos teatrais, na medida em que poderia servir como uma primeira etapa para a educação artística do público. Em uma série de artigos publicados na *Gazeta Artística*, era essa a conclusão a que chegara, meio a contragosto, Antonio Piccarolo:

(...) actualmente a opereta é a forma de arte mais vivaz e que mais responde ás exigencias e ao gosto do momento presente. (...)

É necessario antes de tudo chamar o publico ao theatro, estabelecer tal corrente por educação, e, visto que para alcançá-lo serve muito uma opereta, faz-se mister servir-se dela para obter tal fim. O gosto musical modificar-se-á por si num ato de auto-aperfeiçoamento quasi fatal.⁶

Numa aparente contradição, característica de uma época de transformações e incertezas, ao mesmo tempo em que autores e críticos buscavam modelos artísticos europeus, crescia também o debate em torno da música e do “teatro nacional” na imprensa paulistana. São Paulo já era o segundo principal destino das companhias estrangeiras em turnê pelo país, geralmente recebidas com entusiasmo. Essa relativa efervescência teatral fez surgir na cidade o título de “Capital Artística do Brasil”, cuja criação é atribuída à consagrada atriz trágica Sarah Benhardt, em uma de suas temporadas nos anos de 1886 e 1893.⁷ A despeito de sua origem incerta, o exagero é evidente, visto que o circuito teatral paulistano, ainda limitado nas últimas décadas do século XIX, não podia concorrer com a ebulição da criação e produção carioca. Mas a intelectualidade paulistana aparentemente não estava satisfeita apenas com as temporadas das inúmeras companhias estrangeiras. Desejosa de ostentar criações de “alto valor” artístico e estético urdidas por seus conterrâneos, queria também participar do debate em torno

⁵ O “mau riso” esteve associado no período ao universo do obsceno e do pornográfico, censurado pelas autoridades e críticos teatrais. As tentativas de se estabelecer limites para o humor integram o quadro amplo de uma “época de incertezas, na qual se rompiam crenças instáveis, sistemas simbólicos e linguagens públicas” (Saliba, E. T., *Raízes do Riso*, 2002, p. 150).

⁶ *Gazeta Artística*, n. 10, 05/1910, p. 1.

⁷ Silveira, Miroel. “O teatro em São Paulo”. In: Bruno, E.S. (org.) *São Paulo, terra e povo*. Rio de Janeiro: Globo, 1967, p. 278.

da arte nacional e do papel do teatro. Durante a segunda metade do século XIX o tema ganhava cada vez mais espaço na imprensa brasileira.⁸

O esboço dessas preocupações já se encontrava na *Revista Dramática*, primeiro periódico paulistano especializado em artes cênicas, publicado entre maio e setembro de 1860. Segundo Guinsburg e Patriota⁹, a função educativa assumida pela revista e parte da imprensa envolvia “orientar seus leitores e fornecer informações suficientes para que desenvolvessem juízos de valor, tanto no aspecto da moral pública, quanto no da fruição artística”. Entre suas atribuições estaria, portanto, o dever de “saudar as atitudes adequadas, bem como repreender comportamentos inoportunos”¹⁰. Tal percepção a respeito do papel da imprensa sobreviveu nas últimas décadas do século XIX e chegou ao alvorecer do XX com mais força e clareza entre os jornalistas. A boa recepção da opereta de Gomes Cardim e Carlos de Campos pode ser compreendida nestas circunstâncias. Abordando “o veio riquíssimo e virgem da nossa história”, ela representaria “a verdadeira obra nacional”, por intermédio de um libreto bem elaborado com uma “lição da história dos tempos coloniais”, desde a fundação da capitania, passando pela Companhia de Jesus e pelos “negócios inconfessáveis dos governadores”¹¹. Contra a sátira considerada grosseira feita pelas revistas, no *Caso Colonial* havia uma agradável “variedade e graça sem charge das situações”¹².

Em um período em que a música estava presente na maior parte dos espetáculos teatrais, a partitura também deveria estar de acordo com os ideais artístico-educativos para que a obra fosse considerada um primor. E

⁸ Para uma minoria dos críticos, o desenvolvimento teatral em São Paulo dependia unicamente da subvenção, pois o estado já contaria com autores, artistas e público. Uma das medidas urgentes seria a construção de um teatro municipal. Em 1898, era anunciada concorrência pública para sua construção, pela Secretaria da Intendência Municipal de Polícia e Higiene de São Paulo na figura de seu diretor, Alvaro Ramos. Ao longo da década seguinte, foram resolvidas as questões burocráticas e iniciada a construção do imóvel, inaugurado em 1911.

⁹ Guinsburg, J. e Patriota, R. “A Revista Dramática e o ideário do teatro como amálgama da nação”. In: CAMARGO, A. M. (org.), *Revista Dramática*, ed. fac. Similar, São Paulo: Edusp, Academia Paulista de História, 2007, p. 23.

¹⁰ Ibid., p. 23

¹¹ O Estado de S. Paulo, 6/1/1902.

¹² Correio Paulistano, 11/1/1902.

qual não foi a surpresa do crítico e escritor teatral Garcia Redondo¹³ ao se deparar com as composições do renomado político e advogado Carlos de Campos, que na sua opinião se revelou um “artista musical de extraordinário mérito e de raro engenho”¹⁴. Além das críticas publicadas nos dois jornais de maior circulação na cidade, *O Estado de São Paulo* e *Correio Paulistano*, Redondo escreve um artigo para este último, em que se coloca no papel de um espectador comum. Nele fornece informações valiosas sobre a boa recepção do espetáculo, destacando o agrado geral causado pela música, avaliado pelos vários números bisados, exigidos pela plateia “com entusiasmo e acentuada insistência”¹⁵. Preocupado em situar São Paulo no universo dos grandes compositores, ele garante que o triunfo de Campos “tanto seria alcançado em S. Paulo, como no Rio, como em qualquer outra parte do mundo”, lamentando apenas o necessário “esforço do jovem compositor para conter sua inspiração” dentro dos “moldes acanhados da opereta”, já que “a tendencia natural do artista é para elevar-se” e “alar-se para grandes rasgos lyricos”. E completa:

Leve, graciosa, honesta, sem maxixes e sem sambas, a partitura de Carlos de Campos é um primor no gênero e veio mostrar que temos no Brasil quem saiba fazer música capaz de rivalizar e até de exceder a que do estrangeiro nos vem.¹⁶

Certamente o autor salienta de modo deliberado a ausência de maxixes e sambas na partitura para se contrapor aos ritmos populares, característicos do teatro ligeiro. Nesta época o maxixe já era presença recorrente nas revistas cariocas, dançado tradicionalmente com requiebro e sensualidade. Já o “classico samba de homens de côr”¹⁷ começava a aparecer na imprensa paulista associado quase sempre ao universo da desordem e vadiagem, como em notícias sobre tumultos regados a bebidas alcoólicas. E geralmente aparecia ao lado de tangos, lundus, canções

¹³ Manuel Ferreira Garcia Redondo (Rio de Janeiro, 7/1/1854 – São Paulo, 6/10/1916), engenheiro, dedicou-se também ao jornalismo e à literatura, além de membro fundador da Academia Brasileira de Letras.

¹⁴ CP, 11/01/1902.

¹⁵ *Idem*.

¹⁶ *Idem*.

¹⁷ OESP, 17/05/1899, p. 1.

carnavalescas e uma série de números musicais considerados igualmente de “mau gosto” e ofensivos à “moralidade das famílias frequentadoras dos teatros”, todos eles condenados por “rebaixar” o gosto do público.

Desse modo, a “arte nacional de valor” residiria, de acordo com os ideais artístico-educativos divulgados na imprensa, no drama lírico, que, de acordo com Redondo, era a tendência natural do talento de Carlos de Campos. No decorrer do ano de 1902 a peça seguiu com a Companhia Silva Pinto¹⁸ em turnê pelo interior de São Paulo até chegar à capital da República. Ao completar um ano de sua estreia, o *Correio Paulistano* lembrou com carinho a data, considerada um marco do “florescimento das artes nesta terra”.¹⁹ A partitura chegou mesmo a ultrapassar os limites da peça, tendo trechos executados em concertos de prestígio. Um deles foi promovido em 10 de maio de 1903 pela Sociedade Beneficente Orquestral Paulista, tendo a “Suíte Caso Colonial” executada ao lado de peças de Wagner, Strauss e João Gomes de Araújo, sob a regência do maestro Antonio Leal.²⁰

Uma vez constatado que a “capital artística” dispunha de compositores talentosos, era preciso ainda superar alguns entraves para a “elevação do gosto”. A inaptidão e despreparo dos atores e atrizes para o teatro lírico apresentava-se como problema adicional nos primeiros anos do século XX, quando ainda não havia companhias organizadas em São Paulo e os elencos cariocas que excursionavam pela cidade eventualmente deixavam a desejar até mesmo no desempenho de operetas. Redondo observava, por exemplo, que as companhias cariocas de modo geral não dispunham de vozes para interpretar adequadamente a música e, como era padrão nesses casos, obrigando a realização de cortes na partitura. O Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, fundado em 1906, teria a função de amenizar esse

¹⁸ Também autodenominada Companhia de revistas, mágicas e comédias do Teatro Recreio Dramático do Rio de Janeiro, cujo elenco contava com as atrizes Pepa Ruiz, Maria Maza, Eloiza Concelta, Cecília Porto, Julietta Pinto, Esther e Carmelita; e os atores Brandão, Machado, Serra, Pinto, Jorge Alberto, Lino Rebello, Pedro Nunes, Franklin Rocha, Arruda e Teodorico. A direção técnica era de Silva Pinto e o regente da orquestra E. Serpa.

¹⁹ *Correio Paulistano*, 06/01/1903.

²⁰ Maestro paulista, irmão do comediógrafo e jornalista Arlindo Leal. Entre outras atividades ligadas à música, Antonio regia orquestras em espetáculos musicados. Foi responsável pela música da revista paulista *Pra Burro*, de Gilberts Gill, ao lado do maestro Bourdaut.

problema, ao formar músicos e atores²¹. Outra questão importante identificada como um problema eram as “circunstâncias acanhadas e estreitas do meio”, ou seja, a pressão exercida pelo público, que obrigava bons autores e compositores a atuar nos moldes do teatro ligeiro para alcançar sucesso.²²

Público e artistas

O ruído da plateia e o “galinheiro”

Por volta da década de 1870, quando o teatro musicado começou a ganhar espaço, o público desse divertimento ainda era restrito e formado, em sua maioria, por diletantes e membros da elite cafeeira. O memorialista Paulo Cursino de Moura descreve em suas *Evocações da Metrópole* a “assistência severa” que ia ao teatro:

(...) os homens de sobrecasaca, solenes, aprumados, com sorrisos de soslaio para as “primas-donas”, e as mulheres de mantilha, amplas e protetoras, longos vestidos cobrindo a pudicícia de pernas e de colos, levando pela mão de fâmulos recintos as respectivas cadeiras onde se assentassem nas plateias de chão batido ou quando muito de tijolos vermelhos.²³

Porém, esse público austero não garantia uma postura acanhada e manifestações contidas. O ruído provocado pela plateia já chamava a atenção de membros da imprensa e das autoridades, como revelam relatórios policiais da época. O então chefe de polícia Daniel Accioly de Azevedo, por exemplo, relatava que no dia sete de abril de 1867, um grupo significativo de estudantes ofendeu alguns atores durante o espetáculo, sendo “convidados a se retirar” do Teatro São José.

O propósito básico que girava em torno dos precários teatros paulistanos da segunda metade do século XIX e início do XX assemelhava-

²¹ Azevedo, Elizabeth F. C. R. “Conservatório Dramático e Musical de São Paulo: uma escola centenária”. *Histórica*, nº 16, p. 1-5, novembro de 2006.

²² *O Estado de S. Paulo*, 08/02/1905.

²³ Moura, P. C. de. *São Paulo Velho de Outrora (Evocações da Metrópole)*. São Paulo: Martins Fontes, 1943, p. 79.

se tardiamente ao que ocorria em grande parte das casas de espetáculo europeias. Tim Blanning considera que as casas de ópera “eram antes de mais nada um centro social”, acima de propósitos estéticos. Esse era um dos motivos para “jogos de carta, recepção de visitantes” e conversas, que só eram interrompidas “quando surgia uma cantora famosa ou começava uma ária popular.”²⁴ O relato do historiador Afonso Taunay assinala comportamentos que começavam a ser vistos como deselegantes pela elite paulistana.

Aos espetáculos perturbavam as chalaças e apóstrofes malignas dos espectadores mal-educados interpeladores de pessoas de destaque de camarotes e platéia. Mas este hábito grosseiro, emigrado da metrópole e corrente aliás em muitos países europeus, era geral em todo o país, especialmente no Rio de Janeiro, e perdurou até as primeiras décadas da nossa era.²⁵

De acordo com o historiador paulista, isso “não passava de coisa corriqueira em todas as grandes cidades do Brasil”, referindo-se a outro conflito provocado certa noite, em meados do século XIX, “pelas chufas endereçadas à Marquesa de Santos”, defendidas por Martim Francisco²⁶. Engajado em retratar São Paulo como capital do progresso, com transformações urbanas e sociais, Taunay minimiza a prática ruidosa da plateia, ressaltando que era hábito corrente em “muitos países europeus”.

De fato, nas principais capitais europeias do século XIX, os teatros eram locais marcados pela algazarra: a participação da assistência não só era comum, como desejada, estando relacionada a fenômenos como a claque, o escândalo provocado, os conflitos entre os diversos andares da sala ou entre a sala e a trupe, e as interjeições ou interpelações ruidosas dos

²⁴ Blanning, Tim. *O triunfo da música: A ascensão dos compositores, dos músicos e de sua arte*. Trad. Ivo Korytowski – São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 145. O autor destaca que o propósito social acima do estético, observado na Ópera de Paris, por exemplo, podia ser observado nas casas de ópera construídas mundo afora: Buenos Aires (1857), São Petesburgo (1860), Viena (1869), Praga (1881), Budapeste (1884), Manaus (1896), Rio de Janeiro (1909), São Paulo (1911). “Foram projetadas basicamente para permitir que a sociedade elegante se encontrasse num ambiente agradável, promovendo uma forma de arte elitista que realçava sua sensação de refinamento cultural.” (p. 152-153)

²⁵ Taunay, Afonso E. *História da cidade de São Paulo*, Melhoramentos, São Paulo, Cap. XXXIV, H.C., São Paulo, 1953, p. 225-226.

²⁶ Idem.

espectadores. Essas significativas manifestações diminuía à medida que os públicos se estendiam, diversificavam e renunciavam a comportamentos “não civilizados”.²⁷ Segundo Sennett, a tendência era que as pessoas tentassem parecer excessivamente discretas, evitando exprimir sentimentos de maneira arrebatada. Para ele, o conjunto de “boas maneiras, convenções, e gestos rituais” que se desenvolviam no interior dos teatros representavam “a própria substância” das relações públicas que estavam em transformação.²⁸ É durante o século XIX que se constrói, por exemplo, a noção de “concerto” e sobretudo suas práticas artísticas e da plateia. Relacionado à cultura e ao gosto burguês em ascensão, nele se impõe a postura do silêncio e a maneira contida dos artistas e do público.²⁹ Além disso, nas apresentações musicais e teatrais, essa mudança era acelerada por uma série de medidas tomadas pelas autoridades para o disciplinamento do comportamento das plateias, com regras de conduta fiscalizadas por guardas armados.³⁰

Esse processo ocorria em São Paulo simultaneamente à emergência de uma nova cultura, que abarcava uma transformação dos costumes, comportamentos e meios de discussão, e na qual a imprensa cumpria papel central, como será visto adiante. Ao mesmo tempo, o desenvolvimento da esfera pública levava à ampliação do conjunto de espectadores, conforme observado por Habermas em sua análise do fenômeno nos países europeus. O conceito de “público” passava a envolver todas as pessoas privadas que podiam apropriar-se dos objetos em discussão.³¹

²⁷ Charle, Christophe. *A gênese da sociedade do espetáculo. Teatro em Paris, Berlim, Londres e Viena*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 174.

²⁸ Sennett, Richard. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. Tradução Lygia Araujo Watanabe – São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 43-46.

²⁹ Obra clássica que discute o tema é a do historiador William Weber, *Music and the middle class. The social structure of concert life in London, Paris and Vienna between 1830 and 1848*. Aldershot, 2004.

³⁰ Blanning, *Op. Cit.*; Descrevendo o processo de formação de uma esfera pública nos países europeus, Habermas cita que em Paris desde meados do século XVII havia ordens policiais contra barulho, brigas e até homicídio, para proteger a “sociedade” nos camarotes e balcões. (Habermas, Jürgen. *Mudança estrutural da esfera pública: investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa*; trad. de Flávio R. Kothe – Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003, p. 54)

³¹ Habermas, *Op. Cit.* O autor analisa o processo de formação da “esfera pública burguesa” nos países europeus, tratando do conceito de público desde a Idade Média. Na França do

A despeito da modernização caótica de São Paulo e da inspiração em padrões europeus de comportamento, cultivados principalmente entre a elite econômica e dirigente, as intervenções do público ainda eram habituais no início do século XX. Olavo de Barros, que na década de 1910 participou de várias companhias mambembes³² narra em seu livro *Mambembadas* alguns casos pitorescos que ilustram as interações entre o público e os artistas no início do século. Um deles, que o autor intitulou “Bem sacada...”, é passado no Teatro Boa Vista, em 1917:

(...) a Companhia Sebastião Arruda representava uma opereta, em que desempenhava o principal papel a atriz Julia Lopes, que, em tempos, tinha tido voz.

Em certa passagem, a atriz devia cantar este verso:

-“Canto bem quando ele está aqui junto de mim”...

Um espectador do poleiro, gritou:

-Vão chama-lo depressa!³³

O “poleiro” a que o ator alude era uma maneira depreciativa para chamar as galerias, também conhecidas na época como “galinheiros”. Tratava-se do setor dos teatros de ingressos mais baratos, de onde os espectadores assistiam em pé e apertados aos espetáculos, isto é, empoleirados. Associado às ideias de desordem e certo “mau gosto”, as reações do “galinheiro” serviam para os jornalistas como uma espécie de termômetro da qualidade da peça e do desempenho: licenciosidades cometidas pelos artistas ao interpretar maxixes ou ditos picantes do texto costumavam causar alvoroço entre o público frequentador desse local. Nos casos considerados mais graves, podiam acompanhar com gritos, palmas ou bengaladas no chão a execução dos números musicais favoritos.

século XVIII, *le public* designava *lecteurs, spectateurs, auditeurs*, como destinatários, consumidores e críticos de arte e de literatura. Na Inglaterra da mesma época, já se pode falar de algo como “opinião pública”.

³² Também foi secretário da Companhia Alzira Leão.

³³ Barros, Olavo de. *Mambembadas*, Rio de Janeiro: Tipografia e Papelaria Coelho, 1942, p. 34.

O comportamento do público frequentador das galerias estava na mira dos críticos teatrais. Eles relatavam reações consideradas inadequadas até mesmo nas óperas, geralmente na forma de aplausos desmedidos ou “fora de hora”, atrapalhando a fluidez do espetáculo. Na representação da *Carmen* pela Companhia Zucchi-Otonello em 1900, o crítico do Estado assim se colocou:

E por falarmos em applausos: há nas platéas e nas galerias dois grupos de espectadores que levam o espectáculo inteiro a bater palmas. Um cantor faz uma fermata mais prolongada: palmas; dá um si bemol ou si natural, novas palmas; berra mais do que os outros, uma salva prolongada de palmas.

Ora, nós compreendemos bem esse *entusiasmo*; mas achamos também que por vezes elle é intempestivo. Ou guardem para os finais dos actos todos os applausos ou distribuam-nos de modo que não haja interrupção das scenas que se estão cantando no palco.³⁴

Tais comportamentos remontam, como já salientado, a meados do século XIX e já estavam na mira dos críticos da *Revista Dramática*, na qual o colunista de pseudônimo “Gume” queixava-se da plateia “barulhenta”, que “conversa e brinca com os actores; aplaude aquelle que não merece e desfeiteia aquelle que é digno de louvores”.³⁵ Desde então, cabia ao delegado de polícia impor silêncio e restaurar a ordem.

A barulheira também estava presente do lado de fora das casas de espetáculo, podendo estar integrada à estratégia publicitária dos empresários, interessados em atingir público maior do que a pequena parcela letrada da população. O relato de Jacob Penteado sobre a inauguração do Cinema Belém entre o final do século XIX e o início do XX ilustra bem essa questão:

A porta de entrada estava toda engalanada com cartazes, lâmpadas multicores e uma estridente campainha ao alto, que trilava sem cessar. Na calçada, uma ‘furiosa’ esmerava-se em massacrar, com todo ardor e arte de que era

³⁴ *O Estado de S. Paulo*, 30/12/1900.

³⁵ *Revista Dramática* (1860). Ed. fac. similar. São Paulo: Edusp, Academia Paulista de História, 2007, p.33 (n. 9).

capaz, as mais belas valsas, então em moda. Strauss, Waldteufel e Franz Lehar, se as ouvissem, estremeceriam, por certo, em seus jazigos. Mas o Zé-povinho queria coisa mais movimentada, e os artistas foram obrigados a executar marchas militares, polcas, dobrados e maxixes. E tanto entusiasmaram a ‘seleta assistência’ que os pares foram surgindo, aos poucos, iniciando um furioso rebolado, ali mesmo, na calçada.³⁶

Nelson Aprobato Filho destaca, a esse respeito, que a utilização dos “cartazes e lâmpadas multicores”, da “estridente campainha” e da “furiosa”, isto é, barulhenta banda, era “portadora de maior eficácia e de uma mais contundente persuasão”, pois essas linguagens “atingiam de maneira muito mais profunda a percepção humana e que não restringiam as formas de acesso”.³⁷ O memorialista Everaldo Vallim Souza conta que os espetáculos teatrais do palco eram complementados por

outros externos, cujos coparticipantes espectadores eram os mesmos. Constituiam eles em “animadas feiras” para especial venda, ao relento, das mais variegadas gulosêimas; sendo tudo abundante e caprichosamente confeccionado por afamadas quituteiras. Interessantíssima, à frente do São José, a fileira de tableiros, mesinhas, baús de folha, panelas, caldeirões, grelhas, e frigideiras expondo e aquecendo cuscús, pasteis, croquetes, cúbus, iscas, pinhões, pamonhas, castanhas, mingaus, mandobis, ovos quentes e tanta coisa gostosa mais, apreciadíssima e **apregoadada aos berros; sendo às vezes até mesmo em versos, oferecidos por estudantes...** a troco de empadinhas ou de quaisquer outras munições de boca para “banquetes” nas repúblicas a que pertenciam. Dentre os pregoeiros eram comuns uns molecotes pernósticos e espevitados que **vendiam roletes de dulcíssimas e macias caninhas do Ó em tableiros em cujas bordas, com uma batutinha, repenicavam característicos e compassados toques de bem africanos ritmos.** Às quentes noites não faltava ali o Malaquias – liberto mulatão que cantarolava:

“Sorvetinho, sorvetão,
Sorvetinho di ilusão;

³⁶ Penteado, Jacob. *Belenzinho, 1910 (retrato de uma época)*, Martins, São Paulo, 1962, p. 189.

³⁷ Aprobato Filho, Nelson. *Kaleidosfone: as novas camadas sonoras da cidade de São Paulo. Fins do século XIX-início do XX*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 2008, p. 215.

Quem não tem 200 réis
Não toma Sorvete não.
Sorvete, meus branco;
Pr'as guela refresca
E as paquera retemperá”³⁸

Com assistência variada e ativa, a balbúrdia na entrada dos estabelecimentos teatrais se estendia para seu interior, e não se restringia aos expectadores, contando com o subsídio dos próprios artistas e funcionários das companhias.

Toda essa barulheira não passava despercebida pela imprensa, imbuída de ideais civilizatórios, à luz dos novos padrões de comportamento e controle policial europeus. A ela, especialmente no caso da crítica artística e cultural jornalística, cabia a tarefa de cobrar do poder público o disciplinamento das condutas dos espectadores. Como indivíduos supostamente conscientizados, se apropriavam da “esfera pública controlada pela autoridade” e a transformavam “numa crítica que se exerce contra o poder do Estado”.³⁹

Atendendo a essas demandas debatidas na imprensa, surgiria, em 1909, um decreto para regulamentar o “serviço de inspeção, fiscalização e policiamento dos theatros e divertimentos públicos”⁴⁰. Suas disposições são interessantíssimas, pois a partir das proibições e delimitações estabelecidas pelas autoridades públicas são explicitadas as práticas sociais em voga no circuito teatral.⁴¹ Além disso, é preciso levar em conta que, pelo “escândalo público”, ou seja, eventos que transgrediam a regra e eram divulgados na imprensa, a autoridade “contribuía para a divulgação do que gostaria de silenciar”⁴².

³⁸ SOUZA, Everardo Vallim P. de. *A Paulicéia há 60 anos. In: Revista do Arquivo Municipal de São Paulo*. São Paulo: Departamento de Cultura Municipal, n. CXI, 1946, p.63.

³⁹ Habermas, *Op. Cit.*, p. 68.

⁴⁰ O decreto n. 1714, de 18/03/1909, era publicado de acordo com a lei n. 1103, de novembro de 1907.

⁴¹ O regulamento trata de questões como a censura, deveres das companhias, dos espectadores, das autoridades policiais etc., bem como estabelece penalidades aos infratores.

⁴² Charle, *Op. Cit.*, p. 270. Toda essa repercussão e curiosidade do público em torno de escândalos e casos policiais se expressava em colunas dedicadas a esses assuntos, publicadas nos grandes jornais. Vistos com distanciamento, os fatos assumiam função de entretenimento (Sevcenko, Nicolau. *Orfeu Extático na Metrópole. São Paulo, sociedade e*

No que diz respeito aos deveres dos espectadores, o regulamento institui uma série de obrigações, desde as mais básicas, como a determinação de se ocuparem os assentos conforme a numeração dos bilhetes, e as relativas à segurança, como a proibição do fumo nas localidades indicadas, até preceitos que acabam corroborando o comportamento ruidoso e desordenado da audiência – ou de parte dela – descrito por memorialistas e críticos teatrais. Na realidade, a maior parte dos parágrafos versa justamente sobre isso, demonstrando uma clara preocupação com a “manutenção da ordem”. Os expectadores deveriam “permanecer em atitude correcta durante o espectáculo”, não praticando “actos que incomodem aos outros”, como “pedir a execução de peça estranha ao espectáculo”, “recitar discursos” ou “declarações que perturbem a ordem e o socego publico”, nem “distribuir no recinto manuscritos, impressos ou gravuras”. A tentativa de limitar a interação entre o palco e a audiência era tão explícita que se proibia o público de “perturbar os artistas”, “salvo o direito de applaudir ou de reprovar, fazendo-o porém em termos comedidos”. Interessante que a redação do texto, muito embora autorizasse as palmas, as inclui como uma forma de “perturbação”, pois, como se sabe, os aplausos não costumavam ser feitos de maneira amena, e sim espontânea e estridente. A ideia se complementava com a vedação ao arremesso ao palco de objetos que molestassem os artistas (flores e tomates, por exemplo), e à ocorrência de “motim ou assuada”, bem como à prática de “outros quaisquer actos” que interrompessem o espetáculo ou pudessem “comprometter a ordem e segurança publica”.

Tais determinações deixam claro que a interação entre os artistas e o público era vista como uma potencial ameaça à ordem. Os improvisos e alterações no texto e na música por parte dos atores e dos músicos, bem

cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1992). Segundo Sennett, ao mesmo tempo em que as pessoas tendiam a não se expressar em público, conservando “o imaginário do homem enquanto ator que orientava o Antigo Regime”, desenvolvia-se a identidade do espectador, que “não participava da vida pública quanto se empedernia em observá-la”. O culto à personalidade dos atores, em especial às estrelas (que serão abordadas no capítulo seguinte), é sintoma desse mesmo processo: “o homem público sentia-se mais confortável enquanto uma testemunha da expressão de outra pessoa, do que enquanto um ativo condutor da própria expressão” (Sennett, *Op. Cit.* p. 243).

como o emprego dos recursos do ponto e da claque, manifestam como o diálogo com um público caloroso era importante para as companhias.

A claque, o ponto, e as “colaborações”

Com a modernização caótica da cidade, em curso desde as últimas décadas do século XIX, o entendimento hegemônico era de que velhos hábitos, ligados a São Paulo rural, deveriam ser superados⁴³. No âmbito do teatro musicado, uma das principais modalidades de entretenimento na época, não poderia ser diferente: a ordem deveria prevalecer sobre comportamentos considerados inadequados, como a pateada, “movimento dos pés, bordões, cacheiras, taboas, assobios, feito pela platéia” em gesto de reprovação⁴⁴. Talvez na tentativa de estabelecer algum controle sobre o comportamento da plateia, ou mesmo entusiasma-la, as companhias mais estruturadas tinham a figura do cabo da claque, cujas funções são descritas por Saturnino Praxedes⁴⁵:

Para um maníaco por ordem como eu, o serviço de reger uma dúzia de gabirus e cacatuas me parecia fácil. (...) Lá fui eu todo pachola, armado de lousa, giz e entusiasmo necessário para levantar os contratados das torrinhas laterais, tradicional sítio dos claqueurs. (...) Ao cabo cabia arregimentar gente alegre para os espetáculos, em troca do bilhete gratuito e, às vezes, um encontro com o ator patrocinador das palmas.⁴⁶

O relato de Praxedes se refere a uma companhia carioca razoavelmente estruturada, na década de 1910. Aparentemente, porém, o recurso da claque já era usado na passagem do século XIX para o XX.

⁴³ Moraes, José Geraldo Vinci de. *Sonoridades Paulistanas: a música popular na cidade de São Paulo – final do século XIX ao início do século XX*. Rio de Janeiro, Funarte, 1995.

⁴⁴ Giron, Luís Antônio. *Ensaio de ponto: recortes carnavalescos por Saturnino Praxedes, ex-funcionário da Companhia Nacional de Burletas & Revistas do Teatro São José*. São Paulo: Ed. 34, 1998, p. 176.

⁴⁵ Na obra *Ensaio de Ponto (Op. Cit.)*, Luís Antônio Giron trabalha como romancista e cria o personagem fictício Saturnino Praxedes, funcionário da Companhia Nacional de Burletas e Revistas do Teatro São José do Rio de Janeiro. Praxedes teria começado na companhia carioca aos 19 anos, como estafeta e contra-regra, passando em seguida para a função de ponto. O “depoimento” em questão no texto refere-se a uma ocasião em que precisou substituir o cabo da claque da companhia por um mês.

⁴⁶ *Apud* Giron, *Op. Cit.*, p. 66.

Somando-se aos anúncios exaltadores das companhias e de suas estrelas, o emprego da claqué tinha a função de criar uma impressão de sucesso da peça.⁴⁷ Essas reações do público eram elementos importantes nos espetáculos e indicavam uma participação ativa muito comum à época, marcada pela atitude inquieta da plateia. Quase sempre o público era estridente e manifestava-se permanentemente, acompanhando a música ou recebendo artistas e quadros com vaias, assobios, apupos, gritos ou aplausos.⁴⁸

O cronista João do Rio conta a ocasião em que conversou, nos corredores do Municipal de São Paulo, com um artista entusiasta, que deu sua opinião sobre o público:

Um dos aspectos interessantes da plateia paulista é a sua tranquilidade silenciosa diante dos artistas de que ainda não julgou os méritos. Pode aparecer o mais universalmente espantoso. A plateia paulista fica a ver antes como ele é. E daí o extraordinário valor do seu aplauso. É uma plateia que julga, que é sincera, que considera ainda a sério qualquer manifestação de arte e um público em cuja opinião podemos confiar.

(...) Por isso no Brasil os aplausos de São Paulo são os únicos que contam para um artista, seja ele qual for.⁴⁹

O discurso veiculado na imprensa, que almejava vincular São Paulo à imagem de “capital artística” do Brasil, seguia linha semelhante aos dizeres de tal artista. Ela tendia a atenuar a importância das manifestações estridentes do público, que a seu ver estariam restritas aos setores associados a uma classe “perigosa” e “mal educada” (frequentadora do “galinheiro”), a quem um teatro educativo teria a função de regenerar. Ainda na tentativa de estabelecer um contraponto à centralidade que a praça teatral carioca tinha no Brasil, parte da crítica preferia destacar a justeza do público paulistano na avaliação das peças, não se deixando enganar pela claqué:

⁴⁷ Por outro lado, esse recurso acabava tendo também a função de formatar as reações da plateia, instruindo suas manifestações de (des)agrado.

⁴⁸ MORAES, José Geraldo V.; FONSECA, Denise S. “A música em cena na Belle Époque paulistana”. *Revista IEB*, São Paulo, nº 54, p. 107-138, 2012 set./mar.

⁴⁹ Schapochnik, Nelson (Org.). *João do Rio: um dândi na Cafelândia*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004, p. 93.

(...) o nosso publico intelectual não perde ensejo de mostrar que sabe apreciar as grandes figuras do theatro contemporâneo.(...) Foi devido ao calor de taes demonstrações que Sarah Bernhardt afirmou ser S. Paulo a *capital artística do Brasil*, o que, de certo modo, não deixou de provocar, por parte da capital federal, uma pontazinha de ciúme.

Si tal afirmação foi feita por simples cortesia não sabemos, mas a verdade é que a platéia paulistana raro se deixa engazopar por artistas que não tenham real valor. Quem estudar a psychologia do publico paulista, nas salas de theatro, verá, para logo, que ele é cauteloso e reservado nas suas manifestações de agrado, notadamente quando nos visita, pela primeira vez, uma celebridade. Isso demonstra simplesmente que o *reclame* nem sempre produz aqui o efeito desejado pelos empresários theatraes. A *claque*, ainda pelo mesmo motivo, é coisa que difficilmente se tolere, tanto que, si é descoberta, provoca desde logo reação por parte do publico. Quando uma notabilidade, pois, chega a ser festejada e aclamada por nossa platéia, é porque esta, realmente, a considera como tal e não por efeito dos *puffs* elogiativos dos cartazes e dos jornaes de fora.⁵⁰

Não é possível ignorar os “novos *habitus*” do espectador da época. Era crescente a sofisticação da relação espetáculo/espectador na segunda metade do século XIX, tanto nos países europeus como nas principais cidades brasileiras. Os anúncios e críticas veiculadas na imprensa, e o “ouvir falar” nos múltiplos espaços de sociabilidade urbanos condicionavam previamente o comportamento do assistente, colocando-o numa “postura de escuta favorável”, na medida em que acatava a autoridade das pessoas “competentes”. Por outro lado, se comprasse o ingresso apesar da reprovação dos “entendidos”, a tendência era que se manifestasse de forma mais intensa durante o espetáculo caso discordasse desse julgamento.

⁵⁰ *Correio Paulistano*, 08/07/1906. Interessante observar que certa imagem do público paulistano (inteligente, cauteloso, espontâneo, não manipulável), forjada pelos homens de letras na imprensa da época, se perpetua, de certo modo, até os dias atuais. Ela é evocada, por exemplo, na fala de artistas como Caetano Veloso, que contrapõe o conservadorismo do público carioca ao paulista, o qual “vai de coração aberto, reage espontaneamente, então aceita os desafios da novidade”. (Nota da *Agência Estado / Estado de S. Paulo* sobre a entrevista coletiva dada pelo artista em 22/01/2004, disponível em <http://cultura.estadao.com.br/noticias/musica,caetano-veloso-so-elogios-para-p,20040122p5066>.

Assim, conforme a “relação de forças reinante na sala” o ouvinte teria ou não que “teatralizar seu comportamento à moda antiga, exuberante, ou à nova maneira, mais contida, distinta e reservada”.⁵¹ Essa constatação indica que o comportamento ruidoso não partia, afinal, apenas do “galinheiro”, mas era uma prática comum que gradativamente é contida por práticas culturais e normas e legais. Além disso, é preciso salientar que tanto o relato de João do Rio, que falava de um público frequentador do Municipal, como a crítica reproduzida acima, se referem a certa ideia de “público intelectual”, que não englobava os frequentadores das galerias. Espetáculos de sucesso atraíam os mais pobres, os setores médios e a elite a procura de entretenimento, formando uma audiência variada e explicitando conflitos relativos a gostos e padrões de comportamento. As chances de conquistar grandes audiências aumentavam consideravelmente quando a companhia tinha orquestra e músicos de qualidade e bons atores. Aparentemente, as músicas e danças marcadas pela sensualidade e pelo duplo-sentido, bem como o talento dos artistas cômicos, contribuíam para inflamar os setores mais agitados da audiência. As camadas sonoras que compunham o ambiente envolvido nas representações cênicas musicadas se assemelhava às descritas por Aprobato em relação aos cinematógrafos: “iam dos aplausos aos gritos, dos risos às lágrimas, dos maxixes às mazurcas, passando pelas valsas, óperas, suspiros e, em algumas situações, desesperados pedidos de socorro”.⁵²

Outro aspecto referente ao ruído no interior das casas de espetáculo está relacionado aos bastidores, especialmente no que diz respeito à interação entre o ponto e os atores. À figura do ponto cabia ditar texto ou versos aos atores que se esqueciam de suas falas. Isso era muito comum em uma época em que as empresas empilhavam novidades em cima de novidades, com tempo restrito de ensaios, em um contexto de semiprofissionalização dos artistas e funcionários das companhias, sendo possível compreender porque Saturnino Praxedes considerava sua função como “motor da representação”. Ele explica a dinâmica da função de ponto:

⁵¹ Charle, *Op. Cit.*, p. 174-175.

⁵² Aprobato, *Op. Cit.*, p. 217.

Durante muitos anos vivi dentro de uma caixa. Sou ponto. (...) A gravura mostraria o ponto dentro do buraco, sentado, em perspectiva com corte transversal; o ponto no buraco, dedo em riste, um olho no texto outro nos atores, que estão no palco se atrapalhando mutuamente. (...) O texto está aqui diante dos meus óculos. Aciono a lâmpada vermelha que se acende no abajur sobre a estante do maestro. Aperto a campainha para avisar os contra-regras, apito para o maquinista. Os cenários não apresentam problemas de mobilidade e transporte. Espio no fundo das coxias e percebo que os atores estão a postos. O diretor já ronca o sono dos pulhas(...) ⁵³

Além da intenção de valorizar sua função no espetáculo, é interessante que Praxedes se refere aos atores “se atrapalhando mutuamente”, apontando para o fato de que os sons que vinham do palco não necessariamente eram harmoniosos e regrados. O ponto tinha justamente a função de organizar a desordem, assegurando o cumprimento do que fora escrito pelo autor, limitando improvisos e titubeios. Mas ao ditar o texto, acabava contribuindo para engrossar o burburinho:

Foi sempre um habito inveterado de todas as empresas theatraes metterem em scena, de afogadilho, peças que requerem muitas vezes cuidadosa montagem e esmerado apuro nas marcações, de acordo com as exigencia da respectiva rubrica (...)

Assignalamos ha dias a maneira por que fora representada..."Orfeo no Inferno" em que **o ponto falava mais alto que os próprios artistas**, obrigado a isso pela contingencia da falta de ensaios. Hontem tivemos a mesma coisa...: **O ponto gritava, os artistas por sua vez gritavam também para fazer desaparecer o ciciado da concha, e assim decorreu o espectáculo entre gritos do proscenio e o ruido ensurdecador do "clack", que por qualquer motivo punha abaixo appalulos** extemporaneos e impertinentes. (...) Do resto, nem é bom falar. ⁵⁴

Os demais funcionários das companhias, nesse cenário de semiprofissionalização, também participavam da bagunça. Jacob Penteado conta sobre a interação entre o público e o contrarregra do Cinema Belém

⁵³ Giron, *Op. Cit.*, p. 24.

⁵⁴ O Estado de São Paulo, 20/1/1917.

durante a exibição de filmes mudos: nos bastidores, ele imitava sons em consonância com o que ocorria no filme, mas nem sempre isso era feito simultaneamente ao que era exibido, gerando um descompasso entre cena e som, notado pelo público e sobre o qual ele se manifestava:

o publico até achava graça nisso e ria gostosamente. Na flagelação de Jesus Cristo, o homenzinho imitava as chicotadas com tamanho realismo que os espectadores revoltados, berravam: “Chega! Chega!”. E o mais engraçado é que ele, assustado, parava mesmo, embora o látego continuasse caindo, com maior fúria, nas costas do Senhor.

Os gritos de “Ói gente atrás!” eram igualmente comuns, quando o vilão perseguia alguém. Tudo bastante impagável, e contribuía para animar o espetáculo. Eu gostava de sentar-me junto ao contra-regra, atrás do pano, para apreciar-lhe os movimentos, ainda que dali fosse obrigado a ler os letreiros às avessas (...)⁵⁵

Ainda que se refira a um estabelecimento localizado em um bairro operário, que certamente contava com audiência de origem mais humilde em relação aos teatros centrais, a narrativa de Penteado explicita hábitos generalizados à época, que revelam certos padrões de escuta e participação nas casas de espetáculo. A força que isso tudo adquiria é atestada pela crescente discussão na imprensa em torno do que seria um comportamento adequado, bem como os crescentes conflitos entre setores do público dos teatros, e os artigos do Regulamento de Divertimentos Públicos de 1911.

Interessante pensar como essas interações transformavam o produto final do espetáculo: a participação ativa da plateia e a relativa confusão dos atores e funcionários das companhias nos bastidores⁵⁶ eram tão comuns entre o final do século XIX e o início do XX que podem ser considerados parte do espetáculo, da experiência teatral em si, especialmente no que diz respeito à cena musicada.

⁵⁵ Penteado, *Op. Cit.*, p. 192-193.

⁵⁶ Isso dependia da companhia, pois havia aquelas com elenco mais bem ensaiado e maior rigor com os funcionários. Especialmente na década de 1910, algumas companhias contavam com um regulamento que previa multa/descontos salariais aos artistas de acordo com suas faltas ou erros.

Os improvisos e cacos, não eram, de modo geral, vistos com bons olhos pela imprensa, que os denominava “colaborações”. Podiam ser inseridas ou modificadas falas ou versos que adaptavam o texto temporal ou geograficamente. Também era usual a inserção de “ditos picantes” ou da composição do personagem com determinados trejeitos considerados maliciosos ou inadequados à concepção do autor. Este era visto como um “escultor”, responsável por conceber o personagem e ordená-lo como mestre. O ator seria apenas o “tradutor” que deveria servir-se da mesma carcaça usada pelo autor, “convenientemente plasticizada sob os seus dedos destros e mandados”, executando “como servo” a composição mental da figura, fazendo uso da “voz, articulação, dicção, olhar, caracterização, vestuário, jogo de cena, mímica...”⁵⁷ Desse modo, a maior parte das críticas publicadas no período que tratavam dessa tensão natural existente entre o trabalho de autoria e a “criação performática” dos artistas de palco pregavam em favor do profundo respeito ao trabalho do autor e do compositor. O articulista que avaliou a representação da opereta *Os Granadeiros* pela Companhia Italiana de Óperas e Óperas-Cômicas de Raphael Tomba, em 1898, mostra-se preocupado em explicar porque as “collaborações” eram inadmissíveis. É importante salientar que no dia anterior ele havia elogiado a opereta, que tinha “música bonita”, “situações de um comico irresistível” e “muita movimentação de scena”, assim como a interpretação dada pela companhia, em especial o Sr. Lambiase, considerado uma “revelação”, pois era um ator que “canta e canta bem, e possui uma veia cômica de inextinguível graça”⁵⁸. Após a reapresentação da opereta e uma nova performance da companhia, o tom usado pelo crítico é outro:

nada mais teríamos a acrescentar á noticia do espectaculo de hontem, se o Sr. Lambiase não caísse no mesmo exaggero que o Sr. Marangoni na Mascotte. Não podemos admitir que o actor collabore quer no libreto, quer na musica. O artista consciencioso e digno deste nome colloca a sua arte acima das manifestações transitorias do gosto mais ou menos embotado duma parte do publico. Transigir, pois, nestas condições, armar a um effeito que só pode ser ephemero, é desvirtuar por completo a missão do actor. Este

⁵⁷ *Correio Paulistano*, 08/07/1906.

⁵⁸ *O Estado de São Paulo*, 25/11/1898.

deve cingir-se ao que o autor escrever sem lhe alterar nem o pensamento, nem a forma por que foi materializado. A maneira de o reproduzir, isto é, o gosto que acompanha o tom em que é dito, o jogo de physionomia com que se traduz esse pensamento, é que pertence ao actor; e nesta interpretação reside todo o trabalho de scena. **Ir mais longe, acrescentar phrases, crear situações que não estão na peça ou prolongal-ás demasiadamente, poderá ser muito bom para um actor que apenas tem em mira uns applausos de ocasião**; mas nunca satisfará o amor proprio de um actor que preza a sua profissão. (...)

Folgamos reconhecer no Sr. Lambiase, bem como no Sr. Marangoni, artistas de muito valor. Este possui uma bôa voz, sabe cantar e é um comico de primeira ordem. Aquelle sabe muito bem musica e como se deve cantar, pois é regente de orchestra; é naturalmente engraçado e pisa sem acanhamento o palco, como se fosse um actor, já de há muito acostumado á scena. **É por isso mesmo que nós não cançamos de lhe dizer que não tem necessidade de recorrer áquelles 'trucs' para agradar ao publico.** Basta que ponham em actividade os recursos proprios que possuem. Desta sorte, não só se limitam ao seu verdadeiro mister, como educam aquella parte do publico, que julga vêr numas arlequinadas grotescas, e em pilherias grosseiras o effeito maximo da graça espontanea. Oxalá que este pequeno 'cavaco' lhes sirva de exemplo ⁵⁹

Nesse discurso é possível identificar que os cacos e improvisos – “acrescentar phrases, crear situações que não estão na peça” -, eram “trucs” que, embora rechaçados pela parcela intelectualizada da audiência, funcionavam, de modo geral, para agradar o público e conquistar aplausos. Enquanto a crítica jornalística levava em conta o estudo dos personagens e o “saber cantar”, o carisma vertido nas colaborações influía diretamente na recepção dos espetáculos pelo grande público, especialmente em relação às estrelas de cada companhia, posto ocupado geralmente por cantoras-dançarinas e cômicos, como será abordado no capítulo seguinte. Alguns críticos, em tom menos arbitrário, toleravam os improvisos, como no caso da avaliação da representação da opereta *A Bela Helena* no Teatro Politeama, em 1901, pela Companhia Italiana de Opereta e Ópera-Cômica Zucchi-Ottonello:

⁵⁹ *Idem*, 27/11/1898.

A noite estava fria e o teatro vazio, por isso, talvez, foi grande a colaboração dos actores na peça, o que se não lhes deve levar muito a mal desde que fizeram o publico rir e se riram elles mesmos, consolando-se assim da desoladora vazante.⁶⁰

A conduta dos artistas não estava na mira apenas da imprensa. A preocupação das autoridades com o estabelecimento e manutenção da ordem no palco e nos bastidores se fazia presente no decreto n. 1714, que regulamentava os divertimentos públicos. Ao tratar dos deveres dos empresários, diretores, artistas e empregados da companhia, a legislação trazia várias disposições que explicitam a intenção de moderar seus costumes. O artigo 40, por exemplo, estabelecia a obrigatoriedade de se “manter a ordem e moralidade na caixa do palco durante os ensaios e os espectáculos”, procurando limitar a bagunça e os ruídos emitidos pelos próprios artistas.

A regulamentação atinge a própria concepção artística do trabalho dos atores-cantores, pois estabelece que “na interpretação dos respectivos papeis, os artistas não poderão fazer accrescimos ou supressões que desvirtuem o pensamento dos auctores”. Ainda que a proibição fosse especificamente aplicável aos improvisos que fugissem à concepção dos autores, ela traz embutida a preocupação com o disciplinamento dos espaços em que se desenvolviam as novas sociabilidades urbanas, já que essas alterações no texto e na música geralmente tinham como finalidade entusiasmar a audiência – objetivo que aparentemente era alcançado na maioria das vezes.

O regulamento também abordava questões gerais relativas à ordem e à decência no palco e nos bastidores, determinando como deveres da autoridade policial “intervir conciliatoriamente” nas “questões que se suscitarem entre o pessoal da companhia”, referindo-se a desentendimentos entre os artistas num universo de estrelas e vaidades. Além disso, “impedir que durante o espectáculo” houvesse “exibições ofensivas da moral”, tema caro à imprensa, que pressionava as autoridades sobretudo no que diz

⁶⁰ *Idem*, 18/01/1901.

respeito à malícia crescente nas revistas e às suas danças sensuais, principalmente o maxixe.

