

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

**A cena musical paulistana:**  
teatro musicado e canção popular na cidade de São Paulo (1914-1934)

Virgínia de Almeida Bessa

Tese 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, em cotutela com a Université Paris Ouest Nanterre La Défense, para a obtenção do título de Doutora em História Social.

Orientador: Prof. Dr. José Geraldo Vinci de Moraes  
Co-orientadora: Profa. Dra. Idelette Muzart-Fonseca dos Santos

São Paulo  
2012

Versão corrigida. O exemplar original se encontra disponível no  
CAPH (Centro de Apoio à Pesquisa em História) da FFLCH.

UNIVERSITÉ PARIS OUEST  
NANTERRE LA DÉFENSE

École Doctorale  
“Lettres, Langues, Spectacles”

THÈSE DE DOCTORAT

Nouveau régime en  
LANGUES, LITTÉRATURES ET CIVILISATIONS ROMANES : **PORTUGAIS**,  
en co-tutelle avec l’**Université de São Paulo**, São Paulo, Brésil,  
présentée et soutenue publiquement par  
Virginia DE ALMEIDA BESSA

Le 26 septembre 2012 à São Paulo, Brésil.

La scène musicale *paulistana* : théâtre musical et chanson populaire dans la ville de São Paulo  
(1914-1934)

sous la direction de

Madame le Professeur Idelette MUZART – FONSECA DOS SANTOS  
(Université Paris Ouest Nanterre La Défense)

et de

Monsieur le Professeur José Geraldo VINCI DE MORAES  
(Université de São Paulo)

Jury composé de Mesdames et Messieurs les Professeurs :  
Idelette **MUZART – FONSECA DOS SANTOS**, de l’Université Paris Ouest Nanterre La Défense ;  
José Geraldo **VINCI DE MORAES**, de l’Université de São Paulo.  
Laurent **VIDAL**, de l’Université de La Rochelle ;  
Elias **TOMÉ SALIBA**, de l’Université de São Paulo ;  
Alberto Tsuyoshi **IKEDA**, de l’Université Paulista.

## **AGRADECIMENTOS**

---

Uma das coisas mais sinistras da história da civilização ocidental é o famoso dito atribuído a Benjamin Franklin, “tempo é dinheiro”. Isso é uma monstruosidade. Tempo não é dinheiro. Tempo é o tecido da nossa vida.

Antonio Candido

Dura é a tarefa de escrever uma tese em tempos regidos por leis de mercado, a urgência dos prazos a confrontar continuamente o imponderável da escrita. O relógio implacável da produtividade desconhece outros tempos igualmente humanos: o tempo da maturação de ideias, o tempo de perder-se, o tempo do luto, o tempo da vida.

Redigido num momento bastante conturbado, este trabalho dificilmente seria tecido não fossem o auxílio e a presença – tempo sensível – de certas pessoas. A elas manifesto aqui meu reconhecimento, sem obviamente responsabilizá-las pelos defeitos da urdidura.

À minha família agradeço a paciência e compreensão para com minha longa ausência nos últimos tempos, bem como o apoio incondicional para que eu prosseguisse meus estudos. A meu pai Alfredo, meu irmão Fernando e minha irmã Cristina, bem como à minha tia Marta e aos meus cunhados e sobrinhos, registro aqui minha sincera gratidão. À minha mãe, que partiu de nossa convivência antes de ver o trabalho concluído, agradeço em silêncio. Aqueles que tiveram a oportunidade de conviver com ela, que possam reconhecer sua influência no que o trabalho tiver de laborioso e bonito.

Ao meu orientador, José Geraldo Vinci de Moraes, agradeço a confiança que, desde a época do mestrado, depositou em mim e nos meus projetos, bem como os convites para publicações, seminários e outros que tais, tão enriquecedores à minha vivência acadêmica.

À minha orientadora na França, Idelette Muzart, além das conversas esclarecedoras sobre os rumos da tese, despertando-me para a importância da oralidade, agradeço o caloroso acolhimento em Nanterre e as palavras de estímulo com que me animou, sobretudo nos momentos de autoconfiança abalada. Também

na França, duas colegas que se tornaram amigas, Anna Esteves e Giulia Manera, me brindaram com suas lindas presenças e me socorreram nos momentos difíceis. Sou igualmente grata a Tatiana, Raphael e Anna Leticia, que assim como elas alegraram meus dias longe do Brasil. E à Andréa Betânia, pela enorme gentileza de realizar por mim o depósito da tese em Nanterre.

Agradeço ainda aos professores Elias Saliba e Flavia Toni, que na banca de qualificação contribuíram com valiosas observações, de cuja real importância só fui me dar conta no processo de escrita. E também aos professores Alberto Ikeda e Laurent Vidal, que aceitaram participar da defesa como relatores.

A Salvador Pugliese, que do alto de seus 102 anos concedeu-me três agradáveis horas de conversa sobre a vida em São Paulo no início do século, devo não apenas preciosas informações, mas também certa emoção singular provocada pelo brilho de seus olhos a cada lembrança desse passado longínquo. Sou grata ainda a Maria Helena Martinez Correa, que ao saber de meu interesse pelo teatro musicado gentilmente me abriu as portas de sua casa para mostrar sua extensa pesquisa sobre o tema, além de ceder-me alguns textos e partituras; a Zélia Bueno de Teixeira Camargo, que igualmente me recebeu em sua residência a fim de me contar suas vivências na São Paulo dos anos 1920; e à sua sobrinha Anna Cristina Figueiredo, ex-professora e atual amiga a quem devo, em parte, minha escolha pelo caminho da pesquisa histórica.

Importante lembrar a gentileza dos funcionários dos arquivos e instituições consultados na pesquisa. Agradeço, em especial, à Jackie Pithan, do Arquivo Miroel Silveira; à Bia Paes Leme e ao Euler Gouvêa, do Instituto Moreira Salles do Rio de Janeiro; aos funcionários do Arquivo Público do Estado de São Paulo e aos do Centro Cultural São Paulo, particularmente o Toninho.

Sou grata também aos amigos que, de longe ou de perto, acompanharam essa longa e nem sempre divertida aventura que é escrever uma tese: Diana Mendes, Carol Zul, Ana Lopes, Cris Checchia, Lu Sá Teles, Daniel Sêda, André Araújo, Shadia Hussein, Helena Weffort, Juliana Filgueiras, Said Tuma.

Ao querido Dirceu, agradeço a presença paciente, raro tempo de espera. Além de me socorrer na resolução de questões práticas, corrigindo estatísticas, formatando tabelas e lapidando textos ainda sem forma, lembrou-me



constantemente que não se pode esgarçar o tecido da vida. Na reta final do processo de escrita, seu amor e companheirismo foram meu porto seguro.

Este trabalho contou com o apoio da Fapesp e da Capes. A elas devo as bolsas de estudo que, respectivamente no Brasil e no exterior, permitiram-me dedicar-me integralmente à pesquisa.

## RESUMO

Esta tese investiga as relações entre o teatro musicado e a canção popular na cidade de São Paulo entre 1914 e 1934, período que antecede e acompanha a consolidação do disco e do rádio no Brasil. Procura compreender a importância dos palcos paulistanos sob dois aspectos: de um lado, em sua relação com o processo mais amplo de formação da moderna canção popular no Brasil, e, de outro, como espaço de invenção de uma identidade paulista – a qual, por sua vez, realimentou a produção cancional da capital, especialmente aquela identificada como “caipira”.

Com base em um extenso levantamento realizado na imprensa, a primeira parte faz um mapeamento do circuito teatral musicado paulistano, compreendido como parte de uma nascente cultura de massa. Para tanto, apresenta suas salas de espetáculo e seus principais empresários, revelando a crescente capitalização do mundo das diversões. Também caracteriza os gêneros teatrais musicados encenados na cidade, com ênfase na produção local.

A segunda parte enfoca aspectos musicais dessa produção teatral. Discute a importância dos palcos na profissionalização de instrumentistas, maestros e compositores paulistas, além de descrever o circuito de produção, circulação e consumo musical na cidade, que incluía não só os teatros, mas também a edição de partituras, as bandas militares e, bem mais raramente, o disco. Finalmente, apresenta algumas características da música divulgada no teatro e problematiza a evolução do canto nas peças musicadas, relacionando-a com a fixação de um gesto cancional.

**Palavras chave:** Teatro Musicado, Canção, Música Popular, São Paulo (século XX), Cultura Urbana.

## RÉSUMÉ

La présente thèse porte sur les rapports entre le théâtre musical et la chanson populaire de São Paulo au cours de la période qui précède et accompagne le développement du disque et de la radio au Brésil, entre 1914 et 1934. Elle cherche à saisir l'importance du rôle du théâtre sous deux aspects particuliers: d'une part, dans son rapport avec le processus plus large de formation de la chanson populaire moderne au Brésil; d'autre part, en tant qu'espace d'invention d'une identité pauliste qui, à son tour, nourrira la production de chansons de la ville de São Paulo, en particulier celles que l'on identifiera comme "caipira", ou paysanne.

La première partie, basée sur une enquête exhaustive de la presse locale, propose une cartographie du circuit du théâtre musical à São Paulo, qui faisait alors partie intégrante d'une culture de masse naissante. Dans ce cadre, nous présentons de manière précise les salles de spectacle de la ville et leurs principaux entrepreneurs, mettant en lumière la capitalisation croissante dans l'univers du spectacle.

Dans la seconde partie, nous nous concentrons sur divers aspects musicaux de la production théâtrale. Nous traitons de l'importance du théâtre dans le processus de professionnalisation des instrumentistes, des chefs d'orchestre et des compositeurs de la ville. Nous décrivons également le circuit de production, de distribution et de consommation de la musique, qui comprenait non seulement les théâtres, mais aussi l'édition musicale, les orchestres militaires et, plus rarement, l'industrie naissante du disque. Enfin, nous présentons quelques caractéristiques de la musique diffusée au théâtre, nous centrant sur l'évolution du chant dans les pièces théâtrales musicales.

**Mots-clés :** Théâtre Musical ; Chanson ; Musique Populaire ; São Paulo (XXe siècle) ; Culture Urbaine.

## ABSTRACT

This thesis investigates the relationship between musical theater and popular songs in the city of São Paulo during the early decades of the twentieth century (1914-1934), the period that precedes the consolidation of the music industry and the radio in Brazil.

It aims to understand the importance of São Paulo's musical and theater stages in two aspects: first, in their relationship with the more thorough process of constitution of the modern popular song in Brazil, and, second, as a locus for the invention of a *paulista* identity - which in turn, would feed back into the song production in São Paulo, especially the one known as "caipira".

Based on an extensive data collection from São Paulo daily press, the first part maps the city's theater circuit, understood here as part of a bursting mass culture. It presents the São Paulo concert halls and their main impresarios, revealing the increasing capitalization of the entertainment industry. It also characterizes the musical theatre genres performed in the city, with an emphasis on local production.

The second part focuses on the musical aspects of this theater production. It discusses the importance of theatre in the professionalization of instrumentalists, conductors and composers in São Paulo, and describes the different circuits of musical production in the city, which included not only the theaters, but also editing music, bands and, very rarely, the phonographic industry. It also presents some characteristics of the theatre music and discusses the evolution of the song in musical theatre.

**Key words:** Musical Theater, Song, Popular Music, São Paulo (20th century), Urban Culture.

## Índice de figuras

Figura 1: Aspecto da plateia do cineteatro High-Life .....	47
Figura 2: Planta do teatro Boa Vista, inaugurado em 1916 na região central da cidade.....	48
Figura 3: Público do São Paulo, popular teatro do bairro da Liberdade.....	51
Figura 4: Excerto da partitura do tango <i>Mulata</i> , de Benedito Lorena (seção A).....	172
Figura 5: Excerto da partitura do tango <i>Mulata</i> , de Benedito Lorena (seção B).....	173
Figura 6: Excerto da partitura do tango <i>Mulata</i> , de Benedito Lorena, (seção C).....	175
Figura 7: Excerto da partitura do cateretê <i>Mané Chico</i> , de Benedito Lorena (1ª. parte).....	177
Figura 8: Excerto da partitura do cateretê <i>Mané Chico</i> , de Benedito Lorena (refrão).....	178
Figura 9: Capa do tanguinho <i>Mané Chico</i> , de Benedito Lorena.....	182
Figura 10: Capa da partitura de <i>Catira francano</i> , de Modesto Tavares de Lima.....	185
Figura 11: Início da melodia da primeira seção de <i>Laranjas da Sabina</i> .....	192
Figura 12: Primeiro verso de <i>Laranjas da Sabina</i> .....	192
Figura 13: Segundo verso de <i>Laranjas da Sabina</i> .....	193
Figura 14: Excerto de <i>Samba de verdade</i> , de Francisco Alves.....	203
Figura 15: Excerto de <i>S. Paulo futuro</i> , maxixe curtindo de Marcello Tupinambá.....	203
Figura 16: Cena da peça <i>Cenas da roça</i> .....	227

## Índice de mapas

Mapa 1 – Localização aproximada das salas de espetáculo em São Paulo (1914) .....	45
Mapa 2 – Localização aproximada das salas de espetáculo em São Paulo (1934) .....	53

## Índice de tabelas

Tabela 1: Comparação entre os preços dos espetáculos da Companhia Lírica Italiana nos teatros Politeama (centro) e Colombo (Brás) em 1914. ....	49
Tabela 2: Casas de espetáculo na cidade de São Paulo (1914-1934).....	55
Tabela 3: Evolução do número de casas de espetáculo em São Paulo (1914-1934) .....	56
Tabela 4: Empresários do ramo de diversões em São Paulo (1914-1930).....	64
Tabela 5: Revistas paulistas representadas em São Paulo (1914-1934) .....	90
Tabela 6: Revistas de autores paulistas representadas em São Paulo (1914-1934).....	93
Tabela 7: Revistógrafos paulistas .....	107
Tabela 8: Burletas paulistas representadas em São Paulo (1914-1934). ....	116
Tabela 9: Formados pelo Conservatório Dramático e Música de São Paulo.....	142
Tabela 10: Composições para o teatro musicado paulistano gravadas em disco.....	163
Tabela 11: Comparação entre os quadros de <i>S. Paulo futuro</i> em 2 montagens.....	199
Tabela 12: Peças sertanejas representadas em São Paulo .....	215

## Índice de gráficos

Gráfico 1: Evolução do número de salas de espetáculo em São Paulo (1914-1934).....	56
Gráfico 2: Representações teatrais em São Paulo, por tipo de espetáculo (1914-1934) .....	73
Gráfico 3: Representações de gêneros teatrais musicados em São Paulo (1914 – 1934) .....	74
Gráfico 4: Revistas paulistas e de autores paulistas representadas em São Paulo (1914 - 1934) (n. de títulos).....	97
Gráfico 5: Revistas paulistas e de autores paulistas estreadas em São Paulo (1914-1934).....	98

## Sumário

Prólogo .....	13
1. Posição do problema .....	13
2. Percurso.....	20
3. Fontes e estrutura .....	25
PARTE I	
1. Entretenimento e massificação da cultura na cidade de São Paulo .....	31
1.1. Divertir-se na província cosmopolita .....	31
1.2. O circuito do divertimento: empresários e casas de espetáculo paulistas .....	42
1.2.1. A “febre dos teatros” .....	51
1.2.2. Empresários teatrais .....	59
2. O teatro musicado em São Paulo .....	70
2.1. Gêneros do teatro musicado.....	70
2.1.1. Revistas.....	76
2.1.2. Burletas paulistas .....	112
2.1.3. Operetas.....	118
2.1.4. Óperas .....	122
2.2. Companhias de teatro musicado em São Paulo.....	124
PARTE II	
3 . A MÚSICA EM CENA .....	134
3.1. Profissionais da música nos palcos de São Paulo.....	134
3.1.1. Professores de orquestra e o circuito do divertimento .....	134
3.1.2. O Centro Musical de São Paulo .....	139
3.1.3. A formação das orquestras .....	147
3.1.4. Maestros compositores.....	154
3.2. O papel midiático dos palcos .....	162
3.2.1. O circuito banda-teatro .....	163
3.2.2. O circuito teatro-partitura.....	179
3.3. O teatro musicado e a formação da canção .....	186
3.3.1. As revistas modernas e a autonomização do canto.....	195
3.4. A canção sertaneja no teatro musicado.....	206
3.4.1. Peças musicadas de temática sertaneja.....	206
3.4.2. Cenas da roça, “uma deliciosa solução de continuidade” .....	220
3.4.3. A música em Cenas da Roça .....	226
Epílogo.....	236

Bibliografia .....	240
Obras de referência.....	240
Bibliografia geral .....	240
Fontes.....	246
Periódicos paulistanos.....	246
Periódicos do Rio de Janeiro .....	246
Memórias e depoimentos.....	246
Libretos de peças musicadas.....	247
Revistas paulistas .....	247
Revistas de autores paulistas .....	247
Burletas .....	248
Sertanejas.....	249
Operetas.....	250
Outros gêneros.....	251
Partituras de peças musicadas.....	251
Sertanejas.....	251
Burletas .....	253
Opereta .....	254
Revistas.....	255
Outros gêneros.....	255
Anexo 1 - Guia para consulta à base de dados .....	256
Anexo 2 - Anuário teatral paulistano (1914-1934).....	258
1914.....	260
1915.....	267
1916.....	272
1917.....	276
1918.....	281
1919.....	285
1920.....	289
1921.....	293
1922.....	297
1923.....	302
1924.....	306
1925.....	312
1926.....	317
1927.....	321
1928.....	326
1929.....	330

1930.....	335
1931.....	340
1932.....	344
1933.....	348
1934.....	353
Anexo 3 - Ficha técnica do CD.....	358



### 1. Posição do problema

Tornou-se lugar-comum, entre os estudiosos da música brasileira, identificar o teatro musicado como um dos principais meios de divulgação da canção popular no período anterior à consolidação da indústria fonográfica e do rádio no Brasil. Segundo o historiador José Ramos Tinhorão, a transformação da música popular em mercadoria, a ser comercializada sob a forma de partituras para piano, deu-se a partir da década de 1880 com a popularização do chamado teatro de variedades – denominação genérica sob a qual se reuniam diferentes gêneros musicados, tais como operetas e óperas-cômicas, burletas e revistas, os quais “viviam em grande parte da música”<sup>1</sup>. O advento da fonografia, na virada para o século XX, não abalaria a função midiática<sup>2</sup> dos palcos, antes a reforçaria. A partir de então, músicos populares tentariam a todo custo incluir suas composições nas peças teatrais de sucesso, sobretudo as revistas, de modo a torná-las conhecidas nacionalmente.

Paralelamente, os novos revistógrafos surgidos com o moderno espírito de *show* (...) começaram a perceber também a oportunidade de aproveitar o agrado popular de determinadas músicas lançadas em disco. O resultado disso foi que se pôde datar de então a alternância de relações entre a música popular e o teatro de revista: ora a revista lançava a música para o sucesso em todo o país ora o sucesso nacional de uma música era aproveitado para atrair público para o teatro.<sup>3</sup>

A praça Tiradentes, no Rio de Janeiro, onde se concentrava grande parte dos teatros populares da capital federal, era um centro irradiador de sucessos musicais. O ator e pesquisador Miroel Silveira identifica o teatro musicado aí exibido como um

---

<sup>1</sup> TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 1998, p. 226.

<sup>2</sup> A palavra *mídia* (pronúncia inglesa da palavra latina *media*) é empregada, aqui, em sua acepção original, qual seja, de “instrumento mediador, meio, elemento intermediário” – no caso, entre a canção e o público. Não se trata do sentido moderno, derivado do inglês *mass media* – noção que só se consolidaria após o advento dos meios de comunicação de massa –, embora haja uma relação inequívoca entre os dois significados.

<sup>3</sup> TINHORÃO, *História social da música popular brasileira*, *op. cit.*, p. 237.

veículo lançador das músicas que depois tomavam conta do país. Tratava-se de uma concentração criativa realmente interessante, aparecendo cada burleta ou revista quase sempre com música original. Era o público vivo do teatro que testava esses lançamentos, dando autenticidade à evolução de nossa música popular, pois além desse natural foco de expressão tinha a mais o Carnaval, ainda não comercializado, e o disco, que por sua vez, em retorno, influenciava a revista.<sup>4</sup>

Neyde Veneziano, uma das pioneiras na investigação acadêmica do teatro de revista, define o gênero como “veículo importantíssimo e em determinado tempo imprescindível e decisivo para a divulgação de uma autêntica música popular brasileira”<sup>5</sup>. Essa ligação se acentuaria ainda mais no período posterior à Primeira Guerra, identificado pela pesquisadora como a “fase de nacionalização da revista”, quando a música se tornava “cada vez mais inevitável”, e a melodia, “parte do conjunto”<sup>6</sup>.

Essas constatações referem-se, todas, às ribaltas cariocas, onde despontaram, nas décadas de 1920 e 1930, grandes compositores de maxixe, samba e outros gêneros populares que também eram (ou se tornariam) estrelas do disco e do rádio, a exemplo de Sinhô, Eduardo Souto, Ari Barroso, Freire Junior e Lamartine Babo. Embora seja igualmente válida, a presença do binômio teatro/canção nos palcos paulistanos é menos conhecida. A própria história da atividade teatral-musicada na cidade de São Paulo, em sua vertente popular, permanece ignorada no meio acadêmico (e fora dele). No entanto tudo indica que boa parte das canções identificadas como paulistas ou paulistanas, em especial o gênero caipira, teve nos palcos um importante espaço não só de divulgação, mas também de gestação, adquirindo ali parte de suas feições modernas, com as quais seria, futuramente, divulgada no disco e no rádio.

Partindo desses pressupostos, esta tese procura investigar o papel dos palcos paulistanos na produção e divulgação de canções no período que antecede e acompanha a consolidação do disco e do rádio no Brasil<sup>7</sup>, à luz de dois problemas

---

<sup>4</sup> SILVEIRA, Miroel. *A contribuição italiana ao teatro brasileiro (1895-1964)*. São Paulo: Quíron; Brasília: INL, 1976, p. 229.

<sup>5</sup> VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. Campinas, São Paulo: Pontes, Ed. da Unicamp, 1991, p.13.

<sup>6</sup> *Idem, ibidem*, p. 42.

<sup>7</sup> Embora as primeiras gravações sonoras realizadas no Brasil com fins de comercialização, ainda no formato de cilindros, datem de 1898, a consolidação da indústria fonográfica brasileira só se daria

centrais. O primeiro deles é o processo mais amplo (e pouco estudado) de formação da moderna canção popular no Brasil<sup>8</sup>. Por formação da canção, entende-se o processo histórico em que certas manifestações cancionais brasileiras configuraram, pouco a pouco, um sistema articulado de obras, ligadas entre si por certa continuidade de tradição. Tal sistema, que podemos denominar “cancional”, pressupõe a existência de um “triângulo em interação dinâmica” formado por produtores, receptores e mecanismos de transmissão. Embora já existisse de forma incipiente no Brasil desde os fins do século XIX, quando o piano e a partitura possibilitaram a difusão de um repertório comum a diferentes camadas da sociedade brasileira, foi só no século XX, com o teatro musicado, a fonografia e o rádio, que esse triângulo ganhou reais contornos, integrando o processo, ainda embrionário, de massificação da cultura.

Provavelmente em função de seu caráter híbrido (música e texto), que possibilita entrever, de modo mais claro e direto do que a música “pura”, a realidade social e política em que foram produzidas, as canções têm sido frequentemente utilizadas como fontes por historiadores de ofício, seja por meio da investigação de gêneros e estilos musicais – o samba, a música sertaneja, a canção sentimental e, mais recentemente, o *rock* ou o *rap* –, seja pela análise de seus “grandes movimentos” – a bossa nova, o tropicalismo, a era dos festivais etc. – e seus principais protagonistas. Poucos historiadores, contudo, entenderam a canção ela mesma, como um modo de articular melodia e letra visando à construção de sentido, como um objeto de estudo examinado na duração. Considerada um dos produtos culturais mais representativos da sociedade brasileira no século XX, a canção popular é muitas vezes percebida como manifestação espontânea, fruto do gesto pretensamente natural ou idiossincrático de encaixar versos em melodias (ou vice-versa), como se por trás dessa atividade

---

30 anos mais tarde, com a chegada ao país do sistema elétrico de gravação. Ao possibilitar o registro de sons com pequena amplitude, essa nova tecnologia alterou sensivelmente o padrão qualitativo das gravações, seu repertório e a experiência auditiva do ouvinte, ampliando de modo significativo seu consumo. Quanto ao rádio, cujas primeiras experiências junto ao público no país datam de 1922, durante as comemorações do centenário da Independência, seu caráter comercial só se estabeleceria dez anos mais tarde, com a regulamentação da publicidade radiofônica. De modo que é somente na década de 1930 que essas duas mídias, já relativamente bem difundidas no Brasil, se consolidam como principais veículos divulgadores de canções.

<sup>8</sup> Tomo aqui de empréstimo as noções de “formação” e “sistema” empregadas por Antonio Candido para interpretar os “momentos decisivos” da literatura brasileira (CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. 8ª ed. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Itatiaia, 1997).

não houvesse um conjunto de procedimentos e convenções<sup>9</sup>, marcados por determinações históricas e sociais, que a legitimam culturalmente. Esse problema se evidencia numa questão que parece não ter merecido ainda a atenção do historiador: por que certas canções “funcionam”, obtendo êxito junto aos contemporâneos e/ou perdurando na memória social, enquanto outras não? Ou, ainda, por que motivos histórico-sociais seus consumidores se identificam com elas?

Um dos poucos estudiosos brasileiros que procurou responder a essa indagação, examinando-a diacronicamente, não foi um historiador, mas um semioticista. Após criar uma metodologia para estudar as diferentes formas de articulação entre melodia e letra na canção brasileira, propondo-lhes uma tipologia<sup>10</sup>, Luiz Tatit ultrapassou o campo da análise semiótica, arriscando interpretações sobre as relações entre canção e sociedade. Num conjunto de ensaios reunidos sob o título *O século da canção*, ele buscou compreender como se deu, ao longo do século XX, o processo de

criação, consolidação e disseminação de uma prática artística que, além de construir a identidade sonora do país, se pôs em sintonia com a tendência mundial de traduzir os conteúdos humanos relevantes em pequenas peças formadas de melodia e letra.<sup>11</sup>

Para Tatit, a principal característica da canção brasileira produzida nesse século, do samba amaxiado de Sinhô aos *hits* sertanejos dos anos 90, das primeiras experimentações fonográficas aos requebros do grupo É o Tchan!, aí incluídas a bossa nova, o tropicalismo e a canção de protesto, é a permanência de certo modo de dizer, calcado na oralidade cotidiana, que faz com que a letra da canção se reitere, de forma mais ou menos evidente, na própria estrutura melódica e vice-versa, seja por meio das durações, dos desenhos melódicos (que reproduzem as melodias da fala) ou das tessituras da voz<sup>12</sup>.

---

<sup>9</sup> O fato de que, muitas vezes, o domínio desses procedimentos e convenções por parte do artista popular seja intuitivo não nega sua existência nem diminui sua importância.

<sup>10</sup> TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1996.

<sup>11</sup> TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia: Ateliê, 2004, p. 11. Como foi dito, tal processo de “criação, consolidação e disseminação” é denominado, nesta tese, de formação.

<sup>12</sup> *Grosso modo*, essa compatibilidade entre melodia e letra estaria assegurada pelo chamado “princípio entoativo”. Tatit chama a atenção para o fato de que o sentido de uma fala qualquer encontra-se em sua entoação final (tonema), que pode ser ascendente (“Você vai sair?”),

Segundo Tatit, foi o encontro dos sambistas cariocas com a fonografia, no início do século XX, o estopim do processo de consolidação da oralidade como principal marca da canção popular brasileira. Naquele momento, tendo em vista, de um lado, as limitações técnicas da gravação mecânica, que restringiam as possibilidades de registro da música instrumental, e de outro, os bons resultados obtidos na fixação fonográfica de discursos orais, a sonoridade mais adequada ao disco parecia ser aquela associada à expressão vocal. O samba de partido-alto (uma espécie de canto responsorial, meio cantado, meio falado) se encaixava perfeitamente, portanto, nos projetos dos primeiros empresários de discos e cilindros. Para serem gravados, porém, os sambas improvisados na casa de tia Ciata<sup>13</sup> – “melodias e letras concebidas no calor da hora, sem qualquer intenção de perenidade”<sup>14</sup> – precisaram adquirir certa estabilidade, um caráter permanente que os tornasse dignos de serem eternizados na cera. Nesse processo de adaptação do canto instável, calcado na oralidade cotidiana, a uma forma perene, com sentido musical, os sambistas acabaram por criar uma nova forma de fixação sonora da fala, inaugurando o gesto cancional que caracterizaria toda a canção brasileira do século XX. Vale lembrar que, até então, a matéria-prima da canção urbana era a inspiração romântica, presente, por exemplo, nas letras rebuscadas de Catulo da Paixão Cearense e Cândido das Neves. Com o advento do fonógrafo, o compromisso poético das letras foi substituído pelo compromisso com a própria melodia<sup>15</sup>. O

---

expressando dúvida/continuidade; descendente (“Eu vou.”), expressando conclusão; ou suspensiva (“Mas...”), expressando a interrupção de algo que deve ser completado mais adiante. De um lado, a coincidência (intuitiva) desses tonemas com momentos afirmativos, continuativos e suspensivos da melodia reforçaria o sentido dos versos isolados da canção. De outro, a articulação (também intuitiva) dessas inflexões, de modo concentrado ou expandido, ao longo da composição, seria responsável pelo sentido geral da obra, constituindo as chamadas formas de estabilização melódica que Tatit enumerou em obra anterior (*O cancionista, op. cit.*).

<sup>13</sup> Ponto de encontro da comunidade negra no Rio de Janeiro, a casa da Tia Ciata (a mais famosa das “tias baianas” da cidade) é identificada por muitos autores como o berço do samba. O devassamento dos biombos culturais que, no interior da residência, separavam a sala de visitas (onde se tocava o choro), os cômodos intermediários da casa (onde se improvisava o samba) e o quintal ou o terreiro (onde se praticavam os batuques) foi utilizado por muitos autores como metáfora topológica que explicaria a ascensão do samba, de música de negros a produto comercial e símbolo nacional (SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Codecri, 1979; WISNIK, José Miguel. “Getúlio da Paixão Cearense”. In: SQUEFF, Ênio; WISNIK, José Miguel. *Música*. São Paulo: Brasiliense, 1982).

<sup>14</sup> TATIT, *O século da canção, op. cit.*, p. 35.

<sup>15</sup> Nisso residiria a principal especificidade da canção brasileira. Embora toda canção esteja comprometida com a oralidade, no caso brasileiro esse compromisso se concretiza, principalmente, por meio da figuração melódica, ao contrário de outras manifestações cancionais – calcadas, por exemplo, na expressão poética ou rítmica. Essa especificidade foi se elucidando, para mim, nas

que importava, para os novos cancionistas, já não era tanto o conteúdo dos versos, mas a adequação entre o que se diz e a maneira de dizer, que teve como paradigma as diferentes dicções do samba surgidas nos anos 1920 e 1930 e perpetuadas, de certo modo, até hoje.

A explicação de Tatit é convincente, até porque vem acompanhada de exemplos analíticos que indicam, por meio de diagramas que relacionam a letra da canção às alturas da melodia, o modo como esse gesto cancional se realiza. Ao enfatizar a importância da fonografia, entretanto, o autor deixou de lado outros espaços de produção e divulgação de canções que foram igualmente responsáveis pela consolidação de um gesto cancional característico. Nossa hipótese é que, concomitantemente ao disco, o teatro musicado também contribuiu nesse processo, por meio de seus personagens-tipo<sup>16</sup> que, cantando em cena, se tornaram importantes enunciadores da canção popular. Aqui, mais uma vez, o teatro musicado carioca foi o ponto de partida. Vale lembrar que muitos dos tipos ali representados (o malandro, a mulata, a baiana etc.) povoaram igualmente o universo da música popular carioca do início do século XX. Embora essas personagens contivessem traços que, de fato, poderiam ser encontrados na população da capital federal daquelas décadas, era somente nos palcos que elas ganhavam existência. Em muitos casos, foram esses tipos – e não tanto as pessoas “reais” do Rio de Janeiro – o eu lírico dos compositores de samba cariocas<sup>17</sup>. Nesta tese, deseja-se demonstrar que, num processo homólogo, mas pouco conhecido, o mesmo ocorreu com a produção teatral musicada de São Paulo, cujo personagem-

---

discussões travadas ao longo do seminário *Histoire et théorie des chansons*, organizado na Universidade de Paris 1 pelos professores Christian Marcadet e Yves Borowice e centrado, principalmente, na canção francesa. “A canção é, acima de tudo, sua letra”, insistia o professor Marcadet, marcando com isso uma diferença fundamental entre a produção de canções na França e no Brasil.

<sup>16</sup> Personagens-tipo (ou personagens fixos) são aqueles “cujos traços físicos ou características comportamentais podem ser imediatamente reconhecidas pelo espectador” (VASCONCELLOS, L. P. *Dicionário de teatro*. Porto Alegre: L&PM, 1987, p. 155). Muito utilizados no teatro musicado, os tipos opõem-se, de um lado, aos estereótipos – caracterizados pela superficialidade, pela banalidade e pelo caráter repetitivo – e, de outro, aos indivíduos – que têm um passado, conflitos, e são imprevisíveis (PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 410; VENEZIANO, *O teatro de revista no Brasil*, *op. cit.*, p. 120).

<sup>17</sup> Essa ideia foi desenvolvida por Tiago de Melo Gomes, para quem “o samba malandro, surgido por volta de 1927, guarda uma relação profunda com os personagens análogos da revista”, mais do que com o malandro “real”, identificado pelos sociólogos com as camadas marginalizadas da população (GOMES, Tiago de Melo. *Lenço no Pescoço: o malandro no teatro de revista e na música popular: “nacional”, “popular” e cultura de massas nos anos 1920*. Dissertação (Mestrado em História). IFCH-Unicamp, Campinas, 1998).

tipo mais marcante, o caipira, deu origem a uma tradição cancional que não só perdura até hoje, na chamada música caipira ou sertaneja, mas também exerceu um importante papel na construção de certa identidade paulista.

Nesse ponto, tem-se um segundo problema suscitado pelo estudo da canção popular no teatro musicado, que diz respeito a sua articulação com o processo de construção de identidades. Essa temática, já explorada por Tiago de Melo Gomes no teatro musicado carioca por meio do estudo da trajetória da Companhia Negra de Revistas<sup>18</sup>, não mereceu ainda nenhum trabalho concernente à realidade paulistana. O fato é que o brusco crescimento demográfico de São Paulo, impulsionado pela imigração em massa no contexto de expansão da economia cafeeira, e acompanhado de um projeto excludente de modernização, criou na capital paulista uma “multidão de desenraizados”<sup>19</sup>, um contingente formado não apenas por italianos e caipiras – duas das figuras mais emblemáticas desse processo, representantes, respectivamente, da modernização impulsionada pelo café e do passado tradicional rural –, mas ainda por imigrantes de outras nacionalidades (portugueses, espanhóis, alemães, sírios etc.) além de migrantes de diversos estados, índios e ex-escravos, o que fez da Pauliceia “uma espécie de laboratório social de invenção da nacionalidade para os que, nas diferentes classes sociais, aqui chegaram e ficaram”<sup>20</sup>. Nesse contexto, o teatro musicado produzido na cidade, assim como as produções humorísticas em geral, representou essa diversidade numa caricatural “miscelânea ítalo-caipira”, “articulando imagens para talvez compensar a inexistência de quaisquer traços de identidade ou afinidade social”<sup>21</sup>.

No plano específico do universo cancional, essas imagens se articularam em torno das representações musicais dos diferentes personagens-tipo que povoavam o teatro musicado paulistano, mais particularmente o tipo caipira. O que se propõe é compreender em que medida e de que maneira a representação, nos palcos, das

---

<sup>18</sup> GOMES, Tiago de Melo. Um espelho no palco: identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 1920. Campinas: Ed. da Unicamp, 2004.

<sup>19</sup> SALIBA, Elias Thomé. Raízes do riso: a representação humorística na História brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio. São Paulo: Cia das Letras, 2002, p. 175.

<sup>20</sup> MARTINS, José Eduardo de Souza. “O migrante brasileiro na São Paulo estrangeira”. In: PORTA, Paula. *História da cidade de São Paulo*, v. 3: a cidade na primeira metade do século XX. São Paulo: Cia das Letras, 2004, p. 156.

<sup>21</sup> SALIBA, *Raízes do riso*, op. cit., p. 175.

dicções desses personagens se relaciona com estabelecimento de um gesto cancional regional característico. Daí o fato de a investigação se concentrar não exatamente no teatro musicado representado em São Paulo, tão vasto e variado, mas em sua produção local, levada a cabo por dramaturgos, músicos e artistas radicados na cidade<sup>22</sup>, tendo em vista sua articulação com a produção de discursos identitários.

## 2. Percurso

Para explorar o universo cancional do teatro musicado paulistano, porém, foi necessário compreender de que maneira essa modalidade de entretenimento integrava o cotidiano da cidade de São Paulo. Ocorre que, ao contrário do teatro musicado carioca, que recebeu a atenção de diferentes memorialistas e estudiosos<sup>23</sup>, nenhum trabalho mais abrangente foi realizado sobre o tema<sup>24</sup>.

Deste modo, o primeiro desafio imposto à investigação nesse campo ainda rarefeito foi o de mapear o circuito teatral-musicado da cidade, identificando suas casas de espetáculo, as companhias (locais, cariocas ou estrangeiras) que nelas se apresentavam, os principais gêneros ali encenados, as peças que obtiveram maior

---

<sup>22</sup> O fato de ser produzida localmente não significa, contudo, que essa produção ficasse restrita à cidade de São Paulo. Ao contrário, tais peças eram muitas vezes levadas aos palcos do Rio de Janeiro e do interior do estado pelas companhias paulistanas em excursão. Sua recepção, parcialmente registrada nas crônicas teatrais da imprensa carioca, vem confirmar os discursos identitários subjacentes e reforçar certa disputa entre cariocas e paulistas na eleição de um tipo étnico que fosse representativo da nacionalidade (VELLOSO, Monica Pimenta. "A brasilidade verde e amarela. Nacionalismo e regionalismo paulista". *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, vol. 6, n. 11, p. 94).

<sup>23</sup> A exemplo de NUNES, Mário. *Quarenta anos de teatro*. Rio e Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1956, 4. vols. Reunindo as memórias e os textos jornalísticos produzidos pelo crítico teatral entre 1913 e 1953, a obra apresenta um rico panorama das atividades teatrais da então capital federal, apontando caminhos para o pesquisador que se debruça sobre o tema. Outros trabalhos panorâmicos guiam o pesquisador que se debruça sobre a produção que ficou conhecida como "teatro de revista": PAIVA, Salvyano Cavalcanti. *Viva o rebolado! Vida e morte do teatro de revista brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993; VENEZIANO, *O teatro de revista no Brasil*, op. cit.; RUIZ, Roberto. *Teatro de revista no Brasil: do início à I Guerra Mundial*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Cênicas, 1988.

<sup>24</sup> Exceto um pequeno livro de divulgação (VENEZIANO, Neyde. *De pernas pro ar: teatro de revista em São Paulo* São Paulo: Imprensa Oficial, 2006), quase nada foi escrito sobre o assunto. Outras obras, sem se centrarem na questão do teatro musicado, ajudam o pesquisador a traçar um panorama das atividades teatrais paulistanas no início do século XX: MAGALDI, Sábato e VARGAS, Maria Thereza. *Cem anos de teatro em São Paulo (1874-1974)* São Paulo: Senac, 2001; e SILVEIRA, *Contribuição italiana ao teatro brasileiro*, op. cit.; MARIANO, Maria. *Um resgate do teatro Nacional. O teatro de brasileiro nas revistas de SP (1901-22)*. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). São Paulo, FFLCH-USP, 2008. Uma série de outros trabalhos monográficos tocam na questão do teatro musicado, sem, contudo, propor um panorama mais amplo.



sucesso junto ao público, os nomes e trajetórias dos artistas atuantes nesse universo, etc. Para construir esse panorama, a principal fonte utilizada foi a imprensa. Num trabalho exaustivo, foram consultadas sistematicamente as colunas teatrais diárias de quatro grandes jornais publicados na cidade: *Correio Paulistano* (1914-1934), *Folha da Noite* (1921-1925), *Folha da Manhã* (1925-1934) e *O Estado de S. Paulo* (1914-1934). Também foram examinados números esparsos de importantes revistas paulistanas, como a *Gazeta artística*, *O Pirralho* e a *Revista da Semana*.

As informações resultantes dessa consulta foram reunidas numa **base de dados online** (ver Anexo 1), disponível no endereço:

[www.memoriadamusica.com.br/teatromusicado](http://www.memoriadamusica.com.br/teatromusicado)

Nela são arroladas, dia a dia, as companhias em cartaz nos diferentes teatros da cidade, as peças encenadas, seu gênero, sua autoria. O cruzamento, por meio de filtragem de dados, das informações ali reunidas permitiu levantar hipóteses e extrair conclusões, identificar artistas e tendências, estabelecer quadros, enfim, que serão discutidos ao longo dos capítulos. Certamente o volume das informações ultrapassa, e muito, o escopo desta pesquisa e pode abrir novos caminhos para futuras investigações. Deste modo, o banco de dados ganha relevo e certa autonomia, constituindo-se numa contribuição valiosa para a história da cultura musical paulistana.

A partir da base de dados foi possível, ainda, traçar alguns **panoramas estatísticos** do universo teatral musicado da cidade de São Paulo, reunidos no Anuário Teatral Paulistano (Anexo 2). Nele são apresentados, ano a ano, dados relativos: à quantidade de representações teatrais na cidade, tanto de gêneros declamados como musicados; ao número de companhias em cartaz e sua origem (estrangeira, carioca ou local); aos gêneros teatrais mais representados; às peças musicadas que obtiveram maior sucesso junto ao público, em função do número de representações. Com a disponibilização desses dados, que reúnem também informações sobre o teatro declamado, pretende-se estimular novas pesquisas sobre esse universo ainda tão pouco estudado. Pois além de descortinar uma realidade praticamente apagada da memória da cidade, a pesquisa na imprensa apontou, ainda, para algumas experiências concretas do público, bem como dos

artistas envolvidos na produção desse gênero de divertimento, que bem merecem ser aprofundadas em trabalhos futuros.

As balizas temporais da pesquisa correspondem aos momentos de ascensão e queda da produção local de teatro musicado na cidade de São Paulo. Com efeito, antes de 1914, a imensa maioria das casas de espetáculo paulistanas era ocupada por companhias estrangeiras ou cariocas, quase não existindo elencos estruturados na cidade; quando muito, algumas poucas trupes de artistas locais ali se apresentavam em números de variedades. A partir de 1911, assistiu-se ao aparecimento dos primeiros conjuntos teatrais sediados na capital, mas foi somente com a eclosão da Primeira Guerra que se configurou um verdadeiro mercado de trabalho para os artistas do palco residentes na cidade. De um lado, a emergência do conflito e suas consequências para a economia brasileira afugentaram o público do Rio de Janeiro, principal praça teatral do Brasil, levando seus empresários a procurar em São Paulo, menos impactada pela conflagração, e em espantoso ritmo de crescimento, uma alternativa para seus investimentos<sup>25</sup>. Ao mesmo tempo, os obstáculos ao tráfego marítimo impediram a entrada e saída de companhias estrangeiras do país, o que estimulou a criação de elencos locais. Alguns deles eram compostos por elementos (sobretudo atores, mas também músicos e diretos) provenientes de trupes estrangeiras que, “presas” na cidade, acabaram se dissolvendo e dando origem a novas companhias; outros eram formados por artistas paulistas que, até então, mambembeavam pelo interior do estado ou se apresentavam nos pequenos circos-teatros da capital, mas que diante da crise acabaram encontrando espaço nas grandes casas de espetáculo. Uma dessas companhias foi a do ator Sebastião Arruda (1877-1941), que por mais de dez anos animou as plateias de São Paulo. Especializado em tipos caipiras, Arruda foi o criador de uma escola de caracterização que teria continuidade com outros artistas de forte apelo popular, como Genésio Arruda e Mazzaropi<sup>26</sup>. Sua

---

<sup>25</sup> VENEZIANO, Neyde. *De pernas pro ar, op. cit.*, p. 118.

<sup>26</sup> Genésio Soares de Arruda Junior (Campinas, SP, 1898 – Campinas, SP, 1967) foi um ator e cantor paulista. Tendo iniciado sua carreira no circo, criou na década de 1920 uma pequena companhia de comédias e espetáculos de variedades, exibindo-se por todo o Brasil na pele de tipos caipiras. Com essa mesma caracterização, atuou no cinema, na indústria fonográfica e no rádio, sendo um dos pioneiros da música sertaneja. Amácio Mazzaropi (São Paulo, SP, 1912 - Taubaté, SP, 1981) foi um ator e cineasta brasileiro. Nas décadas de 1950 a 1970, tornou-se nacionalmente conhecido interpretando tipos caipiras nas telas do cinema.

desconhecida trajetória artística, que será analisada no segundo capítulo, não só é representativa do próprio desenvolvimento do teatro popular em São Paulo, como também revela os meandros do processo de construção de identidades, constituindo um exemplo paradigmático para o estudo dos problemas levantados nesta tese.

Assim como os elencos, a dramaturgia paulistana também sofreu uma guinada em 1914. Nesse ano, uma trupe vinda do Rio de Janeiro levou à cena uma “revista de costumes paulistas” intitulada *S. Paulo futuro*, escrita por dois autores locais: o jornalista Danton Vampré, responsável pelo libreto, e o compositor Marcello Tupynambá, que musicou a peça. O estrondoso sucesso da revista, diante de um público ávido por ver-se representado no palco, incentivou a produção dramatúrgica local, dando início a uma fase bastante próspera do teatro musicado paulistano, em que proliferaram libretistas e compositores autóctones. Além do já citado Vampré, que se tornaria um dos principais revistógrafos de São Paulo, outros nomes – igualmente esquecidos – assinariam o libreto de revistas, burletas e operetas identificadas como “paulistas”, a exemplo de Gastão Barroso, Arlindo Leal, Antonio Tavares, Euclides de Andrade, João Rodrigues, João Felizardo, Olival Costa, Francisco Sá, entre outros. Do mesmo modo, compositores radicados em São Paulo – como Tenente Lorena, José Bondoni, Sotero de Souza, Pedro Camin, Frederico Cotó, Eduardo Bourdot – encontrariam no teatro musicado paulistano um importante espaço de atuação. Porém, ao contrário de seu colega Marcello Tupynambá, que logo granjeou reconhecimento como “autêntico representante” da música popular brasileira, a maioria desses músicos não conheceu a mesma fama dos compositores teatrais cariocas, que tiveram suas obras divulgadas por meio do disco e, mais tarde, do rádio. Ainda assim, foram responsáveis por uma importante produção local, que ao ser comparada com a carioca revela não só elementos do processo de formação da canção, comuns nas duas capitais, mas também as especificidades do cancionário paulistano. Por meio de tipos, cenas, ambientes e canções, esses compositores e libretistas problematizaram nos palcos o “ser paulista”, propondo discursos textuais e musicais que, diferentemente de seus autores, perpetuaram-se na memória social.

A produção local de revistas, burletas e operetas perduraria em São Paulo ao longo das décadas de 1910 e 1920, com uma breve retomada entre 1932 e

1934, na esteira da Revolução Constitucionalista que insuflou o ufanismo dos paulistas e inspirou a produção e remontagem de algumas revistas locais (daí a extensão da baliza cronológica final da pesquisa até 1934). Em meados da década de 1930, porém, o teatro musicado paulistano entrou em crise. Nessa época, segundo a pesquisadora Neyde Veneziano, teve início a chamada “fase do deslumbramento” do teatro de revista. As peças, quase sem enredo, se tornam “uma sequência de números de cortina, esquetes e quadros de fantasia”, com muitas luzes, plumas e paetês<sup>27</sup>. As pequenas trupes paulistanas acabaram desaparecendo, fosse pela concorrência com as grandes companhias cariocas, que passavam a se “racionalizar” cada vez mais (é o caso, por exemplo, da Companhia de Walter Pinto<sup>28</sup> do Rio de Janeiro, que não encontrará, em São Paulo, nenhuma concorrente à altura), fosse pela falta de teatros, que começavam a rarear, muitos deles transformados em cinemas. O ator, diretor e autor teatral Nino Nello, um dos artistas paulistanos mais atuantes no teatro musicado da época, relembra as dificuldades então vividas por ele e outros artistas:

Em 1939, São Paulo estava reduzido a raríssimos teatros. Havia apenas o Municipal (sempre inacessível a artistas nacionais), o Santana, Boa Vista e Cassino Antártica.

Teatros em que eu realizara inúmeras gloriosas e proveitosas temporadas eram transformados em cinemas. Recordo-me de alguns deles, como o Colombo, o Oberdan, o Braz-Politeama, Mafalda, Glória, São José, Moderno, todos esses na mesma zona do Braz, e em outros bairros, como o Espéria, São Carlos, Carlos Gomes, Guarani, Recreio, Variedades e tantos outros que me fogem à memória, e para ocupá-los era preciso travar uma verdadeira disputa com os empresários dessas casas de diversão.<sup>29</sup>

---

<sup>27</sup> VENEZIANO, *O teatro de revista no Brasil*, op. cit., p. 51.

<sup>28</sup> Walter Pinto (Rio de Janeiro, 1913 – Rio de Janeiro, 1994) foi um importante produtor e autor teatral. Fundada na década de 1940, a companhia que levava seu nome levou ao paroxismo a espetacularização da revista, abusando das vedetes dispostas em “cascatas carnavalescas” e de cenários deslumbrantes. Segundo a atriz espanhola radicada no Brasil, Henriqueta Brieba (Barcelona, 1901– Rio de Janeiro, 1995), Walter Pinto foi “o grande culpado pelo desaparecimento das revistas. Com o pai [dele, Manoel Pinto, empresário teatral e dono do teatro Recreio do Rio], apresentávamos textos de alto nível e registrávamos todos os acontecimentos políticos, sociais, artísticos e esportivos do Brasil, principalmente do Rio de Janeiro, que era a capital do país. Quando o filho tomou as rédeas do negócio, desperdiçou um dinheirão com coristas que vinham da Argentina, com cenários chiquérrimos, roupas extravagantes e, com tudo isso, o lado cultural ficou muito afetado.” (BRIEBA, Henriqueta. Entrevista a Simon Khoury. In: *Bastidores*, vol. 1: *Tonia Carrero, Claudio Correa e Castro, Henriqueta Brieba, Paulo Gracindo*. Rio de Janeiro: Editora Leviatã, 1994, p. 289). Mais do que provocar o “desaparecimento” da revista, Pinto promoveu sua profunda transformação, pressionado, em parte, pelas novas exigências de um mercado saturado pela presença de novas mídias, como o cinema falado e o rádio.

<sup>29</sup> NELLO, Nino. *Grandezas e misérias do teatro em São Paulo*. Original manuscrito. São Paulo, 1963, p. 190.

O próprio Sebastião Arruda, que tanto êxito alcançara junto ao público paulistano nas décadas de 1910 e 1920, terminaria seus dias trabalhando em circos-teatro, já que as salas fixas da cidade fecharam-lhe as portas. Os elencos locais sobreviventes passaram a se dedicar principalmente à comédia de costumes ou à chanchada<sup>30</sup>, em montagens menos dispendiosas por não necessitarem de músicos de orquestra nem exigir atores-cantores. Do mesmo modo, os revistógrafos paulistas (a exemplo do já citado Nino Nello), também se voltaram para os espetáculos cômicos declamados, prescindindo da música. Assim, pouco a pouco, assiste-se ao ocaso do teatro musicado paulistano, ainda que seus gêneros, especialmente a revista, continuassem a brilhar nos palcos da cidade até a década de 1950, trazidos, principalmente, pelas companhias cariocas.

De todo modo, entre 1914 e 1934, uma conjuntura histórica favorável permitiu o desenvolvimento em São Paulo de um teatro musicado local, de caráter bastante popular, que levou para os palcos as questões mais prementes relacionadas à vida paulista e paulistana. O deslindamento dessa produção só foi possível graças a um mapeamento estatístico que, com base em dados quantitativos, revelou características qualitativamente relevantes daquele universo.

### **3. Fontes e estrutura**

Mapeado o circuito teatral paulistano, o segundo desafio foi conhecer o conteúdo das peças que, identificadas como “paulistas” ou “locais”, foram encenadas na cidade no período analisado. Em parte, isso pôde ser depreendido das informações colhidas na imprensa, que além de críticas costumava publicar os

---

<sup>30</sup> Embora tenha se popularizado no Brasil por meio das produções cinematográficas homônimas, criadas a partir dos anos 1930, o termo chanchada (provavelmente derivado do vocábulo hispano-americano *chancho*, sinônimo de “porco” e “sujo”), já era empregado no teatro musicado desde pelo menos a década anterior, designando as chanças (gracejos, ditos picantes e zombateiros presentes nas revistas). “Quem quiser vencer/No meio teatral/Faça revistas com chanchada/ Dê-lhe maxixe e carnaval”, diziam as coplas da revista *Penas de Pavão*, de Afonso de Carvalho e Marques Porto (principal “chanchadeiro” do teatro de revista), estreada no Rio de Janeiro em 1923. No início dos anos 1930, a chanchada já se confundia com um gênero teatral, designando as pequenas comédias que, com a espetacularização das revistas, vieram substituir essas últimas na preferência do público mais popular. Acentuando os recursos cômicos já bastante difundidos no teatro musicado, tais como o duplo sentido, estereótipos e recursos histriônicos, mas geralmente desprovidas de números de canto, essas peças ficaram conhecidas pela “má fama” entre as camadas médias e elitizadas da população.

entrechos das burletas e operetas ou enumerar os títulos dos quadros das revistas representadas. Embora em seu conjunto estatístico essas informações sejam úteis para a compreensão das características mais genéricas do teatro musicado produzido em São Paulo, elas são insuficientes para produzir análises específicas. Daí a necessidade de se encontrar os libretos e partituras das peças encenadas, que apesar de suas limitações – eles não trazem qualquer indicação, por exemplo, sobre a performance de atores e cantores, tampouco sobre a recepção das peças –, fornecem dados importantes acerca dos discursos verbais e musicais produzidos e divulgados nos palcos.

O fato, porém, é que boa parte dessa documentação se perdeu. Produzidos no calor da hora, sem intenção de perenidade, esses textos e partituras não chegavam – salvo raríssimas exceções – a ser publicados. Por outro lado, o caráter instável e efêmero das companhias paulistanas, bem como suas constantes mudanças de teatro e frequentes excursões, dificultavam-lhes a constituição de arquivos<sup>31</sup>. A rara documentação relativa ao teatro musicado paulistano que chegou a ser preservada foi aquela produzida pelos órgãos encarregados da censura das peças encenadas na cidade. Entre 1909 e 1927, essa função foi exercida pelos catedráticos do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, cujos arquivos, no entanto, até o momento da redação desta tese, permaneceram fechados ao público em virtude de decisões judiciais<sup>32</sup>. Destino totalmente diverso tiveram os processos produzidos pelo Departamento de Diversões Públicas do Estado de São Paulo, órgão responsável pela censura prévia dos divertimentos paulistanos entre 1927 e 1968, hoje depositados no Arquivo Miroel Silveira, sob custódia da biblioteca da ECA-USP. Esse acervo, contudo, só conservou a parte

---

<sup>31</sup> Mesmo as companhias cariocas, mais bem estruturadas que as paulistanas, sofriam desse mal, e raras foram as que preservaram seus arquivos. Uma exceção nesse sentido foi a Companhia de Revistas e Burletas do Teatro São José, no Rio de Janeiro, organizada pelo empresário Pascoal Segreto, que tendo ocupado o mesmo teatro por um longo período (1911-1926), pôde preservar seus arquivos, hoje depositados na Coleção Pascoal Segreto da Divisão de Música da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

<sup>32</sup> Declarado como sendo de utilidade pública, o acervo de partituras, livros e prontuários do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo foi desapropriado pela Prefeitura por decreto de 2006. Após anos de briga judicial, decidiu-se que parte dos arquivos, de interesse cultural e histórico, permanecerá sob a guarda da Secretaria Municipal da Cultura, que pretende armazená-lo na Praça das Artes, espaço cultural que irá abrigar os corpos artísticos do Município, suas escolas de dança e de música e Centro de Documentação Artística. A abertura dos arquivos trará, certamente, novo ânimo às pesquisas sobre o teatro musicado de São Paulo.

textual das peças, já que as partituras não sofriam cortes dos censores. E, ainda assim, nem tudo foi preservado.

Diante disso, a solução encontrada foi a de garimpar o que restou dessa documentação, não só na cidade de São Paulo, mas também no Rio de Janeiro, onde as principais companhias paulistanas (especialmente a de Sebastião Arruda) chegaram a se apresentar algumas vezes. À procura de libretos, além do Arquivo Miroel Silveira, foram consultados o Arquivo Pascoal Segreto, armazenado na Divisão de Música da Biblioteca Nacional, que reúne diversos documentos (incluindo partituras e libretos) relativos aos teatros administrados pelo empresário conhecido como o “ministro das diversões do Rio de Janeiro”; o Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo, constituído por documentação reunida pelo Idart (Departamento de Informação e Documentação Artísticas da cidade de São Paulo); o acervo da SBAT (Sociedade Brasileira de Autores Teatrais), que, para efeito de cobrança de direitos autorais, reúne textos teatrais de seus sócios; e os Arquivos da 2<sup>a</sup>. Delegacia Auxiliar de Polícia do Rio de Janeiro, depositados no Arquivo Nacional, que reúnem os processos de censura das peças representadas na cidade até 1936.

Se o garimpo de libretos nos arquivos possibilitou a reunião de um número significativo de documentos, o levantamento de fontes musicais foi bem menos frutífero. Se, por um lado, a edição em partitura para canto e piano dos números musicais de maior sucesso das revistas, burletas e operetas possibilitou o contato com uma quantidade significativa de composições isoladas, por outro, pouquíssimas foram as partituras integrais que chegaram até nós. Igualmente raras são as gravações das canções que fizeram sucesso nos palcos paulistanos. Para desvendar as sonoridades que povoavam esse universo, foi preciso cercá-lo pelas bordas, cruzando informações de diferentes fontes, que incluem não apenas as partituras e gravações dos números musicais das peças, mas também as críticas publicadas na imprensa, as letras das canções constantes dos libretos, bem como as partituras e gravações de outras canções dos compositores do teatro musicado. As memórias dos artistas e pessoas “comuns” que viveram essa época também foram valiosas nessa empreitada, pois revelam aspectos dos bastidores teatrais ou da percepção do público que as demais fontes não dão conta.

\*

O duplo esforço empreendido na pesquisa – de mapear, de um lado, a atividade teatral-musicada na cidade de São Paulo, e de compreender, de outro, a relação entre a produção cancional dos palcos e a construção de identidades – resultou numa tese a um só tempo panorâmica e monográfica. Essas características transparecem, respectivamente, em cada uma das duas partes que compõem o trabalho. Na primeira, pretende-se traçar um amplo panorama do universo estudado, com base, principalmente, nas informações recolhidas na imprensa diária, principal fonte da pesquisa, das quais derivaram dados estatísticos que iluminam uma realidade que permanece ainda desconhecida.

O capítulo de abertura procura entender o teatro musicado como parte de uma nascente cultura de massa em São Paulo, relacionada ao processo de urbanização, modernização e crescimento da cidade. Problematisa a efervescência demográfica e cultural da capital paulista nas primeiras décadas do século XX, quando a velha cidade provinciana começava a ganhar ares de metrópole e os divertimentos públicos adquiriam importância fundamental; mapeia suas salas de espetáculo, incluindo teatros e cinemas, que nessa época exibiam indistintamente fitas cinematográficas e peças teatrais; apresenta os principais empresários do ramo teatral, revelando a crescente capitalização do mundo das diversões.

O capítulo seguinte descreve e analisa o movimento teatral de São Paulo. Com base em dados estatísticos e nas crônicas publicadas na imprensa, caracteriza os principais gêneros musicados encenados na cidade, focalizando a produção local. Para tanto, arrola as revistas e burletas que, ambientadas na capital ou no interior do estado de São Paulo, ajudaram a construir imagens do paulista e do paulistano. Finalmente, discute a proliferação de trupes locais, em sua relação com o movimento mais amplo de companhias teatrais cariocas e estrangeiras em turnê pela cidade. Paradigmática, a trajetória da companhia de Sebastião Arruda é utilizada como fio-condutor a partir do qual se propõe uma periodização.

Na segunda parte, enfoca-se a música divulgada no teatro. O terceiro capítulo aborda a importância dos palcos na profissionalização dos músicos em São Paulo, além de descrever os diferentes circuitos da produção musical na cidade, que incluíam não só os teatros, mas também a edição de partituras, as bandas e, bem mais raramente, o disco. Também descreve algumas características da música divulgada no teatro e problematisa a evolução do canto nas peças



musicadas, relacionando-a com a fixação de certo gesto cancional. Nessa linha de raciocínio, apontam-se elementos que ajudam a compreender em que medida o teatro musicado paulistano contribuiu para a sedimentação de representações de uma dicção caipira na chamada “canção sertaneja”.

A grande quantidade, variedade e densidade de informações levantadas na pesquisa demandaram um trabalho de organização e classificação, tendo em vista a formulação de um quadro mais amplo da cultura musical paulistana, sobre o qual trabalhos futuros poderão se debruçar, verticalizando questões apenas indicadas nesta tese. O esforço interpretativo do texto, portanto, encontra-se menos na investida analítica do que no empreendimento narrativo que buscou compreender o desenvolvimento do teatro musicado em São Paulo como parte de processos sociais mais amplos. Porém, a força do discurso historiográfico está justamente nesta tensão da especificidade de sua escrita: narrar mais é também possibilitar condições de analisar melhor. Complementada pela pesquisa empírica, resultante na Base de Dados online e no Anuário Teatral Paulistano, essa narrativa procurou atribuir sentido aos fragmentos de uma história que apenas começou a ser contada, desvendada e analisada.

**PARTE I**

### 1.1. Divertir-se na província cosmopolita

Nesses tempos serenos, a cidade pobre não oferecia diversões. Não existia, portanto, a gana pelos divertimentos; ninguém se agitava sobremaneira, nem estavam os nervos expostos, como hoje, a incessantes ruídos.<sup>1</sup>

Extraída das memórias de Maria Paes de Barros<sup>2</sup>, descendente de aristocrática família paulista ligada à produção de café, a epígrafe traz elementos para a compreensão da evolução do lazer na cidade de São Paulo. Publicado em 1946, quando sua autora contava noventa e quatro anos, o relato não relembra apenas o ambiente circunspecto da capital bandeirante em meados dos Oitocentos, quando o lazer das elites raramente extravasava o ambiente doméstico e o dos pobres era regido quase que exclusivamente pelo calendário religioso; ele também ressalta – não sem resvalar em certo saudosismo de classe – o contraste entre os tempos serenos da cidade pobre de “dantes” (século XIX) e os nervosos da cidade rica de “hoje” (século XX).

Prática incomum no cotidiano dos habitantes de São Paulo, especialmente no das mulheres – reclusas, como a própria dona Maria, nas atividades do lar –, o entretenimento público pouco a pouco conquistou os paulistanos. E, não por acaso, ele é entendido pela memorialista como uma oferta da cidade: é esta, com seus ruídos incessantes a que ficam expostos os nervos de seus moradores, quem os agita – e não o contrário. Com efeito, perceptível já na virada para o século XX, a

---

<sup>1</sup> BARROS, Maria Paes de. *No tempo de dantes* (1ª ed: Brasiliense, 1946). São Paulo: Paz e terra, 1998, p. 5.

<sup>2</sup> Filha do comendador Souza Barros, neta do Brigadeiro Luís Antonio e sobrinha do Barão de Limeira, nomes fidalgos que hoje se perpetuam toponimicamente em importantes ruas da cidade de São Paulo, Maria Paes de Barros (1851-1953) cresceu num dos maiores sobrados existentes na capital paulista no século XIX, à rua (atual avenida) de São João, moradia que a família periodicamente alternava com as sedes das diversas fazendas de café espalhadas pelo interior. Em suas memórias, descreve aspectos da vida privada da capital paulista nas décadas de 1850 a 1880, tais como os hábitos e o cotidiano das famílias aristocráticas, a educação feminina, a relação entre senhores e escravos, as práticas alimentares, os divertimentos, propondo reflexões comparativas entre passado e presente.

multiplicação e diversificação das atividades de lazer – ou a “gana pelos divertimentos”, como prefere a autora – reflete mutações na paisagem urbana e nas formas de sociabilidade impulsionadas pelo processo, já bastante esmiuçado pela historiografia, de crescimento e modernização da capital. É oportuno lembrar que, em poucas décadas, a riqueza advinda da cafeicultura, somada à imigração europeia em massa<sup>3</sup> e aos primeiros passos da industrialização, transformou a Paulicéia de núcleo urbano inexpressivo em pulsante metrópole. Seus habitantes, que somavam 31.385 em 1872 e 64.934 em 1890, atingiram a cifra de 375 mil em 1910 e de 579 mil em 1920<sup>4</sup>, dos quais cerca de 50% eram imigrantes italianos<sup>5</sup>, em sua maioria desertores das fazendas de café que, na cidade, constituiriam grande parte da nascente massa operária<sup>6</sup>.

Além de estrangeiros que sonhavam “fazer a América”, chegavam à cidade levadas de trabalhadores vindos de outros estados e mesmo do interior paulista, cuja presença, no entanto, dada a inexistência de registros estatísticos, é difícil quantificar<sup>7</sup>. É notória, porém, a presença de pequenos comerciantes de alimentos na cidade, oriundos de uma área de produção agrícola circunvizinha à capital e identificada pelo geógrafo Pasquale Petrone como “cinturão caipira”<sup>8</sup>. Desde a

---

<sup>3</sup> Idealizada pelos fazendeiros de café nas últimas décadas do século XIX e subsidiada pelos governos imperial e da província (futuro estado) de São Paulo, a política de imigração em massa visava criar um mercado de trabalho assalariado no campo, em substituição à mão de obra escrava, que já apresentava fortes sinais de esgotamento. Criada em 1886, dois anos antes da abolição da escravidão, a Sociedade Promotora de Imigração estabelecia o sistema de imigração por contrato, com reembolso do valor da passagem ao imigrante e sua família. A maior parte dos imigrantes chegados a São Paulo por meio desse sistema era composta por italianos, oriundos principalmente da região do Vêneto, embora também fosse significativo o número de portugueses, espanhóis e japoneses que seguiram o mesmo destino.

<sup>4</sup> Dados de recenseamento publicados pelo IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística).

<sup>5</sup> LOWRIE, Samuel Harman. *Imigração e crescimento da população no Estado de São Paulo*. São Paulo: Ed. da Escola Livre de Sociologia e Política, 1938, p. 42-3. Segundo estimativas aproximadas de Alberto Souza, em 1916 contava a população de São Paulo com 187.450 italianos. Se somarmos a esse número os 59.593 portugueses, 17.336 espanhóis e 9.563 alemães, teremos que mais de 2/3 da população paulistana eram compostos por imigrantes (SOUZA, Alberto. *Estudos demográficos: a população de São Paulo no último decênio, 1907-1916*. São Paulo: Typographia Piratininga, 1917, p. 94).

<sup>6</sup> TRENTO, Angelo. *Do outro lado do Atlântico. Um século de imigração italiana no Brasil*. São Paulo: Nobel; Instituto Italiano di Cultura di San Paolo; Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1988, p. 123; HALL, Michael. “Imigrantes na cidade de São Paulo”. In: PORTA, Paula. *História da cidade de São Paulo, v. 3: a cidade na primeira metade do século XX*. São Paulo: Cia das Letras, 2004, p. 124.

<sup>7</sup> MARTINS, José de Souza. “O migrante brasileiro na São Paulo estrangeira”. In: PORTA, *História da cidade de São Paulo, vol. 3, op. cit.*, p. 160.

<sup>8</sup> PETRONE, Pasquale. *Aldeamentos paulistas e sua função de valorização da região paulistana: estudo de geografia histórica*. Tese de Livre-Docência. São Paulo, FFLCH-USP, 1964.

segunda metade do século XIX, os caipiras, como ficaram conhecidos esses mercadores, eram os principais responsáveis pelo abastecimento da capital, provisionando feiras livres e mercados públicos ou trabalhando nas ruas como ambulantes<sup>9</sup>. Ao lado de outros “pobre nacionais”, muitos deles ex-escravos referidos na documentação da época como negros, mestiços, pretos, pardos ou mulatos, formavam uma camada de marginalizados durante muito tempo subestimada pela historiografia, mais ocupada em compreender a presença imigrante numa cidade em que, aparentemente, “tudo era italiano”<sup>10</sup>. Contrastando com os símbolos do progresso que ganhavam a capital, como os bondes elétricos, a telefonia e as tecnologias de reprodução da imagem e do som<sup>11</sup>, esses contingentes eram a face mais visível da preservação, na metrópole, de certos traços rurais que faziam de São Paulo uma “província cosmopolita” – contradição em termos com que Elias Tomé Saliba<sup>12</sup> definiu essa improvável cidade caracterizada pela sobreposição e entrelaçamento de diferentes tempos sociais. Chácaras voltadas para a produção de subsistência não muito distantes dos primeiros arranha-céus<sup>13</sup>, carros de burro disputando espaço nas ruas com uma já expressiva frota de automóveis, são imagens que, na década de 1920, reforçariam a “indefinição entre o nervosismo da metrópole burguesa e a persistência de toda uma série de traços coloniais e tradicionais da cidade”<sup>14</sup>.

Nesse contexto, uma elite formada por fazendeiros, banqueiros e industriais – alguns oriundos do interior do estado; outros, forasteiros atraídos pela

---

<sup>9</sup> MANZONI, Francis Marcio Alves. *Os trabalhadores “caipiras” em mercados e feiras livres: São Paulo: 1867-1914*. Dissertação (Mestrado em História Social). Assis: FCL-Unesp, 2004.

<sup>10</sup> Sobre a população pobre não estrangeira da cidade de São Paulo, ver SOUZA, Carlos José Ferreira. *Nem tudo era italiano. São Paulo e pobreza, 1890-1915*. São Paulo: Annablume, Fapesp, 1998.

<sup>11</sup> Os primeiros bondes elétricos chegaram à cidade junto com a Light, companhia de distribuição de luz elétrica, em 1900, substituindo os bondes puxados por burros existentes desde 1865. Já o serviço telefônico, oferecido a partir de 1882, é ampliado no início do século XX, sendo que em 1912 a cidade contava com um total de 22 mil aparelhos. O cinema e o fonógrafo foram conhecidos pelos paulistanos em 1896, popularizando-se nos primeiros anos do século seguinte.

<sup>12</sup> SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do riso: a representação humorística na história brasileira. Da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*. São Paulo: Cia das Letras, 2002.

<sup>13</sup> A inauguração do edifício Sampaio Moreira, primeiro arranha-céu construído na cidade, se deu em 1924. Foi somente nessa década que chácaras “localizadas em plena cidade”, em bairros como Vila Pompéia, Lapa, Tatuapé e Santana, começaram a se deslocar para a área suburbana. (PENTEADO, Antonio Rocha. “Os subúrbios de São Paulo e suas funções”. In: AZEVEDO, Aroldo de. *A cidade de São Paulo – Estudos de geografia urbana: os subúrbios paulistanos*. v. IV. São Paulo: Nacional, 1958, p. 9).

<sup>14</sup> SALIBA, *Raízes do riso, op. cit.*, p. 155.

prosperidade cafeeira<sup>15</sup> –, bem como uma acanhada classe média de profissionais liberais, funcionários e pequenos negociantes, estabeleciam uma relação de estranhamento com os demais grupos da população paulistana. Sem elos orgânicos entre si nem vínculos coletivos com o passado, vivenciando temporalidades distintas e experimentando realidades aparentemente contraditórias, esses grupos coexistiam apenas, numa cidade sem fisionomia nem identidade, que brotara súbita e inexplicavelmente “como um colossal cogumelo depois da chuva”<sup>16</sup>. Nesse ambiente social descosido, como veremos, os novos espaços de divertimento não só atendiam às demandas de lazer dos diferentes dos grupos sociais e étnicos que passaram a conviver na cidade, como também se tornaram espaços privilegiados para a expressão e simbolização dessa diversidade.

Paralelamente à diversificação e expansão demográfica, e como forma de controle social, assistiu-se ao processo de reconfiguração espacial da cidade, com a segregação da população em novos bairros, interligados ao centro por linhas de bondes, viadutos e avenidas, e distribuídos conforme a clivagem social de seus habitantes: os operários e trabalhadores pobres reunidos em regiões desvalorizadas e próximas às indústrias e ferrovias, como Brás, Bom Retiro e Barra Funda, e as elites, nos loteamentos das antigas chácaras próximas ao centro, como Vila Buarque, Campos Elíseos, Higienópolis e Santa Cecília, onde construía seus palacetes. Igualmente conhecido é o projeto de embelezamento do espaço urbano, iniciado na gestão municipal de Antônio Prado (1899-1910), que com sua “picareta civilizadora” – expressão aprobatória com que a imprensa paulistana da época se referia às reformas urbanas – demoliu construções associadas ao passado imperial, modernizou a estrutura sanitária da cidade, ampliou a rede de transporte e construiu um cinturão de jardins de estilo europeu, formado pelos parques D. Pedro II, construído na região da antiga Várzea do Carmo, o da Luz e o do

---

<sup>15</sup> É o caso, por exemplo, de “capitalistas do Nordeste”, como o médico Domingos Jaguaribe (1824-1926), ou do Rio Grande do Sul, como o Conde Prates (1860-1928), nascido em São Paulo, mas de família gaúcha imigrada; ou de cafeicultores da “supostamente decadente cafeicultura do Rio de Janeiro”, como Luís Pereira Barreto (1840-1923), pioneiro na exploração das “terras roxas” da região de Ribeirão Preto. O fundador da Escola Politécnica de São Paulo, Teodoro Sampaio (1815-1937) era baiano (MARTINS, José de Souza Martins. *São Paulo no século XX: primeira metade*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado; Poiesis, 2011, p. 73-4; MARTINS, “O migrante brasileiro na São Paulo estrangeira”, *op. cit.*, p. 161).

<sup>16</sup> SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 31.

Anhangabaú. Para além de aproximar a paisagem paulistana à dos principais centros europeus que lhe serviam de modelo, tal projeto tinha como finalidade apartar as camadas pobres da população, afastando-as das regiões centrais e hierarquizando a ocupação dos espaços da capital, num processo semelhante ao ocorrido em outras cidades brasileiras<sup>17</sup>.