A imprensa e o controle oficial

Porta-voz e educadora do grande público

Como se pôde observar, a imprensa tinha papel central na crítica e formação do gosto paulistano no final do século XIX, principalmente os grandes jornais, em que as discussões de interesse público ligado às atividades musicais tinham vazão.⁶¹ Entre as múltiplas funções que desempenhava, estava a de “árbitro das artes”, assumindo uma “tarefa dialética peculiar”, se entendendo ao mesmo tempo como mandatária do público e como sua educadora, apelando para a capacidade de julgamento daqueles que não haviam tido uma boa formação e deveriam, portanto, ser educados.⁶²

Desse modo, imprensa e crítica jornalística das artes gradativamente alcançaram cada vez mais importância no cotidiano cultural da cidade. Por meio de suas colunas trataram de estabelecer hierarquias e critérios, distinguindo espetáculos, direcionando modelos para os compositores e formando o gosto do público. O jornal *O Estado de São Paulo*, por exemplo, noticiava as informações e críticas sobre teatro musicado na coluna “Palcos e Circos”, enquanto “Artes e Artistas” era dedicada aos eventos ligados à música erudita e certo conceito de “bom gosto” e “música séria”, com notícias sobre maestros, intérpretes e instrumentistas brasileiros. Operava-se, assim,

⁶¹ Araújo, Vitor Gabriel. *A Crítica Musical na imprensa paulista. 1854-1875*. São Paulo. 1991, Dissertação – (Mestrado) – Pós Graduação em História, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, p. 33.

⁶² Habermas, *Op. Cit.*, p. 57. A essa altura, a crítica ainda era exercida de forma amadora, um julgamento laico que Vitor G. Araújo chama de “crítica musical jornalística”, diferente do “jornalismo musical”. Pressupondo especialização, este estaria inviabilizado pela própria inexistência de periódicos especializados em música até 1895, com a publicação do *Música para Todos*. A crítica jornalística, feita por homens de letras e voltada a um público geral era marcada por um tom literário, que buscava seus juízos na impressão subjetiva, fora de esquemas. A opinião se confundia com informação: nessas duas esferas procurava-se orientar a opinião pública em direção a um gosto comum. (Araújo, *A Crítica Musical na imprensa paulista*, *Op. Cit.*)

uma distinção entre a verdadeira “arte” e o entretenimento que, voltado exclusivamente à diversão, poderia resvalar no “mau gosto” para atrair o grande público, especialmente sua parcela mais humilde, nomeada pela crítica, como se sabe, de “galinheiro”.⁶³

De forma semelhante ao fenômeno observado por Habermas na Europa, “o público das primeiras gerações também se sabe presente onde ele se constitui na forma de um círculo de pessoas que dão o tom dentro de um público maior”.⁶⁴ A imprensa paulistana cumpria a missão de expandir e lapidar a nova sociabilidade, reservando para si o direito de discordar do próprio público contra modismos, como eram considerados os gêneros ligeiros, e comportamentos considerados não civilizados. Os homens de letras atuantes na imprensa, ao lado de estadistas e homens públicos, clamavam por uma ampliação da atuação inclusiva do Estado sobre a sociedade e “por uma articulação mais eficiente e integrada das forças sociais em função da gestão pública”.⁶⁵ Como desdobramento, multiplicavam-se os campos de ingerência do governo - culminando, por exemplo, com o regulamento de divertimentos públicos de 1909, que se voltava para a manipulação estabilizadora da opinião pública. Isso elucida a sintonia, anunciada no início do capítulo, entre os autores do *Caso Colonial*, sua atuação na imprensa e como intelectuais, a repercussão positiva da peça e a ausência de repressão: ela estava em conformidade com o que era apregoado pelos pares de seus autores e pelas autoridades e, além do mais, colocava a história de São Paulo em cena, algo ainda raro na passagem do século XIX para o XX. Tudo isso ia ao encontro das tentativas governamentais de aumentar o controle e garantir a ordem nos mais variados espaços de sociabilidade e das aspirações civilizatórias divulgadas na imprensa, relacionadas com a ideia de um teatro educativo que contribuísse para a construção de uma imagem sobre São Paulo como “capital artística do Brasil”.

O jornal era eficaz nesse processo, porque “trabalha com e cria consensos, opera com dados num primeiro momento explícitos, e que na

⁶³ Moraes, J. G. V. de e Fonseca, D. S. *Op. Cit.*, p. 135.

⁶⁴ Habermas, *Op. Cit.*, p. 53.

⁶⁵ Sevcenko, N. *Literatura como missão*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 66.

prática diária de repetições e reiteraões tornam-se cada vez mais implícitos, reforçando enquanto verdades ou pressupostos intocáveis”⁶⁶. Portanto, o jornal cria e recria consensos que a cada repetição necessitam de menos explicações.⁶⁷ No final do século XIX, a noção de civilização se transformava num dos valores mais importantes, servindo tanto para qualificar fatos positivos como para denegrir acontecimentos considerados ruins.⁶⁸ Nesse sentido deve ser apreciada a pressão jornalística em torno de um teatro “com valor artístico e educativo” e a condenação de comportamentos considerados impróprios.

Em sua maioria, os jornais da época estavam ligados aos vários interesses em desenvolvimento na Província, e a longa vida de órgãos como *O Correio Paulistano* e *O Estado de São Paulo* está relacionada à descoberta da imprensa como “instrumento político de construção da hegemonia social”⁶⁹. Ao mesmo tempo, as redações e grupos de leitores passam a integrar, além da elite política masculina, doutores e literatos, outros grupos sociais, como imigrantes, mulheres da elite, camadas intermediárias letradas, professores, escrivães, caixeiros, funcionários burocráticos, tipógrafos, além de outros trabalhadores urbanos.⁷⁰ A regularização dos serviços de correios e telégrafos, proporcionada pelo desenvolvimento das vias férreas, acelerava o processo de entrega de assinaturas, principal forma de distribuição de periódicos na época.

Se na pequena imprensa era dada visibilidade a novos hábitos e costumes urbanos, nos grandes jornais se debatiam e construíam diariamente ideias e discursos a respeito de temas políticos, econômicos, cotidianos e artísticos. É assim que o acompanhamento das críticas teatrais publicadas diariamente nesses órgãos permite entrever como seus redatores elaboravam continuamente noções a respeito dos gêneros musicais e teatrais

⁶⁶ Schwarcz, L. M. *Retrato em branco e negro. Jornais, escravos e cidadãos em São Paulo no final do século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 248.

⁶⁷ Idem.

⁶⁸ Idem, p. 109.

⁶⁹ Cruz, Heloisa de Faria. A Imprensa Paulistana: do primeiro jornal aos anos 50. In: Porta, P. (Org.) *História da Cidade de São Paulo*, v. II, 1. Ed., São Paulo: Paz e Terra, 2004, p. 359.

⁷⁰ Idem, p. 361.

e de como o Estado deveria interferir ou não nas obras e no ambiente das casas de espetáculo.⁷¹

A história do *Correio Paulistano* “sem dúvida elucida bem o percurso da maioria das folhas noticiosas da época (principalmente as de longa duração), que estavam sempre sujeitas a flutuações e arranjos”.⁷² Em seu percurso desde meados da década de 1850, sofreu várias oscilações políticas: primeiro foi conciliador, depois conservador, depois liberal, depois republicano, depois outra vez liberal, novamente conservador e por fim definitivamente republicano em 1889, ganhando louvores e principalmente postos destacados na nova configuração política. A partir desse ano passava a órgão oficial do Partido Republicano, agora partido único no poder. E assim se desenha a vinculação estreita entre Carlos de Campos político do PRP, diretor político do *Correio Paulistano* e compositor de teatro musical.

Já a *Província de São Paulo* procurava se mostrar, ao menos ao nível da teoria, apegado a novos valores e ideias, enquanto o *Correio* mantinha a postura conservadora como convicção, sendo constantes as divergências entre os dois jornais.⁷³ Fundado por Americo de Campos e Campos Salles, declarava-se independente no primeiro número (04/01/1875), até assumir postura oficialmente republicana em 1884. Até então “encobria-se, evitando um choque direto e fatal com outros setores e buscando ainda maior aceitação por parte do público leitor”.⁷⁴ A partir de 1885, Júlio de Mesquita assume a direção e torna-se o maior jornal da época, que chegará a ter seu próprio teatro, o Boa Vista, inaugurado em 1916.⁷⁵ Quanto ao estilo e

⁷¹ Os anúncios teatrais veiculados quase diariamente na grande imprensa são outra peça importante na formação de um painel a respeito do teatro musicado na cidade de São Paulo no período. Eles seguiam um formato habitual, em que as estrelas da companhia, informações sobre a música e os efeitos cênicos eram chamarizes de público. Os anúncios em geral eram a maior fonte de renda dos periódicos; além de abundantes, apareciam misturados com os demais tipos de informação. Neles o discurso é menos rígido, não possuindo linguagem absolutamente cifrada, mas antes evidenciavam anseios e objetivos diversos, motivados, geralmente, pela ideia do lucro.

⁷² Schwarcz, *Op. Cit.*, p. 70.

⁷³ Idem, p. 71.

⁷⁴ Idem, p. 77.

⁷⁵ No início da República Velha Mesquita e Rangel Pestana não se conformam com o governo militar. Em 1891, Pestana cede a propriedade do jornal à Companhia Impressora, e Julio de Mesquita fica como director político. Em 1895 a empresa passa para uma firma da

discurso nota-se a tentativa de vincular-se às novas teorias da época, com valores como o progresso e a civilização.⁷⁶

Assim ligados aos inúmeros interesses da elite paulistana e embebidos pelos ideais civilizatórios e modelos europeus, o clamor pela ação do poder público para concretizar essas aspirações é corrente no discurso dos colaboradores desses jornais. Procurando colocar-se como porta-vozes da elite letrada, essa cobrança não aparecia apenas nas críticas teatrais, sendo tema para editoriais e para as colunas que discorriam sobre as cartas dos leitores. Em 1895, por exemplo, um colunista do *Estado de São Paulo* escreve na seção “Reclamações”: “Pedem-nos que chamemos a atenção da polícia para uns graciosos que se junctam nos fundos do Theatro Apollo, á rua João Alfredo, e que fazem daquele ponto trincheira de fuzilarias amorosas. Não há senhora que por alli passe, que não ouça piadinhas dos galanteadores.”⁷⁷

Os editoriais eram espaço privilegiado para o debate das novas teorias científicas europeias e outros temas importantes, ligados ao progresso paulista, à modernidade e à civilização. É o caso do editorial de 14 de outubro de 1880, que analisa a atuação da polícia no território paulistano e no interior dos teatros:

Ha tempos, diariamente, menciona a imprensa casos de ataques a propriedade, e à segurança individual (...)

Esta capital, que incontestavelmente tem alguns elementos para fundamentar a sua pretensão a ser uma cidade civilisada, não póde, hoje, garantir uma perfeita tranquilidade a seus habitantes, em vista da frequencia dos crimes a que alludimos(...)

Os roubos, acompanhados da escalada de casas situadas em bairros populosos, de arrombamento de portas nas ruas em que os urbanos do sr. Fleury passeiam socegradamente , são materia obrigada das gazetilhas de toda a imprensa. (...)

Pela natureza da sua organização, o corpo de urbanos deve constituir uma policia digna de uma terra livre e civilisada. Para isso

qual Mesquita fazia parte. Porém, nesse momento o papel de órgão oficial do PRP já não estaria nas mãos do *Estado de S Paulo* e sim nas do *Correio Paulistano* sob a chefia de Antonio Prado.

⁷⁶ Schwarcz, *Op. Cit.*

⁷⁷ *O Estado de São Paulo*, 24/3/1893.

constitue-o a lei sob uma disciplina regular, que garante a eficácia dos seus esforços e lhe grangea o respeito publico.⁷⁸

E descreve alguns “abusos” que vinham sendo cometidos pelos “urbanos”, sob o comando do chefe de polícia João Augusto de Pádua Fleury, que causavam o descrédito no corpo policial. Pressionado pela opinião pública, ele recomendara ao presidente da província, no ano anterior, o desmembramento da delegacia da Capital em dois distritos para atender às reclamações da população⁷⁹, enviadas diariamente aos grandes jornais. Mas as medidas então tomadas parecem não ter surtido o efeito desejado, pois o editorial alega que o sr. Fleury entende que “o corpo de urbanos deve sofrer modificações que a lei não cogitou”: andam sem farda, “armados de cacetes”, aglomeram-se em certos pontos, “deixando outros completamente despolicidados”. Esse problema ocorria principalmente em noites de espetáculo, quando

a policia manda para o theatro grande quantidade de urbanos, aparato de força este completamente inútil, e que durante parte da noite prejudica gravemente o serviço policial do resto da cidade. Accrescente-se, que, profundamente indisciplinados, **os guardas andam em correrias pelos corredores dos camarotes**, perturbando a ordem do espectáculo. (...) Accresce que a tal policia do theatro, toda marcial e belicosa, fórma em fila na calçada da sahida do theatro, o que obriga as famílias e os espectadores a dar uma volta pelo meio da rua, enquanto **garbosos se perfilam os nossos bizarros urbanos**.⁸⁰

⁷⁸ *Correio Paulistano*, 14/10/1880.

⁷⁹ Martins, Marcelo Thadeu Quintanilha. *A civilização do delegado. Modernidade, polícia e sociedade em São Paulo nas primeiras décadas da República, 1889-1930*. Tese (Doutorado em História Social), FFLCH-USP, São Paulo, 2012, p. 30.

⁸⁰ E prossegue criticando: A atenção do sr. Fleury não chamamos mais sobre estes assumptos. S. ex. já provou exuberantemente que não é capaz de invenções relativas á boa polícia da cidade (...) O sr. Dr. Delegado de polícia em quem reconhecemos boas intenções, esse desenvolve certa atividade infelizmente tão grande quanto nulla nos seus resultados. Informam-nos que s.s. anda de barbas postiças e n'um incógnito impenetrável para os que nunca o viram, e assim vae rondar a cidade, arriscando a sua preciosa individualidade em vbem servir a causa da segurança publica. Á s. s. é que nos dirigimos pedindo a sua atenção para os bairros da cidade onde se tem repetido os furtos e os roubos destes últimos dias. Deixe s.s. de policias secretas e mysteriosas próprias só dos romances de Gaboriau e de Ponson du Terrail. (...) Veja se consegue ao menos fazer uma prisão.” (Idem.)

Apesar de severa, a crítica serve como exemplo do senso de humor e da ironia empregada pelos redatores, que, se nos grandes jornais mantinham tom mais sério, no periodismo ilustrado exploravam intensamente esses recursos ⁸¹. Da forma como descrita, a situação beira o ridículo, contrapondo o protocolo deslocado dos policiais “garbosos”, formando fila bem na entrada do teatro, às insuspeitas “famílias”, destacadas propositalmente no grupo de espectadores para legitimar a reprovação do contingente policial considerado exagerado.

Entretanto, não era esse o tom costumeiro empregado nos periódicos em relação à polícia teatral. Ao contrário, cobrava-se sua presença, agindorápida e austeramente para “proibir expressamente aos espectadores das galerias o dar apartes durante a representação, os quaes, além de intempestivos, não primam pelo espírito, rastejando pela mais das vezes pela chufa réles e pesada”⁸². Chegavam inclusive a propor medidas específicas, mesmo quando a ação do delegado presente fosse elogiada. Foi o que ocorreu quando da encenação do *vaudeville Hotel do Livre Câmbio*, no Teatro Santana, pela Companhia Dramática Portuguesa do Teatro Moderno, em 1901:

Antes de subir o panno e no intervallo do primeiro acto, os espectadores das galerias portaram-se inconvenientemente, dirigindo pilherias de gosto duvidoso aos espectadores da platéa e dos camarotes e acompanhando a musica com um bater de bengalas e uns gritos de ensurdecer.

J’não é, infelizmente, a primeira vez que nas galerias do Sant’Anna se procura reavivar um antigo vezo, que todos pensavamos esquecido e que não devia renascer. O Sr. Dr. Agenor de Azevedo, 3º delegado de policia, mandou intimar os espectadores inconvenientes e, graças a energia desta auctoridade, o abuso cessou.⁸³

E, seguindo o entendimento de que certa parte do público deveria ser instruída à força, lança sua proposta para amenizar tais condutas: “Seria bom

⁸¹ Interessante lembrar que esses homens de imprensa transitavam entre os grandes jornais, o periodismo cultural e de variedades, e atividades artísticas como a composição musical e escrita teatral, casos de Manuel dos Passos e Arlindo Leal, discutidos no próximo capítulo.

⁸² OESP, 4/3/1900.

⁸³ OESP, 10/07/1901.

para evitar a repetição do acompanhamento de musica a bengalas, que a auctoridade competente prohibisse espectadores munidos de bengalas nas galerias”.⁸⁴ A ênfase na demanda pela proibição observada nas críticas jornalísticas revela que esse hábito, apesar de considerado ultrapassado (“antigo vezo”), ainda fazia parte do cotidiano da representação teatral com música no século XIX. A referência às palmas ritmadas e até mesmo às bengaladas são mencionadas por Blanning nos *music halls* londrinos: “Os fregueses queriam uma melodia animada, que pudessem acompanhar batendo com os pés ou assobiar a caminho de casa”. Além disso, as pessoas da plateia e das galerias “não tinham nenhuma inibição em deixar claro aos artistas o que pensavam”, exceto os “críticos com luva de pelica nos camarotes” e os “literatos eminentes”.⁸⁵

Nos periódicos da imprensa cultural e de variedades, as cobranças feitas ao poder público referentes aos teatros⁸⁶ contavam com a linguagem das ilustrações e das charges. De modo geral, essas informações apareciam de maneira dispersa e circunstancial, já que apenas a minoria deles trazia uma coluna específica e regular sobre teatro ou música. De financiamento relativamente barato e produção simples, essas publicações democratizaram o acesso à cultura impressa” e deram expressão a vozes até então ausentes dos circuitos de produção e difusão da mesma⁸⁷. A ênfase era nos novos hábitos urbanos, contemplados em revistas femininas, ilustradas, especializadas em assuntos como artes, entre outras.

O semanário *A Paulicéa* foi um dos que teve uma seção duradoura sobre teatro, denominada “Palcos”⁸⁸. O número 3 trazia charge assinada por Joaquim Ferreira, em cujos quadros se lia:

⁸⁴ Idem.

⁸⁵ Blanning, *Op. Cit.*, p. 179. O autor se baseia na fala sarcástica do bem-sucedido cancionista Felix McGlennon.

⁸⁶ Vide Capítulo 3. Na peça *O Boato* são feitas várias críticas à inaptidão ou desinteresse do poder público em resolver vários problemas da cidade.

⁸⁷ Cruz, *Op. Cit.*, p. 359.

⁸⁸ Posteriormente, a seção passou a se chamar “Theatros” e depois “Theatros e Artes”. O semanário tinha direção e redação de Nogueira de Carvalho e Alvarenga Fonseca. Em alguns de seus números, a última capa apresentava ilustrações de teatros, acompanhando o comentário sobre os mesmos.

Pancada em tudo, eis o programma. Comecemos pelo pobre Polytheama, já tão calumniado.../ depois as carnes...oh? as carnes bem me podem dar um bom filét...de popularidade.../E os mictórios? Hei de falar, falar... Com ou sem razão, que gemam os prelos. Serei grande e endeusado pela populaça, que por signal não pesca nada disso... / E a irrigação que continue, em horas improprias, a ser feita por sobre...as pernas dos transeuntes. / que também a sahiuda dos espectaculos, levam poeira para seu tabaco.../ As ruas, essas – coitadas ! – vão de mal a peor. Esburacadas umas, enlameadas outras, e que tudo corra bem / porque, na Camara, salvo honrosíssimas excepções, só se fazem discursos de légua e meia. Que grande pandega!

Figura 3 – Ilustração publicada na *Paulicéa*, n. 3, 21/03/1896, p. 5.

O *Pirralho*, publicado aos sábados, também trazia charges combinadas a comentários sobre aspectos da vida artística e cultural da cidade, possuindo seção destinada ao teatro, em que era privilegiada a

movimentação social ocasionada pelos eventos. Colaborava na publicação um grupo de intelectuais bastante irrequieto formado por Moacir Piza, Jairo de Góis, Raul de Freitas, Alexandre Marcondes Machado, Oswald de Andrade, “que vieram para afitar o pirralho”⁸⁹. Durante o governo de Altino Arantes⁹⁰, celebrizou-se pela oposição espirituosa ilustrada com o lápis de Voltolino, que se revelou nessa engraçadíssima revista - onde foi também que Marcondes Machado criou o personagem de Juó Bananere. Em 1911 é publicada uma ilustração em que o chargista Voltolino apresenta um policial tentando remover um homem embriagado, supostamente saído do Municipal, da frente de um automóvel. E provoca: “Se a moda pega, quanto serviço tem a polícia!”:

Figura 4 – Ilustração publicada no *Pirralho*, n. 17, 02/12/1911, p. 11.

⁸⁹ Nos primeiros tempos o periódico não gerou muito impacto no mercado do impresso, quando tinha como redator José Osvaldo Júnior. (Duarte, Paulo. *História da Imprensa em São Paulo*, 1972.)

⁹⁰ Presidente do estado de 1916 a 1920, que enfrentou, entre outros problemas, as greves de 1917 com severas medidas repressivas. Formado pela Faculdade de Direito em 1895, elegeu-se deputado pelo PRP para as legislaturas de 1906-1908 e 1909-1911. Nesse ano renunciou ao mandato para assumir a Secretaria de Negócios Interiores de São Paulo, permanecendo no cargo durante o governo de Rodrigues Alves, sendo também secretário interino da fazenda e da agricultura.

A essa altura, o decreto n. 1714, que regulamentava os divertimentos públicos, já vigorava em São Paulo. A julgar pela atenção que é dada aos “embriagados” em vários artigos, presume-se tratar de um problema real na plateia e nos arredores dos teatros a presença desses personagens, que na visão das autoridades, estavam entre os que mais poderiam representar perigo ao andamento ordeiro dos espetáculos. Entre as “Medidas de Ordem”, o artigo 27 determinava: “É vedado o ingresso às pessoas embriagadas, às que se apresentarem com falta de asseio, às que não observem os preceitos da decência e às que, por qualquer modo, incommodem os espectadores.” Os artigos 46 e 56 complementavam a proibição indicando os cuidados que as autoridades policiais deveriam tomar em relação a esse tipo particularmente nocivo de espectador; caso ingressassem no interior dos teatros, a despeito da observação do porteiro e das praças que compunham a guarda, deveriam ser retirados do recinto.

Todo o movimento de expansão da vida teatral e musical paulista exigia uma crítica especializada de música. O compositor Alexandre Levy, por exemplo, foi crítico musical do ‘Correio Paulistano’⁹¹. De início, portanto, a crítica foi aqui exercida por um especialista, o que não necessariamente ocorreria entre o final do século XIX e início do século XX, quando predominava a crítica feita por homens de letras, com comentários bastante sucintos a respeito das representações do teatro musicado. Isso podia se dever tanto a falta de “valor artístico” atribuído a gêneros como opereta e revista, como também a um improviso na escolha de colaboradores para essa seção. De qualquer modo, no quadro musical paulistano do período seguinte à atuação de Levy, Caldeira Filho destaca as figuras de Félix Otero, Nestor Pestana e, claro, Mário de Andrade. Félix Otero (1868-1946) foi durante muitos anos crítico do *Estado de S. Paulo*. Nascido no Rio Grande do Sul, aqui desenvolveu toda a sua vida artística. Estudou no Conservatório Stern, de Berlim, onde fez os cursos de piano e composição. Foi professor da

⁹¹ Said Tuma, em sua dissertação de mestrado, trata do projeto de modernidade por trás da atuação do compositor. (*O Nacional e o Popular na música de Alexandre Levy: Bases de um projeto de modernidade*, ECA-USP, São Paulo, 2008.)

Escola Normal e apreciado compositor para canto e piano; dele é a conhecida canção 'A flor e a fonte'. "Homem culto e de princípios, exerceu fecunda ação como professor e orientador da cultura musical paulista" através de seus escritos na imprensa da época.⁹² Outro nome ligado à crítica de artes foi Gelásio Pimenta⁹³, que se notabilizaria como poderoso diretor e administrador da *Cigarra*, importante periódico de variedades do período, um dos raros publicados com excepcional regularidade entre 1914 e 1930. Filho de tradicional família paulista, além de jornalista foi membro do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, tendo iniciado na imprensa como revisor e, em seguida, parte da equipe de redação de publicações de destaque como *A Vida Moderna*, *Cri-Cri*, *O Diário de São Paulo* e *O Estado de São Paulo*.

O papel central ostentado pela imprensa na formação de uma nova cultura urbana não passaria despercebido aos revistógrafos, uma vez que sua principal fonte de inspiração eram justamente os acontecimentos do dia-a-dia da metrópole. A *Cigarra* de Gelásio Pimenta seria homenageada na revista *Só Pra Falar* (1914), escrita por Cardoso de Menezes, carioca radicado em São Paulo, com direito a número musical próprio.

O Conservatório e a censura

Tudo indica que as intervenções dos frequentadores dos "fundos", ou seja, das galerias, parecem guardar alguma relação com a sensualidade presente na maior parte das revistas encenadas na época. Segundo Veneziano, o *double sens* (duplo sentido) chegou ao Brasil em 1892, com a revista portuguesa *Tim-tim por tim-tim!*: "Apertado pela censura que proibira as alusões políticas em Portugal (Lei de Lopo Vaz), Souza Bastos descobrira a saída levando o texto para a fantasia e a sensualidade." A revista do

⁹² Caldeira Filho. "A música em São Paulo". In: *Ensaios Paulistas*. São Paulo: Anhenbi, 1958, p. 102.

⁹³ Campinas, 12/01/1879 – Campos do Jordão, 02/09/1924.

empresário e diretor português⁹⁴ propunha um “desfile de belas mulheres” dentro do formato revista de ano⁹⁵, e alcançou enorme sucesso em São Paulo, onde foi representada e adaptada (*Tim-Tim Mirim* ; *Pão pão queijo queijo*) num intervalo de mais de vinte anos. Adotado principalmente nas revistas cariocas, o modelo não parece ter tido o mesmo grau de influência em São Paulo, onde a censura institucional, muito atenta à questão da moralidade nos espetáculos, determinava cortes nos originais.

Também sob esse aspecto o *Caso Colonial* não constitui um caso típico, uma vez que texto, música e o desempenho da opereta passaram ao largo de licenciosidades, não sofrendo por isso reprovação censória⁹⁶. Em relação às demais peças representadas em São Paulo entre o final do século XIX e o início do XX, a tarefa de identificar cortes e alterações nos libretos tem se mostrado até o momento tarefa praticamente impossível, pois os textos aparentemente não eram arquivados pela autoridade policial e porque não havia uma política clara e sistemática a respeito – além de pouquíssimos libretos e partituras terem chegado aos dias de hoje.

Até o início do século, vigorou a legislação imperial no que diz respeito aos teatros, com o Regulamento n. 120, de 31 de Janeiro de 1842, que dispunha sobre as atribuições da polícia na fiscalização e censura teatral. Era a esta lei que se referia a nota “Censura no Theatro”, publicada em 03 de junho de 1896 no *Estado de São Paulo*, que divulgava o envio de um ofício pelo chefe de polícia aos empresários dos teatros Apolo, São José e Polytheama, advertindo-os de que “nos termos da legislação em vigor não é permitido nenhuma representação, sem sua previa censura, sob as penas da lei.” Outra medida importante que desde então ficara expressamente

⁹⁴ Souza Bastos foi um dos empresários e diretores portugueses mais presentes e bem sucedidos no Brasil, apresentando-se em São Paulo à frente de companhias com diferentes denominações, que encenaram *De Madri a Paris* (1893), *Sal e Pimenta* (1896) e *Pão Pão Queijo Queijo*(1897).

⁹⁵ Veneziano, N. “Teatro de Revista”. In: BRANDÃO, Tânia. O teatro através da história. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil; Entourage Produções Artísticas, 1994, p. 153.

⁹⁶ Cabe salientar que a ideia de censura teatral na passagem do século XIX para o XX difere das referências que o termo evoca atualmente, principalmente em razão da censura radical praticada pela ditadura militar, que chegava a proibir a representação das peças. No período contemplado pelo presente trabalho, o conceito remetia fundamentalmente à moderação de frases ou pequenos trechos inadequados, que eram suprimidos do libreto. Quando isso não era possível, a peça recebia uma espécie de “classificação indicativa”, sob a designação “gênero livre”, como será visto.

estabelecida era que seria negada a autorização a peças que ofendessem a moral, a religião e a “decência pública”⁹⁷. Na capital federal, o aval para as representações foi sempre dado efetivamente pela polícia, mesmo dividindo atribuições com o Conservatório Dramático Nacional ao longo da maior parte do período imperial. Ela também estava presente em cada uma das encenações com a finalidade de fiscalizar “qualquer alteração do texto por parte dos atores e/ou a presença de gestos ou articulação da voz que pudesse dar uma conotação que ofendesse o público presente”, bem como aplicar multas ou, nos casos mais graves, determinar a suspensão de determinada peça. A partir de 1897 um conjunto de novas determinações seria reunido em dois decretos, e a cidade passaria a contar com um regulamento específico para as casas de espetáculo.⁹⁸

Já em São Paulo, a polícia respondeu sozinha pela censura até a primeira década do século XX, quando o Conservatório Dramático e Musical de São Paulo passou a ser desempenhar essa atribuição. Nas discussões entre os agentes culturais locais, a criação de uma instituição nesses moldes já era há algum tempo apresentada como solução para reverter o quadro de precariedade e amadorismo dos músicos de São Paulo. Com a devida formação, eles poderiam passar a competir com os estrangeiros, colocando a cidade no patamar dos grandes centros civilizados, no momento em que o título de “capital artística” do Brasil já era defendido por esses letrados. Em sua maioria, esses sujeitos eram frequentadores das rodas boêmias, e entre seus principais pontos de reunião estavam as redações dos jornais e revistas, como os “amplos salões” de um “velho sobrado” da Rua João Bricola, esquina da Praça Antonio Prado, onde, até 1930, funcionou o *Correio Paulistano*. Segundo conta Luís Tenório de Brito, ali se reuniam “visitantes dos mais variados matizes”: políticos ligados ao Partido Republicano Paulista, membros do governo e o próprio presidente do Estado que “lá iam dar um dedo de prosa e saber novidades”, jornalistas e homens de letra em trânsito por São Paulo que “ali assinavam o ponto”, pianistas e cantores que “lhe

⁹⁷Sousa *Apud* Cunha, Getúlio Nascentes da. “A polícia nos teatros e cinemas do Rio de Janeiro, 1890-1930”. Anais eletrônicos, XXII Simpósio Nacional de História, 2003, p.1.

⁹⁸ *Idem*, p. 2.

ocupavam o salão de música em recitais que antecederiam sua apresentação em público.”⁹⁹ Os participantes desses debates podiam estar associados ao funcionalismo público, principalmente na área da educação, à intelectualidade de modo geral, ou a uma pequena e média burguesia ligada a atividades do comércio.¹⁰⁰

Era o caso de Arlindo Leal e de seu irmão, o maestro Antonio Leal, provenientes de numerosa família dedicada a atividades comerciais no centro da cidade, residente na freguesia da Consolação. O revistógrafo Arlindo participou intensamente, em sua atuação como jornalista, dos debates travados na imprensa no início do século XX sobre o projeto do teatro como instância educativa, como será detalhado no terceiro capítulo. Nesse período, foi diretor ou colaborador em vários periódicos em que defendia essa ideia, como a *Revista Theatral* (1904), de publicação quinzenal, dirigida por Julio Macedo e que contava com Gomes Cardim, José Piza e Arlindo Leal como redatores. O propósito apresentado pela revista era não somente de divulgar os espetáculos, como também propiciar aos interessados subsídios para iniciar a carreira, fornecendo técnica e textos de dramatização. Esses esforços pulverizados seriam reunidos na instituição do Conservatório, que, além de formar músicos e instrumentistas, assumia também uma “função cultural muito mais pedagógica”¹⁰¹, desempenhando papel de destaque na construção do gosto musical junto à elite paulistana. O exercício da censura teatral, num momento em que a música era elemento central nos espetáculos, teve papel de destaque nesse projeto.

Manoel dos Passos, maestro negro de origem humilde que passou a atuar no teatro musicado na década de 1890, também “engrossou o coro” que reivindicava a criação da instituição. Em 1904, começou a assinar a coluna “Vida Artística” do periódico *Vida Paulista*, propriedade de Arlindo Leal e Peregrino de Castro, fazendo a crônica das peças que eram representadas

⁹⁹ Brito, L. T. de. “O Correio Paulistano”. In: *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo*, n. LIII, p. 79-84, 1956, p. 80.

¹⁰⁰ Souza, Paulo Bráulio de. *Vida Paulista (1903-1905): semanário ilustrado de humorismo, crítica e arte*. Dissertação (História Social) – FFLCH/USP, São Paulo, 2013, p. 147.

¹⁰¹ Andrade, Mario de. “Evolução social da música no Brasil”. In: _____. *Aspectos da música Brasileira*, 2. Ed. Brasília/São Paulo: MEC/Martins, 1975, p. 17-18.

em São Paulo e comentando a vida cultural. Sempre defendendo o “artista nacional”, proclamava que assim como no Rio de Janeiro, a instituição paulista seria destinada à formação de atores, cantores, compositores e instrumentistas de ambos os sexos.

Quatro anos depois do sucesso obtido com a opereta *Caso Colonial*, Carlos de Campos e Gomes Cardim estariam lado a lado também como duas das principais figuras ligadas à fundação da instituição em 1906. O primeiro assumia o cargo de tesoureiro já na primeira diretoria eleita; mas foi de Cardim que partiu a iniciativa para a construção do Conservatório. Ele convidou o maestro João Gomes de Araújo para auxiliá-lo na empreitada e dirigiu a instituição de 1906 a 1913, e de 1923 a 1931, atuando também como professor de Arte Dramática na companhia de Wenceslau de Queiroz¹⁰², responsável pela área de literatura e estética até sua morte em 1922, quando foi sucedido por Mário de Andrade.¹⁰³

Sintonizado com as aspirações desses intelectuais, Mario diagnosticaria as preferências do público como um grande problema: “O publico, do que gosta é mesmo das velharias a que já se acostumou”. Por isso, os artistas que excursionavam por São Paulo se limitavam a “mostrar obras com sucesso garantido”, de modo a ganhar “uns cobres a mais” no caminho a Buenos Aires.¹⁰⁴ Mario condenava como os intelectuais da virada do século XIX para o XX, tinha o “prazer epidérmico da gritaria pública aplaudindo”. A seu ver, os professores de instrumentos “disseminados por todo o país” e os estabelecimentos de ensino musical, como o Conservatório

¹⁰² Wenceslau José de Oliveira Queiroz (Jundiaí, 2/12/1865 – São Paulo, 19/1/1921) foi também escritor, político, jornalista e juiz. Colaborou em diversos periódicos, tendo sido redator e crítico teatral do *Correio Paulistano* durante vários anos.

¹⁰³ O estabelecimento começou a funcionar na casa que ficava entre a rua Brigadeiro Tobias e a ladeira de Sta. Ifigênia, propriedade e antiga residência da Marquesa de Santos. Seu presidente era o Dr. Antônio Lacerda Franco. Como catedráticos da seção dramática figuravam, além de Cardim e Queiroz, Pinheiro da Cunha, Adolfo Araújo, Hipólito da Silva e Augusto Barjona; na seção musical, estavam Antônio Carlos de Andrada, Julio Bastiani, Paulo Florence, Felix Otero, Luiz Chiafarelli, Guido Rochi e Paulo Tagliaferro, ao lado de João Gomes de Araújo, que havia sido fundador “de uma casa de ensino igual em sua terra natal”, Pindamonhangaba. (Araújo, Estephania Gomes de. *João Gomes de Araújo: sua vida e suas obras*, 2. ed., Ed. do autor, 1972, p. 62).

¹⁰⁴ Andrade, M. *Pequena história da música*. 7. Ed., São Paulo, Martins; Brasília, INL, 1976, p. 170.

Dramático e Musical de São Paulo, conseguiam dar “à virtuosidade brasileira uma função social que satisfaz as exigências da nação”.¹⁰⁵

Cardim, Campos e Queiroz são exemplos representativos daqueles que pensavam a arte cênico-musical em São Paulo na *Belle Époque*. Formados pela Faculdade de Direito do Largo São Francisco, cujos acadêmicos foram figuras centrais do teatro na cidade durante o século XIX, atuavam como figuras polivalentes, podendo combinar o exercício da advocacia com a poesia, dramaturgia, música, política e jornalismo, entre outras alternativas. Wenceslau de Queiroz, por exemplo, foi durante muitos anos crítico teatral no *Correio Paulistano*, que, sob a direção política de Carlos de Campos, não poupou elogios à opereta *Caso Colonial*, sintonizada com o projeto de uma arte teatral “educativa”. Quando da terceira representação consecutiva da peça, Queiroz chegara a declamar em público versos em homenagem a seus autores e colegas no intervalo entre os atos, momentos após o também jornalista Adolfo Araújo os ter saudado e destacado suas qualidades “em nome do povo”. Esse aparente consenso na boa recepção da peça se explica pela composição da plateia (diferenciada em relação à maioria das operetas encenadas na cidade), formada por políticos, intelectuais, figuras da elite e classe média ilustrada, atraídos pela reputação dos autores, pela temática e pelo gênero da peça, indeterminado entre opereta e ópera-cômica.¹⁰⁶ Reunia, assim, camadas da população supostamente interessadas em uma melhora da qualidade das peças representadas na cidade, ao lado de alguns dos principais personagens envolvidos na fundação dos futuros Conservatório Dramático e Musical e Academia Paulista de Letras¹⁰⁷. Privilegiando a história local num período em

¹⁰⁵ Idem, p. 171.

¹⁰⁶ Em relação à adequação do *Caso Colonial* às convenções de gêneros teatrais, cabe acrescentar que, segundo ressalva feita pelo crítico do *Estado de São Paulo*, uma peça classificada como opereta não poderia ter uma preocupação tão profunda com o rigor histórico, já que a peça ficava “pesada”, com alívios cômicos que não eram “suficientemente alegres para distrair o público e manter o interesse na peça” (OESP, 06/01/1902). A falta de encaixe nos moldes de opereta ajuda a elucidar o porquê de a peça ter sido tão bem recebida pelos intelectuais e jornalistas, que em sua maioria desprezavam o chamado teatro ligeiro, que abarcava as operetas.

¹⁰⁷ Fundada em 1909 com a participação de Carlos de Campos, Gomes Cardim e Wenceslau de Queiroz, primeiros titulares em suas cadeiras.

que o estado de São Paulo ganhava cada vez mais destaque no cenário político e econômico do país e passando ao largo de ritmos e temas considerados ofensivos e subversivos, a peça driblava a censura policial, além de sintetizar, de certa forma, os parâmetros que seriam seguidos, anos mais tarde, na avaliação das peças pelo Conservatório.¹⁰⁸

De acordo com Regulamento de 1909, nenhum divertimento poderia se realizar sem o devido pagamento de impostos e licença da autoridade policial competente, que seria o Secretário da Justiça e da Segurança Pública ou pessoa por ele designada.¹⁰⁹ Para isso, o empresário ou diretor da companhia deveria juntar o repertório completo e um exemplar de cada peça¹¹⁰, que passou por essa época a ser remetido à comissão de censura teatral do Conservatório. O decreto n. 1714 deixava claro quais condições eram fundamentais para a concessão de licenças: a peça ou seu programa não deveriam ofender as “instituições nacionais ou de paiz estrangeiro”, aos seus “altos poderes e funcionarios” e “aos bons costumes e decencia publica”, nem conter “allusões aggressivas a determinadas pessoas, ou que por qualquer forma possa perturbar a ordem publica”.¹¹¹ Assim, a censura recaía especialmente sobre as revistas, em que era convencionado o uso da sensualidade, do duplo-sentido e da caricatura política.

Desse modo, é possível identificar a existência de um ideário comum entre as ações do poder público e o discurso intelectual veiculado entre os membros do Conservatório e articulistas da imprensa. Esta, de um modo

¹⁰⁸ Os arquivos da instituição permaneceram inacessíveis ao público ao longo do século XX, havendo atualmente a promessa de liberação dos mesmos pela Secretaria Municipal da Cultura de São Paulo no complexo cultural Praça das Artes. O primeiro módulo do espaço, composto pelas Escolas de Dança e Música, foi inaugurado em 05/12/12. Porém, o acervo do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo integrará o Centro de Documentação Artística, cujas obras ainda não têm previsão de conclusão (http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/infraestrutura/empreendimentos/unidades_da_cultura/index.php?p=34036, consulta em 26/3/2014). Mesmo assim, por meio das informações veiculadas na imprensa da época, é possível identificar algumas práticas comuns nos pareceres de seus membros, especialmente se analisados em conjunto com as determinações previstas no Regulamento de Divertimentos Públicos de 18 de março de 1909.

¹⁰⁹ Artigos 2º e 3º.

¹¹⁰ Artigo 4º, parágrafo único.

¹¹¹ Artigo 6º.

geral, defendia a censura como saída para o “interesse material” dos empresários, que pouco se importavam com “os irremediáveis efeitos do veneno que propinam ao publico” com a representação de “peças indecentes”. Assim, a “intervenção da policia de costumes” era vista como imprescindível “para lhes enfrear o amor do lucro dentro de certos limites”, tudo isso tendo como referência absoluta “o que fazem todos os centros civilizados.”¹¹²

A “revista burlesca de coisas paulistas” *Pra Burro*, por exemplo, só foi devolvida ao empresário do Teatro Variedades com autorização para ser representada após sofrer uma série de modificações e supressões pelo redator da comissão de censura teatral do Conservatório, Wenceslau de Queiroz, que apresentou seu parecer em 11/10/1912 ao Dr. Rudge Ramos, autoridade policial então incumbida de fiscalizar os teatros. Em nota publicada no dia seguinte no *Correio Paulistano*, intitulada “Censura Theatral”, a mediação de Queiroz foi considerada “necessária” e digna de manifestação de alívio do colunista: “Ainda bem que já vae pondo cobro a certos desmandos na montagem de peças immorales.”¹¹³

Os pareceres elaborados pelos membros do Conservatório acresceram à “misturada de gêneros” uma nova designação: o “gênero livre”. Não se tratava propriamente de um gênero teatral, com sua dramaturgia e convenções, mas atribuía à peça censurada uma espécie de classificação indicativa. A despeito das apropriações, colagens e transposições não autorizadas de temas, trechos musicais e personagens de determinadas obras na composição de novas peças, procedimento nomeado pela crítica como “colcha de retalhos”, o trabalho autoral era profundamente valorizado pelos críticos teatrais e futuros membros do Conservatório entre o final do século XIX para o XX. Embora a censura fosse considerada um “mal necessário”, o catedrático, como era chamado cada professor do Conservatório, deveria manter-se dentro de certos limites. Algumas peças, especialmente certos vaudevilles e revistas, eram concebidas pelo autor tendo a tal “imoralidade” como fator primordial para seu sentido e para

¹¹² *Correio Paulistano*, 23/07/1913.

¹¹³ *Idem*, 12/10/1912.

provocar o riso. Assim, quando o censor não era capaz de suprimir “indecências” pontuais, a licença era concedida sob a condição de que o público fosse alertado de que a peça pertencia ao “gênero livre”, não sendo, portanto, recomendadas às “excelentíssimas famílias”. O memorialista Jorge Americano confirma a ideia, lembrando que mesmo nas matinês, nem sempre os espetáculos eram adequados às crianças e, conseqüentemente, ao passeio em família.¹¹⁴

A crítica feita à opereta de costumes ingleses *A República do Amor*, encenada no Teatro São José, em 1913, pela Companhia Portuguesa de Operetas, Mágicas e Revistas José Loureiro explicita o procedimento:

Esta peça, para ser representada, sofreu alguns cortes por parte do nosso Conservatório, que, ainda assim, só lhe poz o visto sub-conditione do aviso prévio de genero livre, e isto para evitar que as familias accorressem ao teatro e se escandalizassem com as suas escabrosidades, posto que já bem atenuadas pela censura daquele instituto de ensino artístico. Louvamos incondicionalmente todo escrupulo por parte da autoridade policial no sentido de cohibir tais desmandos no teatro, que, em vez de ser uma escola de bons costumes, se tem tornado ultimamente um factor nefasto de perversão moral.¹¹⁵

Ao condenar o interesse pelo lucro, que a seu ver levava empresários como José Loureiro a colocar em cena “peças indecentes”, o crítico acabava assumindo que eram essas as que mais atraíam público aos teatros. Essa impressão é confirmada em outras análises, como no comentário à representação do vaudeville *Um Filho a Pulso* no Teatro Santana em 1904, quando o crítico procurou explicar a “avultada concorrência”: “a empresa anunciou a peça como sendo do 'genero livre' e, ao que parece, a declaração foi um estimulante para a curiosidade do publico”. Interessante notar que naquele ano ainda sequer existia Conservatório, mas a expressão “gênero livre” já era ocasionalmente empregada em referência à “moralidade duvidosa”. Entretanto, o relato é de que o “sucesso foi completo”, inclusive

¹¹⁴ Americano, Jorge. *São Paulo Naquele Tempo (1895 – 1915)*. São Paulo: Carrenho Editorial, Narrativa Um, Carbono 14, 2004, p. 188.

¹¹⁵ Idem, 23/07/1913.

por parte do “grande numero de senhoras” que contribuíram para a lotação do Santana. Traduzido do original francês de Gavault e Chacvay por Arthur Azevedo, a peça tinha enredo que girava em torno de Elisa, que se casou por interesse com um homem multimilionário, mas nunca traiu o marido, nem mesmo diante da paixão fervorosa que o rico advogado Durieux nutria por ela. Após a morte do esposo, ela precisa encontrar um testamento que lhe dê direito aos bens do falecido e para isso revira toda a casa. Não encontrando o documento, decide argumentar que está esperando um filho do falecido para ter o direito, e vai atrás do advogado com o intuito de engravidar, mas de jeito nenhum consegue concretizar essa intenção, até que encontra o testamento que lhe dá direito à herança. O tema consagrado do adultério e a forma como era tratado no texto explicam a divulgação da peça como “gênero livre”. O êxito é justificado pelo crítico da seguinte maneira: o texto, somado ao desempenho por parte da Companhia Dramática Portuguesa Eduardo Vitorino, garantiu “o gargalhar” que “explodiu quase ininterruptamente” durante os três atos, “não dando tempo para reflexões sobre escabrosidades ou revoltas de melindre”. Assim, procura desculpar o comportamento da plateia paulistana, sobre a qual se tentava construir uma ideia de justiça na apreciação de trabalhos artísticos. E complementa sua defesa:

É que realmente a peça é engraçadíssima. As cenas, ao passo que sustentam o interesse do enredo, precipitam-se umas após as outras, desencadeando-se em uma série de 'trucs' e situações que, ora pelo imprevisto, ora pela posição comica dos personagens, provocam de modo irresistível a gargalhada espontanea e franca.”¹¹⁶

Embora a classificação “gênero livre” já fosse empregada eventualmente desde os anos 1900, a partir de sua apropriação pelos censores o termo parece ganhar novas conotações, sendo empregado em série e influenciando consideravelmente na composição da audiência. Em 1915, quando da estreia do vaudeville *Elle, ella e o outro*, no Teatro São José, a crítica acaba definindo uma das características que o “gênero livre” podia apresentar, descrevendo a “realidade violenta de que se serve para seus

¹¹⁶ *Correio Paulistano*, 21/11/1904 e 22/11/1904.

temas, até por vezes escabrosos”, que são os característicos essenciais desses trabalhos”. Anunciado como “hilariante”¹¹⁷, a ação se passava em Paris e, como o próprio título anuncia, tratava do tema recorrente dos triângulos amorosos. Segundo o crítico, essas obras eram escritas “para um público requintado” e requeriam “um desempenho não menos vivaz e elevado”. Embora o colunista tenha considerado a performance da Companhia de Vaudeville Gênero Livre Eduardo Vieira como “satisfatória”, o público mostrou-se frio aos melhores lances da peça.¹¹⁸ De qualquer forma, as críticas indicam que a designação “livre” não significava que o trabalho em questão não fosse filiado a um gênero teatral específico, mas sim que estaria isento de moderação em temas considerados perniciosos.

Os “casos de polícia”

Jorge Americano conta como funcionava, para ele, o enredo típico de uma revista, cujo modelo era, segundo o memorialista, *A Capital Federal*, de Artur Azevedo: o casal interiorano que chega a capital com sua filha “de aspecto imbecil” e se envolvem em quiproquós com a “mulata baiana” quituteira, o “vigariista”, o “caça-dotes” a cortejar a mocinha. Mas

Na apoteose final, surgia a Polícia e regularizava tudo. O vigariista era preso, a baiana voltava ao tabuleiro, o caça-dotes não era caça-dotes, tinha puro amor, e o fazendeiro, voltava à criação de porcos.¹¹⁹

O relato sucinto e tendencioso de Americano, que via a revista representada nos teatros paulistas como “uma triste, e miserável, e longínqua imitação de qualquer revista teatral francesa”, compreende os principais tipos que povoavam peças filiadas a esse gênero teatral; entre eles, a polícia seria a personagem que constantemente “regularizava tudo”¹²⁰. Assim, a revista, que buscava se inspirar e criticar a realidade, retratava a polícia como

¹¹⁷ *O Estado de São Paulo*, anúncio de 03/04/1915.

¹¹⁸ Traduzida por Portugal da Silva. *O Estado de São Paulo* "Palcos e Circos de 4/4/1915.

¹¹⁹ Americano, *Op. Cit.*, p. 217.

¹²⁰ *Idem*.

responsável por conter a bagunça que se instaurava no palco, a exemplo da função para a qual era designada no cotidiano urbano.

Ela era a responsável pela manutenção da ordem nos teatros, enquanto a imprensa operava na formação e mobilização da opinião pública a respeito das artes e divertimentos – geralmente em consonância com as diretrizes seguidas pela censura do Conservatório, a partir de sua implantação. As tarefas policiais envolviam organização da venda de bilhetes, formação de filas, e tudo que estivesse relacionado com o disciplinamento e segurança no interior das salas de espetáculo, até mesmo uma obscura e desorganizada censura aos textos, até o início do século. Entre suas atribuições mais importantes estava a contenção de manifestações espontâneas da assistência, em conformidade com o momento ou com o teor das intervenções.

Embora de forma um tanto caótica, as tentativas de controle oficial sobre as formas de lazer se intensificaram nas últimas décadas do século XIX, como resultado da preocupação das elites de que o vertiginoso aumento populacional e o ritmo acelerado de crescimento da cidade acabassem gerando o caos social e político¹²¹. As medidas impostas pelas autoridades policiais para os estabelecimentos teatrais seguiam as diretrizes gerais de segurança e sanitarismo. Inspeções inaugurais e periódicas eram realizadas nos teatros da capital pelo chefe de polícia, geralmente acompanhado por um engenheiro da câmara municipal e por representantes da imprensa. Homens do corpo de bombeiros acompanhavam todas as representações teatrais, havendo também a preocupação com registros de incêndio nas imediações dos estabelecimentos. A cautela em relação à segurança levou a uma série de proibições sobre o hábito de se fumar no interior dos teatros, principalmente nas áreas próximas ao palco, tidas como as mais perigosas, que não parecem ter sido muito respeitadas.¹²²

Affonso Antonio de Freitas conta um fato pitoresco a respeito de Furtado de Mendonça, que exerceu várias vezes a chefia de polícia na década de 1870 e era professor da Faculdade de Direito: quando ele “ia dar aula na Academia de Direito de S. Paulo, ou dirigia-se ao Teatro S. José para

¹²¹ Moraes, *Op. Cit.*, p.45.

¹²² OESP, 28/7/1894.

assistir espetáculos, habitualmente montava num burro, sendo acompanhado a pé, ao lado, por sua ordenança, de alcunha José Chumbinho, de nacionalidade portuguesa. Por ser baixinho, a ordenança levava seu espadagão no braço, quase no ombro, e ficava guardando o animal após o Conselheiro apejar a montaria. Furtado usava calças de brim pardo e capote azul escuro com as iniciais CPP, que ele mandava buscar no Corpo Policial Permanente”.¹²³

Os chefes de polícia, responsáveis pela segurança e ordem nos teatros no final do século XIX, estavam sujeitos aos caprichos políticos: “dependiam umbilicalmente dos compromissos exigidos pela situação do momento, dos conchavos e dos acertos de contas estabelecidos nos bastidores”. Posto de caráter eminentemente político, a chefia de polícia teve dezenove titulares nos últimos vinte anos do Império.¹²⁴ Em geral, o cargo era ocupado por bacharéis em direito, que faziam do cargo um degrau para alcançarem ministério, senado ou tribunal. A imprensa, a exemplo da reclamação reproduzida anteriormente a respeito do Dr. Fleury, cobrava dos ocupantes dessa função a contenção da criminalidade e a manutenção da ordem. Essas cobranças quase diárias publicadas nos jornais contribuíam para as constantes alterações na chefia da polícia. Na prática, porém, elas mostravam-se danosas à rotina policial, pois cada novo ocupante implantava novas medidas, “antigas solicitações eram olvidadas, deliberações revisadas, portarias revogadas”. Acabavam prevalecendo hábitos, costumes e práticas dos poucos servidores de longa data e dos próprios policiais, mesmo os de baixa patente, que passavam ao largo dos lances políticos.¹²⁵ O exercício das práticas de repressão e censura teatral, que não contavam até a primeira década do século XX com um regulamento específico, parece ter sido regido por essa “prática policial construída a partir da experiência cotidiana, estruturada sobre princípios e normas muito particulares, que passavam ao

¹²³ Freitas, Affonso A. de. *Tradições e reminiscências paulistanas*. Belo Horizonte, Itatiaia, 1985, p. 27-28

¹²⁴ Rosemberg, André. *Polícia, policiamento e o policial na província de São Paulo, no final do Império: a instituição, a prática cotidiana e a cultura*. (Tese) Doutorado em História Social – FFLCH-USP, São Paulo, 2008, p. 87.

¹²⁵ Idem.

largo das políticas mais genéricas produzidas pelos dirigentes.”¹²⁶ Assim, a legislação imperial sobre as atribuições da polícia na fiscalização e censura teatral ia sendo “atualizada extra-oficialmente” numa cidade cada vez mais populosa, em que o número e a relevância de teatros e divertimentos aumentava gradativamente. Aparentemente, o chefe de polícia acabava adaptando a legislação, como é possível perceber na fala do diretor do *Correio Paulistano*, ao afirmar que o Sr. Fleury impôs ao corpo de urbanos “modificações que a lei não cogitou”¹²⁷, o que envolvia contingente e comportamento inadequados dos urbanos nas salas de espetáculo.

A partir de 1875, a capital paulista passou a contar com uma força exclusiva: a Companhia de Urbanos, que podiam ser destacados para montar sentinela nos locais públicos como estações de trem, paradas de bonde, teatros, Jardim Publico, etc. Em 1883, havia cerca de 150 praças permanentes na cidade para todos os serviços. Em regulamento de 30/06/1876 são detalhados os serviços a serem efetuados pelos guardas, incluindo a extinção de incêndios, prevenir desordens, procurando “acomodar os que nelas tomarem parte, ameaçando-os com prisão se não atenderem a suas observações, e prendendo-os se chegarem a cometer algum crime”.¹²⁸ A presença marcante de vigilantes nos teatros estava ligada à ideia de uma polícia preventiva, que visava antecipar e evitar a ocorrência do crime e da desordem, a partir da presença massiva e regular de policiais uniformizados.

Entretanto, se um de seus maiores objetivos era a contenção de incêndios, causam estranhamento, num primeiro momento, os relatos sobre a concentração desses policiais em áreas próximas às galerias, onde o risco era bem menor se comparado às imediações do palco, com todas as engenhocas elétricas cada vez mais características desses espetáculos ligeiros (principalmente as mágicas)¹²⁹ Essa questão deve ser compreendida

¹²⁶ Idem, p. 87-88.

¹²⁷ *Correio Paulistano*, 14/10/1880.

¹²⁸ Rosemberg, *Op. Cit.*, p. 237.

¹²⁹ O editorial do *Correio Paulistano* de 14/10/1880, que analisava a atuação da polícia nos teatros, denunciava o comportamento indisciplinado dos que “trazem no ‘képi’ o aviso de que são bombeiros e que foram à corte estudar a ‘teoria dos incêndios’”, os quais “aboletam-se nas galerias, justamente o local onde há menos perigo de incêndio”.

levando-se em conta não somente a questão da indisciplina dos policiais, que nesse caso, aparentemente não estariam seguindo o protocolo adequado. Acontece que o alvo preferencial do policiamento urbano no final do século XIX, na cidade marcada pela concentração socioterritorial de gente pertencente a uma “classe perigosa”, era um “nicho de indivíduos eternamente sob suspeição”¹³⁰, não por acaso identificados com os *habitués* do “galinheiro”.

Logo após a proclamação da República foi criada a Repartição Central de Polícia ou Polícia Central. O prédio ficava no Largo do Palácio, ao lado da sede do Governo, no centro do poder¹³¹. Construída por Ramos de Azevedo em 1896, era onde ficavam o secretário da segurança, o chefe de polícia, o 1º delegado auxiliar (a ele respondiam as delegacias distritais) e seu diretor administrativo. Os divertimentos públicos eram regulados pela Repartição Central, cabendo a polícia conceder alvarás de funcionamento, além da fiscalização e censura das peças teatrais. A posição da Repartição Central de Polícia na regulação do espaço urbano e das atividades públicas “refletia o modo como o Estado foi alargando o seu controle sobre a Cidade”¹³², culminando, no universo do entretenimento, com o decreto de 18/03/1909.

Esse regulamento seguia uma tendência observada também na capital federal. Quando em 1892 o delegado auxiliar Dr. Carlos Costa chamou representantes dos quatro principais jornais do Rio de Janeiro para que apresentassem sugestões para o “melhoramento do nível moral” dos teatros, a principal demanda era de que fosse abolida a censura policial, que deveria caber unicamente ao Conservatório local.¹³³ Na imprensa paulistana também

¹³⁰ Rosemberg, *Op. Cit.*

¹³¹ Americano, *Op. Cit.*, p. 192.

¹³² Martins, Marcelo Thadeu Quintanilha. *A civilização do delegado. Modernidade, polícia e sociedade em São Paulo nas primeiras décadas da República, 1889-1930*. Tese (Doutorado em História Social), FFLCH-USP, São Paulo, 2012, p. 140.

¹³³ Alguns anos após a Proclamação da República, com a promulgação dos Decretos nos. 2557 e 2558, de 21 de julho de 1897, as divergências existentes entre o Conservatório e a polícia carioca foram definitivamente resolvidas. O primeiro extinguiu o Conservatório e o segundo “regulava a inspeção dos teatros e outras casas de espetáculos da Capital Federal”, passando definitivamente para as mãos da polícia o controle e fiscalização dos estabelecimentos. Cunha, Getúlio Nascentes da. *Op. Cit.*, p.2.

pode ser notado o entendimento de que a censura teatral devia ser feita por especialistas. Embora o decreto em questão não faça menção ao Conservatório, fundado três anos antes, as críticas teatrais veiculadas nos periódicos indicam que a instituição já era encarregada da tarefa pelo menos a partir do início da década de 1910. Portanto, até então a polícia exercia múltiplas tarefas entre a censura, o policiamento preventivo e a repressão.

Mesmo após a entrada em cena do Conservatório, continuava sendo papel da polícia garantir que a representação corresse fielmente ao repertório completo e exemplar da peça devidamente censurado. Assim, a autoridade que presidisse o espetáculo deveria ficar atenta a possíveis acréscimos ou supressões que modificassem o pensamento dos autores. O artigo 40 do regulamento estabelecia que os empresários ou diretores das companhias deveriam

enviar à autoridade competente, com antecedência de 24 horas, dois exemplares idênticos, manuscritos ou impressos, do programma do espectáculo a realizar, um dos quaes ser-lhe á restituído, afim de ser exhibido à autoridade que presidir o espectáculo, ficando o outro archivado.¹³⁴

A inobservância desta regra estava passível de multa e, caso algum empresário tentasse levar peça à cena sem solicitar licença estaria sujeito à pena de prisão por três meses.

Ao que tudo indica, a censura era exercida de forma caótica e aparentemente mais branda até o regulamento de 1909¹³⁵. No caso das caricaturas, por exemplo, ele estabelece sua proibição (“alusões agressivas a determinadas pessoas”), sendo que não muito tempo antes (1907) a revista *Vai ou Racha* havia sido encenada, aparentemente sem cortes, retratando “alguns tipos de pessoas conhecidas em S. Paulo”, entre elas, o grande nome ligado à fundação do Conservatório no ano anterior. Logo no primeiro

¹³⁴ Sabe-se que, posteriormente, esses exemplares passaram a ser arquivados pelo Conservatório.

¹³⁵ As informações a esse respeito são dispersas e superficiais. No final do século XIX, aparentemente a vistoria prévia das peças era exercida pela Prefeitura e pela Polícia. A revista *O Boato*, por exemplo, que será analisada no próximo capítulo, foi encenada em 1899 após ser, segundo o crítico do *Comércio de São Paulo*, “cerceada pela estúpida censura prévia da Polícia e da Prefeitura”. (*Comércio de São Paulo*, 14/05/1899.)

ato aparece em cena o ator Colás, “preocupado em imitar Gomes Cardim”, e Brandão Sobrinho, “arremedando o físico e as maneiras” dessa figura, “dirige-lhe uns engrosseiramentos a propósito da criação da Instituição.”¹³⁶

Essa revista paulista, encenada no Politeama pela Grande Companhia de Operetas, mágicas e revistas do teatro São José do Rio de Janeiro¹³⁷, tem autoria não esclarecida. Em um primeiro momento, foram anunciados como autores os catedráticos do Conservatório Wenceslau Brás e o próprio Gomes Cardim. Depois, foi veiculado que seria da lavra do maestro paulista Assis Pacheco e, às vésperas de sua estreia, nos anúncios e programas distribuídos apareceu como autor, num claro deboche o nome de um fabricante de fósforos, John Kopinga (Figura 5):

Theatro Polytheama

EMPRESA J. CATEYSSON

Companhia do Theatro S. José, do Rio de Janeiro

Grande companhia de operetas, magicas e revistas

Sob a direcção do actor Brandão. * Maestro regente da orchestra A. Leal

HOJE -- Quarta-feira, 11 de setembro -- HOJE

Sensacional acontecimento! O clon da actual temporada!

Primeira representação da aparatosa e electrica revista em um prologo, dois actos, sete quadros e duas esplendidas apotheoses, original de John Kopinga, musica compilada, com alguns numeros originaes do querido maestro paulista Assis Pacheco:

VAE OU RACHA

GRACEJO, PILHERIA e NADA DE OFFENSA

A Ligo do Foot-Ball. Porteiros do Polytheama, Pannels, Brochas, Tintas, Verdureiros, Passeiantes, Populares, Academicas, As sete notas de musica, Vendedores de jornaes, Engraxates, Hortaliças, Creados e Creadas, Copeiros, Frequentadores de Conferencia, Povo, etc., etc.

PROLOGO : 1.º quadro : Na sala do theatro — 1.º acto — 2.º quadro : O Pau-Prado — 1.º acto — 4.º quadro : A Liga de Foot-Ball!

Grande apotheose : 2.º acto — 5.º quadro : Casos e Coisas !... — 2.º acto — 6.º quadro : No futuro Theatro Municipal — 2.º acto — 7.º quadro : Ruy Barbosa.

Mise-en-scene do actor COLA'S — Ultima semana — Ultimos espectaculos da Companhia — A's 8 e 3/4 da noite.

Figura 5 – Anúncio publicado no *Correio Paulistano* em 11/09/1907.

¹³⁶ O Estado de São Paulo, 12/09/1907.

¹³⁷ Dirigida por Brandão e tendo Antonio Leal como maestro-regente da orquestra.

Para o crítico teatral do *Estado de São Paulo* essa “dissimulação” demonstrava, em primeiro lugar, a “preocupação de fugir a responsabilidades futuras”, o que parece remeter tanto à possibilidade de problemas com a polícia, quanto à perda de prestígio no meio intelectual. Além disso, ele condenou a criação do zunzunzum em torno da autoria como chamariz de público, pois trazia “no seu bojo um segundo sentido, o de despertar no publico uma curiosidade doentia, que o espirito comercial dos empresarios explora com certeza e segurança. Dahi, a enchente colossal de hontem.”¹³⁸ Ele mostrou-se bastante empenhado em associar as caricaturas a um espírito “maledicente” e “idiota” da revista, por ridicularizar “pessoas que no nosso meio social nem uma só vez contribuíram para quem quer que fosse lhes faltasse com respeito”. Segundo sua avaliação, a peça não seria do “estimado” Assis Pacheco, que não poderia “ter tido a ideia de escrever dois actos de uma peça, por detrás de cujas palavras não aparece a critica dos factos, mas o espirito pequenino de um pehtrapo de letras qualquer”.¹³⁹ O colunista do *Correio Paulistano*, por sua vez, afirmou convictamente que a revista era da autoria do “distinto musicista e escritor paulista”, pois foi escrita “a la diable”¹⁴⁰ em razão dos lapsos que deixaram ao autor as suas muitas ocupações na regência e ensaio da orquestra”. O articulista a considerou “inofensiva” em seus “trucs e pilherias” a respeito dos fatos de maior relevância na capital paulista nos últimos tempos¹⁴¹, tornando discutível a hipótese da ocultação da autoria ter sido motivada por supostos problemas futuros com a polícia. Esta, responsável pela censura prévia num momento em que a regulação a esse respeito ainda não havia sido detalhada, pode muito bem ter tido entendimento semelhante ao jornalista do *Correio Paulistano*, considerando as críticas e caricaturas de *Vai ou Racha* não sujeitas a cortes e repreensões.

¹³⁸ O *Estado de São Paulo*, 12/09/1907.

¹³⁹ Para ele, “as palmas que se ouviram durante a revista foram para a Sra. Pepa Delgado, cujos maxixes enthusiasmaram por demais a bela rapaziada do galinheiro.” (Idem)

¹⁴⁰ Escrita às pressas, sem esmero.

¹⁴¹ O crítico revela o agrado gerado pela música “alegre e bem adaptada”, que teve vários números bisados: o tango da mulata, as coplas dos cafés, e as coplas da feijoada, além de serem muito aplaudidos o coro da liga de football e as apoteoses. (*Correio Paulistano*, 12/09/1907)

No entanto, a partir do regulamento de 1909 as atribuições da polícia ficam claras e detalhadas, pois ele discorre longamente sobre os “deveres da autoridade policial”. Eram estabelecidos desde procedimentos padronizados a serem adotados a partir sua chegada ao teatro, como horário e onde tomar assento, até questões que dependeriam de seu discernimento e até mesmo sensibilidade, como a guarda da retidão moral no recinto, “fazer baixar o panno”, suspender o espetáculo, evacuar o teatro, intermediar questões entre os artistas e o público, etc, tendo como diretriz a manutenção e o restabelecimento da ordem.

A nova legislação também apresenta em pormenores as obrigações das praças da Força Pública, que deveriam constituir guardas de no mínimo cinco soldados, comandados por um segundo sargento ou cabo. Elas deveriam estar no teatro pelo menos meia hora antes do início do espetáculo. Uma disposição que chama bastante atenção nesse capítulo do regulamento diz respeito ao temperamento que deveria ser adotado por todos os envolvidos no policiamento:

Artigo 50: Os officiaes, inferiores e praças, devem ter sempre presente que o povo se reúne nos theatros, circos e outros logares para se divertir; e que, assim sendo, si no interesse da ordem e segurança publica são necessárias certas medidas incommodas, devem ellas ser tomadas com toda a prudência, mas com firmeza. Calmos, pacientes, mas firmes e enérgicos, devem sempre conservar dignidade na attitude e moderação nas palavras, evitando expressões desagradáveis ou ásperas; devem fazer as observações com delicadeza, lembrar a proibição e executar as ordens com urbanidade.

Esse apelo à sensibilidade dos policiais pode denotar tanto uma “empatia” do poder executivo para com os divertimentos públicos, associados à tentativa de se forjar a imagem de uma cidade cosmopolita de matrizes europeias, quanto um reforço do controle social, na medida que a truculência poderia ensejar revolta. Além disso, a determinação de que os policiais “lembrem a proibição” estabelece uma tentativa de disciplinamento e preparo dos profissionais para a ação, pois não são raras na época reclamações na imprensa a respeito de seu desalinho. As referências indiretas a respeito da

indisciplina também estão presentes, por exemplo, na determinação de que durante a representação só o comandante da guarda permanecesse na sala, vigiando para que as praças não entrassem na mesma. Em outro artigo, esse ponto é reiterado, proibindo as praças de “penetrar na platéia, nos camarotes ou frisas, salvo caso de perturbação da ordem ou de determinação da autoridade policial de serviço” (Artigo 56). Demonstrando que o policiamento nos teatros era uma prioridade, o regulamento proíbe o comandante de designar as praças para outro serviço¹⁴²

Outro tema caro ao decreto é a questão das medidas preventivas de incêndio e do serviço dos bombeiros. Os incêndios em estabelecimentos comerciais como os teatros eram muito comuns. O primeiro teatro São José, localizado no Largo da Assembléia (Praça João Mendes)¹⁴³, e o Politeama, que apesar de sua precariedade foi um dos mais importantes teatros da época, foram destruídos por incêndios que contribuíam para alimentar, ao mesmo tempo, a curiosidade e o temor geral da população em torno dessas catástrofes. Elas povoavam o imaginário da população paulistana, sendo exploradas por compositores e letristas de canções paulistas, em especial das “modinhas de fatos diversos”, que falavam de crimes, suicídios, qualquer fato policial. Alcântara Machado reproduz uma interessantíssima, a respeito de um desastre no Teatro Boa Vista.¹⁴⁴

“O Grande desastre no Teatro Boa Vista”

Foi no dia 23 de Março
No Teatro Boa Vista
Que deu-se um grande desastre
Foi uma coisa imprevista

Estribilho: Isto é verdade
E fato novo
E quem pagou
Coitado; foi pobre
Do povo.

¹⁴² Resguardados os casos de urgência.

¹⁴³ Americano, *Op. Cit.*, p. 224.

¹⁴⁴ Machado, Antônio Alcântara. “Lira paulista”, In: *Revista do Arquivo Municipal*, vol. XVII, São Paulo, 1935. Em se tratando de um período posterior à investigação, já que o Boa Vista foi inaugurado apenas em 1916, foi dificultada a tarefa de verificar na imprensa se a queda do teto do teatro, de que trata a modinha, realmente ocorreu.

Estava neste theatro
A Companhia Garrido
Que tem feito um tal successo
Já por todos conhecido

Às quatro horas da tarde
Com o theatro repleto
Sem ninguém saber a causa
Caiu uma parte do teto

Vejam, mas que sorte amarga
Mas que destino cruel!
Nesta hora estava em cena
“Quem paga é o coronel”

Sei de um que nada sofreu
E vou dizer desde já:
Foi o autor destes versos
Porque não estava lá.

Foi uma cena terrível
Que até nem sei descrever
Todos queriam fugir
Só com medo de morrer

Houve uns cincoenta feridos
Alguns com lesão interna
Houve quem perdesse o olho
Houve quem quebrasse a perna

Um menino com doze anos
Foi lá pr’a se divertir
Mal sabia ele, coitado!
Que ia deixar de existir.

Os artistas, feliz sorte!
Estes sim – nada sofreram
Foi somente um grande susto
Pois para a rua correram

Isto tudo foi verdade
Podem crer, que não é peta
Si quiserem saber mais
Comprem, em São Paulo, “A Gazeta”

Chama a atenção na modinha a importância assumida pelas notícias veiculadas na imprensa a respeito desses desastres. O eu poético deixa claro que não estava presente, supondo-se que tenha se informado através dos jornais, e, não deixando dúvida a respeito disso, ele recomenda que quem quiser “saber mais” compre “A Gazeta”.

Mas os incêndios eram mesmo as tragédias mais impressionantes e temidas, como fica claro no regulamento, muito cuidadoso ao detalhar como deveria se dar sua prevenção e contenção. Os efeitos cênicos que envolviam maquinismos e pirotecnia, capazes de atrair e fascinar o público, principalmente nas encenações de revistas e mágicas, eram cada vez mais empregados e aumentavam o risco. Para cada um dos teatros deveria ser escalada diariamente pelo corpo de bombeiros uma guarnição composta de pelo menos três homens, que além de seu equipamento ordinário deveriam contar com recursos de combate a incêndio, disponibilizados pelo teatro (mangueiras, hidrante, esguicho e, no caso da capital paulista, comunicação telefônica direta com a Repartição Central da Polícia e com o Corpo de Bombeiros), que só poderiam ser desarmados após o fim do espetáculo e depois de apagada a iluminação das “gambiaras do palco scenico”.

Essas “gambiaras” eram grande chamariz para um público fascinado por novidades e invenções, e por isso apareciam em destaque nos anúncios publicados nos grandes jornais. É o caso de *Itararé*, de 1894, anunciada como revista paulista cômico-fantástico-satírica¹⁴⁵, em que os “Fogos cambiantes” a “luz electrica” são intencionalmente mencionados. As “gambiaras” ou “machinismos” poderiam envolver, ainda, espetáculos em que houvesse “simulacro de incêndio ou de combate, uso de fogos de artifício ou emprego de aparelhos” e “projecções luminosas”; a esses, o oficial do Corpo de Bombeiros deveria dar particular atenção, tomando as precauções que julgasse necessárias. A empresa era obrigada a avisar previamente a autoridade competente para que ela tomasse as providências que garantissem a presença daquele oficial. Além disso, sempre deveria estar presente ao menos um sentinela na caixa do palco, local que apresentava maior risco de focos de incêndio, zelando para que ninguém fumasse no local. “Processos químicos” deveriam tornar incombustíveis os cenários, forros de papel e outros objetos de fácil combustão. A não observância das medidas preventivas de incêndio que coubessem aos empresários e diretores

¹⁴⁵ Embora no anúncio reproduzido na Figura 6, extraído do *Correio Paulistano*, não haja menção a isso, no *Estado de São Paulo* ela é anunciada como revista paulista.

das companhias estava sujeita a uma das maiores penalidades pecuniárias estabelecidas pelo regulamento.

THEATRO S. JOSE'

GRANDE COMPANHIA DE DRAMA E OPERETA

Empresa de M. de Vasconcellos & F. da Silva

DIRECÇÃO DE MOREIRA DE VASCONCELLOS

Desta companhia [faz parte] a notavel! actriz brasileira

LUIZA LEONARDO

AMANHÃ SURPREZA! AMANHÃ

A MAIOR NOVIDADE THEATRAL!

Subirá a scena a esplendida e esprituosissima revista comico-phantasico-lyrico-satyrica, em 3 actos, original de um dos mais notaveis e estimados escriptores paulistas, que se occulta sob o pseudonymo de JOHN FAULTA.

O TITARE'

Scenarios novos e pintados, expressamente para esta peça pelo distincto scenographo da empresa, Eugenio de Azevedo.

Fogos cambiantes, adereços, luz electrica e mais portences do distinctissimo artista Jardim.

Roupas completamente novas e luxuosas, sob a direcção do J. Serrano.

A peça foi caprichosamente ensaiada pelo reputado ensaiador o artista Moreira de Vasconcellos, com a assistencia do author e de alguns jornalistas dos mais estimados.

Tomão parte com pessoas

Figura 6 - Anúncio Publicado no *Correio Paulistano* em 15/05/1894.

Todas as disposições contidas no regulamento estavam sujeitas à fiscalização e penalização, inclusive pecuniária, aplicadas pela Polícia. Mas nem ela própria escapava da observação de revistógrafos dispostos a representar as principais figuras e instituições presentes no dia-a-dia do paulistano. Foi o que ocorreu na revista paulista *Só pra falar* (1914), da

autoria do carioca Cardoso de Menezes e música de Luiz Filgueiras. A peça foi posta em cena após serem feitos vários cortes de trechos “que não primavam pela moralidade”, determinados por Wenceslau de Queiroz, ainda membro do Conservatório naquele momento¹⁴⁶. A personagem Polícia, representada por João Martins, contracenava com alegorias como a Política, a Moratória, o Jogador de Bicho e a Água, além de algumas ruas centrais, serviços públicos, bairros, imprensa, impostos e outros aspectos da vida em São Paulo transformados em personagens¹⁴⁷. A explicação para a permissão às alusões políticas estava nas “pilherias sadias”, que faziam rir “sem os recursos banaes da pornographia”¹⁴⁸, estando, na visão do censor, em conformidade com o disposto no regulamento promulgado anos antes, que previa - no já referido artigo 6 -, a extensão da proibição de encenação a peças que ofendessem as “instituições nacionais”, os “altos poderes e funcionarios do paiz”, que contivessem “allusões agressivas a determinadas pessoas”, ou que, por qualquer forma, pudessem “perturbar a ordem publica.” A imprensa paulistana também estava representada entre os personagens, mas o tratamento dado pelos autores parece mais uma glorificação que propriamente uma crítica, a exemplo da canção entoada pela Cigarra, personificação da revista paulistana de variedades de mesmo nome, a que nos referimos anteriormente.

*Eis-me, aqui estou
Bella e catita
Sempre Art Nouveau
Sempre bonita!
Sou, com franqueza
Uma tetéa...
Sou a princeza
Da Paulicéa
Por toda a parte
Onde appareço*

*Eu provo arte
Honras mereço
Vivo cantando
Linda canção*

¹⁴⁶ O Correio Paulistano, 9/10/1914.

¹⁴⁷ Idem.

¹⁴⁸ A Cigarra, n. 12, 29/10/1914, p. 15-16.

E vou passando
 Mesmo um vidão
 Sendo a Cigarra, no entanto,
 Mal o povo, enfim, me viu...
 Imitou logo o meu canto:
 psiu!psiu!psiu!psiu!

A revista reproduz também um fragmento da partitura:

O manuscrito fornece algumas informações interessantes. É possível perceber, por exemplo, como a prática cancionista no teatro musicado ainda estava marcada pela *performance* oitocentista. As seqüências de segundo e terceiro compassos revelam bem essa situação. As semínimas pontuadas (Si na primeira linha e Lá na segunda) marcadas pela *fermata* pretendem evidentemente sustentar as notas e sílabas “indefinidamente”, expondo a expansão e controle da respiração. Já nos terceiros compassos o *legato* ascendente indica que as notas (de Fá a Lá e de Mi a Sol, respectivamente) devem ser cantadas sem interrupção como se fosse uma só, circunstância em que o cantor mostra sua técnica e extensão de voz (embora o intervalo neste caso seja pequeno). Essas duas pequenas passagens revelam que a estética e a técnica do *bel-canto* ainda estavam presentes entre os cantores do teatro musicado, como será analisado no próximo capítulo. A crítica e o gosto do público costumavam valorizar essa “perfeição” no canto e as qualidades das vozes de cada ator ou atriz. Era avaliado o timbre, a altura, a intensidade e extensão da voz, bem como sua adequabilidade ao papel

representado. No entanto, o manuscrito aponta também para algumas dúvidas evidentes. A separação silábica exposta no pentagrama não corresponde à letra publicada na revista e a harmonia está confusa, já que não obedece a armadura da clave. As motivações para esses problemas podem ter sido geradas talvez pela má compreensão da música, pela costumeira dificuldade do músico popular com a notação, por dificuldades na edição da revista ou por todos esses motivos ao mesmo tempo¹⁴⁹.

De qualquer modo, é interessante como temas e personagens de *Só Pra Falar*, e de outras “revistas paulistas” do início do século XX (*Vai ou Racha*, *Pra Burro*), já estavam presentes no *Boato*¹⁵⁰, primeira revista da autoria de paulistas, sobre assuntos de São Paulo e aqui estreada nacionalmente. Assim como Cardoso de Menezes, Arlindo Leal conseguiu fazer passar pela censura a sátira de aspectos importantes da cultura citadina, como o descontentamento com os serviços públicos, a centralidade da imprensa e os divertimentos que a metrópole em crescimento oferecia. Dessa forma, fundou algumas bases para as “revistas paulistas”, queridinhas do público a partir de meados da década de 1910.¹⁵¹

¹⁴⁹ MORAES; FONSECA, *Op. Cit.*

¹⁵⁰ Como exemplo é possível citar a imprensa, serviços públicos e a Caninha do Ó.

¹⁵¹ Elas se celebrizaram em palcos como o do Teatro Boa Vista, onde a Companhia Arruda alcançou destaque nunca antes visto.

AS LINGUAGENS DOS ESPETÁCULOS MUSICADOS

*A crítica que não procure aqui o brilho rutilante, a
imprevista sonoridade de uma frase nova, retocada e
brunida com paciência.
Páginas ligeiras hão de viver o que vivem as rosas.”¹*

A colcha de retalhos temática e musical

Os boatos (e fatos) de uma revista paulista

*Por mais que a Opereta faça,
Por mais que trabalhe e lucte,
Que ao povo o tédio desfaça
- Não há ninguém que a desfructe!*

...

*Parece que a antiga affluencia
Não me vem gosar de novo!...
De quem é a decadência
É de mim ou é do povo?...*

As *Coplas da Opereta*, transcritas acima, eram cantadas no terceiro e último ato da revista *O Boato*, que estreou em 12 de maio de 1899, no Teatro Polytheama. Foi encenada pela Companhia de Ópera-Cômica, Opereta e Comédia do Teatro Apolo do Rio de Janeiro². A escolha de uma companhia carioca se justificava pela ausência de companhias formadas primordialmente por atores, diretores, músicos e funcionários paulistas, embora já existissem compositores e letristas de relativo renome nascidos no estado³. Além disso, principalmente até o primeiro decênio do século XX, as revistas eram associadas muito mais ao entretenimento que a ambições artísticas vinculadas, por exemplo, a uma possível promoção de artistas locais. E as “estrelas” do elenco carioca, como Medina de Souza e os conhecidos artistas Colás e Peixoto, poderiam contribuir para a afluência de público e sucesso da

¹ Leal, Arlindo. *Arco-Íris: chromos e fantasias*. São Paulo: Andrade & Mello, 1905.

² Propriedade da Empresa Faria, Sampaio e Cia

³ É o caso de Manuel dos Passos e Assis Pacheco, que se destacaram trabalhando na praça teatral carioca.

montagem.⁴ Isso foi explorado pela publicidade, que também destacou o fato de se tratar de uma “revista paulista” sobre os “acontecimentos de São Paulo de 1897 e 1898”.⁵

O fio condutor da peça era o casal de caipiras que vinha do interior para assistir o Carnaval na capital, a exemplo da burleta carioca de grande sucesso *A Capital Federal*. Da autoria de Artur Azevedo, musicada por Nicolino Milano, Assis Pacheco e Luiz Moreira, foi representada em São Paulo pela Companhia de Operetas, Mágicas e Revistas do Teatro Recreio Dramático do Rio de Janeiro em 1897⁶. Na realidade, nos anos anteriores à estreia do *Boato*, várias revistas de costumes que ganharam fama no Rio de Janeiro fizeram sucesso em São Paulo⁷, bem como uma série de zarzuelas⁸. Isso faz das *Coplas* acima reproduzidas um número particularmente interessante na revista paulista, relativizando o domínio geral da opereta nos palcos paulistanos na época. Aparecia em cena a personificação desse gênero teatral, reclamando da “antiga affluencia” que “Não me vem gosar de novo!”, manifestando a volatilidade do mundo diversões, em que o sucesso variava não só em função da admiração do público a determinado gênero teatral ou musical, como também da propaganda em torno das peças, frequentemente associada a sua aclamação na praça carioca e à presença de artistas famosos. Outro fator que parece ter contribuído para a queda no interesse do público, sobre a qual reclama a personagem, era a crise econômica e política (alvo da crítica do revistógrafo em outros números), a qual abalava o otimismo no país e repercutia no volume de público dos teatros e divertimentos como um todo.

⁴ Além desses integravam a trupe as atrizes Herminia Adelaide, Gabriela Montani, Mazza, Olympia Montani, Elisa de Castro, Olympia Amoedo, Candelaria, Liberata, Angelina Vetulli e os atores. Nazareth, Barbosa, Campos, Pedro Nunes, Canario M. Braga, Amorim, Montani, Veiga e Cesar.

⁵ *O Estado de São Paulo*, anúncio de 12/05/1899.

⁶ O elenco da trupe, também conhecida como Companhia Silva Pinto, trazia as estrelas Medina de Souza e Colás, que também respondia pela direção cênica. (*O Estado de São Paulo*, 31/07/1897)

⁷ Entre elas estão *Rio Nu*, *O Bilontra* e *Tim tím por tím tím*, representadas pela Companhia Silva Pinto; *Florianópolis em Camisa* e *Amapá*, pela Companhia de Operetas, Dramas e Revistas dirigida por Moreira de Vasconcellos; e também a mágica *O Bico do Papagaio*, que teve “concorrência extraordinária”, pela Companhia de Ópera-Cômica, opereta e comédia.

⁸ Foram encenadas pela Companhia Italiana Raphael Tomba, que mesmo especializada em operetas, incluiu em seu repertório zarzuelas como *Rei que rabió* e *A Velhinha*; pela Companhia de Zarzuelas da empresa C. Palacios, em uma bem-sucedida temporada de espetáculos variados, que contaram com a presença do “popularíssimo” imitador José Minuto.

As *Coplas da Opereta* também fazem referência à discussão em torno de uma “decadência do teatro brasileiro”: “*De quem é a decadência/ É de mim ou é do povo?...*”. Esse debate era quente à época, e associava principalmente operetas, revistas e mágicas a uma pretensa degeneração do gosto do público, associada às condutas da audiência consideradas inadequadas pela imprensa e pelas autoridades, como tratado no segundo capítulo. Cronistas e intelectuais de renome faziam menção a essa suposta fase “decadente”, “em que as peças de cunho literário, do chamado “teatro sério”, eram preteridas pelo público e pelos dramaturgos, que se voltavam ao teatro musicado.”⁹

A posição do autor e letrista de canções Arlindo Leal em relação a esse debate explicita o universo paradoxal habitado pelos humoristas da época. Figura polivalente, escreveu revistas e operetas tidas pelos críticos como expoentes dessa “decadência teatral”, mas ao mesmo tempo atuou como jornalista em vários órgãos de imprensa, em que participava da polêmica em torno da gestação de um teatro que educasse o público. Entre 1905 e 1906, respondia pela coluna teatral da revista campineira *Íris*, na qual reclamou justamente da situação do teatro, que não se transformava desde 1897, quando ele incentivara a iniciativa de alguns escritores a “educar o gosto do público e não se render a ele”¹⁰. De fato, a maior parte dos intelectuais dessa época, inclusive o célebre revisteiro Artur Azevedo, se envolveram nessa polêmica, tornando-se porta-vozes de uma proclamada restauração do “bom gosto”. Porém, continuavam a escrever revistas e operetas, ambicionando o sucesso.¹¹

⁹ Mariano, Maira. “A decadência do teatro brasileiro”, In: *Um resgate do Teatro Nacional- O teatro brasileiro nas revistas de São Paulo (1901-1922)*, Dissertação de Mestrado, Departamento de Letras, FFLCH-USP, 2008.

¹⁰ Idem, p. 19. É oportuno destacar que não muito tempo depois começaria a escrever *O Boato*.

¹¹ No referido artigo, Leal responsabiliza todos que “mercadejam a arte”: os sempre criticados empresários, preocupados apenas com o lucro, e os autores interessados apenas no sucesso. (Idem.) Interessante observar que quando da estreia do *Boato*, em 1899, constava no anúncio: “Tendo sido a empresa levada a despesas extraordinárias para apresentar condignamente a revista *O Boato*, vê-se obrigada a fazer, excepcionalmente, um pequeno aumento no preço das localidades, o que, atenta a razão exposta, lhe será decerto desculpado pelos frequentadores do Polytheama.” (*O Estado de São Paulo*, 12/05/1899)

THEATRO POLYTHEMA

Grande Companhia de Opera-Comica, Opereta e Comedia
 DO THEATRO APOLLO DO RIO DE JANEIRO
EMPRESA FARIA, SAMPAIO & COMPANHIA
 Regente da orchestra, Maestro A. CAPITANI

HOJE — 6.^a-feira, 12 de maio de 1899 — **HOJE**

Grandiosa novidade theatral !
Primeira representação
 da grande revista dos acontecimentos de S. Paulo de 1897 e 1798,
 em 1 prologo, 3 actos e 16 quadros, original do escriptor paulista
 Arlindo Leal, musica do inspirado compositor Manoel dos Passos

O BOATO

Mise-en-scène de A. de Faria

O espectáculo começará às 8 1/4 em ponto.

AVISO.— Sendo o espectáculo bastante longo e a probabilidade de não
 sair depois de meia-noite, haverá bondes depois dessa hora para todas as li-
 nhas.

AVISO.— Tendo sido a empresa levada a despesas extraordinarias para
 apresentar condignamente a revista **O Boato**, vê-se obrigada a fazer, exco-
 peionalmente, um pequeno augmento no preço das localidades, o que, attento
 a razão exposta, lhe será decerto desculpado pelos frequentadores do Poly-
 thema.

Figura 7 - Fragmento do anúncio publicado no *Estado de São Paulo* em 12/5/1899.

Grande parte dos escritores e compositores teatrais da época se encontrava nesse dilema entre ter uma obra de “valor literário” ou ter sucesso de público. Nos anos logo seguintes à virada do século, Arlindo Leal apresentava-se como “postulante às belas letras”¹² e defensor de um teatro educativo. Baseando-se nas ideias do teatro realista, o jornalista considerava digno de aplausos o dramaturgo que privilegiasse o estudo do meio, a “análise de um caráter” e criticasse usos e costumes. Diferente disso, o teatro não podia ser compreendido, pois só assim o espectador poderia refletir e corrigir seus

¹² Souza, Paulo Bráulio de. *Vida Paulista (1903-1905): semanário ilustrado de humorismo, crítica e arte*. Dissertação (História Social) – FFLCH/USP, São Paulo, 2013, p. 109.

hábitos.¹³ A seu ver, o quadro de decadência justificava-se pela importação de tudo que era estrangeiro: atores e autores: “não temos originalidade, copiamos, assimilamos, imitamos o alheio, adaptando-o, sem razão de ser, á diversidade do nosso meio, da nossa índole, do nosso temperamento”.¹⁴ Ele chegou a admitir ter cometido “seu pecado” no gênero revista, que teria o “vício” de ferir “o ouvido dos assistentes com frases de baixo calão”, de substituir o “jogo de espírito” por “trocadilhos chulos” e desaparecerem as “frases veladas ou ambíguas” em favor da exibição “de verdadeiros quadros vivos”.¹⁵

Arlindo Antonio Leal nasceu na capital paulista em 04/07/1871¹⁶, proveniente de numerosa família dedicada a atividades comerciais no centro da cidade, residente na freguesia da Consolação. Desde a adolescência participava de clubes literários, saraus e grupos teatrais. Era irmão do maestro Antonio Quirino Chaves Leal¹⁷, que chegou a reger algumas vezes orquestras de espetáculos musicados¹⁸ e parece ter oferecido algum apoio ao irmão nas primeiras incursões que este fez pelos palcos paulistas. Em 1885, Arlindo representou o personagem Carlos na opereta *O Noviço*, montada pela Sociedade Dramática Infantil, com orquestra regida por Antonio. No ano seguinte, fundou um clube literário com colegas do Externato de São José, e

¹³ Mariano, *Op. Cit.*, p. 20.

¹⁴ “Nacionalização do Theatro”, In: *Íris*, n. 1, 1905, *Apud Souza, Op. Cit.*, p. 110. O debate em torno da “cópia” e originalidade não se restringia à arte teatral na passagem dos séculos, sendo tratado num contexto cultural mais amplo, que vinculava a identidade brasileira à raça e ao meio, na tentativa de justificar o “atraso” do país frente às nações europeias. A fala de Arlindo Leal é sintomática da “missão” que os intelectuais da época chamavam para si: de transformar a sociedade em função de uma “identidade nacional”, discutida em função da influência estrangeira. O sergipano Silvio Romero foi um dos expoentes mais radicais dessa polêmica, defendendo a “independência intelectual” do país, que não poderia mais ser uma “cópia de Portugal”. Para ele, era o meio brasileiro que ocasionava os mimetismos, que teriam se tornado uma espécie de fatalidade na história do país por constituir um hábito cultural, herdado dos tempos de colônia. (Romero, Sylvio. “Introdução à história da Literatura Brasileira”, *Revista Brasileira*, Rio de Janeiro, v. 9, 15/07/1881; Abdala Jr., Benjamim. “Silvio Romero – História da Literatura Brasileira”, In: Mota, Lourenço Dantas (Org.). *Introdução ao Brasil. Um banquete no trópico*, 2001, v. 2, p. 189-217; Ortiz, Renato. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*, São Paulo: Brasiliense, 1985.)

¹⁵ *Íris*, Vol. I. 1906, *apud* Mariano, *Op. Cit.*, p. 19.

¹⁶ Faleceu em 29/10/1921. Na imprensa utilizou os pseudônimos Falstaff, Aladino e A. Sandoval e como comediógrafo e letrista assinava como José Eloy. Para as produções que considerava “de maior valor literário” empregava os pseudônimos de Celeste e Raúl.

¹⁷ Além de Antonio, também eram seus irmãos: Joaquim Antônio Leal Júnior, Elisário, Severiano, Brasília e Adelino (bacharel em farmácia), quase todos leiloeiros e negociantes como o pai, Joaquim Antônio Leal. A mãe era Maria Luísa Chaves Leal, filha de Maria Amália Chaves e do major Quirino Chaves.

¹⁸ Em 29 de abril de 1907, por exemplo, foi realizado benefício em sua homenagem pela Companhia Lucinda-Cristiano, em que foi representada uma comédia, monólogos e canções, além da *Ouverture* regida por ele próprio.

aos 18 anos participou de um recital em Santos, durante um evento organizado pelo irmão e no qual discursou Hipólito da Silva, então redator da *Província de São Paulo*.

Paralelamente às aventuras pelo teatro amador, o futuro autor do *Boato* realizou o curso secundário no Colégio Ivaí e ingressou na Repartição Central de Polícia, onde chegou a primeiro oficial.¹⁹ O cargo público não impediu que passasse a atuar como jornalista, cancionista e autor teatral, a exemplo da maior parte dos artistas e músicos contemporâneos, forçados a atuar em várias frentes para garantir sua sobrevivência (ou que simplesmente encaravam o fazer artístico como *hobby*, caso do político e jornalista Carlos de Campos²⁰). Como libretista, foi além da revista paulista, tendo se aventurado pela mágica, opereta, vaudeville e burleta. O próprio encarte da parte cantante do *Boato* traz as seguintes peças “do mesmo autor”:

Belzebuth! Mágica em 1 prólogo, 3 atos e 3 apoteoses, com música do maestro João Gomes Junior (inédita). [estreu em 1899]

Os Compadres – Opereta em três atos, música do Maestro João Gomes Junior (inédita).

O Tico-Tico! – vaudeville em 1 ato, musica do mesmo maestro, representado, com sucesso, em 1898, na Escola Prudente de Moraes, e em Pindamonhangaba, no dia 29 de Novembro.

A Gratidão! – vaudeville escolar (inédito)

Galans A'Força – comédia em 3 atos (inédita)

Que Embrulhada! – comédia em 1 ato.²¹

Também são relacionadas as “cenhas cômicas” *Ela não tinha!...* (inédita) e *Ahi mulata...é só gomma!* e as seguintes obras “Em preparo”:

Os Bolinas! Revista de acontecimentos do anno de 1899.

Amor e Ciume! Drama, em 3 atos.

De que se morre mais em S. Paulo? – comédia em 1 ato.

¹⁹ Foi demitido em 1898 e ingressou com uma ação contra a secretaria da Fazenda para reaver o cargo e honorários devidos (*Comércio de São Paulo*, 11/02/1902), processo que só chegou a um desfecho favorável após sua morte. Em 1910 tornou-se funcionário da tesouraria da administração dos Correios do Estado de São Paulo e no fim daquele ano nomeado para servir no Ministério da Agricultura.

²⁰ Autor da opereta *Caso Colonial*, abordada no segundo capítulo. No Rio de Janeiro, embora o contexto de profissionalização dos autores e artistas já estivesse mais amadurecido, autores consagrados como Artur Azevedo também atuavam no periodismo.

²¹ Leal, Arlindo. *O Boato. Revista dos acontecimentos de S. Paulo nos anos de 1897-98*. “Parte Cantante”. Editor: Carlos Zanchi, Typ. A vapor King, São Paulo.

De Arlindo Leal e S. Borba – *A mulher de meu tio*, comédia em 1 ato.²²

Em 1899 aparece como autor de *A Crise*, em parceria com José Piza, outro nome importante com trajetória muito semelhante a sua, já que foi um teatrólogo e jornalista que criou várias peças com temática caipira²³. Em 1900, Leal escreveu *A Boneca*, *Revista Escolar e Fé e Esperança e Caridade*. No ano seguinte, foram encenadas *A mulher do meu tio* e *Bubônico por amor*. Em 1903 a trupe do ator Brandão²⁴ representou no Cassino Paulista a comédia *Galãs à força*, publicada no periódico *O Arquivo Ilustrado* de 1899 a 1902. Em 1904, a comédia *Tia e sobrinha* fazia parte de um espetáculo organizado pela atriz portuguesa Judite Rodrigues. Por certo tempo foi diretor da Empresa Teatral Paulista, formada em 1911, que reivindicava para si a honra de ser a primeira companhia do teatro musicado organizada em São Paulo.²⁵ Mas seus maiores êxitos como comediógrafo e letrista foram alcançados na segunda metade da década de 1910, quando passou a residir no Rio de Janeiro, onde fez contato com várias companhias teatrais que começaram a ensaiar suas peças.²⁶ São dessa época as parcerias com Tupinambá e as burletas *Cenas da Roça* (1918), musicada por Pedro Camin²⁷, e *Flor do Sertão* (1919), com

²² Idem.