Para os objetivos deste trabalho, interessa-nos demonstrar a articulação entre essas transformações na vida urbana e o surgimento de novas modalidades e espaços de diversão popular, que vinham atender à demanda de um público novo, crescente e bastante heterogêneo. Uma parte dessa demanda era suprida pelas formas associativas de entretenimento, praticadas tanto pelas camadas marginalizadas, a exemplo dos cordões carnavalescos organizados na década de 1910 pela população negra em bairros populares<sup>18</sup>, quanto pelas colônias de imigrantes, que se reuniam em grêmios recreativos ou nos filodramáticos<sup>19</sup>. As rodas de choro – reuniões informais em que, ao som de violões, flauta e cavaquinho, as camadas populares interpretavam os gêneros de dança europeus com um sotaque sincopado que logo seria identificado como “brasileiro” – atendiam igualmente a essas demandas, assim como outros divertimentos articulados em torno das famílias ou dos bairros, como bailes, serenatas e festas públicas. Apesar de adquirirem enorme importância na São Paulo da virada do século XX, tais formas de divertimento, que já receberam alguma atenção da historiografia, em geral se desenvolveram como subculturas<sup>20</sup> fechadas em si mesmas, relativamente alheias ao mercado e restritas a segmentos específicos da

---

<sup>17</sup> O exemplo mais conhecido de urbanização excludente é o do Rio de Janeiro, que sob a administração de Pereira Passos pôs em prática a política conhecida como “bota-abaixo”. Processo semelhante ocorreu em cidades paulistas ligadas ao café, como Ribeirão Preto (PAZIANI, R. R. *Construindo a petit Paris: Joaquim Macedo Bittencourt e a Belle Époque em Ribeirão Preto (1911-1920)*. Doutorado em História. Franca, FHSSD-Unesp, 2004.)

<sup>18</sup> MORAES, José Geraldo. *Sonoridades paulistas. Final do século XIX ao início do século XX*. Rio de Janeiro: Funarte; Bienal, 1997, p. 104 e ss.

<sup>19</sup> Os filodramáticos eram grupos de teatro amador formados por imigrantes, em sua maioria italianos, que representavam na língua natal. O movimento iniciou-se com “reuniões lítero-musicais com declamações, cantos e execuções instrumentais, nas quais os italianos sempre se mostraram excelentes, dada sua extraordinária capacidade musical”. (SILVEIRA, Miroel. *A contribuição italiana ao teatro brasileiro (1895-1964)*. São Paulo: Quiron; Brasília: INL, 1976, p. 22.)

<sup>20</sup> Tomado de empréstimo da antropologia e dos estudos culturais, o termo subcultura, longe de indicar qualquer tipo de hierarquização, refere-se a uma cultura “menor” inserida numa outra, maior, da qual se diferencia por certas peculiaridades.

população, passando ao largo das camadas médias e sendo praticamente ignoradas pelas elites<sup>21</sup>.

Ao mesmo tempo, surgiram formas de entretenimento pago voltadas aos extratos operários e pobres da cidade, habilmente exploradas pelos empresários que nelas tinham uma fonte certa de lucro. Foram os trabalhadores migrantes e imigrantes, junto com ex-escravos e outras parcelas pobres da população, os primeiros consumidores dessas novas atrações que, desde os últimos anos do século XIX, proliferavam na capital, tais como frontões<sup>22</sup>, circos de cavalinhos e divertimentos mecânicos (fonógrafos e lanternas mágicas)<sup>23</sup>, aos quais, mais tarde, viriam se somar o cinema e o teatro popular, especialmente os gêneros musicados, sob a forma de burletas, revistas e operetas, entre outros gêneros<sup>24</sup>. Ao contrário das modalidades associativas de diversão, essas novas formas de entretenimento (que incorporavam e transformavam todas as outras) logo perpassariam, ainda que de modo bastante segmentado, os diversos níveis da sociedade paulistana, integrando-os numa cultura que já possuía, de modo embrionário, características que permitem qualificá-la como de massa, sobretudo no período que se sucede à eclosão da Primeira Guerra Mundial.

Para compreender o significado histórico dessa proposição, que pode soar anacrônica se considerarmos a incipiência dos meios de comunicação no Brasil do início do século XX, é preciso despirmos esse conceito de sua forte carga ideológica,

---

<sup>21</sup> No interior dessas subculturas, contudo, despontaram talentos que logo seriam incorporados ao circuito mais mercantilizado do entretenimento. Do universo do choro, surgiram figuras que logo seriam absorvidas pelo disco e pelo rádio, como os violonistas Garoto (Aníbal Augusto Sardinha) e Canhoto (Américo Jacomino). Já das colônias imigrantes, destacaram-se nomes como Itália Fausta, (aclamada atriz dramática) e Nino Nello (importante ator do teatro ligeiro), ambos oriundos de grupos filodramáticos, além de um sem-número de músicos de orquestra, que passariam a trabalhar em salas de cinema e teatro. Dos grêmios recreativos também provieram, na década de 1910, os pioneiros da cinematografia paulista, conforme narra Maria Rita Eliezer Galvão em trabalho sobre o cinema paulistano. No entanto, assim como o teatro amador dos filodramáticos, essa produção “não passará de um esboço”, fadada ao desaparecimento, morrida “de morte matada” (GALVÃO, Maria Rita E. *Crônica do cinema paulistano*. São Paulo: Ática, 1975, p. 17).

<sup>22</sup> Os frontões eram casas de jogos onde se praticava a pelota basca, esporte em que dois ou quatro participantes lançam, com uma espécie de pá, a bola contra uma parede chamada frontão. Trazido pelos imigrantes espanhóis (terceiro maior contingente de estrangeiros a chegar ao Brasil no final do século XIX), o jogo logo se popularizou em diferentes cidades brasileiras. Em São Paulo, destacava-se o famoso Frontão Boa Vista, construído em 1898. Conhecido como “antro da jogatina”, ali se reuniam jogadores e torcedores, que faziam suas pules (apostas).

<sup>23</sup> Esse universo foi descrito em ARAÚJO, Vicente de Paula. *Salões, circos e cinemas de São Paulo*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

<sup>24</sup> As características de cada um desses gêneros serão abordadas no próximo capítulo.



bem como dos esquemas sociologizantes que regeram sua interpretação por décadas a fio. Transformado em objeto privilegiado das Ciências Sociais num momento de rápida ascensão do poder e influência dos meios de comunicação, especialmente nos regimes totalitários, o termo cultura de massa (e seu homólogo “apocalíptico”<sup>25</sup>, indústria cultural) foi utilizado não só para dar conta de certas mutações sociais e políticas contemporâneas, como também para “denunciá-las”, descortinando um processo de dominação que, na visão de certos estudiosos, passaria despercebido pelas massas alienadas. O historiador cultural francês Jean-François Sirinelli mostra como a forte carga ideológica desses estudos não só influenciou a valoração (negativa) dos produtos culturais massivos, mas também definiu sua periodização:

a pressão ideológica dos trabalhos de alguns grandes pensadores pesou não somente, como se vê, sobre a análise dessa cultura de massa, mas também sobre sua cronologia implícita. Frequentemente alimentados pela observação dos grandes sistemas totalitários do entreguerras e reativados pela crítica ao capitalismo que impregnou uma parte do pensamento dos intelectuais ocidentais à época da Guerra Fria, esses trabalhos, na verdade, sustentavam a ideia de que o desenvolvimento da cultura de massa lhes era contemporâneo, inscrevendo-o, portanto, na sequência cronológica 1930-1960.<sup>26</sup>

Do ponto de vista histórico, porém, uma cultura de massa já se encontrava fortemente enraizada, em alguns países, desde pelo menos o final do século XIX. Nesse momento, como lembra Sirinelli, já era possível atestar a existência de uma cultura caracterizada pela massificação de todos os elos de sua cadeia, a saber: a produção (segundo normas já industriais, mesmo quando estas não pressupunham a reprodutibilidade em série dos bens culturais<sup>27</sup>), a difusão (por vetores que a

---

<sup>25</sup> Termo cunhado por Umberto Eco para criticar as formulações dos pensadores da Escola de Frankfurt que, ao enfatizar o caráter industrial dos produtos culturais de massa, não só reduziram seus consumidores ao “conceito-fetice” de homem-massa, como também abriram mão de estudar concretamente esses produtos e as práticas a eles associadas, ou ainda, o modo como eram realmente consumidos. (ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. 6a. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001).

<sup>26</sup> SIRINELLI, Jean-François. “L’avènement de la culture-monde”. In: SIRINELLI, Jean-François e RIOUX, Jean-Pierre. *La culture de masse en France. De la Belle Époque à aujourd’hui*. Paris : Fayard, 2002, p. 20 (tradução minha).

<sup>27</sup> É o caso do *vaudeville*, espetáculo de variedades surgido nos Estados Unidos da década de 1880 e considerado por diversos autores o marco inicial da cultura de massa naquele país, constituindo o modelo em que se inspirariam as grandes companhias cinematográficas norte-americanas do século XX. Embora não se caracterizasse pela reprodutibilidade (como já o eram os impressos e o seriam, mais tarde, os produtos audiovisuais), a produção daqueles espetáculos se pautava por

sociologia logo qualificaria como *mass media*) e a recepção (por públicos com cada vez mais aptidão cultural, tempo disponível e meios econômicos para consumir esses produtos)<sup>28</sup>.

Ora, essa articulação já estava presente, ainda que de modo desequilibrado, nas formas de teatro popular que, junto com o cinema, tornaram-se – ao menos quantitativamente, como veremos – o principal divertimento da população paulistana no período analisado nesta tese<sup>29</sup>. Representados em regime de duas ou três sessões diárias<sup>30</sup>, em teatros cuja frequência elevada já os aproximava dos primeiros veículos de massa; dirigidos a um público citadino composto majoritariamente por assalariados, cuja rotina se caracterizava pelo claro divórcio entre tempo de lazer e de trabalho, mas atraindo igualmente trabalhadores pobres, camadas médias e, mais esporadicamente, membros da elite; concebidos segundo padrões fixos relativos aos pontos de apoio do enredo, às personagens e às temáticas abordadas, com pequenas variações determinadas pela atualidade e pelo gosto do público diversificado; os espetáculos teatrais musicados parecem configurar as primeiras manifestações de uma cultura de massa no Brasil,

---

métodos nitidamente industriais. Entre eles, destacam-se: a **tendência à formalização das representações** por meio da padronização das performances e da linguagem cênica, caracterizada pelo agrupamento de sequências variadas que podiam ser recompostas e re combinadas como peças de uma engrenagem; a **gestão centralizada**, com o agrupamento das salas de espetáculo em grandes redes e o gerenciamento das carreiras dos artistas por agências especializadas, com crescente pressão sobre os trabalhadores; **os baixos preços** das entradas, que o tornavam acessível a uma ampla camada da população; a **renovação constante das produções**, levando em consideração a disponibilidade das vedetes, as reações do público e as exigências de atualização (PORTES, Jacques. “L’horizon américain”. In: SIRINELLI e RIOUX, *La culture de masse en France, op. cit.*, p. 32-3).

<sup>28</sup> SIRINELLI, “L’avènement de la culture-monde”, *op. cit.*, p. 17.

<sup>29</sup> A centralidade do teatro como diversão popular não era exclusiva de São Paulo, sendo notada também no do Rio de Janeiro e nas principais capitais europeias desde a *Belle Époque*. Um mapa desse universo é traçado em CHARLE, Christophe. *A gênese da sociedade do espetáculo: teatro em Paris, Berlim, Londres e Viena*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. Como ressalta Heloisa Pontes na introdução à edição brasileira da obra, “as peças de sucesso da época difundiram novas representações sociais muito antes e muito além das camadas que tinham acesso à literatura. Romances com tiragens em torno de 100 mil exemplares só apareceram no final do século XIX. Já as peças representadas mais de cem vezes para grandes plateias eram frequentes desde 1850” (p. 9).

<sup>30</sup> Inaugurado no início do século XX, o chamado “teatro por sessões” reduziu a duração dos espetáculos de modo a oferecer mais de uma récita por noite, o que também promoveu o barateamento do preço dos ingressos. Os estudiosos divergem quanto à data de sua introdução no Rio de Janeiro, pela atriz e empresária Cinira Polonio: 1902 (RUIZ, Roberto. *Teatro de revista no Brasil: do início à I Guerra Mundial*. Rio de Janeiro: INACEN, 1988, p. 56) ou 1908 (VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. Campinas, São Paulo: Pontes, Ed. da Unicamp, 1991, p. 39). Sabe-se, contudo, que a prática só se popularizaria na segunda década do século XX, provavelmente em função da concorrência com o cinema.

especialmente no Rio de Janeiro, onde floresceu com mais força, mas também – numa escala reduzida, é verdade – em outras grandes cidades brasileiras, como São Paulo<sup>31</sup>. Não por acaso, os poucos trabalhos dedicados ao estudo do entretenimento que reconheceram a existência de uma cultura de massa no Brasil dos anos 1930, ou mesmo no pós-Primeira Guerra, foram feitos por historiadores que, contestando proposições correntes formuladas por sociólogos (para quem uma cultura de massa só se desenvolveria plenamente no Brasil durante a ditadura militar<sup>32</sup>), viram nessas formas populares de teatro o germe da massificação cultural<sup>33</sup>.

É verdade que, dentre todas as modalidades de divertimento surgidas em São Paulo previamente citadas, o teatro musicado é historicamente a mais antiga, muito anterior ao processo aludido, tendo surgido na Europa do século XVIII, com os teatros de feira e outras formas de diversão urbana – ou, se quisermos retroceder ainda mais no tempo, com o aparecimento dos primeiros textos dramáticos entremeados de canções, ainda no século XIII<sup>34</sup>. Mesmo no Brasil, é possível encontrar suas primeiras manifestações já em meados do século XIX, quando zarzuelas, revistas, operetas e óperas cômicas passaram a ser representadas na Capital Federal<sup>35</sup>, chegando a São Paulo no último quartel do

---

<sup>31</sup> A existência de um teatro musicado pode ser igualmente notada em outras capitais brasileiras, como Curitiba, no Paraná; Porto Alegre, no Rio Grande do Sul, e Florianópolis, em Santa Catarina. Ainda que não houvesse uma produção local, espetáculos de teatro musicado eram ali exibidos trazidos por companhias em excursão. Ver, a respeito: COLLAÇO, Vera. *Se a moda pega... O teatro de revista em Florianópolis – 1920/1930*. Florianópolis: Udesc/Ceart, 2007.

<sup>32</sup> Essa ideia foi defendida por Renato Ortiz, que não só tomou como ponto de partida a noção de “indústria cultural” cunhada pela Escola de Frankfurt, como tentou compreender a especificidade de seu desenvolvimento no Brasil, que teria ocorrido num tempo “defasado” em relação à Europa. Segundo esse autor, se na década de 1940 já é possível atestar a presença de uma série de atividades vinculadas a uma cultura popular de massa no Brasil, é apenas nas décadas de 60 e 70 que se assiste à “consolidação de um mercado de bens culturais” no país (ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 133).

<sup>33</sup> GOMES, Tiago de Melo. Um espelho no palco. Identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 1920. Campinas: Editora da Unicamp, 2004; BARROS, Orlando de. Custódio Mesquita: um compositor romântico no tempo de Vargas (1930-1945). Rio de Janeiro: Funarte; EdUERJ, 2001.

<sup>34</sup> É o caso de *Le Jeu de Robin et Marion*, escrita pelo jogral francês Adam de la Halle nos anos 1270 ou 1280 e considerada pela historiografia francesa a antecessora da ópera-cômica (IMBERT, Charles. *Histoire de la Chanson et de l'Opérette*. Genebra: Éditions Rencontre, 1967).

<sup>35</sup> A primeira representação de uma zarzuela na cidade do Rio de Janeiro se deu em 1848, e de uma revista de ano, em 1859. Nessa mesma época, operetas e óperas cômicas passam a ser encenadas no Rio de Janeiro e, mais tarde, em São Paulo (ARAÚJO, Vitor Gabriel de. *Zarzuela. O teatro musical espanhol em São Paulo*. Tese de Doutorado. Assis: FFCL-Unesp, 2000, p. 39; TINHORÃO, *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 1998. p. 227).

século, trazidas por companhias forasteiras em excursão<sup>36</sup>. Inicialmente voltadas às camadas médias e às elites, elas logo se popularizaram, atingindo os diversos grupos sociais. De todo modo, as características que os espetáculos teatrais musicados assumiriam no início do século XX, como veremos, estavam muito mais associadas às novas modalidades de diversão urbana do que àqueles gêneros primevos – dos quais, entretanto, herdaram parte de sua estrutura e convenções.

Explorados, às vezes, pelos mesmos empresários que lucravam com jogos de azar<sup>37</sup> ou comercializavam artigos de fantasia – como eram chamados os produtos e atrações relacionados aos recentes inventos tecnológicos –, alguns gêneros do teatro musicado, como a opereta, a burleta e, especialmente, a revista, possuíam em germe as características dos produtos culturais da modernidade, tais como a fragmentação, a repetição e o ritmo acelerado. Por outro lado, e talvez em função da própria dissipação de referências estáveis e corrosão dos nexos sociais impostas pelo processo de modernização, respondiam a certa demanda por novos vínculos simbólicos e identitários, criando imagens de uma comunidade ainda em construção. A crítica à revista carioca *Parcimônia e companhia*, publicada na imprensa paulistana por ocasião de sua estreia na cidade, em 1918, reforça esse duplo caráter do teatro musicado:

Não há dúvida que os autores [da revista] conhecem o “savoir faire” das peças deste gênero alegre: fazem rir, divertem o público e não lhe dão tempo de bocejar, pois sabem reunir e combinar com habilidade cenas jocosas e cenas de caráter patriótico.<sup>38</sup>

---

<sup>36</sup> “Do último bimestre de 1874 a dezembro de 1875 foram encenadas, segundo anúncios e noticiários dos jornais Correio Paulistano, Diário de São Paulo e Província de São Paulo cerca de uma dúzia de óperas, vinte zarzuelas, três operetas francesas e nove concertos variados, sem contar as diversas repetições que foram feitas de alguns desses espetáculos” (ARAÚJO, *Zarzuela, op. cit.*, p. 51).

<sup>37</sup> Integrando o repertório de novos divertimentos surgidos com a urbanização, os jogos de azar viraram febre na São Paulo da virada do século XIX para o XX, especialmente o turfe, as corridas de bicicleta e as lutas. Empresários teatrais e cinematográficos, como Francisco Serrador e Pascoal Segreto, também investiram no ramo: o primeiro iniciou suas atividades em São Paulo abrindo um jogo de pules, em 1901, anunciado como “velódromo mecânico”; o segundo chegou a administrar o jogo do bicho em Curitiba (ARAÚJO, *Salões, circos e cinemas de São Paulo, op. cit.*; AZEVEDO, Elizabeth. “Pascoal Segreto em São Paulo”. *Anais do IV Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas: Memória ABRACE X*. Rio de Janeiro: ABRACE, 2006, p. 218; SOUZA, José Inácio de Melo. *Imagens do passado. São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema*. São Paulo: Senac, 2004, p. 201).

<sup>38</sup> *Correio Paulistano*, 12.10.1918, seção “Teatros”.

O ato de “reunir e combinar cenas” revela o habilidoso trabalho de colagem e organização de fragmentos que constituía o ofício (ou o *savoir faire*) dos revistógrafos. Tais colagens deveriam, de um lado, imprimir ritmo à peça de tal forma a fazer rir o público sem lhe dar “tempo de bocejar” e, de outro, oferecer elementos que lhe permitissem, em meio à fragmentação característica da vida urbana, estabelecer laços identitários – no caso, com a nação, por meio das “cenas de caráter patriótico”. Mas esses laços podiam ser mais sutis, explorados, por exemplo, na construção de personagens e situações que opusessem o nós e os outros, paulistas e cariocas, caipiras e carcamanos, cidade e campo, modernidade e tradição. Nesse sentido, como ressaltou Tiago de Melo Gomes em trabalho sobre o teatro de revista no Rio de Janeiro<sup>39</sup>, os palcos rapidamente se transformaram num importante espaço de articulação de identidades, construindo, divulgando e negociando imagens sobre a cidade, o país, os costumes, a política, os grupos sociais.

Uma crônica publicada na revista paulistana *O Echo*, em 1917, vem reforçar esse aspecto, revelando a forte carga identitária presente, senão nos espetáculos em si, ao menos na forma como eram recebidos pelo público. Segundo o cronista, a claqué<sup>40</sup> do teatro Apolo, provavelmente composta por italianos e descendentes, não ocultava sua clara preferência pelos artistas conterrâneos, deixando de aplaudir os de outras nacionalidades:

É bem digna de reparo a injustiça que a claqué infrene do Apollo commette todas as noites, dando preferencia para as suas ruidosas e escandalosas manifestações tão somente às artistas que trazem um nome italiano.

Si ganham... entradas para applaudir, é de obrigação estricta elevar o cume do triumpho qualquer que seja a artista. E nem outra função tem esse grupo que, todas as noites, nas palmas accendradas do seu entusiasmo, tem por obrigação consagrar as divas ou estrellas, que fulgem nessa constellação caricatural da arte scenica, que é o music hall.

Mas, preterir artistas, porque em lugar de di Franco, deu-lhes o destino o sobrenome Pierrette, Fryanda, Sylvette ou qualquer outro, é uma injustiça que brada à neutralidade, quase geral, dos pacatos velhos que lá vão para combater as torturas da idade.

Isso nos veiu à mente quando, numa dessas noites, assistimos a frieza dessa claqué incontida para com as Fiori, Pepinella e que se manteve mais

---

<sup>39</sup> GOMES, *Um espelho no palco*, op. cit.

<sup>40</sup> Conjunto de espectadores que ganhavam entradas para os espetáculos, tendo, em troca, de puxar os aplausos aos artistas.

fria que um assignante do Municipal, para com a encantadora Fragonette – graciosa divette lyrica franceza.

E a artista mimosa cantou com alma accendrada uma canção militar da França altiva, ouvindo-se, numa suave parodia, a vibração da Marselheza, esse guerreiro grito da terra dos pelludos.

Mas, para consolo da graciosa divette, quando de mão nos bolsos a claque injusta descansava para novo estrepito ao apparecimento de P. Fiori, os encantadores moços que lá estavam, bem como os mais finos cavalheiros, sem ruído, mas dignos como assignantes de uma première de galla, manifestaram-lhe o enthusiasmo pela sua arte quase perfeita.

E a satisfação da artista devéra mesmo ser grande, porque mais valem palmas expontaneas que as fragoas incontidas de admiradores... pagos.<sup>41</sup>

Lançadas essas considerações sobre o contexto em que os espetáculos pagos ganham visibilidade na capital paulista, as páginas a seguir descrevem sua circulação na cidade de São Paulo, sem, obviamente, esgotar o assunto. Procuram descortinar uma realidade ainda pouco conhecida, tentando atribuir sentido aos fragmentos recolhidos na imprensa paulistana da época e dados dispersos na bibliografia.

## **1.2. O circuito do divertimento: empresários e casas de espetáculo paulistanas**

No ano de 1914, baliza inicial deste trabalho, o entretenimento público já configurava um setor econômico bastante dinamizado na capital paulista. As casas de espetáculo<sup>42</sup>, que no ano de 1890 se restringiam a duas<sup>43</sup> e não passavam de

---

<sup>41</sup> *O Eco*, n. 10, abr.1917.

<sup>42</sup> Consideram-se casas de espetáculo os estabelecimentos fixos voltados exclusivamente para sediar apresentações artísticas ou teatrais. Não incluem circos, salões (que normalmente eram utilizados para outros fins além das apresentações), diversões ambulantes (como lanternas mágicas, exposições, museus de cera), casas de práticas esportivas (patinação, boliche) ou de jogos (como ringes, frontões, velódromos ou hipódromos), que abundavam na capital desde a última década do século XIX.

<sup>43</sup> Eram elas o velho teatro **São José**, inaugurado em 1864 no largo de São Gonçalo (atual praça João Mendes, no local hoje ocupado pelos fundos da Catedral da Sé) e desaparecido em 1897, consumido por um incêndio; e o antigo teatro **Variedades**, instalado em 1873 na rua da Boa Vista, com o nome de Provisório. Rebatizado de Ginásio Dramático em 1879, Variedades em 1883, Minerva em 1891 e Apollo em 1895, foi demolido em 1898 para a construção de um novo teatro. (AMARAL, Antônio Barreto. *História dos velhos teatros de São Paulo: da Casa da Ópera à inauguração do Teatro Municipal*. São Paulo: Governo do Estado, 1979).

três em 1900<sup>44</sup>, chegavam então a meia centena – aí incluídos teatros, cinemas e *music-halls*. Dessas, apenas três abrigavam exclusivamente espetáculos teatrais: o novo teatro **São José**, fundado em 1909 na esquina das ruas Xavier de Toledo e Barão de Itapetininga (onde atualmente se encontra o *Shopping Light*); o **Municipal**, na atual praça Ramos de Azevedo, construído pela Prefeitura e inaugurado em 1911, a fim de receber as companhias líricas e dramáticas, geralmente europeias, que passaram a visitar a cidade com maior frequência; e o **Palace Theatre**, construído em 1913 à avenida Brigadeiro Luís Antônio, no local hoje ocupado pelo Teatro Abril. Abrigava pequenas companhias de teatro musicado e comédia, às quais viriam se somar, nos anos seguintes, trupes de variedades e projeções cinematográficas.

Havia ainda os cafés-concerto ou *music-halls*, como eram chamadas indistintamente as casas que ofereciam espetáculos variados, nos quais se exibiam cançonetistas<sup>45</sup>, duetistas<sup>46</sup>, mágicos, acrobatas, animais amestrados, entre outras atrações. O **Cassino**, inaugurado em 1909 na esquina das ruas 24 de maio e Dr. José de Barros, serviu unicamente a esse fim até 1913, quando passou a se chamar **Apolo** (o segundo com esse nome) e a abrigar, além das trupes de variedades, companhias de teatro. O mesmo ocorreu com o **Cassino Antártica**, construído em 1913 à rua Anhangabaú. Funcionou exclusivamente como *music-hall* até 1915, quando começou a acolher espetáculos teatrais. O segundo teatro da cidade a ser batizado com o nome de **Variedades**, inaugurado em 1913 no Largo do Paissandu, assim como o velho **Politeama**, na rua (atual avenida) São João, também alternavam em sua programação companhias teatrais e trupes de variedades.

---

<sup>44</sup> Desaparecidos os teatros existentes em 1890, São Paulo contava agora com o **Politeama**, barracão de madeira e zinco construído em 1892 à rua São João (atual avenida), abrigando desde circo de cavalinhos e espetáculos de café-concerto até companhias estrangeiras líricas e dramáticas; o **Santana**, construído em 1900 no local do extinto Apolo (antigo Variedades) e demolido em 1912 para a construção do viaduto Boa Vista; e o **Eldorado**, café-concerto inaugurado em 1899 ao lado do Politeama, mais tarde renomeado Cassino Paulista e Cine Bijou. (AMARAL, *História dos velhos teatros de São Paulo*, op. cit.; ARAÚJO, *Salões, circos e cinemas de São Paulo*, op. cit.).

<sup>45</sup> Também conhecidas como “cenas cômicas”, as cançonetas fizeram muito sucesso nos espetáculos de café-concerto do final do século XIX e início do XX. Canções espirituosas, de caráter cômico, satírico ou malicioso, eram geralmente entremeadas por trechos declamados e dramatizadas por um único artista ou uma dupla. (GUINSBURG, J. et al. [coord.] *Dicionário do teatro brasileiro: Temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 70-1.)

<sup>46</sup> Dupla de artistas que exibiam números cômicos e cançonetas. Em São Paulo, nesse período, destacavam-se, entre outros, “Os Garridos” e “Os Carolinos”.

Por fim, uma infinidade de cinemas se espalhava pela capital, dos quais alguns cediam seus palcos a companhias teatrais para a realização de espetáculos completos ou de palco e tela, como eram chamadas as exibições cinematográficas acompanhadas de pequenas peças em um ato, com ou sem música. Eram eles o teatro **Colombo**, inaugurado em 1908 no populoso bairro do Brás; o **São Paulo**, construído em 1914 no largo de mesmo nome, no bairro da Liberdade; o **Espéria**, erguido em 1914 na rua Conselheiro Ramalho, na Bela Vista, originalmente criado para abrigar filodramáticos e depois transformado em cinema; o **High-Life**, futuramente denominado **Brasil**, inaugurado em 1908 no Largo do Arouche; o **Pathé Palace**, construído na Praça João Mendes em 1913; o **Royal**, erguido também em 1913 na rua Sebastião Pereira, no bairro de Santa Cecília; o **Coliseu dos Campos Elíseos**, construído por Antonio Álvares Penteado<sup>47</sup> em 1910 na avenida Rio Branco, esquina com a alameda Nothman; e seu vizinho **Rio Branco**, inaugurado com o nome Chantecler, em 1909, na rua General Osório.

Esse rápido florescimento de salas de espetáculo nos primeiros anos do século XX foi diretamente impulsionado pelos melhoramentos na infraestrutura urbana realizados durante o governo municipal de Antonio Prado, dentre os quais se destaca a instalação de uma rede de distribuição de energia<sup>48</sup>, fator determinante não só para a expansão dos cinematógrafos, como também para o incremento dos espetáculos teatrais, sobretudo os musicados. A fim de atrair o público, eles passaram a explorar novos efeitos cênicos, muitas vezes valendo-se da iluminação e dos aperfeiçoamentos na maquinaria. Do mesmo modo, a ampliação da rede de transporte, com a instalação de bondes elétricos em 1900, facilitou o deslocamento da população. Não por acaso, boa parte das casas de espetáculo localizava-se em regiões próximas aos trilhos. O Mapa 1 a seguir apresenta a disposição dos teatros, cineteatros e cafés-concerto anteriormente mencionados, bem como de todas as salas de cinema citadas pela imprensa em 1914.

---

<sup>47</sup> Conde, industrial e fazendeiro de café, futuro sogro do prefeito de São Paulo Antonio Prado Junior, Antonio Álvares Leite Penteado (1852-1912) foi um dos primeiros “burgueses ilustrados” de São Paulo. Cultor das artes, já havia construído, em 1900, o antigo Teatro Santana, à rua Boa Vista.

<sup>48</sup> Embora São Paulo contasse com uma rede de fornecimento de energia desde 1888, administrada pela Empresa Paulista de Eletricidade, ela se restringia a alguns poucos pontos de iluminação pública na área central. Foi somente a partir de 1899, com a instalação na cidade da empresa canadense São Paulo Tramway Light and Power Company, mais conhecida como Light, que a rede elétrica se expandiu em São Paulo.



Mapa 1 – Localização aproximada das salas de espetáculo em São Paulo (1914)



31

46

52

51



Reproduzindo certa geografia social da cidade, as casas de espetáculo se concentravam em dois polos principais. O primeiro e mais numeroso localizava-se numa área que compreendia o velho Triângulo (centro velho da cidade, delimitado pelas ruas São Bento, Direita e 15 de novembro), o Largo do Paissandu (um dos principais pontos da vida noturna paulistana no início do século XX), o Parque do Anhangabaú e as Praças da Sé e João Mendes. Ali se dividia um público bastante heterogêneo, que incluía desde membros das elites frequentadoras do Municipal até estudantes, mundanos e desocupados que se divertiam nos inúmeros cafés e teatrinhos do Paissandu, além de famílias de classe média das regiões próximas, que compunham a audiência de casas como o teatro São José e os *music-halls* Cassino e Apollo.

Como extensão diferenciada desse polo, a noroeste, localizavam-se as salas mais elegantes da cidade, espalhadas pelos bairros nobres de Santa Cecília, Vila Buarque, Campos Elíseos e Santa Efigênia. Elas respondiam a certa demanda de distinção social das elites, que ansiavam por consumir as modernas fitas cinematográficas sem, contudo, se submeter à mistura social característica das primeiras salas de projeção. O cine Royal, por exemplo, localizado na Santa Cecília (nº 45 do Mapa 1) e referido pela imprensa como “elegante teatrinho”, era um dos pontos de exposição social preferidos pelos rapazes e moças das elites, característica reforçada pelo *slogan* da casa (“o ponto chic da sociedade paulistana”), presente em diversos anúncios publicados na imprensa da época. A mesma função social era desempenhada pelo High Life (nº 26 do Mapa 1). A foto a seguir, que retrata sua plateia na noite de um espetáculo cênico-musical, revela um público majoritariamente branco e galantemente vestido – os homens de terno ou casaca, muitos deles portando bigodes bem aparados, símbolo de distinção social, e as mulheres com chapéus adornados, acessório indispensável das elegantes da *Belle Époque*. O uso desse adereço, aliás, era tão corriqueiro nos teatros de elite, que os anúncios dos espetáculos publicados na imprensa advertiam ser “expressamente proibido uso de chapéus por senhoras nas 10 primeiras filas”. Procurando impedir a obstrução da visão dos demais espectadores, a medida,

prevista no decreto estadual que regulamentava as diversões públicas<sup>49</sup>, era frequentemente desrespeitada.



Figura 1 – Aspecto da plateia do cineteatro High-Life durante espetáculo do trio João Phoca-Abigail-Moreira, em 1914, em foto publicada no *Correio da Semana*. A revista ressaltava que “uma assistência numerosa e chic, muita alegria e muito perfume, era o que enchia o salão do elegante cinematographo” (*Correio da Semana*, 14.11.1914).

A segregação socioespacial do público paulistano, contudo, não se restringia à diferenciação entre as salas, mas podia ser notada no interior dos próprios teatros. Geralmente de tipo italiano, com forma de ferradura (ver Figura 2) e divisão do público em setores distintos a preços diferenciados, a arquitetura das casas de espetáculo reproduzia a segregação existente no espaço urbano. Em geral acomodados nas frisas e camarotes (espaços fechados comportando cerca de cinco lugares, localizados, respectivamente, no nível da plateia e no pavimento intermediário), os espectadores mais endinheirados separavam-se do restante do público não apenas durante o espetáculo, mas também na entrada e saída do teatro, contando com passagens exclusivas. No espaço da plateia e nos balcões (andares recuados, construídos acima das últimas fileiras da plateia), costumavam se acomodar as camadas médias da população. As galerias, cujo ingresso custava

---

<sup>49</sup> Decreto Estadual nº 1.714, de 18.03.1909, capítulo III (“Das medidas de segurança, hygiene e commodidade publica”), artigo 12.

de três a cinco vezes menos que o da plateia, eram ocupadas pelo público menos favorecido economicamente, que geralmente permanecia em pé, sendo o espaço muitas vezes desprovido de cadeiras. Localizadas no último pavimento, as “torrinhas”, como ficaram conhecidas, eram verdadeiros aglomerados de pessoas – daí também serem pejorativamente chamadas de “poleiros”.

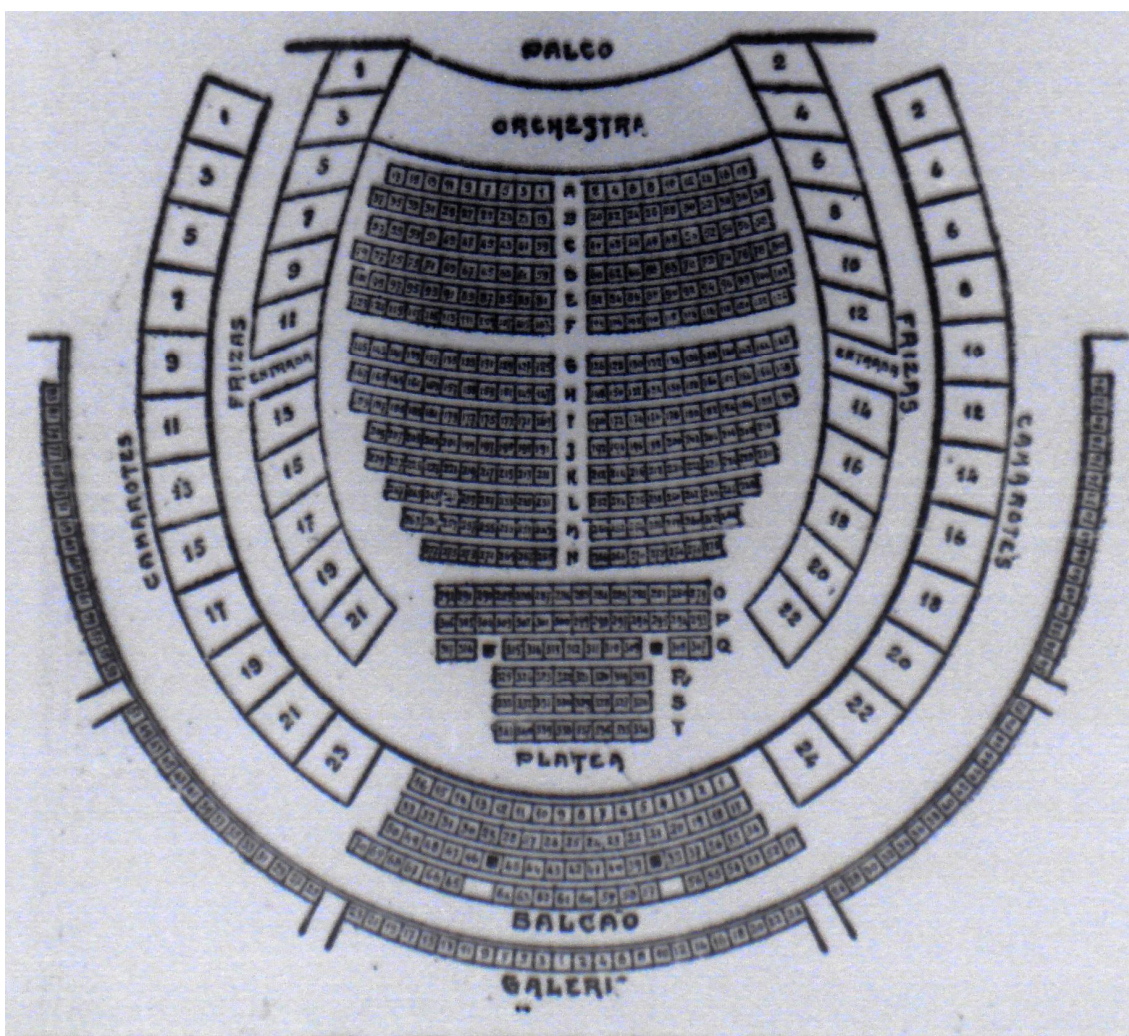


Figura 2: Planta do teatro Boa Vista, inaugurado em 1916 na região central da cidade. No último pavimento situavam-se as galerias, que possuía, além dos 84 lugares demarcados, uma pequena arquibancada acolhendo cerca de 260 espectadores. Imagem publicada n'O Estado de S. Paulo, 10.11.1916.

O segundo polo de concentração de teatros e cinemas de São Paulo localizava-se no bairro operário do Brás, a leste, estendendo-se até o Belém. Apartada do centro não apenas pela distância, considerável na época, mas também pelas dificuldades de acesso (a exemplo das inconvenientes porteiças da São Paulo

Railway<sup>50</sup>), a região acabou por criar um reduto próprio de diversões. Composta principalmente por imigrantes de origem italiana, a população do Brás tinha clara preferência pelas companhias conterrâneas – dramáticas, de óperas ou de operetas. No geral, porém, as atrações em cartaz no principal teatro do bairro, o Colombo, não diferiam muito das oferecidas no centro ou nos bairros nobres, o que indica o compartilhamento, por toda a população paulistana, de um repertório de espetáculos comum. Com efeito, não era raro que, depois de uma temporada na região central, as companhias nacionais e estrangeiras realizassem uma turnê, mais curta, pelos arrabaldes, oferecendo os mesmos espetáculos. Em 1914, por exemplo, depois de se apresentar por quase três semanas no Politeama (nº 39 do mapa), a Companhia Lírica Italiana realizou uma temporada de três dias no teatro Colombo (nº14 do Mapa 1), a preços populares. A tabela a seguir compara os valores das entradas para os espetáculos oferecidos nos dois teatros. Para se ter uma ideia do que significavam esses valores, o ingresso de um cinema popular, sem distinção de setores, era de 0\$500 a cadeira.

**Tabela 1 – Comparação entre os preços dos espetáculos da Companhia Lírica Italiana nos teatros Politeama (centro) e Colombo (Brás) em 1914.**

Setor	Politeama	Colombo
Frisas	30\$000	15\$000
Camarotes	25\$000	12\$000
Cadeiras	5\$000 (1ª); 2\$000 (2ª)	3\$000
Gerais (em pé)	1\$000	1\$000

Note-se que os valores cobrados para os setores mais nobres do teatro Politeama eram o dobro daqueles praticados no Colombo, o que se explica, obviamente, pela diferença no poder aquisitivo médio dos moradores das duas regiões. Já os preços das gerais, ocupadas pela população de baixa renda, eram idênticos nos dois teatros. Ou seja, embora se diferenciasssem no “topo”, os públicos dos dois teatros se equivaliam na “base”. Isso reforça a ideia de que, em todas as regiões da cidade, os espetáculos reuniam, ainda que de modo segregado,

<sup>50</sup> Situadas às margens dos trilhos da São Paulo Railway & Co., que cortava o Brás, as porteiros interrompiam com grande frequência diversos pontos do bairro, bloqueando a passagem de pessoas, carros e bondes. A mais incômoda dessas cancelas era a que interrompia o trânsito da avenida Celso Garcia, principal via de acesso do bairro ao centro (TORRES, Maria Celestina Teixeira Mendes. *O bairro do Brás*. São Paulo: Prefeitura municipal – Secretaria de Educação e Cultura – Departamento de Cultura, s/d, p. 190).



diferentes camadas da população, e que mesmo nos bairros de elite essa convivência era uma realidade<sup>51</sup>.

Fora desses dois polos, integrados de modo mais ou menos intenso ao circuito do centro, teatros e cinemas se espalhavam pelos bairros operários (como a Lapa, a oeste, e o Bom Retiro, ao norte) e de classe média (como a Bela Vista e a Liberdade, ao sul, e a Consolação, a oeste). Reunindo um público diverso do frequentador dos teatros de elite, essas salas costumavam, no entanto, oferecer os mesmos espetáculos daqueles, geralmente a preços mais acessíveis. Durante a mesma turnê de 1914, a Companhia Lírica Italiana, referida na Tabela 1, apresentou-se no Teatro São Paulo, no bairro da Liberdade, com ingressos de valor bem inferior aos do Politeama e um pouco superior aos do Colombo: frisas a 18\$000, camarotes a 15\$000, cadeiras a 13\$000 e gerais a 1\$000. Assim, ao mesmo tempo em que assegurava a segregação espacial almejada pelas elites, essa política de preços possibilitava a circulação de um repertório comum pelos diversos grupos sociais em várias partes da cidade.

---

<sup>51</sup> Vale destacar que a mesma diferença de preços indicada na tabela 1 foi observada nos espetáculos de praticamente todas as cinco companhias estrangeiras que ocuparam o palco do teatro Colombo em 1914. O mesmo, porém, não ocorreu com as três companhias nacionais que ali se apresentaram, as quais cobraram os mesmos preços (bastante populares) praticados no centro e nos bairros nobres.

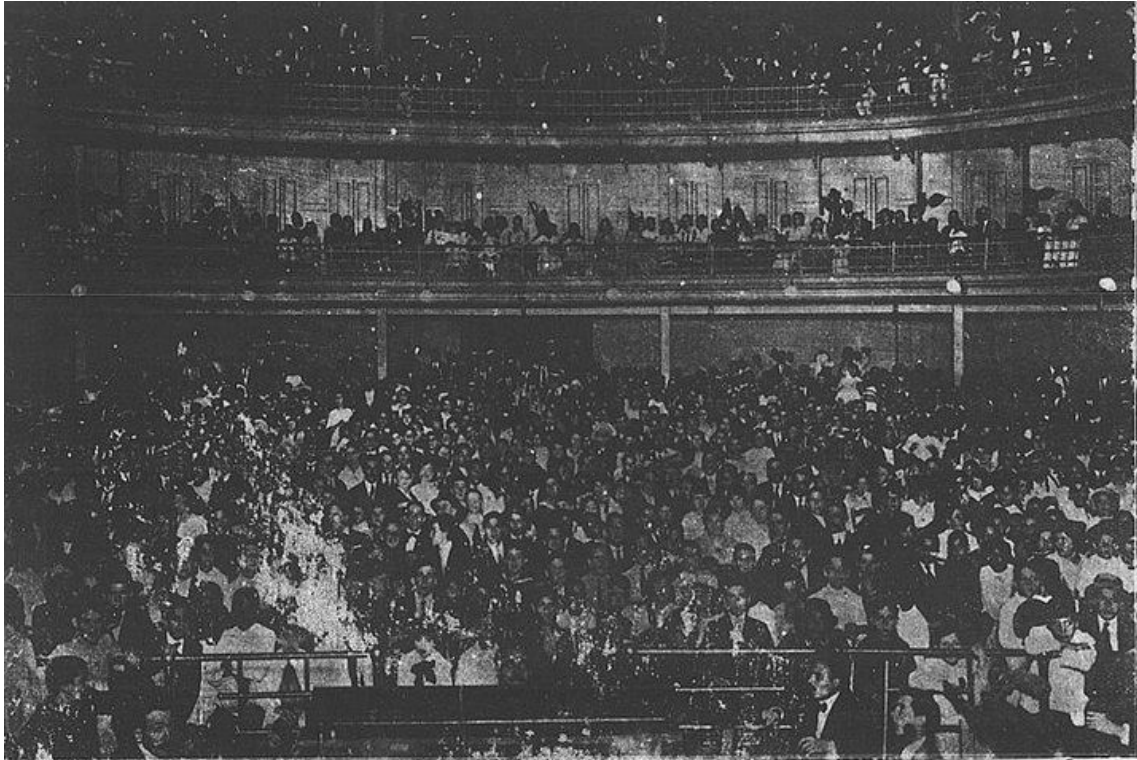


Figura 3: Público do São Paulo, popular teatro do bairro da Liberdade. Mais amplo que os “teatrinhos” da elite, contando com dois pavimentos (balão e galeria) acima da ampla plateia, era frequentado principalmente pelas camadas médias da população. Foto publicada na revista *O Pirralho*, n. 225, 26.10.1916.

### 1.2.1. A “febre dos teatros”

Se em 1914 uma rede relativamente extensa de casas de espetáculo já podia ser notada na cidade de São Paulo, nos anos seguintes novos estabelecimentos vieram se somar aos já existentes. Entre eles, alcançou grande popularidade o teatro **Boa Vista** (1916), situado à rua de mesmo nome, na esquina com a Ladeira Porto Geral. Estrategicamente localizado ao lado do Hotel d’Oeste que, segundo depoimento do cenógrafo Paim, acomodava os caipiras que vinham à capital<sup>52</sup>, o estabelecimento oferecia espetáculos teatrais bastante populares, tendo abrigado uma longa temporada, de cerca de um ano e meio, da famosa Companhia Arruda. Mais tarde, numa tendência seguida por outras casas de espetáculo da cidade, passou também a exibir fitas cinematográficas.

Ainda na década de 1910, construiu-se o cineteatro **São Pedro** (1917), na esquina das ruas Barra Funda e Albuquerque Lins, um dos poucos da época que

---

<sup>52</sup> MAGALDI, Sábato e VARGAS, Maria Thereza. *Cem anos de teatro em São Paulo (1874-1974)* São Paulo: Senac, 2001, p 80.

ainda permanece em funcionamento. Depois vieram o novo **Santana** (1921), construído na rua 24 de maio para funcionar exclusivamente como teatro, mas que acabou por se render, mais tarde, ao cinema; o **Santa Helena** (1925) na praça da Sé, que teve o mesmo destino; além de quatro novos estabelecimentos do bairro do Brás, todos funcionando alternadamente como teatro e cinema: o **Mafalda** (1917) na avenida Rangel Pestana; o **Brás Politeama** (1917), na avenida Celso Garcia; o **Olímpia** (1922), na Avenida Rangel Pestana; e o **Oberdan** (1929) na rua Ministro Firmino Witaker, próximo ao Largo da Concórdia. Funcionando principalmente como cinema, mas também recebendo companhias teatrais, ainda foram construídos no Brás o **Colombinho** (1924), na rua João Theodoro; o **Coliseu do Brás** (1926), na avenida Rangel Pestana, mais tarde rebatizado como **Eden Politeama**; e o **Variedades** (1928), na rua Piratininga.

Além dessas casas, surgiram ainda vários cinemas, muitos deles espalhados pelos bairros. Dentre eles, costumavam receber companhias teatrais: o **República** (1921), na praça de mesmo nome; o **Fênix** (1923), na Vila Mariana; o **Central** (1924), na rua General Osório; o **Moderno** (1924), na Mooca; o **Carlos Gomes** (1925), na Lapa; o **Capitólio** (1927), na Liberdade; o **Coliseu** (1928), no Largo do Arouche; o **Odeon** (1928), na Consolação; o **Paulistano** (1928), no Paraíso; o cineteatro **São José** (1928), no Belém; o **Pedro II** (1929), no Vale do Anhangabaú; e o **São Carlos** (1929), na Lapa. O Mapa 2, a seguir, apresenta a localização de todas as casas de espetáculo citadas na grande imprensa paulistana no ano de 1934.



Mapa 2 – Localização aproximada das salas de espetáculo em São Paulo (1934)



41 42

Apesar da importante expansão de salas na década de 1920, o Mapa 2 revela que o número total de teatros em 1934, marco final desta pesquisa, não era superior ao de 1914. Do mesmo modo, numa comparação com o Mapa 1, nota-se que a configuração da distribuição espacial das salas permaneceu quase inalterada, excetuando-se apenas um levíssimo desadensamento no polo central, com o aumento do número de salas nos arrabaldes, bem como o espalhamento das salas do polo do Brás ao longo da avenida Celso Garcia, reflexo da expansão do bairro cada vez mais a leste.

O mesmo, contudo, não se pode dizer do tipo de espetáculo oferecido por essas salas, que se alterou sensivelmente ao longo das duas décadas examinadas nesta pesquisa. É o que revela a Tabela 2 a seguir, que lista todas as casas de espetáculo paulistanas citadas pela imprensa no período entre 1914 e 1934, indicando o(s) tipo(s) de atração que cada uma delas abrigava.





As cores predominantes na Tabela 2 revelam a primazia dos espetáculos cinematográficos (em verde) sobre os teatrais (em vermelho). Também apontam a relativa importância das salas de projeção como espaço alternativo para as trupes de teatro, no expediente conhecido como palco e tela.

A Tabela 3 e o Gráfico 1, a seguir, que traduzem em cifras as cores indicadas na tabela anterior, explicitam a evolução do número de casas de espetáculo em São Paulo, bem como do tipo de espetáculo que abrigavam. Note-se que uma sala podia oferecer, no mesmo ano, funções cinematográficas, teatrais e de palco e tela. Daí a soma do número de casas dedicadas a cada um desses espetáculos ultrapassar o total de salas.

	1914	1915	1916	1917	1918	1919	1920	1921	1922	1923	1924	1925	1926	1927	1928	1929	1930	1931	1932	1933	1934	
<b>Total de salas</b>	<b>52</b>	<b>32</b>	<b>27</b>	<b>32</b>	<b>24</b>	<b>23</b>	<b>22</b>	<b>29</b>	<b>29</b>	<b>28</b>	<b>31</b>	<b>28</b>	<b>33</b>	<b>33</b>	<b>47</b>	<b>45</b>	<b>46</b>	<b>46</b>	<b>44</b>	<b>44</b>	<b>48</b>	
<b>Tipo de espetáculo</b>																						
cinema	45	28	22	26	16	19	17	23	23	24	25	24	29	29	42	38	38	39	39	36	40	
teatro	10	7	7	9	8	7	16	9	11	8	7	14	10	13	20	12	15	13	14	13	11	
palco e tela	6	4	5	9	8	0	0	0	6	4	5	2	0	4	4	8	2	1	0	0	0	

Tabela 3: Evolução do número de casas de espetáculo em São Paulo (1914-1934)

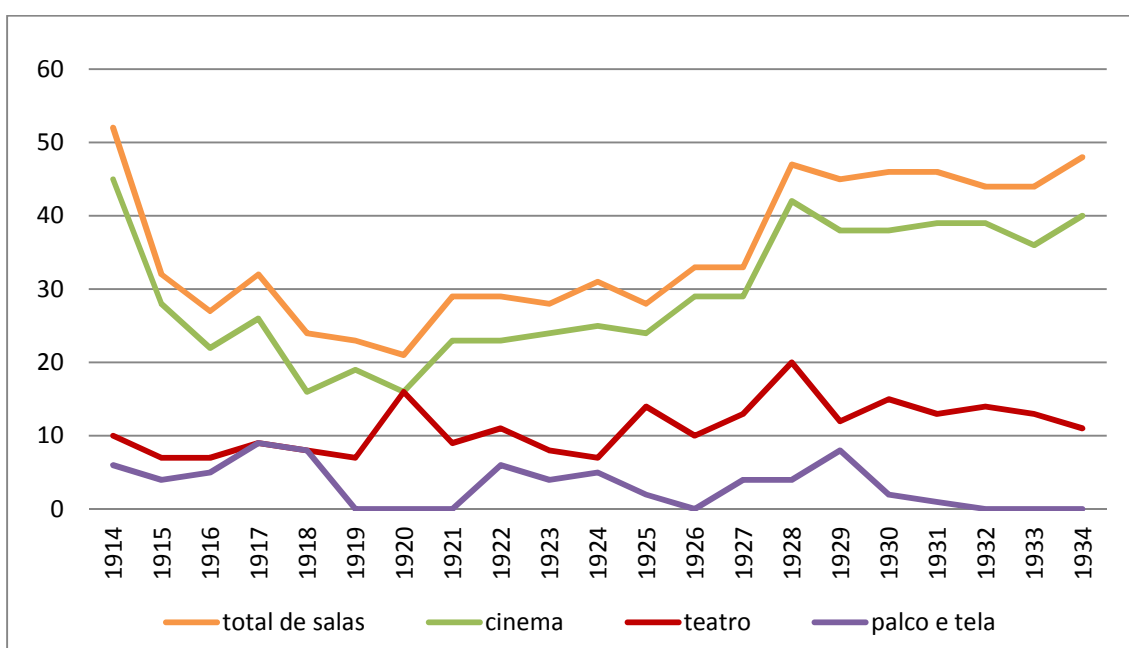


Gráfico 1 – Evolução do número de salas de espetáculo em São Paulo (1914-1934)

O gráfico revela uma queda contínua no número total de casas de espetáculo em São Paulo a partir de 1914, reflexo da crise econômica enfrentada durante a Primeira Guerra. De 1920 em diante, quando cessam os efeitos do conflito mundial, a tendência se inverte, com a expansão ininterrupta de salas até 1928, ano em que atingem um nível próximo ao de 1914. Após um leve declínio em 1929, provável reflexo da crise econômica provocada pela quebra da Bolsa de Nova York, elas se mantêm estáveis até 1934.

Note-se que o número de salas dedicadas à exibição cinematográfica acompanhou *pari passu* o total de casas de espetáculo na cidade, o que reforça a centralidade do cinema enquanto termômetro das diversões públicas paulistanas. Já as salas que ofereciam espetáculos teatrais experimentaram um percurso diverso. Depois de se manterem numericamente estáveis durante os anos de guerra, contrariando o movimento geral, elas atingem um pico em 1920 – no mesmo momento em que o cinema chega ao seu menor patamar. Alcançam seu ápice em 1928, antes de enfrentarem um sensível declínio, refletindo de forma acentuada a crise de 1929.

Esse movimento é facilmente explicável. Com a obstrução do tráfego marítimo durante a Primeira Guerra e o conseqüente isolamento da Europa – principal fornecedora de fitas cinematográficas –, muitos cinemas paulistanos foram obrigados a fechar suas portas. Nesse contexto, o teatro – sobretudo o praticado pelas trupes locais, já que o tráfego de companhias estrangeiras também foi interrompido – tornou-se uma das poucas diversões existentes na cidade, o que explica a manutenção do número de salas que ofereciam esse tipo de espetáculo, apesar da crise. É verdade que alguns exibidores continuaram a projetar fitas velhas, ou raramente renovadas; porém, contratavam pequenas trupes para complementar as sessões. Daí os espetáculos de palco e tela se manterem estáveis entre 1914 e 1918, caindo bruscamente em 1919 e desaparecendo nos anos seguintes.

No pós-guerra, embora não seguisse o mesmo ritmo de crescimento, o teatro acabou sendo beneficiado pela expansão das salas de projeção, que muitas vezes exibiam espetáculos teatrais “puros” ou de palco e tela. Esses últimos

voltaram a ter importância entre 1922 e 1924, quando o gênero Trianon<sup>53</sup>, ocupou os principais teatros da cidade, relegando as pequenas trupes de comédia e companhias de teatro musicado à função de complemento das fitas cinematográficas. Em 1927, porém, a invenção do cinema sonoro veio pôr um fim na associação entre os dois gêneros de divertimento. O número de casas que ofereciam espetáculos teatrais apresenta uma acentuada queda, de 20 para 12 salas. Já o palco e tela, tentando se valer do sucesso do cinema sonoro – processo inverso ao ocorrido durante a guerra, quando a cena muda é que se aproveitou do teatro –, voltou a crescer entre 1927 e 1929, mas desapareceu totalmente em 1932.

O que se nota, portanto, é que o teatro praticado em São Paulo no período analisado esteve intrinsecamente associado ao cinema, tanto em sua expansão como em sua retração. Os efeitos dessa relação, como veremos adiante, foi sentido na própria evolução dos gêneros teatrais, principalmente os musicados, além de determinar a curta existência de um teatro popular na cidade de São Paulo, marcando seu início e seu fim.

Ainda com relação ao número total de salas, sua equivalência numérica em 1914 e 1934 não significa, contudo, que a quantidade de espectadores em São Paulo fosse a mesma nos dois contextos. Ao contrário, o total de lugares oferecidos na cidade aumentou sensivelmente ao longo daquelas duas décadas, já que as lotações dos novos teatros, construídos a partir de 1920, eram bem maiores do que as da década anterior. O Brás Politeama, por exemplo, que durante muito tempo comportou a maior plateia da cidade de São Paulo, suportava 4 mil espectadores, o dobro da lotação dos antigos teatros do bairro, Colombo e Mafalda – com, respectivamente, 1968 e 2000 lugares<sup>54</sup>. Construído em 1922, ainda no velho modelo (anfiteatro em forma de ferradura, palco italiano e fosso para orquestra), ele abrigava 1200 lugares só na plateia, além de 300 no *promenoir* (espaço que

---

<sup>53</sup> Comédia leve que floresce no Brasil a partir de 1915, no Teatro Trianon do Rio de Janeiro, e ganha força na década de seguinte. Entre 1922 e 1924, as companhias de comédias de Abigail Maia e Procópio Ferreira fazem longas temporadas na cidade. Com temporadas menores, mas igualmente exitosas, apresentam-se também as trupes de Leopoldo Fróes e Jayme Costa.

<sup>54</sup> Lotações semelhantes podiam ser encontradas nos demais teatros da década de 1910, como o Casino (2000), o São Paulo (2116) e o São Pedro (2180). Um pouco maior era a lotação do São José (3000), e menores as do Palace (aproximadamente 1500), do Apolo (1158), do Boa Vista (734) e do “elegante” Royal (480).

circundava a plateia, onde as pessoas podiam circular). Dispunha ainda de 28 frisas, 45 camarotes, 350 poltronas no pavimento intermediário e uma galeria que podia acomodar nada menos do que 1800 pessoas<sup>55</sup>. O Olímpia, construído no mesmo ano na Avenida Rangel Pestana, comportava mais de 3500 espectadores<sup>56</sup>, e o cineteatro Oberdan, construído em 1929, tinha capacidade para 2000 mil pessoas. No final dos anos 1920, portanto, os teatros do bairro do Brás somavam cerca de 13 mil lugares. Considerando que boa parte dessas casas oferecia espetáculos em duas ou três sessões diárias, e que muitas vezes a lotação era completa, sobretudo nos finais de semana, chegaremos à cifra de cerca 26 mil espectadores por dia (39 mil aos domingos), algo entre 33% e 50% da população do bairro, então estimada em 76.680 habitantes<sup>57</sup>.

Não é exagero, portanto, falar em dezenas de milhares de espectadores, a cada noite, circulando pelas casas de espetáculo da cidade de São Paulo no início da década de 1930, quando a população paulistana atingia seu primeiro milhão de habitantes. É verdade que uma parcela pequena dessas casas abrigava exclusivamente espetáculos teatrais, os quais raramente eram oferecidos em mais de cinco salas concomitantemente. Ainda assim, o número de espectadores de teatro, sobretudo o musicado, era bastante expressivo. Prova disso é o anúncio publicado na *Folha da Manhã* de 13 de outubro de 1922. Referindo-se à opereta nacional *A lagarta rosada*, de Victor Pujol e Sá Pereira, que poucos dias antes estreara no teatro Brás Politeama (o maior do capital), afirmava-se que “20.047 pessoas assistiram às primeiras 8 representações. Verdadeiro êxito do ano”.

### 1.2.2. *Empresários teatrais*

Para entender essa nova realidade, é preciso ter em mente não apenas a crescente urbanização da capital paulista, abordada no item anterior, mas também dois outros processos que lhe foram paralelos e complementares: a capitalização do setor de divertimentos e a popularização do cinema, que ao “cair no gosto do povo”, trouxe consigo uma nova concepção de divertimento público. Com efeito, os antigos proprietários teatrais, muito deles ligados à administração pública ou à

---

<sup>55</sup> *Correio Paulistano*, 03.06.1922, seção “Teatros”.

<sup>56</sup> *Idem*, 18.02.1922, seção “Teatros”.

<sup>57</sup> TORRES, *O bairro do Brás*, op. cit. p. 213.

elite cafeeira<sup>58</sup>, haviam perdido espaço para empresários especializados no ramo das diversões e corporações de capital aberto, que fizeram dos espetáculos cênicos e do cinema um verdadeiro negócio, adaptado ao nascente público de massa. Dentre os poucos empresários em exercício na capital paulista no período estudado que tiveram sua memória preservada, destacam-se José Loureiro, responsável pelas temporadas paulistanas de inúmeras companhias estrangeiras; Pascoal Segreto, seu principal concorrente; José Gonçalves, responsável pela formação de muitas companhias locais; e Francisco Serrador, dono de inúmeros cinemas da capital, dos quais muitos abrigavam espetáculos de palco e tela. Todos estrangeiros e atuantes também no Rio de Janeiro e em outras capitais brasileiras.

Loureiro, que era dono do Apollo e do Recreio no Rio de Janeiro<sup>59</sup>, também administrava os teatros paulistanos São José (entre 1915 e 1919), Cassino Antártica (entre 1921 e 1922) e Santana (entre 1921 e 1926), bem como do Coliseu de Santos. De origem portuguesa, é conhecido na bibliografia sobre o teatro brasileiro por dar preferência, em seus teatros cariocas, aos elencos conterrâneos<sup>60</sup>. Em São Paulo, contudo, suas casas de espetáculo abrigavam indistintamente elencos nacionais, italianos e portugueses – os últimos, aliás, foram minoria durante sua administração, tanto no São José como no Santana, o que nos leva a crer que a opção por determinadas companhias não era norteadada por idiosincrasias ou nacionalismo, mas seguia certa lógica econômica. Segundo Neyde Veneziano, Loureiro teria descoberto o mercado teatral paulistano em 1914, quando a notícia da deflagração da guerra afugentou o público dos teatros cariocas, levando o empresário a iniciar uma temporada na capital paulista<sup>61</sup>. A solução provisória tornou-se permanente e, embora continuasse tendo no Rio de Janeiro sua praça principal, nunca mais abandonaria São Paulo.

---

<sup>58</sup> Era o caso do cafeeiro, banqueiro, empresário e político Antonio da Silva Prado, usufrutuário do teatro São José entre 1875 e 1877, e de seu irmão, Matinho da Silva Prado Junior, que usufruiu do mesmo teatro entre 1892 e 1897, além do já citado cafeeiro Antônio Álvares Leite Penteadado, dono do teatro Sant'Anna, construído em 1900.

<sup>59</sup> Esporadicamente, arrendava o teatro Carlos Gomes de Pascoal Segreto, assim como o Lírico, o República e o Palace, todos na Capital Federal (NUNES, Mario. *Quarenta anos de teatro*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1956, vol. 1, p. 31).

<sup>60</sup> RUIZ, *Teatro de revista no Brasil*, op. cit., p. 108.

<sup>61</sup> VENEZIANO, Neyde. *De pernas pro ar: teatro de revista em São Paulo* São Paulo: Imprensa Oficial, 2006, p. 118.



O italiano Pascoal Segreto (1868-1920), conhecido como o “ministro das diversões” do Rio de Janeiro, onde possuía três teatros na Praça Tiradentes (São José, Carlos Gomes e São Pedro), empresariou, no período que nos interessa, os teatros paulistanos: Variedades (1914 e 1915), São José (em 1915 e em 1920) e Apollo (entre 1914 e 1920). Segundo Elizabeth Azevedo, Segreto vinha atuando regularmente em São Paulo desde 1901, quando inaugurou o Politeama Concerto, *music-hall* que veio ocupar o barracão de zinco do antigo teatro homônimo<sup>62</sup>. Posteriormente, arrendou várias outras casas de diversões, nas quais eram oferecidos espetáculos de café-concerto, líricos e teatrais, mas nunca chegou a comandá-las pessoalmente, deixando a tarefa a cargo de seu irmão, Afonso, responsável pelo gerenciamento da Empresa Segreto na capital paulista<sup>63</sup>.

José Leonardo Gonçalves, cujos dados biográficos ainda são ignorados, foi empresário de relevo na cena paulistana, tendo não só administrado teatros, mas também organizado suas próprias companhias. Conhecido como Pery, iniciou sua carreira como gerente do teatro Polytheama, passando depois para o Cassino (ambos da Empresa Teatral Paulista), do qual se exonerou em 1914 para fundar companhia própria. Em 1917, passou a empresariar o Teatro Boa Vista, que em pouco tempo se tornou o quartel general das companhias de teatro musicada sediadas em São Paulo, entre elas a Companhia Arruda e a do próprio Gonçalves.

Já o espanhol Francisco Serrador (1872-1941) foi responsável pela inauguração, em 1907, do primeiro estabelecimento fixo de exibição cinematográfica em São Paulo, o Bijou Theatre, que promoveria profundas transformações no circuito paulistano de divertimentos. Nos anos seguintes, passaria a gerenciar diversas salas da capital, tornando-se, em pouco tempo, o principal empresário cinematográfico do país<sup>64</sup>. Em 1911, criaria a primeira sociedade anônima do ramo das diversões, a Companhia Cinematográfica Brasileira (CCB), com negócios em São Paulo, Rio de Janeiro, Santos e Curitiba<sup>65</sup>. O fato evidencia a mentalidade já abertamente capitalista que regia o ramo de

---

<sup>62</sup> AZEVEDO, “Pascoal Segreto em São Paulo”. *op. cit.* p. 218.

<sup>63</sup> *Idem, ibidem*. Segundo a autora, não há sequer indícios de que Pascoal Segreto tenha estado na capital nesse período.

<sup>64</sup> SOUZA, *Imagens do passado, op. cit.* p.198 e ss.

<sup>65</sup> *Idem, ibidem*, p. 220.

diversões em São Paulo, a qual inevitavelmente se refletiria no conteúdo e na forma de organização dos espetáculos teatrais. Uma segunda sociedade anônima seria aberta no final de 1912, a Cinemacolor, a fim de explorar o processo homônimo de colorização de filmes, criado em 1906 por Urban Smith. Entretanto, o empreendimento durou pouco, devido à crise gerada pelo início da Guerra, que o levou à falência em 1915. Vale lembrar que, com o cinema, nasce um forte espírito concorrencial entre os empresários do setor, que já na década de 1910 se digladiavam pelo nascente mercado<sup>66</sup>.

Outra empresa bastante atuante no setor do entretenimento paulistano, sobre a qual, contudo, há pouquíssima informação, foi a D'Errico e Bruno, formada pelos italianos João Antonio Bruno e Vicente D'Errico, mais tarde renomeada D'Errico, Bruno, Lopes e Figueiredo, com a entrada na sociedade dos empresários portugueses Manoel Fernandes Lopes, dono do teatro São Pedro, e Joaquim Gomes de Figueiredo, do High Life. Junto com a concorrente, a CCB de Serrador, chegaram a dominar cerca de 70% das salas de espetáculo de São Paulo. Em 1924, os quatro sócios passaram a administrar as casas de espetáculo da CCB, dando origem às Empresas Cinematográficas Reunidas Ltda.

A partir de 1930, porém, as Reunidas se dissolvem, perdendo pouco a pouco suas casas de espetáculo para Francisco Serrador, que voltara a atuar em São Paulo, já sem a CCB. O episódio, narrado pelo filho do empresário João Gomes de Figueiredo<sup>67</sup>, é revelador das transformações bruscas por que passava, continuamente, a indústria do entretenimento em São Paulo. Em 1928, quando voltou a atuar na capital paulista, Serrador começou a explorar o cinema sonoro, ainda com o sistema Vitaphone<sup>68</sup>, enquanto a Reunidas continuou a exhibir filmes mudos. Com a crise de 1929 e a sensível diminuição do público de teatro e cinema, a manutenção das orquestras tornou-se extremamente onerosa, o que levou ao

---

<sup>66</sup> Esse aspecto concorrencial é mais evidente no ramo da distribuição de filmes do que no de exibição, como revela Maria Rita Eliezer Galvão (*Crônica do cinema paulistano, op. cit.*, p. 26).

<sup>67</sup> FIGUEIREDO, Celso Gomes. *Depoimento a Anna Cristina C. M. Figueiredo*. São Paulo, julho de 2006 (1 fita cassete).

<sup>68</sup> Sistema de sonorização de filmes por meio de discos, lançado pela Warner Bross em 1927, com o filme *Tha jazz singer*. Nem sempre, porém, a sincronia era perfeita. Somente em 1931, com a criação do sistema Movietone, que imprimia a banda sonora na própria película, obteve-se perfeita sincronia entre imagem e voz.

fechamento de muitos cinemas das Reunidas ou sua transferência para a empresa de Serrador, que passou a dominar o setor<sup>69</sup>.

Além desses, outros inúmeros empresários eram proprietários ou administravam casas de espetáculo em São Paulo, mas nada ou quase nada se sabe a seu respeito. As únicas referências encontradas foram as publicadas nos anúncios pagos da imprensa paulistana. Os nomes das empresas, contudo, evidenciam a origem estrangeira de seus proprietários: Blum e Sestini<sup>70</sup>; Alves e Giordano; Balesteros e Ciociola; Canuto, Ciociola e Rocha; Caruso; Malusardi e Segreto; Falgitano e Maffi; Giovanni Caruggi; J. R. Staffa<sup>71</sup>; Irmãos Isola; Leone Gragnene e Comp.; Machado e Medici; Medici e Pentone. Como se pode notar, parte significativa dos empresários do ramo de divertimentos em São Paulo, num fenômeno similar ao que ocorria em outros setores da economia paulistana, era de origem italiana, ainda que muitas vezes se associassem a empreendedores locais e de outras nacionalidades. Provavelmente, a necessidade de contato permanente com o estrangeiro, para importação de filmes e contratação de companhias teatrais, era fator determinante para a hegemonia de imigrantes no setor dos divertimentos. Uma minoria das empresas, como a de Alberto Andrade – empresário do Palace Theatre entre 1914 e 1922 e referido pela imprensa como “coronel” – ou a do teatro Boa Vista – propriedade do jornal *O Estado de S. Paulo*, da família Mesquita – pertencia à elite tradicional. A Tabela 4 a seguir indica as principais empresas atuantes em São Paulo entre 1914 e 1925:

---

<sup>69</sup> No citado depoimento a Anna Cristina Figueiredo, Celso Gomes de Figueiredo insiste que João Gomes de Figueiredo foi o único dos quatro sócios que, disposto a honrar as dívidas com seus funcionários, abriu falência. Os outros três, que não quitaram suas partes o ou fizeram parcialmente, continuaram no setor, porém não mais com as Empresas Cinematográficas Reunidas.

<sup>70</sup> O francês Jules Blum e o italiano Alberto Sestini, que em São Paulo administraram os cinemas Congresso e Eldorado, associaram-se no Rio de Janeiro em 1913, tendo em vista o ramo de importação e distribuição de filmes. O primeiro negociou com a Éclair e afiliadas, e o segundo, com marcas italianas, a americana American Satandart e a austríaca Wienen Autoren Film (SOUZA, *Imagens do passado, op.cit.*, p. 311).

<sup>71</sup> Dedicado, principalmente, à importação e distribuição de filmes, mais do que à exibição, J. R. Staffa era um árduo concorrente de Francisco Serrador, com quem se envolveu em algumas disputas judiciais (ARAÚJO, *Salões, circos e cinemas de São Paulo. op. cit.*; SOUZA, *Imagens do passado, op. cit.*).

<b>Tabela 4 – Empresários do ramo de diversões em São Paulo (1914-1930)</b>	
<b>Nome da empresa</b>	<b>Teatros administrados</b>
Albano Maximo	Teatro Guarany, no Cambuci (jan-maio 1921); Roma (out. 1927 a 1928); Carlos Gomes (out. 1927 a 1928); Império (out. 1927 a 1928)
Alberto Andrade	Palace Theatre (1914 a 1922)
Alonso e Bardin	Apollo (jul. 1920 a jul. 1922)
Alves e Giordano	Mafalda (1923 a ago. 1927)
Amatuzi Bernasconi – CINEGRAF	Eros (1930); Santa Terezinha (1930)
Annunziata Mazzei	Cineteatro Brasil, no Ipiranga (1925)
Balesteros e Ciociola	Apollo (mar.-abril 1920); vários circos
Blum e Sestini	Royal Theatre (1915 a mar. 1916)
Bonacchi e Comp.	Casino Antartica (nov. 1926-1929); Boa Vista (1927)
C. F. Anselmo e Comp.	Espéria (1915 a 1921)
C. N. Dourado, futura Dourado e Gonçalves	Cine São Geraldo, na Cardoso de Almeida (jun. 1927- jan.1928)
Canuto, Ciociola e Rocha	Braz Polytheama (1922, 1923)
Caruso	Cinema Municipal (1917)
Carvalho e Ximenes (posteriormente Carvalho, Ximenes e Cia)	Brás Politeama (prop. Canuto, Ciociola e Rocha, jan.1924-set. 1926)
Carvalho e Cia Ltda	Cine Teatro Carlos de Campos (1930)
Chavez e Ferraz	Cine Império, na Vila Mariana (1927)
Companhia Cinemacolor de S. Paulo	Bijou Oriente, Cine Villa Mariana, Cinema Ypiranga, Edison Cinema, Eldorado Cinema, Elite, Eros Teatro, Excelsior, High Life, Lapa Theatre, Scala Theatre (todos em 1914)
Companhia Cinematográfica Brasileira de Francisco Serrador (CCB)	America (1914); Bijou Theatre, futuro Central (1914, 1917 a 1922); Bresser (1914 e 1915); Cinema Apollo (1914); Cinema Internacional (1914); Coliseu dos Campos Elíseos (1914 a 1923); Colombo (março de 1914 a 1916); Édén (1920); Eros Teatro (jul-dez. 1914); Espéria (jul-dez. 1914); Guarani, Cambuci (jul-dez 1914); Iris (1914 a 1916); Ísis (1914 e 1915); Lapa Theatre (jul. 1914 a 1915); Marconi (1914; 1917 a 1919; 1921 a, 1923); Pathé Palace (1914 a1923); Radium (1914); Roma Theatre (jul-dez. 1914); S. Paulo (1914 a 1923)
Companhia cinematográfica Claude Darlot	Avenida, no Paissandu (jan-out. 1919)
Conestabili, Julianelli e Cia	Paulistano, no Paraíso (1928-1929)
De Simone, Garcia e Lagiglia	Fênix (maio 1925 -1927)
D'Errico & Bruno (1914- fev.1919)	Anglo Brasileiro (1914); Avenida, na Rangel Pestana (1914); Barra Funda (1914-1915); Belenzinho (1914); Braz Bijou (1914); Bresser (jan-jun 1914); Cinema Oriente (1914); Cinema Pinoni (1914); Congresso (1914-1915); Consolação (1914); Coração de Jesus (1914); Eden Cinema (1914); Elite (1914); Guarani, no Arouche (1914-1916); Guarani, Cambuci (jan-jun 1914); High Life, futuro Brasil (1914 a fev.1916; ago. 1916 a fev. 1919); Ideal Cinema (1914); Marconi (1916); Minerva, futuro Guarani (1914; dez. 1916-fev.1919); Paris Cinema (1914-1915); Popular (1914); Recreio (1914-1915); Rio Branco (1914 a fev.1919); Roma (jan-jun 1914); Royal (abr. 1916-1918); Santamarina (1914) São Pedro (fev.-set. 1919)
D'Errico, Bruno, Lopes, Davi e Comp. (mar-set.1919)	São Pedro, Roma, Rio Branco, Brasil, Royal (mar-set.1919); Guarani (mar.-jun.1919); America (jul.-set. 1919).
D'Errico, Bruno, Lopes e Figueiredo (out. 1919 a 1923)	São Pedro (out. 1919-1923); Roma Theatre (out.-dez. 1919; jun.-dez. 1920); Rio Branco (out. 1919-1923); Brasil (out. 1919-1923); America (out. 1919-1922); Avenida, no Paissandu (out. 1919-1923); Royal (out. 1919-1923); Espéria (1922 e 1923); Boa Vista (1923)

Dias e Cia	Fênix (1930); Orion (1930)
Dr. Vignard	Alcazar, que volta a se chamar América (1930)
Eduardo Caruggi	Excelsior cinema, na Vila Mariana (1926-27)
Empresa Almeida, Alves e Comp.	Mafalda (1920 a 1922)
Empresa Brasil Cinema	Brasil Cinema, ex-Scala (fev.-dez. 1915)
Empresa brasileira de cinemas (Conde Martinelli)	Alhambra (1929-1930), Rosário (1929-1930); Coliseu Paulista (1930), Paratodos (1929-1930)
Empresa Cine Cambuci	Cine Cambuci (1930)
Empresa Cinematográfica Distribuidora do Brasil	São Bento (1927-1928)
Empresa Cinematográfica Italiana Malusardi e Segreto	Colombo (abr.-jun. 1921)
Empresa Cinematográfica Luso-brasileira	Braz Cine (1917)
Empresa Cinematográfica Paulista	Roma, na Barra Funda (ago.1928-1930), Perdizes, antigo S. Geraldo (1930)
Empresa Cinematográfica Piratininga	Fênix (1930), Orion (1930)
Empresas Cinematográficas Reunidas Ltda (Antiga D'Errico, Bruno, Lopes e Figueiredo; a partir de 1925, Empresas Reunidas Metro, Goldwin Ltda)	Apollo (1924-26); Avenida, no Paissandu (1924-30); Boa Vista (1924-1929); Bom Retiro (1925-1928); Cambucy (jun.1927-1930); Casino Antártica (set. 1925 a mar. 1926; ago-set. 1926); Central (1926-29) Coliseu dos Campos Elíseos (1924-1926); Coliseu Paulista (1926-1930); Colombo (prop. de João de Castro, out. 1926- set. 1928); Colombinho (prop. de João de Castro, out. 1926-30); Congresso (1924-maio 1925; 1926); Espéria (1924-30); Marconi (1924-30); Melitta (1924-25); Moulin Rouge (1928); Olympia (1924-1930); Orion (1929); Paraíso (maio 1925-1930); Pathé Palace (1924-jun. 1928); Recreio (out.-dez. 1926, 1928, 1929); República (1924-1930); Rio Branco (1924-abr.1925); Royal (1924-25); Santa Helena (nov.1925-1930); São Paulo (1924-1930); São Pedro (1924-30); Triângulo (1924-29).
Empresa de Diversões	Casino Antártica (1923)
Empresa do teatro Santa Helena	Santa Helena (1930)
Empresa do teatro São José	São José (jan. 1914-fev. 1915)
Empresa Nacional de Cinemas	Espéria (1930); Oberdan (1930)
Empresa O Estado de S. Paulo	Boa Vista (1916 a jul. 1920)
Empresa paulista de diversões	Éden Paulista ou Coliseu do Brás (1927)
Empresa South American Tour	Cassino Antártica (1915 a 1917)
Empresa Teatral Paulista	São Carlos (1916)
Empresa Teatral Brasileira (da Cia Antarctica)	Cassino Antártica (1914); Polytheama (1914) Colombo (jan-fev. 1914)
Empresa Teatral Olympia	Olympia (set-dez.1922)
Empresa Machado e Agência Geral Cinematográfica Blum e Sestini	Cinema Congresso (1914); Eldorado Cinema (1914)
Empresa São Carlos	São Carlos, na Água Branca (1929-1930)
Falgitano e Maffi	Palácio Moderno, futuro Cine-Teatro Moderno (1917, 1924 a 1928)
Fernando Taddeo	Eros (1926-1928); Melitta, futuro Santa Terezinha (1928)
Giovanni Caruggi (futura Caruggi e C.)	Congresso (1915 a 1923); Olympia (1923)

Gonçalves e Comp.	Boa Vista (set-1920 a 1922)
Gragnani & Comp.	Roma (1915)
Empresa Cinematográfica, de J. R. Staffa	Royal Theatre (1914)
H. Canno e Weiss	América, futuro Alcazar (1928-1929)
Irmãos Isola	Eden Cinema (1915 a 1919)
Irmãos Falgetano	Cine São José, no Belém (1928-1930), Moderno (1929-1930)
J. G. da Silva	Paulistano, no Paraíso (mar. 1928)
Januário Loureiro	Avenida, no Paissandu (1918); Cassino Antártica (1929-1930)
João Alfredo	Minerva, futuro Guarani (1915 a nov.1916)
João de Castro e Comp.	Colombo (1917 a mar. 1921, 1922, 1924-1925; out. 1928-abr.1929); Colombinho (jan.1924-set. 1926)
João de Castro, Lucas e Comp.	Fênix (1924 a set. 1925)
José Loureiro	São José (dez.1915 a dez. 1919); Cassino Antártica (1921 e 1922, sob direção de Luis Alonso; 1924 a ago.1925; jun. 1926-), Santana (1921 a ago.1925); Olympia (jan.- ago. 1922, junto com a Empresa Teatral Paulista)
José Kauffmann	Bom Retiro (jan.-abr. 1925)
L. Mesquita	Cinema Paraíso (1924- abr.25)
Leonardi e Cia	Cine Santo Antonio, na Mooca (fev.-jun. 1928)
Leone Gragnene e Comp.	Roma (1921 e 1922)
Lopes e Davi	Barra Funda (1916 e 1917); São Pedro (1917 e 1918)
Luis Alonso	Cassino Antártica (1918 a1920, arrendado da CCB)
Luiz Guerra	Teatro da Paz (1917 e 1918)
Luiz Taddeo	Ísis (1917 e 1918; 1925-29)
Machado e Medici	Eldorado Cinema (1914 a 1917)
Mattos e C.	Cinema Teatro, ex Tamillar (1915)
Médici & Pentone	America (1916 a 1918)
Mello e Cia	Fênix (nov. 1927 a 1928)
Monteiro & Filho	Guarani, Cambuci (jun. 1921-1925); Palácio (1924)
Monteiro e Leite	S. Geraldo, futuro Perdizes (fev. 1928)
N. Viggiani	Santana (set.1925 a set. 1926; 1929-1930); Boa Vista (1929)
Navarro e Cia	Cinema América, r. da Consolação (1927-1928)
O. Machado	Fênix (1929-1930), Orion (1929-1930)
O. Reina e Dias	America (jan-jun. 1919); 1929
Pascoal Segreto	Apollo (1914 a fev. 1920); São José (fev.-nov. 1915, 1920); Variedades (jun. 1914-fev.1915)
Ribeiro Pinto e Cia	Apolo (1930-1931)
Ricordi e Gonçalves Ltda	Cine Selete, Vila Mariana (1927-1928)
Segreto e Bonacchi	Casino Antártica (abr.-maio 1926)
Serrador	Santana (out. 1926-29); Brás Politeama (prod. Ciociola, Canuto e Rocha, out. 1926-1930); Royal (propr. J. Staffa, 1926-1930); Capitólio, na Liberdade (jun.1927-1930); Mafalda (set.- 1927-1930); Santo Antonio (jul. 1928-1930); Asturias (ago. 1930); Odeon (out. 1928-1930); Colombo (1930); Santa Cecilia (1930); São Bento (1930); Paratodos (1930)
Sociedade Italiana M. S. G. Oberdan	Oberdan (1929-1930)
Sociedade cinematográfica paulista Ltda (Cine República)	Cine-Teatro República (1921 a1923); Apolo (set. 1922-1923); Triangulo (1923)
Telemaco Rizzi e Cia	Boa Vista (ago. 1928-1929)
União Paulista (Serrador + D'Errico e Bruno)	Eros Teatro; Melitta; Palácio Moderno; Teatro da Paz; Ísis; Mafalda (todos em 1921)

Vianna e Almeida	Variedades, no Brás (fev. 1928)
Victor Carmo Romano	Apollo (1929-1930)
Victor e Melo	Roma (maio-out. 1927)

A proximidade entre teatros e cinematógrafos, contudo, não se restringia ao plano empresarial, refletindo-se antes na própria concepção dos espetáculos. Inicialmente, na chamada “fase ambulante” do cinema paulistano, que vai das primeiras projeções até o ano de 1907 (quando foi inaugurada a primeira sala fixa da cidade), era o cinema que se servia do teatro, aproveitando-lhe os espaços<sup>72</sup> e utilizando-o como chamariz de público em espetáculos de palco e tela. No final da primeira década do século XX, com a transformação dos filmes em divertimento autônomo e muito mais acessível aos mais pobres – para se ter uma ideia, em 1911 o preço de uma cadeira era 0\$300 no cinema Íris, contra 7\$000 no teatro São José, para espetáculo dramático, e 5\$000 no Politeama, para espetáculo lírico<sup>73</sup> –, foi o teatro que teve de se adaptar à nova realidade imposta pela cena muda. Uma das primeiras reações foi o surgimento do já citado teatro por sessões: em vez de uma única encenação de duas ou três horas, eram dados dois ou até mesmo três espetáculos por noite, com 1h15 de duração cada, a preço de cinema. Surgida no Rio de Janeiro, essa nova modalidade teatral chegou a São Paulo em 1912, trazida por Abílio de Meneses e Brandão Sobrinho<sup>74</sup>. Os espetáculos de palco e tela prosseguiram com força, espalhados agora pelos inúmeros cinemas de bairro que surgiram a partir de 1912. Longe de significar o fim do teatro, a associação entre as duas formas de espetáculo mostrou-se bastante frutífera para ambos os lados. Foi nessa época, impulsionadas pelo surgimento de novos espaços fixos, que proliferaram as companhias teatrais locais, muitas delas encenando gêneros musicados. A cena muda seria responsável ainda pela profissionalização de muitos músicos, que passaram a tocar nos *halls* de espera ou nas salas de projeção, acompanhando os filmes. Muitos deles foram igualmente aproveitados em espetáculos teatrais.

<sup>72</sup> A primeira exibição do cinematógrafo de Lumière em São Paulo se dá em 1898, no teatro Apolo. Nos anos seguintes, outros teatros seriam ocupados, como o Politeama e o Santana.

<sup>73</sup> MORAES, Júlio L. *São Paulo, capital artística: a cafeicultura e as artes na Belle Époque (1906-1922)*. Relatório final de Iniciação Científica. São Paulo: FEA-USP, 2007, p. 206.

<sup>74</sup> NELLO, Nino. *Grandezas e misérias do teatro em São Paulo*. Original manuscrito. São Paulo, 1963, p. 149.

Tal convivência amigável perduraria até a primeira metade da década de 1920. A partir de 1927, porém, grave crise assolou o teatro, em função – segundo os críticos da época – da falta de incentivo oficial e da concorrência com o cinema sonoro. Os espetáculos de palco e tela começavam a escassear, uma vez que as fitas faladas, muitas delas grandes produções norte-americanas, dispensavam o complemento. Em entrevista a um jornal de Curitiba, resenhada na *Folha da manhã*, o dramaturgo e diretor paulistano Oduvaldo Viana lamentava a situação do teatro nacional, comparando-a com a da França: enquanto esta possuía três casas de espetáculo subvencionadas pelo Estado, no Brasil os teatros eram onerados com pesados encargos<sup>75</sup>. Para exemplificar, citou o caso da capital paulista, em que os cinemas, e até mesmo os frontões, pagavam menos tributos do que os teatros – a entrevista, aliás, foi concedida na mesma época em que empresários do setor se reuniam no Rio de Janeiro para propor a diminuição dos impostos teatrais ou, ao menos, sua equiparação aos das salas de projeção. Viana afirmava que “o cinema é a indústria, é a fábrica do teatro”, e mesmo reconhecendo os enormes gastos assumidos pelos empresários para fazer um filme, ressaltava que,

pronto o trabalho, ele é tirado em várias cópias, metido em latas, como banha, e espalhado pelo mundo inteiro. **É o teatro em conserva.** As latas, sem outras despesas, começam a render. O artista, depois de ‘enlatado’, não come, não bebe, não veste, não fuma. Produz somente. É o ideal.<sup>76</sup>

O fato é que a concorrência com o cinema e com as grandes companhias foi minando, pouco a pouco, o teatro musicado praticado em São Paulo. Embora, no final dos anos 1920, São Paulo tenha se tornado uma das principais praças teatrais do Brasil, os pequenos elencos locais que proliferaram nos anos 1910, sobretudo os de chamado gênero ligeiro, já não dispunham de locais onde se apresentar, uma vez que os principais teatros, quando não se transformavam em cinemas, eram ocupados por trupes estrangeiras ou cariocas – tendência acentuada no início da década seguinte. A criação do Teatro Ambulante, noticiada pelo *Estado de S. Paulo* em 1934, é bastante representativa da situação enfrentada por artistas teatrais:

Attendendo às dificuldades com que lutam as nossas companhias teatrais, consistente na falta, principalmente no centro da cidade, de uma casa de

---

<sup>75</sup> “As causas da decadência do teatro”. *Folha da Manhã*, 09.10.1927 (grifos meus).

<sup>76</sup> *Idem, ibidem.*



diversões que abrigue um grande numero de publico, um grupo de artistas teatraes resolveu criar o Theatro Ambulante, montando-o em elegante barracão de madeira, desmontavel, de forma a poder ser transportado pelos bairros e mesmo pelo interior de S. Paulo e outros Estados do Brasil. O Theatro Ambulante será inaugurado dentro em breve, num ponto central da cidade, com espectaculos a preço de cinema.<sup>77</sup>

Assim, em meados da década de 1930, o mesmo cinema que fizera proliferar as pequenas companhias teatrais paulistanas acabou por sufocá-las, pondo fim a um período de intensa produção local. O que se nota entre 1914 e 1934, portanto, é a abertura de uma brecha no circuito teatral da cidade, imediatamente aproveitada pelos artistas locais, que souberam se valer da oportunidade. Veremos, a seguir, o que ocorreu no plano do repertório.

---

<sup>77</sup> *O Estado de S. Paulo*, 25.10.1934, sessão “Palcos e circos”.

### 2.1. Gêneros do teatro musicado

De acordo com a especialidade das companhias que neles se apresentavam, os palcos dos estabelecimentos arrolados no capítulo anterior abrigavam quatro tipos de espetáculo: 1) as **variedades**, oferecidas pelas chamadas trupes “de café-concerto”, “de variedades” ou “de *music-hall*”, que exibiam um amplo espectro de atrações, desde conferências humorísticas e declamações até atrações equestres e acrobáticas, além de canções, pequenas cenas cômicas, números de dança, ilusionismo etc.; 2) o **teatro declamado**, representado pelas chamadas “companhias dramáticas”, “de *vaudevilles*” ou “de dramas e comédias”; 3) o **teatro musicado** (ou cantado<sup>1</sup>), exibido por trupes cujas designações, geralmente extensas – como “companhia de burletas, revistas, operetas, mágicas e óperas cômicas” –, revelavam a grande variedade de seu repertório, que às vezes também incluía pequenas comédias; 4) as **óperas**, montadas pelas respeitadas “companhias líricas”.

Apesar de distintas e hierarquizadas<sup>2</sup>, essas quatro vertentes conviviam e às vezes se complementavam. Companhias especializadas em declamação podiam

---

<sup>1</sup> Vale lembrar que mesmo os gêneros declamados também eram, de certa forma, musicados, já que não raro contavam com música de cena (em geral restrita à abertura da peça e à ligação entre os atos, podendo, porém, aparecer no desenrolar da ação dramática). O que caracterizava, portanto, o chamado teatro musicado não era exatamente a presença de música, mas de números de canto, interpretados pelos próprios atores em cena. Porém, dado o uso corrente da expressão “teatro musicado” (não só nos dias de hoje, mas também no período estudado), optamos por empregá-la no lugar de “teatro cantado”.

<sup>2</sup> Os valores referentes aos direitos autorais, fixados em 1918 pela Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT), evidenciam essa hierarquia, propondo remunerações mais elevadas para os gêneros declamados, em detrimento dos musicados. De acordo com a proposta da entidade, “dramas, comédias, *vaudevilles*, farsas, tragédias e, em geral, as peças sem música”, quando dados em espetáculos completos (uma única representação por noite), constituíam a chamada “tabela A”, com remuneração de 10\$000 por ato. A mesma importância foi fixada para a “tabela B”, que incluía “óperas cômicas, operetas, revistas, fantasias e, em geral, as peças com música”, também em espetáculos completos. Apesar da equivalência de valores, a própria separação entre os gêneros com e os sem música em duas tabelas distintas revela a hierarquização entre eles. Além disso, era muito raro que revistas e peças com música em geral tivessem uma única representação por noite, o que tornava inócua a tabela B. Já na “tabela C”, que reunia os espetáculos por sessões, a discrepância era maior: os autores das “peças sem música” eram remunerados em 20\$000 por sessão, enquanto os das “peças com música” recebiam 15\$000 (NUNES, Mário. *40 anos de teatro*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1956, vol. 1, p. 143).

apresentar, nos intervalos ou ao final da peça, atos variados em que figuravam canções ou canções. A célebre e popular trupe de Leopoldo Fróes<sup>3</sup>, por exemplo, que representava sobretudo comédias, tinha em seu elenco cantores famosos, entre eles o próprio ator que dava nome à companhia, conhecido no meio musical como o compositor de *Mimosa*, canção de sucesso nos palcos e no disco. O mesmo se dava com grupos estrangeiros: a Companhia Dramática Rio-plateense, que esteve em São Paulo em 1915, apresentando dramas e comédias, contava em seu elenco com o jovem e ainda pouco conhecido tenor Carlos Gardel, que se exibia em números de canto. Ademais, conjuntos de declamação também montavam, esporadicamente, revistas, burletas e operetas, enquanto trupes de teatro musicado encenavam, vez por outra, comédias e dramas. Do mesmo modo, as chamadas companhias líricas populares podiam, eventualmente, apresentar operetas em suas temporadas, e vice-versa.

As fronteiras entre os diferentes tipos de espetáculo se tornam ainda mais fluidas se levarmos em consideração o fato de que um mesmo gênero teatral podia conter ou não números de canto. O *vaudeville*, por exemplo, que no Brasil designava certo tipo de farsa ou comédia ligeira<sup>4</sup>, era às vezes entremeado de coplas<sup>5</sup> e canções – daí o fato de algumas peças desse gênero serem identificadas como “*vaudevilles musicados*”. O mesmo ocorria com o sainete, gênero de origem espanhola que, no Brasil como na Argentina, assumiu a forma de comédia de

---

<sup>3</sup> Leopoldo Fróes (1882-1932), ator, compositor e cantor brasileiro, marcou presença nos palcos cariocas e paulistanos do período estudado como primeira figura de uma companhia de comédias e vaudevilles. No início dos anos 1920, aventurou-se pela opereta, mas logo retornou ao antigo filão.

<sup>4</sup> Originalmente, o vocábulo francês *vaudeville* designava certo tipo de canção popular surgida na região do Vale de Vire (Normandia) após a Guerra dos Cem Anos, em que textos satíricos eram “encaixados” em velhas melodias, geralmente para debochar dos invasores ingleses. Acredita-se que o termo seja resultado da fusão entre esses cantos normandos (*vau-de-vire*) e as *voix-de-ville* (canções urbanas que proliferam na França do mesmo período). De todo modo, foi somente no século XVIII que o termo passou a nomear um gênero teatral, designando as farsas entremeadas de *vaudevilles* (canções) encenadas pelos comediantes italianos nos teatros de feira parisienses (JOMARON, Jacqueline de. (dir.) *Le théâtre en France*, vol. 2. Paris: Armand Colin, 1992, p. 165-6). Mais tarde, por volta de 1860, os franceses passaram a chamar de *vaudeville* as comédias que, já sem música, retratavam a sociedade da época (especialmente a burguesia), em situações burlescas, gênero que teve em Geroges Feydeau (1862-1921) seu principal expoente. Em Portugal, até pelo menos o início do século XX, a palavra continuou designando uma “peça que, tendo música ligeira, não podia ser chamada de ópera cômica ou opereta” (SOUSA BASTOS, Antonio de. *Dicionário do teatro português*. Lisboa: Imprensa Libanio da Silva, 1908, p. 153). Já no Brasil, predominou a acepção francesa do termo, designando comédias burlescas geralmente sem música. O principal “vaudevillista” brasileiro foi o carioca Gastão Tojeiro (1880-1975), que também era autor de burletas e, raramente, de revistas.

<sup>5</sup> Versos cantados inseridos no meio do texto dramático.

costumes de curta extensão, geralmente (mas não necessariamente) dotada de música incidental. Disso derivou certa dificuldade, na análise dos dados levantados na imprensa, em classificar os espetáculos teatrais encenados em São Paulo no período analisado nesta tese. De todo modo, para efeitos de análise quantitativa, eles foram reunidos em dois grandes grupos: os espetáculos musicados, que incluem tanto os gêneros ligeiros como os líricos<sup>6</sup>, e os declamados, abrangendo das “altas comédias” e dramas aos *vaudevilles* e comédias ligeiras. As variedades, por não constituírem atrações propriamente teatrais, não foram computadas.

O Gráfico 2 a seguir compara, ano a ano, o número de representações de espetáculos declamados e musicados encenados em São Paulo entre 1914 e 1934. Já o Gráfico 3 apresenta os principais gêneros musicados encenados na cidade (revistas, burletas, operetas, zarzuelas, comédias musicadas, canções encenadas, óperas, etc.), indicando, também anualmente, o número de representações de cada um deles. Ambos os gráficos se baseiam nas informações recolhidas na imprensa paulistana e compiladas na base de dados disponibilizada na internet. Vale lembrar que os jornais consultados publicavam, diariamente, apenas a programação das casas de espetáculo das regiões mais centrais da cidade e de seus bairros mais populosos, raramente citando os teatros e cinemas dos arrabaldes mais periféricos. Ainda assim, os resultados estatísticos obtidos a partir dessas fontes parecem-nos suficientemente significativos para serem tomados como base para o mapeamento do movimento teatral paulistano.

---

<sup>6</sup> A classificação dos espetáculos líricos como teatro musicado se deve ao fato de a ópera ter exercido grande influência nos gêneros teatrais cantados, sendo, na época, um espetáculo bastante popular. Prova disso são as contínuas temporadas em São Paulo da Companhia Lírica Popular, que apresentava óperas a preços acessíveis à toda a população, em teatros do centro e dos bairros. Das 1315 récitas de óperas dadas na cidade entre 1914 e 1934, apenas 679 (menos da metade) foram dadas no Teatro Municipal e no Santana, redutos das elites. As demais encenações se deram, na maior parte, em teatros intermediários como o São José, o Palácio, o Casino, além de cine-teatros como o São Pedro, São Paulo, Brasil. 116 representações foram dadas em teatros populares do Brás.

Gráfico 2 - Representações teatrais em São Paulo, por tipo de espetáculo (1914-1934)

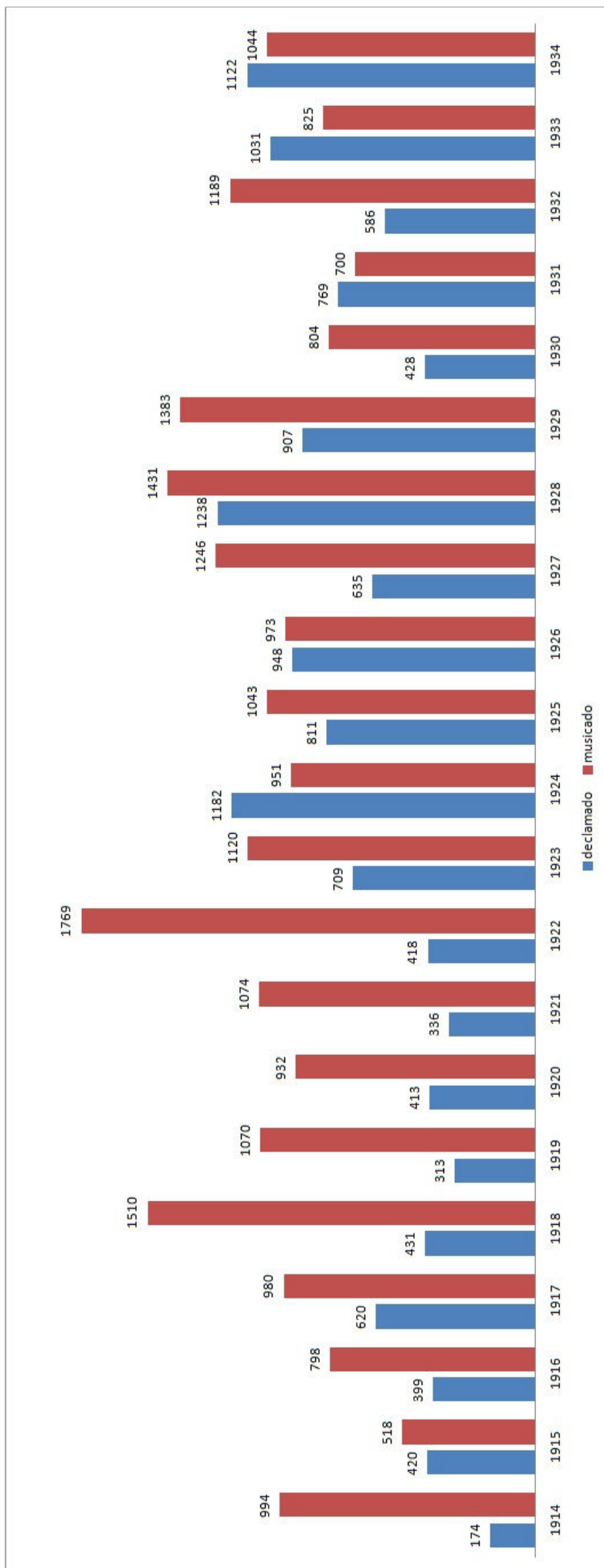


Gráfico 3 – Representações de gêneros teatrais musicados em São Paulo (1914 – 1934)

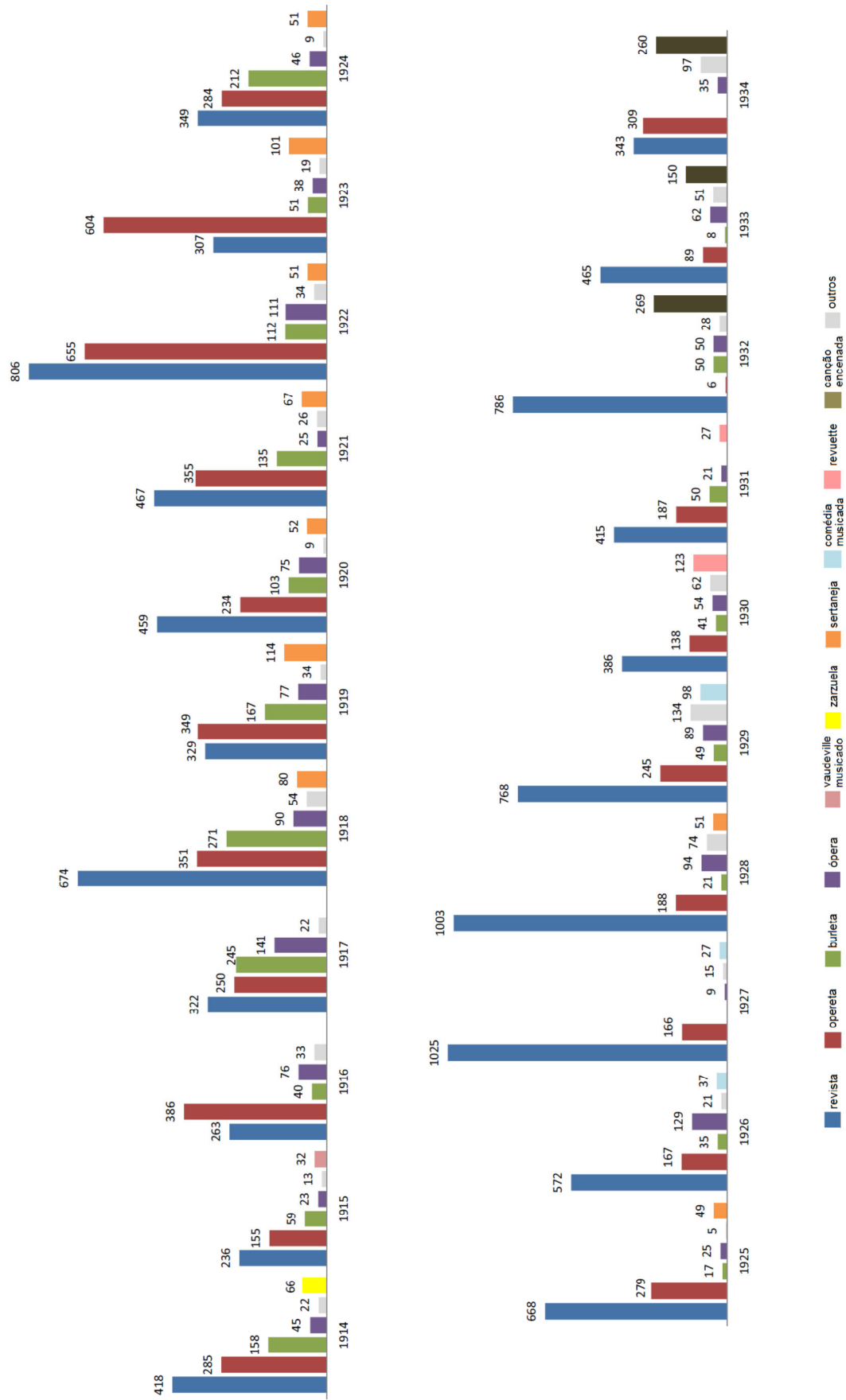


Gráfico 3 - Representações de gêneros teatrais musicados em São Paulo (1914 – 1934)

Ao menos em número de representações, as peças musicadas predominaram nos palcos paulistanos em quase todos os anos do período abordado, como revela o Gráfico 2. *Grosso modo*, tal predominância foi mais discrepante entre 1914 e 1923, e menor entre 1924 e 1934. Nesse segundo período, aliás, as representações declamadas chegaram, em certos anos (1924, 1931, 1933 e 1934), a ultrapassar as de teatro musicado. No movimento geral, portanto, nota-se que este último foi perdendo, gradativamente, sua primazia junto ao público paulistano.

Diversos fatores explicam esse fenômeno. Um deles foi a própria concorrência do teatro declamado, que soube se adaptar à nova realidade imposta pelo cinema e pelos gêneros teatrais com música, adotando a prática do teatro por sessões e investindo em comédias leves, alegres e curtas, mais próximas do *timing* das revistas e burletas. Com efeito, se até 1922 a maior parte das representações declamadas era oferecida em espetáculos completos, a partir de 1924 a situação se inverte, com a adoção do teatro por sessões por algumas companhias de comédia<sup>7</sup>. Do mesmo modo, na segunda metade dos anos 1920, novos gêneros procuraram renovar o teatro declamado, adaptando-a ao gosto, ao bolso e à (curta) paciência do público. Foi o caso do já citado sainete, introduzido em São Paulo por Jayme Costa e Oduvaldo Vianna em 1928. Com apenas uma hora de duração, o gênero expunha de forma ágil e variada tipos e situações da vida urbana cotidiana, em cenas que iam do trágico ao cômico. Conforme ressaltava o cronista teatral da *Folha da Manhã*, tratava-se de “um genero leve, rapido, o que ainda mais se accomoda à vida tumultuosa da Paulicéa, que almoça e janta negócios, que se diverte com os olhos no relógio”<sup>8</sup>. Além disso, aspectos inerentes ao desenvolvimento do próprio teatro musicado, como veremos, acabaram por

---

<sup>7</sup> Embora pequenas trupes de comédia já apresentassem espetáculos por sessões desde o final da primeira década do século XX, foi apenas nos anos 1920 que grandes companhias de comédia passaram a incorporar esse expediente. Foi o caso da Companhia Abigail Maia. Tendo iniciado sua carreira como atriz em revistas e operetas, Abigail Maia (Rio de Janeiro, 1887 – Rio de Janeiro, 1981), conhecida como “*la reine de la chanson*”, foi aos poucos migrando para o teatro declamado. Nos anos 1920, fundou sua própria companhia, que se apresentou pela primeira vez em São Paulo no ano de 1922, em espetáculos por sessões. Tinha as comédias como carro-chefe, mas também apresentava operetas e burletas, geralmente com temáticas sertanejas. Entre outras, ofereciam igualmente espetáculos por sessões as companhias de comédia de Jayme Costa e Procópio Ferreira, que se apresentaram pela primeira vez em São Paulo em 1924.

<sup>8</sup> *Folha da Manhã*, 16.06.1928, seção “Ribaltas e projeções”.

encarecer sua produção, que pouco a pouco se restringiu aos palcos das grandes companhias.

Com relação aos gêneros teatrais musicados cultivados em São Paulo (Gráfico 3), a revista foi o que obteve maior número de encenações durante praticamente todo o período pesquisado, chegando a mais de 1000 representações nos anos de 1927 e 1928. Além dela, também se destacaram a burleta e a opereta e as chamadas peças sertanejas, sobretudo no período entre 1914 e 1924. A seguir, analisaremos esses gêneros separadamente.

### 2.1.1. Revistas

Em 1919, após abrigar por dezoito meses seguidos a Companhia Arruda – cujo repertório era composto majoritariamente por revistas –, o teatro Boa Vista acolheu a Cittá de Napoli, conjunto dialetal italiano dirigido por Carlo Nunziata, bastante conhecido das plateias paulistanas. Com público escasso, a companhia não durou dois meses em cartaz, sendo logo substituída por um novo elenco, organizado na capital pelo empresário José Gonçalves com artistas remanescentes de outras companhias. Assim como a anterior, a nova trupe não obteve grande assistência – considerada, pela imprensa da época, quase sempre “fraca” e nunca superior a “regular”. O cronista teatral do *Correio Paulistano* atribuía a frieza do público, em ambos os casos, aos gêneros cultivados pelas companhias – a Gonçalves encenava comédias, e a Cittá di Napolli, *grand-guignols*<sup>9</sup> e pochades<sup>10</sup>.

As sucessivas vazantes enfrentadas pela casa de espetáculos só cessaram quando a Companhia Gonçalves decidiu alterar seu repertório, com a encenação da revista *Bocados e bocadinhos*, cujo libreto era atribuído a Toda Gente (tratava-se, na verdade, de uma compilação de quadros de outras revistas), e a música, aos maestros paulistas Tenente Lorena e José Bondoni. No dia seguinte à estreia da peça, o colunista do *Correio* oferecia uma explicação para a mudança na disposição

---

<sup>9</sup> Peças curtas de terror, cujo nome deriva da casa de espetáculos francesa em que o gênero se popularizou, no século XIX.

<sup>10</sup> Do francês *pochade* (“pintura executada com rápidas pinceladas”), o termo designa pequenas peças cômicas em um ato, escritas rapidamente, geralmente apresentadas em complemento a outras peças.



do público, numa crônica que deixa entrever o dinamismo da cena teatral paulistana:

desde o dia em que decampou a Companhia Arruda, em 'tourné' por esse Brasil a fóra, o publico 'habitué' [do Boa Vista] foi tambem desertando pouco a pouco, até que o sr. Nunziata acabou por afugental-o de vez com o seu theatro 'Grand Guignol' falsificado. (...)

Veu então para o theatro da Ladeira Porto Geral uma companhia que o empresario sr. José Gonçalves organizou com elementos esparsos de outras companhias dissolvidas. Fez o que poude e estava ao seu alcance o activo empresario. Si a nova 'troupe' não forma um 'ensemble' perfeito no genero, não se póde dizer, comtudo, que seja inaceitavel.

Estreou-se com uma comedia e prosseguiu com outras. Não foi má a estréa. Mas o publico 'habitué' do Boa Vista ainda estava inquisilado com a recordação do sr. Nunziata, cuja 'mala sombra', mesmo de longe, agourentava o recinto do theatro. Felizmente, hontem, a sala parecia estar completamente livre do funesto phantasma, pois apresentava, ruidosa e alegre, um aspecto mais animador. É que o publico do Boa Vista, deixem lá dizer, se habituou ao genero – revista ou burleta, e isto de qualquer forma que lh'o forneça a empresa. É o pratinho predilecto para a sua gula delle. Bem ou mal temperada, a iguaria satisfaz ao seu palladar. Por isso mesmo, a empresa mais que depressa encommendou algo desse genero e dahi o ter o publico apreciado, gulosamente, os "Boccados e boccadinhos", satisfeito e contente de sua vida.<sup>11</sup>

O cronista descreve a nova "iguaria" apreciada pelo público do popular teatro – à qual ele se refere, se não de forma depreciativa, ao menos com certo desdém, utilizando o diminutivo e comparando seu consumo a uma devoração gulosa e acrítica (que esteja bem ou mal temperada, é indiferente), numa imagem quase grotesca. Tamanho desapareço, que será a tônica de praticamente todas as crônicas jornalísticas sobre esse gênero teatral, está certamente associado à identificação do público apreciador do "pratinho" com os frequentadores das "torrinhas", como eram chamadas as galerias dos teatros.

Originária dos teatros de feira parisienses do século XVIII<sup>12</sup>, a revista chegou ao Brasil em meados do XIX<sup>13</sup>, tendo caído definitivamente no gosto do

---

<sup>11</sup> *Correio Paulistano*, 14.06.1919, seção "Teatros".

<sup>12</sup> Foram os comediantes italianos da feira de Saint-Germain que introduziram o gênero na França, sob a forma de pequenas sátiras. Com o tempo, essas peças incorporaram técnicas da ópera-cômica, "alternando *vaudevilles* (canções populares) ou *fredons* (refrãos de canções cujas melodias eram conhecidas do público), a diálogos vivos em que eram representadas todas as classes sociais" (CORVIN, Alain (org.). *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*. Paris: Editions Bordas, 2008, p. 1163 e ss, tradução mnha). Durante a Restauração, a revista já possuía as características com que chegaria ao século XX, impondo-se "como um gênero misto, fundindo texto e música, composta por coplas mais ou menos satíricas, alternadas com partes dialogadas e um final

público carioca nas duas últimas décadas daquele século, sob influência das companhias portuguesas que vinham ao Brasil em excursão – daí a forte presença de revistas lusitanas e luso-brasileiras no repertório de muitas companhias nacionais até as primeiras décadas do século XX, bem como a constante troca de artistas entre os dois países<sup>14</sup>. Na mesma época, ainda em constante diálogo com a produção lusitana, proliferam as produções locais, encabeçadas pelos revistógrafos Artur de Azevedo e Moreira Sampaio<sup>15</sup>.

Inicialmente, o gênero tinha por objetivo traçar uma resenha dos principais acontecimentos do ano anterior, sendo por isso batizado de “revista de ano”. Estruturadas em quadros independentes, sem ligação necessária entre si, as revistas se caracterizavam pela presença dos *compères* (ou compadres), dupla ou trio de personagens que permanecia em cena durante praticamente todo o espetáculo, como um fio condutor dos quadros, e pelo uso de *tipos* – personagens esquematizados, desprovidos de especificidade biográfica e densidade psicológica. É o caso, por exemplo, da mulata, do malandro, do português – que juntos formavam o “trio de base” das revistas cariocas ou luso-brasileiras –, bem como do caipira, do coronel, do funcionário público, do vendedor ambulante e de inúmeros

---

em apoteose. Em linhas gerais (sem ser muito elaborada), ela recorda os acontecimentos recentes, caricatura os personagens do momento ou explora as fontes dos tipos populares. Zomba-se das descobertas tecnológicas, dos meios de transporte, das transformações urbanísticas e das modas literárias” (*Idem, ibidem*).

<sup>13</sup> A primeira revista escrita e encenada no Brasil foi *As surpresas do Senhor José Piedade*, de Justino de Figueiredo Novaes, estreada no Rio de Janeiro em 1859 (RUIZ, Roberto. *O teatro de revista no Brasil: das origens à Primeira Guerra Mundial*. Rio de Janeiro: INACEN, 1988, p. 16). Já em São Paulo, a chegada do gênero foi bem mais tardia. A primeira companhia de revistas a apresentar-se na cidade foi a de Silva Pinto, carioca, em 1897, que um ano mais tarde encenaria a primeira revista paulista, *O boato*, de Arlindo Leal (VENEZIANO, Neyde. *De pernas para o ar: teatro de revista em São Paulo*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006, p. 46).

<sup>14</sup> PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. *Viva o rebolado! Vida e morte do teatro de revista brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991. p.130. As revistas brasileiras exploravam elementos típicos dos dois países e fizeram muito sucesso na primeira década do século XX. Entre elas destacam-se *Fado e maxixe*, de André Brun e João Phoca, estreada em Lisboa em 1909, e *Cá e lá*, de Tito Martins e Bandeira de Gouveia, estreada no Rio de Janeiro em 1904.

<sup>15</sup> Artur Nabantino Gonçalves de Azevedo (São Luís, MA, 1855 – Rio de Janeiro, RJ, 1908) foi um dos mais destacados revistógrafos atuantes no Rio de Janeiro no final do século XIX início do XX. Transferido para a Capital Federal em 1873, como funcionário público, ali trabalhou como jornalista e dramaturgo, atuando ainda como contista e poeta. Além de traduzir e “abrasileirar” dezenas de peças francesas que faziam sucesso no Brasil, especialmente operetas, escreveu inúmeras peças para o teatro musicado, em seus diversos gêneros, sobretudo revistas. Com Francisco Moreira Sampaio (Salvador, BA, 1851 – Rio de Janeiro, RJ, 1901), formou uma frutífera parceria, que assinou as revistas *O mandarim* (1884, responsável pela fixação do gênero revista no Brasil), *O bilontra* (1886) e *O Mercúrio* (1887), entre outras peças de sucesso.

outros personagens que abundavam nas ruas do Rio de Janeiro no início do século passado. Também era comum o emprego de alegorias (personificação de acontecimentos, modas, instituições e abstrações em geral, tais como “a crise”, “a saia-curta”, “o jogo”, “a crônica social”) e de caricaturas vivas, geralmente retratando figuras públicas. A revista possuía ainda outras convenções, como o prólogo (número de abertura, em que eram apresentados os personagens da peça e seu fio condutor), o quadro da imprensa (em que eram personificados os principais jornais da época), os números de fantasia (cenas fantásticas com aparatos luxuosos) e a apoteose (encerramento da peça ou de cada um de seus atos, geralmente de grande efeito)<sup>16</sup>.

Ainda no final do século XIX, contudo, o caráter retrospectivo do gênero começou a ser substituído pela crítica de costumes, processo que se completou na primeira década do século XX, quando praticamente desaparecem as revistas de ano<sup>17</sup>. A partir da década de 1910, com a imposição do teatro por sessões, a extensão do gênero também foi reduzida, com a diminuição paulatina do número de atos de três para dois. Mantiveram-se, porém, suas demais convenções, que só se alterariam com o surgimento das revistas ditas “modernas”. Estas tinham como características o ambiente feérico, expresso no luxo dos cenários e figurinos (daí serem igualmente denominadas fantasias ou *féeries*), bem como na beleza das vedetes, em geral de pernas nuas<sup>18</sup>. Notava-se, também, uma independência ainda maior entre os quadros, que se multiplicavam, e o desaparecimento da figura dos *compères*. Esse novo formato, inspirado nas revistas francesas de *music-hall*,

---

<sup>16</sup> Sobre as convenções do teatro de revista no Brasil, ver: VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. São Paulo, Campinas: Ed. da Unicamp, Pontes, 1991.

<sup>17</sup> Segundo Flora Sussekind, autora de um dos principais trabalhos sobre a revista de ano no Brasil, a popularidade do gênero no Rio de Janeiro do final do século XIX deveu-se, entre outros fatores, à sua capacidade de oferecer referenciais simbólicos para uma cidade em processo de profundas transformações. “Era como se as reformas e a história tivessem se acelerado de tal maneira que a sociedade fluminense necessitasse de mapas teatrais renovados anualmente para que pudesse manter seu autoconceito e um projeto coletivo de futuro” (SUSSEKIND, Flora. *As revistas de ano e a invenção do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986, p. 8). Nessa linha de raciocínio, a solidificação da República e a definitiva modernização da Capital Federal teriam sido responsáveis pelo desaparecimento do gênero, no início do século XX. Ocorre, no entanto, que as revistas de costume, que vieram substituir as de ano, continuaram a oferecer “imagens da cidade”, participando não só de sua construção identitária, como também da dos diversos grupos sociais que nela coexistiam.

<sup>18</sup> Por “nudez”, nessa época, entendia-se a exibição das pernas das atrizes e coristas sem as grossas meias de malha que encobriam suas imperfeições. Com o passar do tempo, o nu foi se generalizando pelo corpo das vedetes.

começaria a ganhar força no Brasil no início dos anos 1920, por influência das companhias Ba-ta-clan (francesa) e Velasco (espanhola), que vieram pela primeira vez ao Brasil em 1922 e 1923, respectivamente. Em pouco tempo, o modelo seria adotado por inúmeras trupes cariocas, e também pelas paulistas<sup>19</sup>.

Nos anúncios publicados na imprensa da época, era comum as revistas receberem qualificativos adicionados ao gênero, relativos ao **tema** da peça (revista carnavalesca, política ou de aspectos políticos, fantástica, feminista<sup>20</sup>, patriótica), ao seu **estilo** (burlesca, satírica, humorística, moderna ou modernizada, de grande efeito, charge-revista, revista-relâmpago, revista-paródia, revista-burleta, revista-féerie) ou à sua **nacionalidade** (francesa, argentina, espanhola, italiana, portuguesa, luso-brasileira, ou ainda “de costumes” – portugueses, internacionais, napolitanos, brasileiros, cariocas, paulistas, santistas<sup>21</sup>, mineiros<sup>22</sup>, nortistas<sup>23</sup>). Para os objetivos da presente pesquisa, interessam-nos, sobretudo, as chamadas “revistas de costumes paulistas” (ou simplesmente “revistas paulistas”), também referidas pela imprensa paulistana como “de costumes locais”, que proliferaram a partir de 1914.

#### a) Revistas paulistas

Ambientadas na cidade de São Paulo e tendo por objetivo caricaturar e criticar eventos, personagens e costumes da cidade, as revistas paulistas revelam a sede da sociedade paulistana em se ver representada nos palcos, por meio dos tipos e da música ali divulgados. Em parte, essa produção ecoava uma tendência observável em diversas grandes cidades do mundo ocidental, as quais, desde a

---

<sup>19</sup> A influência da Ba-ta-clan francesa sobre as companhias brasileiras pode ser verificada já no nome de algumas delas, surgidas a partir de meados da década de 1920: Tro-lo-ló, Ba-ta-clan preta, Frou-Frou, Ra-ta-plan, Casino de Paris, Montparnasse, entre outras.

<sup>20</sup> É o caso da revista *O mundo às avessas*, de Renato Alvim e Eurico Gracindo, representada em São Paulo em 1922 pela companhia carioca Antonio de Souza. Embora recebesse esse qualificativo, não era exatamente “feminista”; antes zombava dos ideais do movimento.

<sup>21</sup> É o caso de *O gavião molhado*, “revista de costumes santistas” que se encontrava em ensaios no final de 1916 (*O Estado de S. Paulo*, 03.11.1916, seção “Palcos e circos”).

<sup>22</sup> É o caso da revista *Nhô Quim*, “revista de costumes mineiros” representada em São Paulo pela Companhia do Palácio Teatro em 1917.

<sup>23</sup> É o caso de *O perereca*, “revista de costumes nortista” escrita pelo ator pernambucano Leoni Siqueira, líder de uma das raras companhias de revista externas ao eixo Rio-São Paulo que excursionou pelo país. A peça foi encenada em São Paulo no ano de 1922.

virada do século XIX para o XX, tornaram-se um dos motes preferidos dos gêneros teatrais musicados, especialmente a revista. Daí o surgimento de títulos como *Paris-Eiffel* (Paris, 1890), *A capital federal* (Rio de Janeiro, 1897), *Paris qui danse* (Paris, 1901), *Madrid alegre* (Madri, 1911), nomeando peças que tinham a própria cidade como cenário, personagem e eixo central<sup>24</sup>. Ao mesmo tempo, a proliferação de revistas paulistas parecia atender também a uma demanda específica de São Paulo, que nesse momento passava por um singular processo de redefinição de sua identidade – não só enquanto a cidade sem fisionomia nem memória coletiva em que havia se transformado nos últimos anos, mas também como a capital de um estado que, desde as últimas décadas do século XIX, vinha buscando legitimar sua liderança política e econômica sobre o resto do país. Daí a escolha do adjetivo “paulista” (e não “paulistana”) para qualificar as revistas ambientadas na Pauliceia. Mais do que uma nascente metrópole, com os problemas e atrativos comuns a quase todos os grandes aglomerados urbanos da época, São Paulo aparecia nessas peças como o centro aglutinador de elementos “típicos” do estado – e, por extensão, do país –, simbolizados por meio do café, do coronel, do caipira, da música “sertaneja”, etc.

Importante lembrar que, naquela segunda década do século XX, começava a ganhar corpo um conjunto de práticas e ideias que deram sustentação a uma espécie de “nacionalismo paulista”<sup>25</sup>, que teve sua expressão mais acabada durante a administração municipal de Washington Luís (1914-1919). Desiludidas com a derrota na Campanha Civilista de 1910<sup>26</sup>, as elites de São Paulo logo iniciaram um processo de retomada de sua hegemonia, não só por meio de medidas político-administrativas, mas também da construção de narrativas históricas que visavam

---

<sup>24</sup> A centralidade capital francesa nas revistas encenadas pela companhia do Casino de Paris perduraria algumas décadas, em peças como *Les patins de Paris* (1902), *Pa-Ri-Ki-Ri* (1918), *Paris en joie* (1933), *Vive Paris* (1933) ou *Paris-New-York* (1934). Quadros como “C’est Paris” ou “Comment on fait une scène bien parisienne”, ambos inseridos na revista *On dit ça* (1923), da Ba-Ta-Clan, vêm reforçar a importância da revista no processo de construção de identidades articuladas em torno das grandes cidades.

<sup>25</sup> SALIBA, “História, tramas e dramas da identidade paulistana”. In: PORTA, Paula (org.). *História da cidade de S. Paulo, vol. 3: a cidade na primeira metade do século XX: 1890-1954*. São Paulo: Paz e Terra, 2004, p. 573.

<sup>26</sup> Como ficou conhecido o apoio à candidatura de Rui Barbosa à presidência da República, tendo como vice o presidente do estado de São Paulo Albuquerque Lins. A chapa, civil, se opunha à do candidato militar Hermes da Fonseca, que, amparado pelo presidente Nilo Peçanha, saiu-se vencedor.

reconhecer no estado o berço da nacionalidade. Não por acaso, é nessa época – conhecida como a “terceira fundação de São Paulo”<sup>27</sup> – que proliferam as formulações historiográficas identificando como “paulistas” os “bravos bandeirantes”, desbravadores das terras do interior e formadores do território nacional<sup>28</sup>. Nesse processo invenção de um passado para a cidade, efetuou-se o apagamento da memória recente, obliterando-se o caráter conflituoso da modernização de São Paulo, de modo a “reatar o fio da continuidade com um passado longínquo e quase mítico”<sup>29</sup>. Foi ainda durante a gestão de Washington Luís que se desenhou o famoso brasão metropolitano, cujo lema (*Non ducor duco* – não sou conduzido, conduzo), nada sutil, reforçava a imagem criada no final do século XIX de São Paulo como “locomotiva da nação”. Ainda que de forma contraditória, como veremos, as revistas paulistas ecoaram essas ideias e ajudaram a criar e divulgar certas imagens do ser paulista e paulistano.

Antes de 1914, praticamente todas as peças do gênero encenadas na cidade eram ambientadas no Rio de Janeiro, trazidas por companhias cariocas em excursão. Às vezes, para agradar o público local, esses elencos montavam revistas cuja ação se passava em São Paulo, escritas por autores locais, mas essas eram iniciativas isoladas e nem sempre bem-sucedidas. A primeira delas se deu já em 1899, dois anos após a chegada do gênero revista à cidade. No mês de maio, foi encenada *O boato*, uma “revista de costumes paulistas” escrita a partir dos acontecimentos ocorridos nos anos de 1897 e 1898<sup>30</sup>. Seu autor, o paulista Arlindo

---

<sup>27</sup> Expressão utilizada pelo geógrafo Pasquale Petrone para se referir aos melhoramentos urbanos da cidade na segunda década do século XX, marco comparável à “primeira” fundação de São Paulo, em 1554, pelos jesuítas, e à “segunda”, em 1872, quando teve início o governo provincial de João Theodoro, em que se deram as primeiras grandes intervenções urbanísticas na capital paulista (PETRONE, Pasquale. “São Paulo no século XX”. In: AZEVEDO, Aroldo de (org.). *A cidade de São Paulo: estudos de geografia urbana*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1958. p. 121).

<sup>28</sup> Dentre as obras difusoras do “mito bandeirante” produzidas nessa época, destaca-se a *História Geral das Bandeiras*, de 1924, do historiador Afonso de Taunay. É verdade que, desde as últimas décadas do século XIX, autores republicanos paulistas vinham utilizando a figura do bandeirante para enaltecer o povo de São Paulo. Mas foi Taunay, afinado com o projeto de retomada da hegemonia das elites paulistas, um dos primeiros a relacioná-los com a construção territorial da Nação (MATTOS, Claudia Valladão de. “Da palavra à imagem: o programa decorativo de Afonso de Taunay para o Museu Paulista”. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo, v. 6/7, 1998-1999, p. 133).

<sup>29</sup> SALIBA, “História, tramas e dramas da identidade paulistana”, *op. cit.*, p. 570.

<sup>30</sup> LEAL, Arlindo. *O Boato. Revista dos acontecimentos de S. Paulo nos annos de 1897-98 em 1 prologo, 3 actos e apotheoses (parte cantante)*. São Paulo: Typographia King, s/d. Segundo Miroel Silveira, que transcreve algumas passagens do texto, uma cópia do libreto completo da peça encontra-se no arquivo de Décio de Almeida Prado (SILVEIRA, *A contribuição italiana ao teatro brasileiro (1895-1964)*. São Paulo: Quíron; Brasília: INL, 1976, p. 111 e ss.).

Leal, que debutava com essa montagem no teatro profissional<sup>31</sup>, teria várias outras peças de sua autoria encenadas em São Paulo nas décadas seguintes<sup>32</sup>. Sob o pseudônimo de José Eloy, assinaria ainda as letras de dezenas de composições populares, todas em parceria com músicos paulistas ligados ao teatro, a exemplo das canções carnavalescas com o violonista Américo Jacomino (o Canhoto)<sup>33</sup> e dos vários tanguinhos e canções sertanejas musicados por Marcello Tupynambá, cuja obra será analisada mais detidamente no terceiro capítulo desta tese. Funcionário público<sup>34</sup>, Leal tinha no jornalismo uma importante ocupação, sendo diretor e coproprietário do vespertino *A noite* e do jornal *O Imparcial*, fundador e diretor da revista *Vida paulista*, crítico dramático dos jornais *Comércio de São Paulo*, *Jornal do Comércio* e da revista *Íris*, de Campinas, além de colaborador dos periódicos *A Tarde*, *Plateia*, *Revista Teatral*, entre outros, nos quais defendia a função educativa do teatro e propugnava a criação de uma dramaturgia autóctone, ecoando as vozes dominantes da época.

Montada no teatro Polytheama, a revista *O boato* tinha autor e produtores locais, mas a Companhia Silva Pinto, que a encenou, era do Rio de Janeiro. A peça conta as aventuras de Quitéria e Anastácio da Sapucaia, casal da cidade paulista de

---

<sup>31</sup> Arlindo Antonio Leal (São Paulo, SP, 1871 – São Paulo, SP, 1921) iniciou-se ainda criança no teatro amador, integrando a Sociedade Dramática Infantil de São Paulo. Em 1886, aos 15 anos, escreveu sua primeira peça, a farsa *Que embrulhada!*, que permaneceu inédita. Dois anos mais tarde, seu vaudeville *O tico-tico* foi encenado na Escola Prudente de Moraes e em Pindamonhangaba, mas muito provavelmente em caráter amador.

<sup>32</sup> A obra teatral de Arlindo Leal inclui ainda as revistas *X.P.T.O ou Yayá me deixe!* (1912) e *O lambari* (1915, em parceria com Carlos Bittencourt), ambas ambientadas no Rio de Janeiro; a revista fantástica *No mundo da lua* (s/d); as burletas *Noiva em apuros* (1911), *Castelos no ar* (1913), *Saias abaixo!* (1913), *Tudo casa* (1913) e *O juiz* (1914); a burleta-revista *Rainha-mãe* (1915), as operetas *A surpresa* (s/d), *Sonho de maxixe* (1912), *Cenas da roça* (1919), *Flor do sertão* (1921) e *A moreninha* (1925); além de diversas comédias, vaudevilles, peças escolares, farsas, e outros gêneros ligeiros. Boa parte das peças citadas foi estreada no Rio de Janeiro, onde o autor viveu no início da década de 1910.

<sup>33</sup> Américo Jacomino (São Paulo, SP, 1889 - São Paulo, SP, 1928) ficou conhecido como Canhoto em função do hábito de tocar violão com a mão esquerda, sem inverter as cordas. Iniciou sua carreira tocando com um trio nos bares de São Paulo, e logo depois em circos e cineteatros. Gravou discos regularmente, registrando composições próprias e de terceiros, sendo um dos músicos paulistas mais reconhecidos no início do século XX (ALBIN, Ricardo Cravo (org.). *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. Disponível em: <[www.dicionariompb.com.br](http://www.dicionariompb.com.br)>. Acesso em 10 jan. 2012).

<sup>34</sup> Oficial de Repartição Central da Polícia de São Paulo, cargo que assumiu em 1893, Leal foi exonerado “por conveniência do serviço público” em 1898, possivelmente em função de suas posições políticas, publicadas em seu jornal *A noite*. Após uma longa luta judicial contra a Fazenda, obtém ganho e causa em 1916, com direito à reintegração do cargo. Nessa época, contudo, já ocupava cargo no alto escalão do Ministério da Agricultura, no Rio de Janeiro. Retorna a São Paulo, onde é nomeado secretário da Delegacia de Recenseamento, cargo em que permanece até sua morte.

Araras que, recém-chegado à capital, entra em contato com alguns elementos da cidade grande, como o teatro da moda, o jogo do bicho, a falta d'água etc. Trata-se de um enredo-padrão, calcado na burleta *A Capital Federal*<sup>35</sup>, de Artur Azevedo, que também abordava a inadequação de uma família interiorana na cidade grande, mote que seria reexplorado por inúmeras outras revistas e burletas a partir de então. Igualmente inspirada nas revistas cariocas, e contrariando as expectativas de ali encontrar somente a “cor local”, a apoteose do primeiro ato, intitulada “A bacanal do Momo”, retrata o carnaval de rua da Capital Federal, com a personificação de seus principais cordões carnavalescos: Tenentes do Diabo, Democráticos e Fenianos<sup>36</sup>. Segundo Neyde Veneziano, a montagem revela a dificuldade dos autores, e talvez mesmo do público, em conceber uma revista fora dos padrões ditados pelas companhias do Rio de Janeiro<sup>37</sup>.

Apesar disso, abundam na peça personagens e alegorias que representam aspectos considerados “típicos” de São Paulo, tais como o vendedor de bilhetes de loteria, imigrante cuja comicidade provém do forte sotaque italiano e da personalidade um tanto bronca; a Cantareira, região de onde provinha boa parte da água da cidade; a Caninha do Ó, aperitivo característico da cidade; o Brás, seu bairro mais populoso; bem como os principais jornais e casas de espetáculo paulistanos. O público, contudo, parece não ter demonstrado grande interesse na montagem, que obteve apenas quatro representações. Do mesmo modo, a revista *Os bolinas*, sobre os acontecimentos do ano de 1899, escrita pelo mesmo autor e anunciada como “em preparo” no folheto impresso de *O boato*, nunca chegou a ser encenada, o que revela certo despreparo do público paulistano – ainda identificado com certos hábitos e modas da capital da República – para montar e assistir a produções locais.

Segundo a bibliografia, a próxima revista a ser referida na imprensa como paulista foi encenada pela Grande Companhia Brandão de Revistas, Operetas e

---

<sup>35</sup> Estreada em 1897, a peça – que reaproveita personagens da revista do ano de 1892, *O tribofe*, do mesmo autor – gira em torno das peripécias do roceiro Seu Eusébio e sua família durante visita à Capital Federal.

<sup>36</sup> LEAL, *O boato*, *op. cit.*

<sup>37</sup> VENEZIANO, *De pernas pro ar*, *op. cit.*, p. 82.



Vaudevilles<sup>38</sup> no teatro Polytheama em setembro de 1907, sendo considerada “a nota local” da temporada daquela trupe carioca<sup>39</sup>. Trata-se de *Vai ou racha*, “letra e arranjo musical de um talentoso maestro paulista que se *denuncia* sob o pseudônimo de John Koping”<sup>40</sup>. Tratava-se, na verdade, de Assis Pacheco<sup>41</sup>, maestro da companhia e igualmente responsável pelos números musicais da peça, originais e compilados<sup>42</sup>. Nascido em Itu, interior de São Paulo, Pacheco desenvolveu uma longa e profícua carreira nos palcos do Rio de Janeiro, onde atuou como maestro e compositor, tendo musicado, além de revistas e operetas de sua própria autoria, algumas peças do célebre revistógrafo Artur Azevedo, a exemplo da famosa burleta *A capital federal*, em parceria com Nicolino Milano e Luiz Moreira. A imprensa de São Paulo, contudo, jamais perdia a oportunidade de referir-se ao músico como “paulista”, dentro do espírito bairrista que já começa a marcar certas produções culturais da cidade.

Assim como *O boato*, *Vai ou racha* aludia aos “factos de mais relevancia na vida da capital, nos ultimos tempos”, apresentando “alguns typos de pessoas conhecidas em S. Paulo [que] foram muito bem apanhados pelos artistas que delles se incumbiram”<sup>43</sup>. Apesar disso, não despertou grande interesse do público, sendo encenada apenas quatro vezes. O mesmo ocorreu com a próxima revista paulista levada à cena, *Brás moderno*, libreto de Henrique dos Reis, música de diversos autores, obtendo duas únicas representações no Teatro Colombo pela companhia

---

<sup>38</sup> Dirigida por seu primeiro ator, João Augusto Soares Brandão (Lomba da Maia, Portugal, 1844 – Rio de Janeiro, RJ, 1921), mais conhecido como “Brandão, o Popularíssimo”, a companhia carioca era bastante apreciada pelo público de São Paulo, onde realizava frequentes temporadas. Nessa ocasião, era diretor da orquestra o maestro Antonio Leal, irmão de Arlindo Leal.

<sup>39</sup> *Correio Paulistano*, 12.09.1907, seção “Teatros e salões”.

<sup>40</sup> *Idem*, 10.09.1907, seção “Teatros e salões”.

<sup>41</sup> Francisco de Assis Pacheco (Itu, SP, 1865 – Rio de Janeiro, RJ, 1937). Compositor, autor teatral, arranjador, maestro, pianista, crítico teatral.

<sup>42</sup> *Correio Paulistano*, 11.09.1907, seção “Teatros e salões”. Nos dias que antecedem à representação da peça, instaura-se uma polêmica sobre a autoria da mesma, atribuída ora a dois membros do Conservatório Dramático e Musical, Wenceslau de Queirós e Gomes Cardim, ora ao compositor Assis Pacheco. Para o jornal *O Estado de S. Paulo*, o mistério era calculado, tendo a intenção de “despertar no publico uma curiosidade doentia, que o espirito commercial dos empresarios explora com certeza e segurança” (*O Estado de S. Paulo*, 12.09.1907, seção “Palcos e circos”). Para dirimir as dúvidas, após a estreia a empresa manda publicar uma nota atribuindo unicamente a Assis Pacheco a autoria da peça. De todo modo, independentemente de sua veracidade, a acusação feita pelo *Estado de S. Paulo* revela a reputação mercenária gozada pelos empresários teatrais da época.

<sup>43</sup> *Correio Paulistano*, 12.09.1907, seção “Teatros e salões”.

carioca Candelária Couto, em 1908<sup>44</sup>. Nos anos seguintes, ao que parece, nenhuma revista encenada na cidade foi identificada como paulista ou de costumes locais.

Além de montar originais de autores paulistas, outra estratégia – menos arriscada – utilizada pelas companhias cariocas para agradar o público paulistano era a de incorporar a montagens pré-existentes elementos da vida na capital. Assim, quando chegavam a São Paulo, peças que faziam sucesso no Rio de Janeiro tinham seus títulos trocados e algumas cenas adaptadas à realidade local. É o caso da revista luso-brasileira *Fado e maxixe*<sup>45</sup>, que em sua montagem paulistana de 1911 alegorizou o estado de São Paulo, transformando-o em personagem do quadro de desfile<sup>46</sup> dos estados brasileiros. Convidada pelo Maxixe e pela Capital Federal a cantar um cateretê, gênero musical típico das populações rurais paulistas, o personagem, com forte sotaque caipira, alegava não mais saber como fazê-lo. Ao tentar entoá-lo, acabava por enxertar, entre suas quadras rimadas, versos das árias “E lucevan le stelle” (da ópera *Tosca*, de Puccini) e “La donna è mobile” (do *Rigoletto de Verdi*)<sup>47</sup>, *que vinham, comicamente, quebrar a métrica (e, provavelmente, a melodia) da cantiga:*

*BRASIL – Tu agora, São Paulo!*

*CAPITAL – Sim. São Paulo, que saia um cateretê!*

S. PAULO – A que poder de tempo eu já não canto mais cateretê! Depois que comecô a vim pra mim a imigração meu folte são as romanza intaliana.

MAXIXE – que romanza, que tragedias! Deixe-se de luxos.

S. PAULO – Não é luxo. O que eu tenho é medo de me confundir.

---

<sup>44</sup> MAGALDI, Sábato e VARGAS, Maria Tereza. *Cem anos de teatro em São Paulo*. 2ª ed. São Paulo: Senac, 2001, p. 45-6. A revista foi estreada em 09.11.1908.

<sup>45</sup> Escrita pelo brasileiro João Phoca e pelo português André Brun, e musicada pelo maestro português Luz Junior, a peça é bastante representativa das constantes trocas entre o teatro de revista português e o brasileiro na primeira década do século XX. Seu argumento gira em torno do trabalho de propaganda realizado pela Sociedade de Geografia no sentido de aproximar Portugal e Brasil. Com esse fim, resolve enviar ao Rio de Janeiro uma canção portuguesa, elegendo, para isso, o fado. Lá chegando, este é apresentado ao maxixe, que por sua vez é convidado a visitar Lisboa. Os quadros da revista são constituídos pelos episódios vividos por cada um desses personagens na capital do país irmão. A revista estreou em dezembro de 1909 no teatro da Rua dos Condes de Lisboa, onde atingiu 168 representações consecutivas, sendo representada no Rio de Janeiro, em dezembro do ano seguinte, igualmente com grande sucesso.

<sup>46</sup> Uma das antigas convenções da revista, o quadro de desfile (que podia exibir os estados de um país, os diferentes gêneros teatrais, os jornais e revistas da cidade, etc.) constituía um de seus momentos exaltantes.

<sup>47</sup> *Rigoletto* e *Tosca* figuravam entre as óperas mais representadas em São Paulo no período analisado (1914-1934), quando totalizaram, respectivamente, 101 e 93 representações.

CAPITAL – Se tu te confundires, que mal faz? Não estamos só em família?

S. PAULO – Tá bem, eu canto, mas se trocá as bola, a curpa é de vancêis.

Sô paulista sô da terra roxa  
Sô da terra que dá bom café.  
Em riqueza, em progresso, em trabáio  
De São Paulo ninguém puxa o pé.

É, é, é, é, é, é, é, é, é,  
Ó doce beijo ó língua pra caretas<sup>48</sup>  
É, é, é, é, é, é, é, é, é,

E se agora o Café está por baixo  
Que ele há de subir faço fé.  
Se não dá em pantanas em droga<sup>49</sup>  
O convênio lá de Taubaté<sup>50</sup>

É, é, é, é, é, é, é, é, é,  
A dona é mole como fio no vento!<sup>51</sup>  
É, é, é, é, é, é, é, é, é

MAXIXE – Está perdido, este diabo, co'as tais de romanza intaliana!<sup>52</sup>

Nos versos do cateretê, concentram-se os estereótipos que por muito tempo seriam associados a São Paulo: a terra roxa (fértil região cafeicultora do oeste paulista), a riqueza, o progresso e o trabalho. Numa crítica à forte presença italiana no estado, que estaria descaracterizando as tradições paulistas, a cena contém os dois elementos que predominariam na produção teatral musicada paulistana nos anos seguintes, centrais na construção de certa “paulistaneidade”: a presença

---

<sup>48</sup> Paródia ao verso “O dolci baci/O languide carezze”, da ária “E lucevan le stelle”.

<sup>49</sup> “Dar em pantanas” ou “dar em droga”: falhar, dar errado, fracassar.

<sup>50</sup> Alusão ao Convênio de Taubaté, acordo firmado em 1906 entre os presidentes dos estados de São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais. Para contornar a crise provocada pelos baixos preços do café, o acordo estabelecia, entre outras medidas, o tabelamento do preços do produto e a compra do excedente pelo governo.

<sup>51</sup> Paródia ao verso “La donna è mobile/Qual piuma al vento”

<sup>52</sup> *Apud* SILVEIRA, *A contribuição italiana ao teatro brasileiro, op. cit.*, p. 126-7.

italiana, já explorada no bilheteiro de *O boato*, e o caipira, identificado a um só tempo como berço das tradições e símbolo do atraso. Vale ressaltar que tanto um como outro são caracterizados por meio da canção – o cateretê caipira e a ária de ópera italiana –, o que revela a importância da música na construção das imagens de São Paulo que emergem dessas peças.

Esses dois elementos também estiveram presentes na primeira revista de costumes paulistas a obter grande êxito junto ao público: *São Paulo futuro*, libreto do estrepante paulista Danton Vampré<sup>53</sup>, em parceria com o experiente carioca J. Nemo<sup>54</sup>, e música de Marcelo Tupinambá. A peça foi levada ao palco do teatro São José em abril 1914 pela Companhia Brandão, já bastante conhecida do público paulistano, tornando-se um marco na produção teatral paulistana. O libreto – calcado, como tantas revistas da época, na burla de Artur Azevedo, *A Capital Federal* – narra as peripécias do caipira Gaudêncio na cidade de São Paulo. Recém-chegado da interiorana “Canguassu dos Pito Aceso”, ele encontra dois conterrâneos, o Doutor Barriga Verde e o soldado Mané Cangaia (que juntos compõem o compadrio da revista), por meio dos quais trava contato com uma série de elementos representativos da realidade urbana da capital, entre elas a própria Paulicéia e seus diversos bairros, a *Light* (companhia de distribuição de energia do município), o café (sustentáculo da economia paulista), o teatro por sessões, o cinematógrafo, o Teatro Municipal, a Academia de Direito. O tipo italiano, apenas esboçado n’*O boato* e no *Fado e maxixe*, ganha centralidade por meio do personagem Felipe Cocheiro, que aparece no segundo ato e chega a ocupar o mesmo espaço dos *compères*. Já o interior do Estado aparece não só nas

---

<sup>53</sup> Danton Vampré (Rio Claro, SP, 1892 - São Paulo, SP, 1949) foi um dos principais autores do teatro musicado produzido em São Paulo nas décadas de 1910 e 1920. Bacharel pela Faculdade de Direito de São Paulo, desenvolveu destacada carreira como advogado, ao lado do irmão Spencer Vampré. Colaborou na imprensa carioca e paulistana, utilizando os pseudônimos Mário da Luz e Tito Lívio. Dado às letras, escreveu poesias e contos, mas dedicou-se principalmente ao teatro, escrevendo e realizando adaptações de obras argentinas, uruguaias e espanholas (MELO, Luiz Correia de. *Dicionário de autores paulistas*. São Paulo: Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo, 1954, p. 649).

<sup>54</sup> Pseudônimo do ator Brandão, primeiro ator da companhia. Não se sabe qual foi sua real participação na autoria da revista, uma vez que seu nome figura apenas na temporada de estreia. Nas demais representações, tanto no Rio de Janeiro como em São Paulo, apenas Danton Vampré é creditado como autor da peça.

constantes alusões de Gaudêncio à sua Canguassu, mas também em dois números musicais da peça, em que se cantam e dançam cateretês<sup>55</sup>.