²³ José Gabriel de Toledo Piza, advogado, contista, colaborou na imprensa periódica de São Paulo e Rio de Janeiro, teatrólogo, foi parceiro de Artur de Azevedo em *O mambembe* (1904). AGUIAR, Flávio. *A aventura realista e o teatro musicado*, SP, Ed. Senac, 1997, 267.

²⁴ João Augusto Soares Brandão (Lomba da Maia, Açores, 19/06/1884 – Rio de Janeiro, 16/11/1921) foi uma das estrelas do teatro de revista carioca entre o final do século XIX e o início do XX. Notabilizado pelos papéis cômicos, era referido como “o popularíssimo” na imprensa paulistana, que quase sempre se referia com carinho ao ator e apreciava seu trabalho. Em 18/02/1895, o crítico do *Estado de São Paulo* afirmou que ele “foi pela providência creado especialmente para desempenhar papeis de revistas”.

²⁵ *O Estado de São Paulo*, anúncio de 27/01/1911. A essa altura, porém, tudo indica que já houvesse tupes semi-amadoras organizadas em São Paulo, que excursionavam pelo interior do estado.

²⁶ No primeiro ano de residência na capital Federal teve duas burletas encenadas pela companhia do empresário português Luis Galhardo: *X.P.T.O.* e *Castelos no ar*; dois anos mais tarde, em 1913, *O juiz* (burleta com música de Paulino Sacramento, que também ficou em cartaz no Teatro São José de São Paulo no ano seguinte); em 1915 estreou *Rainha Mãe*, burleta em parceria com Rosa Faria, musicada por Costa Júnior e Adalberto de Carvalho; *O Lambari*, revista em parceria com Carlos Bittencourt estreada no Rio de Janeiro no mesmo ano e em São Paulo no ano seguinte. Outras peças escritas nessa época são: *Cheque-mate*, *Sonho de Ouro*, *Madame Lulu*. Souza, Op. Cit., p. 109-112.

²⁷ Pedro Ângelo Camin (Meolo, Itália, 20/02/1870 – São Paulo, 28/09/1933). Compositor, maestro, pianista e professor. Estabeleceu em sociedade com o gravador italiano João Campassi, a firma Campassi & Camin – Casa Editora Musical Brasileira (C.E.M.B.) na Av. Brigadeiro Luís Antônio (1918-1919). Nesse local funcionava antes a Casa Sotero, da propriedade de Sotero de Souza.

música de Sotero de Souza²⁸. O biógrafo de Tupinambá indica que ele tinha grande admiração por Arlindo Leal, e por esse motivo escolheu sua opereta *A Moreninha*, escrita com Pedro Camin, para ser encenada pela primeira vez por um grupo de amadores organizados pelo próprio compositor, em maio de 1931.²⁹ O rol de canções com letra de Arlindo Leal é extenso e extrapola o âmbito teatral. No libreto do *Boato*, por exemplo, constam as canções inéditas *Posso ser Padre?* e *Dindinha*, ambas musicadas por Sotero Caio de Souza, e *Sem querer...espirrei*, *Apagou-se a luz* e *É engrossamento!*, com música de João Gomes Junior. Com Canhoto (Américo Jacomino 1889 -1928) compôs *Flor paulista*, *Já se acabou*, *Triste carnaval* e *Arrependida*. Aliás, Canhoto também foi um músico atuante do cenário teatral paulistano, apresentando-se em peças como *Cenas da roça*, *O 31 Paulista* (1918) e *Caipirinha* (1919), ao lado da dupla *Os Garridos*.³⁰ Já com Marcelo Tupinambá, fez *Viola Cantadera*, *Tristeza do Caboclo*, *Ao som da viola*, entre outras.³¹

²⁸ Sotero Caio de Souza (São Roque/SP, 1874 – Rio de Janeiro, 1928). Pianista e compositor atuante na passagem dos séculos, regia pequenas orquestras amadoras e atuava como negociante no ramo de importações, como muitos editores musicais da época. Fundou em 1908 a Casa Sotero de Souza e Comp., voltada à comercialização de instrumentos musicais e partituras.

²⁹ ALMEIDA, Benedito Pires de. *Marcelo Tupinambá – Obra Musical de Fernando Lobo*, ed. do autor, 1993.

³⁰ Seguindo nesse campo, ele formou em 1919 o trio Viterbo-Abigail-Canhoto para atuar em números teatrais. Porém o trio foi desfeito rapidamente com a morte trágica do ator Viterbo de Azevedo. ANTUNES, Gilson Uehara. *Américo Jacomino "Canhoto" e o desenvolvimento da arte solística do violão em São Paulo*. Dissertação de mestrado, Departamento de Música, ECA-USP. 2002 e ESTEPHAN, Sérgio. *Viola, minha viola: A obra violonística de Américo Jacomino, o Canhoto (1889 -1928)*. Tese de Doutorado em História, PUC-SP. 2007.

³¹ Marcelo Tupinambá Leandro cita as seguintes partituras provenientes da parceria entre Leal e Tupinambá: “Acugelê! Acubabá!” (tanguinho com J. Eloy, ed. C.E.M.B. S. Paulo); “Ruãna” (Sertaneja com A. Leal, ed. Campassi & Camin S. Paulo); “Sou batuta” (Tanguinho com J. Eloy, ed. C.E.M.B. S. Paulo); “Toada” (Tanguinho com A. Leal, ed. C.E.M.B. S. Paulo); “Trigueira” (Tanguinho com A. Leal, ed. C.E.M.B. S. Paulo); “Trigueirinha” (Cateretê com A. Leal, ed. Sampaio Araujo). In: Leandro, Marcelo Tupinambá. *A criação musical e o sentido da obra de Marcello Tupynambá na música brasileira (1910-1930)*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: ECA-USP, 2005.

Canções com letra de Arlindo Leal (ou José Eloy)³²

Título	Gênero	Compositor
A hora do chá (adaptação)	tango argentino	Música e letra espanhola de N.N.
A Parisiense (adaptação)	cançoneta-marcha	Rodolpho Berger
A vida é essa	tanguinho	Marcello Tupynambá
Ai, Senhorita	cançoneta	D. Bernioux
Ai, Ai	tanguinho	Marcello Tupynambá
Assim...Assim	cançoneta	P. Nimac
Barbuleta! Barbuleta!	modinha sertaneja	Marcello Tupynambá
Beija Frô, meu Beija Frô	modinha sertaneja (da burleta <i>Cenas da Roça</i>)	Marcello Tupynambá
C'est pas difficile	"Refrain populaire"	J. Dorin
Canção de Pierrot	valsa	música de A. X. e arranjo de V. Costa
Chão parado	tanguinho/sertaneja	Marcello Tupynambá
Confissão de amor	valsa (da opereta <i>Molinos de Viento</i>)	Pablo Luna
Fado Catita	fado	P. Nimac
História de uma violeta	racconto	P. Nimac
Joujou	canção (adaptado do original francês de A. Nilson Fysher)	Francis Salabert
La piú bella del villaggio	canzonetta (adaptado do original italiano de A. Genise)	R. Falvo
Maricota, sai da chuva	tanguinho/canção sertaneja	Marcello Tupynambá
Menina do Cinema	dueto cômico	C. Weimberger
Miau! Miau!	cançoneta	P. Nimac
Morena, minha morena	canção mexicana em tempo de <i>habanera</i>	Arranjo de J. V.
Nhô Juquinha	canção em tempo de tango (da opereta <i>Cenas da Roça</i>)	P. Guaraná
No Batuque	Batuque à moda paulista	Eduardo Souto
Ponha o seu chapéo	cançoneta	R. Desmoulins
Sacy-Pererê	tanguinho/lenda sertaneja	Marcello Tupynambá
Santinha	canção	P. Nimac
Sarambé	sertaneja/tanguinho	A. Paraguassú
Serenata	adaptação	Enrico Toselli
Tristeza de Caboclo	tanguinho	Marcello Tupynambá
Valsa das horas	original da revista <i>X.P.T.O.</i>	Paulino Sacramento
Viola Cantadêra	tanguinho/canção sertaneja	Marcello Tupynambá

³² No DVD anexo estão gravadas cópias digitalizadas de 30 partituras com letra de Arlindo Leal (ou seu pseudônimo José Eloy), sendo possível perceber a diversidade de "gêneros musicais" e compositores com quem trabalhou.

Apesar das constantes atividades artísticas como letrista de canções, comediógrafo, literato³³, sua principal fonte de sustento era o jornalismo, numa época em que o periodismo passava por uma grande expansão, acompanhando o próprio ritmo de desenvolvimento da cidade. Somam-se, nas duas últimas décadas do século XIX, mais de seiscentas publicações, representando cinco vezes a quantidade das quatro décadas anteriores.³⁴ O jornalismo acabava se transformando em principal fonte de renda principalmente para os intelectuais que não ocupavam cargos públicos ou não pertenciam a famílias abastadas. Também podia ser uma das atividades desempenhadas por “músicos populares”, categoria a que poderia se filiar, por exemplo, o maestro Manoel dos Passos, que chegou a contribuir no periodismo paulistano, como será visto adiante. Leal foi fundador d’ *A Noite* (1899), redator d’ *O Império* (1901), colaborador da *Revista Theatral* (1904), redator do *Comércio de São Paulo* durante alguns anos e diretor d’ *A Notícia* (1908). Deixou a redação da *União dos Lavradores* para fundar a *Vida Paulista* com Peregrino de Castro³⁵, jovem pintor e litógrafo paraibano, que atuava como retratista e ilustrador.³⁶ Enquanto Peregrino foi responsável pela direção artística, Arlindo respondeu pela direção literária do “semanário ilustrado de humorismo, crítica e arte”, que surgiu em 1903 como propriedade de ambos.

A sede da revista ficava na Rua Direita, sendo transferida no ano seguinte para a Rua XV de Novembro, onde se localizavam as redações dos jornais mais importantes da cidade, como *Correio Paulistano*, *Diário Popular*, *O Estado de S. Paulo* e *A Plateia*, situados ao lado de edifícios luxuosos de bancos e outros escritórios e estabelecimentos comerciais. Nesse ano, passam a fazer parte da sociedade os jornalistas veteranos e experientes em negócios Hipólito da Silva³⁷ e Gustavo Pacca³⁸, que assumiram a direção literária ao lado de Leal

³³ Publicou o livro *Arco-Íris* em meados da década de 1900, com prefácio de Coelho Neto. E escreveu romance em forma de folhetim no rodapé do *Comércio de São Paulo*, intitulado *Crime da Alameda Glette*. Souza, *Op. Cit.*, p. 109.

³⁴ Cruz, Heloisa de Faria. A Imprensa Paulistana: do primeiro jornal aos anos 50. In: Porta, P. (Org.) *História da Cidade de São Paulo*, v. II, 1. Ed., São Paulo: Paz e Terra, 2004, p.360.

³⁵ Nasceu em Guarabira-PB em 10/05/18?? e faleceu em 26/08/1924.

³⁶ Souza, *Op. Cit.* p. 62.

³⁷ José Hipólito da Silva Dutra, jornalista experiente nascido em Campinas em 13/08/1858 e falecido em 24/09/1909.

³⁸ Gustavo Júlio Pinto Paca Filho, nascido em 19/05/1858 na cidade de Areias, proveniente de tradicional família de magistrados e fazendeiros do Vale do Paraíba. Fez parte da turma de

por alguns meses, retirando-se, então, da sociedade e permanecendo como colaboradores. Nesse momento em que a imprensa periódica era uma aventura que podia durar poucos meses, o próprio comediógrafo chegou a percorrer o interior do estado para divulgar a publicação.³⁹

Figura 8 - Retrato de Arlindo Leal publicado no início do livro *Arco-Íris*.⁴⁰

Em sua atuação como cronista, era responsável em 1904 pela coluna “Badaladas”, onde se comentavam fatos da semana, no periódico *Vida Paulista*. Em março daquele ano, Leal, sob o pseudônimo de Falstaff⁴¹, publica nesse espaço crônica sobre a morte do cavalo “XV de novembro”, montado por Marechal Deodoro no ato da Proclamação da República:

(...) rendo merecida homenagem ao 15 e à sua inconsolável esposa:

Há dias felicitei-a pelo aniversário; envio-lhe hoje o meu bilhete de pêsames.

Pobre Republica!

bacharelados da Faculdade de Direito do Largo São Francisco de 1887, entre os quais também estava Carlos de Campos.

³⁹ Idem, p. 87.

⁴⁰ Leal, Arlindo. *Arco-Íris: chromos e fantasias*. São Paulo: Andrade & Mello, 1905.

⁴¹ Referência ao personagem da Ópera *Falstaff*, de Verdi, baseada em peças de Shakespeare. Mesmo pseudônimo usado por Francisco de Assis Pacheco na autoria da revista *O Itararé*, levada à cena no São José, em 1894, pela Companhia de Dramas e Operetas dirigida por Moreira de Vasconcelos. *Enciclopédia da Música Brasileira – erudita, folclórica, popular*. São Paulo: Art Editora Ltda, 1977, p. 581.

Tão criança e já viúva! Viúva pobre, com reputação duvidosa e cheia de filhos.

Contava o marido vinte e oito anos de idade; assentara praça em 13 de maio de 1884. Teve um dia de glória: o da proclamação da República. Foi talvez o único que, ao sair do quartel, em 15 de novembro de 1889, não meditava atos de indisciplina, nem alimentava projetos ambiciosos.

Foi um bravo, um leal, um digno dentro dos naturais limites de sua competência.

Exausto, passou a viver na mesa do orçamento, como patriota aposentado e influente.

Não aumentou, porém, um prato às suas habituais refeições, nem consta que tivesse sobrinhos a proteger republicanamente. Embora notabilizado pela preeminência do papel que lhe coube nas agitações revolucionárias, nem por isso mudou de residência e de vestimentas. Fossem assim todos os republicanos, e o Tesouro teria saldos!

Modesto, silencioso a seu modo, jamais alegou seus serviços que foram, aliás, enormes - à República, ou a qualquer outra coisa. Buscou-a, carregou-a, elevou-a, proclamou-a e, afinal, tomou-a por esposa.

Dentre os muitos filhos gerados nesse consórcio, são sobejamente conhecidos os seguintes: o "Déficit", a Ordem, o Progresso, a Saúde e a Fraternidade (gêmeas e vesgas), o próximo Pantheon, o Bicho, o Acre e o Incêndio da Alfândega (recém-nascido).

Coitado!

Era baio claro, com patas brancas e alto. Foi, talvez, o único amigo que teve o Marechal Deodoro da Fonseca, depois que deixou o governo.

Quantos políticos, hoje colocados em posições eminentes e bem pagas, aderiram à República depois desse cavalo baio!⁴²

Utilizando-se do costumeiro tom irônico, Arlindo Leal homenageia o "casal" formado pela República e pelo cavalo, que deveria ser seguido "republicanamente" pelos governantes, já que não "mudou de residência e de vestimentas" e "jamais alegou seus serviços" para obter vantagens. Por outro lado, teria gerado filhos indesejáveis como o "Déficit", usado em referência à crise econômica. A ironia também prevalece na designação outros filhos inventados por Leal, que desde *O Boato* criticava as diretrizes governamentais e os serviços públicos, como será visto adiante. Assim, temos "a Ordem, o Progresso, a Saúde e a Fraternidade (gêmeas e vesgas)" e "Incêndio da Alfândega (recém-nascido)".

⁴² *Vida Paulista*, 12/03/1904, n. 27.

Para ajudar na divulgação da *Vida Paulista*, Manoel dos Passos vinculava a ela algumas de suas composições. Um exemplo é a polca Baby⁴³, distribuída como suplemento ilustrado do n. 26 e editada pela Casa Bevilacqua e Comp., impressora musical carioca que estabeleceu filial em São Paulo na última década do século XIX. Outras composições associadas ao periódico foram o tango “Zé Pereira”, incluído na edição que circulou durante o Carnaval de 1904; a gavota “Esfinge”, foi brinde que acompanhou o n. 34; uma valsa em oito páginas distribuída com a edição especial em comemoração ao primeiro ano da *Vida Paulista*; e a polca militar homônima ao periódico, oferecida junto com o décimo número, que teve exemplares colocados à venda nos principais pontos comerciais de São Paulo, Rio de Janeiro, Santos e Campinas. Na realidade, a prática de ofertarem-se partituras como brindes era hábito amplamente difundido no princípio do século XX. Não só a imprensa periódica, como muitos estabelecimentos comerciais “tratavam de mimosear a freguesia e promover suas marcas e produtos por meio da música”⁴⁴. Isso também contribuía para a projeção de compositores locais, como Manuel dos Passos, que teve muitas de suas peças executadas por bandas e orquestras variadas, em teatros⁴⁵, confeitarias, cervejarias e outros locais ligados ao mundo do lazer urbano. O maestro, compositor e professor de música foi também importante redator e crítico musical no semanário, graças a sua amizade de longa data com Arlindo Leal..

É preciso levar em conta que o semanário era direcionado para um contingente de letrados que, apesar de crescente, ainda era muito restrito na cidade. Não era esse o caso da peça *O Boato*, voltada para o grande público, em que as críticas ao governo, às instituições e hábitos urbanos são metaforizadas na forma de alegorias, personificações e outros recursos da revista de ano. Por meio deles, a crítica era absorvida pelo riso, favorecido pela letra cômica das canções e a certos parâmetros relacionados à *performance*, como a caracterização típica de certos personagens, formas de dançar e cantar, e assim por diante.

⁴³ A partitura encontra-se reproduzida no DVD anexo.

⁴⁴ Souza, *Op. Cit.*, p. 91.

⁴⁵ Principalmente o Politeama, durante o período que funcionou como café-concerto, logo no início do século.

O Teatro da Moda era uma das **alegorias** presentes na peça. Esse recurso era praticamente obrigatório nas revistas, e tratava-se de abstrações ou coisas inanimadas que ganhavam vida e se expressavam em linguagem figurada⁴⁶. As alegorias são representativas entre os personagens criados por Arlindo Leal, a começar pelo próprio *Boato*, figura que dá nome à peça. Há alegorias representando órgãos da imprensa (Correio Paulistano, O Comercio de São Paulo, O Furão, O Estado de São Paulo, Diário Popular, A Fanfulla, Tribuna Italiana), casas teatrais paulistanas (Teatro São José, Teatro Politeama, Teatro Apolo), objetos (A Roleta, A Carta, A Bicicleta, A Serpentina, A Caixa d'água, O Confetti), animais (Sapos, Burros), e uma variada gama de abstrações como A Noite, A Boemia, A Cantareira, A República, O Maxixe, A Opereta e o Bairro do Brás. Somadas, elas respondem por quase um terço dos personagens do *Boato*, justificando entre os números musicais a existência de numerosas **coplas** (ou *couplets*), que tinham sentido semelhante às árias de apresentação, comuns nas operetas. A função dessas pequenas composições fragmentadas era dar a oportunidade a cada personagem de se apresentar ao entrar em cena, o que era especialmente importante no caso das alegorias, que para evitar o desvio de significação, explicavam nesse momento quem eram, o que faziam, e outras informações esclarecedoras.⁴⁷ Para não tornar a peça entediante e longa em demasia, cabia ao autor selecionar entre a grande galeria de personagens da revista de ano os que cantariam as coplas de apresentação, de acordo com sua importância para a peça e para o efeito cênico e cômico.

Já que no primeiro ato do *Boato* era onde boa parte dos personagens entravam em cena, nele eram cantadas várias coplas e a maior parcela dos números musicais da peça. Como ditava a estrutura clássica da revista, ele era iniciado com um prólogo em que se executava primeiramente uma *ouverture* - peça instrumental destinada justamente a abrir a peça⁴⁸. Em seguida, o personagem Boato canta suas coplas de apresentação, para dar o

⁴⁶ Veneziano, Neyde. *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. Campinas: Pontes: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1991, p. 138.

⁴⁷ Idem, p. 155-159.

⁴⁸ A *Overture* foi parte das óperas até meados do século XIX, quando foi amplamente substituída por prelúdios mais curtos, mas sobreviveu nas óperas-cômicas e operetas (*Dicionário Grove de Música: edição concisa*, editado por Stanley Sadie, trad. Eduardo Francisco Alves, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994), sendo empregada posteriormente nas revistas.

pontapé inicial no desencadeamento do enredo e justificar o título da revista, que tinha a boataria como pano de fundo. Nela, os vários personagens iam passando adiante boatos em esquetes aparentemente sem nexos, ligados pelo fio condutor do **compère** (Anastacio Pantaleão da Sapucaia) e da **comère** (Quitéria da Sapucaia), casal de caipiras da cidade de Araras, no interior de São Paulo, recém-chegados à capital com sua filha Dorinha da Sapucaia para assistir o Carnaval em São Paulo⁴⁹. Chegando na cidade, ao passarem pelo Largo do Rosário, um rapaz elegante se apaixona pela moça e se oferece para ciceronear a família, mostrando os pontos da cidade e dando explicações sobre o que eles veem.⁵⁰

Coplas do Boato
O Boato

*Eu corro e mexo o mundo inteiro;
Em toda a parte eu apareço;
Entro na casa onde há dinheiro.
E a mais humilde choça desço.*

*Quando é preciso, eu ando sujo.
Quando é preciso, eu me encartolo...
E si à Polícia às vezes fujo,
Também com ella jogo o sólo*

*Às vezes com o rosto sério,
Às vezes de rosto ridente:
Sou do partido do Glycerio,
Sou do Partido do Prudente.*

Embora essa questão não seja desenvolvida de forma tão explícita na revista, a boataria parece fazer referência também à confusão das ruas, a troca de informações, miscelânea linguística e ruído que caracterizava uma nova sociabilidade em São Paulo. O Boato afirma estar presente inclusive na política, representada por Glicério e Prudente de Moraes, Presidente da

⁴⁹ O casal do interior na cidade grande era mote, como já referido, da burleta carioca *A Capital Federal*. A ideia seria adaptada por Leal, que tipificou os caipiras do interior de São Paulo, aspecto central de grande parte das futuras peças paulistas. Em especial, as burletas da segunda metade da década de 1910, representadas principalmente pela companhia do aclamado ator paulista Arruda, especializado na interpretação desses tipos.

⁵⁰ *O Comércio de S. Paulo*, 14/05/1899.

República nos anos anteriores à estreia da peça⁵³. O paulista Glicério foi o fundador e líder importante do Partido Republicano Federal, pelo qual Moraes elegeu-se em março de 1894, tendo como vice-presidente o médico Manuel Vitorino Pereira. O governo de Prudente foi abalado por várias questões, sendo a eclosão da revolta de Canudos o episódio mais desgastante, já que as sucessivas derrotas do governo frente aos revoltosos do sertão minara sua credibilidade. Num discurso que criticava a chamada “inação” do governo e defendia que os militares assumissem novamente a frente da repressão, parte da elite política defendia que os deslizos de seu governo aumentavam o potencial de agitação dos grupos urbanos. O desgaste político do presidente e as divergências internas do partido levaram à conspiração de Vitorino Pereira e Glicerio contra o presidente. Em novembro de 1897 este sofre um atentado, no qual falece seu Ministro de Guerra Marechal Bittencourt.⁵⁴ Apesar da revista de Leal ter sido condenada por “faltar o cunho da atualidade”⁵⁵ aos fatos retratados, esta é uma das referências que estava em acordo com a ideia de revisão dos acontecimentos do ano anterior.

O cunho de sátira política que não faltava às revistas naquele período ia, assim, se esboçando desde os primeiros números musicais, em que se questionava a qualidade dos serviços urbanos. O *Coro dos passeiantes* (N. 3) apresenta a população paulistana reclamando do atraso e da lotação dos bondes:

*Maldicto bonde!
Sempre em demora
Nunca na hora...
Nunca na hora há de ele estar!*

⁵³ Prudente José de Moraes e Barros nasceu em Itu 1895 e faleceu em Piracicaba em 1902. Graduado em Direito pela Faculdade de Direito do Largo São Francisco, antes de ocupar o cargo de Presidente governou São Paulo (1889-1890) e foi senador e presidente da Assembléia Constituinte de 1891.

⁵⁴ Fernandes, Maria Fernanda Lombardi. *A Esperança e o desencanto: Silva Jardim e a República*. São Paulo: Humanitas, 2008.

⁵⁵ *O Estado de São Paulo*, 13/5/1899. A crítica publicada no *Comércio de S. Paulo* no dia 14/05/1899 explica o porquê dessa “falta de atualidade”. Por ser uma revista de 1897 e 1898, não tratava de fatos do ano em que foi representada. Esse descompasso se justificava em parte porque Leal teve dificuldade em encontrar um empresário interessado em arcar com tantas despesas necessárias à montagem de uma peça nova e de sucesso incerto. Além disso, há fatos na revista que não eram do conhecimento do grande público, como o “caso da cabra, interessante questão forense, que se debateu em S. Paulo, entre um ex-secretário de Estado e um vendedor de bilhetes de loteria; a questão Figueiroa & C., na qual se empenharam dous conhecidos advogados desta capital, que se engalfinharam no largo da Sé; os bilhetes confiscados a um vendedor ambulante por um ex-intendente, etc.” (*Comércio de S. Paulo*, 14/05/1899)

*E quando chega
Tome-se tento:
Para um assento
Há candidatos a faltar!
(...)*

A dificuldade em utilizar os serviços de transporte pelos bondes também era percebida e comentada no espaço privado. Jorge Americano lembra a ocasião em que membros de sua família representaram entre si, por brincadeira, uma peça que se passava no bonde:

Tive que tomar parte no espetáculo uma vez. Eu já era um grande. Tinha onze anos.

O espetáculo passava-se no bonde, em que estava toda a família. Prima Joaninha fazia parar o bonde para embarcar. Prima Joaninha, que era coxa, fazia parar o bonde para embarcar e não conseguia.

Eu, cocheiro do bonde, espancava antes da hora os burros (duas cadeiras). Prima Joaninha gritava, sorria e guinchava fininho, cumprimentando “os primos”. E o bonde partia.⁵⁶

Americano conta que era um costume de sua família armar pequenas encenações em que a grande brincadeira era “satirizar o outro”. Alguns anos depois, junto com os irmãos e primos, combinaram outro “espetáculo” para “criticar os grandes”. O mote era “uma visita de parentes do interior”, que remete, de certo modo, a Anastacio, Quiteria e Dorinha, os caipiras do *Boato*, e aponta como a representação do caipira e a ideia da família roceira que visita a cidade grande ia ganhando espaço no imaginário e na prática teatral dos paulistas na passagem dos séculos. Nesse processo deve ser considerada a influência do grande sucesso alcançado pela revista *Capital Federal*, de Artur Azevedo, estreada no Rio de Janeiro e depois em São Paulo no ano de 1897, que deu visibilidade a essa ideia da inadequação do casal interiorano à cidade grande. O olhar do personagem caipira perante o novo auxilia no retrato da modernidade que Arlindo Leal procurava traçar. No caso dos bondes, por exemplo, são usados na peça para representar tanto a precariedade dos serviços oferecidos à população, quanto para fazer uma celebração do

⁵⁶ Americano, Jorge. *São Paulo naquele tempo (1895-1915)*. São Paulo: Edição Saraiva, 1957, p. 72-73.

progresso por meio do *Coro dos Burros* (N. 32), em que esses animais comemoram o advento dos bondes elétricos:

*Him...him...him...him...
Viva o Capim...
Him...him...him...him...
Nossa alegria não tem fim!*

O Soiza

*Le monde marche – bem disseram
E assim também esta cidade
Se muito os burros já soffreram,
Já temos electricidade...*

Burros

(...)

*Bondes a todos os instantes
E sem os pobres animaes
Lucram com isso os habitantes
E nós lucrámos muito mais*

O advento dos bondes elétricos, em 1900, foi um verdadeiro acontecimento na cidade, atraindo “gente de ruas vizinhas e muita gente de longe”. Em algumas esquinas tocavam bandas de música e “noutras soltavam-se foguetes”, enquanto dentro do bonde se acomodavam autoridades, esperadas pelo prefeito Antonio Prado e o provável presidente da companhia, como conta Jorge Americano.⁵⁷ O cronista da *Vida de Hoje* considerou que a inauguração dessa primeira linha de bondes da Light and Power “saiu dos limites da cerimônia” e acabou virando uma “festa oficial”, já que os funcionários públicos não trabalharam e “os políticos influentes acompanharam a charanga do delírio para ir às oficinas da companhia saudar a aurora boreal do progresso”.⁵⁸ Arlindo Leal consegue captar esse fascínio causado pelo progresso, mas sua celebração é irônica: a defasagem entre a modernidade e a infraestrutura urbana é simbolizada pelos burros, que se declaram os principais beneficiados pela mudança.⁵⁹

⁵⁷ Americano, *Op. Cit.*, p. 186-187.

⁵⁸ Texto republicado na “Seção Livre” do *Correio Paulistano* em 23/05/1900.

⁵⁹ A representação das contradições em torno do progresso, que tinha no bonde um mote recorrente, foram sendo aprofundadas pelos cronistas macarrônicos ao longo da segunda e terceira década do século XX. Em 1929, por exemplo, Cornélio Pires e Mariano compõem a engraçadíssima moda de viola “Bonde Camarão”, em que é criticado o desconforto dos bondes: “Aqui em são paulo o que mais me amola/É esses bonde que nem gaiola/Cheguei, abriro uma portinhola/Levei um tranco e quebrei a viola/Inda pois dinhêro na caixa da

Esse descompasso é desenvolvido no *Côro dos Zés*, que empurrando a Cantareira, cobram melhor qualidade nos serviços de água e saneamento urbano. A Companhia Cantareira de Águas e Esgotos foi criada por empreendedores privados em 1877, e ganhou o governo paulista como associado no ano seguinte, formando uma sociedade de economia mista. Mas com o vertiginoso crescimento da população paulistana - representada na peça pelos Zés -, se acentuou a necessidade de ampliação dos sistemas de água e esgotos e, em 1893, o Governo rescindiu o contrato de concessão com a referida companhia, criando a Repartição de Águas e Esgotos da Capital – ERA. Ela tinha como uma das adutoras a da Cantareira, que captava as águas nos mananciais da serra.⁶⁰ Pelo teor do *Coro dos Zés*, entende-se que as mudanças não resolveram a precariedade dos serviços prestados:

*Tu, Cantareira, flauteas
Debochas o povo todo
Pedem-te água – dás areias,
Pedem-te água – pingas lodo!
(bis)*

*E o povo clama
E o povo berra
(bis)
E da torneira jorra lama,
E a gente lava-se...com terra*

*Anda p'ra frente, damnada,
Que nos encheste de mágua!
Na City já não já nada
Por causa da falta d'água!
(...)
Água, queremos água!*

A cobrança dos Zés continua com um recitativo, tipo de escrita vocal normalmente para uma única voz, que segue os ritmos e acentuação naturais

esmola!/Chegô um véio se facerando/Levô um tranco e foi cambeteando/Beijô uma véia e saiu bufando/Sentô de um lado e agarrô assuando/Pra morde o vizinho tá catingando./Entrou uma moça se arrequebrando/No meu colo ela foi sentando/Pra morde o bonde que estava andando/Sem a tarzinha está esperando/Eu falo claro, eu fiquei gostando!/Entrou um padre bem barrigudo/Levô um tranco dos bem graúdo/Deu um abraço num bigodudo/Um protestante dos carrancudo/Que deu cavaco c'ó batinudo/Eu vou m'imboira pra minha terra/Esta porquê inda vira em guerra/Esse povo inda sobe a serra/Pra morde a light que os dente ferra/Nos passageiro que grita e berra!". PIRES, Cornélio; SILVA, Mariano da (Compositores). CAÇULA; PIRES, Cornélio; MARIANO (Intérpretes). "O Bonde Camarão" [S.l.]: Columbia, Indefinida.

⁶⁰ <http://www.saneamento.sp.gov.br/historico.htm>, consulta em 12/04/2014.

do discurso, e também seus contornos em termos de altura.⁶¹ Ele funciona como um veículo para que as várias vozes dialoguem e exponham suas reclamações, antes da Cantareira se defender:

(recitativo)

1º Zé

Já não tens força.

2º Zé

O registro não funciona.

3º Zé

Já não pinga, é só lodo.

Água, queremos água!

E A Cantareira, cantando suas Coplas de apresentação, justifica seus motivos, colocando a culpa na chuva e no sol escaldante, e assim o autor critica as autoridades que se eximem da responsabilidade pelo serviço mal prestado:

Coplas da Cantareira

As chuvas falharam

C'o sol tyranno

As fontes seccaram,

E rachou-se o cano...

A chuva é a culpada

De todo este horror

De eu não dar mais nada,

Nem por um favor!

Grande parte dos números da revista retratam a impossibilidade do poder público de aplicar seus recursos para criar um ambiente favorável à população, que praticamente quadruplicou na década de 1890. O abandono se estendia às empresas como a Light e a Cantareira, responsáveis pelos serviços, sendo que apenas a telefonia e a limpeza pública não estavam nas mãos de instituições privadas. No nº 7, Arlindo Leal volta ao tema da inação do poder público, satirizando a burocracia estatal e a ociosidade dos servidores públicos no hilário *Terceto do Chefe, do Sub-Chefe e Vice-Chefe dos Fiscais*, em cujas primeiras estrofes já é ridicularizada a hierarquia e a apropriação da coisa

⁶¹ *Dicionário Grove de Música, Op. Cit*

pública através da criação de cargos de chefia desnecessários e baseados nas relações interpessoais de apadrinhamento:

Chefe

*Eu sou o Chefe,
Chefe entre os Chefes,
De mais um Chefe,
Que manda os Chefes*

Vice-Chefe

*Sou Sub-Chefe
Do Vice-Chefe
Do amigo Chefe
De todos Chefe*

Sub-Chefe

*Sou Vice-Chefe,
Do amigo Chefe,
Do grande Chefe,
Que mando o Chefe*

Os três

*Nós, sem rivaes
Somos fiscais
Tudo podemos,
Nada fazemos.
(bis)*

Após apresentar esses personagens cínicos, pouco depois de números que explicitam as dificuldades da população com o transporte e saneamento, Arlindo Leal coloca os fiscais comemorando a situação confortável de “nada fazer” e o mecanismo de criação e ocupação de cargos públicos por apaniguados, que garante a divisão do “quinhão” sobre as multas aplicadas, numa clara menção à corrupção no funcionalismo público. A reforma que pretendem fazer não visa à melhora dos serviços prestados à população, mas sim o aumento do número de cargos desnecessários a serem custeados pelo governo, garantindo a continuidade do sistema patrimonialista de ócio e corrupção:

*Que boa vida,
Tão divertida:
Em vez de andar a trabalhar
Andamos todos a flunar...*

*Nova reforma
Precisa, em forma,
De se aumentar um chefe mais
E mais assim uns dez fiscais!...*

Chefe
 Eu faço a intimação...
Vice-Chefe
 Eu cá a multa escrevo...
Sub-Chefe
 Enquanto eu a recebo...
Os três
 E dividimos o quinhão...
Chefe
 Quando há pancadaria...
Vice-Chefe
 Eu tudo logo arrolo...
Sub-Chefe
 P'ra cá vem logo o bolo...
Os três
 Comemos a fatia

Vários outros números do *Boato* tratam de questões específicas de São Paulo e/ou de fatos da atualidade, com alegorias que representavam, por exemplo, a imprensa paulistana (Correio Paulistano, O Comercio de São Paulo, O Furão, O Estado de São Paulo, Diário Popular, A Fanfulla, Tribuna Italiana). Havia até mesmo um número musical específico para ela no decorrer do terceiro ato, o *Côro da Imprensa*, que alude a relações de camaradagem entre redatores de órgãos da imprensa e elementos das companhias. Essa condição de “proximidade afetiva” entre artistas e jornalistas era crescente nas últimas décadas do século XIX e torna-se bem visível no início do século seguinte. O cronista Jota Efegê, na sua obra *Ameno Resedá*⁶⁴, apresenta as relações dessa sociedade carnavalesca com a imprensa, expondo como se manifestava essa cordialidade entre as partes, por exemplo na forma de jantares, bailes e festas oferecidos pelas associações carnavalescas aos membros da imprensa⁶⁵. Em São Paulo, além de figurar na forma de alegorias nas peças, frequentemente as companhias realizavam espetáculos oferecidos em homenagem à imprensa. A exemplo do que acontecia no Rio de Janeiro, “seguindo aquela ética de fundo afetivo e personalista”, ao que tudo indica “não se tratava de simples promoção ou bajulação do grupo, mas uma forma de expressar o reconhecimento ao apoio” oferecido pelos periódicos⁶⁶, como pode ser observado no *Côro da Imprensa* cantado no *Boato* e transcrito abaixo. É

⁶⁴ Efegê, Jota. *Ameno Resedá, o rancho que foi escola*. Rio de Janeiro: Letras e artes, 1965.

⁶⁵ Moraes, José Geraldo Vinci de. “Meninos eu vi: Jota Efegê e a história da música popular”. *Topoi*, Rio de Janeiro, v. 14, n. 27, p. 344-362, jul./dez. 2013 / www.revistatopoi.org

⁶⁶ Idem.

claro que isso contribuía para a continuidade do tom amistoso empregado em boa parte das críticas teatrais veiculadas na época, que muitas vezes se limitavam a declarar a repercussão calorosa ou regular das peças:⁶⁷

*Somos a Imprensa brilhante
Da formosa paulicéa!
Sempre elegante
Numa platéa*

*A ribalta acesa – xás!
Pomo-nos entre os actores !
Mas...por detraz
Dos bastidores.*

O universo amplo dos divertimentos públicos também aparece na peça, bem representado no jogo da Pelota e na Festa da Penha. Esta era uma das poucas “tradições da velha São Paulo que mais resistiram ao avanço do progresso”⁶⁸, e era homenageada na abertura do terceiro ato. Em 1878, época em que o teatro musicado começava a conquistar um público paulistano, um espetáculo teatral chegou a ser cancelado pela polícia para “não desviar o povo da Visitação dos Passos”, gerando grande transtorno para a empresa, que só foi comunicada às 18 horas, quando a maior parte dos bilhetes já estava vendida. Na ocasião, o crítico do *Correio Paulistano* reclamou: “E dão-se destas coisas numa cidade, capital da provincia, e que goza de foros de civilizada!”⁶⁹. Com as grandes transformações ocorridas na cidade até o final da década de 1890, passou a haver público suficiente para encher tanto os teatros quanto a Festa da Penha. Ela ocorria nos dias 7 e 8 de setembro na Freguesia de Nossa Senhora da Penha e para lá se deslocavam fiéis de várias regiões da cidade e do estado, representadas no *Coro dos Romeiros*:

*Que viva a Penha de França
E a sua festa querida;
Que viva o trem ! Viva a pança
Que tomar boa bebida...*

⁶⁷ A falta de profundidade das análises referentes ao teatro musicado encenado na cidade também é explicada pela ausência de uma tradição de crítica das artes e pelo fato de grande parte dos redatores das colunas teatrais serem cronistas ou jornalistas sem conhecimento específico, designados no calor da efervescência do perioditismo da época (Araújo, Vitor Gabriel. *A Crítica Musical na imprensa paulista. 1854-1875*. São Paulo. 1991, Dissertação – (Mestrado) – Pós Graduação em História, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.) Não é demais lembrar que o próprio Jota Efegê foi, além de repórter, redator, cronista e crítico esportivo, crítico de teatro.

⁶⁸ Penteado, *Op. Cit.*, p. 253.

⁶⁹ *Correio Paulistano*, 19/03/1878, p. 2.

*Que rompa a pandega preta!
Somente se faz sentir:
A falta de uma Roleta
Pra mais nos distrahir ... (bis)*

Os versos destacam o prevalecimento do lado profano da festa sobre o religioso. De fato, nos dias de festa eram montadas do lado de fora da igreja barracas de comidas, bebidas e jogos, ao som de bandas de música que tocavam no coreto central. “Gradativamente, o lado terreno da festa ocupou lugar privilegiado, em virtude dos inúmeros divertimentos que eram oferecidos, principalmente o jogo.”⁷⁰ A imprensa combateu fortemente o desvirtuamento da festividade, caracterizando-a como “despudorada e uma autêntica bacanal”⁷¹. Devido a essa campanha o jogo foi proibido em 1896, esvaziando a festa⁷² e dando ensejo à crítica que Arlindo Leal faz nesse número aos romeiros interessados apenas na bebida e no jogo.

O *Jota*⁷³ do “*Colyseu Festa Alegre*”, por sua vez, coloca em cena os “pelotaris”, praticantes do jogo da pelota, esporte típico do País Basco que se difundiu em São Paulo principalmente entre os imigrantes espanhóis. A representação desse jogo na revista parece captar não somente a popularidade que ele atingiu na capital paulista, como também o sucesso de espetáculos de variedades que misturavam teatro e música a apresentações de atletismo e luta romana, ou ainda, quadros circenses, inventos tecnológicos e exotismos folclóricos.⁷⁴ A pelotaria contracena nesse número com o Colyseu Festa Alegre, casa inaugurada em agosto de 1897 na Rua Cerqueira Cesar, localizada também na Freguesia da Penha, destinado à exibição da prática do jogo e de outros quadros de atletismo. Não era algo incomum que essas apresentações fossem incluídas em espetáculos de variedades. O jogo da

⁷⁰ Moraes, J.G.V. de. *Sonoridades Paulistanas*, Op. Cit., p. 103.

⁷¹ Elazari, Judith Mader. *Lazer e vida urbana – São Paulo 1850-1910*, tese (Mestrado) FFLCH-USP, São Paulo, 1979, p. 21.

⁷² Moraes, J.G.V. de. *Sonoridades Paulistanas*, Op. Cit., p.103.

⁷³ Entendida como uma representação cênica, a jota é cantada e bailada acompanhada de [castanholas](#) e é comum que os intérpretes se apresentem com trajes regionais. Em compasso ternário rápido, com um tempo fraco curto e frases de quatro compassos (Grove, Op. Cit.). Dançada em São Paulo nos espetáculos zarzuelísticos, como os oferecidos pela Companhia Espanhola de Zarzuelas em 1889, quando Alexandre Levy se encantou por uma das atrizes, afirmando: “se todos pensarem como nós, é natural que o São José esteja sempre cheio daqueles que se enternecem por um *salero* ou uma *jota* dançada pela *hermosa Plá*.” (*Correio Paulistano*, 10/12/1889)

⁷⁴ Gambeta, Wilson. *A bola rolou. O velódromo paulista e os espetáculos de futebol – 1895-1916*. Tese (Doutorado em História Social), Departamento de História, FFLCH-USP, São Paulo, 2013.

pelota era praticado principalmente no Frontão Boa Vista, por rapazes jovens e solteiros.⁷⁵ Jorge Americano relembra em suas memórias o Frontão Boa Vista, e afirma que os “pelotari” ou “pelotiqueiros” eram, geralmente, italianos ou espanhóis.⁷⁶ Como pode se ler no anúncio abaixo, até mesmo nesse tipo de espetáculo a música estava presente, com a presença de uma banda que “amenizava” os intervalos:

Figura 9 - Anúncio publicado no *Correio Paulistano* em 8/8/1897.

Jota do “Colyseu Festa Alegre”

Colyseu e Pelotaria

*Nada é melhor que a pelota
 Que boas poules nos dá:
 No jogo não há patota
 A fortuna nelle está.*

Colyseu

*Si muitos perdem a bóta
 E ficam sem um vintém...*

⁷⁵ Canovas, Marília Dalva K. *Imigrantes espanhóis na Paulicéia: trabalho, sociabilidade urbana, 1890-1922*, tese de Doutorado, 2007, p. 94.

⁷⁶ Americano, *Op. Cit.*, p. 217.

*Outros bravos, na pelota
A fortuna logo tem
(bis)*

Gerente
*Com a Péla ninguém mofe
Ninguém troce da Pelota
Pois se faz sempre tribofe
E também sempre patota.
(bis)*

Nesse número o autor aproveita para criticar o jogo de apostas, componente fundamental “para atíçar as plateias ao êxtase” nas competições esportivas do final do século XIX, e fator importante para sua popularização⁷⁷, como no caso da pelota e o turfe⁷⁸. As *poules* eram bilhetes comprados pelos apostadores, tudo dentro da legalidade, já que o *sport* não era considerado uma jogatina. Ele não era visto como um desperdício de dinheiro, mas sim como forma de participação na vida moderna, sendo uma rotina para os homens elegantes, cujo comportamento envolvia saber ganhar e perder dinheiro. No trecho do jota transcrito acima, o autor satiriza a pretensa justiça indispensável à fé dos apostadores nos jogos de azar, apontando para o aumento progressivo dos indícios de fraudes nos resultados, conforme se desenvolviam interesses comerciais em torno do esporte.⁷⁹ Por isso o Colyseu Festa Alegre e a Pelotaria cantam que “No jogo não há patota” e é possível fazer “fortuna”, e são depois desmentidos pelo Gerente, que aconselha que ninguém zombe (“mofe”) com a Pelota, pois a trapaça (“tribofe”) é comum.

A parte final intercala, dentro do próprio número musical, partes faladas e cantadas, as quais ajudam a criar o movimento de cena que remete à dinâmica de funcionamento do jogo, com seus jargões (boléa, peléa, rebote, bote, etc.) e ao menos uma expressão em espanhol (*buena*), que somada à música regional espanhola, remete à descendência de grande parte dos praticantes e admiradores do jogo:

Pelotaria
*(falado) Vamos jogar e jogar
(cantado) Sem ao tempo dar desconto ;
(falado) Uma...duas...outra...ponto!*

⁷⁷ Gambeta, *Op. Cit.*, p. 48.

⁷⁸ Corridas de cavalos.

⁷⁹ Gambeta, *Op. Cit.*

(cantado) Zás! O partido ganhar!

(falado) Uma...duas...tres...buena!

(cantado) O povo acena

(falado) Uma...duas...tres...mala!

(cantado) A vaia estrala.

(falado) Uma...duas...tres...passo!

(cantado) Foi-se o partido

(falado) O povo ganha o maço,

(cantado) Com o vencido.

(falado) Uma...duas..boléa!

(cantado) O vencedor estaco,

(falado) Que morre na peléa!

(cantado) Sem tapar o buraco.

(falado) Uma...prompto...rebóte

(cantado) O companheiro engano

(falado) A quiniéla num bóte

(cantado) Eu ganho mui ufano!

Todos

Isto é que é vida

Bem divertida!...

Ganhar, jogar,

Sem trabalhar!...

Em outros números, questões específicas de São Paulo aparecem misturadas com tradições das revistas cariocas; em grande parte das vezes o tema era paulistano e a música inspirada nas congêneres da capital federal. A conceituada “Caninha do Ó”⁸⁰, por exemplo, tinha destaque na peça e cantava suas coplas “amaxixadas” no primeiro ato:

(Maxixe) Coplas da Caninha do Ó e câro de admiradores

Caninha

Eu sou a caninha fina,

Divina,

Da freguesia do Ó...

Eu, entre as puras sou pura...

Mistura

É p’ra quem não vale só!

Quem prova a caninha doce

Tornou-se

Logo meu admirador !

⁸⁰ O nome remete à produção da “caninha” na Freguesia do Ó, onde uma das principais atividades econômicas era o plantio de cana-de-açúcar e a produção de cachaça em alambiques.

*Por onde anda, onde desanda
Tresanda
Um gostosíssimo ulôr [sic]!*

Côro

*Ella não tem
Quem lhe caçoe
Bumba, meu boi,
Bumba, meu boi
(bis)*

Caninha

*Nem Antarctica, Bavarias,
Falsarias,
Podem chegar a meus pés!...
Podem ralar-se de inveja
Cerveja
Não vale dous pontapés...*

*Eu sou menina querida,
Bebida,
Com assucar e limão;
Eu sei pregar o meu ganso,
De manso,
Quando encontro ocasião.*

Como se vê, o maxixe era espetáculo rítmico e visual não somente nas revistas cariocas. Inspirado nelas, Arlindo Leal e Manoel dos Passos o utilizam lançando mão do *double-sens*, ou duplo sentido (*Por onde anda, onde desanda* ; *Eu sei pregar o meu ganso/De manso/Quando encontro ocasião*). Esse número era imediatamente precedido pelas *Coplas da Antarctica e Bavaria*, em que as duas cervejas brigavam pela preferência do *côro de admiradores*. Atribuindo valor ao que era típico de São Paulo, os versos afirmam que a Caninha do Ó “não tem/quem lhe caçoe”, principalmente por ser “pura”.