Alavancada talvez pelo maxixe que figurava num de seus quadros, e que foi comercializado em disco e em partitura com o mesmo título da peça, a revista teve excelente acolhida do público, que lotou o teatro em todas as 38 representações realizadas ao longo de mais de cinco semanas. Ainda no ano de 1914, teve outras 35 representações no mesmo teatro, dessa vez pela Companhia de Revistas, Operetas e Mágicas do Teatro São José, recém-fundada na capital com artistas paulistas e cariocas. Para se ter uma ideia do que esse número representava, basta dizer que as peças, naquela época, permaneciam normalmente uma semana em cartaz, com média de três a sete representações. O crítico teatral do *Correio Paulistano* destacou a contribuição da música de Marcelo Tupynambá para o sucesso da revista, ressaltando que “não poucos números foram bisados a pedidos instantes do público que enchia o teatro”<sup>56</sup>. O mesmo crítico apontou, dois dias mais tarde, ser um

bom symptoma a acceitação que tem tido esta revista no palco do S. José: quer dizer que a Paulicéa já pode ter seus revisteiros e companhias que representam os seus trabalhos nesse genero sem prejuizo para ambos e com agrado do publico. Assim acreditamos que atrás desta revista venham outras<sup>57</sup>.

E foi o que de fato aconteceu. Danton Vampré, em parceria com vários compositores, escreveria novas revistas nos anos seguintes, além de burletas e operetas. Marcello Tupynambá, atuando com outros libretistas, comporia melodias para novas peças. Além deles, outros dramaturgos e compositores paulistas passaram a produzir gêneros teatrais musicados, dos quais muitos tinham a capital ou o interior do estado como pano de fundo. A própria *S. Paulo futuro* voltou a ser encenada quase que anualmente até 1924, reaparecendo nos cartazes em 1931 e 1932 – momento de forte tensão política devido ao golpe de Estado de 1930, no

---

<sup>55</sup> VAMPRE, Danton. *S. Paulo futuro*. Revista paulista. Texto datilografado submetido à Polícia de Costumes de São Paulo para censura prévia. São Paulo, 1931. Arquivo Miroel Silveira, DDP 1114. Embora datado de 1931, tudo leva a crer que o texto é o mesmo da montagem de 1914, ao qual, no entanto, foram feitos alguns cortes e acréscimos, facilmente identificáveis por meio da comparação das críticas publicadas nas duas ocasiões.

<sup>56</sup> *Correio Paulistano*, 25.03.1914, coluna “Teatros e salões”.

<sup>57</sup> *Idem*, 27.03.1914, coluna “Teatros e salões”.

qual se assiste à retomada do “paulistismo” que desembocaria na Revolução de 1932. Ao longo desse período, a revista totalizou 172 representações.

A tabela a seguir lista todas as 52 revistas representadas na cidade de São Paulo entre 1914 e 1934 que foram identificadas na imprensa como “paulistas”, “de costumes paulistas” ou “locais”, na ordem cronológica em que foram levadas aos palcos.

Tabela 5 – Revistas paulistas representadas em São Paulo (1914-1934)					
título	autor libreto	autor música	ano de estreia	Companhias que a encerraram	nº de representações (ano) total
S. Paulo futuro	Danton Vampré	Marcello Tupynambá	1914	Bradão* (estreia), Gonçalves, Oliveira, Arruda, Cia Popular Portuguesa, João Rodrigues, Alvaro Diniz*, Cia do Palace Theatre, Juvenal Fontes e Otilia Amorim, Cia Permanente do Colombo	73 (1914) 7 (1916) 25 (1917) 18 (1918) 12 (1919) 5 (1920) 3 (1921) 3 (1922) 3 (1924) 11 (1931) 12 (1932) 172
Só pra falar	Cardoso de Menezes	Luiz Filgueiras	1914	José Gonçalves	41 (1914) 41
Na ponta da faca	João Rodrigues	Eduardo Bourdot e Giacomo Pesce	1914	João Rodrigues (estreia), Margarida Martins*, Nair Alves*	18 (1914) 2 (1915) 23 (1916) 6 (1917) 11 (1918) 11 (1919) 2 (1924) 3 (1922) 2 (1923) 78
S. Paulo em fraldas	Ricardo de Oliveira e Ernesto Paiva Rio	Bentinho Cintra	1914	José Gonçalves (estreia), Arruda	17 (1914) 19 (1918) 10 (1919) 46
Chaves e parafusos	Cardoso de Menezes e Abreu Dantas (Olival Costa)	Luz Junior	1915	Galhardo-Palmyra*	14 (1915) 14
Você exagera	Alfredo d'Arco	(não informado)	1916	trupe de variedades	4 (1916) 04
A posse do presidente	Luiz Rocha, Rip-Rap e Antonio Silva	Luiz Moreira, Raul Martins e Verdi de Carvalho	1916	Christiano de Souza*	9 (1916) 09
A picareta	Augusto Gentil	Paschoal Pereira	1916	Cia Ruas*	10 (1916) 10
O recruta do 43	Theodomiro Guedes	Frederico Cotó	1917	Arruda	19 (1917) 19

O café de S. Paulo	Danton Vampré e Candido de Castro	Sophonias D'Ornellas	1917	Candido de Castro*	12 (1917) 12
A grande fita	Pedro Monte Ablas	Frederico Cotó e outros	1917	Arruda	19 (1917) 1 (1918) 20
Sem tirar nem pôr	Jorge Domingues	Tenente Lorena	1917	Arruda	20 (1917) 6 (1918) 26
O Brás em fraldas	Jorge Domingues	Carlos de Carvalho	1917	Taveira (estreia); Cia Nacional de Revistas	4 (1917) 3 (1923) 07
Sustenta a nota	Juó Bananére, Danton Vampré e Euclides de Andrade	Frederico Cotó, Tenente Lorena, Carlos Paiva, Carlos Carvalho, J. Ribas e F. Maggini	1918	Arruda	58 (1918) 5 (1919) 63
Mau jeito	Alvarenga Fonseca	Frederico Cotó e Carlos de Carvalho	1918	Arruda	16 (1918) 16
Na piririca	Danton Vampré e M. Dó	Sophonias D'Ornellas	1918	Arruda	22 (1918) 4 (1919) 26
Má língua	Furtado de Medeiros	Sophonias D'Ornellas, Luiz Moreira e Carlos Paiva, Raymundo Chaves e Carlos de Carvalho	1918	Eduardo Vitorino*	15 (1918) 15
Off... side	Euclides de Andrade	diversos autores	1918	Arruda	10 (1918) 10
Eu digo a ele!	Cardoso de Menezes	Carlos Paiva e outros	1918	Arruda	21 (1918) 2 (1919) 10 (1921) 2 (1922) 4 (1924) 39
Espera aí!...	Rego Barros	Raul Martins	1918	Alvaro Diniz*	18 (1918) 18
O 31 paulista	J. Dias e C. Peixoto	Raul Martins	1918	Raul Coutinho* (estreia), Elvira Beneventi, Nair Alves*, De Angelis, Nino Nello	19 (1918) 9 (1922) 2 (1923) 1 (1928) 31
Depois te explico	A. Gomes	Armando Belardi	1918	Alvaro Diniz*	7 (1918) 07
Já fui...	Jaufer e Droiz	C. Alvarez	1918	Arruda	9 (1918) 09
De luva e cartola	Gastão Barroso e Francisco Nascimento Pinto	dois maestros X. X.	1918	Arruda	7 (1918) 07
De duas uma...	Danton Vampré	Sophonias d'Ornellas e	1918	João Rodrigues e Martins Veiga*	11 (1918) 8 (1919) 19

		Tito Brito		(estreia), Gonçalves	
Zé povo	Virgilio Ribeiro	Julio Cristobal	1918	Arruda	8 (1918) 08
Era o que faltava!	João Rodrigues e José Caudilho	Sophonias d'Ornellas	1919	João Rodrigues	8 (1919) 08
Verdades verdadeiras	Chicot	Tenente Lorena	1919	Arruda	9 (1919) 09
O coronel	Sophonias D'Ornellas	Sophonias D'Ornellas (original) e compilada	1920	Arruda (estreia), Gonçalves	18 (1920) 18
Não pega na gente	Antonio Tavares	Bento Mussurunga e Bernardino Vivas	1920	Arruda	12 (1920) 12
Coisas da cidade	João Rodrigues	Julio Cristobal	1921	Gonçalves (estreia), Arruda	26 (1921) 8 (1922) 34
O que o rei não viu	Danton Vampré e Gastão Barroso	diversos autores	1921	Arruda	69 (1921) 16 (1922) 3 (1923) 6 (1924) 94
O cavaquinho	Antonio Tavares	Julio Cristobal	1921	Arruda	13 (1921) 13
Na onda	Jorge Domingues	Tenente Lorena	1921	Arruda	13 (1921) 13
Jornal de cavação	Anibal Machado	Tenente Lorena	1921	Arruda	13 (1921) 1 (1922) 1 (1923) 15
O que o rei não viu - 2a série (ou O que o rei deixou de ver)	Danton Vampré e Gastão Barroso	diversos autores	1921	Arruda	34 (1921) 2 (1923) 9 (1924) 8 (1925) 53
Tosca na tasca	Cardoso de Menezes*	Carlos Paiva	1921	Arruda	1 (1922) 01
É a conta	Salendor	Sophonias d'Ornellas	1922	Pinto Filho	7 (1922) 07
Espia só meu nego	Vicente de Medeiros	músicas compiladas	1922	Nair Alves (estreia): Braz Polytheama, Nino Nello	11 (1922) 1 (1923) 4 (1924) 2 (1928) 18
Acugelê, acubabá	Gaudio Viotti e C. Mendes	(não informado)	1923	Nair Alves-Nino Nello	5 (1923) 05
Coisas do Braz	João do Sal, João do Sol e João do Sul	Julio Cristobal	1924	Arruda	13 (1924) 13
Numero faz favor	Victor Pujol e Octavio Quintiliano	Assis Pacheco, Eduardo Souto e Sá Pereira	1924	Arruda (estreia); Abilio de Menezes; Cia Permanente do Colombo	21 (1924) 14 (1925) 10 (1926) 14 (1929) 1 (1930) 6 (1932) 66
Pauliceia chic	Alfredo Montmorency e Luiz Maranhão	Alfredo Montmorency	1924	Cia Braz Polytheama (estreia); Abilio de Menezes	15 (1924) 2 (1926) 17



S. Paulo em progresso	(não informado)	(não informado)	1924	Pinto Filho*	4 (1924) 04
Isto é que é sorte	Alfredo Montmorency e Luiz Maranhão	Alfredo Montmorency	1925	Arruda	7 (1925) 07
Estação da Luz	Luiz Iglesias e Brasil Gerson	Verdi de Carvalho	1928	Tro-lo-ló*	24 (1928) 24
Paulistaneidade	Manoelino Teixeira, Luiz de Barros e Joaquim Cunha	A. Lago	1928	Ra-ta-Plan*	20 (1928) 20
Milhões de Arlequim	João do Sul (Gastão Barroso)	(não informado)	1929	Norka Rouskaya*	15 (1929) 15
S. Paulo – Broadway	Freire Junior e Luiz Iglesias	Freire Junior	1929	Alda Garrido*	22 (1929) 22
Na terra da garoa	Juracy Vianna e Constantino Montesano	Feliciano Mendes e Seraphim Rada	1930	Cenas Kodak	10 (1930) 10
Angu paulista	Victor Pujol	José Bondoni e Ary Barroso	1932	Cia Permanente do Colombo	10 (1932) 10
Balas dum-dum	João do Sul		1932	Cia Permanete do Colombo	12 (1932)

\* as companhias identificadas com asteriscos são forasteiras (cariocas ou portuguesas), enquanto as demais são sediadas (ou fundadas) em São Paulo.

Além das peças listadas acima, também foram identificadas outras 34 revistas encenadas no mesmo período que, sem serem identificadas como “paulistas”, foram escritas por autores locais<sup>58</sup>.

Tabela 6 – Revistas de autores paulistas representadas em São Paulo (1914-1934)					
título	autor libreto	autor música	ano de estreia	Companhias que a encerraram	nº de representações (ano) total
Ali no duro...	Euclides de Andrade	diversos autores	1914	Eduardo Vitorino* (estreia); Alzira Leão	6 (1914) 10 (1917) 4 (1918) 20
Não te avexe	João Rodrigues e Bento de Andrade	Eduardo Bourdot, Sotero de Souza e Caldeira	1916	João Rodrigues (estreia); Cia do Palace Theatre	14 (1916) 4 (1917) 9 (1918) 6 (1919) 33
Estou voando	Arlindo Leal (José Eloy) e Zé Leite	diversos autores	1917	Leite e Pinho	2 (1917) 02
Ali no mole	Miguel Max	diversos autores	1917	Taveira (estreia); Carrara; Max e Taveira	1 (1917) 7 (1918) 08

<sup>58</sup> Não foram inseridas na listagem as revistas *Yayá fruta do conde*, de Oduvaldo Vianna, nem *O lambari*, de Arlindo Leal, pois apesar de escritas por autores paulistas, ambas estrearam no Rio de Janeiro, tendo a Capital Federal como tema.

Você vai ver...	Juó Bananère, Euclides Andrade e Danton Vampré	Raul Martins e Carlos de Carvalho	1918	Alvaro Diniz* (estreia); Cia do Palace Theatre; Elvira Beneventi; Raul Coutinho*	25 (1918) 9 (1919) 34
A divina increnca	Juó Bananère	Leoncio Alves da Silva	1918	Arruda	33 (1918) 5 (1919) 38
Ponto por ponto	Jorge Domingues	Carlos de Carvalho (arranjo)	1918	Raul Coutinho*	13 (1918) 13
O berimbau do diabo	Carlos de Carvalho (arranjo)	José Bondoni (compilação)	1919	Gonçalves	17 (1919) 17
Beliscos e piparotes	Euclides de Andrade e Danton Vampré	José Bondoni	1919	Gonçalves	10 (1919) 10
Tira a mão dahi	Antonio Tavares e Euclides de Andrade	Julio Cristobal	1920	Arruda (estreia); Gonçalves	28 (1920) 2 (1921) 30
De cabeça inchada	Nino Nello e Francisco Sá	(não identificado)	1922	Nair Alves* (estreia); Nino Nello	3 (1922) 5 (1928) 08
A tentação	Alfredo Montmorency e Luiz Maranhão	Alfredo Montmorency e Mario Silva (orquestração)	1925	Arruda	12 (1925) 12
Céu aberto	Gastão Barroso	José Bondoni (original e compilada)	1927	Pinto Filho* (estreia); Arruda	1 (1926) 54 (1927) 2 (1928) 57
Clevelandia	Euclides de Andrade	José Bondoni	1927	Arruda (estreia); Cia Permanente do Colombo	46 (1927) 2 (1928) 3 (1929) 51
Tudo contra	Gastão Barroso e José Paulo da Camara	(não identificado)	1927	Arruda	15 (1927) 15
As Valentinas	Marques Junior e A. Campos	Zequinha de Abreu	1927	Arruda	51 (1927) 3 (1928) 54
Todas as mulheres	A. Viviani e A. Magalhães	A. Léo	1927	Arruda	37 (1927) 37
Quem conta um conto...	Gastão Barroso e Edu Carvalho	José Bondoni e diversos autores	1928	Arruda (estreia); Permanente do Colombo; Nacional de Revistas do Boa Vista	1 (1928) 25 (1929) 2 (1930) 28
Comigo é na batata	Nino Nello	XPTO	1928	Nino Nello	4 (1928) 5 (1931) 09
Rosas vermelhas	Alfredo Viviani	(não informado)	1928	Lyson Gaster	1 (1928) 13 (1929) 7 (1933) 21
Samba de verdade	João do Sul (Gastão Barroso)	Gaudio Viotti e outros (compilada)	1929	Norka Rouskaya*	10 (1929) 10
Milhões de arlequins	Alfredo Viviani	diversos autores	1929	Lyson Gaster	29 (1929) 29
Joiás Sloper	Gastão Barroso	(não identificado)	1930	Caras e caretas	10 (1930) 10

Toma juízo	Gastão Barroso	(não identificado)	1931	Arco da Velha	16 (1931) 16
Civil e paulista	João do Sul (Gastão Barroso)	Nabor Camargo, Gaudio Viotti e outros	1932	Cia Permanete do Colombo	13 (1932) 13
De pernas pro ar	João do Sul (Gastão Barroso)	diversos autores	1932	Cia Permanete do Colombo	11 (1932) 11
Cara ou coroa	João do Sul (Gastão Barroso)	(não identificado)	1932	Cassino de Paris	22 (1932) 22
Na bola preta	Francisco Sá	Breno Rossi	1932	Cassino de Paris	21 (1932) 21
Fumo forte	Paulo do Coque	(não identificado)	1932	Cassino de Paris	15 (1932) 15
Vê se te ajeitas	Francisco Sá	(não identificado)	1932	Cassino de Paris	15 (1932) 15
A ver navios	João do Sul (Gastão Barroso)	(não identificado)	1932	Cia Permanete do Colombo	1 (1932) 6 (1933) 07
Vatapá	Francisco Sá	Ary Kerner e Brenno Rossi	1933	Folies Bergères	15 (1933) 15
Estou nessa marmita?	Nino Nello	(não identificado)	1933	Grandes espetáculos de revistas alegres	11 (1933) 11
Cherchez la femme	Gastão Barroso	(não identificado)	1933	Grandes espetáculos de revistas alegres	11 (1933) 11
Olha o Zé	Francisco Sá	(não identificado)	1934	Companhiia de variedades de genero brejeiro	18 (1934) 18

\* as companhias identificadas com asteriscos são forasteiras (cariocas ou portuguesas), enquanto as demais são sediadas (ou fundadas) em São Paulo.

Comparadas às do Rio de Janeiro – onde uma revista de sucesso não raro era levada à cena centenas de vezes, e o número de títulos novos, a cada ano, não era inferior a uma dezena –, as cifras parecem modestas. Apenas nove das revistas listadas ultrapassaram cinquenta récitas ao longo de todo o período analisado. Delas, somente *S. Paulo futuro* transpôs o “centenário”<sup>59</sup>, a grande maioria oscilando entre uma e duas dezenas de representações. Para a realidade paulistana, porém, os números são expressivos, sobretudo se levarmos em conta a quase inexistência de uma produção revisteira local nas décadas anteriores, bem

<sup>59</sup> Expressão usada pela imprensa da época para designar 100 representações de uma mesma peça, índice de grande sucesso de público. No Rio de Janeiro, a primeira revista a atingir essa marca, ainda no século XIX, foi *O Bilontra*, de Artur Azevedo, em 1886 (MENCARELLI, Fernando Antonio. *A cena aberta. A interpretação de 'O Bilontra' no Teatro de Revista de Artur Azevedo*. Dissertação (Mestrado em História Social). Campinas, IFHC-Unicamp, 1996, p. 1). Já em São Paulo, seria necessário esperar até 1920 para que uma revista brasileira (*Pé de Anjo*, da dupla Cardoso de Menezes e Carlos Bittenocourt) totalizasse, numa única temporada, uma centena de representações.

como o fato de que, em São Paulo, nem mesmo as revistas cariocas e portuguesas reproduziam os números alcançados na Capital Federal<sup>60</sup>.

Outro dado que chama atenção é o fato de apenas 18 revistas paulistas e sete de autores paulistas terem sido estreadas por companhias forasteiras – cariocas e portuguesas –, certamente no intuito de agradar o público de São Paulo. As restantes, que constituem a grande maioria, foram montadas por companhias locais, o que revela a existência de um circuito autônomo de produção de revistas na cidade, que independia das companhias provenientes do Rio de Janeiro.

A fim de compreender a evolução da produção revisteira paulistana, apresenta-se, a seguir, a distribuição ao longo do tempo dos títulos listados. O Gráfico 4 mostra, ano a ano, o número de representações em São Paulo de revistas escritas por autores locais ou classificadas como paulistas. O gráfico 5 apresenta, para cada uma dessas categorias, o número de novos títulos representados anualmente na cidade.

---

<sup>60</sup> Ainda assim, as cifras alcançadas em São Paulo pelas revistas cariocas e portuguesas de maior sucesso eram superiores às das revistas paulistas. Em 1915, por exemplo, a revista portuguesa *O 31* chegou a 51 representações numa única temporada da Companhia Galhardo, totalizando 287 récitas até 1934. Já *Tim-tim por tim-tim*, a revista portuguesa que maior sucesso alcançou no Brasil, onde estreou em 1889, atingiu ao longo do período pesquisado 123 representações. *De capote e lenço* chegou a 107, e *Fado e maxixe*, a 72. Quanto às revistas cariocas, 16 delas alcançaram mais de 50 récitas entre 1914 e 1934, das quais quatro ultrapassaram cem representações. Foram elas: *Aguenta, Felipe!*, revista que maior sucesso obteve junto ao público paulistano, com 69 representações numa única temporada em 1922, totalizando 301 até 1934; *Pé de anjo*, que numa única temporada, em 1920, alcançou 102 representações, somando 215 récitas ao longo do período; *O pauzinho*, somando 119 representações; *Comidas, meu santo*, 112; *Fora do sério*, 88; *250 contos*, 82; *Meu bem, não chora*, 77; *Olha o Guedes*, 63; *Bric à brac*, 58; *Rio nu*, 58; *Seu Julinho vem*, 56; *Maravilhas*, 53; *Para todos*, 53; *Nas zonas*, 52; *Parcimonia e Comp.*, 52; *Se você jurar*, 51.

Gráfico 4 – Revistas paulistas e de autores paulistas representadas em São Paulo – 1914-1934

(em número de representações)

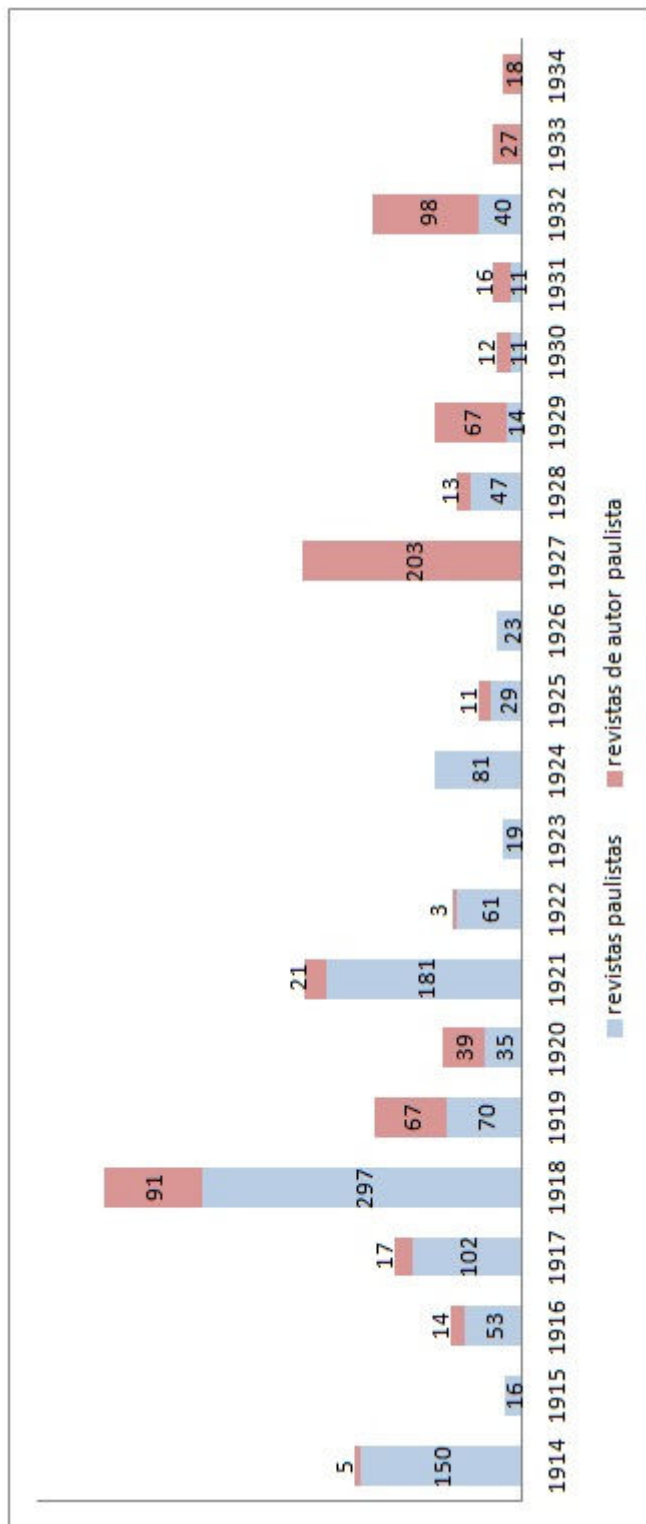
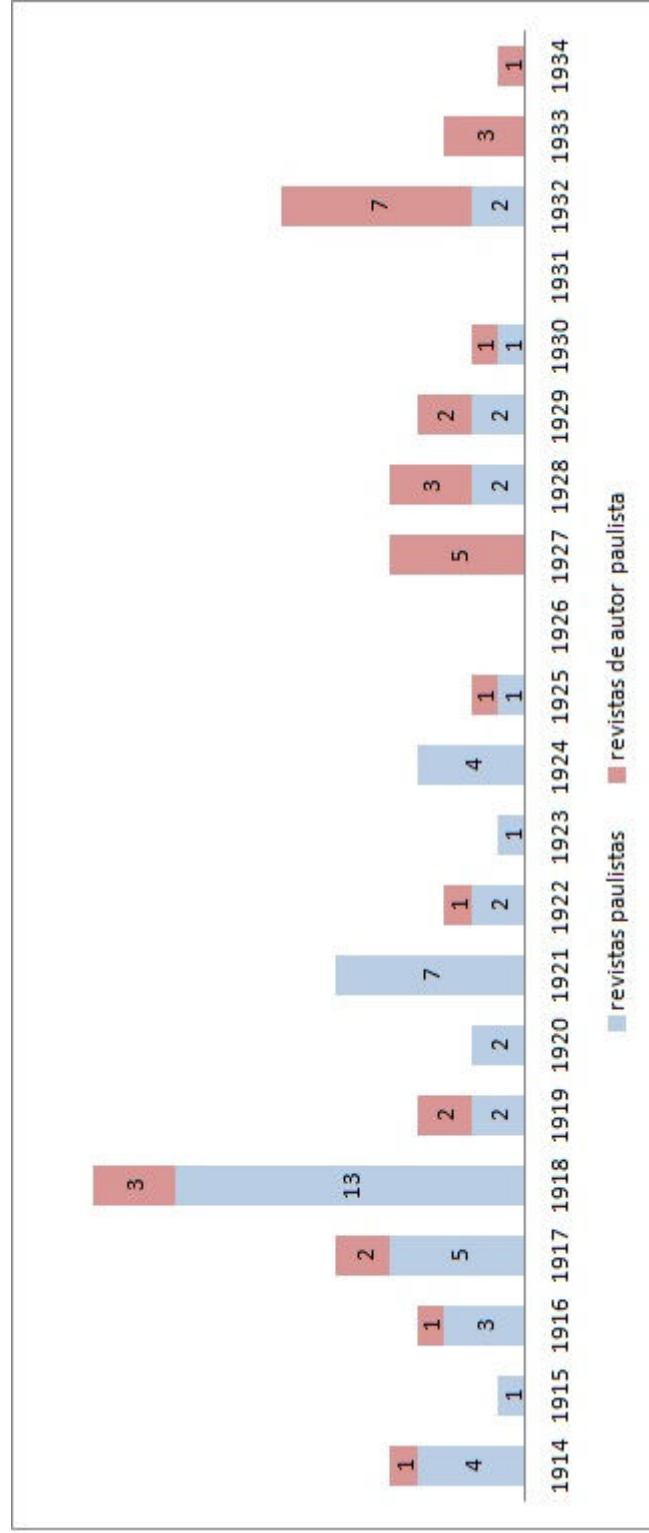


Gráfico 5 – Revistas paulistas e de autores paulistas estreadas em São Paulo - 1914-1934

(em número de títulos)



Nota-se na produção local de revistas a existência de dois períodos claramente distintos. No primeiro e mais prolífico, situado entre 1914 e 1926, concentrou-se a maior parte das revistas identificadas como paulistas, cuja produção atingiu seu ápice em 1918, quando se estrearam nada menos do que 13 novos títulos, num total de 297 representações. No período seguinte, entre 1927 e 1934, concentram-se as revistas de autores locais que não receberam a mesma classificação, com um pico de 207 representações em 1927 e de cinco novos títulos em 1932.

O rápido surto de revistas paulistas, ocorrido no primeiro período, pode ser explicado por diversos motivos. A eclosão da Primeira Guerra, como já foi dito, estimulou a proliferação de companhias locais, principais responsáveis pela montagem das revistas paulistas. É verdade que o ano de 1914 marcou também a “redescoberta” do mercado teatral de São Paulo por companhias vindas do Rio de Janeiro, cuja praça teatral se esvaziara em função do conflito mundial, e que muitas trupes europeias, sobretudo italianas, encontrando-se na capital paulista no momento da deflagração, foram impedidas de regressar ao Velho Continente. Mas a presença carioca não assustou o meio teatral paulistano – ao contrário, estimulou a formação de elencos mistos, com artistas de São Paulo e do Rio de Janeiro, como o organizado pelo empresário José Gonçalves, do qual fazia parte o ator Sebastião Arruda, responsável pela segunda montagem da revista *S. Paulo futuro*. Além disso, companhias vindas do Rio de Janeiro, como as de Alvaro Diniz, Eduardo Vitorino ou Nair Alves, também foram responsáveis por montagens de revistas locais. Quanto às trupes italianas, especializadas principalmente em operetas, elas tinham um público muito específico (os imigrantes do Brás e de outros redutos italianos), não chegando a concorrer com as companhias de revistas.

Outro fator responsável pelo rápido desenvolvimento teatral de São Paulo a partir de 1914 foi a chamada “crise do cinema”, igualmente produzida pela guerra, que interrompeu ou dificultou a importação de filmes no Brasil. A consequente multiplicação dos espetáculos de palco e tela, fenômeno já comentado no Capítulo 1, estimulou igualmente o desenvolvimento de muitas companhias locais que atuavam no “complemento das fitas”, tais como a de João Rodrigues (autor de algumas revistas paulistas) e a do ator Leonardo, sobre as quais falaremos oportunamente.

Finalmente, tem-se nessa época a intensificação do já comentado “nacionalismo paulista”, que incentivou a busca de certa “paulistaneidade”, representada nas revistas por meio de tipos e de hábitos característicos. A identificação do público local com as revistas era reforçada pela presença, constantemente renovada, de elementos da vida na capital, tais como os clubes de futebol da cidade (*De duas, uma; Sustenta a nota; Sem tirar nem por*), os bairros (*Chaves e parafusos; S. Paulo futuro; S. Paulo em fraldas; Só pra falar*); as feiras livres (*Chaves e parafusos; A grande fita; Zé povo*); os clubes carnavalescos (*Não lhe bulas; S. Paulo em fraldas; Sustenta a nota*), a já citada caninha do Ó (*O boato; Só pra falar; S. Paulo em fraldas; Sustenta a nota*), além dos repisados tipos caipira e italiano, com sua “macarronização” linguística característica.

Eram igualmente recorrentes nas revistas paulistas as apoteoses de exaltação à cidade, suas instituições e principais personalidades. *A grande fita*, por exemplo, termina com um tributo ao estado de São Paulo, em que a História, personagem alegórica, “recita quadras sobre a vida do mesmo Estado, desde os bandeirantes até nossos dias, coroando, afinal, a figura que representa S. Paulo”<sup>61</sup>. Títulos como “A alma da Academia” (homenagem à Faculdade de Direito, símbolo da intelectualidade paulista, encerrando o primeiro ato de *S. Paulo futuro*, em 1914); “Gloria ao remodelador” (tributo ao prefeito paulistano Washington Luís, na apoteose final da mesma revista); “Salve Altino Arantes!” (exaltação ao recém-empossado presidente do estado de São Paulo, no encerramento da revista *A Posse do Presidente*, de 1916); “A volta ao trabalho” (apoteose de *Sem tirar nem por*, revista levada ao palco logo após a greve geral de 1917); “Gloria ao Edú Chaves” (homenagem ao laureado aviador paulista<sup>62</sup>, encerrando o primeiro ato de *O que o rei não viu*, de 1921<sup>63</sup>); ou “Gloria a Rui Barbosa!” (apoteose do primeiro ato da

---

<sup>61</sup> *Correio Paulistano*, 15.11.1917, seção “Teatros e salões”.

<sup>62</sup> Filho de Elias Antonio Pacheco Chaves, ex-presidente da antiga província de São Paulo, e tendo acumulado diversos prêmios e recordes aeronáuticos na Europa, o aviador Edu Chaves tornou-se um dos principais símbolos de sucesso pessoal entre as elites cafeeiras paulistanas, representando, por extensão, a própria liderança de São Paulo perante a nação.

<sup>63</sup> Em dezembro de 1920, poucos meses antes da estreia da revista, o aviador realizara uma das maiores proezas aéreas da época, percorrendo num avião da Força Pública de São Paulo, cedido por Washington Luís e estampado com a bandeira estado, a rota que ligava o Rio de Janeiro a Buenos Aires. A confirmação da façanha, noticiada numa enorme placa afixada na fachada do edifício do jornal *O Estado de S. Paulo*, atçou a população paulistana, que saiu em peso às ruas para aclamar o aviador (SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 79 e ss.).



revista *Jornal de Cavação*, também de 1921, que se encerra com um “Hurra à imprensa propulsora do progresso” - “carinhosa homenagem aos nomes, sempre venerados, de Rangel Pestana, Americo de Campos, José Maria Lisboa e outras figuras de relevo na história da imprensa paulista”<sup>64</sup>) deixam transparecer o esforço dos revistógrafos em incorporar a suas peças os discursos oficiais de enaltecimento do estado.

O afinamento entre a produção revisteira e certo “espírito cívico” de São Paulo é evidenciado, ainda, pelo sensível aumento no número de representações de revistas paulistas nos anos de 1924, 1928 e 1932, momentos de inflexão da vida política paulista. Por um lado, é possível que o traumático estado de sítio vivido na capital durante a Revolução de Isidoro<sup>65</sup>, duro golpe na autoestima dos paulistas, tenha incentivado a retomada, nos palcos, dos discursos enaltecidos de sua identidade e de seus valores antimilitaristas, por meio da encenação de títulos novos (*Pauliceia chic*, *S. Paulo em progresso*, *Coisas do Brás*, *Número, faz favor*) e antigos (*S. Paulo futuro*, *Na ponta da faca*, *O que o rei não viu*). Do mesmo modo, no final dos anos 1920, com a intensificação da polarização política que levaria à Revolução de 1930, surgem títulos como *Paulistaneidade*, *Estação da Luz* (alusão a um dos principais símbolos da hegemonia cafeeira) e *S. Paulo-Broadway*, todos levados à cena por companhias cariocas (Tro-lo-ló, Ra-ta-plan e Alda Garrido), num momento em que a crise da hegemonia paulista já ultrapassava as fronteiras do estado, tornando-se questão nacional. É nesse clima político, aliás, que são encenadas na cidade três revistas cariocas de grande sucesso, *Café ou chimarrão?* (1929), *Seu Julinho vai* (1929) e *Seu Getúlio vem* (1930), alusivas à campanha presidencial que, opondo o paulista Julio Prestes e o gaúcho Getúlio Vargas, desembocou no golpe de Estado que pôs fim ao governo das oligarquias. Finalmente, em 1932, a Revolução Constitucionalista traria um último sopro às produções paulistas, com a última montagem de *S. Paulo futuro*, retomada quase

---

<sup>64</sup> *Correio Paulistano*, 07.10.1921, seção “Teatros”.

<sup>65</sup> Como ficou conhecida a ocupação de São Paulo por tropas federais revoltosas em 5 de julho de 1924, lideradas pelo general reformado Isidoro Dias Lopes. Esta foi a segunda grande revolta tenentista brasileira, iniciada exatos dois anos após a Revolta do Forte de Copacabana. Para conter os revoltosos, o Governo da Província optou por abandonar a cidade e cercar seus arredores. Com apoio do Governo Federal, ordenou então um bombardeamento indiscriminado, provocando o maior conflito bélico da história da capital.

20 anos após sua estreia, e a encenação de títulos novos como *Angu paulista* e *Balas dum-dum*.

A valorização de certo “paulistismo”, no entanto, não significa que as revistas paulistas fossem mero instrumento de propaganda dos discursos oficiais. Pelo contrário, ao lado de apoteoses laudatórias, figuravam nessas peças inúmeros quadros de crítica (ingrediente indispensável do gênero revista) que, muitas vezes, contradiziam aquelas imagens edificantes. A revista *Chaves e parafusos*, por exemplo, é bastante fértil nesse quesito, apresentando críticas

ao carnaval, por exemplo; depois à falta de água, em que aparecem as águas do Paraíso, do Moringuinho, e do Taboão, para acudir à sede da população; à Instrução Pública, com o seu vasto programma, que é de despolarizar o cerebro dos normalistas; às conferencias de João Minhoca, aos mercados livres; às questões da guerra, encaradas por prismas diferentes nas seções livres dos jornaes, e muitos outros assumptos que o adeantado da hora não permite que enumeremos aqui.<sup>66</sup>

Nessa linha, também se criticavam importantes símbolos da modernidade paulista, como o Teatro Municipal (*De luva e cartola*) ou a Avenida São João (*Só pra falar*). Do mesmo modo, as flagrantes deficiências nos serviços urbanos de São Paulo, resultantes de uma urbanização promovida aos solavancos e sem planejamento, eram constantemente chacoteadas. Além da falta d’água – tema que desde *O boato* aparecia nas revistas paulistas –, também eram alvos de críticas a Light e a guarda cívica (*S. Paulo futuro*), a companhia telefônica (*A grande fita*) e o gás (*Só pra falar*). A crítica de *S. Paulo futuro* aos “funcionários vadios” – que, segundo o cronista teatral d’*O Pirralho*, “não traduz a verdade” por não dar “uma idéa perfeita da malandrice burocratica”<sup>67</sup> – deixa entrever o descrédito que, desde aquela época, gozavam as instituições públicas. A julgar pelas crônicas jornalísticas, as práticas eleitorais da época eram igualmente satirizadas. Em *Só para falar*, por exemplo, é apresentada uma crítica “ao ultimo recurso da eleição de dois vereadores”<sup>68</sup>. Isso sem falar nas cenas que nunca chegaram a ser encenados, impedidas pela censura prévia a que eram submetidas todas as peças antes de sua

---

<sup>66</sup> *O Estado de S. Paulo*, 31.07.1915, seção “Palcos e circos”.

<sup>67</sup> *O Pirralho*, 24.10.1914, p. 12

<sup>68</sup> *A Plateia*, 10.10.1914.

representação<sup>69</sup>. *A divina incréncia*, por exemplo, de Juó Bananére (provavelmente o mais satírico dos revistógrafos paulistas), foi proibida de ser levada aos palcos, entre outros motivos, por atacar “a comissão da censura theatral, na figura de um de seus membros”. Também era acusada de fazer “críticas descabidas à imprensa”; de enxovalhar, “em termos inconvenientes, um conhecido e respeitado sacerdote<sup>70</sup>”; e de ofender, “com inacreditável desprante, a autoridade policial em varias referencias que lhe faz”<sup>71</sup>. Depois de vetada duas vezes pela comissão de censura do Conservatório, sua representação finalmente seu deu em maio de 1918, já “expurgada dos deslizes e inconveniencias que impediam a sua representação”<sup>72</sup>.

O escárnio das revistas, obviamente, não se restringia à municipalidade e ao mundo político, abarcando diversos aspectos da vida na capital. Nesse sentido, nem mesmo os divertimentos públicos eram poupados, em críticas a personalidades do mundo do espetáculo (a exemplo da famosa bailarina modernista Tórtola Valencia, caricaturada na revista *Jornal de cavação* “com todo o seu cortejo de secretarios, maestro e ‘claque’”<sup>73</sup>), ao futebol, ao cinema e, não sem uma dose de autoironia, ao próprio teatro por sessões.

O que se nota nas revistas paulistas, portanto, é um emaranhado de referências díspares, que não parecem compor um todo coerente (como, aliás, boa parte das manifestações humorísticas do período), embora pipoquem, aqui e ali, elementos que apontam para certo compromisso com a construção de uma identidade paulista, ainda quando pelo viés satírico. Essa falta de coesão, que se pode explicar pelo próprio caráter fragmentário daquele gênero teatral, devia-se

---

<sup>69</sup> Fundado em 1906, o Conservatório Dramático e Musical de São Paulo logo passou a elaborar pareceres censórios sobre as peças a serem encenadas na cidade, “como contrapartida à ajuda recebida dos cofres públicos” para sua construção (AZEVEDO, Elizabeth R. “Conservatório dramático e musical de São Paulo: A primeira escola de teatro do Brasil”. *Luso-Brazilian Review*, vol. 45, n° 2, 2008, p. 68-83). Além de aprovar ou não as peças, tais pareceres podiam ainda impor cortes e classificá-la em “familiar” ou de “gênero livre” (imprópria para menores e senhoritas), cabendo à Polícia fiscalizar o cumprimento dessas determinações. A função censória seria exercida pelo Conservatório até 1927, quando foi assumida pela Delegacia de Diversões Públicas da Polícia.

<sup>70</sup> Trata-se, possivelmente, do Cônego Valois de Castro, deputado federal por São Paulo que teria defendido o *Diário Alemão*, apedrejado em 10 de abril de 1917 após publicar matérias ofensivas ao Brasil (ANTUNES, Benedito. *Juó Bananére. As cartas d’Abaix’o Pigues*. São Paulo: Ed. Unesp, 1998, p. 26). O sacerdote já havia sido objeto de críticas no livro *Galabaro*, de Juó Bananére e Moacir Piza.

<sup>71</sup> Parecer do censor e lente do Conservatório, Wenceslau de Queirós, em 24 de março de 1918 (transcrito no *Correio Paulistano*, 25.03.1918, seção “Teatros”).

<sup>72</sup> Parecer do censor e lente do Conservatório, Wenceslau de Queirós, em 4 de maio de 1918 (transcrito no *Correio Paulistano*, 18.03.1918, seção “Teatros”).

<sup>73</sup> *Correio Paulistano*, 08.10.1921, seção “Teatros”.

ainda ao lugar ambíguo ocupado pelos revistógrafos, a meio caminho entre o compromisso programático com certos projetos das elites – tais como a criação de um teatro nacional ou a legitimação da hegemonia paulista – e as demandas de um público cuja própria existência revelava a inviabilidade daqueles grandes projetos. Antes, porém, de apresentar e contextualizar esses “autores divididos”, é preciso entender as razões da curta existência das revistas paulistas.

Afinal, se os fatores arrolados anteriormente justificam sua proliferação no período imediatamente posterior à eclosão da Primeira Guerra, como explicar sua sensível diminuição na segunda metade da década de 1920? Sintomaticamente, esse decréscimo coincide com o desenvolvimento da chamada revista moderna. Chegada ao Brasil em 1922, como vimos, ela logo promoveu a substituição das antigas revistas de costumes pelas chamadas fantasias ou *féeries*, nas quais números de grande aparato visual eram intercalados com sketches, cantos e bailados. Se no Rio de Janeiro a novidade foi rapidamente absorvida, resultando em dispendiosas montagens integralmente concebidas segundo o novo modelo<sup>74</sup>, em São Paulo o processo de incorporação desses elementos foi mais demorado.

A primeira revista paulista de caráter moderno exibida na cidade foi *Número, faz favor*, dos cariocas Victor Pujol e Octavio Quintiliano, com música de Assis Pacheco, Eduardo Souto e Sá Pereira, estreada em 1924 pela Companhia Arruda e anunciada como “estilo Velasco”. Tratava-se, no entanto, de uma revista escrita nos moldes antigos, caracterizada pela indefectível presença dos compadres (o caipira Sarará, interpretado por Arruda, e o maestro e mulato pernóstico<sup>75</sup> Symphrônio, pelo ator Prata), à qual foram acrescentados um luxuoso figurino e “marcações modernas”, que lhe conferiram “o brilho já indispensável às peças desse genero”<sup>76</sup>.

Essa mesma mistura de procedimentos antigos e modernos apareceria nas revistas de autores locais escritas a partir de 1927. Nesse ano, pressionada pela

---

<sup>74</sup> Foi o caso de *Meia-noite e trinta*, libreto de Luiz Peixoto e música de Assis Pacheco, estreada em 1923 pela Companhia do Teatro São José do Rio de Janeiro e considerada pelo crítico teatral Mário Nunes a primeira revista produzida integralmente segundo o modelo parisiense (NUNES, Mario. *40 anos de teatro, op. cit.*, p. 97). Antes dela, outras montagens já haviam incorporado alguns elementos trazidos pela Ba-ta-clan, mas nenhuma peça havia sido integralmente concebida nos novos moldes.

<sup>75</sup> O mulato pernóstico, que também podia aparecer em versão feminina, era um tipo recorrente na revista antiga, caracterizando-se por trejeitos um tanto afetados e pelo linguajar rebuscado, com o emprego deturpado da língua culta.

<sup>76</sup> *Folha da Noite*, 02.05.1924, seção “Diversões”.

concorrência das luxuosas companhias cariocas de “gênero Ba-Ta-Clan” que visitavam a cidade<sup>77</sup>, a principal trupe de revistas paulistana, a Arruda, sofreu profunda reestruturação, impulsionando a produção local do gênero. Dois dos maiores sucessos encenados esse ano pela companhia foram revistas escritas por autores locais: *Céu aberto* e *Clevelândia*. Embora ambientadas em São Paulo, e tendo como pano de fundo os recentes acontecimentos envolvendo a capital<sup>78</sup>, essas peças não foram rotuladas de “paulistas”. Isso porque pertenciam a um gênero híbrido, “uma alegre mistura da revista antiga com a moderna”, “o ‘compère’ deixando de vez em quando a scena para dar lugar aos numeros de phantasia”<sup>79</sup>. Esse procedimento, que seria adotado em outras revistas de autores paulistas, permitiu a preservação dos quadros de crítica ou de exaltação política, bem como dos tipos identificados como locais, mas não por muito tempo. Em breve, os desfiles de *girls seminuas*, os números de fantasia, as canções populares divulgadas em disco e no rádio e os sketches cômicos de conotação sexual tomariam a cena, deixando pouco espaço à crítica política e à exploração dos personagens-tipo. Suplantada, de um lado, pelas chamadas revistas de gênero livre, “impróprias para senhoras e proibidas para senhoritas”, que proliferaram na cidade a partir de 1932, e de outro, pela comédia de costume para a qual migraram alguns de seus autores, a revista paulista assiste assim a seu ocaso.

## b) Revistógrafos paulistas

Das 52 revistas identificadas como paulistas listadas na Tabela 5, apenas 14 foram escritas por revistógrafos atuantes e conhecidos no Rio de Janeiro<sup>80</sup>. Das restantes, 21 foram assinadas por escritores de São Paulo ou radicados na capital,

---

<sup>77</sup> A primeira trupe brasileira a representar revistas no “estilo Ba-Ta-Clan” em São Paulo, já em 1923, foi a Companhia do Teatro São José do Rio de Janeiro. Três anos mais tarde, também provenientes do Rio de Janeiro, apresentam-se na cidade a Tro-lo-ló, a Negra de Revistas e a Ba-Ta-Clan Preta, todas de “gênero moderno”.

<sup>78</sup> *Céu aberto* tinha por tema os bombardeios sofridos pela cidade durante a Revolução de 1924, enquanto *Clevelândia* fazia alusão à colônia penal homônima estabelecida no município de Oiapoque, no Amapá, para a qual foram enviados muitos dos rebeldes liderados por Isidoro.

<sup>79</sup> Crítica à revista paulista *Clevelândia* (*Folha da Manhã*, 17.06.1927, seção “Ribaltas e projeções”).

<sup>80</sup> Eram eles: Cardoso de Menezes (Frederico Cardoso de Menezes e Souza), conhecido teatrólogo carioca que se mudou para São Paulo em 1914, onde residiu por algum tempo, Rego Barros, Victor Pujol, Luiz Rocha, Alvarenga Fonseca, Octavio Quintiliano, Luis Iglesias, Brasil Gerson, Manoelino Teixeira, Salendor (pseudônimo de Sophonias d’Ornellas) e Antonio Tavares.

ainda que associados, esporadicamente, a autores cariocas<sup>81</sup>. As outras 17 são atribuídas a autores absolutamente obscuros<sup>82</sup>, sobre quem nada se encontrou nas pesquisas, mas entre os quais, muito provavelmente, figuram autores locais. A tabela a seguir lista os principais revistógrafos paulistas atuantes em São Paulo entre 1914 e 1934:

---

<sup>81</sup> Abreu Dantas (pseudônimo de Olival Costa), por exemplo, dividiu com Cardoso de Menezes a autoria de *Chaves e parafusos*; Danton Vampré foi parceiro de J. Nemo (o ator Brandão) na autoria de *S. Paulo futuro* e do ator Candido de Castro em *O café de S. Paulo*.

<sup>82</sup> Não se encontrou nenhuma informação sobre os seguintes autores e parcerias: Ricardo de Oliveira e Ernesto Paiva Rio, Augusto Gentil, Alfredo d'Arco, Theodomiro Guedes, A. Gomes, Jaufé e Droiz (pseudônimos), J. Dias e C. Peixoto, Virgílio Ribeiro, Chicot (pseudônimo) e Vicente de Medeiros.

Tabela 7 – Revistógrafos paulistas

Nome	Pseudônimo	Local e data de nascimento e morte	Formação	Profissão	Revistas
DANTON VAMPRÉ	-	Rio Claro, SP, 1892 São Paulo, SP, 1949	Direito	Advogado, jornalista	S. Paulo futuro (1914), Sustenta a nota (1914), O café de S. Paulo/ S. Paulo moderno (1917), Na piririca (1918), De duas, uma (1918), Você vai ver! (1918), Beliscos e piparotes (1919), O que o rei não viu (1920), O que o rei deixou de ver (1921).
Joaquim EUCLIDES DE Santos ANDRADE	Epandro	Campinas, SP, 1879 São Paulo, SP, 1954	Farmácia	Funcionário público, jornalista	Ali no duro (1914), Sustenta a nota (1914), Off side (1918), Você vai ver (1918), Beliscos e piparotes (1919), Tira a mão daí (1920), Clevelândia (1927).
GASTÃO BARROSO	João do Sul	?	?	Revistógrafo, jornalista	De luva e cartola (1918), O que o rei não viu (1921), O que o rei deixou de ver (1921), Céu aberto (1927), Tudo contra (1927), Quem conta um conto (1928), Joias Sloper (1930), Toma juízo (1931), Cherchez la femme (1933).
JORGE DOMINGUES	-	?	?	?	Sem tirar nem por (1917), Brás em fraldas (1917), Ponto por ponto (1918).
Alexandre Ribeiro Marcondes Machado	Juó Bananére	Pindamonhangaba, SP, 1892 São Paulo, SP, 1933	Engenharia	Arquiteto, jornalista	Sustenta a nota (1918), Você vai ver (1918), A divina increnca (1918).
FRANCISCO SÁ	-	?	?	Jornalista, crítico teatral, revistógrafo	A mulher do holofote (1922), De cabeça inchada (1922), Você não me disse nada (1923), Vai mas custa (1924), Na bola preta (1932), Vê se te ajeitas (1932), Vatapá (1933).
Olívio Olavo de OLIVAL COSTA	Abreu Dantas	Amparo, SP, 1876 Rio de Janeiro, RJ, 1932	Ensino Médio	Jornalista	Chaves e paraquitos (1915)
FRANCISCO NASCIMENTO PINTO	-	?	?	?	De luva e cartola (1918)
ALFREDO Hervey de MONTMORENCY	-	São Paulo, SP, 187? São Paulo, SP, 1939	?	Funcionário Público (vice-presidente dos Correios), pianista, compositor	A Pauliceia chic/ A Pauliceia (1924), A tentação (1925), Isto é que é sorte (1925).

Nome	Pseudônimo	Local e data de nascimento e morte	Formação	Profissão	Revistas
PEDRO MONTE ABLAS	-	?	Direito	Juiz	<i>A grande fita</i> (1917)
JURACY VIANNA	-	São Paulo, SP, ?? São Paulo, SP, 1933	?	Funcionário público (Prefeitura de S. Paulo)	<i>Na terra da garoa</i> (1930)
José ANIBAL Marcondes MACHADO	-	Pindamonhangaba, SP, 1890 Araxá, MG, 1956	Ensino Médio	Jornalista	<i>Jornal de cavação</i> (1921)
Gaudêncio Viotti	Gaudio Viotti	Rio de Janeiro <sup>1</sup> , 1900 São Paulo, SP, 1972	Farmácia	Funcionário público e compositor	<i>Acugelê, acubabá</i> (1923)
MARQUES JUNIOR	-	?	Odontologia ?	Desista?	<i>As Valentinas</i> (1927)
Itálico Vianello	Alfredo Viviani	São Paulo, SP, 1898 São Paulo, SP, 198?	-	Ator	<i>Todas as mulheres</i> (1927), <i>Rosas vermelhas</i> (1928), <i>Milhões d'Arlequim</i> (1929)
JOÃO RODRIGUES	-	?, Portugal, 188? São Paulo, SP, 1922	-	Ator	<i>Na ponta da faca</i> (1914), <i>Não te avexe</i> (1916), <i>Era o que faltava</i> (1919), <i>Coisas da cidade</i> (1921).
Giovani Vianello	Nino Nello	São Paulo, SP, 1896 São Paulo, SP, 1967	-	Ator	<i>De cabeça inchada</i> (1922), <i>Comigo é na batata</i> (1928), <i>Estou nessa marmita?</i> (1933).

<sup>1</sup> ALBIN, op. cit. Desde o início da década de 1920, contudo, Gaudio Viotti é mencionado na imprensa paulistana como “compositor paulista”.



Diferentemente dos revistógrafos cariocas, cuja memória, mesmo que fragmentária, chegou a ser preservada, em São Paulo praticamente todos os autores de revistas caíram no esquecimento – condição que parece ter sido compartilhada pela imensa maioria dos escritores paulistas ligados à produção humorística, obnubilados pelo projeto modernista da Semana de 1922<sup>83</sup>. Partícipes, em sua maioria, do efervescente periodismo da cidade de São Paulo, colaborando em diversos jornais e revistas ou mesmo dirigindo algumas delas<sup>84</sup>, esses autores não chegaram a entrar para a posteridade, nem mesmo aqueles que deixaram uma obra mais extensa, a exemplo de Euclides de Andrade – o Epanthro, pseudônimo com que ficou conhecido na imprensa paulistana, em que teve prolífica atuação<sup>85</sup>. Além das seis revistas elencadas nas tabelas acima, ele foi autor de considerável produção humorística, que chegou a ser publicada em livro<sup>86</sup>, mas acabou esquecido pela memória social. O próprio Danton Vampré, autor da exitosa *S. Paulo futuro*, à qual se seguiram mais oito revistas, muitas escritas em parceria, não teve destino diferente. Autor de um livro de poesias e de pelo menos uma peça teatral “séria”, sua atuação junto ao teatro ligeiro parece ter sido deliberadamente “apagada”: no verbete que lhe foi dedicado no *Dicionário de autores paulistas*, publicado por ocasião das comemorações do IV Centenário de São Paulo, sua mais

---

<sup>83</sup> SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do riso. A representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*. São Paulo: Cia das Letras, 2002, p. 155.

<sup>84</sup> A relação entre teatro de revista e jornalismo, contudo, não era exclusiva de São Paulo. Mesmo no Rio de Janeiro, onde a profissionalização dos autores teatrais era maior, notava-se um constante trânsito entre as páginas dos periódicos e as cenas das revistas. Artur de Azevedo, primeiro grande revistógrafo da Capital Federal, nunca chegou a abandonar a atividade jornalística; Victor Pujol era redator d’*A gazeta de notícias*; Octavio Quintiliano trabalhava para *O jornal*; Rego Barros exerceu, por anos a fio, crítica teatral em diversos órgãos da imprensa carioca, assim como Candido de Castro.

<sup>85</sup> Foi durante o curso de Farmácia, na Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro (1901), que Euclides de Andrade iniciou sua atividade jornalística, trabalhando como revisor do *Jornal do Comércio*. Em Santos, foi redator-secretário de *A Tribuna* e redator-chefe de *A Notícia*, além de colaborar com vários outros jornais. Secretariou o *Correio de Campinas* e *O Comércio de Campinas* antes de ingressar, na capital, como secretário do *Diário Popular*, em 1917. Concomitantemente à atividade jornalística, foi funcionário público, atuando como inspetor do Serviço de Fiscalização Profissional do Departamento de Saúde. Também foi membro da Academia de Ciências e Letras de São Paulo (MELO, Luis Correia de. *Dicionário de autores paulistas*. São Paulo: Comissão do IV Centenário, 1954, p. 54).

<sup>86</sup> A obra impressa de Euclides de Andrade inclui *Beliscos e piparotes* (humorismo), *Velhos gaiteiros* (humorismo), *Linguinhas de prata* (humorismo), *Caipiras e caipiradas* (contos regionais paulistas), *Ouçã mais esta...* (anedotário na forma de conto humorístico), *Estilhaços e granadas* (anedotas da revolução paulista), *Bichos, calouros e veteranos* (páginas humorísticas evocativas da vida de estudante) e *Estrelas e canastrões* (anedotas de gente do teatro).

famosa revista foi identificada como “comédia”, e as demais nem chegaram a ser mencionadas<sup>87</sup>.

Gastão Barroso, considerado pela imprensa paulistana dos anos 1930 “o autor mais representado e aplaudido no gênero de revistas”<sup>88</sup>, tendo escrito nada menos do que treze delas no período analisado, muitas vezes sob o pseudônimo de João do Sul, nem sequer figura no dicionário aludido. Barroso foi parceiro de Marcello Tupynambá em diversas composições, muitas delas de grande sucesso, como *O cigano*, que chegou a ser gravada por Francisco Alves e Vicente Celestino, e *Cabocla apaixonada*, igualmente registrada em disco, mas nem isso lhe garantiu a preservação da memória<sup>89</sup>. O mesmo se deu com Jorge Domingues, autor de cinco revistas sobre quem nada encontramos; Alfredo Montmorency, conhecido compositor popular<sup>90</sup>, autor do texto (em parceria com o igualmente obscuro Luiz Maranhão) e da música de três revistas; e Francisco Sá, “aplaudido revistographo paulista”<sup>91</sup>, jornalista e crítico teatral de *A plateia*, que além das sete peças listadas acima escreveu ainda duas revistas de costumes santistas: *A mulher do holofote* (1922) e *Vai mas custa* (1924).

O único revistógrafo paulista cujo nome não caiu no total esquecimento foi Juó Bananére, pseudônimo de Alexandre Ribeiro Marcondes Machado<sup>92</sup>.

---

<sup>87</sup> A única peça ligeira de Vampré citada no referido dicionário foi a opereta *Flor Tapuia*, classificada como “gênero chabalet” (?). Além de revistas, burletas e operetas, Vampré escreveu ainda a “alta comédia” *As máscaras*, o anteatro *O quadro de Watteau* e o livro de poesia *Rimas bárbaras* (MELO, *Dicionário de autores paulistas, op. cit.*).

<sup>88</sup> *Folha da Noite*, 21.11.1932, seção “Diversões”.

<sup>89</sup> Entre outras composições de Gastão Barroso que chegaram a fazer sucesso na época, destacam-se *Abismo de rosas*, parceria com Canhoto, e *Teu beijo*, com Aurélio Gregori, registrada em disco.

<sup>90</sup> Além de atuar como pianista, Montmorency compunha peças populares para piano, muitas delas editadas em partitura, como a schottisch *Amor... é fita?* (Casa Bevilacqua) e o tango canção *Linda* (Irmãos Vitale), que também chegou a ser gravada em disco, assim como *Ester, Canção do Marinheiro* e *Vou deixar-te*.

<sup>91</sup> *Correio de S. Paulo*, 31.11.1932, seção “Teatro”.

<sup>92</sup> Marcondes Machado iniciou sua carreira jornalística enquanto cursava Engenharia na Escola Politécnica de São Paulo, tendo na atividade jornalística sua principal fonte de subsistência. Iniciando-se como redator e revisor n’*O Estado de S. Paulo*, logo passou a colaborar com *O Pirralho*, já sob o pseudônimo de Juó Bananére. Participou da fundação dos periódicos *O estadinho* (1914), *O Queixoso* (1915) e *O Vespa* (1916). Formado em 1917, estabeleceu um escritório de Arquitetura, responsável pela construção de vários prédios em São Paulo. Nos anos 1920, entre outras publicações avulsas em jornais e periódicos, colaborou no semanário humorístico carioca *A manha*, do Barão de Itararé (Apparicio Torelly). Em 1933, criou em São Paulo o *Diário d’Abaix’o Pignes*, morrendo poucos meses depois. Para o teatro, além das revistas listadas, escreveu ainda o monólogo *Varredoro municipal*, encenado em 1913 em benefício à Igreja de Santa Cecília; as comédias *A guerra ítalo-turca* e *Vai dar o que falar*, além da burleta *Aluga-se um quarto* (FONSECA,

Colaborador do semanário humorístico *O Pirralho* entre 1911 e 1917, onde manteve as colunas “As cartas d’Abax’o Pigues”, “O Rigalegio” e “O Fexa”, Bananère assinava cartas, crônicas, versos e “artigos di funto” numa linguagem inspirada na fala dos imigrantes italianos que viviam na cidade de São Paulo, mimetizando-lhes o sotaque e o vocabulário característicos. Sem ser criador desse recurso – que, como vimos, já era utilizado para caracterizar os tipos italianos no teatro musicado desde, pelo menos, a revista de ano *O boato* –, Marcondes Machado destacou-se por empregá-lo na comunicação escrita, fixando (sem muito critério nem regularidade, é verdade) uma grafia bastante peculiar. Em 1915, o “barbiere e giornalista”, como se autodefinia, saltou das páginas do periódico para os livros, assinando uma coletânea de versos satíricos intitulada *La divina increnca*, que também nomearia uma de suas revistas. “Con a impubricaçó distu livro”, afirma Bananère na página de abertura, “pretendo intrá p’ra Gademia Baolista di Lettera i pr’as pagina da storia patria i da posteritá. També io, como o Jota Jota i o Dante, quero sê o ‘immortale’”<sup>93</sup>. A irreverência do “giornalista” – que, sem concessões, zombava de tudo e de todos, sendo por isso conhecido como “o terror dos políticos”<sup>94</sup> – nos dá uma mostra de como devem ter sido os textos das três revistas que escreveu, dois deles em parceria, infelizmente não encontrados na pesquisa.

Vale destacar, ainda, que um grande número de revistas foi assinado por “revistógrafos de ocasião”, que não chegaram a escrever mais do que uma peça do gênero. O jornalista Olival Costa<sup>95</sup>, que sob o pseudônimo Abreu Dantas escreveu *Chaves e parafusos*, em parceria com Cardoso de Menezes, ficaria conhecido no meio teatral antes por suas burletas regionais, sobre as quais falaremos no próximo item. Outro destacado jornalista que se arriscou na revista foi Aníbal Machado, mais conhecido por sua atuação como repórter d’*O Estado de S. Paulo*. De Juracy Vianna, tudo que se sabe é que era irmão do aclamado dramaturgo

---

Cristina. *Juó Bananère: o abuso em blague*. São Paulo: Ed. 34, 2001, p. 23 e ss.; ANTUNES, *Juó Bananère, op. cit.*, p. 16 e ss.; MELO, *Dicionário de autores paulistas, op. cit.*, p. 327; BANANÉRE, Juó. *La divina increnca*. São Paulo, ed. 34, 2001, p. xxi).

<sup>93</sup> BANANÉRE, Juó. *La divina increnca*. São Paulo, ed. 34, 2001, p. 1.

<sup>94</sup> MELO, *Dicionário de autores paulistas, op. cit.*, p. 327.

<sup>95</sup> Após atuar no jornal *O Estado de S. Paulo* e no vespertino *O Estadinho*, Olival Costa fundou em 1921, junto com outros jornalistas, o vespertino *Folha da Tarde e*, em 1925, a *Folha da Manhã*. Tendo apoiado Julio Prestes na campanha presidencial de 1929, foi duramente perseguido por Vargas no ano seguinte, com a invasão e depredação da sede dos jornais. Depois de fazê-lo voltar à circulação, vendeu-os e retirou-se para o Rio de Janeiro com a família.

Oduvaldo Vianna, funcionário municipal e bastante “estimado nas rodas teatrais e de imprensa” de São Paulo, tendo a vida interrompida por um trágico assassinato em 1933<sup>96</sup>. Pedro Monte Ablas, que foi juiz da 2ª vara de São Paulo, já exercia o magistrado quando escreveu *A grande fita*, e Gaudio Viotti, mais conhecido como músico popular, valeu-se do sucesso de seu samba *Deixa eles pená*, eleito a canção oficial do carnaval carioca de 1923, para escrever sua revista *Acugelê, acubabá*.

Funcionários ou profissionais liberais, a maioria desses autores tinha no teatro antes uma forma de expressar suas ideias do que um meio de vida. Apenas três figuras oriundas do meio teatral, todos profissionais do palco, se dedicariam a escrever revistas. João Rodrigues, ator de origem portuguesa estabelecido em São Paulo no início do século XX, iniciou-se como amador no Grêmio Dramático Português, tornando-se conhecido por imitar caipiras, turcos e capadóci<sup>97</sup>, tipos que transportava para muitas de suas peças. Atuando também como diretor, esteve à frente de diversas companhias que levavam seu nome. O ítalo-descendente Nino Nello, tendo se iniciado nos filodramáticos, seria o primeiro ator de diversas companhias de revistas, em São Paulo como no Rio de Janeiro. Inicialmente especializado nos tipos caipiras, passou depois a representar italianos, que também incorporou a suas revistas e, posteriormente, a suas comédias. Seu irmão, Alfredo Viviani, conhecido por sua voz de barítono, integrou diversas companhias paulistanas de revistas antes de migrar para o rádio.

### 2.1.2. *Burletas paulistas*

“Não é propriamente uma burleta, como foi anunciado, nem se pode denominá-la integralmente de comédia”<sup>98</sup>. Assim o crítico teatral d’*O Estado de São Paulo* iniciava suas considerações acerca de *Gente moderna*, burleta paulista de Gastão Barroso e F. Nascimento Pinto, musicada por Francisco Buggiani e levada à

---

<sup>96</sup> “O assassinio do sr. Juracy Vianna foi premeditado”. Matéria publicada no *Correio de S. Paulo* de 16.10.1933, por ocasião do trágico assassinato do escritor paulista, de cunho passional, caso que ficou conhecido como “crime da rua Direita”. Curiosamente, o advogado de acusação no julgamento do crime foi Danton Vampré.

<sup>97</sup> NELLO, Nino. *Grandezas e misérias do teatro em São Paulo*. Original manuscrito. São Paulo, 1963, p. 96.

<sup>98</sup> *O Estado de S. Paulo*, 17.02.1918, seção “Pacos e Circos”.

cena pela primeira vez, em São Paulo, pela Companhia Arruda, em fevereiro de 1918. A peça gira em torno do golpe que um casal de primos, nobres porém falidos, tenta aplicar num abastado fazendeiro em passagem pela capital, simulando um noivado apenas para receber o dote que lhes é oferecido. Em torno do velho mote do caipira na cidade grande, a peça se desenrola em torno de situações cômicas, valendo-se de personagens-tipo (o rapaz estroina, a criada moderna, o mulato pernóstico, a estela de cabaret, as gigolettes), até o desfecho moralizante: o arrependimento dos primos que, apaixonando-se de verdade, revelam seus planos ao coronel. Este não só os perdoa como, diante da sinceridade dos noivos, dobra o valor do dote. Fazendo coro a seu colega do *Estado*, o crítico do semanário *O Pirralho* enxergou na peça uma “burleta com ares de alta comédia e com um final quase trágico”<sup>99</sup>. Tais considerações apontam não só para a interpenetração entre os gêneros teatrais, musicados e declamados, mas também para a hierarquização entre eles, levantando a dúvida: afinal, o que seria “propriamente” uma burleta?

De origem controversa<sup>100</sup>, o gênero caracterizava-se por possuir um enredo mais ou menos complexo pontuado por episódios burlescos, de grande hilaridade, em que se desenrolavam quiproquós, desencontros entre as personagens e trocas de casais, até o desfecho num final feliz – quase sempre com um ou mais casamentos. Roberto Ruiz refere-se à burleta como uma “revista de enredo”, que não chega a ser opereta “por lhe faltarem condicionais do gênero”<sup>101</sup>. Tal definição, contudo, é bastante parcial, já que muitas das convenções revisteiras (como as alegorias, as caricaturas e as apoteoses) não chegavam a figurar nas burletas “propriamente” ditas. É verdade que, já nos anos 1910, aparece um gênero híbrido – a chamada burleta-revista, que fundia convenções de uma e de outra. Entre as peças produzidas em São Paulo que receberam essa denominação, figurava, por

---

<sup>99</sup> *O Pirralho*, vol. 248, 23.02.1918, seção “De Camarote”.

<sup>100</sup> Parece consensual que o termo tenha se originado na Itália, sendo utilizado para designar óperas cômicas italianas do tipo *intermezzo*. Segundo o *Grove Dictionary*, foi uma das denominações dadas a *La serva padrona*, de Pergolesi, durante suas primeiras representações em Londres, em 1750. Seu desenvolvimento ulterior, contudo, é objeto de discussões (SADIE, Stanley (ed.). *The new Grove dictionary of music and musicians*. Londres: MacMillan, 1980, 20 vols., p. 473). De acordo com L. P. Vasconcellos, ele teria se dado na França do século XIX, como forma de *burlar* o monopólio de exibição de peças declamadas: “os teatros não licenciados faziam intercalar em qualquer peça um mínimo de cinco canções, o que fazia dessa peça, automaticamente, uma burleta” (VASCONCELLOS, L.P. *Dicionário de teatro*. Porto Alegre: L&PM, 1987, p. 33). Já o *Grove Dictionary* descreve um processo semelhante, porém ocorrido na Inglaterra.

<sup>101</sup> RUIZ, Roberto. *Teatro de revista no Brasil*, op. cit., p.21.

exemplo, *Jornal de cavação*<sup>102</sup>, texto de Annibal Machado, música de Tenente Lorena, estreada em 1921 pela Companhia Arruda. A um enredo um pouco mais complexo do que os tradicionais “fios condutores” das revistas, pontuado por certa crítica política e dotado de começo, meio e fim, o autor acrescentou algumas convenções revisteiras. Segundo a crônica do *Correio Paulistano*, a peça girava

em torno da exploração de que é vítima um pobre coronel, com ambições políticas, da parte de dois expertalhões, que, dizendo-se jornalistas de... um jornal que não existe, depennam, com labias promessas, a sua innocente victima, promettendo-lhe uma defesa de arromba de sua candidatura a deputado. Desenvolvendo essa trama, que é bem architectada, Aníbal Machado com muita ‘verve’ passa em rapida revista varias ‘cousas da cidade’, fazendo uma critica ligeira a factos e indivíduos.<sup>103</sup>

Assim, tendo como pano de fundo as desventuras do coronel, surgiam no palco alegorias (tais como “O Boato”, ou o trio “Goma, Cola e Pincel”), caricaturas (como a da já citada bailarina Tórtola Valencia) e apoteoses (a Rui Barbosa, no primeiro ato, e à imprensa, no segundo). Tinha-se, portanto, uma verdadeira “revista de enredo”, tal como proposto por Roberto Ruiz<sup>104</sup>. Na maioria dos casos, porém, as peças classificadas como burletas não passavam de comédias ornadas com números de música, só se assemelhando às revistas por conta de seu caráter “ligeiro”, seu *timing* acelerado, o uso de personagens-tipo e a alternância entre diálogos e canções. Não era raro, aliás, que antigas comédias fossem transformadas em burletas por meio da inserção de números musicais. Foi o caso de *Festa do divino em Irajá*, comédia de costumes cariocas escrita por França Junior no final do século XIX e musicada, em 1921, por Carlos de Carvalho. Ou ainda *Na roça*, comédia caipira do mineiro Belmiro Braga que em suas inúmeras representações em São Paulo foi ornada com números de música.

---

<sup>102</sup> Referida pelos cronistas teatrais, indistintamente, como “revista”, “burleta” ou “burleta-revista”, somente a última classificação foi adotada pela empresa responsável pela montagem, conforme se nota nos anúncios publicados na imprensa.

<sup>103</sup> *Correio Paulistano*, 08.10.1921, seção “Teatros”. Segundo a crônica do jornal *O Estado de S. Paulo*, o desfecho da peça se dá quando, passados dois anos, finalmente alguém abre os olhos do coronel. Para finalizar, lamenta-se que tais golpistas desacreditem a imprensa e prejudiquem sua “missão”, que “teve por servidores em S. Paulo caracteres da envergadura de Rangel Pestana, Americo Campos e José Maria Lisboa, a cuja memoria a revista rende uma homenagem na apothose final.” (*O Estado de S. Paulo*, 08.10.1921, seção “Palcos e Circos”).

<sup>104</sup> Por esse motivo, e como todas as outras burletas-revistas representadas em São Paulo no período analisado, a peça foi classificada como revista (e não como burleta) na Base de dados que complementa esta tese. Cf. [www.memoriadamusica.com.br/teatromusicado](http://www.memoriadamusica.com.br/teatromusicado).

Por outro lado, a alternância entre diálogos falados, canto e dança aproximava a burleta da opereta. Não por acaso, a mais bem-sucedida peça do gênero, a já citada *A Capital Federal*, de Artur Azevedo, foi originalmente chamada por seu autor de “comédia-opereta de costumes brasileiros”, só mais tarde ficando conhecida como burleta. Estreada no Rio de Janeiro em 1897 e reencenada inúmeras vezes em São Paulo ao longo do período estudado<sup>105</sup>, a peça fixou alguns dos cânones do gênero: a construção dramática marcada pelo constante desencontro entre as personagens, a agilidade das cenas e dos diálogos e a preferência por temáticas relacionadas à oposição entre campo e cidade, geralmente com a presença de tipos caipiras. O próprio núcleo de seu enredo – o misto de deslumbramento, crítica e incompreensão do interiorano frente à vida na cidade grande – seria reutilizado em inúmeras outras burletas posteriores, a exemplo de *Gente moderna*, ou até mesmo em outros gêneros musicados, como as já citadas revistas *O boato* e *São Paulo futuro*.

Finalmente, o enredo marcado por quiproquós, confusões, enganos e peripécias, aproximava o gênero do vaudeville. Deste, no entanto, diferenciava-se não só pela presença da música, mas também pelo uso de tipos nacionais. *Arame da sogra*, por exemplo, peça de Miguel Santos com música de Paulino Sacramento<sup>106</sup>, foi indistintamente classificada pela imprensa paulistana como burleta e vaudeville. A ausência de tipos nacionais<sup>107</sup>, contudo, levou-nos a classificá-la como vaudeville musicado.