Coplas da Antarctica, Bavaria e côro de admiradores

Admiradores

*Não é preciso brigar...
P’ra convencer,
Ou para nos ensinar
A quem havemos de beber...*

Antarctica

*Estás bem desmascarada
Por todo o torrão brasílico:
És feita de água parada
E de acydo salicylico.*

Bavaria

*Não passas de uma invejosa
Com teus chops sem sahida:
Sem sal – e cheia de prova...
Eu é que sou a bebida.*

Admiradores

(repetem refrão inicial)

Entre as décadas de 1870 e 1890 surgiram as primeiras cervejarias industrializadas no país, viabilizadas pela novidade das máquinas compressoras frigoríficas, que produziam gelo artificial e propiciavam um ambiente refrigerado. Isso possibilitava a fabricação de cervejas de baixa fermentação, uniformes e límpidas, como era o caso da Boêmia e da Bavária.⁸¹ A Antarctica Paulista surgiu primeiro, em meados da década de 1880, sediada no bairro da Água Branca, e foi aumentando sua produção e quadro de funcionários nos anos seguintes, até se transformar em sociedade anônima no ano de 1891. Já a Cervejaria Bavária foi inaugurada em 20 de outubro de 1892, sediada no bairro da Mooca. Na nota de inauguração, publicada no *Correio Paulistano*, procurava-se relacionar a marca ao prestígio dos produtos europeus: “Esta fábrica, talvez a maior em seu genero, na America do Sul, promete-nos produtos tão bons como os da Europa – o que é uma grata noticia para os consumidores.”⁸² A concorrência entre as cervejarias, que em suas coplas levantam boatos uma sobre a outra, é satirizada pelo coro de admiradores, que mostravam haver mercado para ambas.⁸³

Ao produzirem a revista, Arlindo Leal e Manoel dos Passos buscavam também seus “admiradores”. No caso do compositor, a costura de uma “colcha de retalhos” musical parece ter muito a dizer sobre isso, já que, como será visto a seguir, o emprego de músicas variadas e conhecidas guardava significativa relação com a recepção calorosa das peças.

⁸¹ Santos, Sergio de Paulo. *Os primórdios da cerveja no Brasil*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004, p. 20.

⁸² *Correio Paulistano*, 19/10/1892.

⁸³ A manufatura que produzia a Cerveja Brahma também surgiu no período, por iniciativa do imigrante suíço Joseph Villiger, que adquiriu a Bavária em 1899. Em 1904, ela passaria para o controle da Antarctica.

Manoel dos Passos e a “colcha de retalhos” musical

Negro e pobre, o compositor da partitura do *Boato*, Manuel Valentim dos Passos, nasceu na capital paulista no final da década de 1860, trabalhando na juventude como pintor e se interessando pela música desde cedo. Na década de 1890, custeado por subscrição popular aberta por Arlindo Leal⁸⁴, matriculou-se no Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro, mas logo abandonou os estudos. Permanecendo na cidade, começou a escrever músicas para o teatro: é dessa época sua colaboração na revista *Paulicéa* (1892), abordada no primeiro capítulo. Na ocasião esteve ao lado da Companhia da Fênix Dramática da Capital Federal, sob a direção de Moreira de Vasconcelos. Quando de sua encenação em São Paulo no Teatro São José, a música foi elogiada e o público ouviu “com prazer” principalmente a “Valsa da Paulicéa”, o “Scotish do Sport”, as “Coplas do Matuto” e a “Valsa da Revista acadêmica”, tendo sido bisados alguns números no teatro “completamente cheio”. A orquestra foi regida por Manoel Martins de Paula, e Manoel dos Passos foi descrito como “laborioso professor”, que ensaiou e instrumentou “caprichosamente” a música.⁸⁵

A prática da “colcha de retalhos” musical, nomeada assim pela crítica teatral, consistia no emprego, “acomodação”, ou “adaptação” de temas, melodias ou trechos provenientes de peças brasileiras ou internacionais conhecidas ou do repertório popular de um modo geral, como as canções carnavalescas. Ela já era habitual na produção teatral da época, tanto em países europeus, quanto entre compositores brasileiros e está relacionada com o uso da paródia como estratégia de criação na época. Nesse sentido merece destaque o artista Vasques⁸⁶, que assim como Passos era mestiço, de origem humilde e baixa escolaridade, mas que alcançou grande popularidade no final do século XIX, abusando do recurso paródico e “das referências à cultura que

⁸⁴ Aparentemente, trata-se de uma espécie de campanha liderada por Arlindo Leal, que possivelmente anunciou na imprensa a oportunidade de qualquer pessoa entrar com capital para financiar os estudos de Passos.

⁸⁵ *O Estado de São Paulo*, 8/12/1892.

⁸⁶ Francisco Correia Vasques (1839-1892). Escreveu, segundo Silvia C. Martins de Souza, mais de sessenta peças, em sua maioria cenas cômicas. Souza, Silvia Cristina Martins de. “Um Offenbach tropical: Francisco Correa Vasques e o teatro musicado no Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX”, In: *História e Perspectivas*, Uberlândia (34): 225-259 jan.-jun. 2006.

circulava nas ruas da corte da segunda metade do século, tanto a gerada nas camadas populares quanto à importada dos centros hegemônicos, principalmente a França”⁸⁷. Em suas peças, a música era substituída ou modificada para se adequar ao assunto tratado, como por exemplo na *Volta ao mundo em oitenta dias a pé*, que trazia o personagem folhetinesco Rocambole a um passeio pelo Rio, misturando referências variadas ao trazer o carnaval popular para o palco ao som de uma marcha francesa que estava em cartaz na cidade.⁸⁸

Em contato com o efervescente teatro musicado carioca durante os anos em que residiu na capital federal, Passos faria adesão à prática da “colcha de retalhos” no *Boato*. Participando da produção da revista *Paulicéa* (1892) como instrumentador e ensaiador ao lado dos autores Moreira de Vasconcelos e Assis Vieira⁸⁹, teve papel importante nas colagens de peças conhecidas de compositores de variados estilos, como Chapí, Chiquinha Gonzaga, Chueca e Valverde, Cyriaco Cardoso, entre outros, e repetiria o procedimento na tessitura de outras partituras.

Como abordado no primeiro capítulo, embora os cenários da *Paulicéa* reproduzissem as praças e edifícios mais conhecidos de São Paulo, e ali estivessem fatos considerados os “mais populares” e personagens identificados como “nossos homens”⁹⁰, os números musicais da peça revelam não se tratar propriamente de uma “revista paulistana”, da forma como foi anunciada pela companhia e pela crítica (o *Correio Paulistano*, por exemplo, se referiu a ela como “a primeira revista paulistana que sobe a scena nesta capital”⁹¹). Eles são, em sua maioria, genéricos, não remetendo especificamente a São Paulo, exceto alguns: a “Entrada de São Paulo” no

⁸⁷ Lopes, Antonio Herculano. “Da tirana ao maxixe: a ‘decadência’ do teatro nacional.” In: Lopes, A. H., Abreu, M., Ulhôa, M. T. de, e Velloso, M. P. (Orgs.) *Música e história ao longo do século XIX*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2011, p. 252-254.

⁸⁸ Idem, p. 254. Há notícia da representação de uma peça do ator Vasques em São Paulo em 1897 intitulada *Viagem à volta do mundo*; anunciada como “revista crítico-social, provavelmente trata-se da mesma cena cômica adaptada, possivelmente, à capital paulista. Outras paródias encenadas no período em São Paulo foram *Abel-Helena* (1897), de Arthur Azevedo, que remetia à opereta *A Bela Helena*, de Offembach; *Carmela* (1898), zarzuela que parodiava a ópera *Carmen*; *O homem das botas* (1906), referente ao vaudeville *O homem das mangas*; entre outras.

⁸⁹ Ponto da companhia dirigida por Moreira de Vasconcelos.

⁹⁰ Talvez o crítico estivesse se referindo ao caipira, aos estudantes, ao cambista de bilhetes, entre outros (*Correio Paulistano*, 20/12/1892).

⁹¹ Idem.

prólogo, a “Habanera do Teatro Minerva”, no segundo ato, e a “Valsa da Paulicéa”. A autoria desses três números exemplifica o funcionamento da “colcha de retalhos”⁹²: não há uma só referência no anúncio e nas críticas publicadas que puderam ser consultadas a respeito da autoria da “Entrada de São Paulo”, indicando talvez se tratar de um tema musical consagrado na memória coletiva e de autoria desconhecida, ou mesmo de uma mistura de obras de outros compositores dentro do mesmo número. O responsável pela partitura de determinada peça costurava essas músicas de autoria não informada com temas de peças conhecidas, composições suas - como no caso da habanera cantada pelo Teatro Minerva, de Manoel Passos-, e números aparentemente escritos especialmente para a peça teatral em questão por outros compositores, a exemplo da valsa em homenagem à “Paulicéa”, destacada no anúncio como “original da distinta maestrina paulista D. Corina de Souza”.⁹³

Dentro do clima de “proximidade afetiva” que caracterizava as relações entre artistas e jornalistas na passagem dos séculos, tratada logo anteriormente, a “colcha de retalhos” também foi vista com positividade pelos grandes jornais naquele início da década de 1890. Enquanto o *Estado* destacou o capricho do instrumentador e ensaiador Passos, o crítico do *Correio Paulistano* deu uma dica preciosa ao pesquisador interessado em compreender a criação e circulação musical na época. Segundo ele, “a música que é escolhida é dessa de sahir logo no assobio das ruas”, aventando para a importância do teatro musicado como veículo de divulgação musical naquele período, em consonância com os relatos de memorialistas que ilustraram essa circularidade musical, especialmente no que diz respeito às peças preferidas do público paulistano, aquelas que alcançavam maior sucesso e eram reencenadas em várias temporadas.

O caso mais representativo talvez seja a opereta *A Viúva Alegre*, cuja valsa e demais números musicais conquistaram a simpatia do público

⁹² É preciso destacar que as questões relativas a direitos autorais no período estavam apenas começando a ser discutidas. A criação da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, por exemplo, data da segunda metade da década de 1910. A forma com que eram tratados os “direitos autorais” na passagem do século pode ser interpretada no contexto de semiprofissionalização que caracterizava a atividade musical e teatral no período, que acabava contribuindo para as reproduções e recriações de obras existentes em novas peças.

⁹³ O *Estado de São Paulo*, 20/12/1892.

paulistano. Jacob Penteado relembra o furor causado pelas operetas vienenses e a fama de suas valsas, especialmente da *Viúva Alegre*, reproduzida no dia-a-dia dos paulistanos e tocada em diversos ambientes, como na sociedade Recreativa e Dançante “Pérola Internacional”. E no relato da festa de casamento entre dois viúvos “Seu Plínio” e “Dona Áurea”, em que foi a valsa escolhida para a tradicional dança dos recém-casados.⁹⁴ Entre os fatores que ajudam a explicar a significativa circulação dos números musicais da peça pode ser incluída a forma como a partitura foi construída, com temas que se repetem e facilitam a memorização das melodias pelo espectador. Deve ser levada em conta também suas incontáveis encenações e o fato de ter atingido público relativamente amplo, tanto em número quanto proveniente de variados grupos sociais, já que foi encenada inclusive nos teatros de bairro. Além disso, a partitura bateu recordes mundiais de vendas, sendo seus números musicais executados habitualmente no dia-a-dia paulistano por conjuntos musicais com variadas formações e propósitos.

O debate travado na imprensa em torno do respeito ao trabalho autoral e o papel dos artistas de palco recrudesciu ao longo dos anos seguintes à estréia da *Paulicéia*, e repercutiria no Regulamento de Divertimentos Públicos de 1909, como visto no capítulo 2. Ainda que de forma superficial e não sistemática, o decreto procurava estabelecer limites ao trabalho dos atores-cantores, que não deveriam fazer improvisos que desvirtuassem o “pensamento” dos autores (categoria em que se incluíam os compositores). Como parte desse movimento, é possível perceber na recepção de variadas peças pela crítica, o crescimento da desaprovação à ideia da “colcha de retalhos”, embora não haja qualquer indicação nos registros memorialísticos consultados a respeito de uma possível resistência do público a esse procedimento, pelo contrário.

A música da peça *O Boato*, por exemplo, foi examinada por parte da crítica jornalística a partir da chave da originalidade. Por isso, foi desaprovada a adaptação de trechos de peças conhecidas à música da revista, sendo considerada “duma falta de originalidade notável”. Na *Ouverture* o crítico

⁹⁴ PENTEADO, *Op. Cit.*, p. 173.

identificou “reminiscências sensíveis” do tema da ópera *Pagliacci*, de Ruggero Leoncavallo⁹⁵ e também torceu o nariz para o “cunho caracteristicamente hespanhol” da música da Carta⁹⁶ (“Coplas da Carta”). Assim, se desenhava certa concepção a respeito do ofício do autor/compositor, cujo trabalho não poderia ser apropriado por outrem. Mas, na prática, imperava o modo de produção por adaptação, que não tinha a originalidade como principal qualidade de um autor. Esperava-se dele que correspondesse à demanda por novidades, produzindo peças de acordo com os gêneros em voga e esquemas apreciados pelo público⁹⁷, entre eles, a “colcha de retalhos” musical.

A trajetória do compositor Manoel dos Passos pode ser considerada típica do artista paulista de talento que iniciava sua carreira em São Paulo e ia para o Rio de Janeiro, praça teatral bem mais movimentada, onde adquiria certo prestígio e mais tarde podia retornar à capital paulista para desenvolver outros projetos ligados à vida artística. Mantendo a parceria com o diretor Moreira de Vasconcelos enquanto esteve na capital federal, escreveu músicas para a peça *Canudos* (1898) e para a “revista cômico-lírico-fantástica” *Amapá*, representada na terra natal de Passos em 1898, no Teatro Apolo, pela Companhia de Operetas, Dramas e Revistas. Mais uma vez o procedimento da “colcha de retalhos” foi empregado, pois além de números compostos “expressamente para esta revista” havia trechos de Carlos Gomes e Warney. Interessante notar que na ocasião Manuel dos Passos já era referido como um dos “populares compositores” responsáveis pela partitura⁹⁸, e no ano seguinte, era apontado como “sucessor de Carlos Gomes” pelo crítico da *Tribuna do Povo*, de Santos⁹⁹.

Na mesma época em que compôs a música do *Boato*, escreveu a partitura da revista “a vapor” *O Buraco*, de Moreira Sampaio e Accacio Antunes, encenada em 1899 no Teatro Polytheama pela Companhia de Ópera-Cômica, Opereta e Comédia do Teatro Apolo do Rio de Janeiro.¹⁰⁰ Uma vez

⁹⁵ Referência à ópera *Pagliacci*, de Ruggero Leoncavallo, estreada em Milão em 1892.

⁹⁶ *O Estado de São Paulo*, 13/05/1899.

⁹⁷ Charle, *Op. Cit.*, p. 155.

⁹⁸ *O Estado de São Paulo*, 25/03/1898.

⁹⁹ Coluna da *Tribuna do Povo* de 21/05/1899, republicada no *Comércio de São Paulo* a 29/05 do mesmo ano.

¹⁰⁰ Retornando viúvo a São Paulo na virada do século, casou-se com Romana Francisca dos Passos, mulher muito rica que faleceria em 1905, meses antes da morte do maestro. Nesse

mais faziam-se ouvir trechos originais e outros “de diversas peças estrangeiras”, sendo que os números de “música alegre e muito ao sabor de nossas platéas” eram a valsa, o dueto dos buracos, a entrada da atriz Herminia e a “historieta do Ferrão e do Ferrol”¹⁰¹. Há que se pensar que esse procedimento de adaptação de trechos de peças conhecidas, descrito em série no conjunto de críticas da época, além de atender à demanda por peças novas e viabilizar a alta produtividade, devia ser bem aceito pelo público, que memorizava temas de fácil assimilação das peças mais conhecidas, como aconteceria anos mais tarde com a *Viúva Alegre*. Empregando melodias consagradas, as chances de sucesso eram, ao que tudo indica, potencializadas.

Bem mais tarde, em 1935, Alcântara Machado, de certo modo identifica essa prática também na composição de modinhas em São Paulo, apresentando o paulistano como “versificador”, que “utiliza-se de tangos, maxixes e canções de sucesso no momento ou que ficaram na memória popular” para tratar de temas trágicos.¹⁰² José G. Vinci de Moraes salienta que o uso de paródias musicais já era parte das tradições da cultura popular paulistana“, e que os “poetas falidos”, autores das modinhas, emprestavam melodias de canções conhecidas, registradas na escuta e na memória auditiva

período regeu orquestras em eventos religiosos e cívicos, enquanto exercia a atividade de professor particular de música. Tudo leva a crer que também ilustrava suas próprias partituras. Morreu após ter sido baleado por Joaquim Antão Fernandes, tenente do Estado Maior da Força Pública, diretor e regente da conhecida banda de música da instituição, que atirou em seu amigo de longa data, alegando que Maneco (como era conhecido) fazia visitas a sua residência durante sua ausência. Manuel dos Passos defendeu-se alegando que o crime fora motivado por questões financeiras e inveja por parte do agressor. Deixou quatro filhos e foi homenageado por Arlindo Leal na *Vida Paulista*, que no ano anterior estampou um retrato do maestro acompanhado de um artigo que dizia: “Encarnação do verdadeiro artista (...) revelou-se, desde cedo, um compositor emérito por muitos títulos, e, se não fosse a distinção da côr, por certo triumpharia com muito mais vantagem entre os seus colegas de arte”. (*Vida Paulista*, n. 21, ano II, 30 e 31/01/1904 *Apud* Souza, *Op. Cit.*, p. 147).

¹⁰¹ *O Estado de São Paulo*, 02/03/1899.

¹⁰² “O trovador paulistano é exclusivamente versificador. Isso sem exceção nenhuma. A música não é ele que compõe, não é comentário ou acompanhamento, em geral nada tem que ver com as palavras. Utiliza-se de tangos, maxixes e canções de sucesso no momento ou que ficaram na memória popular (...)”. Ainda segundo Alcântara Machado, a modinha paulistana não faz a sátira e desconhece a ficção, desempenhando “o papel de repórter do povo” e tratando de notícias tristes do cotidiano. (“Lira paulista”, In: *Revista do Arquivo Municipal*, vol. XVII, São Paulo, 1935).

da população.¹⁰³ É perceptível a semelhança com a “colcha de retalhos” tecida pelos compositores teatrais da passagem dos séculos, e isso era observado, por exemplo, na letra das *Coplas da Carta*, na qual a crítica ouviu com negatividade algo de “hespanhol”:

Coplas da Carta

*Gorda, bonita, apetitosa,
Virgem, feliz, daqui sahi.
Era a manhan clara e radiosa...
Tomei o trem de Jundiah.*

*Logo depois, um conferente,
Moço, bonito e espertalhão,
Grande paixão declara e sente
Por mim feroz, louca paixão.*

*És um peixão – disse. E apalpou-me
Com uma esperteza de turuna,
Virou, mexeu e violou-me
E me arrancou toda a fortuna (bis)*

*Mais dous quiseram conquistar-me,
E, vendo em terra esforços e arte,
Tomam vingança em carimbar-me.
Levei carimbo em toda a parte...*

*E, carimbada andei, perdida,
O mundo todo a visitar;
E volto ao ponto de partida,
Depois de tanto caminhar*

Entretanto, se a música remetia a certa sonoridade do folclore espanhol, a letra conservava-se dentro dos moldes da revista, repleta de sensualidade e duplo-sentido. Essas recombinações são interessantíssimas, pois engendravam novos sentidos e geravam percepções inesperadas a partir da simbiose, ou estranhamento, entre imagens e tradições evocadas pela música, com letra e interpretação que podiam ir em outra direção. É claro que toda essa prática está relacionada com os novos caminhos assumidos pela música popular urbana na passagem dos séculos, contribuindo de forma especial para esse processo.

¹⁰³ Moraes, J. G. V. de. “Cantar e contar o cotidiano: as Modinhas Paulistanas (anos 20/30)”, In: *Palavra Cantada. Ensaios sobre poesia, música e voz.* (org.) C. Matos, E. Travassos, F. Medeiros, Rio de Janeiro: 7 Letras/Faperj, 2008.

Neste sentido tiveram papel importante os “empréstimos” feitos das revistas cariocas. Em um momento em que a intelectualidade e a elite paulista começavam a demandar a representação de São Paulo nos palcos, a partir da observação de seus tipos e de seu cotidiano, é possível entender a recepção negativa do *O Boato* pelo crítico do *Estado de São Paulo*. O julgamento se detinha, em primeiro lugar, sobre as escolhas feitas por Arlindo Leal, já que sobre elas é que o compositor faria o trabalho de musicalização. Analisando a qualidade da obra dentro das expectativas em torno desse gênero teatral, algumas das principais reprovações feitas pelo colunista foram a falta de “actualidade” e a “inexperiencia realmente pouco vulgar” do autor, que poderia ter se detido sobre “acontecimentos que poderiam, aliás, prestar-se a uma crítica engraçada”.¹⁰⁴ No entanto, é possível que Leal, formado no teatro amador e provavelmente conhecedor de certas convenções de cada gênero, tenha propositalmente concebido uma “colcha de retalhos” temática, optando pela combinação de quadros com o que era característico de São Paulo com o típico das revistas representadas até então na cidade, no intuito de introduzir a ideia de uma “revista paulista” com maiores chances de sucesso. Talvez isso explique o destaque dado aos temas carnavalescos, especialmente na segunda metade do primeiro ato, justamente após a personagem Mulata, tipo consagrado no teatro de revista carioca, cantar com sensualidade o lundu intitulado “Coplas da Mulata brasileira, do ‘Zé Pereira’ e câro geral”, que será discutido mais adiante.

Na passagem do século, o carnaval em São Paulo consistia basicamente no desfile de carros alegóricos no centro e os cursos da Paulista, tendo menos representatividade no cotidiano da metrópole do que as festas religiosas¹⁰⁵. Enquanto isso, no Rio de Janeiro, era comum que belas atrizes representassem os principais clubes carnavalescos: O Clube dos Democráticos, fundado em 1867, o dos Fenianos, em 1869, e o Tenentes do Diabo, em 1855, celebrados em apoteoses finais dos atos. Na parte final do primeiro ato do *Boato*, considerado o mais animado e espirituoso, cada um desses Clubes canta suas coplas, seguidos pelas *Coplas da Serpentina* e

¹⁰⁴ O Estado de São Paulo, 13/5/1899.

¹⁰⁵ Moraes, J.G.V. de. *Sonoridades Paulistanas*, Op. Cit., p.69-89.

pelas *Coplas do Confetti*, e pelo número *A Bacchanal de Momo*, música já conhecida do Carnaval e aproveitada na revista.¹⁰⁶

Curiosamente, toda essa festa carnavalesca termina com o *Forte*¹⁰⁷ do *Guarany*. A instrução para se tocar com intensidade o tema extraído da ópera de Carlos Gomes justificava-se por ser a apoteose do primeiro ato, com participação das alegorias carnavalescas, sendo que esses números finais eram sempre uma celebração, exaltação com muito luxo e alegria. Jorge Americano rememora que o *Guarani* era “uma das mais empolgantes óperas do mundo” e que as variações do Hino Brasileiro, tocado na apoteose final da peça, “extasiavam qualquer auditório”.¹⁰⁸ Ele também conta que o Hino Nacional era tocado de forma costumeira pelas bandas militares, como a requisitada banda da Força Pública, que “tocava a marcha de continência (marcha batida, entre cujas notas escutava-se o hino nacional)”.¹⁰⁹

Arthur Penteado, redator da seção “Notas Artísticas” da *Capital Paulista*, aparentemente também analisou a obra usando a chave da originalidade, ainda que de forma mais velada. Ele elogiou o “estudioso compositor paulista Manoel dos Passos” pela música com “trechos inspirados e dignos de nota”.¹¹⁰ A avaliação que o colunista do *Estado de São Paulo* fez sobre a parte musical foi bem menos amistosa, pois este afirmou que apesar de dizerem-se “coisas extraordinárias” sobre ela, as apoteoses de cada um dos atos eram “frias”, e toda a música “fraca em muitas cenas, pretenciosa em outras, sendo todas elas caracterizadas pela falta de “originalidade”.¹¹¹ Aparentemente, a sensação

¹⁰⁶ José Ramos Tinhorão foi pioneiro ao apontar a ligação de mão dupla entre as canções lançadas no Carnaval e aproveitadas no teatro de revista, e neste como “fornecedor de músicas” para as gravações do incipiente “mercado de música popular”, intimamente relacionado à “grande festa do Carnaval”. (Tinhorão, J. R. *História Social da Música Popular Brasileira*, São Paulo: Ed. 34, 1998, p. 185.)

¹⁰⁷ Instrução de “DINÂMICA”, para indicar “com intensidade sonora”. In: *Dicionário Grove de Música: edição concisa*, Op. Cit.

¹⁰⁸ Americano, Op. Cit., p. 406. Ele se referia às variações do hino feitas por Louis Moreau Gottschalk (Nova Orleans, 8/5/1829 – Rio de Janeiro, 18/12/1869). Compositor e pianista norte-americano, foi aclamado como “o primeiro autêntico porta-voz musical do Novo Mundo, e seu virtuosismo ao teclado foi comparado ao de Chopin”. Viveu seus últimos anos no Rio de Janeiro, onde morreu de febre amarela. Lá seus concertos atraíam multidões e sua *Fantasia Triunfal* sobre o Hino Nacional Brasileiro, peça muito executada nos concertos de Guiomar Novaes, entrou para o repertório. Segundo o Dicionário Grove “tinha sensibilidade para a cor local e costumava usar a **citação** como um recurso tanto musical quanto psicológico, bem como ritmos sincopados e linhas melódicas recortadas”. (*Dicionário Grove de Música*, Op. Cit.)

¹⁰⁹ Idem, p. 423; Moraes, *Sonoridades Paulistas*, Op. Cit.

¹¹⁰ *Capital Paulista. Revista Mensal de Artes e Letras*, ano 1, n° 2, 07/1899, p. 13.

¹¹¹ *O Estado de São Paulo*, 13/5/1899.

de que a música era “pretensiosa” advinha do emprego de trechos operísticos e/ou grandiloquentes de outras obras no tratamento de fatos considerados banais.

Apesar de não haver nenhuma indicação na “Parte Cantante”, o crítico do *Estado de São Paulo* identificou na *Ouverture* uma melodia da ópera em dois atos *Pagliacci*, de Ruggero Leoncavallo, sobre seu próprio libreto. Composta em 1892, foi representada em São Paulo em 1893 pela Grande Companhia Lírica Italiana da empresa A. Ferrari. Em 1897 - um dos anos “revistados” por Leal-, integrou o repertório da Grande Companhia Lírica Italiana sob a direção de F. de Mattia. Dois anos mais tarde, praticamente duas semanas após a estreia da revista de Leal e Passos, foi encenada pela Grande Companhia de Ópera e Opereta de Raphael Tomba, no Teatro Polytheama. Foi justamente essa ópera a escolhida pela trupe para a despedida de São Paulo, com espetáculo que apresentava tradicionalmente o programa duplo de *Pagliacci* com *Cavalleria rusticana*, de Mascagani. A vaga no Politeama foi ocupada pela Grande Companhia Lírica Italiana da empresa Luiz Milone & Comp., sob a direção de G. Sansone, que também trouxe a ópera de Leoncavallo. Como é possível perceber, era uma obra assistida e apreciada pelo público paulistano, e essa condição pode ajudar a explicar as adaptações realizadas por Manoel dos Passos, que no *Boato* estava mesmo inspirado nas óperas de Verdi, que faziam grande sucesso em São Paulo no final do século XIX.

É o caso do número “*Madre Infelice* do *Trovador*”, fragmento da ópera em quatro atos *Il Trovatore*¹¹², que foi trazida por várias companhias, entre elas a Grande Companhia Lírica Italiana sob a direção de Carlos F. de Mattia, em suas temporadas de 1895 e 1897. Não é possível identificar o personagem que cantava esse número, já que sua grafia aparece ilegível, mas é interessante notar que só consegue entoar os dois primeiros versos “Madre infelice/Corro a salvarti”, e logo no início do terceiro verso “engasga a nota” (conforme indicação do libreto), tratando-se provavelmente de um recurso cômico, contrapondo a tragicidade dos versos cantados à trapalhada do personagem, ou mesmo sua inaptidão para cantar ópera.

¹¹² Ópera sobre libreto de Cammarano (L.E. Bardare), baseado em A. Garcia Guttiérrez (1853, Roma). *Dicionário Grove de Música: edição concisa*, Op. Cit.

Em seguida surge o personagem Romanini cantando um excerto famosíssimo de outra ópera de Verdi, e mais uma vez se dá a interrupção do número, dessa vez pela entrada do Boato:

La dona é mobile do “Rigoletto”¹¹³
La dona é mobile
Qual piuma al vento
Muta d’accento
E di pensier...
É sempre um misero
Quel ele... (é interrompido pelo Boato)

Na sequência desse número a Bohemia entrava em cena com a “Cançoneta do ‘Cabaret do Sapo morto’”, que será vista mais adiante. As interrupções nesses números parecem ter algo de metalinguístico, estabelecendo que tipo de música é característica da revista e, portanto, pode se desenrolar sem paralização.

Outra ópera bastante encenada em São Paulo estava presente no final do terceiro ato: o *Duetto final de “Addio” da ópera “Aida”*.¹¹⁴ Entre as companhias que a encenaram em São Paulo estavam mais uma vez a Grande Companhia Lírica Italiana da empresa Luiz Milone & Comp., sob a direção de G. Sansone, e a Companhia F. de Mattia em suas temporadas de 1895 e 1897. Representando óperas de sucesso internacional naquela época, o desempenho dessa companhia ficava aquém das que haviam trazido *Aída* anteriormente, na opinião do crítico do *Correio Paulistano*, que ressaltou que “uma ópera assim tão bem conhecida do nosso publico e prestigiada” trazia “seus embaraços para uma companhia” como a de Mattia, cujo elenco não tinha técnica suficiente para representar uma peça do tipo. Mas foi considerada “louvável a sua intenção de nos dar óperas de agrado geral”.¹¹⁵

Se no primeiro ato sobravam coplas de apresentação, como visto anteriormente, no terceiro eram abundantes esses números externos. Ainda no final do segundo ato, era executado o Hino Chileno, numa possível referência à

¹¹³ Ópera em três atos, sobre libreto de Piave, baseado em *Le roi s’amuse*, de Victor Hugo (1851, Veneza).

¹¹⁴ Mais uma ópera de Giuseppe Verdi, em quatro atos, com libreto de Ghislanzoni. Encomendada pelo quediwa do Egito, estreou em 1871 na Casa da Ópera no Cairo. *Dicionário Grove de Música: edição concisa, Op. Cit.*

¹¹⁵ *Correio Paulistano*, 08/04/1895.

visita da oficialidade chilena encabeçada pelo diplomata Walker Martinez a São Paulo, em maio de 1897. Os eventos ligados a essa visita foram descritos em tom ufanista no editorial do *Correio Paulistano* de 22 de maio de 1897. Entre os programas sugeridos aos visitantes esteve a visita ao parque da Cantareira, que foi exaltado pelo editor como uma espécie de símbolo do progresso da cidade, com um elegante jardim e pavilhão, em que foi servido sofisticado almoço que procurava combinar a culinária chilena e brasileira. Jorge Americano conta como eram os passeios ao local:

Para ir à Cantareira, tomava-se o trem ali embaixo da Ladeira General Carneiro, a 150 metros do centro da cidade. (...)

Ao chegar ao destino, dispersavam-se os vários grupos pelo parque, à cata dos ranchos rústicos de sapé, com mesas compridas e bancos de tábuas. (...) Lá se ia comendo e caçoando e rindo. O rapaz que trouxesse violão ou a moça que cantasse modinhas seriam mal vistos. Mas, cantarolavam árias de óperas, ou a canção de Malborough (...); ou a canção ‘Ausente’, de Carlos Gomes (Tão longe, de mim distante, onde irá, onde irá teu pensamento?) (...)

Enquanto isso, os homens estendiam jornais pela relva, deitavam e risonavam.

As senhoras bocejavam, mas não ficava bem deitarem-se.¹¹⁶

Destoando da dinâmica dos passeios comuns da população paulistana à Cantareira, na ocasião solene da visita dos diplomatas chilenos foram executados os hinos chileno e brasileiro, repetidas vezes pelas bandas militares, e em quase todos os locais por onde passaram os visitantes.¹¹⁷

“A Marselhesa” é outro hino que aparece indicado em um dos últimos números musicais da peça, que além dessas canções nacionais e dos trechos operísticos, contava com a *Valsa “Miramar”*, executada logo antes do dueto da *Aída* e a *Marcha triumphal “O Batalhão Paulista”*, interpretadas no final do terceiro ato. Talvez por isso o primeiro ato, mais explicativo, tenha sido considerado o melhor pelo crítico do *Estado de São Paulo*, que se irritou com essas cenas, a seu ver, “descosidas” e “sem nexos”, e com a música “pretensiosa” em algumas delas. Isso porque a crítica de um modo geral procurava julgar as peças de acordo com as convenções do gênero a que se filiavam. E, a seu ver, música de ópera e tantos hinos nacionais não

¹¹⁶ Americano, *Op. Cit.*, p. 189-190.

¹¹⁷ Idem, 22/05/1897.

combinavam com revista. Por outro lado, em alguns números a música foi condenada por ser “monótona” ou “banal”, revelando um colunista que, como era comum, tinha antipatia pelas revistas e as considerava de “mau gosto”, seja pela música pouco original, ou caracteristicamente maliciosa, ou personagens que não demandavam “estudo e observação”, e assim por diante.¹¹⁸ A análise mais sutil feita na *Capital Paulista* sugeria que os autores deveriam preferir outros gêneros que não a revista, como “comédias ou operetas”, em que seu talento seria melhor aproveitado.¹¹⁹

As várias línguas dos espetáculos musicados

Macarronismo, línguas e dialetos

A “falta de observação” que o crítico do *Estado de São Paulo* enxergou na peça *O Boato* parece não corresponder aos esforços de Arlindo Leal na criação de certos personagens “típicos” paulistanos, com suas línguas e dialetos valorizados e grafados no próprio libreto. O autor transpunha para a escrita e para a cena teatral a miscelânea e a confusão de sotaques da diversificada população paulistana, engrossada pela imigração, e pelo afluxo de caipiras e negros libertos para a capital.

No caso dos personagens caipiras, Leal foi um dos primeiros autores a colocar no palco esses tipos rurais, precedido por Martins Pena (1815-1848), França Junior (1838-1890) e Arthur Azevedo (1855-1908), que imortalizou o choque do provinciano com o moderno da metrópole em sua burleta *A Capital Federal*, como abordado anteriormente. Leal chegou a ser recriminado pela similaridade entre esta peça e *O Boato*. Essas semelhanças se explicam porque o paulista seguiu certo modelo de composição da revista de ano, conforme aprendeu com as companhias cariocas - e estrangeiras - que apresentavam esse tipo de peça em São Paulo. Além disso, cabe salientar que assim que terminou de escrever a revista pediu que Arthur Azevedo a lesse e

¹¹⁸ *O Estado de S. Paulo*, 13/05/1899.

¹¹⁹ *Capital Paulista. Revista Mensal de Artes e Letras*, ano 1, nº 2, 07/1899, p. 13.

emitisse sua opinião. No entanto, no teatro carioca o tipo rural era menos específico: “um mineiro, um nordestino ou alguém que vivia fora dos limites da capital federal”.¹²⁰

A representação do caipira no final do século XIX começava a permear várias manifestações artísticas além do teatro, como a pintura e a literatura, o que denota um esforço de construção da nacionalidade brasileira durante a República recém-proclamada, pensada em termos étnicos e relativos à linguagem.¹²¹ O “caipira” já era arrolado como personagem da revista *Paulicéia*, em 1892, quando foi interpretado pelo ator Silva. Não se sabe, no entanto, se o desempenho e a forma como o libreto foi escrito já denotavam uma forma de falar/cantar que possa ser encaixada na categoria do “típico”.

Já no caso do *Boato*, certo modo de falar característico do interior de São Paulo era identificado principalmente nas falas do *compère* Anastácio e sua esposa Quitéria, que falam e cantam o “caipirês”, registrado graficamente pelo revistógrafo. A filha deles, Dorinha, parece representar a modernidade dos novos tempos, pois ao menos sua parte cantada estava de acordo com a ortografia oficial. Isso pode ser observado no início do segundo ato, que é aberto com os *Couplets de Dorinha*, em que ela expõe suas expectativas românticas em relação a Quevedo, o qual seria seu passaporte para uma vida de “folguedo”, ou seja, regada pelas maravilhas da modernidade:

Quero casar
Com seu Quevedo,
Para passar
Vida em folguedo

Passear de carro.
Ir à Avenida
Ver o bizarro
Desta vida.

Sob uma fronde,
Como um poeta;
Andar de bonde
E bicycletta.

Andar a rir,
Sem outra idéa,

¹²⁰ Mello, Cassio Santos. “São Paulo Futuro: o caipira na projeção de uma metrópole”. In: *Histórica – Revista Eletrônica do Arquivo Público do Estado de São Paulo*, n° 36, 2009.

¹²¹ Saliba, E. T., *Op. Cit.*

*E não sahir
Da Paulicéa.
(...)*

Interessante notar nesse número o encantamento que a modernidade causa na personagem interiorana. Como não poderia deixar de ser, os versos são permeados por certa ironia, expondo a ingenuidade de Dorinha em relação à vida urbana. As várias críticas ao poder público e aos serviços urbanos mal prestados feitas nos números musicais anteriores contrastam com a visão idílica da personagem em relação aos novos hábitos, como “passear de carro” e “andar de bonde” (sem falar na “bicycletta”, que como visto, era um produto frequentemente avariado pela poeira das ruas sem calçamento). Se o bonde tinha o problema da lotação e irregularidade de horários, o automóvel era luxo para pouquíssimos, talvez umas três dezenas de pessoas, na percepção de Jorge Americano para o ano de 1906, sete anos mais tarde¹²². O mesmo riso que servia para criticar resolvia, de certa forma, a vida idealizada por Dorinha na última estrofe. O desempenho de Olympia Montani foi considerado, pelo crítico do *Comércio de São Paulo*, o de uma moça “muito desembaraçada para ser do interior do Estado”, e isso também foi observado na atuação de outros artistas¹²³. Essa inadequação aponta para o processo de formação de um tipo específico do caipira paulista, que já aparecia, de certo modo, na grafia da “Parte Cantante” da peça, mas que não fazia parte do imaginário do elenco carioca, acostumado a representar um caipira genericamente entendido como aquele que vivia fora dos limites da capital.¹²⁴ É possível que para esses artistas as indicações de sotaque dadas pelo autor tenham sido importantes para a construção dos personagens, já que o problema observado no desempenho de Dorinha não se repetia na atuação de Olympia Amoedo no papel de sua mãe, que foi considerada “uma perfeita mulher da roça”¹²⁵ e cujas falas eram ditas/cantadas em “caipirês”.

Em um dos últimos números da peça o falar caipira fica explícito com a cantoria dos pais de Dorinha no quarteto entre esta, Quevedo, Anastacio e Quiteria, num contraponto entre a modernidade simbolizada pelos jovens e um

¹²² Americano, *Op. Cit.*, p. 179-180.

¹²³ *O Comércio de São Paulo*, 14/05/1899.

¹²⁴ Mello, *Op. Cit.* O tipo do caipira do interior de São Paulo seria lapidado nas burletas paulistas a partir da década de 1910.

¹²⁵ *O Comércio de São Paulo*, 14/05/1899.

mundo que aos poucos ia perdendo importância, representado pelo casal caipira. Para isso Arlindo Leal se vale do humor baseado na quebra de expectativa: na primeira parte do quarteto, qual um número de opereta, os jovens enamorados expõem o amor idealizado, seguidos pelo “banho de água fria” dado pelo casal interiorano:

Dorinha e Quevedo

*Enfim nós alcançaremos
Nosso sonho sedutor:
Para a ventura voaremos
Nas azas brancas do amor.*

*Seremos dois pombos brancos
Eternamente a arrulhar;
Dando-nos beijinhos francos
De dar inveja a matar.*

*Até que enfim alcançamos
Os nossos sonhos de amor
Seremos dois gaturamos
A cantar no ramo em flôr.*

*É breve, mas muito breve
O nosso enlace feliz;
Nenhum coração já teve
Tanto amor...neste paiz.*

Anastacio e Quiteria

*Ai! Tempo do nosso amô,
Quando nois se gostava!
Era um sonho adoradô!
A vida não acabava!*

*Nóis tava mêmo embeijado
Que era mêmo de pasmá,
Tava c'o oio arregaiado,
Nóis ornava p'ra casá!*

*Depois que nóis se casêmo
Néim tem graça se pensá;
Quanta coisa nóis usêmo
De tudo se embatucá!*

*A pois São Paulo gosêmo
Leve o dianho o cafezá:
Pois a vida de nóis mêmo
Tá logo p'ra se acabá...*

As lembranças do casal caipira cantadas nessa segunda parte do quarteto fazem rir do amor idealizado da juventude, mote das operetas, que para o autor

talvez estivessem em decadência, conforme reclama a personagem Opereta em suas coplas de apresentação, vistas anteriormente. A segunda estrofe de cada um dos dois duetos oferece essa quebra de expectativa que provocava o riso: o sonho dos jovens apaixonados é que serão “pombos brancos/eternamente a arrulhar” dando “beijinhos francos”, e a realidade apresentada pelo casal caipira é de que antes do casamento estavam “embeçados”, “c’o oio arregaiado” e que apesar de ornarem “p’ra casá” depois do casamento “néim tem graça se pensá”, afinal “Quanta coisa nós usêmo/ *De tudo se embatucá*¹²⁶!”.

O “Côro dos Fazendeiros”, cantado no decorrer do segundo ato, também expõe a pronúncia caipira, considerada a mais adequada para representar os responsáveis pelas lavouras. À medida que os preços internacionais do café caíam, a moeda era desvalorizada e as lavouras aumentadas, até que a desproporção entre a oferta e a procura pelo café tornou-se insustentável, mergulhando o país em uma crise conjuntural. Enquanto Arlindo Leal concebia o *Boato*, o presidente Campos Salles negociava em Londres um acordo para o remanejamento da dívida do país, o “funding loan”. Para criticar a difícil situação econômica, o autor da revista coloca em cena os fazendeiros, que reclamam que o café “não dá mais dinheirama” e assim eles chegam a “fica de cama”:

*O pobre do cafezá
Tá mêmo tudo arreliado...
Nem frô agora ele dá,
Tá tudo descuíambado*

*É mêmo que neim razóra [sic]
Que feíz a gente pasamá;
A coitada da lavôra
Tá mêmo p’ra arre bentá*

*Já não contêmo c’os grão
Que não dá mais dinheirama;
É uma atrapalhação
De nós se fica de cama.*

*Bamo tudo cumbiná
P’ra vê quar a arrumaçãõ,
Nóis havemo de arranjà*

¹²⁶ A idéia de “embatucá” é que ficaram satisfeitos, enjoaram.

P'ra não se perde-se os grão.

Nas partes faladas¹²⁷ a linguagem macarrônica também estava presente, como por exemplo nos diálogos envolvendo o *compére* Anastácio e os Vendedores e Bilheteiros, lembrando que o “cambista de bilhetes” já tinha sido arrolado como personagem típico da revista *Paulicéa*, de 1892.

1º vendedor: *Bassame fresca! Due por un tostone! Compra freguês!*

Anastácio: *Arrede daí, moço...vá pr'o Diabo!*

3º vendedor: *Lamparina fresca! Lamparina fresca!*

Anastácio: *Venha cá, marvado. Qui é isso qui leva nesse samburá? Quero vê...*

Dr. Vita (advogado) examinando: *Lambaris do Tietê!*

Anastácio: *Então, peixe é lamparina? Ora, até o que se vê na Capitá! Vó me embora daqui seu Dotô...não posso vê essas coisas!*¹²⁸

Esse excerto mostra o barulho e a confusão na comunicação gerados pela linguagem macarrônica. O mal entendido é tão grande que suscita a intermediação do advogado, representante do falar culto. Claro que toda essa mixórdia na interlocução tinha seu efeito cômico, e o riso só poderia ser provocado pela sátira, ou seja, de fato existiam esses ricos dialetos no dia-a-dia caótico das ruas paulistanas. O procedimento se repete no encontro de Anastácio com o Bilheteiro, reproduzido abaixo. Anos mais tarde, Jorge Americano mostraria seu descontentamento com os vendedores de bilhetes e seus incansáveis pregões, afirmando que essa figura já era comum nas ruas paulistanas antes de 1915, “como existirá sempre”.¹²⁹

Bilheteiro: *Jagunzos e conselhéri... a seis mi ré o conselhéri... jagunzo a 300 ré...*

¹²⁷ Não tivemos acesso ao libreto em sua integralidade. Os diálogos aqui citados foram transcritos por Neyde Veneziano em *De pernas para o Ar. Teatro de Revista em São Paulo*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006. No entanto, a autora não indica referências nem explicita se teve acesso ao material. Mario Carelli também transcreve um diálogo (*Carcamanos e Comendadores*. São Paulo, Ática, 1985, p. 74, *Apud* VÉRAS, M.P.B. *DiverCidade: territórios estrangeiros como topografia da alteridade em São Paulo*. São Paulo: EDUC - Editora da PUC-SP, 2003, p. 221.)

¹²⁸ CARELLI, Mario, *Carcamanos e Comendadores*. São Paulo, Ática, 1985, p. 74 (*Apud* VÉRAS, M.P.B. *DiverCidade: territórios estrangeiros como topografia da alteridade em São Paulo*. São Paulo: EDUC - Editora da PUC-SP, 2003, p. 221.) Neyde Veneziano reproduz outros trechos da peça, que confirmam a fala caipira e macarrônica transferida para o texto (*Op. Cit.*, p. 78-87).

¹²⁹ Americano, Jorge. *São Paulo nesse tempo (1915-1935)*. São Paulo: Melhoramentos, s/d.

Anastácio: *Hom'essa! O Conseiêro por sei mirrei!... Que coisa é essa?*
Bilheteiro: *... Quere uno jagunzo?*
Anastácio: *É o retrato do Conseiêro que mecê ta vendendo, moço? ...*
Quero vê esse tar de Conseiêro...
Bilheteiro: *Olhe bene: nº 14987, 15987, 20402...*
Anastácio: *Uê! Entonce o Conseiêro é rifa? Ara...ara...ara...*¹³⁰

O “macarronismo” que se pronuncia nesses trechos evoca a contribuição do principal grupo que imigrou a São Paulo no final do século XIX (os italianos) para o surgimento de uma linguagem caracterizada pela miscelânea e confusão de sotaques, mais tarde eternizada na pena de Juó Bananére e de certo modo também por Cornélio Pires em suas conferências. Mas não eram apenas italianos e caipiras que formavam o caldo cultural que propiciou o aparecimento de uma linguagem “macarrônica”, e Arlindo Leal parecia saber disso: o capitalista inglês e o modo de vida inspirado em Paris também tem sua vez no plano linguístico.

No caso do inglês aportuguesado do personagem britânico no “Duetto entre Lord Beef e a Central”, cantado no segundo ato, mais uma vez Arlindo Leal se vale da linguagem para reforçar a crítica à economia do país. O “funding loan” assinado por Campos Salles estabelecia, entre outras medidas, o direito dos ingleses de se apropriar de toda a receita das alfândegas estatais e da Estrada de Ferro Central do Brasil¹³¹ caso o país não honrasse o compromisso. Nesse número o personagem Lord Beef representa os interesses ingleses, e a Central satiriza a situação desfavorável assumida pelo Brasil no acordo, que provocou grande impopularidade do presidente. Ela está sintetizada nas falas da personagem feminina, como “Pois, meu Lord, eis a questão: / Ter cobre ou não ter – mais nada”, enquanto o inglês, qual um apaixonado, está desesperado “para progredir”:

Beef
Mim estar apaixonada,
Mim quer ser sua marida...
Central
Consinto em ser sua amada,
Sim, se me der boa vida,
Beef

¹³⁰ Idem.

¹³¹ Com a Proclamação da República, por Aviso do Governo Provisório, a partir de 22 de Novembro de 1889 a estrada “D. Pedro II” passou a denominar-se “Estrada de Ferro Central do Brasil”.

*Mim adorar vossemercê,
Que vossemercê me couvém...*

Central

*Pois Lord parece que
Bôa mulher aqui tem.*

Beef

*Yess, fazemos contracta...
Fazemos arrendamenta*

Central

*Pois, se o Lord bem me trata
A Estrada Central aguenta...*

Beef

*Yess, very wel, ó peixão
Vai ser muito meu preciada...*

Central

*Pois, meu Lord, eis a questão:
Ter cobre ou não ter – mais nada.*

Beef

*Oh mim faz amor (bis)
Para progredir (bis)
Mim quer sua amor (bis)
Mim quer têr porvir (bis)*

(junto)

Central

*Si me tem amor (bis)
Terá um bom porvir (bis)
Com o méu suor (bis)
Há de progredir (bis).*

O tema da personalidade no tratamento dos negócios públicos também parece presente no número, com o interesse do capital privado nos prolongamentos e melhoramentos da Estrada de Ferro Central do Brasil, então dirigida por Francisco Pereira Passos¹³². A ferrovia era parte importante do progresso paulista que se evidenciava naquele fim de século e era retratado na revista, já que além de viabilizar o transporte de produtos, possibilitava à elite cafeeira administrar seus negócios no interior residindo na capital. O dueto pode também fazer referência às concessões e contratos firmados com companhias privadas para a expansão e melhoramento da rede ferroviária do país, mas na linguagem revisteira: valendo-se do duplo-sentido, comparando esses negócios a um casamento por interesse. A Estrada Central “couvém” ao Lord, que topa fazer “contracta” e “arrendamenta”; a dama exige ser bem tratada, pois só assim pode “aguentar” (numa referência à necessidade de boas condições de conservação da ferrovia), e em troca oferece seu “suór” para o progresso do investidor. O número se encerra com os dois amantes cantando a mesma melodia com letras diferentes, característica dos duetos da época.