Durante toda a primeira metade do período estudado (1914-1924), as burletas – praticamente todas brasileiras<sup>108</sup> – ocuparam o terceiro lugar na preferência do público paulistano (cf. Gráfico 3). Do mesmo modo que as revistas, elas também ganharam uma versão “paulista”, desenvolvida por autores locais e assim chamada por ser ambientada na capital ou no interior do estado. A primeira

---

<sup>105</sup> A peça foi representada em 14 dos 21 anos pesquisados, num total de 140 representações, uma média de 10 por ano – número elevado para uma peça antiga.

<sup>106</sup> O músico assinou a partitura da peça em sua primeira representação em São Paulo, pela Companhia Vicente Celestino, em 1923. Já na montagem da Companhia Arruda, três anos mais tarde, a música era atribuída a Bernardino Vivas.

<sup>107</sup> A peça, que gira em torno dos desentendimentos entre sogra e genro, explora um tema típico do vaudeville francês, no qual parecer ter se inspirado, sem se valer tipos nacionais.

<sup>108</sup> Com exceção de uma única burleta italiana, não foram encontradas referências a nenhuma peça do gênero encenada por companhias estrangeiras, nem mesmo portuguesas.

burleta a receber esse rótulo foi *Uma festa na Freguesia do Ó*, de Danton Vampré, musicada por Benedito Lorena. Estreada em São Paulo em 1917<sup>109</sup> pela Companhia Arruda, a peça narra as confusões ocorridas durante uma festa de S. João na então distante e rural Freguesia do Ó (hoje incorporado como um bairro ao município de São Paulo). Um bilhete de amor caído em mãos erradas dá início a uma sucessão de quiproquós que, ao final, são contornados para que tudo termine bem e os pares se unam novamente. Na peça, contracenam personagens-tipo já bastante conhecidos do público, como a “mulata pernóstica” Faustina, responsável pela troca do destino do bilhete e considerada, pela imprensa da época, um “arremedo de Benvinda”, personagem de *A capital federal*<sup>110</sup>; o português Chico Manso, morador do Ó e promotor da festa; o caipira Leôncio, pretendente da filha do anfitrião.

O mesmo modelo de enredo e de personagens seria encontrado em quase todas as burletas classificadas como “paulistas”, nas quais, além do tipo caipira, quase obrigatório, também se notava um esforço em se retratar a “cor local”. Nesse sentido, elas se diferenciavam das congêneres cariocas, que tipificavam as camadas populares urbanas e suburbanas do Rio de Janeiro<sup>111</sup>, embora o caipira também fosse explorado, principalmente pela atriz Alda Garrido.

A Tabela 8 a seguir lista as 25 burletas paulistas ambientadas na capital do estado encenadas em São Paulo entre 1914 e 1934:

Tabela 8 – Burletas paulistas representadas em São Paulo (1914-1934)					
título	autor libreto	autor música	ano de estreia	Companhias que a encerraram	nº de representações (ano)
					total
O caça-dotes	Fabio Barbosa Lima	diversos autores	1914	Arruda; Edu Carvalho; Companhia Paulista de Operetas e Revistas	3 (1914) 8 (1917) 4 (1918) 15
O contrabando	Sebastião de Almeida	Bonacci	1917	Arruda (estreia); De Angelis; Max e Taveira	26 (1917) 13 (1928) 4 (1919) 3 (1920) 7 (1921) 2 (1922) 1 (1925)

<sup>109</sup> A primeira representação da burleta, contudo, se deu no Rio de Janeiro, em 1916, encenada pela Companhia Gonçalves durante excursão à Capital Federal.

<sup>110</sup> A personagem foi identificada pelo crítico do *Correio Paulistano* como um, o que revela a constante recorrência dos tipos nas peças do gênero. (*Correio Paulistano*, 22.08.1917, coluna “Teatros”.)

<sup>111</sup> É o caso da maioria das burletas de Gastão Tojeiro e Armando Gonzaga, os dois principais autores de burletas no Rio de Janeiro. Sobre esses autores, ver RABTTI, Beti. *Teatro e comicitàes 2: modos de produção do teatro ligeiro carioca*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.



					56
Uma festa na Freguesia do Ó	Danton Vampré e João Felizardo	Tenente Lorena	1917	Arruda (estreia); Gonçalves; Nair Alves; Nino Nello; Juvenal Fontes-Otilia Amorim; Permanente do Colombo	50 (1917) 20 (1918) 16 (1919) 3 (1920) 13 (1921) 6 (1922) 2 (1923) 4 (1924) 8 (1931) 8 (1932) 130
Nhô Bento na Capital	Bourdote Filho	(não identificado)	1917	Taveira (Companhia nacional de variedades)	1 (1917) 01
O picareta	Euclides de Andrade	Carlos Sottomayor	1917	Arruda	18 (1917) 10 (1918) 2 (1919) 2 (1920) 2 (1922) 34
A pensão de D. Anna	Danton Vampré e Gastão Barroso	Tenente Lorena e Frederico Cotó	1917	Arruda	14 (1917) 5 (1918) 5 (1921) 24
Temos de tudo	João Rodrigues	Sotero de Souza	1918	João Rodrigues	12 (1918) 7 (1919) 19
Gente moderna	Gastão Barroso e Francisco Nascimento Pinto	F. Buggiani	1918	Arruda	42 (1918) 13 (1919) 6 (1920) 12 (1921) 4 (1922) 2 (1924) 3 (1925) 7 (1932) 89
Visconde de Pim! Pam! Pum!	Wenceslau Ypiranga (pseud.)	Carlos Pagliucchi	1918	Arruda	9 (1918) 09
Eleição de amor	Sebastião de Almeida	Juanico Leite	1918	Arruda	10 (1918)
Estouro da boiada	Bento de Camargo	Sotero de Souza	1918	Raul Coutinho (antiga Alvaro Diniz)	14 (1918) 14
A pensão da mulata	Euclides de Andrade e Ferreira Simões	Tenente Lorena	1918	Arruda (estreia); Gonçalves	20 (1918) 8 (1919) 6 (1920) 10 (1921) 1 (1922) 3 (1923) 1 (1924) 49
Nhá moça	Olival Costa (Abreu Dantas)	Chagas Junior	1919	Arruda (estreia); Gonçalves: Celeste Reis; Nair Alves; Nino Nello	33 (1919) 11 (1920) 11 (1921) 5 (1922) 2 (1923) 3 (1924) 1 (1928) 66
Seu Peneira na cidade	Elias Magalhães	Juanico Leite	1919	João Rodrigues	3 (1919) 03
Aluga-se um quarto	Juó Bananère	Leoncio Alves da Silva	1919	Gonçalves	6 (1919) 06
Aventuras do Arruda	Jean Frans	Leoncio Alves da Silva	1919	Arruda	9 (1919) 09
O candidato do povo	Euclides de Andrade	Tenente Lorena	1919	Arruda	5 (1919) 05
A filha do escrivão	Bento de Camargo	José Bondoni	1919	Arruda	10 (1919) 10
Intrigas na zona	Antonio Tavares	Julio Cristobal	1920	Arruda	12 (1920) 12

Castelos dourados	Armando Gomes de Araújo	Sotero de Souza	1920	Arruda	14 (1920) 14
Não sou caipira	Bento de Camargo	Julio Cristobal	1921	Gonçalves	3 (1921) 03
A família Carrapatoso	Danton Vampré	diversos autores	1921	Arruda (estreia); Pinto Filho	17 (1921) 8 (1922) 2 (1923) 7 (1924) 4 (1925) 38
Maridos em apuros	Danton Vampré	Tenente Lorena	1924	Arruda	3 (1924) 03
Testamento da véia	Maby Midy (Lília Coral)	(não identificado)	1933	Rancho fundo	8 (1933) 08

Outro conjunto de peças, chamadas indistintamente de “burletas regionais”, “burletas sertanejas” ou mesmo “operetas sertanejas”, desenvolveram características tão próprias que acabaram constituindo um gênero à parte. As chamadas “sertanejas”, como ficaram conhecidas essas peças, caracterizavam-se por serem ambientadas no meio rural, genericamente denominado roça ou sertão, e por terem os costumes caipiras ou sertanejos por objeto. Enquanto nas burletas predominava o cômico e a crítica de costumes, o foco das sertanejas era o elogio do sertão, ainda que, muitas vezes, fossem igualmente permeadas pelo humor. Outra importante característica dessas peças foi a divulgação de um repertório musical característico, identificado como caipira ou sertanejo. Por isso, o conteúdo e as características musicais dessas peças serão abordados no capítulo 3, que trata da presença da música no teatro.

### 2.1.3. Operetas

Gênero intermediário entre a revista e os espetáculos líricos, a opereta constituiu um capítulo à parte na história do teatro musicado em São Paulo. Em alguns anos, sobretudo naqueles em que houve forte presença de elencos italianos na cidade, foi o gênero que somou o maior número de representações, chegando mesmo a superar as revistas<sup>112</sup>. Com efeito, embora não tenham sido as únicas<sup>113</sup>,

<sup>112</sup> Como em 1916, 1919 e 1923 (ver Gráfico 3).

<sup>113</sup> Representavam operetas em São Paulo, além das italianas, companhias espanholas, alemãs, portuguesas e vienenses. Algumas das montagens de maior sucesso eram traduzidas e encenadas por trupes nacionais, que também representavam uma ou outra opereta portuguesa.

as companhias italianas de operetas foram as principais responsáveis pela divulgação do gênero – que, segundo o ator Nino Nello, tornou-se “a coqueluche da nossa juventude”, representado na cidade por companhias de diversas nacionalidades:

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 português.<sup>114</sup>

O termo opereta remonta aos séculos XVII e XVIII, quando era utilizado para designar diversos trabalhos cênicos mais curtos (ou menos ambiciosos) do que a ópera, tais como o vaudeville francês, o *Singspiel* alemão e ópera-balada inglesa. Sua fixação como gênero, contudo, se dá no século XIX, quando Jacques Offenbach, com sua famosa ópera bufa<sup>115</sup> *Orfeu dos infernos (1858)*, popularizou um gênero intermediário entre as obras sérias da *Opéra comique* e os *vaudevilles* populares que vicejavam na França<sup>116</sup>. Após se espalhar pela Europa, dando origem a várias escolas nacionais, o gênero atingiu o auge de sua popularização com seu desenvolvimento em Viena, na virada para o século XX. Um dos principais responsáveis por esse processo foi Franz Lehar, autor da famosa *Viúva alegre*, opereta que se tornou conhecida em quase todas as grandes cidades do mundo ocidental, sendo representada em São Paulo em praticamente todos os anos do período analisado, totalizando 170 representações. Após a Primeira Guerra, o gênero adquiriu feições mais populares, com a chamada “opereta moderna”. Seus libretos tornaram-se menos elaborados, e sua música, antes uma sequência de números individuais do que um todo coerente<sup>117</sup>. Foram essas duas últimas modalidades de opereta, a vienense e a moderna (de várias nacionalidades), que predominaram em São Paulo no período analisado.

O gênero se caracteriza pelo enredo sentimental, quase folhetinesco: “É a eterna história de um amor contrariado, triunfando este, porém, pelo casamento

---

<sup>114</sup> NELLO, Nino. *Grandezas e misérias do teatro*. Original manuscrito. São Paulo, 1963, p. 11.

<sup>115</sup> Do francês *opéra bouffe*, que não se deve confundir com a *opera buffa* italiana, de tradição lírica. O termo opereta para essas obras só se fixaria por volta de 1870.

<sup>116</sup> SADIE, Stanley (ed.). *The new rove Dictionary of music and musicians*. Londres: Macmillian Publishers Limited, 1980 (verbete opereta).

<sup>117</sup> SADIE, Stanley (ed.). *The new rove Dictionary of music and musicians*. Londres: Macmillian Publishers Limited, 1980 (verbete opereta).

dos dois namorados, que o alimentaram, a despeito de todos os embaraços”.<sup>118</sup> Eram assuntos recorrentes de seus libretos a decadência da aristocracia europeia, com seus príncipes, duques e baronesas (tema presente em *Suzi, Cavalheiro da lua, Sua alteza, a bailarina, A ultima valsa*), ou a hipocrisia da sociedade burguesa (criticada em *Esposo feliz*). Muitas retratavam o universo dos espetáculos, do teatro e do *démi-monde*, tendo como personagens artistas de opereta, cinema ou café-concerto, como é o caso de *Suzi, Menina do cinema, Papai Guilherme, Saltimbancos, Princesa Wanda do gramofone, Rainha do fonógrafo, Duquesa do bal Tabarin, Sybill, Rainha do cinema*, e tantas outras que fizeram sucesso em São Paulo. Sátiras ao feminismo também eram frequentes em seus enredos (como em *Eva moderna, O outro sexo, Rosa de Stambul, Gri-Gri*).

Mais importante do que os entrecos, contudo, era sua parte musical, em geral recheada de valsas vienenses, árias românticas e duetos virtuosísticos, mais próximos da tradição erudita europeia do que os tangos, maxixes e canções que povoavam as revistas. Por isso, embora condenasse continuamente seus libretos, o crítico do *Correio Paulistano* chamava atenção para o papel educativo das operetas, sobretudo entre as camadas de trabalhadores (que parecem constituir o principal público consumidor do gênero). É o que se depreende de seu comentário acerca da temporada da Companhia italiana de operetas Léa Candini em 1923:

Poucos são os artistas de operetas que têm conseguido se impôr com tanto carinho à admiração do nosso publico quanto a graciosa Léa, que já vem ocupando o Boa Vista ha quasi um anno. E o trabalho da sympathica directora da Companhia de Operetas deste theatro bem merece a nossa admiração, não só pela dedicação e capricho com que sempre montou as innumeradas novidades que nos deu a conhecer, como ainda pelo muito que **contribuiu para difundir em São Paulo o gosto pela musica.**

Essas casas de espectaculos, **a preços populares**, representam na educação artistica de um povo um grande papel, inda que pareça modesta e quasi anonyma a sua contribuição. É nellas que o **publico, desherdado de haveres**, vai buscar um pouco de encanto para a sua **vida de trabalho fecundo e exhaustivo**. É nellas que elles vão buscar um pouco de consolo para o seu espirito ardido na luta intensa do ganha pão diario. É nellas que vai o seu sentimento beber um pouco de poesia e encanto.<sup>119</sup>

---

<sup>118</sup> Crítica à opereta portuguesa *O fado*. *Correio Paulistano*, 29.07.1916, seção “Teatros e salões”.

<sup>119</sup> *Correio Paulistano*, 25.08.1923, seção “Teatros” (grifos meus).

Numa época em que o disco era mercadoria de luxo e o rádio dava ainda seus primeiros passos, o teatro constituía um dos principais meios de divulgação de novas composições, que rapidamente se disseminavam entre a população. Em suas memórias, o paulistano Salvador Pugliese relembra a relação estabelecida entre o público e as músicas de opereta difundidas nos palcos:

Naquela época, o grande e famoso compositor Franz Lehar escreveu a opereta “A Dança das Libélulas”. Quando as partituras chegaram a São Paulo, foram disputadíssimas pelos músicos da época. Não havia gravações nem rádio. Aparelhos de som nem em sonho. Quem sabia tocar um instrumento tinha que estudar as partituras para depois executá-las.

E assim foi com o trecho “Les Gigolettes” da citada opereta. Nas casas, pois quase todas possuíam piano, nos salões, nos teatros e nas ruas era um coro só. A cidade inteira tocava, cantava, assobiava e dançava “Les Gigolettes”, parecia que esta opereta tinha enlouquecido a população.<sup>120</sup>

Embora tenha chegado ao Brasil em 1846<sup>121</sup>, antes mesmo da revista, e já no último quartel do século XIX fossem comuns as encenações em português de operetas francesas, que tinham entre seus principais tradutores o comediógrafo e revisteiro Artur de Azevedo, a opereta não chegou a se nacionalizar, como ocorreu a revista. No repertório das poucas companhias brasileiras que se arriscavam no gênero predominavam operetas estrangeiras, embora, vez ou outra, surgissem alguns títulos nacionais. Esses, no entanto, não passavam de “burletas de grande montagem”<sup>122</sup>, nas palavras de Nunes, faltando-lhes as características musicais do gênero. Segundo o jornalista, também faltavam ao país artistas adequados a esse tipo de espetáculo: “gênero difícil, dependendo de múltiplos requisitos artísticos – figuras, voz, graça, representação expressiva e conhecimentos coreográficos – faleciam-lhe, em mercado pobre, meios de vida”<sup>123</sup>. Daí quase todas as tentativas de se produzir operetas com elencos nacionais terem malogrado. Em 1919, por exemplo, foi criada no Teatro São Pedro do Rio de Janeiro uma Companhia de Melodramas, a fim de explorar o gênero, tão bem-sucedido quando montado por companhias estrangeiras. Durou pouco mais de dois anos, e apesar do relativo êxito, não se radicou nem deu ensejo a novas trupes congêneres.

---

<sup>120</sup> PUGLIESE, Salvador. *Recordar é viver*. São Paulo: s.n., 2006.

<sup>121</sup> Veneziano, Neyde. *De pernas para o ar, op. cit.*, p. 75.

<sup>122</sup> *Idem, ibidem*, p. 9.

<sup>123</sup> NUNES, Mario. *Quarenta anos de teatro, op. cit.*, vol. 2, p. 40.

Em São Paulo, algumas trupes locais – como a Arruda, a Gonçalves e a João Rodrigues – chegaram a encenar algumas operetas portuguesas e outras de autores locais, como Danton Vampré (autor de *Quem será?*, musicada por Giacomo Pesce, e *O número 13*, em parceria com Edu Carvalho, música de Luiz Filgueiras e Eduardo Gonzales), Oduvaldo Vianna (cuja estreia como autor teatral se deu com a opereta *A ordenança do coronel*, de 1916, com música de Eduardo Bourdot), Gastão Barroso (autor de *Adeus amor*, com partitura de Frederico Magini) e Arlindo Leal (autor de *A moreninha*, levada a cena postumamente, com música de Pedro Camin, em 1931). Companhias italianas também estrearam, na língua de Dante, operetas escritas ou musicadas por autores paulistas, a exemplo de *La collana di Perle* (*O colar de pérolas*), de Fausto Cardoso, música de Carlos Pagluicchui, levada à cena pela companhia Clara Weiss, e *Principessa dell'atelier* (*A princesa do atelier*), composta sobre poema de Rocco Galdieri pelo maestro paulista Francisco Casabona, quando este concluía seus estudos em Nápoles. Tratava-se, contudo, de casos isolados, sendo a maior parte das operetas encenadas na cidade por companhias estrangeiras.

#### 2.1.4. Óperas

À primeira vista, pode parecer estranha a inclusão de óperas entre os gêneros de teatro musicado, em geral associados aos chamados “espetáculos ligeiros”. Mas se levarmos em conta não tanto os aspectos formais do gênero, e sim sua forma de apropriação, circulação e consumo, é possível entender as razões dessa decisão. Sobretudo em São Paulo, onde era numerosa a colônia italiana, algumas árias operísticas, tal como na Itália, eram tão ou mais populares que certas canções ou *couplets* de revista. Tal fato é indicado pelos números extraídos da imprensa paulistana: ao longo do período estudado, o gênero se manteve em quarto lugar na preferência do público paulistano, levando-se em conta o número de representações. Em alguns anos, inclusive, chegou a ficar em terceiro, ultrapassando a burleta<sup>124</sup>. Ademais, muitas dessas representações, geralmente a cargo de companhias italianas, eram dadas a preços populares, o que revela o

---

<sup>124</sup> Cf. Gráfico 3, particularmente os anos de 1916, 1925, 1926 e 1928.

interesse que suscitava nas camadas mais baixas da população – a quem os espetáculos líricos estavam geralmente vedados por seus preços proibitivos. O maestro italiano Arturo de Angelis foi um dos responsáveis pela maior acessibilidade do gênero na cidade, ao fundar sua Companhia Lírica Italiana (também conhecida como Lírica Popular). Para se ter uma ideia, enquanto uma cadeira em um espetáculo da Lírica Oficial no Teatro Municipal custava cerca de 25\$000, um lugar na geral do Teatro São José na temporada da Companhia De Angelis custava 1\$600.

A popularidade das óperas também pode ser atestada pela grande quantidade de paródias que recebiam. *Candinha*, burleta de costumes nacionais de Moreira Sampaio, parodiava a ópera *La traviata*, de Verdi, uma das mais representadas no período. Um dos quadros de maior sucesso da revista *Fla-Flu*, da dupla Cardoso de Menezes e Carlos Bittencourt, era o intitulado “Cavalaria rusticana”, uma paródia à ópera homônima de Mascagni; a revista *Zaz-traz* fazia paródia à *Tosca*, de Puccini; já a marcha “Ridi Palhaço”, de Lamartine Babo, havia sido inspirada na ópera *I pagliaci*, de Leoncavallo. Não por acaso, as óperas parodiadas eram exatamente aquelas que contaram com maior número de representações em São Paulo no período estudado<sup>125</sup>.

\*

Ao longo do período estudado, vários outros gêneros de teatro musicado foram encenados na cidade de São Paulo, tais como as canções encenadas (introduzidas pelas companhias dialetais italianas, que dramatizavam canções napolitanas e de outras regiões da Itália, foram rapidamente incorporadas pelas companhias locais), as comédias musicadas, as fantasias (gênero que se confundia com a revista moderna), as revuettes (como eram chamadas as pequenas revistas representadas nos espetáculos de palco e tela), além de montagens denominadas, genericamente, de “peças musicadas”. Como tais gêneros não chegaram a se sedimentar no período estudado, não serão analisados detidamente.

---

<sup>125</sup> Além das óperas citadas, também faziam sucesso entre o público paulistano *Aída*, *Rigoletto* e *Il trovatore*, de Verdi, *La bohème*, de Puccini, e *Carmen*, de Bizet, e *Cavalleria rusticana*, de Rossini, sendo representadas quase que anualmente em São Paulo.

## 2.2. Companhias de teatro musicado em São Paulo

Até meados da década de 1910, os principais teatros paulistanos eram ocupados, basicamente, por companhias estrangeiras ou cariocas, que freqüentavam sistematicamente a cidade desde pelo menos 1896, com a inauguração do velho teatro São José. Não havia elencos profissionais<sup>126</sup> estruturados em São Paulo; quando muito, alguns artistas locais se reuniam em trupes de variedades, e os que alcançavam algum sucesso eram os que integravam as companhias cariocas ou portuguesas durante suas temporadas paulistanas. Muitas vezes, elencos organizados na capital, sem condições de se manter nos principais teatros e carentes de espaços alternativos – que só surgiriam com a proliferação dos cine-teatros –, excursionavam pelo interior paulista e por outros estados, levando aquela vida errante tão bem descrita por Artur de Azevedo na burleta *O mambembe*. Sebastião Arruda e Abílio de Menezes, que juntos fundariam uma das mais bem-sucedidas companhias teatrais paulistanas, conheceram-se na trupe ambulante de Rocha Couto<sup>127</sup>. Em suas memórias, o ator Nino Nello descreve o clima em que viviam esses conjuntos:

Lembro-me de alguns deles: Carrara, Santos Silva, Couto Rocha, Freiri (sic), Candelaria Couto, Leoni Siqueira, Rosas, Flora Sorriso, Silva Filho, Cancela, Aprígio de Oliveira, Gomes e tantos outros que não me acodem à memória.

Ditas companhias em geral chegam a um prazo onde havia um salão que se prestasse para representações, alugavam-no por tempo indeterminado, simultaneamente alugavam também uma casa grande onde todos se instalavam.

O empresário dava aos artistas pouco salário, mas garantia casa e comida. Dizia-me uma vez o velho Carrara: “Nino Nello, o segredo do negócio consiste em dois pontos: a porta do teatro e a cozinha da Companhia”<sup>128</sup>.

Estruturar uma trupe teatral não era tarefa simples. Além do diretor artístico, diretor de cena e elenco, as companhias necessitavam ainda de um secretário (encarregado de fazer o contato entre a trupe e os teatros nos quais ela

---

<sup>126</sup> O mesmo não se pode dizer acerca dos grupos teatrais amadores, que abundavam por toda a cidade, organizado, sobretudo, pelas associações de imigrantes. Portugueses, ingleses, espanhóis e, principalmente, italianos (SILVEIRA, *A contribuição italiana ao teatro brasileiro, op.cit.*).

<sup>127</sup> NELLO, *Grandezas e misérias do teatro em São Paulo, op. cit.* p. 111.

<sup>128</sup> *Idem, ibidem*, p. 43.



se instalava), um ponto (responsável por “soprar” o texto aos atores em cena), um maquinista (que realizava as montagens e mudanças de cenários), um maestro regente e ensaiador (já que a grande maioria dos atores de teatro musicado não lia partitura), um contra-regra (que cuidava para que os atores entrassem em cena no momento certo e executassem as marcações do diretor), um cenógrafo, um ou mais costureiros, um conjunto de coristas e, quando dispunha de orquestra própria, músicos instrumentistas. Para mobilizar tanta gente, além de mão-de-obra qualificada, era necessário dinheiro (ou, pelo menos, crédito na praça<sup>129</sup>), algo raro entre a maioria dos empresários teatrais.

Segundo as memórias de Nino Nello, um dos primeiros elencos de gênero musicado organizados na capital foi a Companhia Nacional de Revistas Burletas e Mágicas Teodoro Taveira, que estreou em dezembro de 1911<sup>130</sup> no teatro Santana, tendo como primeira atriz a ítalo-paulista Elvira Beneventi<sup>131</sup>. Faziam parte do conjunto atores locais (como Sebastião Arruda, Abílio de Menezes, José Cappolupo, Aldo Zapparoli, Teodoro Taveira) e provenientes de companhias cariocas (como Brandão Sobrinho)<sup>132</sup>. O repertório era composto por revistas e burletas cariocas e portuguesas, como *A Capital Federal* e *Tim tim por tim tim*. A temporada é curta, durando até o início de 1911. Nos anos seguintes, porém, os mesmos artistas paulistas integrariam pequenas trupes dedicadas ao repertório regionalista, apresentando-se em espetáculos de palco e tela<sup>133</sup>.

Nessa mesma época, outra companhia de destaque a atuar na cidade foi a Leite e Pinho, estrelada pelos atores João Pinho, que também era autor teatral, e Eduardo Leite, paulista. Eram provavelmente mambembes, pois para eles Belmiro Braga escreveu a comédia *Que Trindade!*, estreada em Juiz de Fora em 10 de junho

---

<sup>129</sup> Em suas memórias, Nino Nello narra diversos episódios em que, sem ter como pagar os artistas, o transporte ou o alojamento de sua companhia, empenhava adiantado o lucro da bilheteria. Em geral, conseguia pagar as dívidas e ainda garantir algum excedente.

<sup>130</sup> MARIANO, Mayra. *Um resgate do teatro Nacional. O teatro de brasileiro nas revistas de SP (1901-22)*. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). São Paulo, FFLCH-USP, 2008, p. 39.

<sup>131</sup> Elvira Benevente nasceu em Genova, no ano de 1882. Após a experiência no Santana, fundou com Domingos Langoni uma companhia que levava seu nome, com a qual excursionou por diversos estados. Extinta sua companhia, em 1922, continuou atuando em outras trupes até 1928, quando desapareceu do meio teatral. Passou os dias finais de sua vida na Casa do Ator, em São Paulo (NELLO, *Grandezas e misérias do teatro em São Paulo*. op. cit. p. 94-5).

<sup>132</sup> NELLO, *Grandezas e misérias do teatro em São Paulo*. op. cit. p. 94-5.

<sup>133</sup> MAGALDI e VARGAS, *Cem anos de teatro em São Paulo*, op. cit., p. 56.

de 1910 e por eles representada centenas de vezes “com extraordinário êxito em todo o Brasil”<sup>134</sup>.

Apesar dessas primeiras experiências, os elencos locais só ganhariam visibilidade em 1914, quando três companhias foram organizadas na cidade – certamente em função das dificuldades impostas pela Guerra, que impediram a vinda de elencos estrangeiros. No primeiro semestre, ocupou o Palace Theatre, e depois o Variedades, a Companhia de Comédias, Operetas e Revistas dirigida por Sebastião Arruda e Abílio de Menezes. Com repertório composto, sobretudo, por comédias regionalistas – como *Quincas Teixeira*, *Os apuros do senhor Pancrácio*, *Casa de Orates*, etc. – a trupe era o embrião da longa Companhia Arruda. Apesar de sua vida curta (seus espetáculos são anunciados na imprensa apenas nos meses de abril e junho), ela sinalizava a fixação de elencos paulistas, muitos deles itinerantes, na capital.

Em outubro do mesmo ano, o empresário teatral José Gonçalves organizou a Companhia de Revistas e Operetas do Teatro São José. O elenco reunia artistas locais, como Sebastião Arruda, e cariocas – estes, oriundos da Companhia Portuguesa do Teatro São Pedro do Rio de Janeiro, que, após temporada em São Paulo, não conseguiu retornar à Capital Federal, devido à crise teatral provocada pela Guerra. O novo conjunto, que se manteve em cartaz por cerca de três meses, encenando gêneros musicados, representou algumas revistas paulistas, como *S. Paulo futuro*, *S. Paulo em fraldas*, *Só pra falar*. No ano seguinte, tornou-se uma das primeiras companhias organizadas em São Paulo a excursionar ao Rio de Janeiro, embora os jornais cariocas tenham minimizado o fato, afirmando que “a companhia, comquanto trouxesse a denominação de paulistana, é em sua mór parte constituída de elementos emigrados do nosso meio theatral, e portanto bem conhecidos da platéa carioca”<sup>135</sup>. Dissolvida logo em seguida, deixou, no entanto, a certeza de que São Paulo também poderia se aventurar no teatro musicado.

Ainda em 1914, também no mês de outubro, estreou no teatro São Paulo, em espetáculos de palco e tela, a Companhia Nacional de Revistas, Operetas, Comédias e Burletas de João Rodrigues, que nos anos seguintes circularia por

---

<sup>134</sup> BRAGA, Belmiro. *Que trindade!* Comédia em um ato. Biblioteca Dramática Popular, 113. São Paulo: C. Teixeira, 1926, p. 1.

<sup>135</sup> *Correio da Manhã*, 22 de janeiro de 1915, apud *Correio Paulistano*, 23.01.1915, seção “Teatros e salões”.

diversos teatros e cinemas da capital<sup>136</sup>. Português de nascimento, mas fixado ainda jovem em São Paulo, Rodrigues foi, ao lado de Sebastião Arruda, Abílio de Menezes e José Gonçalves, um dos principais fomentadores do teatro musicado paulistano. Iniciou a carreira como amador, no Real Centro Português, passando depois a atuar em espetáculos de variedades. Segundo as memórias de Nino Nello, “alto, magro, tinha imensa facilidade em imitar caipiras, capadócios, turcos e italianos”<sup>137</sup>. Além de atuar e cantar modinhas, acompanhando-se ao violão, também foi autor teatral, escrevendo peças regionalistas e revistas. No ano seguinte, integrou a Companhia Dramática de S. Paulo<sup>138</sup>, interpretando, com grande sucesso, o caipira Nhô Inácio da peça regionalista *A caipirinha*, de Cesário Mota, que impulsionara o regionalismo no teatro popular. Em 1918, reorganizou companhia própria, com a qual se apresentou, até 1921, em diversos teatros e cinemas da capital, além de excursionar pelo sul do país. Faleceu em 1922, sem chegar a se tornar conhecido nacionalmente.

Outras pequenas companhias ocupavam os pequenos teatros e cineteatros da capital a partir de 1914. O ator Leonardo, carioca que havia se celebrizado no papel de Seu Eusébio, da *Capital Federal*, fixou-se em São Paulo por volta de 1914, onde fundou uma companhia para ocupar o Palace, transferido-se depois para o Politeama. Teodoro Taveira, já conhecido do público paulistano, organiza uma companhia para ocupar o Palace, em 1916, circulando também pelos cinemas Barra Funda, América e Teatro da Paz. O autor e escritor paulista Edu Carvalho também esteve à frente de uma pequena companhia que ocupou o Palace em 1917.

Todas essas experiências revelam que São Paulo começava a se tornar, a exemplo do Rio, um polo produtor de gêneros teatrais musicados. Mas o principal marco do processo de constituição de trupes locais se daria em 1917, com a estreia da Companhia Arruda. Formada na cidade de Mococa, no ano anterior, era dirigida por Abílio de Menezes e estrelada por Sebastião Arruda, então já conhecido pelo

---

<sup>136</sup> Depois de permanecer por quase um mês no teatro S. Paulo, a companhia exibiu-se no Polytheama, Colombo, Colyseu dos Campos Eliseos, Espéria, Roma, retornando ao S. Paulo no final de dezembro, onde permaneceu até fevereiro do ano seguinte. Em 1916, ocupou o Palace Theatre por cerca de cinco meses, em espetáculos completos, exibindo-se depois nos cinemas Barra Funda e Brasil, em palco e tela.

<sup>137</sup> NELLO, *Grandezas e misérias do teatro em São Paulo*, op. cit., p. 96.

<sup>138</sup> Fundada em 1917 por Gomes Cardim, e tendo como primeira atriz a ítalo-paulista Itália Fausta, foi a primeira companhia de teatro declamado organizada com êxito em São Paulo.

público paulistano como “o rei dos caipiras”. Percorreu diversas praças do interior antes de se estabelecer em São Paulo, em junho de 1917 – primeiro no teatro São Pedro, depois no Colombo e, finalmente, em agosto, no Boa Vista, onde permaneceu, sem interrupção (salvo a imposta pela gripe espanhola<sup>139</sup>), até março de 1919. O teatro, de propriedade do jornal *O Estado de S. Paulo*, era então administrado por José Gonçalves, que se tornou sócio de Arruda e Menezes. No total, foram 1202 apresentações, sempre com casas lotadas e peças de gênero musicado, muitas delas de autores locais, como as revistas *Sustenta a nota*, de Danton Vampré, Euclides de Andrade e Juó Bananère, música de diversos autores, que alcançou 60 representações; *São Paulo futuro*, já conhecida do público (36 representações); e *A divina increnca*, de Juó Bananère, música de Leôncio Alves da Silva (35). Também tiveram êxito as burletas regionais *Uma festa na Freguesia do Ó*, de Danton Vampré e João Felizardo, música de Tenente Lorena (77 representações); *Cenas da roça*, de Arlindo Leal, música de Pedro Camin e outros compositores (67); *Uma festa em Guabiroba*, texto e música de Assis Pacheco (52); *Gente moderna*, de Danton Vampré, música de Francisco Buggiani (48); *O contrabando*, de Sebastião de Almeida (40). Embora os cartazes da companhia exibissem, principalmente, autores locais, peças tradicionais do repertório carioca e português também foram encenadas, como *O 31*, *A Capital Federal*, *Fado e maxixe*, *O mambembe* e *O pauzinho*, que alcançaram 25 representações ou mais. O ator, crítico teatral e pesquisador Miroel Silveira avalia o sucesso obtido pela companhia:

Numa época em que as peças alcançavam normalmente de 3 a 7 encenações, durante uma semana em cartaz, foram vários os espetáculos que se prolongaram em cena, sustentados por um público entusiasta que descobria um gênero cujo entendimento estava ao seu alcance, retratando coisas vivas, numa linguagem familiar aos seus ouvidos, esfusiante de comicidade e contendo ainda livres críticas aos costumes, sociais e políticos.<sup>140</sup>

Sebastião Arruda tornou-se “a coqueluche de São Paulo”. Na porta do teatro Boa Vista, uma enorme caricatura do rei dos caipiras era acompanhada pelos

---

<sup>139</sup> Por causa da epidemia, os teatros e cinemas paulistanos permaneceram fechados de 20 de outubro a 1 de dezembro de 1918.

<sup>140</sup> SILVEIRA, *A contribuição italiana ao teatro brasileiro*, op. cit., p. 163.

dizeres: ‘É aqui mesmo que eu trabáio. Pode comprá biête!’”<sup>141</sup>. Além do ator que dava nome à companhia e do diretor Abílio Menezes, destacavam-se no elenco Leopoldo Prata (que geralmente fazia os compadres, ao lado de Arruda), Vicente Felício (especializado no tipo italiano), Teophilo Soares (que interpretava personagens negros), e as atrizes Julia Lopes, Carmen Ordonez, Celeste Reis, Adele Negri, Alzira Prata. Durante a longa temporada, atuaram na companhia diversos maestros, como Carlos de Carvalho, Frederico Cotó, Pietro Giamarusti, além de Chagas Junior e Júlio Cristobal (estes últimos contratados no Rio).

O sucesso da Companhia não se restringiria a São Paulo. Em março de 1919, a trupe seguiu para a Capital Federal, onde ocupou o teatro República<sup>142</sup>, excursionando em seguida pelos estados do Rio, Bahia e Pernambuco. De regresso à Paulicéia, permaneceu mais cinco meses no Boa Vista, até fevereiro de 1920, quando Menezes e Arruda romperam com José Gonçalves. Este estrutura, então, um novo elenco para o Boa Vista, a Companhia José Gonçalves, que reunia elementos da extinta João Rodrigues, da companhia Anthero Vieira, de Santos, e artistas trazidos do Rio.

Com elenco reestruturado (alguns atores decidiram migrar para a companhia organizada pelo empresário do Boa Vista), a Companhia Arruda fez rápida temporada no Apolo e seguiu em excursão pelo interior do estado, passando por Sorocaba, Bragança, Piracicaba, Campinas, Ribeirão Preto, Jaboticabal, Rio Claro e Santos – cidades servidas pela estrada de ferro Sorocabana. A excursão, que só se encerraria no início de 1921, aponta a forte ligação do teatro musicado paulistano com o interior, que constituía uma parcela importante de seu público, o que nos leva a questionar sobre a forma como essas comunidades recebiam a representação – tanto cênica como musical – do caipira, tipificado por Arruda.

A trupe permaneceu de abril a dezembro de 1921 no Boa Vista, excursionando mais uma vez pelo interior no início do ano seguinte. De volta à capital, inaugurou em março o teatro Olímpia, em espetáculos de palco e tela, mas não com o mesmo sucesso das temporadas anteriores. Partiu pela terceira vez para o interior, e ao retornar enfrentou, novamente, uma fria recepção por parte

---

<sup>141</sup> NELLO, *Grandezas e misérias do teatro em São Paulo*, op. cit., p. 111.

<sup>142</sup> NUNES, *Quarenta anos de teatro em São Paulo*, op. cit., vol. 1, p.203.

público, tanto no Brás Politeama, em espetáculos de palco e tela, como no Boa Vista. Para explicar o “caiporismo” enfrentado pela trupe, o crítico do *Correio* a compara com a companhia de comédias de Oduvaldo Viana, em cartaz na mesma época na cidade:

Quem vai ao Apollo [onde esta última se apresenta] e admira aquelles magníficos scenarios, não mais supporta os esfarrapados pannos mal pintados, escorados por sarrafos remendados. Quem vai ao Apollo e encontra o teatro bem lavado e varrido, não supporta mais certos theatros que se transformam em perigosos viveiros de pulga e outros insectos transmissores de molestias. Não é, pois, cousa de outro mundo o segredo do grande successo alcançado pela companhia de Oduvaldo Viana. E facilmente se explica o caiporismo de companhias que trabalham em theatros que estão desafiando as iras de todas as hygienes.<sup>143</sup>

No dia seguinte, o jornalista afirmou que uma lavagem no teatro havia espantado as pulgas, mas a companhia precisaria cuidar mais da *mise-en-scene* e dos corpos corais. Eram os primeiros efeitos das chamadas “revistas modernas”, caracterizadas pelo luxo da encenação, com cenários deslumbrantes e coros bem ensaiados – em geral, composto por jovens de pernas expostas, sintomaticamente referidas não mais como coristas, e sim como *girls*. Com efeito, naquele ano de 1922, duas companhias do gênero moderno haviam aportado em São Paulo: a francesa Ba-ta-clan e a espanhola Velasco, que logo inspirariam diretores de teatro musicado e declamado, a exemplo de Oduvaldo Viana. O repertório representado por Sebastião Arruda, composto por burletas regionais e revistas de costumes paulistas, não combinava, contudo, com o novo modelo de revista, o que explica em parte a resistência do artista em adaptar-se aos novos tempos.

Nos anos seguintes, a companhia permaneceria sem grande visibilidade na imprensa, excursionando pelos estados de São Paulo e Bahia ou atuando em teatros de arrabalde da capital, como o Brás Politeama e o São Paulo. Somente em 1925 reconquistaria o público e a crítica, ao buscar adaptar as revistas de seu repertório aos moldes então em voga. Ao longo da temporada de quase três meses no Brás Politeama, o *Correio paulistano* ressaltou que a trupe vinha caprichando nos cenários, no guarda-roupa e nas montagens de suas revistas, caracterizadas por um “luxo extraordinário”. Porém, após uma breve excursão pelo Rio em

---

<sup>143</sup> *Correio Paulistano*, 11.12.1922, seção “Teatros”.

outubro, a parceria entre Arruda e Menezes se encerraria, com a dissolução da companhia.

No final de 1925, em sociedade com Leopoldo Prata, Arruda iniciou uma excursão com um novo elenco por diversas cidades dos estados de São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais e do Paraná<sup>144</sup>, só regressando à capital no final do ano seguinte. Após as investidas fracassadas de formar uma nova trupe com a atriz Otília Amorim, resgata, em maio de 1927, sua parceria com a Abílio de Menezes, fundando uma nova companhia. Tem início, então, uma bem-sucedida temporada no Boa Vista, com a representação de revistas de autores paulistas que fundiam o gênero antigo com o moderno, como *Céu aberto*, *Clevelândia* e *Tudo contra*. Também com o intuito de dar um ar moderno à trupe, contratou novos artistas, como o cômico Buonavoglia e os bailarinos Nesster & May com suas *girls*. Incorporou, ainda, revistas do repertório carioca, a exemplo de *Uma noite como no Folies Bergères*, *Todas as mulheres* e *As valentinas* – esta última considerada “ultra-moderna” pela crítica. Em fins de julho, anunciou a intenção de mudar sua orientação, contratando artistas para números de bailados e fantasias. “Esses numeros”, afirmou o diretor da companhia à *Folha da manhã*, “todos de grande custo, participação da peças como si dellas fizessem parte, sem prejuizo algum da representação em conjunto”<sup>145</sup>. Foram contratados os artistas excêntricos argentinos Lucy e Pilches, a dançarina espanhola Lolita Beltran e a cantora argentina Lulú Málaga. Apesar da temporada bem-sucedida, seguida por excursões igualmente prósperas a teatros de arrabalde da capital e cidades do interior (Jundiaí, Santos, Campinas, Araraquara, São Carlos e Rio Claro), a companhia dissolveu-se finalmente em maio de 1928.

Em 1929, depois de uma tentativa fracassa de reorganizar sua velha trupe, Arruda reúne alguns comediantes e passa a exhibir pequenas comédias em um ato em espetáculos de palco e tela em vários cinemas da capital, sem muito sucesso. A última tentativa de reorganização da dupla Menezes - Arruda ocorre em 1930, com a criação da companhia Caras e Caretas, que ocupa por uma semana, apenas, o Teatro Boa Vista, excursionando, em seguida, pelo interior. Sebastião Arruda

---

<sup>144</sup> As seguintes cidades foram citadas na imprensa: Limeira, Bebedouro, Campinas, Petrópolis, Juiz de Fora, São José dos Campos, Mogi das Cruzes, São Paulo, Campinas, Curitiba, Ponta Grossa, Itararé, Itapetininga.

<sup>145</sup> *Folha da Manhã*, 28.07.1927, seção “Ribaltas e projeções”.

formaria, ainda, a Cabana do Bastião, ocupando por 15 dias o mesmo teatro, em 1931, e depois o Recreio, em 1933.

Se procuramos acompanhar a trajetória da Companhia Arruda e de sua principal figura, Sebastião, é porque eles sintetizam o movimento teatral musicado paulistano, com suas expectativas e reveses. Após um rápido florescimento nas décadas de 1910 e 1920, as companhias locais acabam desaparecendo, pressionadas, de um lado, pelo cinema, que ocupava boa parte das casas de diversões de São Paulo, e, de outro, pela hegemonia das chamadas “revistas modernas”, nas quais os gêneros de costumes e regionais não se encaixavam. De acordo com Nino Nello, no final da década de 1930

São Paulo estava reduzido a raríssimos teatros. Havia apenas o Municipal (sempre inacessível a artistas nacionais), o Santana, Boa Vista e Cassino Antártica. Teatros em que eu realizara inúmeras gloriosas e proveitosas temporadas eram transformados em cinemas, tais como o Colombo, o Oberdan, o Braz-Politeama, Mafalda, Glória, São José, Moderno, todos no Braz, ou ainda Espéria, São Carlos, Carlos Gomes, Guarani, Recreio, Variedades e tantos outros<sup>146</sup>.

Foi a falta de teatros que levou Nino Nello, junto com o empresário circense Daniel Bernardes, a fundar a Empresa Brasileira de Diversões, que instalou circos em diferentes áreas da cidade. Sem apoio governamental, contudo, o negócio não deu certo, apesar de atrair muito público. Nos anos seguintes, seguindo os mesmos passos de Nino Nello, adere ao teatro ambulante e cria, com Aldo Zapparoli, o Circo-teatro Arruda, que percorreu bairros paulistanos e várias cidades<sup>147</sup>.

---

<sup>146</sup> NELLO, *Grandezas e misérias do teatro em São Paulo*, op. cit., p. 10.

<sup>147</sup> *Idem, ibidem*, p. 111.



## **PARTE II**

### 3. A MÚSICA EM CENA

---

#### 3.1. Profissionais da música nos palcos de São Paulo

##### 3.1.1. Professores de orquestra e o circuito do divertimento

Em março de 1919, o jornal *O Estado de S. Paulo* relatava os desdobramentos de uma notícia publicada no dia anterior, segundo a qual “as orquestras dos cinematographos da capital resolveram não comparecer ao trabalho enquanto as empresas cinematographicas não atendessem a umas tantas reclamações feitas por intermedio da Sociedade Musical de Proteção Mutua”<sup>1</sup>. Informava-se que, após examinarem a proposta da entidade, os representantes das firmas D’Errico & Bruno, Companhia Cinematográfica Brasileira, Agência Claude Darlot, C. F. Anselmi & Comp., Giovanni Caruggi, Irmãos Isola, Luiz Guerra, e Lopes, David & Comp. acataram algumas das reivindicações dos “professores” – como eram chamados os músicos de orquestra. Os empresários concordaram em fornecer remuneração suplementar pelas *matinéés* (até então, os instrumentistas recebiam proventos fixos, independentemente de realizarem ou não espetáculos à tarde) e efetuar quinzenalmente o pagamento dos ordenados, incluindo o dia 31. Recusaram, contudo, a exigência de manter inalterado o número de membros das orquestras e seus respectivos salários, alegando que

sómente os proprietários dos estabelecimentos é que poderão saber qual a despesa que as mesmas podem supportar; qual a quantidade de professores que necessitam para as suas orquestras e qual o vencimento que podem pagar aos que a compõem.<sup>2</sup>

Afinal, no universo já bastante capitalizado das diversões na cidade de São Paulo, a maleabilidade do capital variável era um trunfo do qual os empresários não podiam abrir mão – fato que se revelaria com toda sua crueza após a crise de 1929, quando a primeira medida para contenção de gastos, como vimos no primeiro Capítulo, foi justamente a redução das orquestras.

---

<sup>1</sup> *O Estado de S. Paulo*, 21.03.1919.

<sup>2</sup> *Idem, ibidem.*

A querela entre a entidade de classe e os empresários do ramo do entretenimento, instaurada alguns anos antes<sup>3</sup> e reiterada inúmeras vezes ao longo do período analisado nesta tese, é bastante sintomática. De um lado, revela a centralidade da música ao vivo no seio dos divertimentos pagos oferecidos no espaço urbano, o que tornava considerável o poder de barganha daqueles trabalhadores. De outro, aponta para a profissionalização e organização da classe musical na cidade de São Paulo, a exemplo do que já ocorria no Rio de Janeiro e começava a se notar em outras capitais brasileiras, como Porto Alegre<sup>4</sup>. De fato, o estabelecimento de um circuito de diversões na capital paulista, descrito no primeiro capítulo, teve entre suas principais consequências o fomento do até então incipiente mercado de trabalho musical paulistano. Isso porque as duas modalidades numericamente mais significativas de entretenimento pago cultivadas na cidade a partir de 1910 – o teatro musicado e o cinema – tinham na música um de seus principais atrativos, demandando o serviço de instrumentistas, compositores e maestros, numa escala jamais vista.

Até então, os espaços da cidade de São Paulo em que os músicos podiam exercer atividades remuneradas eram bastante restritos. Entre eles, figuravam os cafés-concerto, versão local dos *Caf'Conc'* franceses que desde a última década do século XIX proliferavam pela cidade, oferecendo não só do que beber e comer, mas também do que ver e ouvir, com espetáculos de música e de variedades<sup>5</sup>. Frequentado pelas “melhores famílias” paulistanas, o Café Paulicéia, por exemplo,

---

<sup>3</sup> Em abril de 1913, deflagra-se em São Paulo aquela que parece ser a primeira greve de músicos, em resposta à não aceitação, por parte dos empresários e cinemas da capital, da tabela de ordenados mínimos. Segundo o jornal *O commercio de São Paulo* de 02.04.1913, dos 45 cinemas da cidade “só os cinemas Ambrósio, Eden e Edison aceitaram a tabela do centro [musical, entidade de classe] e por isso estão funcionando com suas orquestras completas. Os espetáculos de ontem foram sem músicos, a não ser uns dois ou três que conseguiram arranjar amadores ou pianistas” (*apud* ARAÚJO, Vicente de Paula. *Salões, circos e cinemas de São Paulo*. São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 222).

<sup>4</sup> Sobre a organização da classe musical carioca, ver ESTEVES, Eulícia. *Acordes e acordos. A história do sindicato dos músicos do Rio de Janeiro. 1907-1941*. Rio de Janeiro: Multiletra, 1996. O processo análogo ocorrido em Porto Alegre é descrito em SIMÕES, Julia da Rosa. *Ser músico e viver da música no Brasil: um estudo da trajetória do Centro Musical porto-alegrense (1920-1933)*. Dissertação (Mestrado em História). Porto Alegre, PUC-RS, 2011. Mesmo no interior de São Paulo já começa a se notar um movimento de organização da classe musical com a criação, em 1918, do Centro Musical de Ribeirão Preto (*Correio Paulistano*, 25.04.1918).

<sup>5</sup> Fundado em 1876, o Café Europeu, teria sido o primeiro nesse estilo a funcionar em São Paulo, seguido pelo Java, no Largo do Rosário, e o Guarani, além das confeitarias Nagel, Städtz Coblenz e Imperial (MORAES, José Geraldo Vinci de. *As sonoridades paulistanas: final do século XIX ao início do XX*. Rio de Janeiro: Funarte, 1995, p. 167).

surgido na década de 1890 e posteriormente transformado no Salão Progredior, era palco dos “bons profissionais” da música de São Paulo, em geral professores de orquestra que tocavam trechos de sinfonias e óperas de Brahms, Beethoven, Carlos Gomes, Rossini, Strauss etc.<sup>6</sup> O Café Brandão, fundado em 1901, e o Bar Majestic, em 1912, ofereciam igualmente concertos musicais.

Versões mais populares daqueles estabelecimentos, os chamados cafés-cantantes e chopes berrantes abrigavam igualmente espetáculos musicais, porém com um repertório bastante diverso, adaptado aos pequenos conjuntos formados por um violão, um bandolim, uma flauta ou uma sanfona. Ao lado dos circos, constituíam os principais espaços de diversão das camadas mais baixas da população paulistana, mas não garantiam qualquer remuneração aos músicos, que se contentavam com a coleta realizada entre os fregueses ao final do espetáculo ou com o sanduíche oferecido pelo proprietário da casa<sup>7</sup>. Embora não constituíssem espaços de profissionalização, funcionavam como verdadeiros “laboratórios de experiências e trocas culturais”<sup>8</sup>, já que ali se misturava todo tipo de atração, de números burlescos e canções nos moldes franceses às “lascivas músicas dança” praticadas pelas camadas populares da cidade.

Havia ainda as casas de música, estabelecimentos que comercializavam partituras e instrumentos, quase sempre dotados de um pianista demonstrador (pejorativamente chamado de “pianeiro”<sup>9</sup>), responsável por apresentar aos clientes as últimas novidades musicais importadas ou impressas na cidade. Zequinha de Abreu<sup>10</sup>, músico paulista que se tornaria conhecido como o compositor do choro *Tico-tico no fubá*, foi pianista da orquestra do Bar Viaduto e

---

<sup>6</sup> MORAES, *As sonoridades paulistanas*, op. cit., 167.

<sup>7</sup> Essa informalidade no meio musical perduraria ainda por longo tempo. Daí o fato de os músicos populares paulistanos do período exercerem, quase todos, algum outro ofício: o violonista, cavaquinhista e compositor Canhoto (Américo Jacomino) foi pintor; o cantor e compositor Paraguassu (Roque Ricciardi), seleiro e vendedor de remédios; o flautista João Dias Carrasqueira, ferroviário; o cantor Vicente Celestino, garçom; o sambista Adoniran Barbosa (João Rubinato), foi pintor, encanador, garçom, entre outras ocupações, antes de se tornar o principal cronista cancional da cidade de São Paulo (MORAES, *As sonoridades paulistas*, op. cit., p. 168).

<sup>8</sup> MORAES, *As sonoridades paulistanas*, op. cit., p. 173.

<sup>9</sup> A partir da década de 1910, o termo pianeiro também passou a designar os pianistas de cinema. Zequinha de Abreu não vivia de suas composições – atividade que servia apenas para complementar seus rendimentos.

<sup>10</sup> José Gomes de Abreu (Santa Rita do Passa Quatro, SP, 1880 – São Paulo, SP, 1935).

chegou a compor para o teatro musicado<sup>11</sup>, mas tinha na atividade de pianista demonstrador da casa Beethoven sua principal ocupação. Na Di Franco, outra importante casa de música da cidade, foram “pianeiros” dois jovens músicos paulistas: Odmir Amaral Gurgel (Gaó), que mais tarde se destacaria como arranjador no rádio e na indústria fonográfica, e Mozart Camargo Guarnieri, futuro representante da escola nacionalista na música erudita.

Porém, com exceção da atividade de pianista demonstrador – que muitas vezes se constituía no principal ganha-pão de alguns compositores –, as atividades exercidas nesses espaços eram pouco (ou nada) rentáveis e numericamente insignificantes. Do mesmo modo, os espetáculos organizados por centros musicais e associações promotoras de concertos, como o Clube Haydn ou o Clube Internacional<sup>12</sup>, eram realizados majoritariamente por amadores<sup>13</sup>, sem constituir um espaço de trabalho relevante.

Ao realizar o mapeamento dos círculos de difusão musical existentes em São Paulo na virada do século XX, o historiador José Geraldo Vinci de Moraes observou que, “apesar da relativa e precária movimentação musical na cidade, viver exclusivamente do exercício da música era excessivamente arriscado, penoso e instável”, até porque “São Paulo não era de forma alguma um rico centro de animação e produção cultural como o Rio de Janeiro”<sup>14</sup>. Esse quadro só se alteraria com a proliferação das salas de espetáculo e o conseqüente aumento da demanda

---

<sup>11</sup> Em 1927, Zequinha de Abreu foi responsável pela partitura da revista *As Valentinas*, de Marques Junior e A. Campos.

<sup>12</sup> Fundado em 1884 pelo compositor paulistano Alexandre Lévy, o Club Haydn tinha como principal objetivo cultivar a música instrumental e vocal por meio de concertos mensais, em que eram aceitos músicos amadores e professores (TUMA, Said. *O nacional e o popular na obra de Alexandre Levy: bases de um projeto de modernidade*. Dissertação (Mestrado em Música). São Paulo, ECA-USP, 2008). A mesma proposta era sustentada pelo Club Internacional, fundado no ano seguinte por Francisco Asher Upton. Instituições congêneres também promoviam concertos, a exemplo do Club Coral Mendelssohn, o Clube Musical 24 de Maio, a Sociedade de Canto Lira, entre outros. (MORAES, *As sonoridades paulistanas*, op. cit., p. 160).

<sup>13</sup> O predomínio do amadorismo na música erudita não era exclusivo da cidade de São Paulo. Ao divulgar um concerto da orquestra do Centro Musical Leopoldo Miguez, no Rio de Janeiro, o jornalista de *O País* afirmou: “Já não é sem tempo, que nesta cidade, onde se encontram amadores de musica em todos os cantos, a granel, se procure com decidido empenho e devotado amor, formar uma orchestra composta de elementos nacionaes taes, e quando dizemos nacionaes, nelle incluímos os estrangeiros aqui residentes, que esteja à altura de proporcionar-nos concertos, a par dos que se ouvem correntemente em todos os outros paizes civilizados, para o que apenas o que nos fallece é boa vontade e persistencia, porque disposição e habilidade é o que innegavelmente não nos faltam.” (*O País*, 25.06.1910, p. 6).

<sup>14</sup> MORAES, *As sonoridades paulistanas*. op. cit., p. 164.

por profissionais da música. Não por acaso, o jornalista e pesquisador musical Sérgio Cabral, reproduzindo um lugar-comum disseminado entre os memorialistas da música popular brasileira, identificou o teatro de revista como “o maior mercado de trabalho dos músicos naquela época”<sup>15</sup> – afirmação que, inspirada na realidade carioca, poderia facilmente ser estendida para a cidade de São Paulo, incluindo-se ao lado do teatro as salas de cinema.

Entretanto, apesar de serem figuras centrais na produção e circulação da música na capital paulista, pouco se sabe desses profissionais que, tocando ou regendo incógnitos nos fossos dos teatros ou nas salas de projeção, animavam os espetáculos da cidade. Em geral creditada unicamente aos compositores de sucesso e aos atores-cantores, a música de teatro também era forte tributária das orquestras. Primeiro, porque muitas vezes eram os diretores desses conjuntos, chamados maestros, os responsáveis tanto pela composição de músicas originais para as peças teatrais como pela compilação de obras alheias, para as quais escreviam arranjos segundo as necessidades do espetáculo e as demandas do público. Segundo, porque a ambivalência na formação e nas práticas musicais desses profissionais permitiu o surgimento, no teatro, de uma música híbrida, que muito antes da popularização do disco já fundia sonoridades de diferentes tradições. Dominando tanto os códigos da produção musical erudita como as convenções da música popular urbana, maestros e professores atuavam como uma espécie de “intermediários culturais”<sup>16</sup>, promovendo um diálogo entre dois mundos sonoros: o das ruas, em que proliferavam os gêneros urbanos e mestiços, caracterizados pelo ritmo fortemente sincopado, e o das salas de concerto, em que predominava uma forte tradição melodística, influenciada principalmente pela

---

<sup>15</sup> CABRAL, Sérgio. *Pixinguinha vida e obra*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Funarte, 2007, p. 32.

<sup>16</sup> Na introdução às atas do colóquio “Les Intermédiaires Culturels”, organizado em junho de 1978 pelo Centre Meridional d’Histoire Sociales, des Mentalités et des Cultures, o historiador Michel Vovelle afirma entender os intermediários culturais não como categoria estática, mas em termos dinâmicos, e por isso mesmo indefiníveis. Propõe, contudo, uma tipologia “sem nada de fixo, visando a contextualizar em uma dimensão história essencial as feições diversas, contraditórias e sucessivas dos intermediários culturais”. (VOVELLE, Michel. “Os intermediários Culturais.” In: *Ideologias e Mentalidades*. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 214-5). Nesse debate, e com muitas ressalvas (entre elas, a falácia de que “cultura de elite” e “cultura popular” constituiriam polos opostos e excludentes), é possível identificar os músicos de orquestra paulistanos como *naifs* ou “inspirados”. Trata-se do “grupo dos ‘mestiços culturais’ que não pertencem mais ao mundo popular, sem integrar-se verdadeiramente nos quadros de elite, mas forjam seu próprio universo de representações” (*Idem, ibidem*, p. 211).

ópera italiana. Compreender a composição dessas orquestras, portanto, ajuda a descortinar parte do ainda desconhecido universo teatral musicado paulistano.

### 3.1.2. O Centro Musical de São Paulo

É muito provável que a Sociedade Musical de Proteção Mútua, mencionada na nota sobre a contenda entre professores de orquestra e empresários cinematográficos, refira-se na verdade ao Centro Musical de São Paulo, associação de classe que reunia instrumentistas e maestros paulistanos. Surgida em 1913, poucos anos após o estabelecimento das primeiras salas fixas de cinema na cidade, a corporação – primeira do gênero – não só atendia às demandas de proteção social de uma classe profissional nascente, como também refletia o afinamento dessa classe com as práticas mutualistas que desde a virada do século XX se multiplicavam em São Paulo<sup>17</sup>.

Além de estabelecer uma tabela de honorários para os trabalhos musicais, a associação tinha por finalidade melhorar as “condições morais e econômicas da classe”, criar um fundo de reserva para o exercício de beneficência mútua e promover espetáculos para aumentar seu patrimônio<sup>18</sup>. Fundada por iniciativa de um professor e compositor italiano radicado em São Paulo, Savino de Benedictis<sup>19</sup>,

---

<sup>17</sup> Distintas tanto das irmandades (destinadas a propagar a fé católica por meio de atividades beneficentes), quanto das corporações de ofício (cuja principal função não era a proteção social, mas a transmissão de saberes técnicos), as primeiras mutuais brasileiras surgiram no Rio de Janeiro, na primeira metade do século XIX, ganhando força a partir de 1860, com a crise dos mecanismos de dominação da classe senhorial escravista. Em São Paulo, começaram a proliferar desde o final do século XIX, principalmente na capital e em Santos, perdurando até os anos 1930. Tratava-se de “entidades que mediante contribuições mensais asseguravam aos sócios serviços previdenciários como tratamento médico, auxílio a doentes, inválidos, velhos e viúvas” (LUCA, Tania Regina de. *O sonho do futuro anunciado: o mutualismo em São Paulo*. São Paulo: Contexto, 1990, p. 7.) Segundo essa autora, longe de ser um mero “embrião” do sindicalismo subsequente e incompatível com o desenvolvimento das relações capitalistas de produção, as sociedades mutuais desenvolveram-se sob a égide das condições sub-humanas em que o desenvolvimento do capitalismo colocava os trabalhadores.

<sup>18</sup> CENTRO MUSICAL DE SÃO PAULO. *Estatutos do Centro Musical de São Paulo*. Parcialmente transcritos em *Gazeta Artística. Revista de musica, litteratura e bellas artes*. São Paulo, n. 26, nov./1913, p. 11-15.

<sup>19</sup> Savino de Benedictis (Bari, Itália, 1883 – São Paulo, SP, 1971). Chegou ao Brasil por volta dos vinte anos, depois de estudar contraponto, fuga e composição com o organista e compositor italiano Gaetano Foschini. Na cidade de São Paulo, exerceu importante atividade docente, fazendo parte do primeiro grupo de professores do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, da Academia Musical de São Paulo, da qual foi fundador; do Instituto Musical Carlos Gomes, do Conservatório

a entidade – também conhecida, na década de 1920, como Centro Musical Carlos Gomes – reunia instrumentistas e maestros que possuíssem “as qualidades requeridas para o desempenho de seu cargo” ou fossem “velhos profissionais da Capital”<sup>20</sup>, embora também se admitissem sócios residentes no interior do estado.

Ao lado de Benedictis, participaram da fundação do centro, entre outros músicos, Memore Peracchi (pai do futuro maestro da Rádio Nacional, Leo Peracchi), Alfredo Corazza, Oronzio Pastore, Humberto Travaglia e Giacomo di Franco, cujos nomes revelam sua naturalidade ou ascendência italiana. Também eram italianos ou descendentes boa parte dos 205 nomes listados como sócios na ata de fundação da entidade, praticamente todos homens<sup>21</sup>. Dentre eles se destacam os irmãos Alfredo, Américo e Armando Belardi (esse último, presidente da entidade por mais de um mandato) e Alfério Mignone (flautista professor do Conservatório Dramático Musical, pai do futuro compositor Francisco Mignone e dono da Casa Mignon, que comercializava partituras). Entre os primeiros sócios do Centro figuram ainda nomes que se vinculariam ao teatro musicado, como o próprio Armando Belardi, Benedicto de Assis Lorena, Benedicto Chagas Junior, Francisco Russo, José Guglioti e Eduardo Bourdot, que serão retomados mais adiante.

Em trabalho sobre a música em São Paulo, o musicólogo Alberto Ikeda chamou atenção para o fato de não figurarem entre os sócios fundadores do Centro Musical “os professores de canto, de instrumentos como o órgão, a guitarra (violão), o acordeão e o bandolim – este último de bastante popularidade na época, principalmente entre os italianos”<sup>22</sup> –, tampouco músicos populares ou de bandas civis e militares. A ausência daqueles instrumentos, que não integravam as orquestras tradicionais, vem reforçar o fato de que a profissionalização musical estava ligada, principalmente, à proliferação das orquestras de cinema e teatro. Quando à ausência de músicos populares e de banda, ela é parcialmente verdadeira, já que a listagem traz o nome de Benedicto de Assis Lorena, regente da

---

Carlos Gomes, entre outros. Também atuou como compositor. (MARCONDES, Marcos Antonio. *Enciclopédia da música brasileira: erudita, folclórica, popular*. São Paulo: Art Editora, 1977, p. 92).

<sup>20</sup> *Estatutos do Centro Musical de São Paulo, op. cit.*

<sup>21</sup> A única exceção é a professora de piano Maria Andrade Só.

<sup>22</sup> IKEDA, Alberto Tsuyoshi. *Música na cidade em tempo de transformação. São Paulo: 1900-1930*. Dissertação (Mestrado em Artes). São Paulo, ECA-USP, 1988, p. 33.



Banda da Polícia Militar. Além disso, muitos músicos de formação erudita compunham e tocavam música popular, o que impossibilita estabelecer distinções claras entre um e outro universo.

Vale notar que a única exigência para o ingresso no Centro, segundo seus estatutos, era a competência no instrumento, prescindindo-se da posse de diplomas. Em parte, isso se devia à incipiência dos estabelecimentos de formação musical na cidade, geralmente restrita a professores particulares, majoritariamente estrangeiros. O exemplo mais paradigmático desse sistema personalista de ensino na capital paulista foi Luigi Chiaffarelli<sup>23</sup>, concertista italiano e fundador em São Paulo de uma escola de piano que marcou época<sup>24</sup>. Sintomaticamente, sua vinda ao Brasil havia sido financiada por ricos cafeicultores que, desejosos de distinguir-se socialmente, não mediam esforços para embeber-se da “grande cultura” europeia, da qual o piano era um dos símbolos maiores. Em 1883, quando lecionava piano na Suíça, Chiaffarelli travou contato com o casal Sebastiana e Francisco Paula Machado, fazendeiros de Rio Claro, interior de São Paulo, que o convidaram para vir ao Brasil lecionar piano a seus filhos. Após permanecer por curta temporada na fazenda, o músico mudou-se para a capital, onde se estabeleceu como professor e formou pianistas de renome, a exemplo de Antonietta Rudge, Guiomar Novaes e Souza Lima<sup>25</sup>.

Em 1906, Chiaffarelli participou da fundação do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, instituição que tinha por meta o ensino e aperfeiçoamento dos artistas nacionais e cujos princípios pedagógicos se baseavam nos do

---

<sup>23</sup> Luigi Chiaffarelli (Isernia, Itália, 1856 – São Paulo, SP, 1923). Iniciou-se na música com o pai, chegando a reger bandas e orquestras na cidade natal. A fim de estudar piano, transferiu-se para Bolonha, onde teve aulas com Gustavo Tofano. Aperfeiçoou-se no Conservatório de Stuttgart, na Alemanha e iniciou carreira de concertista, interrompida em 1882 para se tornar professor na Suíça. (MARCONDES, *Enciclopédia da música brasileira, op. cit.*, p. 188).

<sup>24</sup> Além de Luigi Chiaffarelli, outro importante professor estrangeiro de música atuante em São Paulo foi o francês Gabriel Giraudon (? , França, c. 1830 – São Paulo, SP, 1906). Após se apresentar como concertista no Rio de Janeiro, em 1859, atua por um breve espaço de tempo como diretor de orquestra do Alcazar Lyrique, primeiro cabaré carioca, criado pelo francês Joseph Arnaud (segundo José Ramos Tinhorão, o gênero alegre introduzido nesse estabelecimento prepararia do ambiente para o surgimento, nesse mesmo ano de 1859, da primeira revista de ano brasileira, *As surpresas do Sr. José da Piedade*, encenada no teatro Ginásio). No ano seguinte, com uma trupe francesa de ópera-bufa, Giraudon segue para São Paulo, onde se instala definitivamente, como professor de piano, canto, harmonia e composição. Dentre seus alunos, alguns granjearam destaque na música brasileira, como Henrique Oswald, Alexandre Levy e Magda Tagliaferro. (MARCONDES, *Enciclopédia da música brasileira, op. cit.*, p. 311).

<sup>25</sup> AMATO, Rita de Cássia Fucci. “Cultura musical e pianística nacional: seus crescendos e diminuendos”. *Em pauta*, Porto Alegre, vol. 17, n. 28, jan/jun 2006, p. 28.

Conservatório de Paris<sup>26</sup>. A escola, contudo, não supriria a demanda de formação de professores de orquestra – ao menos, é o que se depreende de seu Relatório Anual de 1930, que apresenta um “mapa demonstrativo” de todos os formados pela instituição desde 1910, reproduzido a seguir.

**MAPPA DEMONSTRATIVO**

ANOS	C. DRAMÁTICO		CURSOS DE PIANO			DE CANTO		VIOLINO		Cello		Flauta	Composição	TOTAL
	Normal	Parcel.	Normal	Concert.	Parcel.	Normal	Parcel.	Normal	Magister.	Normal	Clarinete			
1910	2	—	2	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	5
1911	3	—	3	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—	7
1912	1	—	2	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—	4
1913	—	—	8	—	—	2	—	—	—	—	—	—	—	10
1914	—	—	8	—	—	—	—	2	—	—	—	—	—	10
1915	1	—	14	—	—	2	—	—	—	—	—	—	—	17
1916	1	—	6	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	8
1917	—	—	7	—	—	2	—	1	—	—	—	—	—	11
1918	—	—	5	1	—	—	—	3	—	—	—	—	—	9
1919	—	—	12	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—	13
1920	—	—	15	—	2	—	1	—	—	—	—	—	—	18
1921	1	—	14	1	—	2	—	—	1	—	—	—	—	19
1922	1	—	30	—	1	2	—	2	—	—	—	2	—	38
1923	—	—	32	3	—	—	—	1	—	1	—	—	—	37
1924	1	—	40	—	1	1	—	—	—	—	1	—	—	44
1925	—	—	57	2	Magl.	—	—	2	—	—	—	—	—	63
1926	—	—	59	6	2	—	—	2	—	—	—	—	—	69
1927	3	2	77	4	1	2	1	2	—	1	—	—	—	93
1928	—	—	102	6	—	2	—	5	—	—	—	1	—	116
1929	1	—	150	6	—	3	—	4	—	1	—	—	—	165
1930	—	—	161	6	—	4	—	6	—	1	—	—	—	178
	15	2	804	35	8	25	2	30	1	4	2	4	—	2934

Tabela 9 – Formados pelo Conservatório Dramático e Música de São Paulo. Fonte: *Relatório do Conservatório Dramático e Musical de S. Paulo: anno lectivo de 1930*. São Paulo: Typographia Fiume, 19--., p. 9.

<sup>26</sup> AZEVEDO, Elizabeth R. “Conservatório Dramático e Musical de São Paulo: pioneiro e centenário.” *Histórica: revista online do Arquivo Público de São Paulo*. São Paulo. n. 16, nov. 2006. Disponível em: <www.historica.arquivoestado.sp.gov.br> Acesso em: 10 jan. 2012.

A avassaladora hegemonia do piano sobre os demais instrumentos, reflexo evidente da “pianolatria” que reinava na cidade de São Paulo<sup>27</sup>, bem como a predominância do violino entre os instrumentos de orquestra, revelam que a formação de violoncelistas, violistas e contrabaixistas, bem como de instrumentistas de sopro e de percussão, continuava apartada do sistema oficial de ensino que o Conservatório pretendia instaurar na cidade. Mais do que isso. Demonstrava que, conforme lamentava Mário de Andrade, embora houvesse na cidade “*virtuosi* e professores de canto, violino, harpa etc. de seguro valor”, não havia “o que se poderia chamar a tradição do instrumento. Não ha[via] uma continuidade de orientação firme e sadia. E, principalmente, não ha[via] alunos.”<sup>28</sup>

A incipiência da formação regular de instrumentistas na capital paulista transparece, por exemplo, na trajetória do compositor e clarinetista Nabor Pires Camargo, que se associou ao Centro Musical de São Paulo nos anos 1920 e chegou a atuar no teatro musicado paulistano. Além de tocar em diversas orquestras, como a do Cine Oberdan do Brás, onde frequentemente eram dados espetáculos de palco e tela, ele atuou como compositor em pelo menos uma revista, *Civil e Paulista*, de João do Sul, estreada em 1932 pela Companhia Permanente do Teatro Colombo.

Nascido em Indaiatuba, interior de São Paulo, em 1902, Nabor Camargo foi iniciado no clarinete por seu irmão mais velho, aos oito anos de idade<sup>29</sup>. Autodidata, logo superou o mestre, ingressando em 1912 na primeira (e recém-criada) banda oficial da cidade, onde aprendeu os rudimentos da teoria musical, e da qual se tornaria mais tarde regente, com apenas 17 anos, não somente em função do talento precoce, mas também pela escassez de profissionais na cidade. O repertório do conjunto, bastante popular, compunha-se das danças europeias e brasileiras que então animavam praticamente todos os centros urbanos do país: marchas, valsas, maxixes, quadrilhas, polcas, mazurcas e xótis. Vale lembrar que, nesse momento, o processo de abasileiramento das danças de salão por meio da

---

<sup>27</sup> Em 1922, Mário de Andrade descrevia e criticava uma realidade bastante visível (e audível) na São Paulo do início do século XX: o interesse desmedido pelos pianistas e pelo piano. “Dizer musica, em São Paulo, quase significa dizer piano”, lastimava o crítico musical paulistano (ANDRADE, Mário de. “Pianolatria”. *Klaxon: mensário de arte moderna*. São Paulo, n. 1, maio 1922, p. 8).

<sup>28</sup> ANDRADE, “Pianolatria”, *op. cit.*, p. 8.

<sup>29</sup> BERNARDO, Marco Antonio. *Nabor Pires Camargo: uma biografia musical*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2002. Todas as informações biográficas a respeito de Nabor Pires Camargo que se seguem baseiam-se nessa mesma fonte.

síncopa, que daria origem ao choro, já estava em pleno desenvolvimento<sup>30</sup>. Ao mesmo tempo, o jovem Nabor tocava em bailes familiares e participava ativamente das serenatas que, nas noites sábado, eram realizadas nas ruas da cidade, ocasiões que aproveitava para mostrar suas próprias composições.

O subsídio que recebia como regente de banda, porém, único provento que extraía de seu ofício, não lhe permitia ainda reconhecer na música uma profissão. De modo que, aos 20 anos, decidido a tornar-se profissional, mudou-se para São Paulo a fim de receber a educação formal que não obtivera na cidade natal. Recém-chegado à Pauliceia, em 1922, matriculou-se imediatamente no Conservatório Dramático e Musical, mas qual não foi sua surpresa ao tomar conhecimento de que não havia na escola professores de clarinete. Nabor, que já tocava o instrumento havia mais de 10 anos, contentou-se em receber algumas orientações do flautista Alfério Mignone, além de estudar composição e piano complementar e frequentar as aulas de português e matemática, cujo programa correspondia ao do curso primário que ele não chegara a concluir. É provável ter sido ele o único aluno do Conservatório que, segundo o relatório anual da instituição, concluiu o curso de clarinete em 1924<sup>31</sup>. Sua formação de fato, porém, ele a obtivera nas ruas de Indaiatuba, nas serestas e bailes em que os ritmos métricos das danças europeias eram subvertidos pela cadência sincopada dos gêneros afro-brasileiros. Nas orquestras de teatro, sua familiaridade com a música popular urbana se fundiria aos conhecimentos dos instrumentistas e maestros de formação erudita, fornecendo-lhe a base técnica e o repertório que lhe permitiriam integrar diversas orquestras sinfônicas, tais como a do Centro Musical, a da Sociedade Cultura Artística e, em 1949, a recém-criada Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo, de cujo quadro permanente faria parte até sua aposentadoria, em 1967.

---

<sup>30</sup> O problema do abasileiramento das danças de salão europeias por meio da síncopa, formulado por Mario de Andrade na década de 1920, foi retomado por diversos estudiosos que nele viram a chave para a compreensão de processos sociais e históricos envolvidos na formação da música popular brasileira. Ver, por exemplo, MACHADO, Cacá. *O enigma do homem célebre. Ambição e vocação de Ernesto Nazareth*. São Paulo: IMS, 2007; SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Zahar, ed. UFRJ, 1997.

<sup>31</sup> O diploma em clarinete, contudo, ele só obteria em 1955, pelo Conservatório Musical Francisco Manuel da Silva, em São Paulo, por exigência da Orquestra Sinfônica Municipal, em que atuava como clarinetista. Diversos de seus colegas tiveram de fazer o mesmo para permanecer na orquestra, o que reforça a incipiência da educação formal em música, pelo menos até os anos 1950, na cidade de São Paulo.

Se a trajetória de Nabor Pires Camargo é representativa da profissionalização de muitos músicos urbanos, que com essa finalidade se dirigiam dos centros menos adensados para a capital, seu autodidatismo não refletia o quadro mais amplo do ensino musical em São Paulo, incipiente porém formal. Ainda que alguns músicos se destacassem valendo-se apenas das poucas lições que lhes eram transmitidas pelos mestres de bandas e da prática assídua nas festas e bailes populares, uma tradição de ensino musical, ainda que precária, podia ser notada na cidade desde a virada do século XX. Nesse contexto, é necessário ressaltar o relevante papel não só dos professores particulares<sup>32</sup>, mas também das sociedades recreativas e de auxílio mútuo, especialmente as italianas, na transmissão de saberes musicais. Entre elas, figurava a Sociedade de Canto Coral Benedetto Marcello, que tinha por objetivo divulgar a prática coral na cidade. Fundada em 1906 pelo maestro Guido Rocchi<sup>33</sup>, professor de violoncelo e futuro sócio-honorário do Centro Musical de São Paulo, a sociedade logo daria origem ao Instituto Musical homônimo, que formaria gerações de instrumentistas. Além do fundador, faziam parte do corpo docente da instituição “velhos e destacados professores da época”<sup>34</sup>, como Francisco Mignone, Giulio Mazzi, Carlos Pieve, entre outros. As atividades da escola perduraram vinculadas à colônia italiana até os anos 1930. Na década seguinte, com a entrada do Brasil na Segunda Guerra ao lado dos Aliados, e a conseqüente mudança de status das instituições nacionais com denominações estrangeiras, o Instituto deu origem ao Conservatório Musical Carlos Gomes, transformado na década de 1960 na atual Faculdade de Música homônima, que até hoje forma instrumentistas na cidade de São Paulo.

---

<sup>32</sup> Além de Chiafarelli, outro importante professor particular de São Paulo o violinista Torquato Amore (? , Itália, 1884 – São Paulo, SP, 1945). Tendo visitado o Brasil em 1917, integrando a orquestra de uma companhia de ópera, resolveu se fixar em São Paulo, onde fundou importante escola de violino. Uma série de outros professores particulares menos conhecidos, em sua maioria europeus, disseminaram o ensino de música em São Paulo.

<sup>33</sup> Guido Rocchi (? , Itália, c. 1864 – Poços de Caldas, MG, 1940). Em 1890, desembarcou no Rio de Janeiro para uma breve *tournée* de concertos como clarinetista da Orquestra da Companhia de Ópera Italiana Arnaldo Conti, da qual fazia parte Arturo Toscanini. Foi nessa temporada, aliás, que o grande maestro italiano iniciou sua carreira como diretor de orquestra. Dadas as condições pouco favoráveis da Europa na época, Rocchi decide ficar em São Paulo, onde desenvolve importante carreira como professor de violoncelo, participando da fundação do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, em 1906.

<sup>34</sup> BELARDI, Armando. *Vocação e arte: memórias de uma vida para a música*. São Paulo: Casa Manon, 1986, p. 34.

A Società Italiana di Mutuo Soccorso Leale Oberdan, que em 1925 construiria o famoso teatro homônimo do Brás, também mantinha uma escola de música. O memorialista ítalo-paulista Salvador Pugliese<sup>35</sup>, que mesmo sem frequentar o estabelecimento teve aulas de violino com um dos professores da casa, participou de uma orquestra formada por alunos da instituição e de fora dela. Ele recorda o repertório executado pelo conjunto: “obras de Verdi, Rossini, Carlos Gomes, Ponchielli, Wagner, Bizet, Puccini, Mascagni, Donizetti, Bellini, Mozart, Schubert, Beethoven e de muitos outros compositores também famosos. Haviam (sic) também audições de piano, violino, flauta e violoncelo”<sup>36</sup>. Tratava-se, portanto, de um ambiente fortemente influenciado pelo repertório de concerto e, sobretudo, operístico, universo bastante diverso daquele em que se formou Nabor Pires Camargo, embora ambos se caracterizassem pela relação direta com a comunidade e por sua natureza não remunerada.

Mas as músicas dançantes integrariam igualmente o cotidiano da colônia ítalo-paulista, nos bailes, festividades e espetáculos teatrais das sociedades recreativas. Foi nessas ocasiões que Pugliese aprendeu a “tocar também música popular e, quase todos os sábados, tínhamos onde tocar. Casamentos, batizados, aniversários e outras reuniões”<sup>37</sup>. Na verdade, a distância entre os gêneros populares e eruditos, especialmente óperas e sinfonias, era muitas vezes curta e facilmente transponível. Essa fronteira difusa era perceptível no repertório da orquestra semiprofissional que Pugliese integrou entre 1930 e 1936: “Tocávamos ‘pout-pourri’ de operetas, marchas de Sousa<sup>38</sup>, aberturas e fantasias de óperas, sinfonias, concertos e outras peças musicais que deleitavam não só os executantes, como as pessoas que assistiam aos ensaios”<sup>39</sup>.

---

<sup>35</sup> Neto de imigrantes italianos, tanto do lado materno como do paterno, Salvador Pugliese (São Paulo, 1911) nasceu no bairro operário do Brás, reduto da comunidade italiana. Registrou suas memórias em dois livros publicados na internet nos anos 2000: *Reminiscências* e *Recordar é viver*.

<sup>36</sup> PUGLIESE, Salvador. *Recordar é viver*. São Paulo, s.n., 2006. Disponível em: <[http://freepages.family.rootsweb.ancestry.com/~otrans/pugliese/recordar\\_e\\_viver.pdf](http://freepages.family.rootsweb.ancestry.com/~otrans/pugliese/recordar_e_viver.pdf)>.

<sup>37</sup> PUGLIESE, *Recordar é viver, op. cit.*, p. 10.

<sup>38</sup> Marchas militares escritas por John Philip Sousa (1854-1952), compositor norte-americano de ascendência lusitana conhecido como “o rei da marcha”. Muito alegres, elas eram frequentemente executadas pelas bandas marciais brasileiras.

<sup>39</sup> PUGLIESE, *Recordar é viver, op. cit.*, p. 13.

Pugliese não chegou a se associar ao Centro Musical, já que sempre atuou como amador, mas sua formação parecia refletir a de muitos ítalo-descendentes que, tendo se profissionalizado mais tarde, ingressaram na música por intermédio dos professores da colônia. O peso da presença italiana no meio musical brasileiro, aliás, foi sentido por Nabor Pires Camargo:

quando eu já ocupava o lugar de clarinetista solista classificado em concurso na *Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo*, um colega, filho de italianos, perguntou-me, certa vez, de que modo eu, um *caipirinha* de Indaiatuba, tinha conseguido chegar àquele posto. (...) algumas vezes, em tom de brincadeira, eu dizia que era um dos pouquíssimos *estrangeiros* da orquestra.<sup>40</sup>

Outros músicos “caipiras”, estrangeiros numa São Paulo predominantemente italiana, se destacariam, se não nas orquestras sinfônicas, ao menos nas de teatro musicado, como foi o caso de Marcello Tupynambá, José Maria de Abreu<sup>41</sup>, Benedito Lorena, entre outros. Muitos deles, com suas mais variadas origens – aspirantes, uns, à música da “grande cultura europeia”; formados, outros, nas práticas musicais urbanas – integravam o Centro Musical. O resultado foi um profícuo trânsito entre música erudita e popular.

### 3.1.3. A formação das orquestras

Pouco se sabe sobre as atividades do Centro Musical de São Paulo, cuja história permanece ainda ignorada, embora tenha exercido importante influência na vida musical paulistana das décadas de 1910 e 1920. Certos autores identificam entre suas principais atribuições a de arregimentar músicos para as companhias de revistas, operetas, balés, óperas e concertos sinfônicos que se apresentavam na cidade<sup>42</sup>, dado confirmado pela imprensa da época, conforme se lê nos reclames publicados pela entidade anunciando o fornecimento de “orchestra para Theatros,

---

<sup>40</sup> BERNARDO, *Nabor Pires Camargo, op. cit.*, p. 48.

<sup>41</sup> José Maria de Abreu (Jacareí, SP, 1911 – Rio de Janeiro, RJ, 1966) trabalhou como pianista demonstrador nas casas Sotero e Di Franco, antes de atuar como maestro do teatro Boa Vista em 1927. Compositor de valsas, marchas e sambas de sucesso, acabou mudando para o Rio de Janeiro no início dos anos 1930.

<sup>42</sup> Cf. BERNARDO, *Nabor Pires Camargo, op. cit.*, p. 105.

Cinema, Baile etc.”<sup>43</sup>. Em 1914, somente um ano após a criação da entidade, o semanário *O Pirralho* afirmava que a companhia espanhola de zarzuelas da qual fazia parte a primeira tiple (soprano) Ursula Lopes era “acompanhada por uma orquestra de 35 professores do Centro Musical de S. Paulo”<sup>44</sup>. No mesmo ano, uma orquestra menor, com 14 professores do Centro, era anunciada pelo Grande Circo Fá, em cartaz no teatro Polytheama<sup>45</sup>.

Até então, a arregimentação de músicos para teatros e cinemas era exercida principalmente por particulares, os “encarregados de orquestra”, que tinham influência no meio musical e contato pessoal com os instrumentistas. Segundo as memórias de Belardi, eram concorrentes nesse mercado o empresário José D’Aló (dono da Casa D’Aló, especializada no comércio de instrumentos de metais) e o já citado flautista Alfério Mignone<sup>46</sup>. Ambos se associaram ao Centro Musical por ocasião de sua fundação, em 1913, mas em janeiro do ano seguinte d’Aló seria expulso da agremiação por “ferir vários de seus artigos”, provavelmente, passando por cima da entidade no recrutamento de instrumentistas. Uma nota da *Gazeta Artística* noticiou o fato, afirmando que o Centro Musical deveria “fiscalizar e acabar com tantos parasitas, encarregados de orquestra”<sup>47</sup>. Isso revela que o fornecimento de músicos para cinema e teatro continuou, por certo tempo, a cargo de particulares.

O mais provável é que, em seus primeiros anos, a proteção mútua tenha se sobreposto à função agenciadora do Centro Musical, que só se desenvolveria plenamente na década de 1920. É quando surgem na imprensa as primeiras notícias que fazem referência às relações permanentes entre a entidade e os empresários teatrais e cinematográficos. Já em 1921, o compositor, violoncelista e maestro Armando Belardi, então presidente da associação de classe, firma contrato com a empresa de José Loureiro (que era também seu sogro), instituindo o

---

<sup>43</sup> *Gazeta Artística*, n. 28, fev. 1914, p. 22.

<sup>44</sup> *O Pirralho*, n. 159, 31.10.1914, p. 12.

<sup>45</sup> *Correio Paulistano*, 25.03.1914 (anúncio).

<sup>46</sup> BELARDI, *Vocação e arte*, *op. cit.*, p. 28.

<sup>47</sup> *Gazeta artística*, n. 27, 1<sup>a</sup> quinzena de 1914. Pouco tempo depois, também foram expulsos os sócios José Gugliotti, Luiz Alves da Silva, Juvenal Rosa, Victor da Cunha Silva, Odone Amadio “por terem formado uma orquestra clandestina, prejudicando assim os interesses sociaes” (*Gazeta artística*, n. 28, 2<sup>a</sup> quinzena de 1914).



fornecimento pelo Centro Musical de orquestras para todas as temporadas nos teatros por ele administrados<sup>48</sup>.

Ao contrário de seu congênere carioca, que desde a fundação tinha a atribuição de não só estabelecer os honorários dos professores, mas também a de fiscalizar seu cumprimento<sup>49</sup>, o Centro Musical de São Paulo só conseguiria impor uma tabela de ordenados em 1927, quando os músicos dos cinemas de São Paulo deixaram de ser empregados das empresas cinematográficas para se tornarem diaristas, só então recebendo os meses de 31 dias, conforme pleiteado anos antes. Foi nesse ano que a associação firmou um novo contrato com as empresas Serrador e Cinematográficas Reunidas, que juntas concentravam a maior parte dos teatros e cinemas da capital. As relações entre empresários e a entidade, porém, logo se desgastariam, ressuscitando a velha querela apresentada no início deste capítulo.

Um dos mais graves desentendimentos se deu em fevereiro de 1928. Após dispensar os músicos no terceiro dia de Carnaval, os empresários decidiram descontar a respectiva diária de seus salários, medida que desagradou os músicos da entidade, incitando sua paralisação. A ocasião ensejou ainda a retomada das negociações em torno do pagamento das matinês, consideradas “meio-espetáculo” pelos empresários<sup>50</sup>. A situação se agravou ainda mais após a chegada ao país dos filmes sonorizados mecanicamente, que se popularizaram a partir de 1929. A diminuição dos custos possibilitada pelas novas tecnologias, somada à crise cinematográfica produzida pela Quebra da Bolsa de Nova York, levou, como vimos, à dissolução em massa das orquestras de cinema. Diante da situação, em 10 de agosto de 1929, o vereador Ulysses Coutinho, presidente do Centro Musical e líder do PRP na Câmara Municipal, apresentou à tribuna uma petição assinada por 700 professores de orquestra – todos membros da associação de classe – solicitando à municipalidade providências contra a demissão de cerca de 3000 músicos que

---

<sup>48</sup> *Correio Paulistano*, 25.08.1921. Os teatros em questão eram, em 1921, o Santana e o Casino Antártica.

<sup>49</sup> Fundado em 1907, o Centro Musical do Rio de Janeiro tinha por objetivos “promover o engrandecimento da classe”, “discutir e representar aos poderes da República sobre questões de interesse da corporação, e adotar uma tabela estabelecendo os honorários dos professores de música. É provável que tenha sido a primeira entidade de músicos, no Brasil, a tentar regular o mercado de trabalho (...).” (ESTEVEZ, *Acordes e acordos*, *op. cit.*, p. 16).

<sup>50</sup> “Uma entrevista sobre o assumpto do momento – fala à ‘Folha da Manhã’ o director-gerente das Empresas Reunidas”. *Folha da Manhã*, 13.03.1928.

trabalhavam nos cinemas de São Paulo, substituídos por vitrolas e *movietones*<sup>51</sup>. Tanto o número de associados como o de profissionais atuantes nas orquestras de cinema são bastante significativos, levando em conta que a população da cidade de São Paulo somava então cerca de 948 mil habitantes<sup>52</sup>.

No início da década de 1930, com a gradual substituição das orquestras de cinema pela sonorização mecânica, as atividades do Centro Musical passam a se concentrar na realização de concertos sinfônicos e líricos, por meio de orquestra própria (a Sinfônica do Centro Musical), bem como no fornecimento de instrumentistas para as companhias de opereta. O teatro musicado paulistano continuaria demandando o trabalho dos professores, mas numa escala bem menor do que nos anos 1920, já que a comédia tendeu a suplantar as pequenas revistas e burletas junto ao público popular, restringindo-se os espetáculos com música, cada vez mais, às revistas feéricas. Novas oportunidades de trabalho, porém, se abririam com o rádio e a indústria fonográfica. Diversos músicos atuantes nesses ramos, como os maestros de rádio Alberto Lazzoli e Francisco Casabona, iniciaram suas carreiras como regentes do Centro Musical.

Antes do advento do cinema sonoro, contudo, a principal ocupação dos professores, associados ou não ao Centro, era tocar e compor para as orquestras das casas de diversão da cidade. Nos cinematógrafos, havia quase sempre dois grupos musicais. Um deles, menor, apresentava-se na sala de espera – antes, durante, ou no intervalo entre as sessões. Sem relação com o espetáculo que acontecia dentro da sala de projeção, esses grupos sem formação fixa tocavam um repertório muito variado, que incluía trechos de concertos sinfônicos, música de salão (sobretudo valsas), canções e música popular. Às vezes, um único instrumentista, geralmente ao piano, animava os espectadores antes das sessões ou no intervalo entre elas, num espaço que podia eventualmente ser ocupado por mulheres. Era o caso da “excellente pianista” que tocava no salão do cinema Elite, “ponto de encontro do pessoal chic do nosso bairro [da Liberdade]”<sup>53</sup>.

---

<sup>51</sup> “Na Camara Municipal”. *Folha da Manhã*, 11.08.1929, p. 9.

<sup>52</sup> SÃO PAULO (Estado). *Anuário Demographico. Secção de Estatistica Demographo-Sanitaria: Capital, Santos, Campinas e Ribeirão Preto, 1927*. São Paulo: Serviço Sanitário de Estado de São Paulo, 1928, p. 26.

<sup>53</sup> *O Pirralho*, n. 54, 17.08.1912, seção “O Pirralho nos cinemas”.

Com efeito, embora dominado por homens, o circuito musical da cidade, sobretudo em sua versão “familiar”, começava a constituir um dos raros espaços públicos de atuação feminina – como atração ou como público. Em 1912, por exemplo, o periódico humorístico *O Pirralho* ressaltava as qualidades da Orquestra de Damas Vienenses, que se apresentava em diversas salas da Companhia Cinematográfica Brasileira, como o Iris, o Radium e o Bijou. Regida pelo “talentoso Kubelik”, o conjunto apresentava “os mais lindos trechos de óperas e operetas”<sup>54</sup>. Extraídas de seu contexto original, fragmentadas e sobrepostas, essas peças musicais multiplicavam a aura de modernidade associada às produções musicais. Os comentários da seção “O Pirralho no cinema” deixam entrever a relação entre a “festa sonora” promovida pelas musicistas e as transformações na vida social da cidade. Esta, pouco a pouco, ia abandonando o provincianismo ligado à “morosidade das fazendas” para adentrar a temporalidade da metrópole, marcada por novos comportamentos femininos, que incluíam o flerte e o divertimento:

As Damas Viennenses tem alcançado extraordinario successo a ponto das sessões se prolongarem até 11 e meia da noite. E que concorrência?...

Bonita, variada e por assim dizer, rica, ostentando ‘toilettes’ finissimas e joias de raro valor.

Sabem porque?

As nossas patricias, que sempre admiraram a monotonia das fazendas vão perdendo esse amor a troco da festa sonora de uma sala de espera onde ha olhares que persistem...

E como ellas se divertem!<sup>55</sup>

A presença de música nas salas de espera atendia, assim a certa função social dos cinemas no início do século: aglomerando pessoas, sem contudo constituir um espetáculo que demandasse sua atenção, eles criavam um ambiente de convivência e facilitavam a exposição social. Ainda em 1912, o mesmo humorístico *O Pirralho* publicava uma carta endereçada à publicação, assinada por “muitas moças da Villa Buarque e S. Cecilia”, cujo valor reside menos na veracidade do pedido – tratava-se, talvez, de uma carta forjada, mero pretexto para uma crônica do comportamento das jovens paulistanas – do que na descrição do ânimo dos espectadores. Na dita correspondência, as raparigas solicitavam ao

---

<sup>54</sup> *O Pirralho*, n. 31, 02.03.1912, seção “O Pirralho nos cinemas”.

<sup>55</sup> *O Pirralho*, n. 25, 27.01.1912, seção “O Pirralho nos cinemas”.

proprietário do cinema High Life – que atendia à população daqueles dois bairros de elite – “intervallos mais longos e em maior numero, nos dias de espectáculos”. Alegavam que “muitas das pessoas que vão ao cinema não querem só ver fita; querem ter tempo de ver e cumprimentar as conhecidas. E, as moças e os rapazes, (por que não seremos francos?) querem fazer o seu *flirtizinho*, que é coisa muito licita”<sup>56</sup>.

O outro conjunto musical, atuando dentro da sala de projeção, era responsável pela sonorização dos filmes. Tratava-se de uma pequena orquestra composta por seis ou sete instrumentos, geralmente violino, flauta, clarinete, violoncelo, contrabaixo, trombone e piano – acumulando o pianista, na maior parte das vezes, a função de regente e arranjador. Quando surgiram os espetáculos de palco e tela, esse mesmo grupo passou a acompanhar o espetáculo teatral ou de variedades que complementava a fita, quase sempre com repertório bastante popular. Segundo Armando Bellardi, o pianista Carlos Pagliucchi – que, além de compor para o teatro musicado, se tornaria mais tarde professor do Conservatório Dramático e Musical, o que vem corroborar as constantes trocas entre os universos erudito e popular – foi um dos pioneiros nessa área, tendo dirigido a orquestra do Cine Bijou, primeira sala cinematográfica fixa da cidade de São Paulo. Diversos músicos paulistanos que se destacariam como compositores eruditos iniciaram suas carreiras acompanhando filmes mudos, a exemplo do já citado Armando Belardi, Souza Lima, Francisco Mignone e Camargo Guarnieri. Aliás, o nacionalismo musical brasileiro, movimento integrado por todos eles, teve como uma de suas fontes a música popular “caracteristicamente brasileira” divulgada nesses espaços de divertimento público, a qual muitas vezes eles também produziam em peças assinadas com pseudônimo<sup>57</sup>.

---

<sup>56</sup> *O Pirralho*, n. 55, 24 de agosto de 1912, coluna “O Pirralho nos cinemas”, s/p.

<sup>57</sup> Com o pseudônimo de Xon-Xon, Souza Lima, por exemplo, compôs um “tanguinho” intitulado *Amor avacalhado*. Junto com outras composições populares brasileiras, a peça foi citada pelo compositor Darius Millaud em seu bailado *Le Boeuf sur le Toit*. Francisco Mignone, por sua vez, assinou muitos tangos, maxixes e valsas sob o pseudônimo de Chico Bororó, alguns gravados em disco. Mário de Andrade, principal ideólogo do nacionalismo musical brasileiro, chegou a elogiar tais composições, enxergando nelas “o envolvimento pedagógico do artista com os problemas da cultura brasileira” (CONTIER, Arnaldo Daraya. “Chico Bororó Mignone”. *Revista do IEB*. São Paulo, n. 42, 1997, p. 17). A influência da música popular urbana na obra nacionalista de Mignone transparece indiretamente em várias de suas composições, e de maneira mais explícita em suas *Doze valsas de esquina* (1938-1943), nas quais “retratou admiravelmente o ambiente dos chorões nas primeiras décadas do século e outros tipos de valsas bem brasileiras” (MARIZ, Vasco. “Adeus a Francisco Mignone”. In: *Vida musical*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997, p. 222).

Nas orquestras da sala de projeção, assim como nas do hall de espera, os músicos atuavam exclusivamente como intérpretes, não chegando a se desenvolver no Brasil, nessa primeira fase, a prática de composição para cinema. Salvo nos casos em que se tratava de uma fita musical (a representação de uma ópera ou opereta, por exemplo), a sonorização dos filmes era feita com trechos de obras líricas e sinfônicas já conhecidas do público ou com músicas populares. Algumas vezes, os diretores de orquestra procuravam combinar cena e música de forma harmônica, chegando mesmo a criar efeitos sonoros como trovões, portas rangendo, clima de suspense, etc. Em certas ocasiões, porém, ignoravam totalmente o que se passava na tela, gerando situações um tanto esdrúxulas. A esse respeito, Octavio Gabus Mendes, que na década de 1920 escreveu sobre o cinema em São Paulo na revista *Cinearte*, tecia severas críticas ao Cine Triângulo, no centro. Segundo ele, durante a exibição de *A Vingança de Kremhilde*, de Fritz Lang, a orquestra do aludido cinema tocou “langorosas valsas e xaroposas músicas. Isto não devem estranhar, porque lá é assim: casamento na tela, marcha fúnebre pela orquestra. Enterro na tela, marcha nupcial pela orquestra. Formidáveis! Que orquestra! Que forno! Que espelunca.”<sup>58</sup> Já na sala azul do Odeon, “durante *O preço da Ventura*, com Billi Dove, tocaram a sinfonia d’*O Guarany*. E durante *Frutos da época*, numa cena de jazz, um trecho da *Forza del Destino* de Verdi!”<sup>59</sup>.

Quando não eram sonorizados com músicas pré-existentes (e aleatórias), os filmes eram acompanhados pela partitura original, composta nos EUA e importada junto com a fita, prática adotada sobretudo a partir de 1927, mas que não chegou a se generalizar<sup>60</sup>. De modo que as salas de projeção, embora fossem importantes veículos de divulgação musical e de profissionalização dos instrumentistas, não chegaram a ter grande importância para o trabalho de composição.

Situação bastante diversa ocorria com as orquestras de teatro. Bem maiores que as de cinema, elas reuniam de 30 a 40 professores, nos espetáculos de operetas, zarzuelas e óperas, e cerca de metade disso nas burletas e revistas. Formadas por um naipe completo de cordas (1º e 2º violinos, viola, violoncelo e

---

<sup>58</sup> *Cinearte*, n.42, 14.12.1926, apud SCHVARZMAN, Sheila. “Ir ao cinema em São Paulo nos anos 20”. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 25, nº 49, 2005, p. 168.

<sup>59</sup> *Idem, ibidem*, p. 168-9.

<sup>60</sup> *Idem, ibidem*, p. 169.

contrabaixo), um de madeiras (flauta, clarinete, oboé, fagote), uma seção reduzida de metais (trompete e trombone) e percussão (caixa e, às vezes, tímpano), elas eram contratadas pelo empresário administrador do teatro e acompanhavam praticamente todos os espetáculos levados à cena, com exceção das óperas encenadas por companhias estrangeiras, que em geral traziam seus próprios músicos. Mesmo os espetáculos declamados contavam, às vezes, com um fundo musical ou canções incidentais, acompanhadas pela orquestra. Com o surgimento das revistas modernas, algumas companhias optaram por substituir os tradicionais conjuntos por jazz-bands, mas a formação semi-sinfônica perdurou ainda por certo tempo.

Em geral, os músicos eram dirigidos pelo maestro da companhia que estivesse em cartaz no teatro – uma figura tão importante para o elenco quanto o ponto ou o contrarregra. Além de ensaiar a orquestra e regê-la durante o espetáculo, ele tinha a árdua tarefa de preparar os atores, que normalmente careciam de formação musical. Em suas memórias, o ator paulistano Nino Nello afirma que o diretor de orquestra de uma companhia de revistas ou burletas tinha de “martelar ao piano horas a fio durante muitos e muitos dias para pôr no ouvido dos que deverão cantar a parte musicada”, pois “em geral os que cantam no nosso teatro musicado ignoram que as notas musicais são 7 e [que] há as chaves, os andamentos e os acidentes musicais”<sup>61</sup>. Algumas companhias chegavam a contratar um maestro ensaiador exclusivamente para isso, mas, em geral, era o diretor de orquestra quem se encarregava dos atores. Muitas vezes, o maestro acumulava ainda a função de compor música original para as peças ou escrever arranjos para as músicas compiladas. Compostos às vésperas dos espetáculos, em partituras manuscritas, a maior parte desses trabalhos se perdeu. Ao retrazar a trajetória desses maestros, porém, é possível ter uma ideia, se não de como suas obras soavam, ao menos de quais eram suas influências, bem como de seu ulterior impacto na produção de canções.

#### *3.1.4. Maestros compositores*

---

<sup>61</sup> NELLO, Nino. *Grandezas e misérias do teatro em São Paulo*. Original manuscrito. São Paulo, 1967, p. 5.

Boa parte da produção paulistana de burletas, operetas e revistas encenadas em São Paulo no período analisado nesta tese foi musicada pelos maestros das companhias que as estrearam no palco. Em parte, isso se devia ao ritmo frenético das montagens teatrais, sobretudo de revistas. Geralmente, depois de escrever os diálogos e os *couplets*, o autor do texto o enviava para o empresário teatral que, aprovando-o, pedia ao maestro que compusesse a música, ou compilasse alguns números já existentes que pudessem se encaixar em suas cenas, ou entre elas. Esse procedimento foi bastante utilizado no Teatro Boa Vista, sobretudo no período em que foi ocupado pela Companhia Arruda, quando a cada quinzena, ou até mesmo semanalmente, uma nova revista subia à cena. Em 1917, o crítico do *Correio Paulistano* descrevia, não sem uma ponta de sarcasmo, a euforia que cercava a produção de revistas naquela popular casa de espetáculos:

Este theatro que actualmente superintende a empresa J. Gonçalves e Comp., constituiu-se, de ha tempos a esta parte, um fóco de revistas novinhas em folha, dadas em primeira mão. De quinze em quinze dias o publico apreciador desse genero abiscoita uma novidade. Os revisteiros, à vista disso, assanharam-se e **nullis est dies quo die** não remetem uma revistinha à empresa Gonçalves. Os empresarios já andam impressionados com tanta produção: já não dormem tranquilos, já não... Um horror! O revisteiro surge-lhes em frente a todo momento: é no theatro, é em casa, é na rua, é até em sonho, ou antes em pesadelo.<sup>62</sup>

Acompanhando de perto essa produção de revistas “novinhas em folha”, sem, no entanto, gozar da mesma evidência dos “revisteiros”, figuravam os diretores de orquestra, igualmente responsáveis pelo sucesso (ou fracasso) das peças. Em São Paulo, contudo, ao contrário do Rio de Janeiro<sup>63</sup>, esses profissionais

---

<sup>62</sup> *Correio Paulistano*, 08.12.1917, seção “Teatros”.

<sup>63</sup> Desde o final do século XIX, a composição musical para teatro tornou-se um relevante ramo de atuação profissional no Rio de Janeiro, levando muitos músicos a ter no teatro uma de suas principais ocupações. Nos primeiros tempos, muitos desses compositores vinham de Portugal, onde haviam se destacado na música para teatro. Foi o caso de João Pedro Gomes Cardim, que musicou muitas das peças de Artur Azevedo, ou ainda Sá de Noronha e José Lino de Assunção. Também confluíram para o Rio de Janeiro, ainda no final do século XIX, músicos nascidos em outros estados, como o já citado Assis Pacheco, de São Paulo; o também paulista Nicolino Milano; e o paraibano Abdon Milanez, que desenvolveram profícua carreira nos palcos da cidade. Fomentada pela prolífica produção teatral musicada, surge na virada para o século XX uma nova geração de compositores cariocas, que incluía nomes como Paulino Sacramento, Pedro de Sá Pereira, Sofonias D’Ornellas, Bento Mossurunga, Luiz Moreira, Adalberto de Carvalho e Chiquinha Gonzaga. Essa geração é sucedida por uma nova leva de músicos locais, que logo se destacaria na indústria fonográfica, formada por Freire Junior, Eduardo Souto, Sinhô, Henrique Vogeler, Lamartine Babo, entre outros (TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: teatro e cinema*. Petrópolis: Vozes, 1972, p. 66-7).

não formavam um grupo coeso ou bem estabelecido, muitos deles atuando como compositores de ocasião. Foi o caso, por exemplo, de Eduardo Bourdot e Francisco Russo, membros do Centro Musical de São Paulo e atuantes no universo dos divertimentos públicos paulistanos. Apesar de regerem a orquestra de diversos teatros da cidade, eles não chegaram a se firmar como compositores teatrais.

Originário da cidade de Itapira, interior do estado, o pianista e compositor Eduardo Bourdot<sup>64</sup> foi maestro de algumas das trupes locais que proliferaram na capital paulista durante a Primeira Guerra, tais como a dirigida pelo ator Leonardo (1914), a de Theodoro Taveira (1917, dividindo a batuta com a maestrina, também itapirense<sup>65</sup>, Julia Max, fato raro na época), a de Edu Carvalho (1917) e a de João Rodrigues (1914 e 1916). Para esta última, chegou a musicar duas revistas e uma burleta, além da opereta *Ordenança do coronel*, primeiro trabalho profissional do dramaturgo paulista Oduvaldo Viana. Sua atuação como compositor teatral, no entanto, se resumiu a esses poucos trabalhos. Já o violinista, compositor, regente e editor musical Francisco Russo, que também atuou como maestro da Companhia João Rodrigues, não chegou a compor músicas originais para o teatro, tendo como único trabalho nessa área a orquestração da burleta *Alma caipira*, de João Rodrigues, com músicas de Sotero de Souza.

Do mesmo modo, maestros mais voltados à produção erudita, mas igualmente associados ao Centro Musical, só esporadicamente compuseram para o teatro. O pianista, compositor e regente Chagas Junior<sup>66</sup>, que nos anos 1930 se tornaria professor do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, foi maestro

---

<sup>64</sup> Dois músicos com o nome Eduardo Bourdot atuaram em São Paulo na época, pai e filho, mortos respectivamente em 1938 e 1923. É provável que o maestro teatral tenha sido o segundo, embora muitas vezes seja referido pela imprensa sem a denominação “Filho” no sobrenome. As poucas informações relativas a ele foram fornecidas pela família (Isolda Bourdot, bisneta de Eduardo pai) e pelo médico e memorialista Sérgio Freitas. Segundo Freitas, em 1916 Bourdot Filho teria levado aos palcos de Itapira, interior de São Paulo, uma revista de costumes locais (FREITAS, Sérgio. *Teatro de Itapira*. Disponível em: <[www.sfreinobreza.com/itateatro.htm](http://www.sfreinobreza.com/itateatro.htm)>. Acesso em: dez. 2009). Isso nos leva a crer que ele estava mais ligado ao universo teatral do que o pai, que compunha hinos e música erudita.

<sup>65</sup> FREITAS, *Teatro de Itapira*, op. cit.

<sup>66</sup> Benedito Chagas Junior (Rio Claro, SP, 1894 – São Paulo, SP, 1948). Formado em piano pelo Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, Chagas Junior já era profissional em 1913, quando participou da fundação do Centro Musical São Paulo. Além de professor de piano e maestro de pequenas orquestras de teatro, regeu orquestras sinfônicas em diversas ocasiões, como festividades oficiais e festas beneficentes. É autor de diversas composições populares, muitas delas editadas em partitura, como o samba *Só sertanejo*, com versos de Baptista Junior, a “dança brasileira” *Bate-pé* e o tango *Parafuso*. Também compôs obras eruditas.



das companhias Taveira (1916) e Arruda (1918 e 1919). No entanto, só assinou a partitura de uma única peça, a burleta *Nhá moça*, de Olival Costa, além de ter compilado as músicas da opereta *Na cara dele*, quando atuava na Companhia Taveira. Armando Belardi foi diretor de orquestra em várias trupes estrangeiras que atuaram na cidade, como a Espanhola de Operetas Elena Dolgy, a Lírica Italiana Amadeo Bertazzoni, a Italiana de Revistas Modernas, a Italiana de Operetas Boris Campilli e a Napoli Canta, entre outras. Também foi maestro substituto da companhia de revistas carioca dirigida por Eduardo Vitorino, secundando o maestro carioca Luiz Moreira, durante a turnê da companhia em São Paulo em 1918. Apesar da vasta experiência à frente de orquestras de teatro, só musicou duas peças: a revista paulista *Depois te explico* e a burleta *O jovem telêmaco*, de Eduardo Garrido, ambas para a Companhia Raul Coutinho, na qual não chegou a atuar como maestro.

O fato é a atividade de regente, por si só, não bastava para garantir aos maestros o cargo de compositor. Para musicar peças teatrais, era necessário dominar técnicas de orquestração, conhecer as convenções dos diferentes gêneros e possuir certo tirocínio que parecia faltar aos maestros paulistanos devido à ausência de uma tradição teatral na cidade. Assim, embora tenham ocupado os espaços abertos com a proliferação de companhias locais logo após a Primeira Guerra, os maestros atuantes em São Paulo foram rapidamente substituídos por outros mais experientes, contratados no Rio de Janeiro ou estrangeiros em passagem pela capital. Isso provocou uma grande rotatividade desses profissionais, cuja variedade étnica e de formação refletia a própria efervescência cultural da cidade de São Paulo. Para se ter uma ideia, durante os cerca de quatro anos em que a Companhia Arruda ocupou o teatro Boa Vista, entre agosto de 1917 e dezembro de 1921, com algumas pausas para excursões pelo interior do estado e por outras capitais, passaram pelo teatro pelo menos sete maestros, responsáveis pela “musicção” (como se dizia na época) e orquestração de muitas das peças estreadas pela companhia. Desses, apenas dois (Chagas Junior e Carlos de Paiva<sup>67</sup>) eram paulistas.

---

<sup>67</sup> Nada encontramos sobre este maestro, que em 1917 dirigiu, no teatro Colombo, uma companhia paulista que levava seu nome.

Poucos meses após a estreia da companhia, que tinha como diretor de orquestra o compositor Carlos de Carvalho, contratado meses antes no Rio de Janeiro, veio dividir com ele a batuta da orquestra do teatro Boa Vista o maestro Frederico Cotó – ao que tudo indica, de origem espanhola. Em sua rápida passagem por São Paulo, entre setembro de 1917 e janeiro de 1918, Cotó musicou nada menos do que cinco revistas e uma burleta, muitas em parceria com músicos brasileiros – que, provavelmente, compunham os números mais “típicos”, ficando a seu cargo a orquestração da partitura e a composição dos coros, duetos ou mesmo gêneros estrangeiros. Na burleta *A pensão da D. Anna*, por exemplo, sua esposa – a soprano Laura Cotó, que integrou o elenco da companhia – cantou “com muita expressão”<sup>68</sup> uma cançoneta espanhola. Tendo experiência como maestro de operetas, Cotó era bastante elogiado pela imprensa paulistana pelos “belos efeitos” de suas composições. O crítico do *Estado de S. Paulo*, por exemplo, referindo-se à revista paulista *O recruta do 43*, afirma que o maestro

teve a habilidade de rendilhar os dois actos com algumas paginas inspiradas, destacando-se entre ellas os trechos do dr. Riso – typo sorridente de satyra e que a caricatura exaggerou a gargalhar desmedidamente – os ‘couplets’ do capitão Fidencio, o trio dos irresistíveis, o coro das floristas, o coro das mutuas, a marcha dos voluntarios, duas valsas brilhantes, uma gavota etc. A orchestração principalmente é de bello effeito.<sup>69</sup>

Sobre a mesma peça, o crítico do *Correio Paulistano* afirmou conter “alguns trechos bonitos, como o ‘preludio’, que até destoa do genero”<sup>70</sup>. A grande variedade de números musicais, incluindo uma gavota e um prelúdio, gêneros mais ligados à tradição erudita, revela que a música do teatro musicado paulistano não se restringia ao maxixe e aos gêneros brejeiros.

Entre os profissionais estrangeiros atuantes em São Paulo, outro nome de destaque foi Julio Cristóbal, contratado em 1918 na Capital Federal pela empresa Gonçalves especialmente para a companhia Arruda, onde trabalhou por cerca de um ano, entre 1918 e 1919. Apesar de ter se firmado no Rio de Janeiro como importante figura do teatro musicado, sobretudo nos anos 1920, pouco se sabe

---

<sup>68</sup> *O Estado de S. Paulo*, 28.10.1917, seção “Palcos e Circos”.

<sup>69</sup> *Idem*, 22.09.1917, seção “Palcos e Circos”.

<sup>70</sup> *Correio Paulistano*, 22.09.1917, seção “Teatros”.

sobre esse maestro-compositor, cuja origem é objeto de divergências. O *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*<sup>71</sup> afirma ter ele nascido em São Paulo, na última década do século XIX, enquanto José Ramos Tinhorão refere-se a ele como maestro espanhol<sup>72</sup> – informação a que damos mais crédito, por dois motivos. Primeiro, porque as mais antigas notícias sobre o músico que figuram na imprensa brasileira datam de 1914, quando ele atuou em São Paulo e no Rio de Janeiro como regente da companhia espanhola de zarzuelas estrelada pela tiple Ursula Lopes – vale lembrar que, na época, muitas companhias estrangeiras de teatro musicado que atuavam no Brasil traziam seus próprios maestros, embora, vez por outra, as orquestras pudessem ser regidas por músicos locais. Além disso, foram encontradas referências a zarzuelas e revistas espanholas cujas partituras, assinadas por certo Julio Cristóbal, foram publicadas em Madri nas primeiras décadas do século<sup>73</sup>. O mais provável é que, em passagem pelo Brasil no momento da eclosão da Grande Guerra, Cristóbal tenha optado (como muitos outros profissionais dos palcos) a permanecer no país, onde acabou se radicando. No Rio de Janeiro, ao lado dos maestros e compositores Luz Junior (português) e Costa Junior (carioca), e valendo-se de sua experiência como compositor teatral, o músico espanhol logo se aventurou nos gêneros musicais brasileiros, escrevendo em 1915 a partitura da revista carnavalesca *Mexe-mexe*, de Candido Costa. Nos meses seguintes, ainda no Rio, assinou a música de uma dezena de peças musicadas<sup>74</sup>, além de assumir a batuta de algumas companhias.

---

<sup>71</sup> ALBRIN, Ricardo Cravo (org.). *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. Disponível em: <[www.dicionariompb.com.br](http://www.dicionariompb.com.br)>. Acesso em: 20 dez 2009.

<sup>72</sup> TINHORÃO, José Ramos. *História Social da Música Brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 1998, p. 227.

<sup>73</sup> Além de autor da partitura da revista espanhola *Bazar Exposición*, representada pela companhia de Ursula Lopes em São Paulo e no Rio, Cristóbal também figura como autor das zarzuelas *Madrid alegre*, fantasia cômico-lírica em um ato e cinco quadros (Madri: R. Velasco, 1911), *Chelete*, em um ato e três quadros (original de Juan R. Bejarano e Juan Ibáñez. Madri: R. Velasco, 1908) e *Rosiña*, zarzuela dramática de costumes galegos em um ato e três quadros (original de Gerardo Farfán e José Pérez-López. Madri: R. Velasco, 1909).

<sup>74</sup> Em parceria com outros compositores, Cristóbal assinou a partitura das revistas *O lambari*, de Carlos Bittencourt e Arlindo Leal (1915); *O Lalau*, de Victorino de Oliveira (1915); *A Sabina*, de J. Brito (1915); *Ouro sobre o azul*, de Maria Lina (1915); *De tudo e para todos*, assinada por seis importantes revistógrafos cariocas (1915); *Toma lá dá cá*, de Rego Barros e Candido Castro (1917); *Flor do Catumbi*, de Carlos Bittencourt e Luiz Peixoto (1918). Ainda em 1915, também compôs a música da revue *Eden-revista*, de Gastão Tojeiro (1915); e da opereta *A espada de honra*, de Alvarenga Fonseca e Candido Costa (1915).

Nos meses em que permaneceu em São Paulo, dirigindo a orquestra do Teatro Boa Vista, Cristóbal musicou seis revistas e cinco burletas de autores locais, escritas especialmente para as companhias Arruda e Gonçalves. Seu primeiro trabalho como maestro-compositor, porém, foi na revista carioca *Parcimonia e Comp.*, de Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes. Estreada pouco antes no Rio de Janeiro, com partitura de Verdi de Carvalho, Armando Percival e Domingos Roque, em sua representação paulistana a revista contou com música “parte original, parte coordenada pelo maestro Julio Cristóbal”<sup>75</sup>. A prática de “remusicar” peças cariocas de sucesso parecia ser prática comum na época, e respondia à necessidade de adaptá-las ao gosto do público local, por meio, principalmente, da compilação de peças conhecidas pelo público. *Flor do Indostão*, por exemplo, cuja partitura original, em sua estreia no Rio de Janeiro, era atribuída ao maestro Roberto Soriano, foi remusicada em São Paulo pelo compositor local Marcello Tupynambá. De temática regionalista, a peça era recheada de composições “sertanejas” – repertório associado, em São Paulo, ao compositor de *S. Paulo futuro*.

Outro músico estrangeiro muito atuante no teatro musicado paulistano, como maestro e compositor, foi José Bondoni, que também lecionava piano, instrumento em que se diplomou pelo Conservatório Musical de Milão<sup>76</sup>. As primeiras referências a ele na imprensa, ainda com o prenome grafado em italiano (Giuseppe), datam de 1916, quando esteve à frente da orquestra da Companhia Dialectal “Cittá di Napoli”, proveniente de Buenos Aires<sup>77</sup>. Dois anos mais tarde, já aportuguesado (José), seu nome aparece novamente nas colunas teatrais, mas agora como maestro do Teatro Boa Vista, ao lado de Cristóbal. É provável que, assim como seu colega espanhol, Bondoni tenha optado por permanecer na América do Sul no contexto da guerra, transitando entre Brasil e Argentina até, finalmente, radicar-se em São Paulo, onde desenvolveu proffcua carreira.

---

<sup>75</sup> *Correio Paulistano*, 12.10.1918 (anúncio).

<sup>76</sup> Conforme anúncio publicado pelo músico na imprensa, oferecendo-se como professor de piano.

<sup>77</sup> Nas primeiras décadas do século XX, estabeleceu-se um intenso trânsito de companhias italianas no eixo Rio de Janeiro – São Paulo – Buenos Aires, cidades que contavam (sobretudo as duas últimas) com grande contingente de imigrantes italianos. Nesse circuito, destacaram-se companhias como as de Clara Weiss e Lea Candini. A grande frequência com que elas se apresentavam na América do Sul leva a crer que elas ali se radicaram, retornando com pouca (ou nenhuma) frequência a seu país de origem.

Ao contrário de Cristóbal, contudo, Bondoni não se restringiu aos gêneros teatrais brasileiros. Em vez disso, transitou entre companhias locais de revistas e burletas (Arruda, Gonçalves, Nair Alves, Companhia de Burletas e Revistas do Braz Polytheama, Companhia Permanente do Colombo) e italianas de operetas e canções encenadas (Clara Weiss, La Operetissima, Grande Companhia Italiana de Operetas Victor Carmo Romano, Fli-Fla-Flu, Canzone di Napoli), o que nos leva a indagar sobre a influência da opereta italiana em sua obra e no próprio teatro musicado paulistano.

Sem dispor das partituras das peças, é difícil avaliar o trânsito entre esses repertórios. No entanto, comentários dos cronistas teatrais levam a crer que, ao contrário dos compositores nacionais, que abusavam dos “saracoteios” do maxixe e da música de dança, Bondoni dava preferência a peças mais melodiosas. Ao referir-se à música da revista *Beliscos e piparotes*, por exemplo, o crítico do *Estado* ressaltava a música “leve, graciosa e inspirada, como são todas as produções do festejado maestro italiano”<sup>78</sup>. Para as cortinas de *Céu aberto*, revista paulista que mesclava os processos antigos e modernos do gênero, Bondoni compilou diversos números de sucesso, nacionais e estrangeiros, entre os quais figuravam tangos (com destaque para *Ai Mary como te quiero!*, “sucesso em Buenos Aires, ainda não conhecido do nosso publico”<sup>79</sup>), fox-trots (a exemplo de *Gloria ao Jahu*, homenagem ao primeiro avião brasileiro a cruzar o Atlântico, em 1927), fados (como *Susi*, pela popular artista A Trasmontana) e “romanças diversas”<sup>80</sup>. Embora o termo “romança” pudesse ser usado também para designar romances (canções historiadas), é mais provável que, aqui, o termo se referia a canções italianas, em geral árias líricas.

Essas breves considerações sobre o limite de atuação dos maestros nacionais e a forte presença dos estrangeiros no teatro musicado paulistano deixam entrever a grande “Babel musical” que se tornou a cidade de São Paulo no início do século XX. Voltados para um público bastante heterogêneo, em que era forte a presença de italianos, mas também de portugueses, espanhóis e “caipiras”, os espetáculos teatrais mais populares pareciam fundir as diversas sonoridades

---

<sup>78</sup> *O Estado de S. Paulo*, 20.07.1919, seção “Palcos e circos”.

<sup>79</sup> *Folha da Manhã*, 28.05.1927, seção “Ribaltas e Projeções”.

<sup>80</sup> *Correio Paulistano*, 01.06.1927, seção “Teatros”.

presentes na cidade. A inexistência de registros musicais relativos à atuação desses compositores dificulta perceber em que grau ocorriam essas fusões, mas a análise do circuito musical mais amplo da cidade, do qual os palcos representavam apenas uma parte, ajuda a perceber melhor como se davam essas trocas.

### **3.2. O papel midiático dos palcos**

Se o teatro musicado se tornou um importante espaço não só de profissionalização musical, mas também de fusão das diferentes sonoridades que se ouviam na cidade, ele não o fez de forma isolada. Afinal, os palcos se inseriam num circuito mais amplo de difusão musical urbana, integrado por outros meios que, desde o século XIX, propagavam e transformavam a música popular. Entre eles destacavam-se as bandas e a edição de partituras.

O disco, que no Rio de Janeiro já dialogava com a produção teatral musicada desde o início do século XX, não desempenhou em São Paulo o mesmo papel, ainda que uma ou outra composição de sucesso dos palcos tenha sido gravada. Um levantamento realizado na *Discografia Brasileira em 78 RPM*<sup>81</sup> revela que um número significativo de compositores que atuaram no teatro musicado paulistano sequer chegou a ser registrado em disco<sup>82</sup>. Os poucos que tiveram suas composições gravadas, como Benedito Lorena, Sotero de Souza, Alfredo Montmorency, Giacomo Pesce, Carlos Pagliucchi, Francisco Maggini, Eduardo Bourdot só o lograram em cifras modestas, de dois a seis fonogramas cada, dos quais apenas alguns foram, com certeza, veiculados no teatro. As únicas exceções foram Marcello Tupynambá e Zequinha de Abreu, que tiveram muitas de suas composições registradas em disco. Destas, no entanto, poucas haviam sido lançadas nos palcos.

Ainda na *Discografia*, foram encontradas somente 13 músicas compostas para o teatro musicado paulistano ou nele veiculadas, listadas na Tabela 10. Todas elas integravam peças que haviam feito sucesso no Rio de Janeiro. Com efeito, a

---

<sup>81</sup> *Discografia Brasileira 78 RPM, 1902-1964*. 5 vols. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1982.

<sup>82</sup> Não consta na *Discografia* nenhum registro relativo aos seguintes compositores: Modesto Tavares de Lima, Giuseppe Bondoni, Frederico Cotó, Carlos Paiva/Carlos de Paiva, Carlos de Carvalho, Francisco Buggiani, Chagas Junior, Pedro Camin, Francisco Magini, Francisco Russo, Antonio Belardi, Leoncio Alves da Silva, Joaquim Azevedo, Juanico Leite.

inexistência de estúdios permanentes em São Paulo até o advento da gravação elétrica, em 1927<sup>83</sup>, subordinou os registros fonográficos do teatro musicado paulistano ao interesse do público carioca.

<b>Tabela 10 – Composições para o teatro musicado paulistano gravadas em disco</b>			
<b>Título</b>	<b>Autores</b>	<b>Intérprete</b>	<b>Peça</b>
Maxixe curtindo	Marcello Tupynambá	Bahiano	S. Paulo futuro
Cavaleiros ao luar	Marcello Tupynambá	Bahiano	S. Paulo futuro
A geada	Sotero de Souza (música); Arlindo Leal (letra)	Pedro Celestino	Cenas da roça
Barbuleta, barbuleta!	Marcello Tupynambá (música); Arlindo Leal (letra)	Francisco Alves	Cenas da roça
Maricota sai da chuva	Marcelo Tupynambá (música); Arlindo Leal (letra)	O Passos no choro (instrumental)	Cenas da roça
Que sodade	Marcelo Tupynambá (música); Arlindo Leal (letra)	Bloco dos Parafusos (instrumental)	Cenas da roça
Sacy Pererê	Marcelo Tupynambá (música); Arlindo Leal (letra)	Os Geraldos	Cenas da roça
Viola cantadêra	Marcelo Tupynambá (música); Arlindo Leal (letra)	O Passos no choro (instrumental)	Cenas da roça e Maria Bonita
Cabocla apaixonada	Marcelo Tupynambá (música); Gastão Barroso (letra)	Fernando (1925); Gastão Formenti (1927)	Maria Bonita
Chão Parado	Marcelo Tupynambá (música); Arlindo Leal (letra)	Grupo Sulferino	Flor do sertão
Por ti	Marcello Tupynambá (música); Arlindo Leal (letra)	Artur Castro	Flor do sertão
Mulata	B. A. Lorena (música); Danton Vampré e Joao Felizardo (letra)	Grupo Vienense	Uma festa na Freguesia do Ó
Teus olhos	B. A. Lorena (música); Danton Vampré e Joao Felizardo (letra)	Grupo Vienense	Uma festa na Freguesia do Ó

### 3.2.1. O circuito banda-teatro

Quando uma produção local de teatro musicado se estabeleceu em São Paulo, na segunda década do século XX, as bandas – denominação genérica de conjuntos formados basicamente por instrumentos de sopro e percussão – eram

<sup>83</sup> Antes do advento da gravação elétrica, foram raros os registros fonográficos realizados em São Paulo, e ao que tudo indica nenhum deles contemplou a música para teatro. Cf. GONÇALVES, Camila. *Música em 78 rotações. "Discos a todos os preços" na São Paulo dos anos 1930*. Dissertação (Mestrado em História Social). São Paulo, FFLCH-USP, 2006.

ainda um dos mais populares e influentes meios de difusão da música urbana produzida na cidade, tendo influenciado diretamente as sonoridades difundidas nos palcos. O amplo volume de som gerado pelos instrumentos de metal, imprescindível nos concertos ao ar livre, somado à sua portabilidade (que facilitava aos músicos tocar e caminhar ao mesmo tempo) e resistência (que permitia seus constantes deslocamentos, sem lhes comprometer a integridade), fez desses conjuntos elemento central na vida e na cultura urbana brasileira por mais de um século.

Foi com a transferência da coroa portuguesa para o Rio de Janeiro, em 1808, que se formaram as primeiras bandas de música no Brasil<sup>84</sup>, em substituição às precárias charamelas<sup>85</sup> do período colonial. A partir de então, as festividades oficiais promovidas pelo príncipe-regente D. João incentivarão a criação de conjuntos musicais formados por elementos das tropas de linha da corte, a exemplo do que já ocorria em Portugal<sup>86</sup>. Mas foi apenas com a instituição da Guarda Nacional, em 1831, e o surgimento das diversas bandas locais a ela associadas, que esses conjuntos começaram a se disseminar por todo o Brasil, incorporando a seu repertório, além das costumeiras marchas e dobrados, os gêneros de música de salão<sup>87</sup>. Alguns autores, aliás, atribuem às bandas militares um papel decisivo no processo de nacionalização das danças europeias, responsabilizando-as pelo surgimento do frevo, em Pernambuco, e pela disseminação do maxixe, no Rio de Janeiro<sup>88</sup>. O fato é que, paulatinamente, elas se tornaram um dos principais meios de difusão musical nos centros urbanos, incentivando o surgimento de congêneres civis – que, no entanto, jamais alcançariam o mesmo nível de organização e qualidade.

---

<sup>84</sup> Segundo José Ramos Tinhorão, antes da transferência da Coroa portuguesa ao Brasil, “as bandas militares tiveram vida e organização muito precárias” (TINHORÃO, José Ramos. *Os sons que vêm da rua*. 2ª ed. revista e ampliada. São Paulo: Ed. 34, 2005, p. 108).

<sup>85</sup> Antigos conjuntos musicais urbanos formados por instrumentos de sopro de timbre estridente, a exemplo da charamela – instrumento de palheta medieval que, por metonímia, deu nome ao conjunto.

<sup>86</sup> A formação das primeiras bandas militares brasileiras e sua relação com o desenvolvimento desses conjuntos em Portugal é estudada por BINDER, Fernando Pereira. *Bandas militares no Brasil: difusão e organização entre 1808 e 1889*. Dissertação (Mestrado em Artes). São Paulo, IA-UNESP, 2006.

<sup>87</sup> TINHORÃO, *Os sons que vêm da rua*, op. cit., p. 111.

<sup>88</sup> *Idem, ibidem*, p. 113-116.



Na cidade de São Paulo, a banda militar mais antiga de que se tem notícia surgiu em 1843, no interior do Corpo de Guardas Municipais Permanentes<sup>89</sup>, formada por “algumas praças que sabiam tocar instrumentos”<sup>90</sup>. Sua instituição formal, porém, só ocorreria em 1857, quando seus membros passaram a se dedicar exclusivamente ao serviço de música. Com o passar do tempo, a banda do Corpo Permanente (ou Banda da Força Pública, como passou a ser chamada depois da Proclamação da República), deixou de entreter unicamente a tropa para se integrar à vida paulistana, passando a se exhibir com frequência nos espaços públicos da cidade, tais como fontes, chafarizes e outras áreas de lazer, a exemplo do Jardim Público (atual Parque da Luz) e do Largo do Palácio (atual Pátio do Colégio), seus dois principais palcos. Também acompanhava procissões religiosas e tomava parte nos diversos eventos festivos da cidade, oficiais ou não. José Geraldo Vinci de Moraes chama atenção para a diversidade do público que, nas últimas décadas do século XIX, assistia a esses concertos, formado tanto por operários como por membros das tradicionais famílias paulistanas. “Entretanto”, afirma o pesquisador, “a população mais pobre não podia sentar-se nos bancos da praça e, quando o faziam ante a chegada dos ‘altos funcionários’, levantavam-se, cedendo-lhes os lugares, e ficavam de pé escutando a música”<sup>91</sup>.

Se nessas apresentações as diferenças sociais se expressavam espacialmente, por meio de uma convivência segregada (a mesma encontrada, mais tarde, nos teatros da capital, com a separação entre plateia, balcões e galerias, cada setor destinado a um público distinto), o mesmo não ocorreria do ponto de vista musical, já que nessas apresentações elites e camadas populares desfrutavam igualmente do mesmo repertório, composto por danças de salão (como valsas, schottisches e polcas, além da versão abrigada e popular desta última – o maxixe), trechos adaptados de óperas e operetas de sucesso ou ainda arranjos de clássicos da música de concerto. Desse modo, as bandas introduziam – numa escala bem reduzida, é verdade – a permeabilidade de gêneros e certo interclassismo que,

---

<sup>89</sup> Fundado em 1831 como parte da Força Pública de São Paulo, o Corpo de Guardas Municipais Permanentes deu origem à atual Polícia Militar do Estado de São Paulo.

<sup>90</sup> DELLA MONICA, Laura. *História da banda de música de Polícia Militar de São Paulo*. 2ª. ed. São Paulo: [s.n.], 1975, p. 26.

<sup>91</sup> MORAES, *As sonoridades paulistanas, op. cit.*, p. 149.

mais tarde, caracterizariam a música do teatro musicado, funcionando igualmente como um veículo de mediação cultural.

Além de proporcionar aos habitantes da capital paulista alguns dos raros momentos de apreciação musical coletiva, numa época em que as orquestras – profissionais ou amadoras – eram escassas, a banda da Força Pública destacou-se ainda como lugar de formação dos músicos paulistas. Por um lado, aproveitando-se dos ensinamentos recebidos no interior da corporação, muitos de seus membros atuavam nos diversos espaços informais e comunitários de divulgação musical na cidade. Quase todos os integrantes da banda da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, por exemplo, em sua maioria negros, eram músicos da Força Pública que, nas horas vagas, se dedicavam às atividades musicais da irmandade<sup>92</sup>. Do mesmo modo, o conjunto de choro do Cordão da Barra Funda, considerado o primeiro grupo carnavalesco paulistano, tinha em seu integrante João Sargento – membro da banda policial – um importante mediador, sendo ele o responsável pela transcrição das partituras executadas pelo conjunto<sup>93</sup>. Por outro lado, alguns desses músicos também souberam ocupar os espaços surgidos com a proliferação do entretenimento pago, o que possibilitou sua profissionalização. O maestro Joaquim Antão Fernandes, por exemplo, que assumiu a direção daquele conjunto militar em 1880 e foi um dos principais responsáveis por sua popularidade junto à população paulistana, deixou temporariamente o cargo em 1888 para tornar-se mestre da banda de música de uma companhia equestre, com a qual excursionou pelo interior paulista<sup>94</sup>. Vale lembrar que os “circos de cavalinhos”, como eram conhecidas essas atrações ambulantes que fundiam apresentações equestres, música e variedades, foram uma das primeiras formas de diversão paga a se proliferar em São Paulo.

O fato é que, na primeira década do século XX, a banda da Força Pública – ainda dirigida pelo mestre Antão – já estava totalmente integrada ao circuito de

---

<sup>92</sup> DELLA MONICA, *História da banda de música de Polícia Militar de São Paulo*, op. cit., p. 58.

<sup>93</sup> MORAES, *As sonoridades paulistanas*, op. cit., p. 151. Fundado em 1914 por Dionísio Barbosa, o Cordão da Barra Funda é considerado o primeiro grupo carnavalesco paulistano, logo rebatizado Camisa Verde e Branco. Nos anos 1950, diante da oficialização do Carnaval pela Prefeitura de São Paulo, daria origem à escola de samba homônima.

<sup>94</sup> DELLA MONICA, *História da banda de música de Polícia Militar de São Paulo*, op. cit., p. 37. Nessa época, assumiu a direção da banda o maestro-sargento Caetano Rosa.

entretenimento pago da cidade, animando bailes, festas e atrações esportivas<sup>95</sup>, além de participar dos primeiros registros fonográficos de São Paulo, realizados num estúdio improvisado na cidade pela Casa Edison<sup>96</sup>. Vale lembrar que, nessa fase inicial, devido às limitações técnicas da fonografia, só podiam ser gravados em discos e cilindros sons de grande amplitude, exigência que as bandas militares atendiam com facilidade.

Não raro, a banda policial paulistana se apresentava ainda em meio às sessões teatrais, especialmente nas récitas de festival<sup>97</sup>, complementando os espetáculos com um repertório bastante variado, que incluía de trechos de ópera a música popular. Em 1914, por exemplo, no intervalo da opereta *O barão cigano*, levado à cena no Palace Theatre pela Companhia Italiana de Operetas Scognamiglio Caramba, o conjunto regido por Antão Fernandes executou protofonias das óperas *O Guarany* e *Mefistófeles*<sup>98</sup>. Em 1920, a banda integrou uma “festa regional” realizada no Palace Theatre, cuja renda foi revertida para a compra de um aeroplano a ser oferecido ao já citado aviador paulista Edu Chaves. “Além de uma interessante palestra humorística de Cornelio Pires”, afirmava o *Correio Paulistano*, “tomará parte a banda completa da Força Pública, sob a regencia do capitão Antão Fernandes, a qual executará, pela primeira vez, o terceiro acto da opera ‘Aída’, bem como o admiravel ‘Samba’ regional, de [Alexandre] Levy”<sup>99</sup>. Além da Força Pública, outros conjuntos militares de São Paulo exerciam a mesma função nos espetáculos teatrais, como a banda do Tiro de Guerra 546 – General Osório, que em 1918 se apresentou nos intervalos da revista *Zé Povo*, representada pela Companhia Arruda no Teatro Boa Vista. Em 1919, a fanfarra do 5º Batalhão tocou nos intervalos da comédia regional *A caipirinha*, encenada no Teatro Boa Vista pela

---

<sup>95</sup> Não raro, a banda da Força Pública ou uma de suas seções apresentava-se no Frontão Boa Vista, casa de jogos onde, além da pelota basca, praticavam-se o ciclismo, o boxe e outros esportes.

<sup>96</sup> GONÇALVES, Camila Koshiba. *Música em 78 rotações: discos a todos os preços na São Paulo dos anos 30*. Dissertação (Mestrado em História Social). São Paulo: FFLCH-USP, 2006, p. 1.

<sup>97</sup> Como eram chamadas as récitas cuja bilheteria era revertida para um dos artistas da companhia.

<sup>98</sup> *Correio Paulistano*, 13.01.1914, seção “Teatros e salões”.

<sup>99</sup> *Idem*, 04.12.1920, seção “Teatros”. Outros conjuntos militares paulistanos ocupavam igualmente os palcos teatrais paulistanos, mesclando-se às sonoridades do próprio espetáculo. Em 1918, a banda do “Tiro de Guerra 546 – General Osorio” se apresentou nos intervalos da revista *Zé povo*, representada pela Companhia Arruda no Teatro Boa Vista.

Companhia João Rodrigues, “gentilmente cedida pelo exmo. sr. dr. Herculano de Freitas, d. d. Secretario da Justiça”<sup>100</sup>.

Talvez em função dessas constantes aparições nos intervalos das peças, um dos regentes da banda Força Pública, o Tenente Lorena, tornou-se um importante compositor do teatro musicado paulistano. Tendo ingressado no conjunto militar como aprendiz, na década de 1880, Benedito de Assis Lorena (? , 1872 - São Paulo, SP, 1926) acabou entrando para o oficialato, ascendendo ao posto de tenente. Em 1898, assumiu temporariamente a batuta no lugar do maestro Antão Fernandes, que se encontrava em viagem de estudos na Europa. Depois disso, tornou-se diretor titular de uma das seções da banda, com a qual passou a se apresentar em bailes, recepções e casas de jogos e de espetáculos, além de atuar como regente de orquestras em cinemas e casas noturnas<sup>101</sup>. Também tocava contrabaixo (algo raro entre maestros de banda), e foi como professor desse instrumento que ele integrou, como um dos sócios fundadores, o Centro Musical de São Paulo<sup>102</sup>.

Entre 1917 e 1921, Lorena compôs ativamente para o teatro, assinando a partitura de 14 peças musicadas, a imensa maioria levada à cena pela Companhia Arruda, sendo nove revistas e cinco burletas<sup>103</sup>. Entre estas últimas, figura *Uma festa na Freguesia do Ó*, que alcançou, como vimos, enorme sucesso junto ao público de São Paulo e também do Rio de Janeiro, onde teve sua *première* pela Companhia de Burletas e Revistas do Teatro São José, em 1916, um ano antes de sua estreia na capital paulista. A esse respeito, vale destacar a boa recepção da peça, atribuída, principalmente, à sua música, como se nota na crítica publicada

---

<sup>100</sup> *Correio Paulistano*, 24.03.1919, seção “Teatros”.

<sup>101</sup> IKEDA, *Música na cidade em tempo de transformação*, *op. cit.* p. 178.

<sup>102</sup> Cf. listagem dos sócios fundadores constantes dos Estatutos da agremiação (CENTRO MUSICAL DE SÃO PAULO, *op. cit.*, p. 14).

<sup>103</sup> Foram elas: *Uma festa na Freguesia do Ó*, burleta paulista de Danton Vampré e João Felizardo; *Pensão da mulata*, burleta paulista de Euclides de Andrade; *Sem tirar nem por*, revista paulista de Jorge Domingues; *Jornal de cavação*, burleta-revista paulista de Annibal Machado; *Na onda*, revista paulista de Jorge Domingues; *A filha do comendador*, burleta de Miguel Santos; *O candidato do povo*, burleta de Euclides de Andrade; *Verdades verdadeiras*, revista paulista de Chicot; *Marido em apuros*, burleta de Danton Vampré. Em parceria com Frederico Cotó compôs a partitura de *Nhô Zé Maria no Rio*, burleta-revista de Rego Barros; *Pensão de D. Anna*, burleta paulista de Danton Vampré e Gastão Barroso; e *Sustenta a nota*, revista paulista de Juò Bananère, Danton Vampré e Euclides de Andrade, da qual também participaram como compositores Carlos Paiva, Carlos Carvalho, J. Ribas e F. Maggini. Em parceria com José Bondoni escreveu *Bocados e bocadinhos*, revista de Toda a gente, e *Não lhe bulas*, revista carnavalesca de Alvarenga Fonseca e Comp., que também contou com a participação do compositor Carlos Paiva.

pelo jornal carioca *O Paiz*. Nela o cronista deixa entrever a diferença (ainda que idealizada) entre as sonoridades do teatro carioca e do paulistano:

O que a peça tem de mais interessante, seja dito com justiça, é a musica, escripta com muita felicidade, pelo maestro Lorena. Vale mesmo a pena ir ao S, José só para ouvir os deliciosos tangos, sambas e cateretês, **feitos à moda dos que, pelo sertão de S. Paulo, constituem o encanto e o prazer da gente simples daquela região.**<sup>104</sup>

A partitura da peça não foi encontrada, mas alguns de seus números (provavelmente os de maior sucesso junto ao público) foram gravados em disco pelo selo Odeon, em versões instrumentais, ou editados em partitura para canto e piano, o que nos dá uma ideia de sua sonoridade. Foram eles: *Sertanejo*, tango cantado na peça pelo caipira Leôncio (interpretado por Sebastião Arruda); *Mulata*, tango pela criada Faustina (“mulata pernóstica” encarnada pela atriz italiana Elvira Beneventi); e *Teus olhos*, fado interpretado em dueto pela protagonista Julica e sua irmã Yayá. Tais composições parecem ser bastante representativas do conjunto da peça, pois, segundo o crítico de *O Estado de S. Paulo*,

na partitura predomina o rythmo cadenciado e provocante do tango. Uma ou outra valsa attenua essa predilecção do maestro patricio, que demonstra nesse pequeno trabalho habilidades aproveitaveis, notadamente na feitura de dois concertantes bem conjugados, do 1º e do 2º actos.<sup>105</sup>

Provavelmente, tal predileção pela dança se devia não apenas ao agrado certo que os gêneros “cadenciados e provocantes” causavam no público, mas também à experiência do maestro em compor para banda. Afinal, embora executassem repertório amplo e variado, que abrangia de gêneros militares (como marchas e dobrados) a arranjos de óperas e concertos sinfônicos, era com maxixes, tangos e polcas que os conjuntos militares mais faziam sucesso junto à massa de ouvintes. Prova disso são as gravações em disco realizadas por diversas bandas militares na fase mecânica da indústria fonográfica (1902-1927), em cujo repertório predominavam as danças brejeiras. Muitas das características do maxixe, aliás, foram determinadas pela sonoridade dos conjuntos militares. Certos

---

<sup>104</sup> *O País*, 29.04.1916, seção “Artes e artistas”.

<sup>105</sup> *O Estado de S. Paulo*, 22.08.1917, seção “Palcos e circos”.

clichês melódicos, como figuras arpejadas em ritmo sincopado, que em algumas composições do gênero aparecem tanto no contracanto executado pela tuba como na linha melódica principal, se deve à sua adequação aos instrumentos de metal.

Pois bem, ao compor para o teatro, Lorena parecia transpor para o canto as sonoridades características das bandas. É o que se nota no tango *Mulata*, cujos versos foram encaixados numa melodia de caráter nitidamente instrumental – procedimento bastante comum na época, principalmente nos gêneros de dança. A letra, como a de muitos outros maxixes do teatro musicado, faz uma apresentação, em primeira pessoa, dos atributos da “mulata brasileira”. Trata-se de um personagem-tipo, igualmente identificado como “baiana”, presente em boa parte das burletas e revistas nacionais, e também nas portuguesas<sup>106</sup>. Na maioria das vezes, a mulata se caracterizava como uma vendedora de quitutes, tipo facilmente encontrável nas ruas do Rio de Janeiro do início do século. Não era outra personagem, aliás, que Carmen Miranda encarnava ao subir aos palcos, nos anos 1930 e 1940, caracterizada com turbante, brincos de argola e outros balangandãs.

Associada às iguarias culinárias que preparava e exibia em seu tabuleiro, a baiana do tango *Mulata* é apresentada, ela mesma, como um “pratinho temperado com pimenta e com dendê”, tão apetitoso que “dá vontade de querê”, numa explícita associação entre comida e sexo, metáfora presente em diversos lundus e modinhas desde o século XIX<sup>107</sup>. Essa analogia era reforçada pelo “saracoteio” do maxixe dançado pela personagem, que ao “mexer o tundá<sup>108</sup> pra diante e pra trás” mimetizava os gestos do ato sexual:

---

<sup>106</sup> As primeiras aparições da mulata no teatro musicado brasileiro datam de 1890, quando foram encenadas no Rio de Janeiro as revistas *A República*, de Artur Azevedo, e *Bendengó*, de Oscar Pederneiras. Na primeira, o tipo foi encarnado pela atriz (branca) Ana Manarezzi, que num dos quadros da revista cantava o lundu *As laranjas da Sabina*, um dos primeiros sucessos musicais lançados no teatro de que se tem notícia. (TINHORÃO, *História social da música popular brasileira*, op. cit., p. 230). Já em *Bendengó*, a atriz Aurélia Delorme (igualmente branca) cantava o tango *Terra do Vatapá*, que já trazia a associação de duplo-sentido entre sexo, comida e os dotes da mulata. Dois anos mais tarde, a mulata figurou numa das revistas portuguesas de maior sucesso no Brasil, *Tim-tim*, de Sousa Bastos. Foi interpretada pela atriz espanhola Pepa Ruiz, que faz o “número de baiana” *O mugunzá*, cuja letra igualmente atribuía conotações sexuais aos quitutes da baiana.

<sup>107</sup> Cf. SANDRONI, *Feitiço decente*, op. cit., p. 52. Segundo o autor, a palavra “quindim”, que atualmente designa um doce típico, significava originalmente “requebros, graças típicas, peculiares e características de uma menina ou moça”, o que demonstra que a associação entre comida, sexo e baiana ultrapassa as letras das canções.