¹³² O futuro prefeito do Rio de Janeiro foi administrador da Central de 1897 a 1899.

O *Comércio de São Paulo* destacou o mau desempenho de Herminia Adelaide no papel da Central, por não saber o papel e não observar o que estava recomendado no libreto, deixando de trazer o emblema da Estrada de Ferro no chapéu. A má caracterização da personagem ia além, já que a “riqueza de *toilette*” estava “em completo desaccôrdo com o estado ruinoso da nossa primeira via-férrea”¹³³. As condições da Estrada Central melhoraram ao longo dos anos. A importante ligação de São Paulo ao Rio de Janeiro passou a ser feita em bitola única a partir de 1908¹³⁴, e em 1911, o cronista João do Rio elogia o “trem de luxo” no qual chegara à capital paulista:

Que largo espanto terá o *pioneer* do modernismo nos vagões-leito da Central? (...)

Olho ao derredor. Nem uma poeira. A Central? Uma viagem a São Paulo isto? Mas caíamos num outro país! Mas o Sr. Dr. Paulo de Frontin¹³⁵ está definitivamente perdendo o *cachet* da Central! É possível um homem que transforma a viagem-inferno na viagem-delícia?¹³⁶

Ainda no dueto, é interessante notar que o letrista não se limita à confusão de gênero das palavras (“Mim quer ser sua marida”, “fazemos contrata”, “arrendamenta”, “meu preciada”): mesmo aquelas cuja pronúncia independe da grafia aparecem na parte cantante manifestando o inglês confuso de Beef (“yess”, “very wel”), um nativo britânico residente em São Paulo. Assim, Leal põe em cena - e em sua pena - a forma de falar confusa e misturada das ruas paulistanas, repleta de nacionalidades e sotaques que se fundem em uma linguagem híbrida.

De acordo com E. T. Saliba, essa era uma “linguagem macarrônica”, de transição, surgida como adaptação às rápidas transformações pelas quais a cidade passava. Para ele, “o recurso ao humor verbal macarrônico difusamente espelhava a própria imagem errática, irregular e caótica da urbanização paulista” e, embora os procedimentos desse humor nunca tenham chegado a

¹³³ O *Comércio de São Paulo*, 14/05/1899.

¹³⁴ http://www.anpf.com.br/historico_efcb.htm, consulta em 20/05/2014.

¹³⁵ André Gustavo Paulo de Frontin (1860-1933), teve papel importante nas reformas urbanas de Pereira Passos e ocupou duas vezes a direção da Estrada de Ferro Central do Brasil, entre 1896 e 1897, e entre 1910 e 1914.

¹³⁶ Schapochnik, Nelson (Org.). *João do Rio: um dândi na Cafelândia*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004, p. 49-50.

existir “como um cânone ou conjunto mais ou menos definido”¹³⁷, as obras de Alcântara Machado e Juó Bananére (Alexandre Ribeiro Marcondes Machado), entre outros, acentuariam, anos mais tarde, a observação de Arlindo Leal em relação a esse falar não oficial. Em *Brás, Bexiga e Barra Funda*, por exemplo, são apresentadas uma série de histórias sobre o cotidiano de imigrantes italianos na cidade de São Paulo no início do século XX, privilegiando os bairros operários e recriando o dialeto dessa comunidade, com a mistura da língua italiana ao português de caipiras, negros e mestiços, além da língua de outros grupos étnicos. Assim como na *Divina Incredula* de Bananére, os personagens de Alcântara Machado também são criados com características macarrônicas, se encontrando em um processo de transformação e adaptação constante à nova realidade. Interessante salientar a esse respeito que no conto “Nacionalidade”, o personagem Tranquillo Zampinetti, assim como a Dorinha do *Boato*, é seduzido pelas oportunidades que encontra na cidade e acaba por solicitar a nacionalidade brasileira, apesar de no início da história ser apresentado como defensor da preservação dos costumes italianos¹³⁸. Na *Divina Incredula*, revista de Bananére representada em 1918, há indicações de que o texto macarrônico tenha sido levado às últimas consequências, a partir do próprio título e do conjunto da obra do autor, especialmente o livro homônimo à peça, na qual ele afirma que “Com a impubricaçô distu livro pretendo intrá p’rá Gademias Baolista di Lettera”¹³⁹ i pr’as pagina da storia patri i da posterità”¹⁴⁰.

Claro que no final do século XIX a representação do macarronismo na literatura e nos palcos estava ainda em uma fase de gestação, sendo desenvolvida progressivamente até se realizar de forma plena em cronistas como Bananére.¹⁴¹ Assim, em Leal, talvez seja mais adequado se falar em um

¹³⁷ Saliba, *Raízes do Riso*, p. 179. Em suas memórias publicadas em 1961, Jacob Penteadado falava em “dialeto ítalo-paulistano-macarrônico”(Penteadado, *Op. Cit.*, p. 276).

¹³⁸ Machado, Antônio Alcântara. *Brás, Bexiga e Barra Funda*, IMESP/DAESP, São Paulo, 1982.

¹³⁹ Como visto no segundo capítulo, da Academia Paulista de Letras faziam parte Carlos de Campos e Gomes Cardim, autores do *Caso Colonial*, e Wenceslau de Queiroz, que anos mais tarde responderia pela censura do Conservatório. Isso ajuda a elucidar a recepção positiva da opereta dos dois primeiros, contrastando com a resistência que *A Divina Incredula* enfrentou com a censura, já que o autor zombava, por exemplo, do gosto literário da época.

¹⁴⁰ Bananére, Juó. *La Divina Incredula*. São Paulo, Ed. 34, 2001, p. 1.

¹⁴¹ O mesmo se dava em relação ao tipo do caipira do interior de São Paulo, ainda um tanto confuso, principalmente no que diz respeito à construção dos personagens. Por isso Dorinha foi considerada uma interiorana “muito desembaraçada”, e o ator Nazareth “não conseguiu

retrato do cosmopolitismo da metrópole, já caracterizado em uma linguagem híbrida, mas que ainda não assumia os contornos que ela teria, mais tarde, com os cronistas macarrônicos. Isso pode ser observado na caracterização da boemia paulistana, que fala francês, inspirada nas diversões da *Belle Époque* parisiense:

Cançoneta do “Cabaret do Sapo Morto” e câro dos sapos

Bohemia

*Voilà, nous sommes du Cabaret
Le feu –
Le “Cabaret du Crepaud mort”
Oh! Oh! Oh!
(bis)*

Sapos

Oh! Oh! Oh!

Bohemia

*Que vous étiez de bons bourgeois,
Que vous étiez de bons flaneurs,
Il faut que vous y venez, messieurs
Pour nôtre joie!
(bis)*

*Oh! Ce que vous avez d’esprit
Ri! Ri! Ri!*

Sapos

Ri! Ri! Ri!

Bohemia

*Au coin sacre
Du Cabaret
Le feu!
Oh! Oh! Oh!
(bis)*

Sapos

*Oh! Oh! Oh!
(...)*

A Bohemia falando francês parece aludir tanto aos padrões europeus almeçados pela burguesia paulistana quanto à origem francesa da revista, que

fazer o tipo do caipira paulista”, segundo o crítico do *Comércio de São Paulo*¹⁴¹. O tipo ganharia contornos mais definidos e cômicos na década de 1910, encarnado por atores como Sebastião Arruda.

teria nascido nos teatros de feira do século XVIII e sido bastante cultivado no século seguinte. Artur Azevedo, maior revistógrafo brasileiro, encontrou em Paris o modelo para escrever sua primeira revista de ano que fez sucesso, *O Mandarim*, posteriormente adotado por outros revistógrafos brasileiros.¹⁴² Já o Cabaré do Sapo Morto foi inaugurado no mês de setembro de 1897 por iniciativa de Benjamin Motta. Localizado na Rua São João, n. 67, funcionou durante alguns meses como um clube mantido com mensalidades dos associados¹⁴³, “um grupo de boêmios que usavam pseudônimos para frequentá-lo e tinham a intenção de divulgar a ‘cançoneta brasileira’”.¹⁴⁴ Seu nome homenageava o Beco do Sapo (nome antigo da rua Anhangabaú, atual Avenida Prestes Maia), cuja denominação parece fazer referência ao grande número de sapos existentes nesse beco, mais uma vez explicitando a sobreposição do moderno ao provinciano. O Cabaré do Sapo Morto teve duração efêmera, mas inspirou Emílio Rouéde¹⁴⁵ a escrever naquele mesmo ano o vaudeville em 2 atos e 4 quadros *No Cabaré do Sapo Morto*, musicado por Simões Junior¹⁴⁶ e representado no Teatro Apolo pela Companhia de Operetas, Mágicas e Revistas do Teatro Recreio Dramático do Rio de Janeiro (ou Companhia Silva Pinto). O tipo caipira que ia se definindo como característico do teatro musicado paulistano também estava presente nessa peça, desempenhado pelo aclamado ator Leonardo, conhecido pela representação dos tipos interioranos no teatro musicado carioca.¹⁴⁷

¹⁴² Faria, J. R. de. *Idéias Teatrais: o século XIX no Brasil*, São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 161, *Apud* Dias, Paulo Sérgio. *Colcha de retalhos. Artur Azevedo, o teatro que divertia e formava: revistas-de-ano e O Mambembe*, Tese de Doutorado, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da FFLCH USP, 2004..

¹⁴³ O Estado de São Paulo, 01/10/1897 e 02/05/1933.

¹⁴⁴ Moraes, *Sonoridades Paulistanas*, *Op. Cit.*, p. 171.

¹⁴⁵ Emílio Rouéde (Avinhão, 1848 – Santos, 1908), francês que se estabeleceu no Brasil e exerceu atividades variadas como o jornalismo, a literatura e a escrita teatral.

¹⁴⁶ Maestro compositor e regente de orquestras de companhias que excursionaram por São Paulo, nomeadamente a Companhia do Teatro Variedades, empresariada por Ismênia dos Santos e dirigida pelo ator Machado, e Companhia do Teatro Recreio Dramático do Rio de Janeiro (ou Companhia Silva Pinto).

¹⁴⁷ O Estado de São Paulo, anúncio e seção "Palcos e circos" de 03/12/1897. A recepção da peça pelo colunista foi bastante positiva: "É uma peça ligeira de enredo fácil e natural, sem exaggero, sem ficelles e semeiada de bons ditos, que mantiveram o publico em constante hilaridade. No final do primeiro acto, o auctor foi chamado á scena, e ruidosamente victoriado. No desempenho brilharam, em primeiro lugar, Leonardo, que deu um dos seus excellentes caipiras; França, que sustentou em toda a peça uma hilariante solemnidade, arrancando no primiero acto, na scena com Leonardo, uma grande ovação; Galvão, muito característico, se bem que um pouco exaggerado para o final; Candida palacios, embora num papel avesso ao seu gênero; Edmundo conduziu-se correctametne, alcançando bom successo. Medina de

Através da linguagem e da representação desses tipos, Arlindo Leal transporta para os palcos o cosmopolitismo que tomava conta das ruas paulistanas, com as várias etnias e novas ocupações, criando novas formas de apropriação do espaço urbano. É também por meio da linguagem de transição que a peça destoa do teatro representado no Brasil à época, em que predominava a forma de falar e escrever à maneira lusitana. Na segunda metade da década de 1910, quando o teatro musicado estoura na cidade, o recurso apontado por Leal seria de certo modo consolidado por Juó Bananére, como já citado, em suas crônicas e conhecidas revistas *Sustenta a Nota*¹⁴⁸ e na já mencionada *A Divina Encrenca*¹⁴⁹, representadas no Teatro Boa Vista pela Companhia Arruda em 1918.

A tipificação dos personagens do *Boato* não se restringia ao plano linguístico, sendo eles construídos também a partir de características macarrônicas: eles não tinham profundidade psicológica, sendo frutos da observação instantânea da sociedade.¹⁵⁰ Dessa forma, talvez Arlindo Leal possa ser destacado como uma espécie de precursor dos cronistas macarrônicos que se tornariam numerosos após a virada do século. E eles "captaram, talvez mais que outros, a impossibilidade de retratar a sociedade paulistana naquele momento de caldeamento e ebulição social e cultural que ela vivenciava." O recurso ao humor macarrônico, com o tema do inusitado e do excêntrico, "serve de mote para expressar as contraditórias combinações do maquinismo com os traços provincianos que pesavam sobre o passado da cidade"¹⁵¹.

As várias línguas da *Viúva Alegre*

No final da década de 1900, o número de representações da *Viúva Alegre* em São Paulo era enorme, e era até comum que estivesse no programa de

Souza, Granada, Adelaide Lacerda, Tovagliari e Virgílio de Souza, em pequenos papéis e canções, agradaram igualmente. Os demais actores não desmancharam o conjunto, concorrendo todos para o successo (...) A música de Simões Júnior é ligeira, graciosa, tendo mesmo alguns números de excellente effeito."

¹⁴⁸ Em parceria com Danton Vampré e Euclides de Andrade.

¹⁴⁹ Musicada pelo maestro Leoncio Alves da Silva.

¹⁵⁰ Saliba, *Op. Cit.*, p. 181.

¹⁵¹ Idem, p. 185.

diferentes teatros em uma mesma noite – isso sem falar nos cinematógrafos. Nesses palcos, ela era cantada em italiano, alemão, espanhol, português, francês, não importava a língua, o público estava presente numerosamente. A variedade dessas versões, somada a sua imensa popularidade, fez com que se criassem “partidos” entre a população frequentadora de teatros. É o que indica a crítica do *Correio Paulistano* à representação da opereta pela Companhia Alemã Ferenczy, no Teatro Santana, em 1909: “Só em S. Paulo, quantas audições d’A *Viuva Alegre* não temos tido? (...) Nos corredores do Sant’Anna, ainda hontem, estabeleciam-se confrontos entre as diversas audições”.¹⁵² O ator Nino Nello confirma o debate em torno das interpretações:

Era comum aos meus coetâneos fazer comparações e discutir qualidades ou defeitos do tenor que interpretava o Conde Danilo da “Viúva alegre” em italiano ou em alemão ou em espanhol ou mesmo em português¹⁵³

As divergências nas preferências de público e crítica a esse respeito ocorriam, embora com menor repercussão, em relação a várias outras operetas de sucesso da época. Isso porque nas várias adaptações para cada idioma, a opereta era dotada de especificidades, explicadas, por exemplo, pela tradição teatral referente à origem de cada companhia: a execução da partitura, a forma de cantar, atuar e a movimentação em cena, que variavam bastante. A crítica à representação da opereta *A Mascotte*¹⁵⁴ em 1898 pela Companhia Italiana de Operetas e Óperas-Cômicas dirigida por Raphael Tomba permite entrever como a *performance* de cada obra era transformada de acordo com essas circunstâncias:

As operetas francezas, quando transplantadas para o italiano, perdem em geral bastante da sua graça espirituosa e fina. Não só a declamação italiana prejudica a simplicidade e a espontaneidade franceza, como também a música altera, devido principalmente á vocalização excessivamente emphatica da escola de canto italiano (...)¹⁵⁵

¹⁵² *Correio Paulistano*, 28/05/1909. Crítica à representação da opereta pela Companhia Papke no Teatro Polytheama.

¹⁵³ Nello, Nino. *Grandezas e misérias do teatro*. Original manuscrito. São Paulo, 1963, p. 11. *Apud* Bessa, Virginia de Almeida, *A cena musical paulistana: teatro musicado e canção popular na cidade de São Paulo (1914-1934)*, tese (Doutorado em História Social), Departamento de História, FFLCH-USP, 2012, p. 119.

¹⁵⁴ Do maestro Audran.

¹⁵⁵ *O Estado de São Paulo*, seção “Palcos e circos” de 26/11/1898. Na ocasião a peça em 3 atos foi representada no Teatro Polytheama.

A opereta foi o gênero mais prestigiado na cidade entre o final do século XIX e o início do XX. O tema principal dessas peças era o amor, tratado numa mistura de comédia e melodrama, intercalando partes faladas e cantadas. Tendo caído no gosto das plateias paulistanas já no final do século XIX, foi incorporada ao repertório de companhias de várias nacionalidades e parece ter atraído público cada vez mais diversificado, oriundo de diferentes camadas sociais - principalmente a partir da instituição do sistema de sessões nos teatros, com o consequente barateamento dos ingressos. Outro fator que certamente contribuiu para seu sucesso é a presença expressiva da colônia italiana na cidade, aliada à expansão dos teatros para bairros operários como o Brás, onde os preços dos ingressos eram mais acessíveis e viabilizavam o acesso da população trabalhadora a essa forma de lazer.

Como se sabe, a *Viúva Alegre* foi composta pelo austro-húngaro Franz Lehár¹⁵⁶ e estreada em Viena em dezembro de 1905, tendo seu sucesso se multiplicado nos anos seguintes por vários países do mundo, podendo ser considerada uma das operetas mais famosas. Seu impressionante êxito era relatado pela imprensa:

Feliz viúva. Toda gente que a vê se deixa ficar enlevada por ella. As revistas já organizaram até uma estatística muito interessante a seu respeito. Assim, referem ellas que já foi apresentada 18.000 vezes até agora, e foi vertida para 13 idiomas, sem contar a adaptação franceza (...) foi ainda representada em 30 paizes, inclusive a China, o Hindostão e a Siberia. Calcula-se em torno de 70.000 libras o lucro auferido pelo feliz editor da partitura, sr. M. Harzmanshi.¹⁵⁷

Sucesso mundial, a peça passou a fazer parte do repertório da maioria das companhias de operetas em turnê por São Paulo no início do século passado, sendo também representada por grupos especializados em outros gêneros, como as companhias espanholas de zarzuelas. O conhecido barítono espanhol

¹⁵⁶ Franz Lehár nasceu em Komárom (Áustria-Hungria) em 1870 e morreu em Bad Ischl (Áustria) em 1948. Iniciou os estudos de violino com o pai, maestro de uma banda militar, e compôs sua primeira obra aos onze anos. Além da *Viúva Alegre*, compôs várias operetas de sucesso, com destaque em São Paulo para *O Conde de Luxemburgo* (1909) e *Il Marito di ter Mogli* (1912), apresentada como "último grande sucesso do Teatro de Vienna" e cuja música foi elogiada por ser "deliciosa, leve e inspirada". *Correio Paulistano*, anúncio de 22/08/1912 e seção "Theatros e Salões" de 23/08/1912.

¹⁵⁷ *Correio Paulistano*, 26/06/1909, seção "Theatros e Salões".

Emilo Sagi-Barba, por exemplo, trouxe a versão espanhola da opereta em 1909.

O enredo da *Viúva Alegre* trata do amor do “bom vivant” Conde Danilo pela jovem viúva Hanna de Glawari, cuja fortuna poderia tirar o país Pontevedro da ruína. Em paralelo, corre a história do adultério de Valencienne, esposa do Embaixador Barão Zeta, envolvida com o jovem parisiense Camille de Rossillon. Elementos como o enredo rocambolesco, próximo da tradição dos folhetins¹⁵⁸, a cenografia e a música dessa opereta, que, como visto anteriormente, circulava por diversos ambientes e eventos da vida social paulistana, parecem ter contribuído fortemente para seu intenso e duradouro sucesso. Ao longo do primeiro ato, todos cortejam a viúva em um baile organizado pelo embaixador, que tinha a intenção de casar Hanna com Danilo. Durante o evento, a esposa do diplomata perde o leque onde seu amante lhe escrevera uma declaração de amor. Esse e outros desencontros e mal-entendidos entre os pares românticos ajudam a movimentar a peça até o final feliz, com a união de Hanna e Danilo e a conservação do segredo em torno da infidelidade de Valencienne, cuja absolvição é exemplo da leve crítica social feita pelos libretistas austríacos Viktor Hirschfeld e Leo Rosenstein, conhecidos respectivamente como Viktor León e Leo Stein.

A estreia paulistana foi feita pela Grande Companhia Alemã de Operetas de A. F. Papke, dirigida por José Ferenczy, na data de 18 de setembro de 1908, no Teatro Polytheama.

¹⁵⁸ O conceito de “rocambolesco” é oriundo do personagem folhetinesco Rocambole, concebido por Ponson du Terrail, remetendo à ideia de uma “espiral aventureira”, cheia de idas e vindas. A temática do adultério também estava muito presente no melodrama folhetinesco e nas operetas e *vaudevilles* do final do século XIX e início do XX. (Meyer, M. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. Na segunda parte do livro, a autora analisa a divulgação da cultura folhetinesca no Brasil)

Theatro Polytheama
 Empresa Teatral Brasileiro—Director J. Cateysson

Grande Companhia Allemã de Operetas
Direcção A. F. Papke

Hoje-Sexta-feira, 18 de setembro-Hoje
Estréia
 com a opereta em 3 actos do maestro Franz Lehár

Die lustige Wittwe
(A VIUVA ALEGRE)
 A's 8 e meia horas da noite

PREÇOS AVULSOS — Frisas, 40\$000; camarotes, 35\$000; cadeiras de 1.ª classe, 8\$000; cadeiras de 2.ª classe, 6\$000; galerias, 2\$000.

Os bilhetes à venda na Brasserie Paulista, praça Antonio Prado

Figura 10 - Anúncio publicado no *Correio Paulistano* em 18/09/1908.

O elenco foi muito elogiado, com destaque para Emil Albes no papel de Barão Zeta, considerado um bom cômico por fazer rir mesmo sem recorrer a artifícios (“ficelles”) usados com frequência nos teatros paulistanos¹⁵⁹. O humor presente nas operetas era, de modo geral, mais delicado que o das revistas, por exemplo. Quando as palavras escolhidas ficavam circunscritas à “moralidade” e sem os “exageros” sobre o que se entendia que fora proposto pelo autor, o desempenho dos atores cômicos era elogiado pela crítica por provocar o “riso franco e espontâneo”. Foi essa a impressão do colunista do *Estado de São Paulo* sobre a atuação do ator José Ricardo na opereta *O João das Velhas*, representada no Teatro Santana em 1903. O enredo “sem pés nem cabeça” girava em torno do personagem que dá nome à peça, “mixto de lorpa e de velhaco”, perseguido a vida inteira pelas “velhas”: nasceu em “Linda Velha” pelas mãos de uma “parteira velha”, amamentado por uma “cabra velha”, e vendo-se órfão de pai e mãe foi criado por duas “tias velhas”.

¹⁵⁹ “Ficelle” é um substantivo francês que significa corda ou barbante. O crítico certamente estava se referindo ao improviso (“colaborações”) e aos “exageiros”, como visto no segundo capítulo, que serviam para envolver o público, assim como as ficelles eram usadas, por exemplo, para amarrar pacotes.

E a velhada perseguiu-o sempre; velha que o bispasse derretia-se logo por elle e elle a fugir sempre, até que chegado ao fim da vida e da peça (...) vê-se obrigado a casar com uma velha, tal a força do destino e a necessidade que tinham os autores de por um termo á complicação do entrecho.¹⁶⁰

O crítico relatou a grande quantidade de “ditos espirituosos” e “disparates engraçados”, não havendo um único de “sentido duvidoso” ou “moralidade equívoca”, destacando-se a atuação de José Ricardo como protagonista:

José Ricardo tem neste papel uma verdadeira criação. Conservando-se sempre sóbrio, despreocupado de agradar ao publico, sem recorrer a subterfugios de mau gosto, José Ricardo representa com extrema naturalidade e provoca o riso franco e espontâneo.¹⁶¹

Esse tipo de comentário que opõe o gosto popular ao bom desempenho dos artistas é recorrente nas colunas teatrais da época. Isso se dava especialmente com as operetas, em que a fineza e delicadeza eram extremamente valorizadas, em oposição aos “subterfúgios de mau gosto”. O que se depreende do conjunto de críticas publicadas no período é que o público de modo geral reagia positivamente aos cacos, falas com duplo sentido e referências maliciosas. Quando esses expedientes eram usados no palco, arrancavam aplausos ao menos de parte da assistência, com destaque para o público ocupante do “galinheiro”, como abordado no segundo capítulo. Em relação à peça *Totó*, por exemplo, representada no Teatro São José pela Companhia de Operetas, Mágicas e Revistas do Teatro Variedades do Rio de Janeiro, após ser considerada como “mediocre do ponto de vista artístico” e com cenas “adubadas demasiadamente de sal”, admitiu-se que tinha “elementos, e de sobejo, para agradar”.¹⁶²

É interessante observar, a esse respeito, a montagem da *Viúva Alegre* , cuja *mise en scène* tenta se aproximar da época em que a opereta foi escrita.¹⁶³ As referências de duplo-sentido podem parecer até

¹⁶⁰ *O Estado de São Paulo*, seção “Palcos e Circos” de 30/10/1903.

¹⁶¹ *Idem*.

¹⁶² *O Estado de São Paulo*, seção “Palcos e Circos” de 28 e 30/04/1896.

¹⁶³ Tendo em vista que o teatro musicado era meio privilegiado de difusão musical no período, um problema que se apresentou desde o princípio da pesquisa é de que forma seria possível uma aproximação da escuta dessas peças. Considerando que praticamente não há gravações relativas ao teatro musicado representado em São Paulo entre o final do século XIX e os

ingênuas e sutis para os dias de hoje, enquanto no início do século passado é compreensível que as cenas de adultério, por exemplo, gerassem antipatia entre os críticos mais conservadores. Mesmo entre esses, porém, a *Viúva Alegre* foi reconhecida como fenômeno, até porque cenas ou falas que pudessem ser relacionadas à imoralidade, de acordo com os padrões daquele tempo, eram sobrepostas pelo romantismo da peça como um todo, principalmente no que diz respeito aos delicados números musicais. Os mais citados na imprensa são os “duos de amor”, os concertantes e as valsas; a “factura musical” é apresentada como o diferencial dessa opereta, já que o libreto por si só não ofereceria, de acordo com a crítica do *Correio Paulistano*, nada de novo, “visto que lembra uma comédia de Meilhac (...) ou então, quanto à anedota, se aproxima de Molière”.¹⁶⁴ A partitura, diferentemente do libreto, é apontada recorrentemente como “fresca”, apresentando “algo de novo” no gênero opereta.¹⁶⁵

Certeza de lucro garantido, a *Viúva Alegre* foi encenada por diversas companhias em turnê por São Paulo. Na passagem do século XIX para o XX, quando o público teatral paulistano ainda estava em formação, era habitual que as companhias mesclassem em seus repertórios preferências consagradas com algumas estreias, “testadas” previamente nos teatros do Rio de Janeiro, cujo público já estava mais consolidado. Ainda que ocasionalmente fosse atribuída às *premiéres* a não lotação dos teatros paulistanos, a crítica comemorava as novidades. Foi assim na ocasião em que a Companhia Portuguesa de Operetas Galhardo encenou *A Bela Cançonetista* no Teatro Polytheama, quando o colunista teatral aproveitou para fazer um trocadilho entre a fortuna da “viúva alegre” e os lucros do empresário com a exploração da opereta homônima na temporada anterior :

primeiros anos do XX, foi confrontada a documentação com fonogramas da atualidade. Operetas e zarzuelas, que ao lado da revista tinham destaque nessa época, merecem atenção especial; por isso, esse capítulo busca elementos para análise na **filmagem da encenação da**

opereta *Viúva Alegre* pelo Coral e Orquestra da PUC-RS e no **áudio de um dos**
números da zarzuela *Marina* cantado pelo barítono Sagi-Barba , famoso na época. Essas gravações se encontram no DVD anexo.

¹⁶⁴ *Correio Paulistano*, 26/06/1909. Crítica à representação da opereta pela Companhia Papke no Teatro Polytheama. Os libretistas se basearam na peça do francês Henri Meilhac *L'attaché d'ambassade*, que já trazia um enredo com romance e herança.

¹⁶⁵ Idem.

Ainda bem que a Companhia Galhardo nos deu ontem uma opereta nova (...) Da ultima vez em que o empresario Luiz Galhardo esteve aqui com a sua troupe se agarrou a 'viúva alegre' e pouco mais nos deu do que isso. Pudera! A milionária Anna Glavari lhe enchia as areas com a sua pecunia e era quanto lhe bastava. As primicias das suas peças novas sempre foram reservadas para o Rio. A prova está em que a opereta, representada hontem neste theatro, o publico fluminense a conhecia desde a temporada do anno passado. Afigura-se-nos que o Sr. Luis Galhardo reserva esta capital para maior de espadas, como se costuma dizer, como um bom triunfo que não falha nos calculo de suas cartadas economicas(...).¹⁶⁶

A *Viúva Alegre*, ao lado de outras operetas e revistas famosas como *Tim tim por tim tim*, *A Capital Federal* e *A Gran-Via* garantiam a sobrevivência e a lucratividade dos empresários nas turnês por cidades sem tradição teatral ou público cativo, como no caso do grande número de trupes que excursionavam pelo interior de São Paulo após se apresentarem na capital. Cristophe Charle, com base em um estudo quantitativo e comparativo das “sociedades do espetáculo” nas principais cidades europeias (Paris, Berlim, Londres e Viena), revela que as companhias montadas na segunda metade do século XIX eram “empresas de risco”, que envolviam despesas com cenários e figurinos, “dias de portas fechadas para ensaiar novos espetáculos, juros de empréstimos, dívidas pendentes com fornecedores, salários em atraso com o pessoal”.¹⁶⁷ Um perfil comum de diretor era o ator conhecido que tivesse capital financeiro para investir em sua própria empresa ou para atrair outros capitais, atuando como simples locatário de uma sociedade empresária ou emprestando seu nome conhecido a uma determinada sociedade, facilitando a contratação de atores, autores, e no tratamento com as suscetibilidades entre personalidades narcisistas nos elencos.¹⁶⁸

As dificuldades enfrentadas por empresários/diretores como Luiz Galhardo ocasionalmente eram reconhecidas pela imprensa, que, no entanto, não se eximia de criticar e responsabilizar essas figuras por seguir as demandas do público interessado em peças consideradas ruins e/ou velhas, em vez de aprimorar seu gosto com obras de “valor artístico”. Essas críticas retratam a

¹⁶⁶ *Correio Paulistano*, seção Theatros e Salões de 12/8/1911.

¹⁶⁷ Charle, *Op. Cit.*, p. 69.

¹⁶⁸ Idem.

figura clássica do diretor “chefe de empresa”, “prisioneiro dos gostos de seu público e das exigências financeiras de seus empresários”.¹⁶⁹

Uma das peças que cumpriu basicamente esse papel de sustentáculo para algumas companhias nacionais foi uma burleta (*O Mambembe*) que narra justamente a história de uma companhia errante, marcada pela precariedade e pelas dificuldades financeiras, cujo arrimo era um drama conhecido: *A Morgadinha de Valfllor*.¹⁷⁰ Doze anos após sua estreia, a obra era considerada um “trabalho de cunho verdadeiramente brasileiro e que reproduz com muita verdade (...) essas peregrinações heroicas de grupos de pseudo artistas pelo interior de S. Paulo e Minas”¹⁷¹. Mesmo nos elencos marcados por maior profissionalização, todas essas dificuldades financeiras faziam da *Viúva Alegre* uma peça tentadora para se incluir no repertório, desde sua estreia em São Paulo em 1908 até o fim da década de 1910¹⁷², sendo representada por companhias de diversas origens.

Dois anos mais tarde, quando outro elenco italiano – a Companhia de opereta e ópera-cômica dos senhores Zucchi-Ottonello¹⁷³ - esteve em São Paulo com a opereta, o crítico reforçou que se tratava de uma peça que sempre agradava, ainda que não representada de forma primorosa, e permitia entrever que a questão da *performance* não se alterava apenas em função do conjunto de artistas, como também da própria nacionalidade da companhia:

A peça escolhida para a estréia da companhia que hontem se apresentou ao nosso publico é daquellas que sempre agradam. Música deliciosamente frêscas, original, melodia fácil, espontânea e variada, servindo um libretto cheio de situações dum comico irresistível e recheado de ditos finamente espirituosos (...) O nosso publico conhece a bellissima opereta por vê-la aqui representada por diversas companhias e em diversas línguas, com variado successo. A que hontem nos deu a Companhia italiana não é positivamente das melhores que temos ouvido. Ou seja porque a opereta franceza não esteja na índole dos artistas italianos , que a cantam quase sempre

¹⁶⁹ Idem, p. 61.

¹⁷⁰ Drama em 5 atos, da autoria de Pinheiro Chagas.

¹⁷¹ *O Estado de São Paulo*, 26/10/1917.

¹⁷² Virginia de A. Bessa aponta que ela foi representada durante praticamente todos os anos abrangidos por sua pesquisa, entre 1914 e 1934, totalizando 170 representações. (Bessa, *Op. Cit.* P. 119).

¹⁷³ Empresariada e dirigida por Tito Poggi.

alterando os andamentos, deturpando os rythmos e imprimindo-lhe o caráter da ópera (...)¹⁷⁴

No caso da *Viúva Alegre* as especificidades de cada audição não parecem ter atrapalhado o acolhimento da peça pelo público paulistano, gerando, pelo contrário, maior curiosidade nos debates e comparações que se estabeleciam entre cada uma delas. O crítico do *Correio Paulistano*, preocupado em demonstrar objetividade, e influenciado pelas teorias raciais que floresceram no país no final do século XIX, afirmou que “a crítica comparativa é quase sempre perigosa”, pois

não se pode dizer que tal ou tal audição seja melhor do que outra, si bem que se note uma diferença bastante sensível entre a audição italiana e a allemã. Isto, porém, claro está, é devido ao temperamento de cada qual, proeminente da raça. [a de ontem] pela trupe allemã, foi interpretada com certa sobriedade, que se contrapoz ao meridionalismo das exhibições italianas.¹⁷⁵

A forma de se movimentar em cena e desempenhar os números musicais mudava bastante em cada audição. Quando foi encenada pela Companhia espanhola liderada por Sagi-Barba, por exemplo, a atriz Sra. C. Chaves conquistou continuamente ruidosas palmas ao executar o “cake-walk ao subir o pano para o terceiro ato”. Também referido como o “can-can” característico dos cabarés parisienses, foi dançado com “o exagero genuinamente hespanhol”¹⁷⁶, mas isso só parece ter contribuído para o êxito das representações da companhia naquela temporada.

Mesmo assim, de acordo com a crítica, alguns fundamentos básicos deveriam ser respeitados, como a composição física dos personagens. Quando a opereta foi representada pela Companhia Alemã Ferenczy o ator Sr. Kurt Wolkigemuth foi condenado por não ter guardado no papel do barão “uma certa linha de distinção no tocante ao seu physico (...) Faltou-lhe o que se costuma chamar *le physique du rôle*.”¹⁷⁷ As críticas apenas dão pistas sobre o significado de conceitos como esse, que implicavam na concepção e interpretação das peças representadas à época. Sem querer descartar os

¹⁷⁴ *O Estado de São Paulo*, seção “Palcos e circos” de 24/11/1900. A opereta foi representada no Polytheama.

¹⁷⁵ *Correio Paulistano*, 28/05/1909.

¹⁷⁶ *Correio Paulistano*, 27/06/1909.

¹⁷⁷ *Idem*.

esforços para se reconstruir a história do teatro musicado representado em São Paulo, os limites impostos pela documentação fazem pensar que pode ser mais interessante tentar compreender o “espírito” em que essas peças eram escritas, encenadas, ou ainda, recebidas pelo público e crítica, como abordado no segundo capítulo.¹⁷⁸

A construção dos personagens é apontada como uma das principais razões para o sucesso da encenação feita pela Companhia Papke em meados de 1909, que fez o crítico do *Correio Paulistano* reconsiderar a “crítica comparativa”:

¹⁷⁸ Para tentar compreendê-lo, é interessante a gravação da montagem da *Viúva Alegre* pelo

Coral e Orquestra da PUC-RS . Em se tratando de um material produzido quase um século após a estreia da opereta em São Paulo, não seria possível utilizá-lo como uma espécie de “modelo de desempenho”, já que a interpretação artística é “ligada a seu tempo, ela é expressão viva de sua época e só é perfeitamente compreendida por seus contemporâneos” (Harnoncourt, Nikolaus. *O discurso dos sons: caminhos para uma nova compreensão musical*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998, p. 20). A ausência de registros audiovisuais relativos à encenação dessas peças no início do século XX dificulta a reconstrução da escuta a seu respeito, sobre o que pesam questões circunstanciais como a prática corrente da improvisação (explicada, como abordado no segundo capítulo, pela falta de ensaios e tentativas de cativar o público, e agravada pela ausência, entre grande parte dos artistas e músicos de orquestra, de uma educação formal adequada à representação da peça fielmente os que previam o libreto e a partitura), a acústica e condições físicas das salas de espetáculo. Por isso, utilizar esse vídeo a partir de uma chave ligada à “autenticidade” da interpretação seria inapropriado, como bem exemplifica Harnoncourt a respeito da música de dança vienense do século XIX. Segundo ele, ao compor uma polca ou valsa, Johann Strauss “tentava integrar à notação o que na sua opinião era indispensável aos músicos de orquestra sentados diante dele, os quais sabiam exatamente o que era uma valsa ou uma polca e como deveriam ser tocadas. Entregue a uma orquestra que não possua este conhecimento, que não conheça estas danças, e cujos músicos toquem exatamente o que está na partitura, a música que disto tudo resulta é outra, totalmente diferente. Não se pode escrever esta música de dança exatamente como deve ser tocada.” Ela poderia ser executada de forma metronomicamente exata, mas o resultado seria bem diferente do imaginado pelo compositor.” (*Idem*, p. 37) Também no Brasil são muitos os casos de maestros que compunham a partitura das peças e regiam a orquestra nas representações. A consequência dessa prática, em última análise, é que nem mesmo os músicos de orquestra paulistanos contemporâneos podiam interpretar determinada partitura da forma como concebida por seu compositor estrangeiro. Isso é especialmente relevante no caso da *Viúva Alegre*, que fez de Franz Lehár sucessor da fama alcançada pelas valsas de Strauss, por meio da centralidade que a dança e a música ocuparam em sua opereta. Dessa forma, parece válido

observar, na representação do Coral e Orquestra da PUC-RS , o “espírito” da opereta, cheia de romantismo e desencontros amorosos... Sua *mise en scène*, que remete à aristocracia europeia do século XIX, no que diz respeito aos figurinos, um certo gestual específico, os eventos sociais e a sociabilidade...E, ainda, certos parâmetros sobre o movimento em cena e a forma de cantar, além da construção dos personagens, influenciada pela tipificação, bem ao gosto do teatro popular e explorado à exaustão principalmente pelas revistas, como no caso dos tipos macarrônicos e caipiras de Arlindo Leal. Na montagem atual da *Viúva Alegre*, é possível perceber que isso ocorre de forma mais comédida. Os personagens guardam certa postura aristocrática, que parece um tanto quanto exagerada no caso do Barão, por exemplo, personagem cômico e alcoviteiro, cheio de pompa no falar e agir, mas que é o “corno manso” da peça, incapaz de perceber a infidelidade da esposa, apesar de todas as evidências.

não temos outro remédio senão dizer a verdade que se impõe: a *troupe* alemã do sr. Papke deu-nos hontem a authentica, a legitima, a verdadeira *Viuva Alegre*. E o publico compreendeu isso mesmo, porque aplaudiu a valer os principaes artistas, mostrando-se plenamente satisfeito com o seu desempenho.¹⁷⁹

Para o desempenho fosse considerado perfeito contribuiu um Danilo que “encara tudo com certa ironia por já estar cansado da vida boa”. Essa ironia que perpassa a interpretação dos protagonistas servia para a crítica social do libreto e estaria de acordo com a concepção original do autor. A composição do personagem feita no dia seguinte por Sagi-Barba também foi considerada adequada: é um Danilo “de primeira linha”, um “conde folgado”, mas já entediado das “festas orgíacas” nos cabarés. Para o crítico, o “festejado barítono tira todo partido do seu papel, representando com habilidade e cantando optimamente”.¹⁸⁰

Em relação ao sucesso obtido pela companhia alemã, o crítico também salientou a composição física que a Srta. Hansen fez da viúva, considerando que foi tarefa fácil para a atriz por ser ela uma “bela artista”, além de possuir “sympathica figura”, ter “garbo e elegância”, e “vestir-se bem”. E o melhor de tudo é que a Sra. Hansen sabia dançar, reunindo na opinião do articulista todas as qualidades para fazer uma boa viúva: “é atriz, cantora e bailarina”¹⁸¹. Os coros e orquestra também foram elogiadíssimos e agradaram muito a plateia “seleta e numerosa”, especialmente no desempenho do “*septicismo*”, da “introdução” e do “concertante do segundo acto”, e da “valsa e o coro das *grisettes*, no baile do terceiro”.¹⁸² O maestro Arthur Peisker, chefe da orquestra da Cia. Papke e também da do Teatro Central de Berlim, “conseguiu de um pequeno conjunto orchestral tirar os efeitos da partitura, dando-lhe todo o relevo e colorido que ella exige.” Dos coros foi salientada a afinação, “como há muito tempo não ouvimos tão perfeitos”¹⁸³. Os cenários e figurinos, considerados luxuosos, contribuíram para que os espetáculos da *Viúva Alegre* oferecidos por essa companhia fossem considerados um primor.

¹⁷⁹ *Correio Paulistano*, 26/06/1909.

¹⁸⁰ *Correio Paulistano*, 27/06/1909, Seção “Theatros e Salões”.

¹⁸¹ *Correio Paulistano*, 26/06/1909, Seção “Theatros e Salões”.

¹⁸² *Idem*.

¹⁸³ *Idem*, 27/06/1909.

O mais interessante de tudo isso é como esse fascínio com o espetáculo transcendia o ambiente teatral e se transmutava em apresentações de conjuntos musicais de várias formações e finalidades, ou como no caso de alguns trechos musicais que se disseminavam pela memória coletiva e eram cantarolados ou entoados nas ruas, nos encontros e cerimônias sociais, incorporados a espetáculos variados. No início do século, essa circularidade podia ser observada em São Paulo principalmente no que diz respeito à música das operetas, apesar de mais próximas da tradição erudita europeia, diferentemente das revistas. As óperas mais conhecidas também não ficavam de fora, como lembra Jorge Americano ao falar de um concerto no Jardim do Palácio, em 1900. Na ocasião foram executados trechos de algumas das mais famosas óperas, entre elas *Aída* e *Guarani*, que também tinham sido ouvidas na revista *O Boato*, de Arlindo Leal, no ano anterior.

A banda da Fôrça Pública tinha sido melhorada recentemente. Dava dois concertos por semana, às quintas-feiras no jardim do Palácio, e aos domingos, no coreto do Jardim da Luz.(...)

Terminado o jantar, às cinco, as famílias dos bairros vinham vindo. Sentavam-se nos bancos do jardim.(...)

O programa de hoje era: Wagner (Marcha da Festa do Tanhäuser), Cavalleria Rusticana, de Mascagni, trechos variados. Aída, de Verdi, Carmen, de Bizet. Fausto, de Gounod. Guarani, de Carlos Gomes.¹⁸⁴

Qualidades da partitura como a beleza das melodias ou o ritmo empolgante influíam nessa circulação musical. Mas ela também era profundamente delineada pela vida que os artistas de palco davam ao que estava no papel, especialmente as estrelas do teatro musicado no período, com seus talentos para o canto e a dança.

Canções, danças e as estrelas das companhias

Atores e atrizes-cantoras

O furor causado pela *Viuva Alegre*, em especial, demonstrado pelos debates acalorados em defesa desta ou daquela audição, contribuía para a repercussão gerada pela opereta mesmo entre aqueles que, apesar do

¹⁸⁴ Americano, Jorge. *São Paulo naquele tempo (1895-1915)*. São Paulo: Edição Saraiva, 1957.

progressivo barateamento dos ingressos, não tinham acesso às casas de espetáculos ou mesmo à erudição necessária para adquirir uma das incontáveis partituras vendidas com números da peça. O bel-canto¹⁸⁵ que ressoava nas encenações, principalmente das companhias italianas, se amalgamava então com a linguagem confusamente misturada das ruas paulistanas e ganhava novos significados, como aponta Marlyse Meyer:

O culto à ópera e ao bel canto continua tempo afora pelo Brasil, abarcando encasacados e populares, participando dessa outra mistura geral de formas, ritmos, harmonias e gêneros musicais que jorram pela Belle Époque brasileira. Mistura geral que elimina fronteiras de gêneros, de público, de palco, do teatro lírico ao circo, passando pelo chope berrante.¹⁸⁶

A ópera era referência máxima de bom gosto entre a crítica e a elite paulistana na passagem dos séculos. A partir disso se estabelecia uma espécie de hierarquização dos gêneros teatrais musicados: quanto mais próximos da tradição operística, mais eram bem aceitos pelos críticos, de um modo geral. Era caso de operetas e zarzuelas, que apesar de mais curtas e de temática relativamente mais leve se comparadas à ópera, podiam integrar o repertório de companhias líricas. Da mesma maneira, companhias especializadas em operetas eventualmente se aventuravam a representar uma ou outra ópera famosa.

As operetas, em especial, eram vistas positivamente por alguns críticos teatrais, que as consideravam um degrau para a educação musical do público, como tratado no segundo capítulo. Elas também eram percebidas como uma espécie de vitrine para os artistas. No caso dos autores e compositores, quando demonstravam talento que podia “ir além” da opereta ou da revista, por exemplo, eram considerados “moços aproveitáveis”¹⁸⁷, que deveriam se

¹⁸⁵ Expressão que se refere ao elegante estilo vocal italiano dos séculos XVII a XIX, caracterizado pela beleza de timbre, emissão floreada, fraseado bem feito e técnica fácil e fluente. Os cantores e a própria ópera italiana dominaram o cenário musical europeu, com exceção da França, onde prevaleceu um estilo de canto mais simples, que enfatizava a dicção verbal em detrimento da beleza sonora. (*Dicionário Grove de Música, Op. Cit.*)

¹⁸⁶ Meyer, M. *Folhetim: uma história, Op. Cit.*, p. 333.

¹⁸⁷ Capital Paulista. Revista Mensal de Artes e Letras, ano 1, nº 2, 07/1899. Na ocasião a expressão foi empregada para qualificar Arlindo Leal.

dedicar ao drama lírico.¹⁸⁸ Os artistas de palco mais aclamados pela crítica, em geral, destacavam-se no canto, em aspectos como a beleza do timbre, extensão, volume, afinação, além de características que dependiam da natureza do papel a ser representado, como a força ou suavidade da voz.

As reprises incansáveis de peças como *A Viúva Alegre* e a persistência dos gêneros mais leves ofereciam uma saída interessante para os atores, especialmente aos brasileiros e paulistas que começavam a se formar na cena amadora. Era também o caso da maioria dos artistas de companhias estrangeiras, alguns chegando até mesmo a fixar residência no Brasil e montar suas próprias companhias, ancoradas no seu prestígio pessoal. Muitas vezes oriundos de origem mais modesta, esses atores não tinham a “bagagem escolar clássica nem o verniz social”¹⁸⁹ necessário à interpretação de óperas, por exemplo. Eles se formavam na prática ou por aprendizagem familiar, tendo como referência grandes estrelas como a atriz trágica francesa Sarah Bernhardt e o tenor italiano Enrico Caruso¹⁹⁰, das quais assumiam os estigmas corporais, vocais e linguísticos para agradar o grande público.¹⁹¹ Constituíam, assim, o papel de elementos simbólicos importantes, chamarizes de público das companhias voltadas a gêneros ligeiros, tendo seu nome destacado nos anúncios publicados na imprensa e afixados à entrada dos teatros.

É o caso do barítono Emílio Sagi-Barba¹⁹², ator-cantor que dava nome aos elencos de zarzuelas com os quais excursionou pela capital paulista no período. Ele se destacava na representação de zarzuelas *grandes*, em que predominava a música de caráter “italianizante”, procurando dar relevo às

¹⁸⁸ Foi essa a sugestão de Garcia Redondo em relação ao talento demonstrado por Carlos de Campos na autoria da opereta *Caso Colonial*, abordada no segundo capítulo. (*Correio Paulistano*, 11/01/1902).

¹⁸⁹ Charle, *Op. Cit.* P. 111-112.

¹⁹⁰ Caruso (Nápoles, 25/02/1873 – Nápoles, 02/08/1921), se tornou famosíssimo mundialmente entre o final do século XIX e início do XX. Tinha repertório vasto de óperas e canções, que cantava em vários idiomas.