<sup>108</sup> Tundá: armação usada para dar volume à saia, muito utilizado pelas baianas de tabuleiro.

Sou mulata brasileira  
Da Bahia naturá  
Meu tempero é de primeira  
Se quisé pode prová

Meu pratinho temperado  
Com pimenta e com dendê  
Faiz ficá desesperado  
Dá vontade de querê

Ai, mexe baiana  
Ai, mexe o tundá  
Que é só pra moê  
Só pra machucá

Mexe, mexe bem mexido,  
Mexe, mexe  
Mexe pra diante e pra trás  
Que olha fica perdido, não se avexe!  
Prova, gosta e pede mais  
Chega perto seu benzinho, com a breca!  
Chega perto, chega rente  
Si você bota o mindinho na moqueca  
Chupa o dedo de contente

Ai, mexe baiana, etc.

A gravação do tango ( 9 faixa 1 do CD), não por acaso feito sem a parte vocal<sup>109</sup>, comprova o caráter marcadamente instrumental da composição, explicitado pela partitura. Logo na primeira parte da composição (Figura 4), notam-se cromatismos melódicos (destacados em vermelho) e saltos intervalares (destacados em azul) característicos dos maxixes instrumentais. Trata-se de

---

<sup>109</sup> O tango foi gravado entre 1915 e 1921 pelo Grupo Vienense, para a Casa Edison, do Rio de Janeiro.

passagens pouco cantáveis, sobretudo no andamento veloz com que esses gêneros costumavam ser interpretados.

Figura 4: Excerto da partitura do tango *Mulata*, de Benedito Lorena, para a peça *Uma festa na Freguesia do Ó* (seção A).

Mais curta e melodiosa, a seção seguinte (Figura 5) constitui o refrão da canção, e a parte mais cantável da composição. Trata-se, talvez, do trecho que “grudou” no ouvido do público, provocando o sucesso que levou a música a ser gravada em disco.





Figura 5: Excerto da partitura do tango *Mulata*, de Benedito Lorena, para a peça *Uma festa na Freguesia do Ó* (seção B)

A primeira diferença em relação à seção anterior já se nota no ritmo: o acompanhamento “puladinho” da primeira parte ( $\underline{\underline{\text{♩}}}$   $\underline{\underline{\text{♩}}}$ ) característico da polca, cede lugar à “síncopa característica” ( $\underline{\underline{\text{♩}}}$   $\underline{\underline{\text{♩}}}$ ), como era chamada por Mário de Andrade a fórmula rítmica de acompanhamento dos diversos gêneros de dança brasileiros, que também aparece na linha melódica. O efeito resultante dessa alteração é o “molejo” característico do maxixe. Este já aparece de forma discreta na seção A, no ritmo acéfalo (sem o primeiro tempo do compasso, substituído por uma pausa de semicolcheia) dos três primeiros versos, que dão à melodia um ar ligeiramente sincopado, contraposto ao caráter mais “quadrado” do acompanhamento. Na seção B, além desse ritmo acéfalo (nos versos “Que é só pra mexê/ Só pra machucá”), tem-se, ainda, a antecipação do tempo forte nas sílabas “Mexe baiana/ Ai! mexe o tundá”. Esse recurso interpretativo de efeito sincopado (o “pequeno nada” referido pelo compositor francês Darius Milhaud ao tentar descrever a síncopa brasileira<sup>110</sup>) não aparece grafado na partitura, mas pode ser claramente escutado na gravação<sup>111</sup>.

<sup>110</sup> MILHAUD, Darius. *Notes sans musique*. Paris: Julliard, 1949. Apud MACHADO, Cacá. *O enigma do homem célebre*, op. cit., p. 107.

<sup>111</sup> Para reproduzir de modo um pouco mais fiel (porém, não exato) o ritmo executado pela orquestra na gravação – e, provavelmente, também pela cantora na peça –, esse trecho poderia ser escrita da seguinte forma:



Também é interessante notar, nessa seção, uma relação mais harmoniosa entre melodia e letra – o que, segundo Luiz Tatit<sup>112</sup>, constitui um dos principais atributos da canção popular brasileira. Tal harmonia é promovida pela mimetização, na linha do canto, das inflexões características da fala. Com efeito, o tom imperativo das frases “Mexê baiana” e “Mexê o tundá” é reforçado pelo desenho descendente da melodia. Do mesmo modo, as frases “Que é só pra moê/ Só prá machucá” têm sua malícia reforçada pelo tom suspensivo (insistência, quase provocativa, na nota si), que só chega à sua conclusão com a reaparição da tônica (casa 2), na repetição do refrão. Tais efeitos são totalmente diversos daquele provocado, logo no início da primeira seção, pela quebra da palavra “quitandeira” com um salto melódico de quinta (lá - ré), o que a faz soar quase como um grito (“quitandeeeee – ra”), ou ainda pelo caráter “interrogativo” da frase “Se quisé pode prová”, cuja melodia de final ascendente e cromático parece contradizer o convite contido no verso.

Na gravação instrumental da peça, nota-se, ainda, o uso de breves portamentos<sup>113</sup> nos dois primeiros versos do refrão. Eles aparecem naquelas mesmas notas antecipadas em relação ao tempo forte do compasso (sobre as quais recaem as sílabas Mexê baiana/ Ai! Mexê o tundá), especialmente na que corresponde à interjeição “Ai!”. Seu ataque pelo (violino ?) que executa a linha melódica se dá numa altura ligeiramente inferior à grafada na partitura, deslizando em seguida, ascendentemente, até atingir a altura “correta”. O recurso é brevíssimo e sutil, mas claramente audível. Bastante utilizado pelos cantores populares, é possível que ele tenha sido incorporado à composição pela atriz que a interpretou pela primeira vez no palco, de modo a mimetizar, no canto, a brejeirice da dicção da mulata. Nesse caso, a interpretação instrumental não faria senão imitar um gesto da cantora. De todo modo, independentemente de sua origem, o recurso

---

Bastante complexa, essa grafia era desnecessária, já que os intérpretes (instrumentistas e cantores) a executavam intuitivamente, sendo parte das convenções performativas dos gêneros de dança nacionais.

<sup>112</sup> TATIT, Luiz. *O século da canção*. São Paulo: Ateliê, 2004.

<sup>113</sup> Portamento: deslizamentos melódicos de uma altura para outra, em *legato* absoluto.

reforça o “princípio entoativo”<sup>114</sup> presente nessa seção, que contrasta com a letra “encaixada a marteladas” na primeira parte.

A terceira e última seção da peça (Figura 6) traz novamente passagens melódicas pouco adaptadas à voz, como os longos arpejos descendentes dos compassos 36 e 44 (circundados em vermelho), característicos do maxixe de banda, além do cromatismo melódico na frase final (destacado em azul).

Figura 6: Excerto da partitura do tango *Mulata*, de Benedito Lorena, para a peça *Uma festa na Freguesia do Ó* (seção C).

Essa mesma oscilação entre os clichês melódicos característicos da música de banda e certo gesto entoativo, em que o canto se aproxima da fala, aparece em *Mané Chico*, composto por Benedito Lorena para a burleta-revista *Nhô Zé Maria no Rio*, de Rego Barros. A peça, como muitas outras do gênero, narra as peripécias de

<sup>114</sup> Expressão criada por Luiz Tatit para se referir à base entoativa (derivada da fala) que, nas canções, assegura “a adequação entre melodias e letras e a eficácia de suas inflexões” (*O século da canção, op. cit.*, p. 73).

quatro caipiras (Nhô Zé Maria, Nhá Salu, Tudinha e Mané Chico) na cidade do Rio de Janeiro. Num dado momento, para relembrar seu querido sertão, esses personagens cantam um cateretê – como era chamada, nas peças da época, qualquer canção associada ao universo caipira. Sobre uma mesma melodia de “ares folclóricos” (Figura 7), cada personagem entoava uma trova popular – quadrinha formada por versos de sete sílabas métricas, com acento na terceira e na última (nem sempre respeitando a prosódia), e rimas toantes nos versos pares, expressando uma queixa, uma impressão ou “estados de alma”<sup>115</sup>:

TUDINHA

A gente cá neste mundo  
Não sei que veio fazê  
Passa a vida padecente  
Des que nasce até morrê

NHÁ SALU

Lá vae a garça voando  
Co’as pena que deu lhe deu  
Contando pena por pena  
Mais pena padeço eu

ZÉ MARIA

O ané que tu me deste  
Era de vidro, quebrou-se  
O amô que tu me tinhas  
Era pouco e se acabou-se

TUDINHA

Mandei fazê uma barquinha  
De casquinha de limão  
P’ra passeá o meu benzinho  
Na noite de São João

---

<sup>115</sup> PEIXOTO, Afranio. *Trovas populares brasileiras*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1919, p. 16-7.



Figura 7: Excerto da partitura do cateretê *Mané Chico*, de Benedito Lorena, para a peça *Nhô Zé Maria no Rio* (primeira parte).

A melodia simples, em tonalidade menor e caminhando quase exclusivamente por graus conjuntos, com ênfase no movimento descendente, é bastante “característica”, sendo por isso elogiada pelo crítico teatral do *Estado de S. Paulo*, que assim se referiu à música da peça:

toda ella é interessante. Há numeros de grande belleza e orchestrados com gosto, principalmente a alvorada, no 7º quadro, que foi bisada a pedido do publico, e o ‘cateretê’ do 6º e 7º quadros, com o seu rythmo expressivo e typico, ambos bisados.<sup>116</sup>

Entremeando cada uma das estrofes do cateretê, surge o coro, que canta um refrão com versos de métrica irregular:

CORO

Ai que sofrê


Ai que pená

Não quero mais

Ma casá

Contrastando com a figuração típica da primeira parte, porém, os versos do refrão são encaixados sobre uma melodia quase marcial, com inflexões características de banda militar, caráter reforçado pela figura rítmica

<sup>116</sup> *O Estado de S. Paulo*, 08.12.1917, seção “Palcos e circos”.

$\frac{2}{4}$  |  | Acentuando o primeiro tempo do compasso, tal figura deturpa a prosódia dos primeiros versos, que soam “Ai que sôfre/ Ai que pêna”:



The image shows two systems of musical notation for a chorale. The top system is labeled 'Côro:' and contains the lyrics 'Ai que sof. frê Ai que pe. ná'. The bottom system contains the lyrics 'Não que. ro mais Me ca. sá sá'. The music is written for voice and piano. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes and chords. The score includes dynamic markings such as 'p' (piano) and 'D. C. §' (Da Capo). There are also first and second endings indicated by '1.' and '2.' above the notes.

Figura 8: Excerto da partitura do cateretê *Mané Chico*, de Benedito Lorena, para a peça *Nhô Zé Maria no Rio* (refrão).

Desses dois exemplos, que parecem representativos da música produzida para o teatro musicado em São Paulo, podem-se extrair algumas conclusões. Primeiro, eles exemplificam a relação entre a linguagem das bandas, com suas inflexões características, e o repertório do teatro musicado, cujos *couplets* eram encaixados em melodias de caráter instrumental, sem grande preocupação com sua adequação ao canto. Ao mesmo tempo, em ambas as composições, notam-se passagens em que, mesmo involuntariamente, a articulação entre melodia e letra reitera certos gestos característicos da fala, reforçando alguns sentidos do texto. De ocasional ou mesmo involuntária, essa articulação se torna uma constante na canção popular brasileira, configurando uma de suas principais características.

No longo processo de descoberta e sedimentação desse “princípio entoativo”, tiveram papel decisivo não apenas os letristas e compositores, que passaram a cuidar melhor da articulação entre aqueles dois elementos, mas



também os atores-cantores. Estes, no palco, caracterizavam-se não apenas por meio de adereços, gestos e falas, mas também por certa dicção, que imprimiam tanto aos diálogos quanto ao canto. Voltaremos a essa questão mais adiante. Por hora, examinemos outros espaços de difusão musical que também dialogaram com a produção teatral da cidade.

### 3.2.2. *O circuito teatro-partitura*

Ao lado das bandas, outro veículo que muito contribuiu para a difusão musical em São Paulo (e em outras cidades brasileiras) foram as partituras, cujo comércio incentivou a proliferação, no início do século XX, das chamadas “casas de música”, já citadas no primeiro capítulo como importante espaço de profissionalização de instrumentistas na cidade. Especializados na venda de instrumentos e na importação de música impressa, esses estabelecimentos também atuavam como editoras, selecionando, imprimindo e distribuindo composições de autores locais. Assim foi com a Casa Levy, uma das primeiras do ramo a se estabelecer em São Paulo, na década de 1860, e com as muitas que se seguiram a ela: a Bevilacqua e Comp., filial de importante impressora musical carioca, estabelecida no Largo de São Bento por volta de 1890; a Sotero de Souza e Comp., fundada em 1808 por Sotero de Souza, na rua Direita; a Casa Di Franco, do italiano Antonio Di Franco, que a partir de 1913 começou a imprimir músicas em oficina própria; a Casa Ítala (mais tarde renomeada Mignon e depois Casa Wagner), do maestro e compositor Francisco Russo, que em meados da década de 1910 também já imprimia alguma música; a Casa Editora Musical Brasileira (C.E.M.B.), fundada em 1914 na Av. Brigadeiro Luis Antonio pelo gravador italiano João Campassi, tendo mais tarde por sócio o compositor e maestro Pedro Camin; a Casa Manon, fundada em 1917 por Henrique Facchini, flautista, e Dante Zanni, violinista; a Casa Vitale, fundada em 1923 pelos irmãos Vitale; entre outras<sup>117</sup>. Note-se que muitos desses editores atuavam também no circuito de espetáculos da cidade, notadamente Francisco Russo (maestro de pequenas companhias locais),

---

<sup>117</sup> As informações sobre esses estabelecimentos foram encontradas na imprensa paulistana e em MARCONDES, *Enciclopédia da Música Brasileira, op. cit.*, p. 359-360 (verbete “Impressão musical no Brasil, São Paulo”).

Facchini e Zanni (professores e encarregados de orquestra), Sotero de Souza e Pedro Camin (compositores de teatro).

Um episódio envolvendo as composições de Marcello Tupynambá ilustra o alcance e a importância das partituras na circulação da música popular produzida em São Paulo. Entre 1917 e 1919, período em que morou no Rio de Janeiro como adido do embaixador Paul Claudel, o compositor francês Darius Milhaud adquiriu no comércio carioca um grande volume de partituras, nas quais se inspirou para compor a pantomima *Le boeuf sur le toit*. Trata-se de uma colagem de temas extraídos de tangos, maxixes, sambas e cateretês, entre os quais figuram nada menos do que sete composições do autor de *S. Paulo futuro*, das quais muitas também foram divulgadas no teatro<sup>118</sup>. A presença dessas composições, editadas majoritariamente em São Paulo<sup>119</sup>, no mercado carioca revela que o comércio musical entre as duas cidades era intenso, e que, ao menos nas duas primeiras décadas do século, a partitura teve mais importância que o disco na veiculação da música popular paulistana.

Essa importância se notava, também, em sua relação com o teatro. Desde o início de suas atividades, aquelas casas editoras comercializavam, em reduções para voz e piano ou em arranjos para bandas e pequenas orquestras, partituras dos números de maior sucesso de operetas, revistas, burletas e outros gêneros teatrais musicados então em voga. Também era expressiva a comercialização de canções, canções e duetos cômicos apresentadas em espetáculos de variedades. Boa parte dessas partituras se imprimia no Rio de Janeiro ou no exterior, onde eram encenadas as peças de sucesso, trazidas a São Paulo por companhias forasteiras.

Com o surgimento de uma produção local de peças musicadas, as casas editoras de São Paulo descobriram um novo filão. Em maio de 1899, por exemplo, antes mesmo da estreia da primeira revista de ano paulista, *O boato*, seus autores (Arlindo Leal e Manoel dos Passos) enviaram ao *Correio Paulistano* quatro trechos

---

<sup>118</sup> É o caso do maxixe *S. Paulo futuro*, da peça homônima; da cena sertaneja *Que sodade* e dos tanguinhos *Viola Cantadeira* e *Maricota sai da chuva*, todas inseridas na peça *Cenas da roça*; e do tanguinho *Tristeza do cabolco*, de *Flor do sertão*.

<sup>119</sup> Cf. CORREA DO LAGO, Manoel. "Brazilian Sources in Milhaud's "Le Boeuf sur le Toit": A Discussion and a Musical Analysis". *Latin American Music Review*, vol. 23, n. 1 (spring - summer 2002), p. 5.



de música extraídos da revista: o *Tango dos fazendeiros*, o maxixe da *Caninha do Ó*, o *Paso-doble* e o quarteto-valsas *Ali-Babá*, editados pela E. Bevilacqua e Comp.<sup>120</sup>. No mês seguinte, eram anunciados o *Terceto dos fiscais* e a *Valsa da roleta*<sup>121</sup>, da mesma peça.

A relação entre editores e compositores teatrais se aprofunda após 1914, com a intensificação da produção local de peças musicadas. Muitos dos sucessos cantados nas revistas e burletas paulistas foram editados em partitura<sup>122</sup>, as quais frequentemente traziam na capa o nome ou mesmo a foto do ator que a interpretara no palco, como se nota na figura a seguir, reforçando os vínculos entre os dois meios.

---

<sup>120</sup> *Correio Paulistano*, 07.05.1899.

<sup>121</sup> *Idem*, 06.06.1899.

<sup>122</sup> Apesar de numerosas, poucas dessas partituras foram encontradas nos arquivos consultados. De muitas delas, tem-se notícia apenas por meio dos anúncios publicados na imprensa ou no verso de outras partituras.



Figura 9: Capa do tanguinho *Mané Chico*, de Benedito Lorena, original da revista *Nhô Zé Maria no Rio*, de 1917. A composição foi “cantada com grande sucesso pelo popular actor PRATA da Companhia Arruda”, conforme os dizeres da capa, que traz ainda a foto do intérprete.

Essa relação logo se articulou numa via de mão dupla: para além de imprimir os números de maior sucesso das peças paulistas, os editores e compositores passaram a se valer do teatro para divulgar músicas originalmente compostas para o comércio de partituras. Esse fenômeno se observou, principalmente, no gênero de peças teatrais musicadas conhecidas como sertanejas, recheadas de toadas, cateretês, desafios e outros gêneros “típicos”

cultivados pelos compositores populares paulistanos. Muitas vezes, como veremos, as peças eram escritas como mero pretexto para a inserção dessas músicas.

Um dos compositores que mais soube se valer desse intercâmbio foi Sotero de Souza<sup>123</sup>. Pianista e compositor, atuando desde o final do século XIX em concertos de sociedades artísticas e beneficentes, além de reger pequenas orquestras amadoras, Sotero de Souza teve na atividade de negociante sua principal ocupação, atuando desde o início do século no ramo de importações – como, aliás, muitos editores musicais da época<sup>124</sup>. Em 1908, fundou a Casa Sotero de Souza e Comp., especializada na comercialização de instrumentos musicais e de partituras editadas no exterior ou no Rio de Janeiro, embora já imprimisse, desde sua fundação, algumas peças de compositores locais<sup>125</sup>.

A relação do estabelecimento com o circuito de espetáculos da cidade pode ser notada já no repertório comercializado, cuja especialidade, ao menos nos primeiros anos de funcionamento, eram arranjos para orquestras de teatros e cinemas, com predomínio de composições estrangeiras. O universo era vasto, e seu consumo, bastante acessível. Reclames publicados pela casa nos jornais da época anunciavam “2000 variedades em todos os generos”<sup>126</sup>, incluindo “edições alemãs, francezas, inglezas e italianas a preços reduzidissimos [a partir de 1\$000], arranjos de Tavan e outros”<sup>127</sup>.

---

<sup>123</sup> Sotero Caio de Souza (São Roque, SP, 1874 – Rio de Janeiro, 1928).

<sup>124</sup> O francês Henrique Levy, por exemplo, fundador da pioneira Casa Levy, iniciou seus negócios como importador de brilhantes, e pouco a pouco foi incluindo em seus negócios a importação de partituras. Sobre esse aspecto, Said Tuma aponta para o fato de que o comércio de música impressa em São Paulo, em seus primórdios, esteve quase sempre associado a venda de outras mercadorias, geralmente importadas: o estabelecimento de Henrique Fox comercializava também instrumentos cirúrgicos, e o de Ricardo Matthes, objetos de armarinho e “fogões econômicos” (TUMA, Said. *O nacional e o popular na obra de Alexandre Levi, op. cit.*, p. 94-5).

<sup>125</sup> Três meses após a fundação do estabelecimento, a imprensa anuncia o lançamento de *Pisando em ovos*, “Tangaica, dança característica por Carlos de Abreu. Estrondoso sucesso! 1\$500. Edição do novo estabelecimento musical Sotero de Souza e Comp. R. Direita, 41” (*O Estado de S. Paulo*, 21.11.1908).

<sup>126</sup> *O Estado de S. Paulo*, 01.09.1912.

<sup>127</sup> *Correio Paulistano*, 19.09.1913, p. 9. Os “arranjos de Tavan” referem-se a Emile Tavan (1849-1929), compositor francês que, por mais de cinquenta anos, atuou ativa e prolificamente como arranjador e orquestrador. Seu nome está ligado, sobretudo, a suas inúmeras fantasias ou seleção de temas de óperas e operetas de sucesso da época.

Entre 1916 e 1920, ainda à frente da casa que levava seu nome<sup>128</sup>, Sotero de Souza foi identificado como autor da música de pelo menos dez peças de autores locais<sup>129</sup>, entre partituras originais e compilações. Embora tenha musicado uma revista (*Não te avexe*, com “musicalização brejeira intercalada de maxixes”<sup>130</sup>) e três burletas (*Temos de tudo*, *Estouro da boiada* e *Castelos dourados*), sua especialidade eram as chamadas “sertanejas”, tendo assinado a partitura original de quatro delas (*Nhazinha*, de Lydio Silva; *Alma caipira*, *Flor murcha* e *Vida roceira*, de João Rodrigues) além de ter composições suas compiladas em *Cenas da roça*, marco da produção do gênero em São Paulo, e em *Flor do sertão*, ambas de Arlindo Leal.

A exploração do filão sertanejo por Sotero de Souza iniciou-se por volta de 1915, quando sua editora passou a publicar uma série de canções identificadas com a vida rural, muitas delas assinadas por Marcello Tupynambá, Modesto Tavares de Lima<sup>131</sup> e pelo próprio Sotero de Souza. Todos eles, que começavam a despontar como compositores de assunto regional, tiveram sua obra divulgadas nos palcos, fosse em peças musicadas, principalmente nas chamadas sertanejas, fosse em espetáculos de variedade. Parte significativa dessas músicas integrava o repertório de artistas de variedades, como os duetistas sertanejos Os Garridos<sup>132</sup>, também conhecidos como “os príncipes dos caipiras”, e a atriz e cantora Abigail Maia, que então se destacava como intérprete de canções regionais, à frente do trio Abigail-Phoca-Moreira<sup>133</sup>.

---

<sup>128</sup> Sotero de Souza mantém a propriedade da casa até 1920, quando ela é adquirida pela firma Campassi e Camin, que preserva o nome Casa Sotero. Nessa época, o estabelecimento já havia se mudado do número 41 da rua Direita para a rua Líbero Badaró, onde permaneceu por longos anos.

<sup>129</sup> Sotero de Souza também figurou como o compositor da versão brasileira da opereta francesa *Os huguenotes*, libreto de Albin Valabregue, vertida para o português por Octavio Rangel.

<sup>130</sup> *Correio Paulistano*, 22.03.1919, seção “Teatros”.

<sup>131</sup> Irmão do folclorista Rossini Tavares de Lima e conhecido por suas composições sertanejas, Modesto Tavares de Lima, como muitos músicos paulistanos do período que faziam a ponte entre o erudito e o popular, não teve sua memória preservada, quase nada se sabendo sobre ele. Além de compositor, era pianista e trabalhava como regente, tendo sido maestro do Cinema Olímpia na década de 1920 (BERNARDO, *Nabor Pires Camargo*, *op. cit.*, p. 36).

<sup>132</sup> O duo, formado por Alda Garrido e Américo Garrido, especializara-se nos gêneros sertanejos, tendo trabalhado na capital paulista entre 1915 e 1920. Nesse ano, a dupla segue para o Rio de Janeiro, onde montam, em 1924, uma companhia especializada em comédias e burletas. Nela, Alda se destaca representando tipos caipiras.

<sup>133</sup> Grupo formado por João Phoca (José Baptista Coelho, conhecido autor de revistas), Abigail Maia, cantora, e Luiz Moreira, compositor e pianista. Entre 1914 e 1915, realizou em diversos teatros e cineteatros de São Paulo espetáculos intitulados “conferências-concerto”, em que se mesclavam números humorísticos a outros de canto. No repertório, destacavam-se canções sertanejas, além de fados, canções e paródias.

# CANÇÕES SERTANEJAS

DO REPERTÓRIO DOS DUETTISTAS SERTANEJOS



“OS GARRIDOS”

## “OS GARRIDOS”

○○○

Que Sódade! . . . . .	M. Tupynambá . . . . .	1\$000
Sa Dôna . . . . .	M. Tupynambá . . . . .	1\$500
Viola Cantadêra . . . . .	M. Tupynambá . . . . .	1\$500
Canto Chorádo . . . . .	M. Tupynambá . . . . .	1\$500
Andoriê... Andoriá . . . . .	X. X . . . . .	1\$500
Na Piririca . . . . .	Aureo Ferraz . . . . .	1\$500
Fado á lua . . . . .	Luiz Junior . . . . .	1\$500
Sacy-Pêrêrê . . . . .	M. Tupynambá . . . . .	1\$500
Geadá (a) . . . . .	Sotero de Souza . . . . .	1\$500
Catira Francano . . . . .	Modesto Tavares de Lima . . . . .	1\$500
Nhô Djuca . . . . .	Luiz Moreira . . . . .	1\$500
Chico Manuel Nicolau . . . . .	Luiz Moreira . . . . .	1\$500
Chôra chôra chorádo . . . . .	Luiz Moreira . . . . .	2\$000

Inderê - Indoró . . . . .	Luiz Moreira . . . . .	1\$500
Cumbuco e o balato . . . . .	Luiz Moreira . . . . .	1\$500
Pucha - Pucha . . . . .	V. Costa . . . . .	1\$000
Rolinha (a) Cantilena Car- navalesca . . . . .	Raul Martins . . . . .	1\$500
Caterêtê Paulista, Dança dos caboclos . . . . .	A. Ferraz . . . . .	1\$500
Luar do Sertão (o) . . . . .	Catullo Cearence . . . . .	1\$000
Pisando em Ovos . . . . .	Carlos de Abreu . . . . .	1\$500
Meu boi morreu (o) Arr. de Amor avacalhado, Samba . . . . .	Luiz Moreira . . . . .	1\$500
Chiba, Canto Roceiro . . . . .	Xon-Xon . . . . .	1\$500
Oh lua cheia - Arranjo de Fandanguassú, Tango da Mu- lata e o Guarda Civil . . . . .	E. Bessa . . . . .	1\$000
Assim... Assim... . . . . .	J. Ortega . . . . .	1\$500
Miau... miau... . . . . .	Luiz Moreira . . . . .	1\$500
Historia de uma violeta . . . . .	P. Nimac . . . . .	1\$500
Tanjura, Sambalacho . . . . .	P. Nimac . . . . .	1\$500
P'ra todo serviço . . . . .	Raul Martins . . . . .	1\$500
Pierrot, Tanguinho . . . . .	Raul Martins . . . . .	1\$500
Maricota sáe da chuva, De- safo . . . . .	M. Tupynambá . . . . .	1\$500



“OS GARRIDOS”

Estabelecimento Musical Sotero de Souza  
EDITOR  
Rua Libero Badaró, 135 - Teleph. 4582 - S. PAULO

Figura10: Capa da partitura de *Catira francano*, de Modesto Tavares de Lima, sobre texto de Cornélio Pires. Na capa, além do repertório dos artistas, são apresentadas fotos dos artistas em traje de social e caracterizados como caipiras.

Esse repertório, que ainda não recebeu a devida atenção de estudiosos, parece estar associado não apenas a certas imagens sobre o caipira difundidas nos

palcos, por meio de caracterizações e cenários, mas também a uma representação sonora da dicção caipira, que depois teria continuidade na música sertaneja divulgada no disco e no rádio. Antes de discutirmos essa questão, porém, vejamos como a evolução do canto no teatro musicado se associou ao processo de articulação entre melodia e letra, na busca de uma representação, no canto, da oralidade da fala.

### **3.3. O teatro musicado e a formação da canção**

Pouquíssimos vestígios da música produzida e divulgada no teatro musicado paulistano sobreviveram ao tempo. Raras partituras manuscritas, algumas conservadas em acervos do Rio de Janeiro; esparsas composições impressas, geralmente os números de maior sucesso das peças que permaneciam longo tempo em cartaz; escassos registros fonográficos: eis toda a documentação estritamente musical a que conseguimos ter acesso. Além dela, têm-se os libretos das peças, um pouco mais numerosos, que trazem as letras dos números de canto, explicitando sua relação com o texto dramático; anúncios e crônicas teatrais publicadas na imprensa; memórias de artistas. É somente na intersecção dessas fontes, e com o uso de certa “imaginação historiográfica”, que se pode tentar desnudar aquela produção musical e suas relações com os processos sociais mais amplos relacionados à cultura brasileira em geral, e à paulistana em particular. Do mesmo modo, a comparação da produção teatral musicada paulistana com a produzida no Rio de Janeiro, apontando diferenças e aproximações, torna-se um recurso imprescindível para a problematização das relações entre teatro musicado e canção popular.

Em geral, as peças musicadas continham de vinte a quarenta números de música, entre concertantes (composições instrumentais) e números de canto. Inspiradas nas operetas francesas, italianas e vienenses, que por sua vez utilizavam uma convenção da ópera, as operetas, burletas e revistas nacionais iniciavam-se quase sempre com uma *ouverture* instrumental. Na burleta sertaneja *Cenas da roça*, por exemplo, num recurso muito elogiado pelos críticos teatrais, esse concertante inicial era um *pot-pourri* dos temas que apareciam ao longo da peça. Mas nem sempre esse recurso era apreciado, sendo, muitas vezes, visto como

simples arremedo dos gêneros estrangeiros. Ao comentar o sucesso, junto ao público popular, das burletas de Alda Garrido no Rio de Janeiro, Mario Nunes refere-se jocosamente à abertura instrumental com que elas sempre se iniciavam:

Seus espetáculos [de Alda Garrido] continuam os mesmos. Entra-se, senta-se em uma poltrona exatamente igual às cadeiras abre-e-fecha dos cinemas de arrabalde, e **o pano sobre, logo após a uma barulheira infernal da orquestra a que chamam de overture**, galicismo horrendo, que devia ser substituído, em se tratando de companhia genuinamente nacional e tendo em vista o que fatalmente ai acontecer em cena, pelo de abrideira.<sup>134</sup>

Levantado o pano, normalmente seguia-se um grande coro. Nas revistas, ele dava início ao prólogo (quadro de abertura que desencadeava o fio condutor da peça ou, nas revistas modernas, apresentava toda a companhia). Já nas burletas e operetas, ele apontava elementos da trama ou simplesmente preparava o ambiente em que esta se desenrolaria. Ao longo do espetáculo, seguiam-se outros coros (incluindo o final, que muitas vezes reunia todo o elenco), além de duetos (diálogos cantados, muitas vezes cômicos), trios (mais comuns nas operetas e burletas, geralmente utilizados para apresentar um conflito entre as personagens), canções autônomas (apresentadas em números de cortina ou inseridas em meio à ação da peça) e *couplets* (versos cantados pelas personagens, em geral para apresentar-se ou descrever sentimentos e acontecimentos).

Com relação à sua produção, a música do teatro musicado podia ser de dois tipos: a chamada “original”, escrita especialmente para determinada peça, e a “compilada”, que reunia diversas composições pré-existentes à montagem, trabalho geralmente realizado pelo próprio maestro da companhia, igualmente responsável pela orquestração da partitura. Nas operetas e burletas, predominava a música do primeiro tipo – o que, no entanto, não lhes garantia originalidade. Era comum os cronistas teatrais da época aludirem às “reminiscências” que fatalmente se ouviam na maioria dessas partituras. Referindo-se à burleta paulista *Gente moderna*, de Gastão Barroso e Francisco Nascimento Pinto, cuja música foi assinada por Francisco Buggiani, o cronista teatral do *Correio Paulistano* destacava que

---

<sup>134</sup> NUNES, Mario. *Quarenta anos de teatro*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1956, vol. 2, p. 171.



o trabalho (...) apresenta trechos bem apreciáveis, de cenas leves e espirituosas, a que não faltam alguns números de música delicada – **reminiscências de outras músicas conhecidas, que bem as reconhecemos nós, e de que o maestro soube aproveitar-se**, dotando a peça hontem baptizada com uma partitura fragmentaria e agradável<sup>135</sup>.

Como se nota, o decalque de outras melodias, recurso largamente difundido no teatro musicado, não era em si um procedimento condenável. Tampouco se restringia aos “maestros” locais, sendo igualmente utilizado pelos operetistas estrangeiros. O trecho a seguir, sobre opereta vienense *Nancy*<sup>136</sup>, igualmente publicado no *Correio Paulistano*, explicita essa prática:

A música [da opereta] é devida ao binómio Kreisler-Jacoby<sup>137</sup>. Orquestrada com muita habilidade, possuindo trechos graciosos e saltitantes, ao mesmo tempo que alguns caracteristicamente americanos, a impressão que produziu a música foi agradável, **apesar das reminiscências de anteriores trabalhos de Jacoby, que não raro surgem no desenvolvimento musical de diversos trechos**. Fácil foi ao espectador avisado distinguir até onde chegou a colaboração de cada um dos compositores, **o que não impediu, porém, que o trabalho dos dois fosse devidamente apreciado**<sup>138</sup>.

Além de destacar a presença da música norte-americana – novidade contraposta aos trechos “graciosos e saltitantes” característicos das operetas vienenses –, o cronista chama a atenção para certas “reminiscências” de trabalhos anteriores. Apesar do tom de ressalva, tal prática não era vista como impedimento para a apreciação da partitura, que teria produzido uma “impressão agradável”<sup>139</sup>.

---

<sup>135</sup> *Correio Paulistano*, 17.02.1918, coluna “Teatros” (grifos meus).

<sup>136</sup> Escrita em 1919, menos de dois anos antes de sua estreia em São Paulo, a opereta intitulava-se originalmente *Apple Blossoms*, ficando conhecida no Brasil como *Nancy*, nome da protagonista.

<sup>137</sup> Victor Jacobi (1883-1921), compositor húngaro, Fritz Kreisler (1875-1962), compositor austríaco.

<sup>138</sup> *Correio Paulistano*, 18.11.1921, coluna “Teatros” (grifos meus). Além de *Nancy*, outras duas operetas musicadas por Jacobi alcançaram relativo sucesso em São Paulo no período estudado: *Sybill*, com 11 representações, e *Mercado de donzelas*, com 51, o que levou o cronista a identificar certas “reminiscências”.

<sup>139</sup> A julgar pelos comentários da imprensa, várias outras operetas estrangeiras se valiam do mesmo recurso. *Apaches*, do maestro vienense Ralph Benatzki, “tem alguns trechos interessantes, (...) notando-se-lhe às vezes muita pretensão e lembrando-nos constantemente reminiscências de algumas operas italianas.” (*Correio Paulistano*, 01.03.1925, seção “Teatros”). Em *Luna-Park*, libreto de Carlo Lombardo e música Virgilio Ranzato, o crítico d’*O Estado* reconheceu diversas “reminiscências, principalmente de ‘Scugnizza’ [do mesmo Lombardo, com música de Mario Costa], como se pôde ouvir no dueto lyrico do II acto e no trecho que abre o III.” (*O Estado de S. Paulo*, 27.05.1925, seção “Palcos e circos”). Sobre *Gri-gri*, do operetista berlinense Paul Lincke, afirmou-se



As revistas, quando tinham música original, também se valiam desse recurso, incorporando, contudo, um repertório muito mais amplo e variado, que ia da ópera<sup>140</sup> à canção popular urbana. Sobre a música da famosa *S. Paulo futuro*, o cronista teatral do periódico *O Pirralho* afirmou: “é leve e agrada mesmo, com quanto seja toda cheia de reminiscencias de outras, desde o *tercetto* celebre da ‘Gran Via’ [famosa zarzuela espanhola], até o *cateretê* do Herculano”<sup>141</sup>. Já nas revistas com música compilada, a citação ou “reminiscência” cedia lugar à apropriação pura e simples. Ao comentar a música da exitosa revista carioca *Aguenta, Felipe!*, de Cardoso de Menzes e Carlos Bittencourt, o cronista teatral Mário Nunes afirmava que “não se pode saber, em toda a partitura, qual era a música do maestro Assis Pacheco”<sup>142</sup>, que assinava a parte musical da peça. A crônica referente à revista *O berimbau do diabo* deixa igualmente entrever esse procedimento:

Não será preciso dizer que a factura da revista actual demonstra pouca imaginativa por parte de seu autor, que, afinal, vai no enalço dos demais revisteiros, chegando mesmo a fazer mão leve sobre uma ou outra coisa que não é sua, mas de... todos. É a tal ‘roupa de francezes’, da qual cada um se serve como lhe apraz, com uma semcerimonia que toca ao desplante. Mas, no fim de contas, quem já repara nisso? Ninguém, claro está, porque essa apropriação já se tornou um direito consuetudinario.

A mesma coisa se dá com a musicção da revista. Que fez o sr. Bondoni nesse sentido? Nada ou quasi nada, a saber: **‘arranjou’ a musicata com a lavra alheia e de seu mesmo pouco fabricou. Admira-se disso o leitor? Ora, que ingenuidade! Geralmente não fazem outra coisa os compositores-revisteiros.**<sup>143</sup>

O apelo a melodias e motivos de outras composições respondia, certamente, a uma necessidade prática, facilitando o trabalho do compositor, sobretudo numa época em que tais peças eram produzidas em larga escala. Para se ter uma ideia, o

---

que, “apesar de sensíveis reminiscencias de outras operetas, é no geral graciosa, por vezes saltitante, agradável quasi sempre” (*Correio Paulistano*, 11.02.1922, seção “Teatros”).

<sup>140</sup> Escrita pela famosa dupla Cardoso de Menezes e Carlos Bittencourt, *Serpentinas líricas* (que não chegou a estrear em São Paulo) era uma revista carnavalesca “armada com graça, evocando através das personagens, figuras da bohemia, *Carmen*, *Fausto*, *Gioconda* e *Palhaços*, cujas árias se misturam, irreverentemente, com sambas” (NUNES, *Quarenta anos de teatro*, op. cit., vol. 2, p. 29).

<sup>141</sup> *O Pirralho*, ed. 141, 02.05.1914, p. 12.

<sup>142</sup> NUNES, *Quarenta anos de teatro*, op. cit., vol. 2, p. 68.

<sup>143</sup> *Correio Paulistano*, 25.06.1919, seção “Teatros” (grifos meus).

compositor e libretista italiano Carlo Lombardo, cujas operetas eram extremamente populares em São Paulo, produziu 71 delas entre 1889, data de estreia de *Mlle Nitouche*, e 1959, ano de sua morte, numa média de uma opereta por ano.

Por outro lado, é possível que o recurso do decalque, mais do que “esperteza” do compositor, revelasse antes certa destreza em reunir fragmentos das músicas em voga, num trabalho de colagem cuja qualidade residia justamente no conforto provocado pela identificação. Daí o cronista do *Correio paulistano* descrever a partitura de *Gente moderna* como, a um só tempo, “fragmentária e agradável”: eram justamente os fragmentos reconhecidos pelo ouvinte que proporcionavam sua satisfação. Ao comentar as convenções do gênero revista na França do século XIX, Michel Corvin resalta a prática de reaproveitamento das melodias conhecidas do público. Segundo o historiador,

é porque reconhece as melodias que o espectador se sente em convivência com a representação. Em casa ou com os amigos, ele não hesitará, aliás, a entoar os *couplets* que figuram no programa. Por meio do humor e da utilização de melodias fáceis, o gênero [revista] assemelha-se, em certa medida, à opereta.<sup>144</sup>

Nessa mesma linha, vale destacar a definição de opereta oferecida pelo cronista musical francês e ex-cantor de cabaré Charles Imbert. Contrapondo-se à ideia corrente de que esta seria uma “pequena ópera” de caráter popular, prima pobre das óperas-bufas de Offenbach, o autor afirma que, na verdade, o gênero surgiu como resposta

à demanda de um público que, amante de canções, de melodias fáceis (que ele cantarola na saída ou que cantarolou na entrada) deseja se divertir vendo desenrolar-se diante de si uma história simples, em geral engraçada, ligando ou conduzindo uma série de melodias sentimentais ou cômicas.<sup>145</sup>

O uso de “melodias fáceis” e reconhecíveis pelo espectador reproduzia, nos palcos, certa prática típica das culturas urbanas, observável em diferentes cidades do mundo ocidental: a produção de canções por meio do encaixe de novas letras

---

<sup>144</sup> CORVIN, Michel. « Revue ». In : CORVIN, Michel (dir.). *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*. Paris : Editions Bordas, 2008, p. 1165 (tradução minha).

<sup>145</sup> IMBERT, Charles. *Histoire de la Chanson et de l'Opérette*. Genebra: Éditions Rencontre, 1967, p. 84.

em antigas melodias. Esse procedimento – presente, como vimos<sup>146</sup>, nos primeiros *vaudevilles* franceses e, conseqüentemente, nos diversos gêneros teatrais musicados surgidos nos teatros de feira, aí incluída a revista –, também podia ser observado nas ruas São Paulo, nas chamadas “modinhas paulistanas”, como foram denominadas por Antônio de Alcântara Machado<sup>147</sup> certas canções anônimas difundidas pela cidade sob a forma de folheto. Embora recolhidas nas décadas de 1920 e 1930, essas paródias populares certamente reproduziam um processo muito mais antigo. Criadas “sem quaisquer compromissos estéticos e artísticos”, elas visavam unicamente “comentar fatos corriqueiros do cotidiano da cidade”<sup>148</sup>, valendo-se das melodias de composições conhecidas. Tratava-se de uma “letra de assunto em regra policial posta a martelo dentro do ritmo (sic) de uma música em voga, feita para explorar a sensação produzida por um fato, impressa em papel volante e vendida a tostão o exemplar”<sup>149</sup>.

De modo geral, os *couplets* do teatro musicado pareciam reproduzir essa prática, encaixando versos entoados por determinada personagem numa melodia já conhecida ou mesmo original, sem, no entanto, se preocupar com a adequação entre os dois elementos, como já se pôde notar no tango *Mulata*, de B. A. Lorena. Um dos primeiros sucessos musicais lançados no teatro de revista carioca, o tango *Laranjas da Sabina*, revela esse procedimento. Inseridos na revista *A República*, de Artur Azevedo, encenada em 1890, seus versos faziam referência a um episódio ocorrido no ano anterior, ainda durante a monarquia. Em passeata, estudantes de medicina saíram às ruas para protestar contra a proibição, pela polícia imperial, da venda de laranjas pela mulata Sabina na calçada da Faculdade de Medicina:

Sou a Sabina sou encontrada  
Todos os dias lá na calçada  
Lá na calçada da Academia  
Da Academia de Medicina

---

<sup>146</sup> Cf. nota 4, capítulo 2.

<sup>147</sup> MACHADO, Antonio de Alcântara. “Lira paulistana”. *Revista do Arquivo Municipal*. São Paulo, vol. XVII, out. 1935, p. 189-220.

<sup>148</sup> MORAES, José Geraldo Vinci de. *Metrópole em sinfonia. História, cultura e música popular na São Paulo dos anos 1930*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000, p. 146.

<sup>149</sup> MACHADO, “Lira paulistana”, *op. cit.*, p. 59.

Os rapazes arranjaram  
Uma grande passeata  
E, deste modo, provaram  
Quanto gostam da mulata, ai!

Sem banana macaco se arranja  
E bem passa o monarca sem canja.  
Mas estudante de Medicina nunca pode  
Passar sem a laranja, a laranja  
A laranja da Sabina

Um senhor subdelegado  
Home muito resingueiro  
Me mandou por dois “sordado”  
Retirar meu tabuleiro, ai!

A gravação do lundu ( 9 faixa 2 do CD), realizada pela atriz Pepa Delgado na primeira década do século XX, evidencia o processo de “encaixe” dos versos na melodia. Eis, provavelmente, a melodia instrumental sobre a qual foram encaixados os versos:



Figura 11: Início da melodia da primeira seção de *Laranjas da Sabina*.

Logo no início da gravação, a cantora opta por alterar ligeiramente o ritmo da melodia, acrescentando uma semicolcheia no primeiro compasso, de modo a encaixar-lhe a letra:



Figura 12: Primeiro verso de *Laranjas da Sabina*.

Nos versos seguintes, contudo, o compositor (ou a intérprete) optou por agrupar as duas primeiras sílabas de cada na primeira semicolcheia da anacruse, subdividindo-a em duas fusas, de modo que elas soam “aceleradas”:



Figura 13: Segundo verso de *Laranjas da Sabina*

O mesmo “desencaixe” entre melodia e letra se nota na cançoneta *A Missa Campal*, inserida na revista *1888*, de Oscar Pederneiras. Sua melodia, segundo José Ramos Tinhorão, havia sido plagiada da cançoneta francesa *En revenant de la revue*, que descreve as atribulações de uma família parisiense nas festividades do 14 de julho<sup>150</sup>. A letra da versão brasileira, igualmente com forte conotação humorística, narra as desventuras de uma família de classe média carioca que vai ao Campo de São Cristóvão assistir às festividades do 13 de maio. A gravação (9 faixa 3 do CD), feita no início do século pelo cantor Bahiano, evidencia que a letra foi posta “a marteladas” na melodia:

Tendo o gênio vivo e pagodista  
 Para bela pândega descaio  
 Fui com a família para a revista  
 Em honra do 13 de maio  
 Ai que prazer calmo e jocundo  
 Íamos quatro, a dois de fundo:  
 A mãe à filha a frente guarda  
 E eu com a sogra na retaguarda

Cada uma para a viagem  
 Levou matolotagem  
 Cá o degas todo o pão levou  
 E a esposa um queijo nada mal

<sup>150</sup> TINHORÃO, *História Social da música brasileira*, op. cit., p. 232. Paulo José Pires Brandão, contudo, afirma que a cançoneta foi uma paródia feita por Olavo Bilac sobre melodia da famosa opereta *En revenant de la revue Baulange*. (BRANDÃO, José Pires. “A Princesa D. Isabel, a Redentora”. *Boletim da Sociedade Brasileira de Geografia*. Rio de Janeiro, 1947-48, tomo LIV, p. 46).

A sogra preparou  
Os bolos de bacalhau  
E a menina um belo angu  
De quingombós e caruru

Bem contentes  
E diligentes  
P'ra São Cristóvão fomos  
Nós todos afinal  
Os quatro a rir  
Para poder assistir  
Ao desfilar das tropas e à missa campal

Deslocamentos de prosódia (como no verso “Levou matolotagem”), melismas<sup>151</sup> (como no verso “E diligentes”), subdivisões rítmicas para encaixar as sílabas (como em “Cá o degas todo o pão levou”) revelam que a preocupação maior era com o conteúdo do texto, e não com a melodia.

Não por acaso, o ato de cantar versos em peças musicadas era conhecido como “dizer o *couplet*”. Em seu *Dicionário do Teatro Português*, o jornalista, dramaturgo e empresário teatral Sousa Bastos afirmava que

é tão difícil dizer bem o *couplet* que raros artistas o conseguem. É preciso dar-lhe toda a expressão, toda a malícia, toda a ingenuidade, finalmente todo o valor que os versos têm explícita ou ocultamente, ao mesmo tempo em que **se articule por forma a não se perder uma sílaba**. Quando isto se consegue, é efeito seguro.<sup>152</sup>

Com o passar do tempo, contudo, os *couplets* do teatro musicado foram cedendo espaço à canção, na qual a interação entre melodia e letra era uma preocupação frequente. Esse processo coincidiu com o surgimento das revistas modernas, nas quais o canto ganhou um novo significado.

---

<sup>151</sup> Melisma: trecho melódico com mais de uma nota para uma só sílaba.

<sup>152</sup> SOUSA BASTOS, Antonio de. *Dicionário do teatro português*. Lisboa: Imprensa Libanio as Silva, 1908, p. 54.

### 3.3.1. As revistas modernas e a autonomização do canto

Em agosto de 1923, alguns meses após sua *première* no Rio de Janeiro, estreou em São Paulo aquela que é considerada a primeira revista moderna produzida no Brasil: *Meia-noite e trinta*, do conhecido revistógrafo Luís Peixoto, recém-chegado de Paris. Foi levada à cena pela Companhia de Burletas e Revistas do Teatro São José do Rio de Janeiro, logo apelidada pela imprensa paulistana de “Ba-Ta-Clan brasileira”, em referência à trupe do famoso *music hall* parisiense que, no ano anterior, durante sua primeira vinda ao Brasil, abalara as estruturas do teatro musicado brasileiro. No dia seguinte, afirmava o cronista do *Correio Paulistano*:

a estréia que a Empreza Paschoal Segreto nos proporcionou hontem, si não merece uma atenção especial pela novidade da peça, aliás graciosamente musicada por Assis Pacheco, merece, no entanto, a nossa admiração pelo brilhantismo com que foi montada. Recordando claramente a technica das revistas francesas, cujo esplendor triumphou com a phantasia vivaz e creadora de Rasimi, ‘Meia note e 30’ dá-nos uma idéa clara, ou mesmo, uma ‘charge’ brilhante, das barulhentas e festejadas representações do ‘Ba-Ta-Clan’ parisiense. As artistas em ‘Meia note e 30’, graciosamente... despidas à moda da pirueta saltitante e viva que é Mistinguett, illuminam com o brilho de suas pernas nuas, roliças, umas, outras, esguias como caniço flacido, os olhos offuscados da platéa, principalmente quando cirandam no passadiço illuminado.

Não se póde negar o magnifico progresso da ‘mise-em-scène’ nesta revista. Fugindo ao processo da pouca phantasia que, em geral, adornam esse genero theatral, que importámos de Portugal, a Empresa Paschoal Segreto conseguiu triumphar ao pedir ao luxo e esplendor de Paris a nova orientação que imprimiu ao montar a luxuosa ‘revista’ que figurará, por muitos dias, no cartaz do ‘Apollo’.<sup>153</sup>

A montagem, que segundo o jornalista carioca Mário Nunes custara “uma pequena fortuna”<sup>154</sup> à empresa Paschoal Segreto, apresentava novidades que perdurariam no teatro de revista brasileiro ao longo das décadas seguintes, em substituição à “pouca phantasia” que até então caracterizava o gênero importado de Portugal. Além do “luxo e esplendor” da encenação, presente nos cenários, figurinos e iluminação, a “nova orientação” imprimida pela montagem incluía o

<sup>153</sup> *Correio Paulistano*, 09.08.1923, seção “Teatros”.

<sup>154</sup> NUNES, *Quarenta anos de teatro*, op. cit., vol. 2, p. 97.

nu<sup>155</sup> das *girls*, que “cirandavam” com enorme riqueza coreográfica (mas sem a harmonia de conjunto das francesas, suas pernas variando entre “roliças” e “esguias como caniço flácido”), bem como a centralidade da vedete nos espetáculos – Mistinguett, que dias antes da publicação da crônica aportara no Rio de Janeiro por ocasião da segunda visita da Ba-Ta-Clan ao país, não chegaria a visitar São Paulo, voltando a Paris no meio da temporada.

Outra novidade trazida para os palcos brasileiros pela trupe francesa, apenas indiretamente mencionada pelo cronista, foi a substituição ou complementação da orquestra tradicional de teatro por uma *jazz-band*, conjunto instrumental que animava as “barulhentas e festivas representações do Ba-Ta-Clan parisiense”, recurso que logo seria adotado pelas companhias brasileiros. Aliás, foi durante a primeira temporada da companhia francesa no Rio de Janeiro, em agosto de 1922, que a famosa “Orquestra Típica Oito Batutas”, conhecida pela divulgação de músicas regionais “caracteristicamente brasileiras”, apresentou-se pela primeira vez no formato de *jazz-band*, com seu líder Pixinguinha trocando a flauta pelo saxofone. Recém-chegada de Paris, onde permanecera por cerca de seis meses apresentando-se em pequenos cafés, o conjunto fora convidado por Madame Rasimi a tomar parte nos espetáculos. Trazia em seu repertório fox-trots e one-steps, que logo fizeram enorme sucesso. Nesse sentido, é importante ressaltar que, na montagem carioca de *Meia-noite e trinta*, a orquestra do teatro São José, regida pelo maestro Paulino Sacramento, foi aumentada com “instrumentos exóticos” da *jazz-band*.

Para além da introdução de novos gêneros e sonoridades, a modernização da revista teve outros desdobramentos no tocante à parte musical das peças. O mais importante deles foi a mudança na forma de inserção dos números de canto nos espetáculos. De um lado, os coros ganharam maior importância, sendo apresentados como números autônomos que atribuíam um novo ritmo às montagens. O uso de tal recurso, aliás, foi o primeiro reflexo da influência da Ba-Ta-Clan entre nós. Antes mesmo da luxuosa montagem de *Meia-noite e trinta*, ele já podia ser visto nos palcos cariocas, em revistas *Tatu subiu no pau*, dos irmãos Quintiliano, música de Assis Pacheco, ou *Etc. e*, de J. Praxedes, musicada por

---

<sup>155</sup> Vale lembrar que o “nu” da época se resumia à nudez das pernas, despidas das grossas meias que escondiam as pernas das coristas.



Roberto Soriano. Sobre esta última, levada aos palcos em janeiro de 1923 pela mesma Companhia do Teatro São José, Mario Nunes afirmou que “a influência da Ba-Ta-Clan se faz sentir a todo instante nas mutações e maneira de apresentar os números”<sup>156</sup>. Dentre os procedimentos modernos adotados pela empresa de Pascoal Segreto, o cronista destacava o fato de “as girls, vestidas com apuro, canta[re]m **números soltos**, à maneira da companhia francesa”<sup>157</sup>.

De outro lado, para acompanhar o ritmo frenético quadros, cada vez mais breves e variados, e preparar a mutação entre eles, começaram a abundar os chamados números de cortina, que podiam ser pequenos sketches cômicos ou, mais frequentemente, atrações musicais em que um solista cantava na boca de cena. Nesse processo, os números musicais que tinham relação com a ação dramática – tais como *couplets*, canções e duetos cômicos – foram paulatinamente perdendo espaço, concentrando-se a parte musical das revistas nas aparições das coristas (sintomaticamente rebatizadas de *girls*) e nos solos cantados entre os quadros.

Outra mudança significativa surgida com as revistas modernas foi a paulatina substituição, nos números musicais, de atores que cantavam por cantores que atuavam, com a contratação de artistas especializados em canções (cantoras de samba, de tango, etc.). Não por acaso, naquele mesmo ano de 1923 estreava na Companhia de Burletas e Revistas do Teatro São José a “figurinha petulante” (como foi apelidada pela crítica) Araci Cortes, que se celebrizou como intérprete de maxixes e sambas, tanto nos palcos como na indústria fonográfica. Antes dela, muitos atores atuantes no teatro carioca chagaram a gravar em disco os sucessos dos palcos. Mas foi somente nos anos 1920 que o teatro tornou-se verdadeiro “lançador” de sucessos, testando composições antes de registrá-las em disco – processo que se aprofunda com o advento da gravação elétrica, em 1927.

Araci, que iniciara sua carreira no circo aos 17 anos, cantando e dançando maxixes, foi descoberta por Luiz Peixoto, que a levou para o Teatro Recreio em 1922. Nesse mesmo ano, atuou na Companhia Arruda, em São Paulo. Mas foi somente no São José que ela alcançaria verdadeiro sucesso, interpretando, em sua estreia, o samba *Ai, madama*, inserido na peça *Sonho de ópio* pelos autores Duque e

---

<sup>156</sup> NUNES, *Quarenta anos de teatro, op. cit.*, vol. 2, p. 97.

<sup>157</sup> *Idem, ibidem.*

Oscar Lopes especialmente para ela. Sem atuar como atriz no sentido estrito da palavra, ela dava graça a seus números ao “maxixar” como poucas no palco e mostrar malícia no seu tipo de mulata. “Bonitona, brasileiríssima, insinuante”, com “uma voz personalíssima na garganta e música nos pés”<sup>158</sup>, Araci foi responsável pelo lançamento, no teatro, de inúmeros êxitos de carnaval e de meio do ano. Duas outras importantes figuras do rádio e do disco no Brasil, Francisco Alves e Carmen Miranda (com menos êxito), também debutaram nos palcos.

Portanto, se a figura do cantor não surge no teatro com as revistas modernas, é nelas que ganha centralidade. A música, tão luxuosa e “espetacular” quanto os cenários, os figurinos modernos e os grandes efeitos de luz e maquinismos, vai pouco a pouco se autonomizando. Nas companhias de São Paulo, a figura do cantor só ganharia destaque a partir da segunda metade dos anos 1920, quando os processos da revista moderna passam a ser adotados mais sistematicamente, ainda que fundidos aos processos “antigos”. A partir de 1927, por exemplo, a companhia Arruda contratava artistas como A Trasmontana, cantora luso-brasileira, conhecida como “rainha do fado”; Lulu Málaga, argentina, especializada em tangos; e Zaíra Bianchi, cantora típica. O elenco da companhia de Grandes Espetáculos de Revistas Alegres, companhia estrelada por Nair Alves e Nino Nello que estreia em 1933 em São Paulo, contava, por exemplo, com o chansonnier Tamberlick, a sambista Marina Reis, a cantora de tango Mary Duarte e a vedete Itamar de Souza, que além de atuar em sketches cantava sambas e tangos-canções.

Uma terceira transformação musical surgida com a revista moderna foi o aumento da prática da música exclusivamente compilada. Ainda que certos números fossem compostos exclusivamente para serem lançados nesta ou naquela revista, a noção de “música original” já não mais existia. Sucessos do disco – e, na década seguinte, do rádio – seriam frequentemente inseridos entre os quadros de uma revista.

Todas essas mudanças, capitaneadas pelas companhias do Rio, logo se fizeram sentir na produção teatral musicada de São Paulo. A revista *S. Paulo futuro*, que foi levada à cena quase todos os anos entre 1914 e 1924, reaparecendo nos

---

<sup>158</sup> BRIEBA, Henriqueta. Entrevista a Simon Khoury. *Bastidores*, vol. 1. Rio de Janeiro: Leviatã, 1994, p. 300.

cartazes em 1931 e 1932, acompanhou essas transformações. Encenada por dez companhias diferentes, das quais oito eram locais, totalizando pelo menos 172 representações, foi uma das poucas peças paulistas a obter êxito duradouro. De todas essas montagens, só tivemos acesso ao libreto de 1931, conservado no Arquivo Miroel Silveira. Tudo leva a crer que esse texto é o mesmo de 1914, ao qual, no entanto, foram feitos vários acréscimos e cortes facilmente identificáveis. A confrontação entre o libreto de 1931 e as crônicas publicadas na imprensa paulistana por ocasião de sua primeira encenação na cidade permite levantar algumas hipóteses sobre a evolução da relação entre a canção e o teatro musicado nas primeiras décadas do século XX. A Tabela 11 a seguir compara os títulos dos quadros em cada uma das montagens. Aqueles que foram destacados em vermelho na coluna da esquerda não figuram no libreto de 1931, ou nele aparecem com marcas de corte. Já os destacados em azul na coluna da direita revelam acréscimos ao libreto original, por meio da inserção de folhas avulsas e não numeradas.

Tabela 11 – Comparação entre os quadros de <i>S. Paulo futuro</i> em 2 montagens		
quadro	Títulos dos quadros (1914)	Títulos dos quadros (1931)
1 <sup>o</sup>	A Paulicéa	Na Paulicéa
2 <sup>o</sup>	A Alma da Academia (apothéose)	Hurrah São Paulo (número musical)
3 <sup>o</sup>	O Progresso	Os três amores (quadro de fantasia)
4 <sup>o</sup>	Os cavalleiros do luar “Apotheotico”	Sorris (número musical)
5 <sup>o</sup>	A imprensa	O progresso
6 <sup>o</sup>	Gloria ao remodelador (apothéose)	Cantando à Lua
7 <sup>o</sup>	Ingenuidade do caipira	Lua que desnorta
8 <sup>o</sup>	Nhô Go	Ingenuidade caipira
9 <sup>o</sup>	Viva Momo	Platéia Theatral
10 <sup>o</sup>	Apothéose	Quebra meu bem

A tabela revela a interação dinâmica desse gênero teatral com o público e com o contexto social e político em que eram feitas as montagens. O primeiro elemento que chama a atenção é a transformação da própria estrutura da revista, com a substituição de alguns quadros e a inserção de novos números musicais. À medida que os quadros das revistas iam se tornando obsoletos, eram substituídos por outros, com temáticas mais atuais. Assim, o quadro de 1914 “A Alma da Academia”, que tratava da Faculdade de Direito do Largo São Francisco, uma das mais antigas instituições de ensino paulistanas, foi cortado do libreto de 1931, sendo substituído por um número musical ufanista, de louvor à bandeira do estado (“Hurrah S. Paulo”). Vale lembrar que, no início da década de 1930, São Paulo

encontrava-se politicamente enfraquecido, em função da Revolução liderada por Vargas. Nessa época, os discursos acerca da grandeza do Estado “locomotiva da nação” circulavam em diversos meios, adentrando também, como se pôde notar, o teatro popular. Já o quadro “Glória ao remodelador”, uma homenagem Washington Luís, prefeito de São Paulo entre 1914 e 1918, sequer aparece no libreto de 1931, nem mesmo com marcas de corte. O mesmo se pode dizer do quadro de homenagem ao momo, tema recorrente nas apoteoses finais das revistas do início do século. Na montagem de 1931, ele foi substituído pelo quadro “Platéia teatral”, em que os personagens da revista assistem num camarote a um espetáculo de variedades do qual tomou parte a artista espanhola La Chrysantheme, forjando-se, assim, espaço para a inserção de um número musical autônomo.

Além da atualização dos quadros cujas temáticas já se encontravam “ultrapassadas”, a montagem de 1931 também se caracteriza pela inserção de canções cariocas que já haviam feito sucesso em disco. É o caso de *Samba de verdade*, de autoria de Francisco Alves e por ele gravada em 1928; *Sarambá*, parceria do dançarino Duque e do músico J. Tomás gravada em 1930; *Sorris*, choro de Jota Soares gravado por Araci Cortes em 1931, e *Apanhando papel*, samba de Getúlio Marinho e Ubiratã Silva que fizera sucesso naquele mesmo ano também na voz de Francisco Alves. Confirma-se, assim, a complementação entre a fonografia e os palcos enquanto meios de divulgação da canção popular. Vale ressaltar que esse trânsito já existia na montagem de 1914, porém, em sentido inverso. Lá, os números musicais originais da peça, ao caírem no gosto do público, é que foram registrados em disco. Foi o caso da barcarola *Cavaleiros do Luar*, que havia feito bastante sucesso na montagem da companhia Brandão, ou do “maxixe curtindo” *S. Paulo futuro*, que tomou de empréstimo o título da revista. Ambos foram impressos em partitura à época da estreia peça e registrados em disco em 1915 pelo cantor Baiano, no Rio de Janeiro<sup>159</sup>. No libreto de 1931, a barcarola foi substituída pelo número *Samba de verdade*, e o maxixe teve seu refrão cortado.

Vale destacar que nenhuma das canções inseridas na montagem de 1931 tinha relação com o texto da peça, o que revela outra diferença marcante entre as duas montagens: o papel das canções na construção dramática. Enquanto no

---

<sup>159</sup> Vale lembrar que, nesse ano, a peça foi encenada com sucesso no Rio de Janeiro pela Companhia Gonçalves.

libreto original as partes cantadas tinham relação direta com as cenas em que se inseriam, complementando-as, na montagem de 1931, as canções de sucesso se justificavam por si próprias, sem ter de fazer referência aos personagens ou estar atrelada à ação da peça.

A essa característica da interação música-drama corresponde certo tipo de relação melodia-letra nas canções. Escutemos *S. Paulo Futuro* na gravação do cantor Baiano, feita por volta de 1915 (🔊 faixa 4 do CD). Na peça, a canção é interpretada pelo soldado Mané Cangaia, quando este declara a seus dois conterrâneos (o caipira Gaudêncio e o doutor Barriga Verde) que está apaixonado por uma mulata.

Vem morena  
Para o teu furrié<sup>160</sup>  
Tu não tem pena  
Do teu Mané  
Eu te espero  
Gemendo de dô  
E desespero  
Sem o teu amô

Ai vem meu bem.  
Tu já deu teu coração  
Ai tu não vem  
Pois eu morro de paixão

Vem marvada  
Este seu pranto secá  
Nas labaredas  
Do teu olhá  
Tu parece nem ter coração  
Pruquê tu some  
Faz ingratição

---

<sup>160</sup> Furriel: graduação militar superior a cabo e inferior a sargento.

Ai vem meu bem, etc.

Eu te imploro  
Pela última vez  
Fica lá em casa  
Somente um mês,  
E depois que esse amor tu prová  
Tu nunca mais  
Há de me abandona

Ai vem meu bem, etc.

Malgrado o tom coloquial da letra, que mimetiza o “macarronismo” caipira e trata de amor sem os floreios românticos característicos das canções sentimentais do início do século, nota-se certa artificialidade no casamento entre texto e música, se tomamos como parâmetro o “modo de dizer” que caracterizará a canção brasileira do século XX, calcado na oralidade. Nota-se, também, o processo já citado do encaixe, à força, dos versos na linha melódica, que nesse caso resulta em melismas um tanto artificiais. É o caso dos últimos versos de todas as estrofes (“Sem o-o teu amor”, “Faz i-ingratidão”, “Há de me a-a-bandoná”). O primeiro verso da canção, “Vem morena”, entoado numa linha melódica descendente iniciada por um intervalo de semi-tom, em nada se parece com um chamamento, que, na fala cotidiana, geralmente se dá por meio de frases melódicas ascendentes. Do mesmo modo, o verso “Pois eu morro de paixão”, entoado numa linha melódica ascendente e cadencial, dá a sensação de conclusão, de desejo satisfeito (ou, como diria Tatit, de conjugação entre o eu lírico e seu objeto), destoando do sentido do texto, que ressalta a disjunção, o desencontro entre o Mané e a mulata. Tudo leva a crer que os versos, diretamente relacionados com o texto da revista, foram encaixados numa melodia característica do gênero maxixe em sua feição instrumental – como, aliás, quase todos os maxixes e tangos de revistas, como já se notou em *Mulata*, de B. A. Lorena.

Nas canções inseridas na montagem de 1931, encontramos um estilo bastante diverso de conjugação entre melodia e letra, mais próximo daquele a que hoje estamos habituados, e que caracterizou praticamente toda a produção

cancioneira do Brasil do final da década de 1920 em diante. Ouçamos *Samba de verdade*, de Francisco Alves, gravada pelo cantor em 1928 ( 9 faixa 5 do CD).

Mulher, para mim perdeste o valor  
Porque zombaste de meu sofrer  
Mas o destino Deus é quem dá  
Escuta vem cá  
Mais tarde hei de te ver chorar.

A mulher que me enganar  
Me engana uma só vez  
Eu procuro me vingar  
Da ingratidão que já me fez.

Aqui, o chamamento da amada (“Mu-lheer”) se dá por meio de um salto melódico ascendente, ao qual se segue uma frase cujas alturas melódicas mimetizam, em seu desenho, uma modulação enunciativa completa, refletindo a entoação básica de um falante. Esta é reforçada pelo ritmo sincopado, em que as sílabas quase sempre são entoadas em defasagem com a subdivisão regular da pulsação.



Figura 14: Excerto de *Samba de verdade*, de Francisco Alves.

Esse recurso permite acentuar as sílabas tônicas das palavras sem que essas, necessariamente, caiam no tempo métrico do compasso, como ocorre em *S. Paulo futuro* (Vem mo-rena, para o teu furrié/ Tu não tem pe-na do teu Ma-né).



Figura 15: Excerto de *S. Paulo futuro*, maxixe curtindo de Marcello Tupinambá.

O compromisso do *Samba de verdade*, portanto, não era tanto com a figuração melódica característica de um gênero, mas com o conteúdo da letra, cujo sentido entoativo era reforçado pelos desenhos melódicos e rítmicos da voz.

Ainda que não seja possível extrair desses exemplos conclusões definitivas, o que se nota é que à autonomização do canto, promovida pelas revistas modernas, correspondeu uma maior preocupação com o casamento entre melodia e letra. Um comentário do cronista teatral Mário Nunes, publicado na imprensa carioca, chama atenção justamente por lançar luz sobre essa questão. A exemplo de seus colegas de imprensa paulistanos, Nunes costumava dispensar pouca atenção à parte musical das peças que eram objeto de suas colunas, tanto no *Jornal do Brasil* como na revista *O malho*. Seus comentários, em geral, não iam além de observações genéricas, chavões que ressaltavam os “bonitos números de canto”, criticavam certos “coros automáticos” ou elogiavam a “voz graciosa” desse ou daquele artista. O que, conseqüentemente, torna valiosos os poucos comentários que ultrapassavam o mero registro de impressões. Afinal, para que uma composição ou determinado aspecto da “musicação” de uma peça fossem dignos da pena do escritor, deveriam ser realmente excepcionais. Daí o trecho a seguir, publicado na revista *O malho*, parecer-nos tão significativo. Refere-se à revista *Madama*, libreto do bailarino Duque<sup>161</sup>, música de Álvaro Padrenosso, cuja *avant-première*, no Rio de Janeiro, se deu em 15 de janeiro de 1925:

Uma das revistas mais interessantes, mais engraçadas, mais divertidas, e mais bem feitas que têm ido à scena, em theatros do Rio, é sem dúvida *Madama*, que desde o dia 15 delicia os frequentadores do São José. (...) Passando por cima do fato de serem os quadros separados por cortinas, cousa que o Duque viu em Paris em 1891, gostámos muito da divisão da revista em dois actos, idea que nos pareceu excellente. Assim tambem as horas de inicio de cada sessão, 19 <sup>3</sup>/<sub>4</sub> e 21 <sup>3</sup>/<sub>4</sub>, são muito bem achadas. **Um outro attractivo é caberem os versos dentro da musica cujo rythmo acompanham harmonicamente. O Duque tem sido muito felicitado por isso.**<sup>162</sup>

---

<sup>161</sup> Antonio Lopes de Amorim Diniz (Salvador, BA, 1884 – Rio de Janeiro, RJ, 1953). Bailarino, jornalista, compositor, ficou famoso por divulgar o maxixe no exterior, tendo se exibido em salões de Paris na primeira metade da década de 1910.

<sup>162</sup> “Uma revista de sucesso”. *O malho*, 24.01.1925, seção “Teatros” (grifos meus).



O efeito provocado pela harmonia entre o ritmo dos versos e o da melodia foi tanto que, trinta anos mais tarde, em seu livro *40 anos de teatro*, que traz um resumo de todas as críticas publicadas pelo cronista na imprensa carioca, Mario Nunes não deixou de fazer alusão a ele:

Espectáculo a que se assiste sem enfado. Primeira qualidade: a montagem, refletindo cenários e guarda-roupa o mérito dos artistas que os realizaram e o poder de imaginação do autor. Segunda: **a perfeita aliança dos ritmos dos versos e da música, cuidado raramente observado, produzindo a concordância das tônicas.**<sup>163</sup>

Sem dispor de partituras ou gravações dos números musicais da peça, é impossível avaliar a tal “perfeita aliança” elogiada pelo cronista, indício de certa destreza do letrista em respeitar, na melodia, a prosódia da fala – é Duque, e não Padrenosso, quem recebe os louros da novidade. Mais significativo que o elogio, porém, é a observação sobre a raridade desse recurso, bem como a pressuposição de sua intencionalidade – já que seu uso é qualificado por Nunes, em sua análise retrospectiva, como um “cuidado”. Ao mesmo tempo, é bastante instigante a percepção de que esse tipo de preocupação tenha aparecido justamente com a revista moderna, em que os números musicais se tornam cada vez mais autônomos em relação ao texto da peça, passando a ter valor em si mesmos, independentemente do enredo. Nesse sentido, o “fato de serem os quadros separados por cortinas”, elemento que o cronista considera secundário, parece ser, na verdade, central.

O fato é que, com o passar do tempo, a música do teatro musicado – e, com ela, a divulgada no disco e, em breve, também no rádio – passou a se guiar, cada vez mais, pela oralidade, pelos acentos e desenhos da fala cotidiana. Além da modernização da revista, outro elemento que parece ter colaborado com isso foi a tentativa de representar, no canto, uma determinada dicção. Não por acaso, o principal enunciador do samba moderno – gênero que se tornou um dos paradigmas da canção brasileira – é o malandro, personagem-tipo saído dos palcos do teatro musicado. A extensão da síncopa – elemento cuja relação com a

---

<sup>163</sup> NUNES, *Quarenta anos de teatro*, op. cit. vol. 2, p. 179 (grifos meus).

“malandragem” já foi explorada por diversos autores<sup>164</sup> – do acompanhamento rítmico-harmônico para a própria linha melódica foi essencial nesse processo, não só porque atribuiu ao canto malandro o “negaceio”<sup>165</sup> característico do personagem, mas também porque flexibilizou a prosódia, uma vez que, no ritmo sincopado, o acento tônico das palavras não precisa recair sobre o tempo forte do compasso, podendo aparecer em praticamente qualquer ponto da melodia.

Se a relação entre a formação da canção e a tentativa de representar uma “dicção malandra” por meio do canto pode ser percebida na evolução do teatro musicado carioca, um processo semelhante poderia ser notado na produção musical “sertaneja” de São Paulo?

### **3.4. A canção sertaneja no teatro musicado**

#### *3.4.1. Peças musicadas de temática sertaneja*

No final da década de 1910 e ao longo dos anos 1920, conforme introduzido no segundo capítulo desta tese, dezenas de burletas e operetas “de assunto roceiro”, tendo por cenário o interior do estado, e seus costumes por objeto, foram encenadas na cidade de São Paulo. Conhecidas como peças regionalistas, burletas caipiras, operetas de costumes regionais ou simplesmente sertanejas, essas montagens eram reconhecidas por levar à cena “tipos puramente nacionais, nos modos e na linguagem, costumes exclusivamente nossos”<sup>166</sup>. Em parte, elas

---

<sup>164</sup> MATOS, Claudia. *Acertei no milhar: malandragem e samba no tempo de Getúlio* (Coleção Literatura e Teoria Literária, vol. 46). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982; WISNIK, Jose Miguel. “Algumas questões de música e política no Brasil”, In: BOSI, Alfredo. *Cultura Brasileira: Temas e situações*. 2<sup>a</sup> ed. São Paulo, Ática, 1992; WISNIK, José Miguel. “Machado maxixe: o caso Pestana”. *Teresa. Revista de Literatura Brasileira*. São Paulo: Ed. 34, n. 4/5 (2003), p. 13-79.