¹⁹¹ Idem.

¹⁹² Barcelona, 26/03/1876 – Polop de la Marina (Alicante), 07/08/1949. Nascido de família pobre, aos dezenove anos já se aventurava por Buenos Aires com uma modesta companhia lírica. Um dos maiores êxitos de sua carreira foi alcançado nessa cidade, onde em 1905 representou a ópera *Ernani*, de Verdi, a convite da companhia lírica italiana que ocupava o Teatro Politeama da capital argentina. Tinha ocasionalmente problemas com a voz e se submetia a tratamentos para sanar o problema, que os críticos indicam não suprimir seu talento e conhecimentos musicais. Casou-se com Luisa Vela, *tiple* com quem cantou *A Viúva Alegre*. Aposentou-se na década de 1930, devido ao agravamento dos problemas vocais.

canções com inspiração no bel-canto italiano. Cabe salientar que as exigências vocais e instrumentais de algumas zarzuelas *grandes* eram comparáveis às dificuldades técnicas que a ópera italiana impunha aos intérpretes, mas o que distinguia uma da outra era o elemento nacional presente nas primeiras, que se resolvia “mediante a alusão ao popular”.¹⁹³ Um exemplo disso parece ser o “Brindis de Jorge” , número cantado no início do segundo ato da zarzuela *Marina*¹⁹⁴, uma das principais zarzuelas encenadas em São Paulo entre o final do XIX e o início do XX.¹⁹⁵ Sua ação se passa num povoado marítimo na costa mediterrânea e conta a história da personagem principal que intitula a obra, órfã de um capitão mercador. Marina foi criada na casa de Jorge como uma irmã, e ambos ignoram a paixão que nutrem um pelo outro. O romance também é dificultado por Pascual, pretendente de Marina que a pede em casamento. Assim como nas operetas, a peça segue com alguns desencontros¹⁹⁶ e lamentações amorosas do casal protagonista até o final feliz, quando ficam juntos ao tomarem conhecimento da paixão mútua. O “Brindis” é cantado numa das cenas de lamento sentimental, em que Jorge bebe com outros marinheiros numa adega perto da praia, acompanhado de seu irônico contramestre Roque,

¹⁹³ Araujo, *Op. Cit.*, p. 37.

¹⁹⁴ Concebida inicialmente como zarzuela e dezesseis anos depois foi transformada em ópera. Em sua versão zarzuelística com música de Emilio Arrieta e libreto de Francisco Camprodón, estreou em 1855 em Madrid, apresentando onze números musicais, cinco no primeiro ato: *Introducción, coro de pescadores y barcarola de Marina; Romanza de Marina; Coro y aria de Roque; Cuarteto y Final I*; e seis no segundo: *Preludio y brindis de Jorge; Terceto de Marina, Jorge y Roque; Serenata de Pascual; Seguidillas de Roque; Terceto de Marina, Jorge y Pascual; y Tango de Roque*. Escrita no início do período de glória do gênero, a segunda metade do século XIX, a zarzuela em dois atos foi transformada em ópera de três pelo maestro Arrieta. Foram mantidos todos os números musicais do segundo ato da zarzuela (exceto o solo de Roque, serenata de Pascual e do terceto entre Marina, Jorge e Pascual).

¹⁹⁵ Estreou na cidade de São Paulo em 01/07/1875, tendo integrado o repertório da maior parte das temporadas de companhias espanholas que nela se apresentaram nas décadas seguintes. Já a ópera homônima, estreada em 26/08/1876, foi bem menos encenada, o que pode ser explicado tanto pelas preferências de público quanto pelas limitações técnicas e artísticas das companhias.

¹⁹⁶ Os desencontros amorosos e mal entendidos presentes no enredo de *Marina* são característica presente em grande parte das peças representadas do período, como visto também no caso da *Viúva Alegre*. Esses enredos com elementos rocambolescos apareciam em maior ou menor medida dependendo do gênero, sendo mais explorados em operetas, revistas e *vaudevilles*. As confusões e quiproquós podiam conferir tanto carga cômica quanto melodramática; no caso de *Marina*, eles aumentavam a tensão romântica entre os protagonistas e se desdobravam no sentimentalismo dos números musicais. Segundo M. Meyer, o conceito de melodrama se ampliou no século XIX, passando a designar o novo “gênero teatral popular francês pós-Revolução Francesa que se alastrou mundo afora, representando no palco certo tipo de exacerbação verbal e gestual de sentimentos, sublinhados pela música, que tem papel fundamental, e vai se tornar irmão siamês do romance-folhetim.” (Meyer, *Op. Cit.*, p. 329). Desse modo, o culto à ópera e ao bel-canto envolvia também um gestual que abarcava toda essa carga dramática.

papel desempenhado por Sagi-Barba nas representações que sua companhia deu da peça.¹⁹⁷

Sagi Barba recebia muitos elogios dos críticos, se destacando pela bela voz, correta dicção e capacidade e brilho no prolongamento das notas¹⁹⁸. Em 1909 destacou-se na encenação de *A tempestade*¹⁹⁹, quando foi considerado “notável cantor”, por possuir “uma bela voz de barítono, forte, bem timbrada, e segura em todos os registros, além do que ao seu canto imprime muita expressão”, contribuindo para o “pleno sucesso” alcançado na representação, que contou com “concorrência numerosa”.²⁰⁰ Duas semanas depois, na crítica à encenação da zarzuela *Jugar com fuego*, foi sublinhado que o barítono “logrou vencer com muito brilho as dificuldades da sua parte” ao fazer o papel de “Marquez de Caravaca”, tendo sido seu dueto com a Sra. Vela no final do segundo ato “aplaudidíssimo”.²⁰¹

¹⁹⁷ No Dvd anexo está disponibilizada uma versão do “Brindis de Jorge” cantada por Sagi-Barba, mas nesse áudio ele desempenha o papel do protagonista Jorge. Sua companhia fez sucesso em São Paulo nas ocasiões em que representou *Marina* (1908, 1909 e 1910). Em 1908, a Companhia Espanhola de Zarzuelas Emilio Sagi Barba, que vinha de Buenos Aires contratada pelo empresário J. Cateysson, tinha a seguinte formação: Mathias Aguade, maestro concertador e diretor da orquestra; Sagi Barba, barítono; senhoras Luisa Vela, Galvão; Sr. Barella; Matheo Navarro, Segura, Galvan, Lires, Cerezuela; Jaime Cane, tenor; Avelina Perez, 1ª tiple.

¹⁹⁸ Essa característica fica clara na escuta do “Brindis de Jorge”

¹⁹⁹ *La tempestad*, zarzuela em 3 atos com Libreto de Miguel Ramos Carrión e música de Ruperto Chapí, se inspirava no ambiente romântico e marítimo de *Marina*. (Webber, Christopher. *The Zarzuela Companion*, Scarecrow Press Inc., 2002, p. 28-31.)

²⁰⁰ CP, 15/06/1909, “Theatros e Salões”.

²⁰¹ CP, 3/7/1909.

Figura 11 - O barítono Sagi-Barba²⁰²

Tratado sempre com respeito pela imprensa, não raro referido como “célebre barítono”, teve sua voz criticada pela revista *Cri-Cri, Semanário Literário e Ilustrado*, por ocasião de outra representação de *A tempestade*: “já vae perdendo pela falta de frescura”. Porém, na opinião do crítico, que se tratava provavelmente de Gelásio Pimenta²⁰³, colaborador encarregado das críticas musicais, o artista supria com talento “essa fraqueza”, referindo-se, provavelmente, à composição física do personagem e ao carisma do ator.²⁰⁴

No grande número de representações de *Marina*, boa parte diz respeito a espetáculos variados, em que essa zarzuela em dois atos integrava o programa ao lado de zarzuelas *chicas*.²⁰⁵ Em setembro de 1910, por exemplo,

²⁰² Imagem original em <http://lazarzuela.webcindario.com/BIO/sagibarba.htm>, consulta em 25/05/2014.

²⁰³ Jornalista bastante conhecido em São Paulo, fundou em 1914 a revista de variedades *A Cigarra*. Mais voltada à chamada “alta cultura”, essa revista traria poucas informações a respeito do teatro musicado, revelando a concepção de Gelásio Pimenta, que faleceu em 1924, a respeito do mundo das artes.

²⁰⁴ *Cri Cri*, nº12, 16/02/1908.

²⁰⁵ A encenação da zarzuela *Marina* foi anunciada algumas vezes como sendo em 3 atos. As fontes não permitem afirmar se era uma adaptação da obra original em 2 atos ou se, na verdade, se trataria da ópera homônima.

ela foi representada pela Companhia de Sagi-Barba²⁰⁶ como primeira atração do espetáculo que também contava com a zarzuela cômica *El Guitarrico*, em 1 ato e 3 quadros, original de Manuel Fernandez de la Puente e Pascual Frutos, com música de A. P. Soriano. Era comum que esses espetáculos variados fossem encerrados com zarzuelas *chicas*, mais leves e engraçadas, ou mesmo com números musicais ou trechos de outras peças. É interessante notar que as estrelas das companhias, poderosos elementos simbólicos, apareciam com destaque na propaganda, reproduzida abaixo. Numa das raras críticas teatrais assinadas nos jornais de grande circulação do período, o jornalista de pseudônimo Leo Fall²⁰⁷ destaca a delicadeza da zarzuela *Marina* e o apreço do público paulistano pela mesma, apesar da pouca frequência, atribuída ao mau tempo. Mais uma vez Sagi-Barba sobressaiu-se em meio ao conjunto de atores. Sua atuação na pequena peça *El Guitarrico* foi considerada ainda melhor, talvez por ser naturalmente “mais animada”.²⁰⁸

²⁰⁶ Na temporada de 1910 o elenco da Grande Companhia Espanhola de Zarzuelas, Operetas e Óperas Sagi-Barba era o seguinte: Luisa Vela, 1ª tiple; Matheus Aguade e Henrique Lloret, maestros; Emilio Sagi-Barba, barítono; Amparo Garrido, 1ª tiple; F. Martí, tenor.

²⁰⁷ Austríaco compositor de operetas famosas, como *A Princesa dos Dólares*, que contou com várias representações em São Paulo no início do século XX. Nasceu em 1873 e faleceu em 1925.

²⁰⁸ *Correio Paulistano*, 22/09/1910.

THEATROS JOSE
 Empresa ; J. Cateysson

Grande companhia hespanhola, de zarzuelas,
 operetas e operas

SAGI-BARBA
 Maestros concertadores e directores da orchestra
 Mathias Aguadè e Henrique Lloret

Hoje-4.a-feira, 21 de setembro-Hoje
Don grandes zarzuelas
 PROGRAMMA

1.o—A popular zarzuela comica em 2 actos
 e em verso, original de J. Campródom, mu-
 sica do maestro Arrieta

MARINA
 Maestro director da orchestra, Matias Aguadè.
 2.o—A zarzuela comica em 1 acto e 3 qua-
 dros, em prosa e em verso, original de Ma-
 nuel Fernández de la Puente y Pascual Fru-
 tos, Musica do maestro A. P. Soriano

El Guitarrico
 Director da orchestra, Enrique Lloret.
 Preços do costume

Os bilhetes á venda no café Guarany, rua 15
 do novembro.

Amanhã, estréa da delicada opereta LA DI-
 VORCIADA.

Dia 23, beneficio da notavel primeira tiple
 Luisa Vela, com um grande espectáculo.

Attende-se pedidos de localidades para este
 grande função da moda.

Figura 12 - Anúncio publicado no *Correio Paulistano*, 21/09/1910.

As críticas publicadas especialmente até a virada do século apontam, principalmente em relação à zarzuela *grande*, certo consenso em torno da assistência a esses espetáculos como sinal de “bom gosto”, por se tratar de um gênero lírico, que apesar de incluir elementos como árias e danças populares e o incentivo à participação do público²⁰⁹, guardava alguma proximidade com a ópera italiana, assim como a opereta. E essa ideia parece perdurar mesmo diante do declínio do gênero em São Paulo na década de 1910. Em 1917, *Marina* foi encenada com o teatro quase “às moscas” pela Companhia

²⁰⁹ Através dos improvisos e “colaborações” abordados no segundo capítulo.

Espanhola de Operetas e Zarzuelas Aida Arce²¹⁰, e o fato foi lamentado pelo crítico do *Estado de São Paulo*, pois em sua opinião “o programa do espectáculo justificava uma optima casa. É certo que lá estavam os amantes da boa musica: desse genero typico e encantador, que mesmo fora da colonia conta em S. Paulo não poucos apreciadores. Para esses a noitada foi deliciosa(...)”.²¹¹

Outra estrela do período que merece destaque é a atriz-cantora portuguesa Medina de Souza, a qual integrou várias companhias cariocas em turnê por São Paulo entre a última década do século XIX e as duas primeiras do século XX, sendo sempre muito festejada pelo público. Em geral, ficava com papéis que demandavam uma voz “delicada”, tipos “graciosos” de operetas, revistas e também algumas mágicas e *vaudevilles*. Sua voz era considerada “pouco extensa” pela crítica, mas isso era compensado pela afinação e suavidade com que sua forma de cantar se adaptava aos papeis desempenhados.²¹²

Admirada cançonetista, Medina de Souza brilhava nos intervalos entre os atos ou em espetáculos de programa variado, cantando números populares como o “Duo dos Paraguas” , original da zarzuela *El ano pasado por água* e adaptado em diversas peças no período. Também era intérprete assídua de trechos operísticos, sendo seu preferido a ária “Ciel de Parayba”, da ópera *Lo Schiavo*, de Carlos Gomes²¹³, seguidor da ópera romântica na tradição de Verdi. As obras desses dois compositores faziam muito sucesso em São Paulo no final do século XIX, o que não passava despercebido por compositores como Manuel dos Passos, que adaptou em suas peças trechos dos dois compositores. No caso dos atores e atrizes-cantoras como Medina de Souza, esses números eram oportunidades de demonstrar seus talentos individuais,

²¹⁰ Maestro diretor e concertador Samuel Arce; 1º ator Andrés Barreta; Paquita Molinos, Luz Barrillaro, Matilde Gonzaga, E. Salvador, José Cortes, Felipe Paris, Angel Martinez, Felipe Pinedo, E. Arrisqueta, José Madurell, Jos’pe Verdes, Cristina Aguilar, Bartolomé Sosa, José Latorre, José Alsina, Manoel Gonzaga, Alonso.

²¹¹ O Estado de São Paulo, seção “Palcos e circos” de 14/6/1917.

²¹² O Estado de São Paulo, 28/2/1899.

²¹³ Ópera de 1888. O maestro Carlos Gomes, nascido em Campinas em 1839 e morto em 1896 “manejou com desenvoltura a linguagem característica da sua época – a da ópera – e assim projetou, pela primeira vez, o nome do Brasil no panorama internacional da música”. (Grove, *Op. Cit.*)

que muitas vezes destoavam do conjunto da companhia, inapta para o gênero lírico. Isso contribuía para o renome crescente das estrelas, constantemente beneficiadas em récitas especiais.

Figura 13 - Medina de Souza²¹⁴

Nessas “festas artísticas”, Medina cantava números próximos da tradição erudita e outros de cunho popular, embora nesta época esses limites fossem ainda obscuros e indefiníveis. Em 1901, por exemplo, o programa variado contou com uma comédia de Gomes Cardim, a *ouverture Meus olhos, meu nariz, minha boca*, de F. Colás e a ária “Jupyra”, de Francisco Braga, “que tanto sucesso alcançou no ultimo concerto symphonico”.²¹⁵ No dia seguinte o crítico relatou que a festa esteve “muitíssimo concorrida”, e que o “sucesso da noite” foi a ária cantada e bisada pela atriz, a quem o público prestou uma “verdadeira ovação”.²¹⁶ Medina também fazia conferências em alguns espetáculos realizados em sua homenagem, embarcando na moda das conferências

²¹⁴ Imagem extraída de Cardoso Filho, Marcos Edson. “Vozes sem os seus corpos: o som da canção gravada por cantoras no começo do século XX no Brasil”, In: *Anais da Anppom*, 2007, disponível em http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/etnomusicologia/etnom_MEC_Filho.pdf, consulta em 20/05/2014. Imagem original no *Almanack dos Theatros*, com o seguinte dizer: “Atriz cantora de real merecimento. Cada vez canta melhor. É um elemento indispensável em qualquer companhia de primeira ordem.”

²¹⁵ *O Estado de São Paulo*, 27/01/1901. Este último maestro realizava vários concertos comentados na seção “Artes e Artistas” do *Estado de São Paulo*, destinada à música erudita ou relacionada a certa ideia de “bom gosto”

²¹⁶ Idem, 28/01/1901.

literárias e humorísticas.²¹⁷ Uma delas foi sobre a “Cruzada da mulher portuguesa”, por encomenda da primeira-dama portuguesa, em que “rememorou os nomes das mulheres que mais serviços prestaram à sua pátria em todos os tempos, fazendo um retrospecto da história política lusitana”²¹⁸. É interessante ressaltar que muitas peças musicadas do período satirizavam o “feminismo”.²¹⁹

Todo esse sucesso certamente influenciou na carreira de Medina de Souza como intérprete em gravações em disco 78 rpm feitas no início do século XX. Entre as várias canções registradas entre 1908 e 1912, ela gravou a romanza “Alvorada” e o maxixe “Co co ro có”, ambos da autoria de Francisco de Assis Pacheco. . A essa altura, o maestro paulista já trabalhava com companhias cariocas há duas décadas como compositor, tradutor, arranjador e regente, respondendo pela autoria, por exemplo, da revista *O Itararé* (1894). Ambos participaram juntos de apresentações realizadas em São Paulo na época: em 1900, por exemplo, Pacheco foi o regente da orquestra em espetáculo variado que contava com a comédia-opereta em um ato *Uma Véspera de Reis*. No palco do Teatro Santana estava a Companhia de vaudeville e comédia sob a direção do tenor Eugenio Oyanguren, e Medina tomou parte cantando sua ária favorita, “Lo Schiavo”.²²⁰

As duas composições de certo modo revelam as tensões porque passava a canção na passagem do século. Elas opõem evidentemente duas maneiras de interpretação que eram expostas no teatro musicado e depois certamente passadas para o registro fonográfico no início do século XX. A romanza

²¹⁷ Cornélio Pires é um dos artistas que se tornaria célebre por suas conferências caipiras na década de 1910. (Bessa, *Op. Cit.*)

²¹⁸ *O Estado de São Paulo*, 8/11/1903.

²¹⁹ Evidentemente, o sentido do uso desse termo na passagem dos séculos é muito diferente da conotação aplicada nos dias de hoje, designando de forma mais livre as mudanças que ocorriam na sociedade em relação aos papéis femininos. Em relação às peças que satirizavam isso, destacamos a opereta *Reino das Mulheres*, representada em 1891 pela Companhia do Teatro Apolo do Rio de Janeiro e traduzida para o português por Souza Bastos. O enredo considerado não original mostrava as mulheres ocupando os papéis sociais destinados tradicionalmente aos homens. As mulheres só aceitam deixar o poder e ceder quando os homens ameaçam deixar o país, o que, para o crítico, significava que elas reconheciam que “a força da mulher está na sua fraqueza. É esta a moralidade da peça, que como se vê termina bem”. Na opinião do crítico a peça era “escabrosa”, mas não chocou o público. (*O Estado de São Paulo*, 08/07/1891)

²²⁰ *O Estado de São Paulo*, anúncio de 3/12/1900 e seção “Palcos e circos” de 4/12/1900.

“Alvorada” demonstra a delicadeza da voz da atriz e revela claramente a forma do bel-canto que ainda predominava. O emprego do vibrato, por exemplo, tinha finalidade estética, e servia para a atriz demonstrar sua riqueza expressiva. Além disso, é perceptível a preocupação com o volume e altura da voz (também explicada pelas limitações técnicas das gravações), e com a afinação e o registro claro das notas. Claro que no palco tudo isso vinha acompanhado de uma caracterização física específica, que remetia às grandes cantoras líricas, mas que tinha forte apelo “popular”.

Já o maxixe “Co co ro có” está mais distante dessa referência vocal operística oitocentista²²¹. Nela se identifica que a acentuação rítmica é mais importante que os exercícios melódicos e a destreza da voz. Apesar do evidente sotaque português dos dois cantores, percebe-se o empenho em interpretar o “gênero nacional”. Esse esforço era justamente parte da dinâmica de construção de um novo modo cancionista em decantação no período e que consolidaria na virada das décadas de 1920/30. E neste processo o teatro musicado, como estamos analisando, teve papel central. Na interpretação de maxixes contava muito a “gymnastica de corpo”²²², ou seja, sua sensualidade, que está muito ligada à conjunção entre o que era cantado e dançado. Porém, a letra entoada juntamente com Olimpio Nogueira²²³, famoso artista que também foi revelado nos palcos, não representa os maxixes mais “apimentados”, apesar de falar na paixão, no “feitiço da morena” e no “peito em brasa”. Ela tem um lado inocente, que remete a uma vida repleta de elementos do ambiente rural (“Co co ro có/ lá canta o galo / qui qui ri qui / O pinto pia / Salta o João e monta a cavalo...”). Esses versos com referências visuais claras

²²¹ O tipo de emissão nessas primeiras gravações está relacionado ao conceito de *triagem* utilizado por Tatit. Segundo este autor, assim que os primeiros aparelhos de gravação chegaram ao Brasil, realizou-se uma *triagem* de ordem técnica, que priorizou a modalidade interpretativa mais próxima do bom desempenho vocal e prejudicou os gêneros associados à dança, às lutas, enfim, à elaboração cênica como parte indissociável da performance. Dessa forma, grande parte dos números musicais integrantes das peças teatrais do início do século XX não poderiam ser reproduzidos eletronicamente e ficariam esquecidos.

²²² Idem, 23/08/1897.

²²³ Campos dos Goytacazes (RJ), 22/06/1878 – Rio de Janeiro, 18/10/1918. Ator, cantor, violinista e compositor. Estreou no teatro com doze anos, e em 1904 já gravava pela Casa Edison-Odeon o tango “Zé da Lira”. Famoso nos palcos cariocas e lisboetas, casou-se com a atriz lusitana Marianna Soares. Em 1913, Ernesto Nazareth dedicou a ele o tango “Carioca”. Falecido em 1918 em decorrência da “gripe espanhola”.

e o gênero musical da canção demandavam que a interpretação visasse menos a técnica vocal, em aspectos como volume e floreios estilísticos, do que gêneros mais próximos da tradição erudita europeia, como romanzas ou valsas de operetas.

No caso da encenação da Viúva Alegre pela Companhia Papke, por exemplo, o crítico do *Correio Paulistano* salientou no desempenho de H. Merviola, responsável pelo papel da viúva na temporada de 1908, a “perfeita escola de canto” e a “bela voz, alcançando facilmente todos os registros”, além de sua “graciosidade”, fundamental entre as protagonistas de operetas de uma forma geral. No ano seguinte, quando a viúva foi interpretada pela atriz Hansen, o crítico gostou mais ainda da voz de “volumoso meio soprano”, que considerou “boa, afinada, não muito forte, mas segura na passagem dos registros, e de um timbre delicioso; suas notas cristalinas e puras são bem *faladas*”.²²⁴ Como é possível perceber, a interpretação e a análise do crítico eram pautadas pelo bel-canto, e o fato de a protagonista ser excelente atriz e bailarina só colaborava para a beleza e a “plástica correta”²²⁵ da opereta. Afinal, o elemento coreográfico era essencial para o deslumbramento provocado pelo teatro musicado no período.

A “misturada” dançante

Um *saleroso “passe doble”* enche a sala com as suas notas alegres , fazendo-nos ver mantilhas, andaluzas, touros, castanholas e o sol ardente da Espanha. Esvoaçante...com o “*mantón de manilla*” enrodilhado sobre os seios, ágil, mal pisando o palco, Manolita aparece garbosa, com um cravo rubro na boca vermelha. “*Saca el sombrero*” e, num gesto falante, saúda a plateia que a recebe de baixo de um turbilhão de palmas. Sapateando, dança a “*Malagueña*”, meneando o corpo, acompanhando-se ao estalar retintante das castanholas. A turva, aplaudindo-a, grita fora de si:

- *Dali, dali!...Salerosa!...Con el passe doble, preciosa! Bendita sea tu madre!* A multidão delira. Ela continua dançando. O saiote faz-lhe um círculo em derredor do tronco. Mãos ao alto, à altura da cabeça, parecem uma flor emergindo do seu cálice. A um “olé” de repente estaca. Tem o busto empinado, a cabeça para trás, as mãos nos quadris, triunfante, sorri

²²⁴ *Correio Paulistano*, 26/06/1909, Seção “Theatros e Salões”.

²²⁵ *O Estado de São Paulo*, crítica de 4/1/1899.

fitando a plateia. Com a revoada de palmas, o teatro parece que vem abaixo. Ela está ofegante. Tem nos olhos um brilho de fulgor estranho; estão palpitantes as asas do seu nariz; os lábios entreabertos. Não é Manola que dança – foi a Luxúria quem bailou...O palco cobre-se de flores. O desejo do Comendador Brito foi alcançado, pois ela esmaga as pétalas que vêm beijar-lhe os pés. As “*corbeilles*” enviadas por ele são enormes, vistosas, e tal a quantidade, que a ribalta delas se encheu. Volta à cena, muitas e muitas vezes.²²⁶

O relato acima, extraído do livro de memórias Cícero Marques, ilustra o encanto causado por uma artista que, por meio da conjunção entre música, figurino, dança e um gestual característico, evoca lembranças e imagens da Espanha. Trata-se de “Manolita”, bailarina de café concerto especializada em danças hispânicas, que se apresentava em casas como o Politeama-Concerto entre o final do século XIX e início do XX. Essas referências folclóricas traduzidas nas danças eram traço característico das zarzuelas, encenadas por estrelas como as atrizes Ceballos e Aurora Rodrigues, que estiveram em São Paulo em 1896 com a Companhia Espanhola de Zarzuelas Romeu. No Teatro Apolo, o grupo representou as conhecidas zarzuelas *El Anillo de Hierro*, *Nina Pancha* e *Cádiz*, entre outras, sendo recebido de forma amável e com “enchentes” pelo público paulistano, especialmente as duas atrizes, consideradas pelo crítico da *Paulicéa* “celebridades do teatro hespanhol”.²²⁷

²²⁶ Marques, Cícero. *De Pastora a rainha (memórias)*. São Paulo: Ed. Rádio Panamericana, 1944, p. 60-62. Em suas memórias, o autor privilegia a vida noturna e os espaços de lazer. Também é autor de *Tempos Passados* (1942).

²²⁷ A *Paulicéa*, nº 2, p. 7.

Polytheama-Concerto

Empresa: C. SEGUIN & C.—Director: CATEYSSON

Regente da orchestra: DACLIN

HOJE Quarta-feira, 23 de abril de 1902 **HOJE**

Segunda estréia
DE
ALFREDI
equilibrista no trapezio,
DE
MISS FLY
exercicios no arame moderno, sem plata-forma nem descanso
E DOS
CACHORROS SABIOS
apresentados pelo sr. Estrade

Reaparição de **MANOLITA** bailarina de genero hespanhol
E DE
ANNIE NESS
nas suas osnções brasileiras

A's 8 3/4 horas **Não ha senhas**

◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆

Amanhã, quinta-feira, 24: **SONNET SELEOTE**, com todas as estréas.

Depois de amanhã, sexta-feira, 25 de corrente
ESTREAS
de *Blanca Coral*, a mulher-gaúcho,
e de *Mathilde Yeel*, cantora excêntrica francesa.

◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆

AVISO.—Para commodidade dos consumidores e facilidade do serviço, pe-
çam CHOP DUPLO COIO, em copo de porcelana com tampa, Duplo chop 500
réis.

Figura 14 - Anúncio publicado no *Correio Paulistano* em 23/04/1902, em que é divulgada a “reaparição” da bailarina Manolita.

O encanto causado na plateia, que o memorialista Cícero Marques relata no excerto, também foi sentido por Alexandre Levy. Sob o pseudônimo Figarote, foi articulista do *Correio Paulistano* entre 1889 e 1890, e num conjunto de artigos escritos em dezembro do primeiro ano, deixa claro como se deixou tomar pelo fascínio exercido pela “hermosa Sra. Plá”, artista da Companhia Espanhola de Zarzuelas que se apresentava no Teatro São José:

Conseguiram agradar os srs. Abella (barítono), Mori (tenor) e a sra. Plá, artista graciosa, possuindo voz fraca, porém, tendo a atenuante de ser uma *muy guapa muchacha*.

Desta última qualidade o público fez-lhe jus, chamando-a, por vezes, ao proscênio e aplaudindo-a sempre.(...)

É fora de dúvida que a presente companhia veio dar cobro às noites fastidiosas da Paulicéia, e, se todos pensarem como nós, é

natural que o São José esteja sempre cheio daqueles que se enternecem por um *salero* ou uma *jota* dançada pela *hermosa Plá*.”²²⁸

É válido destacar que nessa época Levy já tinha seu projeto de modernidade, que envolvia, na tarefa de crítico musical, o incentivo da ópera “boa e sã”, a ópera moderna, e o cultivo da música para orquestra²²⁹. Assim, sua crítica trazia implícita aquela ideia da zarzuela como gênero mais próximo da “boa música” que a revista e a mágica, por exemplo. O mais interessante, no entanto, é observar, mesmo na fala de um intelectual, como nesses espetáculos os encantos das atrizes-dançarinas eram tão importantes quanto o canto e a boa execução da partitura.

O elemento exótico, muito explorado no café-concerto de Manolita e nos espetáculos de variedades, estava presente na música e nas danças das zarzuelas²³⁰ e parece ter contribuído para seu sucesso em São Paulo nas últimas décadas do século XIX, atraindo a curiosidade do público. Há que se levar em conta, além disso, a presença de uma significativa colônia espanhola na cidade, apesar dos raros indícios sobre a participação efetiva da mesma nas plateias teatrais²³¹. Os espanhóis representam o terceiro maior grupo migratório europeu a demandar o Brasil até 1929, precedido por italianos e portugueses. No estado de São Paulo, eles ocuparam o segundo lugar, tendo formado no total desse período um contingente bem maior que o português. Entre 1905 e 1919, o espanhol foi responsável por aproximadamente 32% do total de imigrantes que entraram no estado.²³² Isso não significa, entretanto, que as zarzuelas tenham vindo para São Paulo por causa da colônia espanhola, tampouco há informação segura que aponte efetivamente se seus membros frequentavam os teatros em dias de zarzuela²³³, embora tudo indique

²²⁸ *Correio Paulistano*, 10/12/1889.

²²⁹ Tuma, Said. *O Nacional e o Popular na música de Alexandre Levy: Bases de um projeto de modernidade*. Dissertação (Mestrado em Música), ECA-USP, São Paulo, 2008.

²³⁰ As próprias zarzuelas, mesmo algumas grandes, em 2 ou 3 atos, como *Marina*, eram encenadas frequentemente em espetáculos com programa variado, como visto anteriormente.

²³¹ Em 14/06/1917, o crítico do *Estado de São Paulo* afirmou que “**mesmo fora da colônia**” a zarzuela contava com muitos admiradores em São Paulo.

²³² Canovas, Marília Dalva K. *Imigrantes espanhóis na Paulicéia: trabalho, sociabilidade urbana, 1890-1922*, Tese (Doutorado em História Social), FFLCH-USP, 2007, p. 12.

²³³ Araujo, *Op. Cit.*, p. 95.

que sim se levarmos em conta as práticas culturais das comunidades de imigrantes na cidade.²³⁴

Aparentemente, o gestual de Manolita, descrito por Cícero Marques, era compartilhado parcialmente por algumas estrelas das companhias espanholas de zarzuelas, mas nestas a graciosidade e a delicadeza prevaleciam sobre a sensualidade. Essas características estavam presentes nos bailados, descritos como “grandes e suntuosos” pelo crítico que analisou a representação da peça *O Rei que Danou*, pela Companhia do Teatro Variedades do Rio de Janeiro, em 1893.²³⁵ Números mais simples podiam trazer a dança e a canção do folclore espanhol, como as *Seguidillas La Luz Abrasadora*²³⁶ cantadas por Roque e pelo coro na zarzuela Marina.

Os bailados eram importantes para a caracterização musical dos ambientes, e isso pode ser observado tanto nas zarzuelas, que se passavam geralmente em cidades da Espanha, quanto nas operetas, como *A Viúva Alegre* , por exemplo. Em seu primeiro ato, que transcorre na embaixada de Pontevedro em Paris, as árias, duetos e demais números musicais tem por objetivo apresentar os personagens e a trama, explicitando a mistura das questões políticas com as intrigas amorosas. O segundo ato é ambientado com o folclore desse país imaginário, com um bailado típico logo em seu início, trazendo o elemento exótico para a cena, fator recorrente principalmente em operetas, revistas e zarzuelas. Ele também está presente no terceiro ato, em cujo princípio se dança um belo can-can para caracterizar a boemia da *Belle*

²³⁴ Zarzuelas como *Marina* obtiveram sucesso duradouro em São Paulo, e para isso parece ter contribuído o exotismo trazido nas referências à música popular e ao folclore espanhol. Embora as representações dessa zarzuela se concentrem principalmente na década de 1890, alguns de seus motivos ainda eram aproveitados em partituras de outras peças até o segundo decênio do século XX. É o caso de *La Generala*, representada no Politeama em 1913 pela Grande Companhia Espanhola de Operas, operetas e zarzuelas Mercedes Tressols²³⁴, em cuja partitura o crítico identificou “reminiscências” de *Marina* e de operetas vienenses em voga na época, considerando a música uma “salada”. (*O Estado de São Paulo*, 13/12/1913)

²³⁵ *O Estado de São Paulo*, 14 e 15/11/1893.

²³⁶ A *seguidilla*, em compasso ternário, moderadamente rápido, alterna estrofes longas e curtas, separadas por refrões instrumentais para guitarra, castanholas e pandeiro. Geralmente numa tonalidade maior, com notas iniciais em tempo fraco e melismas cadenciais. (*Dicionário Grove de Música: edição concisa*, editado por Stanley Sadie, trad. Eduardo Francisco Alves, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994). A escuta selecionada se refere à adaptação desse número na versão operística da zarzuela *Marina*, mas a letra, que se encontra reproduzida, foi mantida.

Époque parisiense²³⁷. A bela construção plástica e o deslumbramento visual causado por esses números iam ao encontro da curiosidade da época em torno do exotismo e do folclore dos países, filtrado e divulgado em função das construções das identidades nacionais. A *mise en scène* “pitoresca” chegou a ser apontada pela crítica como um dos fatores que explicariam o grande sucesso da *Viúva Alegre*, ao lado de suas melodias “suaves e delicadas” e da movimentação de figuras em cena.²³⁸ Os bailes e danças são tão importantes que o enredo é contado em função deles. A própria história de amor dos protagonistas é marcada pela famosa valsa homônima à peça, que é dançada por eles e faz com que se rendam ao amor que sentem um pelo outro.

A sensualidade presente na *performance* de Manolita, que leva o memorialista a falar que “foi a Luxúria quem bailou”, manifestava-se de forma mais marcante nas danças das revistas, principalmente através dos números de maxixe. Outra artista de café-concerto, a “Bugrinha”, ficou conhecida na época como “rainha do maxixe”²³⁹ por se destacar nessa e em outras “danças brasileiras”²⁴⁰, conforme descreve o crítico do *Estado de São Paulo* na ocasião de sua estreia nos espetáculos de variedades então oferecidos no Teatro Polytheama:

Em verdade, essa dança característica, tão nossa e tão apreciada por estranhos, traduziu-a a estreante com um vigor, uma graça, um saracoteio, que na sua saia se operou uma transformação completa: dir-se-ia que do palco tinha passado pelas ribaltas e se comunicara á platéia e camarotes uma grande fogueira de entusiasmos, pois finalizada a primeira canção, choveram na sala os

²³⁷ Interessante lembrar, a respeito do Can-Can, a crítica que Arlindo Leal faz no *Boato* através do personagem Teatro da Moda, que demonstra que esse modismo da Belle Époque parisiense obtinha sucesso também nos teatros paulistanos: “Quem quer ter sucesso!/Quem quer ver dinheiro!! Que quebre p’ra frente/ Com riso brejeiro!!/Não há kankanista/Que morra sem palmas/E não tire um brado/De todas as almas!”. Jorge Americano conta que o can-can era a dança mais comum nos cafés-concerto, com “dançarinas mais ou menos carnudas” usando “corpetes justos”, em “um atirar de pernas à altura da cabeça(...) Às notas finais do ‘cancan’ as dançarinas faziam revoluções de saias, e curvavam-se de costas, exibindo rotundidades cobertas de malha branca. Deliravam os senhores de cavanhaque, da primeira fila.” (Americano, *Op. Cit.*, p. 218.)

²³⁸ *Correio Paulistano*, 27/06/1909.

²³⁹ A febre em torno do maxixe fez com que desse “a *realeza* a muitos de seus cultores”, como aponta Jota Efegê. Em relação à Bugrinha, ele afirma que seu nome civil era Icaínara e que o conhecido diretor e ator teatral Olavo de Barros diz a seu respeito que “a famosíssima maxixeira fazia crescer a água na boca da *marmanjada* com os seus impressionantes *parafusos*”. (*Maxixe: a dança excomungada*. Rio de Janeiro: Conquista, 1974, p. 61-69)

²⁴⁰ *O Estado de São Paulo*, 08/09/1903.

mais ruidosos e francos applausos, que se prolongaram e repetiram, sendo a artista chamada seis vezes á scena.²⁴¹

Diferentemente do que ocorria nos bailados e valsas de operetas e zarzuelas, nos maxixes as qualidades ligadas à voz e ao canto tinham menor importância na recepção pelo público e pela crítica, na análise do conjunto. Talvez por isso o articulista tenha minimizado o fato de a artista “ainda não ter a voz desenvolvida tanto quanto fora para desejar”, já que ela “canta com graça, sublinha com inteligência e torna-se, sobretudo, apreciada nas suas danças nacionais”²⁴². A conjugação da dança e música frenéticas entusiasmavam as audiências, e por isso o maxixe das revistas cariocas não poderia ficar de fora do *Boato*.²⁴³

Devido à falta de uma tradição mínima de autoria e produção de teatro musicado em São Paulo, Arlindo Leal recorre em sua peça a elementos típicos do teatro de revista carioca, e o maxixe é um deles. Além de cantado e dançado pelas atrizes, dava nome a um personagem importante. Incorporando um pouco da metalinguagem convencionada nas revistas daquele período, é explicado, no quadragésimo primeiro número, a importância desse ritmo no teatro “da moda”:

Maxixe do “Theatro da Moda”

*O theatro da moda,
O theatro da ponta,
É todo maxixe
Maxixe sem conta!*

*Côro
O theatro da moda, etc.*

A seguir, demonstra-se como ter êxito nos palcos, afinal, ninguém melhor que o Teatro da Moda para dar essa receita. No contexto dos debates acalorados em torno do papel do teatro que já eram travados na época e dos quais o autor participava, não é difícil perceber o tom de ironia nesses versos,

²⁴¹ Idem.

²⁴² Idem.

²⁴³ Essa questão foi relativizada no capítulo 1, já que a ideia de “revista paulista” já estava presente nas peças *Paulicéa* (1892) e *O Itararé* (1894).

que justificam o porquê de se recorrer às danças sensuais como maxixes e can-cans: é o gosto do público, que saúda com “palmas” e “brados”:

Theatro da Moda
Quem quer ter sucesso!
Quem quer ver dinheiro!
Que quebre p'ra frente
Com riso brejeiro!

Não há kankanista
Que morra sem palmas
E não tire um brado
De todas as almas!

E tendo contado como atrair público, o Teatro da Moda, representado pela atriz Gabriela, escalada por ser mulata - a exemplo do “figurino carnavalesco carioca” -, ensina como dançar o “bom maxixe, sendo seguida pelas coristas”:

Maxixe é da moda
Portanto a faltar.
Estou dando a prova (bis)
Do bom maxixar!..

Em se tratando de uma época em que os processos culturais urbanos estavam em formação e os gêneros teatrais e musicais populares em decantação, é tarefa difícil delimitar rigorosamente características musicais e coreográficas do maxixe, por exemplo²⁴⁴. O jornalista Jota Efegê, em sua obra *Maxixe: a dança excomungada*, de 1974, procura estabelecer uma espécie de “genealogia” do gênero, mas acaba apresentando um panorama tão cheio de adições, modificações, restrições e apropriações de diversas origens, que não consegue estabelecer as origens de forma categórica.²⁴⁵ Mas o autor verificou que a dança se firmou bem antes do gênero musical, “condicionada à antiquíssima polca, à habanera, à polca-lundu e, posteriormente, ao tango brasileiro”, que proporcionavam aos dançarinos “condições capazes de conduzi-los nos volteios, requebros e algo de acrobacia compreendidos na desabusada dança.”²⁴⁶

²⁴⁴ Como visto no primeiro capítulo, esse panorama marcado pela “misturada” e indefinição envolvia também os gêneros teatrais. Daí as denominações compostas como “revista-opereta”, “vaudeville-opereta”, e “burleta-revista”.

²⁴⁵ Moraes, José Geraldo V. de. “Meninos eu Vi: Jota Efegê e a história da música popular”. *Topoi (on line): revista de história*, v. 14, p. 344-362, 2013.

²⁴⁶ Efegê, Jota, *Op. Cit.*, p. 41.

Assim, no final do século XIX, predominava a mistura e a imprecisão em torno de “gêneros” como a polca, o lundu, o maxixe, o tango e, até mesmo, o samba. Quando aparecia impresso “um desses gêneros na capa de qualquer partitura do final do século XIX, o comprador podia ter certeza que encontraria música sincopada, música feita para o requebro, o que representaria certa imagem da cultura afro-brasileira.”²⁴⁷ Essa indefinição fica clara no nono número musical do *Boato*, onde a personagem mulata, representada pela atriz-dançarina Gabriela Montani, canta e dança lascivamente um Lundu²⁴⁸, que no final vira maxixe, ao menos na designação adotada por Passos:

Coplas da Mulata brasileira, do “Zé Pereira” e câro geral

(Lundum)

Mulata

Sou a mulata

Que a todos mata

Tenho derriço,

Tenho feitiço

E tenho um chie de matar!

Côro

E tenho um chie de Matar

Mulata

Eu sou garbosa,

Ap’petitosa,

Ganho no jogo

E tenho um fogo...

E tenho um fogo de queimar !

Côro

E tenho um fogo de queimar

(...)

Mulata

Eu quando quebro

Mecho e requebro

Arranco um brado

Enthusiasmado

Do povo, um brado de aturdir.

Coro

²⁴⁷ Machado, Cacá. *O enigma do homem célebre. Ambição e Vocação de Ernesto Nazareth*. São Paulo, Instituto Moreira Salles, 2007, p. 149.

²⁴⁸ Os lundus já haviam feito parte da peça *Itararé*, apresentada em 1894 como “revista paulista”, pelas mãos do compositor paulista Francisco de Assis Pacheco. Era uma dança de temática humorística e sexual, que no final do século XIX passa a ceder lugar ao maxixe no imaginário nacional como dança mestiça. No caso do maxixe, tem o acompanhamento musical externo similar ao da polca, sendo eleito por parte da população como “dança nacional mestiça” e tratado como “caso de polícia pela contraditória burguesia da *belle époque*”, como aferido nas críticas publicadas na imprensa. (Machado, C. “Batuque: mediadores culturais do final do século XIX”, In: Moraes, J.G.V. e Saliba, E.T. (orgs.), *História e Música no Brasil*, São Paulo: Alameda, 2010, p. 159-160.)

Do povo um brado de aturdir (bis)
(...)

Mulata
Quebra comigo,
Ó minha gente
Quebra, que eu digo:
Quebra p'ra frente!
Que é p'ra quebrar até cançar!

Côro
Que é pra quebrar até cançar!

Côro e Mulata
(Maxixe)
Quebra mulata,
Que a todos mata
Ó minha gente,
Quebra p'ra frente!
(bis)

A letra aponta para o entusiasmo que essas danças geravam nas audiências, estimulando sua participação vibrante (“Arranco um brado/ Enthusiasmado” / “Quebra comigo/ Ó minha gente”). Como abordado no segundo capítulo, tudo isso era, em geral, mal visto pela crítica teatral²⁴⁹ preocupada com a “moralidade” e com o disciplinamento dos comportamentos no interior das casas de espetáculo, em sintonia com as diretrizes governamentais que culminariam com o Regulamento de Divertimentos Públicos de 1909. Seguindo essas ideias, o colunista do *Estado de São Paulo*²⁵⁰ criticou números como o “Maxixe do Theatro da Moda” e as “Coplas da Mulata”, afirmando que “abundavam” na peça “as ficelas estafadas da 'mulatinha' e respectivo tango dengoso” e o maxixe. Seu despreço era acentuado pelas letras com “trocadilhos de gosto duvidoso, dum chulico reles”, que não primavam “pela decência” e só despertavam a “hilaridade de uma

²⁴⁹ Segundo Wisnik, já na década de 1870 a palavra maxixe começou a ser usada para denominar um novo fenômeno musical, mas vem associada a conotações rebaixadas, e sofre um processo de recalque em ambientes elitizados (WISNIK, José Miguel. “Machado Maxixe: o caso Pestana”. *Teresa – Revista de Literatura Brasileira*, São Paulo, n. 4-5, FFLCH-USP, 2004). Nesse momento em que o público do teatro começa a ficar um pouco mais diversificado, emerge na crítica todo o preconceito ao novo gênero popular transposto ao ambiente teatral, tradicionalmente tido como reduto das elites e do “bom gosto”.

²⁵⁰ A crítica não está assinada. Em artigo publicado na *Tribuna do Povo*, de Santos, a 21/05/1899, Petit Junior se questiona sobre quem seria o autor dessa coluna do *Estado*, referindo-se a ele como “o moderno Juvenal Barbiere, V. Hugo, ou coisa que o valha”. Demonstrando indignação com “a pretensão atrevida de mestre” e “censor”, Petit pergunta: “Mas quem é o crítico *estadoal*? Como se chama? Donde vem? Qual a sua bagagem litteraria? Em que meio terá elle vivido? Onde aprendeu a ser jornalista, a ser crítico?” (Atigo reproduzido no *Comércio de São Paulo*, 29/05/1899).

parte mínima dos espectadores”, referindo-se ao “galinheiro”. Segundo ele, apenas esta “facção do público aplaude freneticamente” e dá a “ilusão de sucesso” da peça.²⁵¹

Em resposta ao *Estado*, o *Comércio de São Paulo* publicou uma série de críticas assinadas por Couto de Magalhães, que apresentava vários argumentos para enobrecer Leal e Passos. Magalhães os defendeu principalmente nas reprovações que o *Estado* fez sobre a música, justificando as “estafadas *ficelas* da mulata” e do maxixe” em função das convenções do gênero revista e das preferências do público:

Fez muito bem Arlindo Leal em não esquecer essas *ficelas*, que, em uma revista, são tão imprescindíveis como em um drama antigo, o *anjo bom* e o *anjo mau*.

Dirão que as mesmas são estafadas. De acordo mas, por serem já muito exploradas essas *ficelas*, nem por isso ellas deixam de agradar, e quem escreve para o teatro tem por principal objetivo *agradar*.

E agradaram as estafadas *ficelas*, digamos por amor à verdade.

O *Boato* tem muitos tangos e maxixes e alguns ditos apimentados, mas – diacho!-, não os tivesse, e faltaria á revista o principal elemento de sucesso!²⁵²

Magalhães recebeu o apoio do colega da *Tribuna do Povo*, de Santos, que se identificava como Petit Junior. Ele defendeu os números que considerou “obscenos”, como as coplas cantadas pela Mulata, transcritas acima, por serem “muito do agrado das nossas platéas”, o que salvava Leal “da crítica defensora de uma moralidade que já não é aceita nos divertimentos públicos das nossas captaes”. O articulista explicava, ainda, que o efeito da letra “pouco decente” era potencializado pelo desempenho dos artistas:

Ponham agora, junto a esse fogo, a palha que os nossos artistas viciados costumam dar ao espectador alvar e vejam lá o fogaréu que apresenta a tal mulata!²⁵³

A crítica indica que o recurso a ritmos tipicamente cariocas não significa que os autores tenham forçado a introdução, em sua revista, de hábitos absolutamente descolados da realidade das ruas paulistanas. Jacob Penteado,

²⁵¹ *O Estado de São Paulo*, 13/5/1899.

²⁵² *O Comercio de S. Paulo*, 14/05/1899.

²⁵³ Artigo da *Tribuna do Povo* reproduzido no *Comércio de São Paulo* de 29/05/1899.

ao descrever a inauguração do Cinema Belém no final de 1910, mostra como a execução de ritmos “movimentados” como polcas e maxixes entusiasmava a “seleta audiência”, a ponto de aos poucos começarem um “furioso rebolado”.²⁵⁴ O memorialista paulistano descreve o maxixe como espécie de dança em uso nos bailes públicos, nos chamados “freges” -que posteriormente teriam ficado conhecidos como gafieiras. E descreve uma ocasião que revela como era visto pelas famílias “respeitáveis” em eventos sociais: certa vez um cavalheiro

passou a dançar muito agarrado à dama, procurando contactos mais íntimos, ou demonstrar suas habilidades de conhecedor do maxixe (...) Os respeitáveis papais e mamães começaram a murmurar e a trocar olhares de reprovação, ante aquela pouca-vergonha.²⁵⁵

O relato, que evoca costumes do início do século XX, aponta para a circulação musical do que era divulgado nos palcos paulistanos, principalmente pelas companhias cariocas, no caso do maxixe, que extrapolava os limites do teatro e era dançado até mesmo em eventos sociais “familiares”.

O crítico do *Comércio de São Paulo* ouviu ao piano os números musicais do *Boato* no ano anterior à estreia da peça, acompanhado de colegas da imprensa. Na ocasião, ele considerou que, mesmo desconhecendo ainda as partes faladas da peça, a julgar apenas pela música, “de versos duplamente bem feitos, tanto na forma como na idéia”, a revista estava “destinada a fazer sucesso”, com sua música “leve e saltitante”, que “tem números que em pouco tempo serão popularizados em São Paulo”.²⁵⁶

No ano seguinte, após a *première* da peça, a crítica desse jornal valorizou tanto a “colcha de retalhos” musical quanto os números originais. Nas décadas posteriores, principalmente a partir de meados dos anos 1910, essa “originalidade” estaria cada vez mais presente, sendo expressa na forma de

²⁵⁴ Há que se levar em conta a característica do Belenzinho, local em que Penteado passou a infância, como bairro operário, em que os estabelecimentos voltados ao entretenimento tinham apelo mais popular na programação e no preço dos ingressos. Se no interior dos teatros centrais as danças voluptuosas são referidas pelos críticos como de preferência do “galinheiro”, localidade cujas entradas tinham preços populares, é interessante pensar como elas alcançavam tanto eventos sociais tidos como “de bom gosto”, como as calçadas do bairro operário e o interior de seus teatros e cinematógrafos. Nestes, para as “fitas naturais” o acompanhamento musical executado pelas bandas de música era composto de mazurcas, para as cômicas, de polca e maxixe, e para aos dramas as “valsas chorosas”. Penteado, *Op. Cit.*, p. 189-190.

²⁵⁵ Penteado, *Op. Cit.*, p. 174-175.

²⁵⁶ *Comércio de São Paulo*, 20/03/1898.

números representativos da moda regionalista e de certa identidade paulista. Compositores como Marcelo Tupinambá encontrariam na canção sertaneja uma forma entendida como mais adequada para representar a “essência” paulista. É nessa época que o teatro musicado em São Paulo sofreria uma grande transformação, com uma incrível multiplicação no número de peças aqui produzidas e encenadas, envolvendo artistas, atores, compositores e libretistas empenhados em problematizar o “ser paulista”.

“DESCE O PANNO”

Essa pesquisa foi resultado de um grande esforço de investigativo que resultou também na reunião de um incrível volume de informações. Originárias principalmente das críticas teatrais e musicais jornalísticas, dos anúncios teatrais publicados na imprensa e dos relatos memorialísticos, esses dados extrapolam muito o recorte selecionado, e certamente serão de grande utilidade para futuras pesquisas sobre o tema¹. A adoção de um viés primordialmente narrativo, indispensável para lidar com um objeto tão pouco conhecido pela historiografia, combinada à filtragem de dados e análises estatísticas, possibilitaram algumas conclusões, mesmo que ainda parciais.

Em primeiro lugar, cabe salientar, ao contrário das tradicionais e apressadas indicações de certa historiografia da música popular, que no cenário cultural e musical da cidade de São Paulo havia a viva presença do teatro musicado, que agitava seu novo cotidiano urbano na passagem do século XIX para o XX. O crescimento da população e o progressivo aumento da complexidade social contribuíam para diversificação das plateias, cada vez mais interessadas no consumo do entretenimento pago. A cidade ia deixando suas feições provincianas e ganhando ares cosmopolitas, inspirados em padrões europeus de sociabilidade que tinham nos teatros do século XIX um elemento central, em que “ver” importava menos que “ser visto”. Na São Paulo da passagem dos séculos, esses dois objetivos eram equilibrados, já que a ostentação e a tentativa de demonstração de bom gosto das elites, frequentadoras das temporadas de ópera, coexistiam com o grande anseio por diversão compartilhado por todos, em um momento em que o lazer assumia importância nunca antes vista na Pauliceia.

Os discursos veiculados pela crítica teatral e musical reconheciam, ocasionalmente, a importância do teatro ligeiro, e dos mais variados espaços de divulgação musical, como passatempo para uma população sujeita, de modo geral, a um dia-a-dia exaustivo, e que graças a ampliação da esfera pública, podia agora participar do incipiente mercado de bens culturais. Essa

¹ Esse conjunto de dados será disponibilizado dentro de algum tempo no site <http://www.memoriadamusica.com.br/>, com livre acesso a pesquisadores e ao público em geral.

vida corrida, com ruas barulhentas, repletas de símbolos da modernidade e também de subprofissões, que escancaravam o crescimento caótico da cidade, se juntava ao cosmopolitismo e ao glamour do entretenimento pago como traços identitários que começavam a ser sondados na imprensa e nas primeiras peças paulistas. Crescia certo anseio em ver retratado nos palcos uma “côr local”, algo de “característico” da cidade, como representante de um estado que assumia cada vez mais importância no cenário político e econômico do país. Surgiram, então, algumas tentativas de inserir a cidade no plano temático, seja através de personagens, com destaque para os primeiros “caipiras”, cenários com locais emblemáticos como o Viaduto do Chá, algumas canções ligadas à memória afetiva da cidade ou escritas por compositores e compositoras paulistas, fatos que alcançaram destaque no noticiário local, entre outras iniciativas, nas quais se sobressaem as revistas *Paulicéa* (1892), *Itararé* (1894), *O Boato* (1899), *Vai ou Racha* (1907) e *Pra Burro* (1912)². Essas peças expressavam uma tendência em torno da valorização de São Paulo, seus artistas e de um “ser paulista” nos palcos, mas não representavam o espírito reinante nos palcos na passagem dos séculos. O que prevalecia nos teatros paulistanos eram as peças cariocas e estrangeiras trazidas por elencos dessas procedências.

² Talvez seja também o caso da revista *Brás Moderno*, encenada em 1908 no Teatro Colombo pela Companhia Candelária Couto. Embora fosse descrita como revista de costumes locais, não já informações complementares sobre temas, cenários, personagens, etc.

Quanto aos gêneros encenados por essas companhias, a tentativa foi de lançar luz sobre a tamanha “misturada” trazida por esses elencos visitantes. Os gêneros se confundiam e eram vividos como experiências cotidianas sem necessariamente impor rigidamente forma ou gênero, necessidade estética e prática comum nas artes formais. De qualquer modo, no esforço de viabilizar o trabalho de síntese, importa mensurar quais eram as modalidades mais apreciadas pelo público paulistano nesse conjunto classificatório dos espetáculos de variedades. Como é possível visualizar no gráfico abaixo, as maiores modas eram a opereta, a zarzuela e a revista.

Mobilizado pelo entretenimento com fim em si próprio, o público paulistano, entendido de modo amplo, tinha certas preferências que iam bem além do conceito atual de gênero, e que podem ser sintetizadas em linhas gerais. O divertimento era proporcionado principalmente por três elementos da representação interligados, que se destacam na análise da documentação. O principal deles parece ser a música, animada - como no caso dos maxixes, lundus e outros ritmos sincopados-, ou “cativantes”, por exemplo as valsas e árias delicadas, que causavam comoção na assistência, com o sentimentalismo e a emoção que as marcavam. A compreensão da rede cultural a que o teatro musicado estava ligado começa na percepção de que a música era executada e desfrutada não somente durante o espetáculo, como também nas antessalas e calçadas dos teatros. Os empresários podiam contratar bandas para atrair a curiosidade dos transeuntes apressados ou “criar o clima” para o “incrível espetáculo” que se daria em seu interior. Isso sem falar

nos vendedores ambulantes e seus sonoros pregões, dos quais a musicalidade também fazia parte.

Além da música das peças, a comicidade e o carisma dos atores eram decisivos para o sucesso. Artistas famosos de companhias cariocas e estrangeiras despertavam o interesse do público, especialmente no que diz respeito a suas qualidades de cantores, dançarinos e comicos. A imprensa acompanhava atenciosamente as turnês nacionais e mundiais das estrelas, divulgando seus predicados e o furor que causavam. Essas informações circulavam mesmo entre o público não leitor, mas que de algum modo podia se apoderar dos objetos em discussão nos variados espaços de lazer que a cidade agora proporcionava.

Um terceiro elemento que se destaca no panorama do teatro musicado, e que estava presente nos diálogos, letras das músicas e como habilidade especial de boa parte das celebridades da época é o humor. Era comum que ele viesse “com sal”, como se dizia à época, com referências claramente sensuais e de duplo-sentido, que eram utilizadas largamente principalmente em revistas, mágicas e *vaudevilles*. Imbuídos da missão de educar o grande público, os críticos teatrais condenavam esse tipo de humor, mas ficou claro que ele era apreciado pela maior parte dos frequentadores dos teatros da época. Para tentar limitar as “escabrosidades” e “indecências” que viam nas peças, os censores do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo passaram a empregar uma expressão que começou a aparecer em 1904 nos anúncios e críticas teatrais. “Gênero livre” é a classificação que passou a ser aplicada às peças em cujos libretos a licenciosidade era considerada tamanha que não poderia ser suprimida por meio de cortes. Mesmo assim, até senhoras e as “distintas famílias” estavam na plateia dessas peças. A família era entendida como “um parâmetro moral para se medir o domínio público”, e a moralidade era tema caro aos críticos e às autoridades. O regulamento de divertimentos públicos de 1909 demonstra clara preocupação em garantir esse valor.

Música, estrelas e humor são fatores que influem decisivamente no espírito ou conceito de espetáculo que pode ser identificado na época, no qual

ruído, barulho e confusão eram partes quase intrínsecas. Essa questão remete a um contexto mais amplo dos divertimentos nas principais capitais do Brasil e do mundo no século XIX, em que esse padrão de comportamento também podia ser observado. Interessa no caso paulistano salientar como aqueles três elementos (música, estrelas e humor), combinados, predispunham o público a participar ativamente do espetáculo, com palmas desordenadas a cada aparição ou frase engraçada de seu artista preferido, assobios para as dançarinas libidinosas, bater ritmado de pés ou objetos para acompanhar as músicas mais animadas. Em busca das recorrentes “enchentes”, termo sempre usado na imprensa para descrever teatros lotados, as manifestações de agrado ou desagrado eram percebidas pelos empresários como termômetro de sucesso. Isso contribuía para a infinita cadeia de repetição e readaptação de temas, músicas, personagens ou mesmo peças inteiras, reprisadas inúmeras vezes, ao longo de vários anos, como garantia de sucesso e renda para as dispendiosas turnês das companhias.

Nas décadas finais do século XIX, essa participação barulhenta das plateias parece ter se estendido, de certo modo, aos vários setores da audiência, observando-se na passagem dos séculos até o regulamento de divertimentos públicos de 1909 uma tendência à concentração dessas condutas na parte mais humilde da plateia, conhecida como “galinheiro”, numa clara alusão ao desarranjo e ao barulho advindo da localidade. O que mais importa, porém, é a compreensão de que o ruído fazia parte dos padrões de escuta da época e influía decisivamente nas sonoridades, o que é fundamental para o historiador interessado em escutar o passado. As camadas sonoras que compunham o ambiente envolvido nas representações cênicas musicadas se assemelhava às descritas por Aprobato em relação aos cinematógrafos: “iam dos aplausos aos gritos, dos risos às lágrimas, dos maxixes às mazurcas, passando pelas valsas, óperas, suspiros e, em algumas situações, desesperados pedidos de socorro”.³ Desse modo, embora associado ao atraso pela intelectualidade, o barulho permanecia presente não apenas em formas culturais ligadas à tradição de uma cidade mais provinciana, como também nos

³ Aprobato, *Op. Cit.*, p. 217.

modernos divertimentos, como os teatros, e depois nos cinemas e na incipiente indústria fonográfica.

A ligação do teatro musicado com as primeiras gravações em disco já foi salientada pela historiografia da música, e é certamente relevante, merecendo estudos mais aprofundados com relação a São Paulo. Um fato trivial, por exemplo, aponta nessa direção: a presença destacada de Arlindo Leal, primeiro revistógrafo paulista, na cerimônia de inauguração da filial da Casa Edison em São Paulo, na Rua XV de Novembro, em 1901.⁴ Marcadas pelas dificuldades técnicas, as primeiras gravações, feitas em grande parte por artistas oriundos do teatro musicado, guardavam ainda semelhança com o bel-canto, admirado, de modo geral, pelo público e pela crítica musical jornalística. Nos teatros esses atores e atrizes-cantoras também eram obrigados a emitir o som com grande volume, pelas limitações acústicas e pelo costumeiro ruído do público ou do ponto, figura escondida no palco ditando textos e versos.

As primeiras gravações em disco são alguns retalhos dessa colcha que começa a costurar os fragmentos da memória de contemporâneos e da imprensa diária e cultural. Trata-se de um trabalho complexo e minucioso, que demanda mãos laboriosas para ser desenvolvido. Fica a inspiração do “produto final” dos espetáculos da época, que acabavam se tornando um “trabalho colaborativo”, em vários sentidos: contando com a criatividade dos artistas de palco, maestros e músicos; da plateia participativa; dos autores que frequentemente ligavam os mais diversos temas e fatos através do humor; e, principalmente, com a prática da “colcha de retalhos”, a que aderiram boa parte dos compositores nacionais e internacionais envolvidos na criação e produção teatral do período, que combinavam na partitura das peças trechos compilados de outros espetáculos ligeiros, de óperas, de canções consagradas na memória afetiva da população ou lançadas no carnaval, e as mais variadas referências musicais, num momento de transição em que uma ideia nebulosa em torno de direitos autorais começava a dar seus primeiros passos.

⁴ *Comércio de São Paulo*, 28/10/1901.

Os bondes destinados ao público vão partir.

“Desce o panno”. Músicos e artistas saem de cena.

Na escadaria do Santana, alguns assovios de uma valsa emocionante de certa opereta.

Perto dali, um casal tenta imitar, na calçada do Polytheama, o “maxixar” dos atores de uma arrebatadora revista.

Fontes

A) Periódicos

- ❖ **Auctoridade.** *Orgam do Centro dos Estudantes Monarchistas de São Paulo* (1896)
- ❖ **Capital Paulista.** *Revista Mensal de Artes e Letras* (1899-1902)
- ❖ **A Cigarra** (1914-1922)
- ❖ **O Clarim.** *Orgão Literario, Recreativo e Ilustrado* (1908)
- ❖ **Correio da Semana** (1914)
- ❖ **Cri-Cri.** *Semanario Literário e Ilustrado* (1907)
- ❖ **Furão** (1916-1921)
- ❖ **O Coronel.** *Humorismo, Sport e Actualidades Mundanas* (1919)
- ❖ **O Gigolô** (1921)
- ❖ **O Palco Ilustrado.** *Revista quinzenal de assumptos theatraes* (1908)
- ❖ **Revista Moderna** (1905-1908)
- ❖ **A Ronda.** *Revista Semanal Ilustrada de Actualidades* (1908)
- ❖ **Terra Paulista.** *Revista Litteraria, Artistica e de Actualidades* (1920)
- ❖ **A Vida de Hoje.** *Chronica de Literatura e Sport* (1897)
- ❖ **A Vida Moderna** (1907-1914)
- ❖ **O Estado de São Paulo (1895-1922)**
- ❖ **O Comércio de São Paulo** (números esporádicos)
- ❖ **O Correio Paulistano (1895-1922)**
- ❖ **Almanach Ilustrado de São Paulo** (1903 e 1904)
- ❖ **Almanach Histórico e Literário do Estado de São Paulo** (1896 e 1903)
- ❖ **Almanach Paulista Ilustrado** (1896)
- ❖ **Correio Musical Brasileiro** (1921)
- ❖ **Musica Para Todos** (1896-1899)
- ❖ **A Paulicéa** (1896)
- ❖ **Papel e Tinta.** *Ilustração Quinzenal Brasileira* (1920-1921)

B) Cronistas e memorialistas:

- ❖ Americano, Jorge. **São Paulo naquele tempo** - 1895-1915), São Paulo: Ed. Saraiva, 1957; e **São Paulo nesse tempo** (1915-1935), São Paulo: Melhoramentos, s/d.
- ❖ Bananére, Juó (pseudo. Alexandre Ribeiro Marcondes Machado). **La divina encrenca**, Falco Masucci, São Paulo, 1966.
- ❖ Barros, Olavo de. **Mambembadas**, Rio de Janeiro: Tipografia e Papelaria Coelho, 1942.
- ❖ Belardi, Armando. **Vocação e arte: memórias de uma vida para a música**, Manon, São Paulo, 1986.
- ❖ Brito, Luís Tenório de. “**O Correio Paulistano**”. In: *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo*, n. LIII, p 79-84, 1956.
- ❖ Bruno, Ernani S. **História e tradições da Cidade de São Paulo**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1954, v. III; e **Memórias da cidade de São Paulo**. São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura, 1981.
- ❖ Bueno, Francisco de Assis Vieira. **A cidade de São Paulo**, Biblioteca da Academia Paulista de Letras, v. 2, São Paulo, 1976
- ❖ Capri, Roberto (org.). **São Paulo - a capital artística na comemoração do centenário - 1822-1922**, São Paulo, 1922.
- ❖ Capri, Roberto (org.). **São Paulo - a capital artística na comemoração do centenário - 1822-1922**, São Paulo, 1922.
- ❖ Cordeiro, J. P. Leite. “**Centenário do Correio Paulistano**”. In: *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo*, n. LIII, p 75-78, 1956.
- ❖ Freitas, Afonso Antonio de. **Tradições e reminiscências paulistanas**. São Paulo: Governo do Estado, 1978; e **A imprensa periódica de São Paulo desde seus primórdios em 1823 até 1914**. São Paulo: Tipografia do Diário Oficial, 1915; “**O Primeiro Centenário da Fundação da Imprensa Paulista**”. In: *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo*, n. XXV. São Paulo, 1928, p. 5-42
- ❖ Machado, Antônio Alcântara. **Brás, Bexiga e Barra Funda**, IMESP/DAESP, São Paulo, 1982; e “**Lira paulista**”. In: *Revista do Arquivo Municipal*, vol. XVIII, São Paulo, 1935.
- ❖ Martins, Antônio Egídio. **São Paulo antigo**, v. II, Typographia do Diário Oficial, São Paulo, 1912.
- ❖ Moura, C. de. **São Paulo velho de outrora** (Evocações da Metrópole). São Paulo: Martins Fontes, 1943.
- ❖ Penteado, Jacob. **Belenzinho 1910** (retrato de uma época), Martins, São Paulo, 1962; e **Memórias de um postalista**, Martins, São Paulo, 1963.

- ❖ Pinto, Alfredo Moreira. **A cidade de São Paulo em 1900**. Governo do Estado de São Paulo, 1979.
- ❖ Pires, Benedito. "**Cronologia da vida de Marcelo Tupinambá**", Faculdade de Música e Educação Artística Marcelo Tupinambá (cópia, 1978).
- ❖ Schmidt, Afonso. **São Paulo de meus amores**. São Paulo: Clube do Livro 1954; e *Bom Tempo*, São Paulo: Clube do Livro, 1956
- ❖ Sesso, Geraldo. **Retalhos da Velha São Paulo**, Secretaria Municipal de Cultura, São Paulo, 1983.
- ❖ SILVEIRA, Carlos da. "**Reminiscência do 'Correio', no Vale do Paraíba, em fins do século passado**". *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo*, n. LIII, p 85-87, 1956.
- ❖ SOUZA, Everardo Vallim P. de. "A Paulicéia há 60 anos". In: *Revista do Arquivo Municipal de São Paulo*. São Paulo: Departamento de Cultura Municipal, n. CXI, 1946.
- ❖ Taunay, Afonso E. **História da cidade de São Paulo**, Melhoramentos, São Paulo, Cap. XXXIV, H.C., São Paulo.
- ❖ Travassos, Nelson Palma. **Quando eu era menino**. São Paulo: EDART, 1960.
- ❖ Vampré, João. "**Atos e festas na tradição**", In: *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo*, v. XIII, Typographia do Diário Oficial, São Paulo, 1909.

C) Letras

LEAL, Arlindo. **O Boato. Revista dos acontecimentos de S. Paulo nos anos de 1897-98. "Parte Cantante"**. Editor: Carlos Zanchi, Typ. A vapor King, São Paulo.

D) Partituras

❖ Composições de Manoel dos Passos:

1. "**Baby**" – polca
2. "**Brasileira**" – polca militar

❖ **Partituras com letra de Arlindo Leal:**

1. **“A hora do chá”** (Adaptação) – tango argentino – Música e letra espanhola de N.N.
2. **“A Parisiense”** – cançoneta-marcha - música de Rodolpho Berger
3. **“A vida é essa”** – tanguinho – música de Marcello Tupynambá
4. **“Ai, Senhorita”** – cançoneta – música de D. Bernioux
5. **“Ai, Ai”** – tanguinho – música de P. Nimac
6. **“Barbuleta! Barbuleta!”** – modinha sertaneja – música de Marcello Tupynambá
7. **“Beija Frô, meu Beija Frô”** - modinha sertaneja (da burleta *Cenas da Roça*) - música de Marcello Tupynambá
8. **“C'est pas difficile”**- “refrain populaire” – música de J. Dorin
9. **“Canção de Pierrot”** – valsa - música de A. X. e arranjo de V. Costa
10. **“Chão Parado”** – tanguinho/sertaneja - música de Marcello Tupynambá
11. **“Confissão de amor”** – valsa (da opereta *Molinos de Viento*) – música de Pablo Luna
12. **“Fado Catita”** – fado – música de P. Nimac
13. **“História de uma violeta”** – racconto – música de P. Nimac
14. **“Joujou”** - canção (adaptado do original francês de A. Nilson Fysher) – música de Francis Salabert
15. **“La piú bella del villaggio”** - canzonetta (adaptado do original italiano de A. Genise) – música de R. Falvo
16. **“Maricota, sai da chuva”** – tanguinho/canção sertaneja - música de Marcello Tupynambá
17. **“Menina do Cinema”** – dueto cômico – C. Weimberger
18. **“Miau! Miau!”** – cançoneta – música de P. Nimac
19. **“Morena, minha morena”** – canção mexicana em tempo de *habanera* – Arranjo de J. V.
20. **“Nhô Juquinha”** – canção em tempo de tango (da opereta *Cenas da Roça*) – música de P. Guaraná
21. **“No batuque”** – batuque à moda paulista – música de Eduardo Souto

- 22. **“Ponha o seu chapéo”** – cançoneta – música de R. Desmoulins
- 23. **“Sacy-Pererê”** – tanguinho/lenda sertaneja - música de Marcello Tupynambá
- 24. **“Santinha”** – canção – música de P. Nimac
- 25. **“Sarambé”** – sertaneja/tanguinho – música de A. Paraguassú
- 26. **“Serenata”** – adaptação – música de Enrico Toselli
- 27. **“Tristeza de Caboclo”** – tanguinho - música de Marcello Tupynambá
- 28. **“Valsa das horas”** – original da revista *X.P.T.O.* – música de Paulino Sacramento
- 29. **“Viola Cantadêra”** – tanguinho/canção sertaneja - música de Marcello Tupynambá

Bibliografia

- ABDALA JR., Benjamim. "Silvio Romero – História da Literatura Brasileira", In: Mota, Lourenço Dantas (Org.). *Introdução ao Brasil. Um banquete no trópico*, 2001, v. 2.
- ABREU, Modesto de. "O teatro de revista", in *Revista de Teatro*, n.449, 1984.
- ADORNO, Theodor W. "O fetichismo na música e a regressão da audição". In: BENJAMIM. Adorno, Horkheimer, Habermas. Col. *Os Pensadores*. Abril, São Paulo, 1980.
- _____. "Sobre a música popular". In: ADORNO, Theodor W., Col. *Grandes Cientistas Sociais*, n. 54, (org.) Gabriel Cohn, Ática: São Paulo, 1986.
- ANDRADE, Mário de. "Marcelo Tupinambá", In *Música doce música*, p. 108.
- AGUIAR, Flávio (Org.). *A aventura realista e o teatro musicado*. São Paulo: Editora Senac, 1997.
- ALVARENGA, Oneyda. *Música Popular Brasileira*, Col. O Baile das Quatro Artes, Dus cidades, 2. ed., 1982.
- AMARAL, Antônio Barreto. *História dos velhos teatros de São Paulo*. São Paulo: Governo do Estado de São Paulo, Coleção Paulística, v. XV, 1979.
- APROBATO FILHO, Nelson. *Kaleidosfone: as novas camadas sonoras da cidade de São Paulo. Fins do século XIX-início do XX*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 2008.
- ARAUJO, Estephania Gomes de. *João Gomes de Araújo: sua vida e suas obras*, 1972.
- ARAUJO, Vicente de Paula. *Salões, circos e cinemas de São Paulo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981.
- ARAUJO, Vitor Gabriel de. *Zarzuela; o teatro musical espanhol em São Paulo*. Assis, 2000. Tese - Doutorado - Faculdade de Ciências e Letras/Unesp.
- _____. *A Crítica Musical na imprensa paulista. 1854-1875*. São Paulo. 1991, Dissertação – (Mestrado) – Pós Graduação em História, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.
- AZEVEDO, Elizabeth Ferreira Cardoso Ribeiro. "O teatro em São Paulo (1554-1954)". In: PORTA, Paula (org). *História da cidade de São Paulo: a cidade colonial 1554-1822*. São Paulo: Paz e Terra, 2004, p. 523-583.
- AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. *150 nos de musica no Brasil (1800-1950)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.
- _____. *Música e músicos do Brasil*. Rio de Janeiro: Casa do estudante do Brasil, 1950.
- BARRIGUELLI, José Cláudio. "O teatro popular rural: o circo-teatro", In: *Debate e critica*, n; 3, São Paulo: HUCITEC, 1982.

- BARROS, Edgar Luís. “Desenvolvimento e planejamento urbano em São Paulo durante a República Velha” In: Revista do Arquivo Municipal, v. 195, São Paulo, 1982.
- BARROS, Olavo de. *Mambembadas*. Rio de Janeiro: Tipografia e Papelaria Coelho, 1942.
- BLANNING, Tim. *O triunfo da música: A ascensão dos compositores, dos músicos e de sua arte*. Trad. Ivo Korytowski – São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Os caipiras de São Paulo*, Col. Tudo é História, n. 75, São Paulo: Brasiliense, 1983.
- BREFE, Ana Claudia Fonseca. *A cidade inventada: a Paulicéia construída nos relatos memorialistas (1870-1920)*. Campinas, 1993. Dissertação – (Mestrado) – Pós-Graduação em História, Universidade Estadual de Campinas.
- BRITTO, Ieda. *Samba na cidade de São Paulo (1900-1930): um exercício de resistência cultural*, FFLCH-USP, São Paulo, 1986.
- CACCIAGLIA, Mario. *Pequena história do teatro no Brasil*. São Paulo, EDUSP. 1996.
- CALDAS, Waldenyr. *Acorde na aurora da música sertaneja e indústria cultural*. Cia. Editora Nacional, 2. ed., São Paulo, 1979.
- CAMARGO, A. M. (org.), Revista Dramática, ed. fac. Similar, São Paulo: Edusp, Academia Paulista de História, 2007.
- CANOVAS, Marília Dalva K. *Imigrantes espanhóis na Paulicéia: trabalho, sociabilidade urbana, 1890-1922* – tese de doutorado, 2007.
- CARDOSO, João Lellis. “Contexto sócio-cultural dos ruídos em São Paulo”. In: *Revista do Arquivo Municipal*, v. 193, São Paulo, 1980.
- CARDOSO FILHO, Marcos Edson. “Vozes sem os seus corpos: o som da canção gravada por cantoras no começo do século XX no Brasil”, In: *Anais da Anppom*, 2007, disponível em http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/etnomusicologia/etnom_MECFilho.pdf, consulta em 20/05/2014.
- CARELLI, Mario. *Carcamano e Comendadores. Os italianos em São Paulo: da realidade à ficção (1919-1930)*, São Paulo: Ática, 1985.
- CARONE, Edgar. *A República Velha*, v. 1, Difel, 4. ed., São Paulo, 1978.
- CHARLE, Christophe. *A gênese da sociedade do espetáculo. Teatro em Paris, Berlim, Londres e Viena*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- CHIARADIA, Maria Filomena Vilela. *A companhia de Revistas e Burletas do Teatro São José: a menina dos olhos de Pascoal Segreto*. Dissertação de Mestrado-Uni-Rio, 1997.

- CONTIER, Arnaldo D. "Música no Brasil: História e Interdisciplinaridade. Algumas Interpretações (1926-1980)". In: História em debate: problemas, temas, perspectivas. ANPUH (CNPq/InFour), 1991.
- COSTA, Emília Viotti. *Da monarquia à república. Momentos decisivos*, São Paulo: Brasiliense, 1985.
- CRUZ, Heloisa de Faria (org). São Paulo em Revista. Catálogo de Publicações da Imprensa Cultural e de Variedades Paulistana 1870-1930. São Paulo: Arquivo do Estado, 1997.
- _____. "A Imprensa Paulistana: do primeiro jornal aos anos 50" – In: PORTA, Paula (org.) *História da cidade São Paulo – a cidade no Império 1823-1889*. V. 2. São Paulo: 2004. p. 351-386.
- DAMASCENO, A. *Palco, Salão e Picadeiro em Porto Alegre no século XIX*. Porto Alegre: Glovo, 1956.
- DIAS, Maria Odila Silva. *Quotidiano e poder*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- DIAS, Paulo Sérgio. *Colcha de retalhos. Artur Azevedo, o teatro que divertia e formava: revistas-de-ano e O Mambembe*, Tese de Doutorado, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da FFLCH USP, 2004.
- EFEGÊ, Jota. *Ameno Resedá, o rancho que foi escola*. Rio de Janeiro: Letras e artes, 1965.
- _____. *Maxixe: a dança excomungada*. Rio de Janeiro: Conquista, 1974.
- ELAZARI, Judith Mader. *Lazer e vida urbana - São Paulo 1850-1910*, Dissertação (Mestrado em História), FFLCH-USP, 1979.
- FERNANDES, Maria Fernanda Lombardi. *A Esperança e o desencanto: Silva Jardim e a República*. São Paulo: Humanitas, 2008.
- FERNANDES, Waldemar Iglesias. *Lyson Gaster: a piracicabana que o Brasil aplaudiu e nunca esqueceu*. Piracicaba: Coordenadoria da Prefeitura de Piracicaba, 1978.
- FERREIRA, Procópio. *O ator Vasques*. São Paulo: Oficinas de José Magalhães, 1939.
- FRÓES, Íris. *Leopoldo Fróes: biografia romanceada dividida em três atos*. Rio de Janeiro: Companhia Nacional de Teatro, 1960.
- FUBINI, Enrico. *Estética de la música. La balsa de la Medusa*, 2004.
- GAMBETA, Wilson. *A bola rolou. O velódromo paulista e os espetáculos de futebol – 1895-1916*. Tese (Doutorado em História Social), Departamento de História, FFLCH-USP, São Paulo, 2013.
- GIRON, Luís Antônio. *Ensaio de ponto: recortes carnavalescos por Saturnino Praxedes, ex-funcionário da Companhia Nacional de Burletas & Revistas do Teatro São José*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

- GONZÁLEZ, Juan Pablo y ROLLE, C. “Escunhando el pasado: hacia una historia social de la musica popular”. In: Revista de História. Nº 157. São Paulo: FFLCH-USP, 2007; pp.31-54.
- GUINSBURG, J. e PATRIOTA, R. “A Revista Dramática e o ideário do teatro como amálgama da nação”. In: CAMARGO, A. M. (org.), Revista Dramatica, ed. fac. Similar, São Paulo: Edusp, Academia Paulista de História, 2007.
- HARDMAN, Francisco Foot. “Lyra da Lapa: acorde imperfeito maior”. In: *Libertários no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- HARNONCOURT, Nikolaus. *O discurso dos sons: caminhos para uma nova compreensão musical*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- IKEDA, Alberto T. *Música na Cidade em tempo de transformação: São Paulo, 1900-1930*. 1989. Dissertação (Mestrado em Artes) – São Paulo, IA-UNESP.
- KUHNER, Maria Helena. O teatro de revista brasileiro e a questão da cultura nacional e popular. Funarte, 1979.
- LEANDRO, Marcelo Tupinambá. A criação musical e o sentido da obra de Marcello Tupynambá na música brasileira (1910-1930). Dissertação de Mestrado. São Paulo: ECA-USP, 2005
- LIMA, M. Alves de e VARGAS, M. Thereza. “Teatro operário em São Paulo”. In: *Libertários no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- LOPES, Antonio Herculano. “Da tirana ao maxixe: a ‘decadência’ do teatro nacional.” In: Lopes, A. H., Abreu, M., Ulhôa, M. T. de, e Velloso, M. P. (Orgs.) *Música e história ao longo do século XIX*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2011.
- LUCA, Tânia Regina de. “História dos, nos e por meio dos periódicos”, In: PINSKY, C. B. (org.) *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2006.
- MACHADO, Cacá. *O enigma do homem célebre. Ambição e Vocação de Ernesto Nazareth*. São Paulo, Instituto Moreira Salles, 2007.
- MAGALDI, Sábato. Cem anos de Teatro em São Paulo. São Paulo: Ed. Senac, 2001.
- MARIANO, Maira. *Um resgate do Teatro Nacional: O Teatro Brasileiro nas Revistas de São Paulo*. Dissertação de Mestrado. São Paulo, FFLCH-USP, 2008.
- MARTINS, Ana Luiza. Revistas em Revista: Imprensa e Práticas culturais em Tempos de. República, São Paulo (1890-1922). São Paulo: EDUSP: FAPESP: Imprensa Oficial do Estado, 2001, pp. 396-404.
- MARTINS, José de Souza. “Música sertaneja: a dissimulação na linguagem dos humilhados”. In: *Capitalismo e Tradicionalismo*. São Paulo: Pioneira, 1975.

- MARTINS, Marcelo Thadeu Quintanilha. *A civilização do delegado. Modernidade, polícia e sociedade em São Paulo nas primeiras décadas da República, 1889-1930*. Tese (Doutorado em História Social), FFLCH-USP, São Paulo, 2012.
- MELLO, Cassio Santos. *Caipiras no palco: teatro na São Paulo da Primeira República*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Ciências e Letras de Assis-UNESP, 2007.
- _____. "São Paulo Futuro: o caipira na projeção de uma metrópole". In: *Histórica – Revista Eletrônica do Arquivo Público do Estado de São Paulo*, n° 36, 2009.
- MELLO, Z. H. de e SEVERIANO, J. A canção no tempo, vol. 1, São Paulo: Ed. 34, 1997.
- MENCARELLI, F. A. Cena Aberta - a absolvição de um bilontra e o teatro de Revista de Artur Azevedo. Campinas, EDUNICAMP, 1999.
- MEYER, M. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- MORAES, J. G. Vinci de e SALIBA, E. Thomé (Orgs.) *História e Música no Brasil*, São Paulo: Alameda, 2010.
- _____. "Arranjos e timbres da música em São Paulo. In: Paula Porta (org.), *História da Cidade de São Paulo*. São Paulo: Paz e Terra, 2004, pp.585-635.
- _____. *Sonoridades Paulistanas: a música popular na cidade de São Paulo – final do século XIX ao início do século XX*. Rio de Janeiro, Funarte, 1995.
- _____. "Cantar e contar o cotidiano: as Modinhas Paulistanas (anos 20/30)", In: *Palavra Cantada. Ensaios sobre poesia, música e voz*. (org.) C. Matos, E. Travassos, F. Medeiros, Rio de Janeiro: 7 Letras/Faperj, 2008.
- _____. "Meninos eu Vi: Jota Efegê e a história da música popular". *Topoi (on line): revista de história*, v. 14, p. 344-362, 2013.
- _____. e FONSECA, Denise Sella. "A música em cena na Belle Époque paulistana", *Revista IEB*, n° 54, 2012 set/mar, p. 107-138.
- NUNES, Mário. 40 anos de teatro. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1956.
- OLIVEIRA, Aline Mendes de. *O Theatro Polytheama em São Paulo*. Dissertação de Mestrado em Artes. São Paulo: ECA-USP, 2005.
- OLIVEIRA, João Gualberto de. *Nascimento da Imprensa Paulista*. São Paulo, Ed. do autor, 1978.
- ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*, São Paulo: Brasiliense, 1985.

- PAIVA, Salvyano. *Viva o rebolado!* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- PAIXÃO, Múcio da . *O Teatro no Brasil*. Rio de Janeiro, Ed. Moderna, 1936.
- PEREGRINO JÚNIOR- "Como nasceu e se desenvolveu o teatro de Revista no Brasil". *Revista de Teatro*. Rio de Janeiro, SBAT, nº 289, p. 7-9, jan./fev. 1956.
- PINTO, Maria Inez Machado Borges. *Cotidiano e Sobrevivência – a vida do trabalhador pobre na cidade de São Paulo (1890-1914) – tese de doutorado*, USP, São Paulo, 1984.
- PRADO, Décio de Almeida. "O teatro em São Paulo". In: Marcondes, J. V. Freitas e Pimentel, Osmar. *São Paulo: Espírito povo instituições*. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1968, p.431-445.
- REZENDE, Carlos Penteado. " A musica em São Paulo". In: *São Paulo, terra e povo*, (org.) Ernani Silva Bruno, Rio de Janeiro: Globo, 1967.,
- ROSEMBERG, André. *Polícia, policiamento e o policial na província de São Paulo, no final do Império: a instituição, a prática cotidiana e a cultura*. (Tese) Doutorado em História Social – FFLCH-USP, São Paulo, 2008.
- RUIZ, Roberto. *Teatro de revista no Brasil: do início à Primeira Guerra Mundial*. Rio de Janeiro: Inacen, 1988.
- SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do riso: a representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiro tempos do rádio*. São Paulo: Cia. das Letras, 2002.
- SANMIGUEL, Alejandro U. "Modernidad y musica popular en America Latina". In: *Revista História e Perspectivas*. Uberlândia: jul.-dez., 1992.
- SANTOS, C. J. F. dos. *Nem tudo era italiano. São Paulo e pobreza: 1890-1915*. São Paulo: Annablume, 1998.
- SCHAPOCHNIK, Nelson (Org.). *João do Rio: um dândi na Cafelândia*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.
- SCHWARCZ, L. M. *Retrato em branco e negro. Jornais, escravos e cidadãos em São Paulo no final do século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- SENNETT, Richard. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. Tradução Lygia Araujo Watanabe – São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- SEVCENKO, Nicolau (Org.). *História da Vida Privada no Brasil: da Belle Époque à era do rádio (3ª ed)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- _____. *Literatura como missão*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. *Orfeu extático na metrópole. . São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

- SILVEIRA, Miroel. Contribuição italiana ao teatro brasileiro. São Paulo: Edições Quíron, MEC, 1976.
- SOUZA, Silvia Cristina Martins de. “Um Offenbach tropical: Francisco Correa Vasques e o teatro musicado no Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX”, In: *História e Perspectivas*, Uberlândia (34): 225-259 jan.-jun. 2006.
- SÜSSEKIND, as Revistas de Ano e a Invenção do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986.
- TINHORÃO, José Ramos. História social da música popular brasileira. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- _____. Música popular: teatro e cinema. Rio de Janeiro: Vozes, 1972.
- TUMA, Said. *O Nacional e o Popular na música de Alexandre Levy: Bases de um projeto de modernidade*. Dissertação (Mestrado em Música), ECA-USP, São Paulo, 2008.
- VASCONCELOS, A. Panorama da música popular brasileira na Belle Époque. Rio de Janeiro: Livraria Sant’Anna, 1977.
- VENEZIANO, Neyde. O Teatro de Revista no Brasil: Dramaturgia e Convenções. Campinas, São Paulo: Pontes, Ed. da Unicamp, 1991.
- _____. De pernas pro ar: o Teatro de Revista em São Paulo. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.
- _____. Não adianta chorar: identidade do teatro de revista brasileiro – oba! Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.
- VILHENA, João Eduardo Cezar de. *Metrópole na Ponta do Lápis: charges e urbanização na cidade de São Paulo – 1900-1914*. Dissertação (Mestrado em História Social), Departamento de História – FFLCH-USP), 2007.
- WEBER, Christopher. *The Zarzuela Companion*, Scarecrow Press Inc., 2002.
- William Weber, *Music and the middle class. The social structure of concert life in London, Paris and Vienna between 1830 and 1848*. Aldershot, 2004.
- WISNIK, José Miguel. “Machado Maxixe: o caso Pestana”. *Teresa – Revista de Literatura Brasileira*, São Paulo, n. 4-5, FFLCH-USP, 2004

Ficha técnica do DVD

Encenação da **Viúva Alegre**, de Franz Lehár

Regência: Frederico Gerling Júnior.

Elenco do Coral e Orquestra da PUC-RS. Distribuição dos papéis principais:

Hanna Glawari - Adriana de Almeida (soprano)

Valencienne - Andrea Ferreira (soprano)

Conde Danilo Danilowitsch - Paulo Szot (barítono)

Camille de Rossillon - Flávio Leite (tenor)

Barão Mirko Zeta - Pedro Spohr (baixo)

Niegus - Marcelo Adams

Julho de 2004

Salão de Atos da PUC-RS

“**Brindis de Jorge**”, número musical da zarzuela **Marina**, música de Emilio Arrieta

Intérprete: **Emilio Sagi-Barba**, barítono, no papel de Jorge.

Sem data (provavelmente entre as décadas de 1910 e 1920)

Transcrição da letra:

JORGE

*A beber, a beber, a ahogar
el grito del dolor,
que el vino hará olvidar
las penas del amor.*

CORO

*A beber, a beber, a apurar,
la copa del licor,
que el vino hará ahuyentar*

las penas del amor.

JORGE

*¡A dónde vais huyendo
las ilusiones,
que nos dejáis sin vida
los corazones!
Y en pago del tormento
de tanto amar,
¡se va el suspiro al viento*

*y el llanto al mar!
 Pero no importa,
 bebamos más;
 que la vida más ligera
 con el vino pasará.
 A beber, a beber, a ahogar,
 el grito del dolor,
 que el vino hará olvidar
 las penas del amor.*

ROQUE

*De este sabroso jugo
 la blanca espuma
 aleja de las penas
 la negra bruma:
 Si Dios hubiera hecho
 de vino el mar,
 yo me volviera pato
 para nadar.
 Esta es la fija,
 bebamos más,
 que ante vino tan sabroso
 mi gaznate es un brocal.*

JORGE

*A beber, a beber, a ahogar
 el grito del dolor*

“Seguidillas La luz abrasadora”, número ópera *Marina*, música de Emilio Arrieta.

Intérprete: **Marcos Redondo**, barítono, no papel de Roque.

1929

Letra:

ROQUE

*La luz abrasadora de tu pupila,
 me está dejando el cuerpo
 Como uma anguila.
 Es uma brea
 que mi sangre y mis huesos
 calafatea.*

CORO

*Te vas a deshacer,
 te vas a evaporar,
 si expones al calor*

CORO

*A beber, a beber, a apurar,
 la copa del licor,
 que el vino hará ahuyentar
 las penas del amor.*

(...)

ROQUE

*A beber, a beber, a apurar
 la copa del licor,*

CORO

*A beber, a beber, a apurar
 la copa del licor,
 (...)*

tu sangre de alquitrán

ROQUE

*No enseñes en la playa
 la pantorrilla,
 que hay muchos tiburones
 junto a la orilla.
 Y es uma pesca
 que va siempre acechando
 la carne fresca.*

CORO
*La niña que a la mar
se va a lavar los pies,*

*procúrese guardar
que no la pique um pez.*

“**A Alvorada**”, romanza da autoria de Francisco de Assis Pacheco

Intérprete: **Medina de Souza**

Coleção Humberto Franceschi - Instituto Moreira Salles

Victor Record, disco 78 rpm

1908-1912

“**C oco ro có**”, maxixe da autoria de Francisco de Assis Pacheco

Intérprete: **Medina de Souza e Olimpio Nogueira**

Coleção Humberto Franceschi - Instituto Moreira Salles

Victor Record, disco 78 rpm

1908-1912

Transcrição da letra:

OLIMPIO

*Minha morena é meu feitiço
Ai, sensual, então que é isso
Só por meu peito se abrasa
Maria tem meu fogão
Tipo de cola de raça
Da Praia Grande ao Japão*

MEDINA

*Pois eu quero uma casinha
(...)
Com sala, quarto e cozinha
E quintal certo e refrão*

(...)

*Vamor morar minha negrinha
Vamos morar minha paixão
E que bonita minha sala
Ser atual, ser a Maria
Ser a solteira Maria
Co co ro có
Lá canta o galo
Qui qui ri qui
O pinto pia
Salta o João e monta a cavalo
Lá em casa fica a dona Maria*

REFRÃO:

Amor, amor

Co co ro có
Qui qui ri qui
Co co ro có
Qui qui ri qui
Co co ro có
Qui qui ri qui
[imita som do galo]
Co co ro có

OLIMPIO

Minha morena é meu feitiço
Ai, sensual, então que é isso

Eu estou minha morena
(...)
Uma casinha pequena
Que caibam dois corações

MEDINA

Lá em casa muito branquinha
(...) na frente
(...)
Quanto brinquedo inocente

[Repete refrão]

“Duo dos Paraguas” (Frederico Chueca), número da zarzuela *El ano pasado por Agua* (adaptado a diversas peças)

Intérpretes: Luisa Torres e Pedro Peña

Gravação para o especial televisivo “El Madrid de Chueca”, transmitido pela Telemadrid, com direção artística do maestro Jose Antonio Torres Acosta

Sem data.

Partituras de Manoel dos Passos:

- ❖ **“Baby”** – polca
- ❖ **“Brasileira”** – polca militar

Partituras com letra de Arlindo Leal:

1. **“A hora do chá”** (Adaptação) – tango argentino – Música e letra espanhola de N.N.

2. **“A Parisiense”** – cançoneta-marcha - música de Rodolpho Berger
3. **“A vida é essa”** – tanguinho – música de Marcello Tupynambá
4. **“Ai, Senhorita”** – cançoneta – música de D. Bernioux
5. **“Ai, Ai”** – tanguinho – música de P. Nimac
6. **“Barbuleta! Barbuleta!”** – modinha sertaneja – música de Marcello Tupynambá
7. **“Beija Frô, meu Beija Frô”** - modinha sertaneja (da burleta *Cenas da Roça*) - música de Marcello Tupynambá
8. **“C'est pas difficile”**- “refrain populaire” – música de J. Dorin
9. **“Canção de Pierrot”** – valsa - música de A. X. e arranjo de V. Costa
10. **“Chão Parado”** – tanguinho/sertaneja - música de Marcello Tupynambá
11. **“Confissão de amor”** – valsa (da opereta *Molinos de Viento*) – música de Pablo Luna
12. **“Fado Catita”** – fado – música de P. Nimac
13. **“História de uma violeta”** – racconto – música de P. Nimac
14. **“Joujou”** - canção (adaptado do original francês de A. Nilson Fysher) – música de Francis Salabert
15. **“La piú bella del villaggio”** - canzonetta (adaptado do original italiano de A. Genise) – música de R. Falvo
16. **“Maricota, sai da chuva”** – tanguinho/canção sertaneja - música de Marcello Tupynambá
17. **“Menina do Cinema”** – dueto cômico – C. Weimberger
18. **“Miau! Miau!”** – cançoneta – música de P. Nimac

19. **“Morena, minha morena”** – canção mexicana em tempo de *habanera* – Arranjo de J. V.
20. **“Nhô Juquinha”** – canção em tempo de tango (da opereta *Cenas da Roça*) – música de P. Guaraná
21. **“No batuque”** – batuque à moda paulista – música de Eduardo Souto
22. **“Ponha o seu chapéo”** – cançoneta – música de R. Desmoulins
23. **“Sacy-Pererê”** – tanguinho/lenda sertaneja - música de Marcello Tupynambá
24. **“Santinha”** – canção – música de P. Nimac
25. **“Sarambé”** – sertaneja/tanguinho – música de A. Paraguassú
26. **“Serenata”** – adaptação – música de Enrico Toselli
27. **“Tristeza de Caboclo”** – tanguinho - música de Marcello Tupynambá
28. **“Valsa das horas”** – original da revista *X.P.T.O.* – música de Paulino Sacramento
29. **“Viola Cantadêra”** – tanguinho/canção sertaneja - música de Marcello Tupynambá

1

1