<sup>165</sup> Termo empregado por José Miguel Wisnik para se referir à prática de “dizer desdizendo”, característica da poética da canção popular, que se realizaria isomorficamente, no plano musical, por meio da rítmica sincopada (WISNIK, “Machado Maxixe: o caso Pestana”, *op. cit.*, p.36).

<sup>166</sup> Crítica à peça *Nhá Moça*, de Abreu Dantas (Olival Costa) e Chagas Junior (*O Estado de S. Paulo*, 04.01.1919, seção “Palcos e Circos”).

atendiam ao que José Ramos Tinhorão denominou “o gosto pelo exótico nacional”<sup>167</sup>, que pôs em moda o folclore e trouxe para o proscênio do mundo do entretenimento imagens idealizadas do “sertão” e dos “sertanejos” – como eram designados, na época, qualquer recanto rural do Brasil (também denominado “roça” ou “interior”) e seus respectivos habitantes.

Embora essas imagens já fossem cultivadas desde o final do século XIX por folcloristas e regionalistas<sup>168</sup> – que procuravam encontrar na cultura “autêntica” dos rincões brasileiros, ainda não contaminado pela “influência deletéria” das cidades, a nossa singularidade, aquilo que nos diferenciaria dos europeus e nos uniria como nação –, foi somente no início do século XX que elas ganharam o grande público. Tendo como um de seus principais expoentes o poeta e letrista Catulo da Paixão Cearense<sup>169</sup> – que em 1908 realizou a famosa audição na sala de concertos do Instituto Nacional de Música, apresentando modinhas ao violão –, a chamada moda regionalista foi inicialmente impulsionada pela música popular, com a proliferação de discos e partituras contendo toadas, canções sertanejas, emboladas, cateretês e outros gêneros musicais brasileiros identificados com as populações rurais do país. Em pouco tempo, o regionalismo invadiu as páginas de semanários, almanaques e anedotários, a exemplo das coleções de contos e “causos” caipiras publicados pelo humorista, escritor e folclorista paulista Cornélio Pires (1884-1958).

Nascido em Tietê, no interior de São Paulo, Pires foi um dos principais fixadores e divulgadores de certo imaginário que, a partir da segunda década do século XX, passou a ser associado às populações rurais do estado. Em 1910, depois de ter escrito (sem sucesso) algumas poesias em linguagem culta, publicou seus primeiros versos em “dialeto caipira” na revista carioca *O Malho*. Com a boa

---

<sup>167</sup> TINHORÃO, *Pequena história da música popular*. São Paulo: Círculo do Livro, s/d., p. 33.

<sup>168</sup> Entre os folcloristas do período, destacaram-se Silvío Romero (*Cantos populares do Brasil*, 1883) e Melo Moraes Filho (*Festas populares do Brasil*, 1888). Já na literatura regionalista, sobressaíram-se os nomes de Euclides da Cunha (*Os sertões*, 1902), Coelho Neto (*Sertão*, 1897) e Afonso Arinos (*Pelo sertão e Os jagunços*, ambos de 1898).

<sup>169</sup> Maranhense criado no interior do Ceará, Catulo da Paixão Cearense (1863-1946) ganhou fama nas rodas e serestas da capital federal por ornamentar as melodias de conhecidos compositores (como Anacleto de Medeiros, Joaquim Antônio Calado, Ernesto Nazareth e Irineu de Almeida) com letras de linguagem rebuscada cujos versos, muitas vezes, exaltavam o sertão e o sertanejo. Em parceria com o exímio violonista João Teixeira Guimarães, o João Pernambuco (1883-1947), compôs as toadas *Engenho do Humaitá* (publicada dois anos mais tarde como *Luar do sertão*) e *Cabôca de Caxangá*, dois dos maiores sucessos da moda regionalista.

recepção de seus escritos, começou a colaborar em diversos periódicos do interior de São Paulo e da capital. N’O *Pirralho* – mesmo humorístico em que Juó Bananère publicava suas sátiras ítalo-paulistas –, passou a assinar, com o pseudônimo Custódio d’Anunciação, a coluna *Cartas de um caipira*. Descobriu, assim, um excelente filão, que explorou com grande sucesso por meio da publicação de livrinhos recheados de anedotas, canções e “causos” caipiras que, para horror de Monteiro Lobato<sup>170</sup>, vendiam como água.

Em seus escritos, Pires ajudou a fixar certa “grafia dialetal”, em que procurava reproduzir os fonemas típicos da fala caipira, com desvios da norma culta (emprego do pronome reto com função de objeto, como em “o vento empurra elles”, ou omissão dos plurais), uso de expressões típicas (como “pra mor de”, “causo”) e de pronúncia característica, com a troca do “l” pelo “r” (qualquer/ quarqué; curral/ currar); a substituição do ditongo “lh” pela vogal “i” (mulher/ muié), a inversão da posição do “r” em certas palavras (perguntar/ preguntar, porquê/ proquê), o anasalamento de outras (até/inté, assim/ansim), bem como a omissão do “d” nos gerúndios (subindo/ subino), da vogal “a” no início de certas palavras (apertar/ pertar; aparelho/ pareio), do “i” nos ditongos “ei” e “ai” (canteiro/ cantêro; baixei/ baxei), e das consoantes finais, especialmente o “m” (homem/ home, nasceram/ nascero), o “r” (andar/ andá) e o “l” (coronel/ coroné, capital/ capitá). Com isso, reuniu elementos da fala caipira que seriam, mais tarde, sistematizados por seu primo Amadeu Amaral, primeiro linguista a debruçar-se sobre o dialeto das populações rurais paulistas<sup>171</sup>, utilizando como fontes, além do próprio caipira, o autor de *Conversas ao pé do fogo*.

A atuação de Cornélio Pires, contudo, não se restringia aos veículos da mídia impressa. A partir de 1914, desenvolveu nos palcos uma profícua carreira de “conferencista”<sup>172</sup> e humorista caipira, divertindo as plateias da capital e do

---

<sup>170</sup> As críticas raivosas que o criador do Jeca Tatu dirigiu a Cornélio Pires, acendendo uma polêmica publicada no jornal *O Estado de S. Paulo*, foi atribuída pelos biógrafos de Lobato ao fato de os dois dividirem o mesmo público leitor. Mais do que simples “ciumeira”, contudo, elas revelam divergências profundas na representação do caipira nos dois autores.

<sup>171</sup> AMARAL, Amadeu. *O dialeto caipira*. (1ª ed. 1920). São Paulo: Hucitec, 1982.

<sup>172</sup> Importadas da França, onde surgiram por volta de 1870, as conferências literárias tornaram-se uma modalidade de entretenimento muito em voga no Brasil na primeira década do século XX. Nelas, escritores de sucesso – a exemplo de Coelho Neto ou Olavo Bilac, um dos mais requisitados conferencistas –, eram remunerados para distrair a assistência versando sobre os mais diversos assuntos. As conferências de Cornélio Pires, contudo, em nada se pareciam com as daqueles eruditos, das quais se diferenciava pelo constante humorismo que, segundo Monteiro Lobato, fazia a plateia “mijar de tanto rir” (DANTAS, Macedo. *Cornélio Pires: criação e riso*. São Paulo: Duas Cidades, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976, p. 67).

interior de São Paulo com a apresentação de pilhérias, cantigas e “causos”, dos quais muitos chegaram a ser registrados em disco<sup>173</sup>. Inaugurou, assim, um novo gênero de espetáculo, logo explorado por atores e “imitadores caipiras”, a exemplo de Viterbo Azevedo<sup>174</sup>, Victorino Fonseca<sup>175</sup>, Batista Junior<sup>176</sup> e do próprio Sebastião Arruda – que em muitos espetáculos de sua companhia, sobretudo nas récitas de benefício, realizava “saraus caipiras” recheados de anedotas e canções. Porém, ao contrário de Pires, que sempre subia no palco de fraque ou casaca, esses artistas entravam em cena caracterizados, dando a seus espetáculos um cunho mais teatral. Com isso, atribuíam novos sentidos a um personagem-tipo que já vinha sendo explorado em cena desde o final do século XIX, em peças musicadas como a já citada *A capital federal*, ou mesmo antes, nas comédias de costume de Martins Pena (1815-1848), França Junior (1838-1890) e Francisco Correa Vasques (1839-1893)<sup>177</sup>. Se as primeiras comédias e burletas a explorar o personagem caipira enfatizavam sua inadequação à cidade grande ou a seus costumes, da qual se originavam diversas situações cômicas, a partir da década de 1910, a essa representação burlesca veio se somar certo caráter “pitoresco” do personagem,

---

<sup>173</sup> Estima-se que, ao longo de sua carreira, Pires tenha gravado 108 fonogramas de 78 rotações, com músicas, versos e anedotas caipiras. Apenas 48 foram recuperados.

<sup>174</sup> Conhecido pelo epíteto “O Jeca-Tatu”, que tomou de empréstimo do famoso personagem de Monteiro Lobato, o ator paulista Viterbo Azevedo inicia sua carreira em pequenas trupes locais, destacando-se pela criação de tipos caipiras. Em 1919, ao lado da cantora e atriz Abigail Gonçalves (“A sertanejinha”) e do músico Américo Jacomino (“O Canhoto”), funda o trio Viterbo-Abigail-Canhoto, que apresenta anedotas caipiras e canções sertanejas em diversos teatros da capital, em espetáculos que não eram anunciados na seção de entretenimento dos jornais (como a coluna “Teatros” do *Correio Paulistano* ou a “Palcos e Circos” do *Estado de S. Paulo*), e sim sob as rubricas “Registro de Arte” ou “Arte e artistas”, o que revela sua boa recepção entre o público letrado. Morre tragicamente num acidente no mesmo ano de 1919.

<sup>175</sup> Ator, Victorino Fonseca organiza em 1918 a “Regional trupe”, para atuar na capital e no interior. Segundo a imprensa “o repertório consta de episódios sertanejos, concatenados pelo actor Fonseca, e ilustrados com canções características, anedotas caipiras, fados portugueses e cateretês.” (*Correio Paulistano*, 10.12.1918).

<sup>176</sup> Humorista, cançonetista, ventríloquo e compositor, Baptista Junior (São Paulo, SP, 1894 – Rio de Janeiro, RJ, 1943) tornou-se conhecido, no final dos anos 1910, como parodista caipira, apresentando canções e conferências caracterizado de caipira.

<sup>177</sup> Diversas comédias de Martins Pena exploraram o tipo caipira – normalmente um mineiro, ou mesmo um fluminense vivendo nos arrabaldes da Corte. Entre elas destacam-se *Um sertanejo na Corte* (1833-7), *Juiz de paz na roça* (1838) e *A família e a festa na roça* (1840). Já nas peças de França Junior, também ambientadas no Rio de Janeiro, o caipira era geralmente representante das oligarquias rurais, a exemplo do Barão de Cutia, caricaturado em *Tipos da atualidade*. Ao parodiar a opereta de Jacques Offenbach, *Orphée aux Enfers*, que traduziu como *Orfeu na roça*, o ator e dramaturgo Vasques também contribuiu para a fixação de tipos caipiras no teatro brasileiro.

que, sem abrir mão da comicidade, apresentava-se como representante de uma cultura típica.

Ao chegar aos palcos, portanto, muitas das representações apenas sugeridas nas letras e melodias das canções, ou insinuadas pelo pitoresco das narrativas anedóticas, ganharam materialidade na forma de personagens, cenários, sonoridades e outras caracterizações que, por sua vez, retroalimentariam aquela produção cancional. Assim, embora não tenham criado as representações do sertão e do sertanejo, que já vinham sendo produzidas em outros espaços e com finalidades diversas, o teatro de variedades e, logo depois, o musicado ajudaram a cristalizar certas imagens – discursivas, cenográficas e, o que mais interessa, musicais – que se perpetuaram no imaginário coletivo.

Vale ressaltar que muitas das peças chamadas sertanejas insistiam em exhibir tipos e cenas deliberadamente ambientados no interior do estado de São Paulo, o que revela o afinamento de seus autores com um projeto que vinha sendo alimentado por alguns setores intelectuais paulistas: o de encontrar nos habitantes da zona rural do estado, ainda não desvirtuados pelo progresso nem influenciados pelos estrangeirismos da cidade, o tipo étnico capaz de representar a identidade nacional. Assim, se as revistas paulistas ajudavam a construir a imagem moderna da cidade de São Paulo, representando-a como a “locomotiva da nação”, as peças sertanejas identificavam o interior do país em geral, e o do estado paulista em particular, como o berço das tradições que dariam coesão ao conjunto do país.

Sábato Magaldi e Tereza Vargas<sup>178</sup> apontam no ano de 1912 uma das primeiras manifestações do teatro regional paulista, com a representação da peça *Quincas Teixeira*, comédia em um ato de Carlos Brício Filho. Nessa montagem, realizada pela companhia de Elvira Beneventi, destacou-se o até então desconhecido ator Sebastião Arruda, que logo se celebrizaria na pele de tipos caipiras. Publicada em 1904, *Quincas Teixeira* foi provavelmente escrita antes disso, pois a edição traz os nomes dos atores que a levaram ao palco pela primeira vez<sup>179</sup>. Como era costume nas burletas e comédias carioca que exploravam os tipos

---

<sup>178</sup> MAGALDI, Sábato e VARGAS, Maria Thereza. *Cem anos de teatro em São Paulo*. 2ª ed. São Paulo: Senac, 2001, p. 56.

<sup>179</sup> A observação é de Miroel Silveira. O crítico destaca que as comédias regionalistas que “explodiram” a partir de 1915 foram “quase todas escritas em período bem anterior”, identificando

do interior, a ação da peça se passa na cidade, para onde o roceiro que dá título à peça, recém-herdeiro de 70 contos de réis, dirige-se a fim de arranjar uma noiva. Lá encontra um velho conhecido, seu Coelho, que de olho em sua fortuna oferece-lhe a mão de sua filha, Luizinha. Esta, porém, já tem um namorado, Ernesto. Para livrar-se do casamento arquitetado pelo pai, Luizinha o envolve, junto com Teixeira, num enorme quiproquó, do qual o caipira sai furioso e humilhado, terminando a peça pelo casamento entre Luizinha e Ernesto<sup>180</sup>. O enredo, portanto, não prima pelo pitoresco; ao contrário, retoma a temática já repisada da inadequação do caipira aos centros urbanos, ridicularizando-o, o que põe em cheque a identificação da peça com o regionalismo – que se caracterizaria, antes, pela apresentação de cenas bucólicas, ambientadas na zona rural.

Contudo, uma mudança na representação do caipira pode ser notada em outras peças encenadas em São Paulo na mesma época, a exemplo de *Na roça*, do poeta mineiro Belmiro Braga<sup>181</sup>. Ambientada numa fazenda de Juiz de Fora, a peça alcançou um “êxito inesperado” na capital paulista em 1913, onde foi encenada pela modesta Companhia Leite e Pinho<sup>182</sup>. Entre 1914 e 1926, segundo dados colhidos na imprensa paulistana, *Na roça* teve ao menos 55 representações em São Paulo, geralmente levada aos palcos por pequenas trupes mambembes ou locais, como as de João Rodrigues, Leal e Zapparoli, Carrara e a já citada Leite e Pinho. Escrita em 1910, seu enredo gira em torno do pedido de casamento da roceira Eugenia pelo caipira Juca Pindoba. Para auxiliá-lo nas diligências junto ao pai da noiva, Pindoba pede ajuda ao camarada Zé Leite, o que dá origem ao quiproquó característico dos gêneros burlescos<sup>183</sup>. Para além da presença dos tipos caipiras, o

---

em *Maria, ou a Bela Paulista*, de 1862, o início da “Pequena Dramaturgia Regional Paulista” (SILVEIRA, Miroel. *Contribuição italiana ao teatro brasileiro*. São Paulo: Quíron, 1976, p. 178).

<sup>180</sup> BRICIO FILHO. *Quincas Teixeira*. São Paulo: Livraria Teixeira, Vieira Pontes e Cia, 1936 (Biblioteca Dramática Popular, n. 3).

<sup>181</sup> Belmiro Belarmino de Barros Braga (Vargem Grande, MG, atual município de Belmiro Braga, 1872 - Juiz de Fora, 1937). Atuando principalmente como poeta, Belmiro Braga dedicou-se também à produção de peças teatrais, a maior parte delas de caráter regionalista.

<sup>182</sup> SILVEIRA, *Contribuição italiana ao teatro brasileiro*, *op. cit.*, p. 135.

<sup>183</sup> Para impressionar o pai da noiva, Pindoba pede a Zé Leite que “aumente” todas as qualidades do noivo: quando este afirmar ser apenas um sitiante, o amigo deve desmenti-lo dizendo que é fazendeiro; se o futuro sogro lhe questionar sobre a inteligência do noivo, o amigo deve afirmar que o rapaz é brilhante, e assim por diante. O quiproquó ocorre quando Pindoba diz que o machucado que tem na mão não é nada, e Zé Leite, empolgado com seu papel, afirma que, na verdade, “o corpo dele é uma chaga”.

que chama atenção na peça é seu ar pitoresco, presente na alusão à “festa no arraial”, em que os noivos se conhecem, nas trovas populares cantadas pelas personagens e em outros elementos comumente associados ao sertão, especialmente o cantar caipira<sup>184</sup>. Aliás, em função da importante presença da música em sua montagem, a comédia era levada aos palcos paulistanos quase sempre sob a forma de burleta.

Além de *Na roça*, muitas outras peças identificadas como “regionalistas” ou “caipiras” pela imprensa paulistana foram encenadas no período analisado, a exemplo de *O casamento de Pindoba* e *O batizado de Pindobinha*, ambas do ator João Pinho, que nelas deu continuidade ao enredo de *Na roça*<sup>185</sup>; *Que trindade!*, comédia de Belmiro Braga; *O caça-dotes*, do paulista Fabio Barbosa Lima<sup>186</sup>; *O Saci-Pererê*, do ator e diretor paulista Eduardo Leite, que explorava uma das figuras-emblema do folclore nacional. Geralmente representadas nas salas mais modestas de São Paulo<sup>187</sup>, elas não chegaram a constituir um gênero específico, mesclando elementos da comédia a convenções da burleta, e oscilando entre representações cômicas e pitorescas do campo e seus habitantes. Malgrado a proliferação dessas pequenas peças desde o início dos anos 1910, foi somente no final da década que a moda regionalista ganhou força e se popularizou nos palcos, estabelecendo, como

---

<sup>184</sup> Já na primeira cena da peça, Novato, o pai da noiva, afirma: “Que cantoria vae nesta casa! Lá está o cozinheiro na cozinha a cantar; a mulher não me arreda uma palha que não seja cantando e se aqui estivesse a menina, estava tambem a cantar. São cantos por todos os cantos e no entanto quem canta aqui, não canta: sou eu, que me devia chamar Joaquim do Canto, porque vivo sempre no meu [c]anto”. (BRAGA, Belmiro. *Na roça*. Texto manuscrito pertencente ao Arquivo Nacional. 2ª. Delegacia Auxiliar de Policia do Rio de Janeiro, caixa 31, n. 624, p. 2).

<sup>185</sup> Devido à continuidade de seu enredo, as três peças eram, muitas vezes, apresentadas em sequencia numa mesma sessão.

<sup>186</sup> Apontado como “um dos mais promissores talentos” entre os escritores teatrais paulistas (*O Pirralho*, n. 184, 24.04.1915), Barbosa Lima ainda era estudante de Direito quando sua peça foi estreada pela Companhia Arruda. Além de atuar como colaborador e, mais tarde, diretor do semanário *O Pirralho*, também integrou uma associação literária da qual faziam parte outros autores teatrais, como Danton Vampré e João Felizardo. Filho de Euclides Barbosa Lima, advogado, chefe político e fazendeiro em Ituverava, Barbosa Lima desempenharia mais tarde a função de delegado em várias cidades do interior.

<sup>187</sup> Segundo Magaldi e Vargas, elas eram encenadas “em teatros próximos às estações. Evidentemente, para agradar aos interioranos, que vinham à capital para fazer seus negócios” (MAGALDI e VARGAS, *Cem anos de teatro em São Paulo, op. cit.*, p. 56). Os autores levantam, assim, uma questão importante: o público a que essas montagens se dirigiam, formado, possivelmente, pelos “caipiras” que visitavam a capital, oriundos das chácaras e freguesias próximas, sendo provável que tal presença interferisse e mesmo alimentasse a visão do sertanejo apresentada nos palcos.



veremos mais adiante, um profícuo diálogo com a produção de canções então identificadas como sertanejas.

A primeira peça regionalista de grande sucesso, porém, não foi um gênero musicado, e sim uma comédia “ornada de trovas sertanejas”, intitulada *A Caipirinha*. Escrita pelo médico e político paulista Cesário Motta Junior<sup>188</sup> por volta de 1880, na cidade de Capivari, e ali representada por um grupo de amadores, a peça permaneceu muito tempo esquecida antes de ser resgatada em 1917 pela Companhia Dramática de S. Paulo<sup>189</sup>, obtendo, só naquele ano, nada menos do que 43 representações – cifra bem elevada para um gênero declamado. O trecho, bastante simples, gira em torno dos percalços vividos pela jovem órfã Maroca – a caipirinha do título – que, após a morte de sua mãe, passa a viver com seu avô Pedro no sítio Ave Maria. Ali, usufrui da companhia de seu primo Juca, por quem demonstra um amor desinteressado e puro. A tranquilidade familiar é abalada quando, por uma ordem judicial, o avô perde a guarda da neta. Maroca passa então a viver com seu tutor, Ricardo, um fazendeiro arruinado pelo jogo, cuja esposa, Genoveva, a trata como escrava. O clímax ocorre quando Silvinha, cunhado do fazendeiro e requerente da ordem judicial que separara o velho Pedro de sua neta, planeja raptar a jovem a fim de levá-la para viver com ele na cidade. Ao tomar conhecimento do plano, Maroca avisa seu primo Juca, que invade a casa de Silvinha a tempo de salvá-la. No fim, a família é novamente reunida, com o casamento dos primos a selar a felicidade de todos.

Para além do sucesso de público e de crítica, a peça interessa, entre outros motivos, por ter inaugurado nos palcos uma representação univocamente positiva do caipira, até então associado a tipos cômicos que, a despeito de sua esperteza – e, ao mesmo tempo, sua ingenuidade – eram constantemente ridicularizados. Na

---

<sup>188</sup> Natural de Porto Feliz (SP), Cesário Motta Junior (1847-1897) atuou ativamente, ao lado de seu pai, na vida política paulista do final do Império, participando da Convenção de Itu de 1873 e se elegendendo deputado provincial em 1877. Escreveu diversas peças encenadas pela Sociedade Dramática Infantil, composta por membros de sua família em Capivari, mas a única levada aos palcos (e, mais tarde, às telas) foi *A Caipirinha*. Motta Junior também escrevia regularmente na *Gazeta de Piracicaba*, na seção *Crônica Capivariana*, na qual chegou a defender a função pedagógica da arte dramática. (ALMEIDA, Vinicius Soares de. *A caipirinha (1880-1928): representações do caipira na peça teatral de Cesário Motta Jr.* Dissertação de Mestrado. São Paulo: FFLCH-USP, 2011. p. 11-2.)

<sup>189</sup> Fundada em 1917, por Gomes Cardim, diretor do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, a Companhia Dramática Nacional tinha por objetivo implementar em São Paulo as bases de um teatro nacional, considerado “inexistente” pelos críticos da época, já que os gêneros ligeiros não eram dignos de receber a denominação de arte dramática.

comparação valorativa entre o campo e cidade, presente nas comédias, burletas e revistas que, desde o século XIX, se valiam do tipo caipira, a balança pendia quase sempre para o urbano, ainda que pudesse admitir algumas qualidades de caráter dos habitantes do campo. Mesmo nas pequenas comédias regionalistas, a exemplo de *Na roça*, a valorização do caipira recaía antes sobre o pitoresco de seus costumes do que sobre as qualidades intrínsecas do roceiro. Já em *A caipirinha*, uma dicotomia clara se instaura: os tipos da roça são identificados como bons e justos, enquanto os urbanos são vistos como cínicos e degenerados, marcados pelo vício e pelo apego à escravidão. A noção do campo como lugar “do atraso, do arcaico, do primitivo”<sup>190</sup>, cultivada na literatura brasileira do século XIX, é substituída por uma visão idílica, bastante recorrente na literatura regionalista.

O sucesso de público d’*A caipirinha* foi reforçado pela crítica, que via nela um exemplar “genuinamente paulista: as personagens são paulistas; e o meio em que decorre a ação é inteiramente paulista. Tudo paulista, inclusive o seu autor”<sup>191</sup>. Inspirada pelo sucesso da *montagem*, a Gonçalves e Comp., concessionária do Teatro Boa Vista e empresária da Companhia Arruda, instituiu no ano seguinte um concurso de peças musicadas de assunto regional, com o intuito de fomentar a produção local. Os autores das peças vencedoras<sup>192</sup>, além de receber uma quantia em dinheiro, teriam a honra de vê-las encenadas pela trupe. Foi assim que, num período de menos de dois anos (entre 1918 e 1919), foram apresentadas na cidade oito sertanejas, todas encenadas por companhias paulistas (Arruda, João Rodrigues, Gonçalves) e escritas por autores locais. Nos anos seguintes, começaram a ser encenadas na cidade peças sertanejas de autores cariocas ou radicados no Rio de Janeiro (como Viriato Corrêa, Victor Pujol, Catulo da Paixão Cearense, Olympio Nogueira), algumas delas estreadas na cidade por companhias

---

<sup>190</sup> NAXARA, Marcia Regina Capelari. *Estrangeiros em sua própria terra: representações do trabalhador nacional*. Dissertação de Mestrado. Campinas, IFCH-Unicamp, 1991, p. 169.

<sup>191</sup> *Correio Paulistano*, 23.04.1917, coluna “Teatros”.

<sup>192</sup> Foram elas: *A Italianinha*, comédia musicada de costumes caipiras, de Epitácio Barbosa e Ruy Pessoa; *O chefe político*, burleta-charge em 2 atos, de Ventosa Beque e Anão da Gaita; *Desmascaradas*, comédia em 3 atos de Argemiro Luz e Alcides Coutinho, libreto de Hermógenes Portes e música do maestro Sophonias d’Ornellas; *Curandeiros em concurso*, burleta em 3 atos de Januario L. Silva, versos de Raul Caldas, música do tenente Lorena; *A terra dos estudantes*, comédia musicada em 2 atos de Valério Sálvio; e *S. João na roça*, comédia em 2 atos de João Marques. Nem todas, contudo, chegaram a se encenadas pela Companhia Arruda.

cariocas, o que leva a crer que o gênero, surgido em São Paulo, logo migrou para a Capital Federal.

A Tabela 12 lista as 31 peças musicadas de temática regional encenadas em São Paulo entre 1918 e 1933, indicando seu título, sua autoria (texto e música), a companhia que a estreou, além do número de representações (nº) que atingiu ao longo de todo o período. A tabela indica ainda as fontes encontradas para cada peça, tanto textuais (libretos e críticas publicadas na imprensa) como musicais (partituras). Vale destacar que só foi possível tomar conhecimento de alguns dos enredos por meio das crônicas jornalísticas. Quanto às partituras, trata-se, basicamente, de edições avulsas para canto e piano dos números musicais de maior sucesso junto ao público, tendo-se encontrado apenas um manuscrito completo (o da peça *Flor Tapuia*), em redução para piano e voz.

Tabela 12 – Peças sertanejas representadas em São Paulo						
Título	Autor libreto	Autor música	Estreia	nº	Fontes	
					Textuais	Musicais
Alma caipira	João Rodrigues	Sotero de Souza	João Rodrigues, 1918	23	Imprensa	-
Cenas da roça	Arlindo Leal	Pedro Camin e outros	Arruda, 1918	11 1	Libreto (1919); imprensa	13 números impressos
Flor murcha	João Rodrigues	Sotero de Souza	João Rodrigues, 1918	22	Libreto (1919); imprensa	-
Vida roceira	João Rodrigues	Sotero de Souza	João Rodrigues, 1918	13	Libreto (1919); imprensa	-
Flor do sertão	Arlindo Leal	Sotero de Souza	Arruda, 1919	20	Imprensa	9 números impressas
Nossa terra, nossa gente	João Felizardo	Modesto Tavares de Lima	Gonçalves, 1919	57	Libreto (1921); imprensa	1 número impresso
A italianinha	Euclides de Andrade e Viterbo de Azevedo	Julio Cristobal	Arruda, 1919	22	Imprensa	-
Nhazinha	Lydio Silva	Sotero de Souza	Arruda, 1919	9	Libreto (1919); imprensa	-
Sinhá	J. Praxedes	Henrique Vogeler; Domingos Roque	Cia de revistas e burletas do São José do Rio*, 1920	17	Imprensa	-
Flor tapuia	Danton Vampré e Alberto Deodato	Pixinguinha	Arruda, 1920	32	Libreto (1920); imprensa	Partitura completa manuscrita
A sertaneja	Viriato Corrêa	Chiquinha Gonzaga	Arruda, 1921	22	Imprensa	-

Sabiá do sertão	Antonio Tavares	Joaquim Azevedo	Arruda, 1921	31	Libreto (1926); imprensa	-
A geada	Victor Pujol e Velho Sobrinho	Pedro de Sá Pereira	Arruda, 1922	7	Libreto (1921); imprensa	-
O marroeiro	Catulo da Paixão Cearense	Paulino Sacramento	Cia de revistas e burletas do São José do Rio*, 1922	24	Imprensa	-
A lagarta rosada	Victor Pujol	Pedro de Sá Pereira	Arruda, 1922	7	Libreto (1921); imprensa	-
A juriti	Viriato Corrêa	Chiquinha Gonzaga	Abigail Maia*, 1923	59	Libreto (1919); imprensa	-
Alma sertaneja	Olympio Nogueira	Olympio Nogueira	Teatro Sertanejo*, 1923	17	Imprensa	-
Gente do sertão	Olympio Nogueira	(não identificado)	Teatro Sertanejo*, 1923	9	Libreto (1923); imprensa	-
Moço campeiro	Olympio Nogueira	(não identificado)	Teatro Sertanejo*, 1923	13	Libreto (1925); imprensa	-
Moreninha do sertão	Olympio Nogueira	Olympio Nogueira	Teatro Sertanejo*, 1923	5	Imprensa	-
Caboclo de raça	Olympio Nogueira	(não identificado)	Teatro Sertanejo*, 1923	9	Libreto (1929); imprensa	-
Maria Bonita	Olival Costa	Marcello Tupynambá	Teatro Sertanejo*, 1923	11	Imprensa	2 números impressos
A tapera	(não identificado)	(não identificado)	Teatro Sertanejo*, 1923	1	-	-
Cabocla bonita	Marques Porto e Ary Pavão	Pedro de Sá Pereira	Vicente Celestino*, 1923	59	Imprensa	-
Coração de caboclo	Annibal Mattos	Julio Cristóbal	Arruda, 1924	11	Imprensa	-
Roceirinha	Edu Carvalho	Julio Cristobal	Arruda, 1924	12	Imprensa	-
Tristezas do Jeca	Edu Carvalho	Julio Cristóbal	Arruda, 1924	1	Libreto (1925); imprensa	-
Alma de Jeca	João do Sul ou Edu Carvalho	B. Vivas	Rialto*, 1926	3	Libreto (1925)	-
Flor de manacá	Luiz Iglesias	Luiz Pedrahita	Rialto*, 1928	14	Imprensa	-
Mimosa roceira	Lyson Gaster	(não identificado)	Lyson Gaster, 1929	30	Libreto (1929); imprensa	-
Seu dotô chegô	Nino Nello e Vicente de Medeiros	Compilada	Rancho fundo, 1933	9	Libreto (1925)	-

\* As companhias indicadas por asteriscos são forasteiras.

Note-se que a maioria das peças sertanejas foi estreada por elencos locais, com destaque para a Companhia Arruda. Esta também foi responsável pelas primeiras encenações, em São Paulo, de peças estreadas pouco antes no Rio de Janeiro, como *Flor tapuia*, de Danton Vampré e Alberto Deodato, música de

Pixinguinha<sup>193</sup>; *A sertaneja*, de Viriato Corrêa, música de Chiquinha Gonzaga; *O marroeiro*, de Catulo da Paixão Cearense, música de Paulino Sacramento, todas ambientadas nos “sertões do norte”. A trupe de Sebastião Arruda estreou ainda duas peças do jornalista carioca e oficial da marinha Victor Pujol, *A geada* e *Lagarta rosada*, ambas desenroladas no interior paulista, sendo a última especialmente escrita para a companhia, sem chegar a ser montada no Rio de Janeiro. Com efeito, embora o gênero também tenha conquistado o público carioca, sobretudo na virada para os anos 1920, quando a moda regionalista chegou ao auge, seu sucesso durou pouco, como se pode notar no comentário de Mario Nunes a respeito de *Pitanguinha*, de Viriato Corrêa, estreada na Capital Federal em 1922 pela efêmera Companhia Nacional de Teatro Popular<sup>194</sup>:

Peças desse gênero já cansaram o público que as julgam até incomodas aos nossos melindres patrióticos. Escrita há 4 ou 5 anos, quando se achavam em moda, foi construída ao gosto das plateias populares. Alcançou êxito relativo, aplaudidos os números de dolente música sertaneja.<sup>195</sup>

Não por acaso, a companhia Teatro Sertanejo – que, segundo a imprensa paulistana, foi formada em 1923 na Capital Federal com elementos ali atuantes – não chegou a se apresentar em teatros cariocas<sup>196</sup>, indo trabalhar diretamente em São Paulo, onde sabia encontrar um público mais afeito ao gênero. Formada por atores já conhecidos das plateias paulistanas, como a atriz de revista Mariana Soares, o comico M. Collares e os atores de opereta Carmen Noronha e Eugenio Noronha, a companhia estreou uma peça do compositor paulista Olival Costa (*Maria Bonita*), além de encenar diversos originais do falecido ator Olympio

---

<sup>193</sup> Originalmente escrita pelo compositor espanhol Luis Quesada, a partitura de *Flor tapuia* teve de ser rapidamente refeita no dia em que o maestro simplesmente desapareceu, levando consigo as partes da orquestra. Pixinguinha, que se apresentava em dois números da peça à frente do conjunto regional Oito Batutas, foi convocado para reescrever a partitura, conforme narrado por seu biógrafo, Sérgio Cabral (*Pixinguinha: vida e obra*. Rio de Janeiro: Funarte, 2007, p. 67). De fato, quando a peça estreou em São Paulo, sua música já era anunciada como sendo do autor de *Carinhoso*.

<sup>194</sup> Organizada por Viriato Corrêa e Oduvaldo Vianna, a companhia foi criada para ocupar o recém-inaugurado cineteatro Centenário, no Rio de Janeiro. Estreando-se em 17 de março de 1922, já se encontrava dissolvida em 7 de maio.

<sup>195</sup> NUNES, *Quarenta anos de teatro*, op. cit., vol. 2, p. 70.

<sup>196</sup> Ao menos, não há nenhuma menção a ela nas obras de referência sobre o teatro carioca, como a de Mário Nunes (op. cit.).

Nogueira<sup>197</sup>, escritos anos antes para uma pequena trupe de operetas sertanejas por ele organizada no Rio de Janeiro. Ambientadas no sertão nordestino, tais peças apresentavam enredos singelos que punham em relevo a sentimentalidade sertaneja, algumas vezes com um final trágico ou inesperado<sup>198</sup>. Talvez por isso elas tenham sido denominadas de operetas pelo autor, e não de burletas, como a maior parte das peças do gênero.

Nas sertanejas, continuou-se a explorar a comicidade caipira, já bastante difundida nas revistas e burletas, mas a ela vieram se somar novas representações dos habitantes da roça, mais afinadas ao discurso regionalista então em voga, que procurava valorizar a autenticidade, a pureza e as dores do homem do campo. Nesse contexto, compõe-se uma ampla e variada galeria de tipos caipiras, que vão desde o fazendeiro abastado, muitas vezes exercendo também a função de chefe político, com o título de coronel, até jogadores de truco, parceiros, tropeiros, carreiros, violeiros, cantadores. A roceira tem um papel de destaque em muitas dessas peças, representando a pureza incorruptível, a ternura, a singeleza e a fidelidade às tradições, qualidades já presentes n'*A caipirinha* de Cesario Motta Jr. Como contraponto, tem-se o estudante na capital, ou jovem bacharel, geralmente um filho do coronel que, após longo período de ausência, retorna ao sertão, louvando suas belezas; o vigário, que reforça a presença da religiosidade no campo, sendo muita vezes representado de forma satírica; o inspetor de polícia ou soldado, representante de um Estado praticamente ausente nessas regiões. Outro tipo que aparece com certa frequência é o italiano, elemento exógeno cujos hábitos

---

<sup>197</sup> Olympio Nogueira (Campos de Goytacazes, RJ, 1878 – Rio de Janeiro, RJ, 1918) era cantor, ator, compositor e diretor teatral, tornando-se conhecido das plateias cariocas por representar, assiduamente, a figura Cristo na peça *O mártir do calvário*, levada à cena todos os anos na época da Páscoa. Morto repentinamente em 1918, devido à epidemia de gripe, é provável que seus originais sertanejos só tenham sido encenados postumamente.

<sup>198</sup> O desfecho de *Alma sertaneja*, por exemplo, contrasta com os finais felizes típicos do teatro ligeiro. Na peça, a roceira Maria Paula passa a desprezar seu noivo, o violeiro Cyrillo, quando conhece Julio, estudante que mora na Europa e vem visitar a tia na fazenda. Após um breve flerte, o jovem acaba trocando a sertaneja por uma moça da cidade, Dulce. Típico das peças do gênero, tal enredo normalmente termina com a reconciliação do casal de sertanejos, cujo amor sincero supera todos os obstáculos. Em *Alma sertaneja*, contudo, Cyrillo vai embora e a peça se encerra com Maria Paula chorando sua solidão. Do mesmo modo, o final de *Caboclo de raça* surpreende o espectador. Seu protagonista, Juquinha, é um “sertanejo, aparentemente calmo, submisso, de boa índole, o qual é julgado por todos como incapaz de repellar uma afronta e de ser homem na acepção da palavra” (*Correio Paulistano*, 01.03.1923). Ao final da peça, porém, ele abandona sua passividade e, com uma arma na mão, afugenta o adversário que procurava tirar-lhe seu amor.

e linguajar reforçam a autenticidade dos caipiras a que se contrapõe, ao mesmo tempo em que parece se adaptar com certa facilidade à vida no sertão.

O ambiente bucólico é outro elemento bastante característico desse gênero, que geralmente se passa numa casa de fazenda ou de roça no interior do estado de São Paulo – ou, em muitas das montagens cariocas, no sertão nordestino. A julgar pela descrição dos libretos, o mesmo cenário se repete em quase todas as peças: na lateral do palco, uma casa simples, com uma varanda praticável, representando a simplicidade sertaneja; ao fundo, uma plantação ou campos cultiváveis, muitas vezes circundados por um riacho, exaltando a natureza do sertão; no centro ou no lado oposto ao da residência, uma grande árvore a cujos pés, sobre um tronco cortado, os namorados declaram seus sentimentos. O modelo já estava presente na montagem d'*A Caipirinha*, como se pode notar na fotografia abaixo, publicada na revista *A Cigarra*.



**Encenação da peça *A Caipirinha*, pela Companhia Dramática Nacional, em 1917. Fonte: *A Cigarra*, nº 66, maio de 1917.**

O que diferenciava as sertanejas das burletas ambientadas no meio rural, portanto, era a exaltação de costumes caipiras ou sertanejos, tais como o muxirão<sup>199</sup>, a religiosidade, o consumo da cachaça, o jogo do truco, as festas típicas

---

<sup>199</sup> O muxirão, também chamado de mutirão, estando presente n'*A Caipirinha*, foi tema de várias peças sertanejas. Trata-se do trabalho coletivo e não-remunerado, geralmente de colheita, realizado

(do divino, de São João, etc.), além de críticas aos hábitos políticos, especialmente ao sistema eleitoral.

Outro elemento comum a todas as peças do gênero era sua “música sugestiva”, com a presença de toadas, desafios, cateretês e outros números característicos. Por isso, em São Paulo, o gênero tornou-se logo um filão explorado por compositores especializados em canções sertanejas, como Sotero de Souza, responsável pela música original de cinco peças; Marcelo Tupinambá (que além de assinar a partitura de *Maria Bonita*, teve muitas de suas composições compiladas em outras peças), Modesto Tavares de Lima (autor da música de *Nossa terra, nossa gente* e também de números compilados).

A julgar pelos comentários da crítica, as peças de costumes regionais, provavelmente em função da nobreza de sua temática, eram consideradas um gênero superior do teatro musicado, não tão vil quanto certas burletas e, principalmente, como as revistas. Daí o desapontamento provocado pela opereta sertaneja *Flor tapuia*, estreada no Rio de Janeiro em 15 de junho de 1920. Após enumerar diversos problemas da montagem, crítico d'*O Jornal* lamenta a presença de

algumas frases pouco limpas, que, é impossível continuarem a ser repetidas em scena, numa peça de costumes regionaes e num teatro como o S. Pedro, quando não se as admitte mais nos teatros de revista que, como o S. José, procuram hoje apresentar peças limpas, em que não resvale a graça para o dito que repugne.<sup>200</sup>

Nota-se, no comentário do cronista, que à oposição entre o teatro São Pedro (localizado na Avenida e frequentado pela elite carioca) e o São José (situado na Praça Tiradentes e dotado de um público predominantemente popular), deveria corresponder aquela entre o gênero sertanejo e a revista, o que dá indícios sobre o público a que, usualmente, se dirigiam.

### 3.4.2. *Cenas da roça, “uma deliciosa solução de continuidade”*

---

pelos “parceiros” (vizinhos ou parentes) em certas épocas do ano. O final dos trabalhos é normalmente marcado por uma festa, em que o proprietário das terras trabalhadas oferece um banquete com canto e dança aos que tomaram parte no muxirão.

<sup>200</sup> Citado em: *Correio Paulistano*, 20.06.1920, seção “Teatros”.



Na esteira do sucesso de *A caipirinha*, é encenada em São Paulo a burleta sertaneja (também chamada de opereta) *Cenas da roça*, original do já renomado comediógrafo Arlindo Leal, com músicas de Pedro Camin, Marcello Tupynambá e Sotero de Souza. Estreada em maio de 1918 pela companhia Arruda, a peça se manteve no cartaz do Boa Vista por mais de duas semanas consecutivas, sem pausas, totalizando no final daquele ano 60 representações, cifra elevada que não chegou a ser alcançada por nenhuma outra peça naquele ano, nem mesmo pela revista de maior sucesso, *Sustenta a nota*, com 57 representações. A opereta foi regularmente levada à cena, pela mesma trupe, até 1925, e também pela companhia Gonçalves em 1920, totalizando nesse período 111 representações. Ao contrário de outras peças de gênero ligeiro, geralmente condenadas pelo “sal grosso” contido em certas falas e gestos, o texto foi bastante elogiado pelo censor do Conservatório, que em seu parecer dizia-se confortado pelo “aparecimento de uma peça que nos pinta cenas limpas e pittorescas da roça, com a sua feição característica e sugestivamente musicada”<sup>201</sup>.

A imprensa também se referiu elogiosamente à montagem. Com exceção do crítico do *Correio Paulistano*, para quem “o ambiente sertanejo está ali como de emprestimo, formado apenas pela localização regional e pelo lado pittoresco”<sup>202</sup>, os cronistas teatrais dos demais órgãos da imprensa paulistana fizeram coro ao parecerista do conservatório. O cronista teatral d’*O Estado de S. Paulo* ressaltou a “riqueza da música”, a “naturalidade da acção” e a “moralidade do seu argumento, leve e interessante”, sem “uma única phrase de sentido dubio ou que possa offerecer ensejo para uma interpretação maliciosa”<sup>203</sup>. O *Jornal do Comércio* chamou atenção para sua musica “delicada, toda feita de motivos sertanejos sem a violência estonteante dos maxixes ou a requintada sensualidade dos tangos”<sup>204</sup>. Também *A plateia* elogiava seus “dois actos de ambiente accentuadamente caipira, sem os exaggeros que em peças de character regional dão sempre origem à

---

<sup>201</sup> Parecer do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo acerca da peça *Cenas da Roca*. In: LEAL, Arlindo. *Cenas da roça. Juízos críticos. Argumento. Parte cantante*. São Paulo: Tipografia Paulista, s.d. (Programa teatral pertencente ao acervo Décio de Almeida Prado do Instituto Moreira Salles).

<sup>202</sup> *Correio Paulistano*, 11.05.1919, seção “Teatros”.

<sup>203</sup> *O Estado de S. Paulo*, 11.05.1919, seção “Palcos e Circos”.

<sup>204</sup> *Jornal do Comércio*, 08.03.1919, apud LEAL, *Cenas da roça (programa)*. op. cit.

monotonia”<sup>205</sup>, ressaltando que a montagem vinha “abrir uma deliciosa solução de continuidade numa série de peças carpintejadas de coisas do pé pr’a mão, mais ou menos salpicadas de coisas licenciosas, sem embargo do rigor da censura, e decoradas de maxixe desbragado e immoral”<sup>206</sup>.

*Cenas da roça* parecia conjugar, assim, três qualidades igualmente valorizadas na época: o caráter pitoresco das cenas, fieis à “feição característica” e ao “ambiente acentuadamente caipira”; a qualidade do enredo, que fugia tanto à monotonia das peças regionais como das “coisas do pé p’ra mão” que geralmente caracterizavam as revistas; e a moralidade do enredo. Para esse último quesito, contribuíram não só a ausência de frases de sentido dúbio ou ditos licenciosos, mas também – e principalmente – a música característica que, ao contrário dos “maxixes desbragados e imorais” e dos tangos “requintadamente sensuais”, falava antes à alma do que ao corpo. Não apenas a boa receptividade da peça, pelo público e pela crítica, mas também a insistência dos cronistas na riqueza de seus números musicais, bem como o fato de muitos deles terem sido publicados na forma de partituras avulsas, fazem de *Cenas da roça* um caso exemplar a ser analisado.

A ação da peça se passa no sítio das Perdizes, nos arredores de Tambaú, interior de São Paulo. Por ocasião da festa do muxirão, em que se comemora o trabalho coletivo de colheita realizado pelos roceiros, o jovem José Carlos, estudante de medicina na capital, visita o sítio de sua tia Josepha, onde passara a infância. Lá reencontra a jovem órfã Maria Bonita, pupila de sua tia, com quem havia sido criado. Ao vê-la “moça feita e viçosa”, José Carlos, numa brincadeira que fere os sentimentos da roceira (como é pejorativamente chamada pelos personagens não-caipiras), a convida para morar com ele na capital. A caipirinha, cujo coração já pertencia ao criado Barnabé, esquiva-se das investidas de “Nhô Juquinha” (como se reporta ao jovem doutor), afirmando “não ser namoradeira”.

Pouco depois, chegam para a festa o coronel Fagundes, chefe político local, e sua filha Dorinha, educada na capital, que logo inicia um namoro com José Carlos, embora já estivesse prometida a seu primo Indalecio, um “caipira ignorantão” por quem ela não demonstra o menor interesse. Também participa dos festejos o major Firmino, fazendeiro da região que acabara de retornar, maravilhado, de uma

---

<sup>205</sup> A *Plateia*, 08.03.1919, apud LEAL, *Cenas da roça (programa)*, op. cit.

<sup>206</sup> *Idem, ibidem.*

viagem ao Rio de Janeiro. Suas descrições das modas e modernidades da capital federal, a exemplo do “fróvoscroque” (como ele se refere ao *fiv-o'clock tea*), do “futinga” (*footing*, hábito dos cariocas de “fazer a avenida”, percorrendo-a a pé) ou do “ostromove” (“um carro com duas rodas na frente, duas atrás e um escapulidor de fumaça”), compõem as cenas cômicas da peça. Viúvo há mais de dois anos, o major tem claro interesse em casar-se com Dona Josepha. Igualmente viúva, ela sem mantém, no entanto, reticente diante das intenções de Firmino.

A trama da peça gira em torno das tensões e expectativas que se armam entre as personagens. Barnabé, notando as investidas de José Carlos, sofre diante da ideia de que o moço da capital irá roubar-lhe o amor de Maria Bonita. A roceira, por sua vez, suspeitando das intenções do jovem doutor que a tentara seduzir, recomenda a Dorinha que não lhe dê confiança. Cismada, a filha do coronel pressiona José Carlos, que assume ter, de fato, se aproximado da velha companheira de infância, mas apenas para se divertir, argumento que não parece convencer a jovem da cidade.

O desenlace da ação dramática se articula em torno da superação dos obstáculos que se interpõem aos casais. Firmino, o fazendeiro, pede a José Carlos que o ajude a conquistar o coração de sua tia. O estudante se dispõe a auxiliá-lo, sob a condição de que o major convença o coronel Fidêncio a desistir do casamento de Dorinha com Indalécio, permitindo assim seu noivado com a jovem. Firmino não só aceita a barganha como lhe oferece, na condição de futuro tio, um dote de 50 contos.

Para persuadir a tia Josepha a se casar, basta a José Carlos uma boa conversa. Já para dobrar o pai de Dorinha, o major precisa convencê-lo das vantagens políticas do enlace. Sugere que, feito deputado, Dr. Juquinha garantiria o bem-estar de Dorinha e, ao mesmo tempo, aumentaria o poder político do Coronel. Para reforçar sua ideia, oferece 500 votos “de seu pessoal” a favor do futuro candidato nas próximas eleições, ironizando uma prática corriqueira na época: “É um negócio como quarqué otro. Pense bem... Depois ocê bem sabe: bandaiera em politica é moda”<sup>207</sup>. O próprio coronel já havia comentado, com dona Josepha, os recursos que empregava para manter o controle sobre a população local:

---

<sup>207</sup> LEAL, Arlindo. *Cenas da roça*. Texto manuscrito pertencente ao Arquivo Nacional. 2ª. Delegacia Auxiliar de Policia do Rio de Janeiro cx. 1, n. 23, p. 86. Trata-se do original submetido à censura do

cumigo ninguém facilita, ninguém tira farinha. Os inleítô lá da villa conhece o meu purso. (...) Trato tudo no cabresto e o inleítô que quizé virá bicho, já sabe, come logo fogo. Os home da governança quando querem ganhá as inleição, bem que me aconsurtam<sup>208</sup>.

Resta a José Carlos recuperar a confiança de Dorinha. A fim de provar-lhe que nunca quisera nada com a roceira, ele pede à sua tia, na festa do muxirão, a mão de Maria Bonita para Barnabé, causando em ambos profunda comoção. Na mesma festa são anunciados os casamentos de Dorinha com José Carlos e de Dona Josepha com o major Firmino, marcando o encerramento da peça.

O enredo segue, portanto, os moldes das peças do gênero. Os personagens-tipo são, como sempre, o estudante vindo da capital, a roceira, o coronel (chefe político), o fazendeiro – que faz as vezes do caipira, aqui entendido não enquanto um mero morador do campo, mas como certo tipo cômico cuja graça reside, de um lado, na ingenuidade – o espanto diante das novidades da capital, o modo como se deixa enganar pelos malandros do Rio de Janeiro – e, de outro, na esperteza – a barganha com o coronel, que aceita casar sua filha em troca de votos. A linguagem caipira também se torna cômica na boca de Firmino. Vale ressaltar que, com exceção de Dona Josepha, José Carlos e Dorinha, todos os personagens de *Cenas da roça* que habitam o sítio ou os arredores apresentem uma fala característica, com a pronúncia e os desvios da norma culta característicos do dialeto caipira. Porém, é com Firmino que essa linguagem se torna cômica, não apenas ao revelar o desconhecimento da pronúncia culta das palavras (fróvoscroque, futinga, ostromove), mas também ao deslocar seu sentido, como na frase em que, perguntado sobre a gravidade de um assunto, ele afirma não ter “tanta gravidez ansim”<sup>209</sup>. Aqui ele opera uma troca cuja comicidade reside não na ignorância da pronúncia correta, mas no inesperado da mudança de sentido. O mesmo efeito é obtido com o Coronel Fagundes, que a fim de mostrar a instrução da filha, pede-lhe: “Mostra que és destruída, que te induquei na capitá”<sup>210</sup>.

---

Distrito Federal por ocasião da representação da peça no Rio de Janeiro, estreada em 7 de março de 1919.

<sup>208</sup> LEAL, *Cenas da roça* (texto manuscrito), *op. cit.*, p. 73.

<sup>209</sup> *Idem, ibidem*, p. 67.

<sup>210</sup> *Idem, ibidem*, p. 52.

Assim como em *A caipirinha*, o campo, em *Cenas da roça*, é apresentado em contraposição à cidade, à qual se mostra superior em certos aspectos: “Aqui respira-se um ar puro e tonificante; há sossego, paz, tranquilidade”<sup>211</sup>, afirma José Carlos ao major Fidêncio, explicando os motivos de sua estadia no sítio. O texto também ressalta as tradições autênticas e festivas de seu povo: “Hás de ver que na roça também há poesia”<sup>212</sup>, afirma Dona Josepha ao sobrinho, ao comentar a proximidade da festa do muxirão. Ao mesmo tempo, o universo caipira é identificado ao atraso, à falta de instrução, à simplicidade rude, ao coronelismo político. A maneira como José Carlos se refere a Maria Bonita é bastante representativa dessa visão ambígua sobre o sertão. Ao mesmo tempo em que o jovem médico ressalta a beleza simples e natural da moça, refere-se a ela pejorativamente como “muxanga” e “caipirinha”. Ao perceber o encantamento do sobrinho diante da beleza de Maria Bonita, Dona Josepha logo o previne: “É a flor daqui do sítio, mas vê lá... não te apaixones. Ela não passa de uma roceira”.

Também reforçam essa visão pejorativa do campo os comentários de que Dorinha, embora nascida no campo, “parece uma legítima carioca”, e de que Maria Bonita, apesar de “ter um palmo de rosto nada feio”, “não chega nem aos pés de Dorinha em educação”. Ao mesmo tempo em que tece elogios ao campo, José Carlos insiste com Firmino para que, depois de casados, ele e tia Josepha morem na capital. O próprio Firmino se refere à gente da roça de maneira depreciativa: “Isto de roça não serve. A gente mettido no meio desta caipirada burra e atrasada... O sertão é muito triste, principalmente quando as coivara, os cavallo sem cabeça, os sacys e os boi-tatá andam à sorta...”. O próprio efeito cômico da fala repousa sobre uma visão negativa da população do campo, ao associar elementos de sua cultura (“os cavallo sem cabeça, os sacys e os boi-tatá”) ao “atraso” e à “burrice” que o major acaba de criticar.

Tal ambiguidade na visão do sertão transparece também no discurso dos intelectuais da época, divididos entre a valorização da tradição, onde repousaria a essência da nacionalidade, e a depreciação do caipira, uma constante ameaça ao latifúndio e ao projeto de modernização do campo. Em dissertação sobre a comédia *A caipirinha*, Vinícius Soares de Almeida ressalta a aparente ambiguidade entre as posturas do político Cesário Motta Junior, que à frente da Secretaria do Interior do

---

<sup>211</sup> *Idem, ibidem*, p. 14.

<sup>212</sup> *Idem, ibidem*, p. 5.

estado de São Paulo foi autor de projetos visando à modernização do campo, e o escritor Cesário Motta Junior, que parecia querer preservar certa visão idílica do sertão<sup>213</sup>. O historiador Antonio Celso Ferreira, ao tratar dos intelectuais paulistas do período, também chamou a atenção para tais contradições, as quais

indicam, em parte, os sentimentos simultâneos de identificação e afastamento, característicos da elite letrada em relação àqueles seres representantes de um mundo arcaico a ser negado, mas que faziam parte de suas raízes e com os quais guardavam contiguidade física e cultural<sup>214</sup>.

### 3.4.3. *A música em Cenas da Roça*

O libreto de *Cenas da roça* contém 28 números musicais – entre coros, solos e duetos cantados pelas personagens ao longo das 33 cenas da peça –, todos atrelados ao enredo, com maior ou menor grau de organicidade. Desses, 10 são números diretamente associados à ação dramática, e provavelmente constituem a música original composta por Pedro Camim. É o caso dos coros dos roceiros, apresentados no início de cada um dos dois atos – que se passam, respectivamente, na véspera e no dia do muxirão. Tradição herdada da ópera, os coros de abertura têm por função apresentar as personagens e o contexto em que se desenrolará a peça – no caso, o trabalho coletivo do muxirão e a festa que se segue a ele, referida pelos roceiros como “bate-pé”, numa alusão ao baile caipira em que se dança o cateretê:

#### **Coro dos roceiros (início do 1º ato)**

Bamo, bamo rapaziada  
Acabêmo co’a tarefa  
Pra que fique assuegada  
A querida e boa nha Zefa.  
Logo mais, si Deus quizé  
Com prazé, satisfação  
Ferverá o bate-pé  
Ao pessoá do Muxirão!

O coro de abertura é interno (cantado de dentro das coxias), recurso que confere à cena certo caráter estático, bastante adequado à paisagem que se deseja compor: o

---

<sup>213</sup> ALMEIDA, *A Caipirinha*, op. cit.

<sup>214</sup> FERREIRA, Antonio Celso. *A epopéia bandeirante: letrados, instituições e invenção histórica (1870-1940)*. São Paulo: Ed. Unesp, 2002, p. 69.

sertão com seu tempo inerte, cuja passagem se percebe apenas pela sucessão das tarefas cotidianas e periódicas, o que lhe garante o posto de *lugar da tradição*, em oposição à cidade, *lugar do progresso*. A entrada do coro coincide com o subir do pano, que revela, segundo a descrição do libreto, um terreiro arborizado tendo, à esquerda, uma casa rústica com uma varanda praticável, uma frondosa mangueira à direita e, ao fundo, uma cerca com uma porteira que dá para o campo – cenário semelhante ao d’*A caipirinha* e de tantas outras peças de temática caipira encenadas na época, como revela a foto a seguir, publicada numa revista da época.

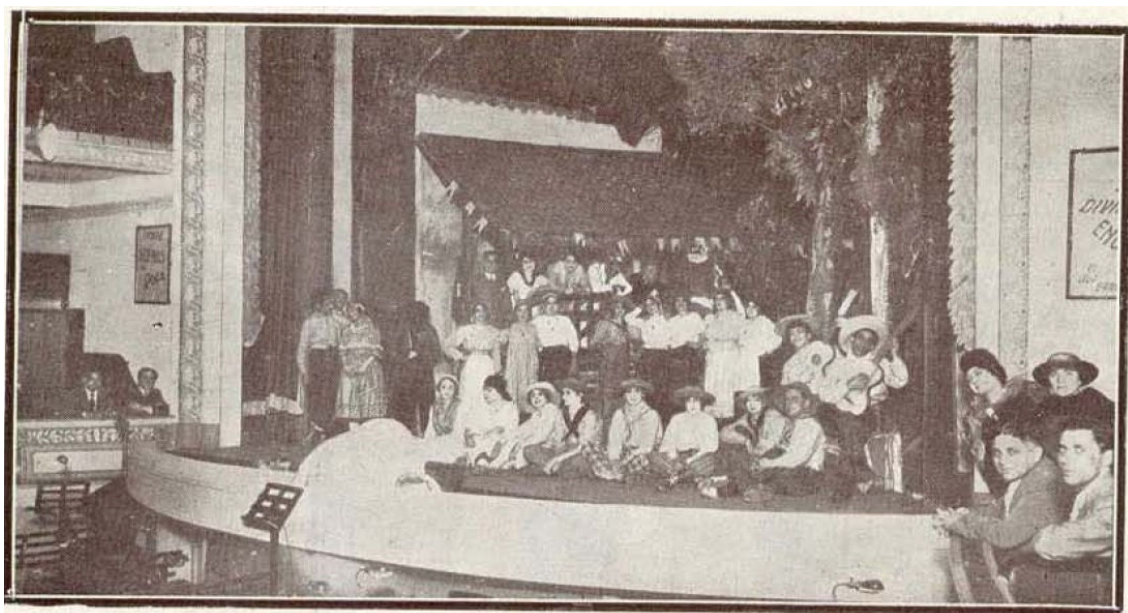


Figura 16: Cena da peça *Cenas da roça*. Esse tipo de cenário, com sua casa rústica decorada por bandeirinhas, comporia o imaginário acerca do caipira e do sertão por várias gerações (Fonte: *A Cigarra*, 26.06.1918).

Ao longo da peça, são apresentados mais três coros: no primeiro ato, o dos convidados (também uma herança da tradição operística), entoado quando o coronel Firmino e sua filha Dorinha chegam à fazenda, acompanhados dos camaradas, violeiros e cantadores que vêm tomar parte na festa; no segundo ato, além de um novo coro de abertura, tem-se aquele dos roceiros, marcando o início da festa do muxirão, em que se homenageia a dona do sítio, “Nhá” Josepha.

Além dos coros, três duetos também integram a ação dramática da peça: *Flor do sertão*<sup>215</sup>, cantado no primeiro ato por Maria Bonita e José Carlos, apresentando a recusa da roceira à proposta de ir morar com ele na cidade; *Foi brincadeira!*, cantado por Dorinha e José Carlos no início do segundo ato, em que o futuro médico garante ser

---

<sup>215</sup> Os títulos dos números musicais citados ao longo deste capítulo não constam do libreto, mas foram publicados no programa da peça.

sincero seu amor e jura não ter qualquer interesse em Maria Bonita, e *Acho que a tia deve casar*, entre José Carlos e Dona Josepha, em que o sobrinho sugere à tia o matrimônio com o major Firmino.

Os duetos, assim como os coros, são um elemento obrigatório do gênero opereta, sendo, por isso, previstos durante a produção do libreto. Concebidos junto com a ação dramática, à qual estão subordinados, suas letras geralmente carecem da coloquialidade que caracteriza a canção enquanto gênero autônomo. Nesse sentido, é importante ressaltar serem raros os duetos de peças musicadas que se autonomizam, sendo comercializados na forma de partituras ou gravados em disco – ao contrário de muitos solos que, originalmente compostos para determinadas peças, caíram no gosto do público.

É nos solos, aliás, que as personagens expressam seus sentimentos ou apresentam suas características mais típicas<sup>216</sup>. Em *Cenas da roça*, são dois os solos que participam da ação dramática: a canção *Maria Bonita*, cantada no primeiro ato, em que Barnabé, angustiado com a possibilidade de perder o coração de Maria Bonita para o futuro médico, tece elogios a sua amada, e *Nhô Juquinha*, no segundo ato, em que Maria Bonita pede a José Carlos que “se deixe” de bulir com ela.

O último número da opereta a integrar a ação dramática, que marca também o encerramento da peça, intitula-se *O muxirão*. Ele é interpretado pelos empregados do sítio (Remigio, Nha Carola), acompanhados dos cantadores e roceiros participantes da festa, que cantam e dançam em roda, batendo palmas.

Todos os demais 18 números musicais da opereta são canções autônomas, de alto valor intrínseco, que poderiam ser apresentadas num contexto externo à peça sem prejuízo para seu entendimento. Nesse sentido, vale retomar a definição de opereta oferecida por Charles Imbert. Contrapondo-se à ideia corrente de que esta seria uma pequena ópera de caráter popular, uma “forma degenerada das óperas-cômicas ou óperas-bufas”, descendente direta da produção de Hervé e Offenbach, o autor afirma que, na verdade, o gênero é muito mais antigo, remontando à velha demanda de um público que, “amante de canções, de melodias fáceis (que ele cantarola na saída ou que cantarolou na entrada) deseja se divertir

---

<sup>216</sup> É o caso, por exemplo, dos sambas e maxixes compostos para revistas em que a baiana ou o malandro falam de si, descrevendo suas características, ou de toadas de peças sertanejas cujas letras falam da viola, do violeiro e de seu “canto dolente”.



vendo desenrolar-se diante de si uma história simples, em geral engraçada, ligando ou conduzindo uma série de melodias sentimentais ou cômicas”<sup>217</sup>. Segundo o autor, o *Jogo de Robin e Marion*, comédia pastoral musicada do século XIII, considerada “ancestral” da ópera-cômica, “não é senão uma série de canções que Adam de La Halle mais ou menos emprestou às fontes populares para inseri-las dentro de um texto de desenvolvimento dramático. Isso corresponde às necessidades da opereta que, em oposição à ópera e à ópera cômica, não se preocupa mais com uma progressão dramática dentro da própria partitura”<sup>218</sup>.

De fato, em *Cenas da roça*, tem-se a impressão, em vários momentos, de que o texto foi escrito apenas para justificar a presença de determinadas canções. Várias falas de diferentes personagens parecem inseridas um tanto artificialmente no texto dramático, simplesmente para introduzir determinadas canções. As letras desses números autônomos – ligados à ação dramática, mas não restritos a ela – não citam nominalmente as personagens nem fazem alusão direta aos eventos específicos decorridos na peça. Alguns desses números, que figuram como “canções ilustrativas”, exemplificam o conteúdo de determinadas cenas, sem, no entanto, participar diretamente da ação dramática, como os coros, duetos e solos. É o caso, por exemplo, de *A fermosa capitá*, cantada pelo major Firmino em resposta à questão de José Carlos sobre o que achara da capital:

FIRMINO  
Eu sahi de Tambahú  
Com nhá Chica e nhá Lulú  
Decidido a visitá  
A capitá federá!  
Nós entremo na estação,  
Assubimo n’um vagão;  
E viagem o dia inteiro  
Pra vê o tar Rio de Janeiro!  
Ai!  
É memo de embasbacá  
Tão formosa a capitá  
Coisa iguá inda não vi  
Nem mió neste Brazil  
Ai!

---

<sup>217</sup> IMBERT, *Histoire de la Chanson et de l’Opérette*, op. cit., p. 84 (tradução minha).

<sup>218</sup> *Idem, ibidem*, p. 85 (tradução minha).

É memo de embasbacá	} Os três na 2ª vez
Tão formosa a capitá	
Coisa iguá inda não vi	
Nem mio neste Brazil	

A canção foi publicada pela Casa Editora Sotero de Souza, mas não tivemos acesso à partitura. Sua letra cita personagens (nhá Chica, nhá Lulu, a “mana” e sinhá Anninha) que não fazem parte da peça, o que nos leva a crer que se trata de uma canção pré-existente, uma parceria de Arlindo Leal e Pedro Camin oportunamente encaixada na opereta. Pouco antes de interpretar o número, Firmino se desculpa com José Carlos, dizendo não tê-lo procurado na capital “proquê andei perdindo n’aquella barafunda, vira virando com Nhá Chica e Nhá Lulu pra cá e pra lá”<sup>219</sup> – fala certamente incluída no diálogo para justificar a letra da canção, já que em nenhum outro momento da peça tais personagens femininas são citadas. Mais tarde, perguntado por Dona Josepha sobre Nhá Quitéria, ele responde que a “mana” está descansando da viagem, explicando, com isso, a ausência da irmã, também citada na letra. Vale lembrar que as aventuras de um caipira na capital eram assunto bastante repisado no teatro musicado, tendo por isso – a exemplo das canções referentes à baiana, à mulata, ao malandro e ao caboclo – se autonomizado enquanto temática, dispensando o componente cênico para ser objeto de uma canção.

No ensejo da *Fermosa capitá*, José Carlos aproveita para mostrar à tia e ao caipira alguns versos de sua lavra, interpretando a *Canção do Carioca*, na qual tece elogios às belezas do Rio de Janeiro. A partitura, também editada por Sotero de Souza, revela tratar-se de uma canção de andamento lento em compasso binário. Mas o crítico d’*O Estado de S. Paulo*, que a identifica como um dos números mais aplaudidos da peça, reporta-se a ela como “valsa à Guanabara”, talvez por ser este um gênero obrigatório nas operetas, sobretudo naquelas inspiradas no modelo vienense. A “valsa”, portanto, é entendida pelo crítico não como um gênero de dança em compasso ternário, mas, antes, como canção sentimental, lenta, presente em praticamente toda opereta.

O próximo número musical da opereta que pode ser classificado de “ilustrativo” é *Cantiga de Pai João*, cantada por um ex-escravo do sítio que entra em

<sup>219</sup> LEAL, *Cenas da roça* (texto manuscrito), *op. cit.*

cena apenas para esse número. Constituindo um dos atrativos da vida no campo, valorizado em função de sua iminente desapareção, a figura do “preto velho”, como é chamada, representa as tradições de raízes africanas que, com o fim da escravidão e a integração do negro à sociedade brasileira como elemento da paisagem e símbolo do passado, passaram a ser preservadas ou inventadas. A relação de carinho entre o ex-escravo – que se emociona ao rever seu “sinhozinho”, cantando-lhe a cantiga com que costumava niná-lo – e o jovem e urbanizado, que lhe retribui o afeto, revela que o discurso da democracia racial brasileira, oficializado por Gilberto Freyre em *Casa Grande & Senzala* cerca de quinze anos após a montagem da peça, já desde então encontrava respaldo no imaginário popular. Nesse sentido, é importante lembrar a figura da “Mãe Preta”, objeto de uma campanha na década de 1920 para a construção de um monumento em sua homenagem e tema de apoteoses de algumas das revistas encenadas pela Companhia Negra de Teatro de Revistas, objeto de uma longa análise por parte do historiador Tiago de Melo Gomes em trabalho sobre as identidades no palco<sup>220</sup>. Porém, ao contrário do que propõe Melo Gomes, que vê na valorização desse símbolo da cultura africana um indício da participação dos afro-brasileiros, por meio da cultura de massa, nas discussões acerca da identidade nacional, o que *Cenas da roça* demonstra, assim como *A caipirinha* (em que a figura do preto velho é representada por Pedro, avô da protagonista), é que a formulação da ideia de democracia racial nos palcos é ainda bem anterior à entrada dos negros no universo do entretenimento.

Em outra cena, num diálogo entre Fidêncio e Firmino, cria-se o pretexto para a inserção na peça para mais uma “canção ilustrativa”: a sertaneja *A geadada*, de Marcelo Tupinambá e Arlindo Leal. Perguntado pelo major como fora a colheita naquele ano, o coronel lamenta o enorme prejuízo que teve por conta da geadada caída sobre o cafezal.

Após comparar Dorinha com uma “legítima carioca”, levando a crer que o fato de ter sido educada no Rio de Janeiro apagara da jovem seus traços caipiras, José Carlos interpreta com ela outro número ilustrativo, o *Dueto do flirt*. Ele é cantado pelos dois namorados após uma conversa em que ambos se queixam da

---

<sup>220</sup> cf. GOMES, Tiago de Melo. *Um espelho no palco: identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 1920*. Campinas: Ed. da Unicamp, 2004, p. 307 e ss.

monotonia do campo. Dorinha diz a José Carlos que no sítio certamente lhe faltam “as distrações, as surpresas do cinema, as alegrias do *flirt*”<sup>221</sup>. Afirmado ter o mesmo sentimento, ela lhe propõe que, juntos, matem o tempo “flirtando” – ou seja, praticando uma atividade tipicamente urbana e moderna que, ao contrário do cinema e de outras distrações, não requer nada além de seus próprios corpos e espíritos. Como bem lembrou Nicolau Sevcenko em seu estudo sobre a cultura em São Paulo “nos frementes anos 20”, o flerte se tornou, ao lado do esporte e do Carnaval, um dos novos “movimentos coordenados de massa”<sup>222</sup> que, em circuitos fechados (ou seja, esgotando-se em si mesmos, sem nenhuma finalidade para além da própria atividade), multiplicavam-se pela cidade, dando nova visibilidade aos corpos e revelando novas formas de sociabilidade. Não por acaso, ele se torna assunto recorrente no teatro de revista e da música popular. Marcello Tupinambá é autor de um foxtrot, provavelmente da mesma época, intitulado *O flirt*, cuja letra afirma ser “moda nova hoje ‘flirtar’”. Infelizmente, não tivemos acesso à partitura do dueto de Dorinha e José Carlos, que parece não ter sido publicado, mas é bastante provável que se trate de um foxtrot ou de outra dança da moda, condizente com a letra e com a métrica da canção.

Assim como o preto velho, o muxirão e a musicalidade caipira, outro elemento intrinsecamente associado ao sertão são as entidades fantásticas e superstições populares, pejorativamente denominadas pelos folcloristas de “crendices”. A representação dessas superstições, a um só tempo, como elementos de uma tradição que deve ser preservada em função seu caráter autóctone, e símbolos do atraso do campo, por representar a persistência de explicações irracionais para fenômenos da natureza, aparece no diálogo entre o major Firmino e José Carlos: “A capitá me deu no gôsto, seu dotô. Aquillo é que é terra pra gente vivê. Isto de roça não serve. A gente mettido no meio desta caipirada burra e atrasada... O sertão é muito triste, principalmente quando as coivara, os cavallo sem cabeça, os sacys e os boi-tatá andam à sorta...”<sup>223</sup>. Para além do efeito cômico provocado pelo contra-senso contido na fala, que condena a “caipirada burra e atrasada” ao mesmo tempo em que reproduz sua “burrice” e seu “atraso”,

---

<sup>221</sup> LEAL, *Cenas da roça (texto manuscrito)*, op. cit., p. 37.

<sup>222</sup> SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole*. São Paulo: Cia das Letras, 2009, p. 52.

<sup>223</sup> LEAL, *Cenas da roça (texto manuscrito)*, op. cit., p. 91.

mencionando credulamente algumas de suas “crendices”, o que se nota é o conflito interno dos próprios intelectuais, divididos entre o desejo de criar a nação e certa visão pessimista acerca do povo. O tema também dá ensejo para a inserção da “lenda sertaneja” *Sacy-pererê*, outra parceria de Arlindo Leal e Marcello Tupynambá. “Óia”, diz Firmino, “eu sou um home pratico, bem nascido e vaccinado e posso le garanti à fé de Deus, que tá no céo, que já vi o marvado do Sacy pererê um bandão de veis”<sup>224</sup> – deixa a que se segue a canção.

Na sequência, o major afirma que “na roça há muita assombração e feitiçaria. Aqui, inté os passarinho fazem casamento”<sup>225</sup> – e, para ilustrar o “causo”, ele canta o *Bem-te-vi*. Trata-se do único número musical de toda a opereta cuja letra possui conotação sexual, razão que talvez explique o fato de ter sido riscada do libreto<sup>226</sup>. A canção narra um episódio envolvendo a “fia do Nhô Vado” com o “fio do dotô”. Surpreendidos no mato por um bem-te-vi – que, com seu canto, revela ter “bem-visto” alguma coisa –, os amantes veem-se obrigados a se casar. A canção, como tantas outras da peça, foi editada na forma de partitura (infelizmente, não encontrada na pesquisa) e, segundo a crítica, agradou em cheio a plateia do Boa Vista na montagem da Companhia Arruda. Sua boa aceitação junto ao público é o que talvez explique sua inserção na peça, bastante factícia – não há nada de “assombroso” no episódio para que o bem-te-vi fosse comparado ao Sacy pererê e a outras entidades fantásticas da roça.

Finalmente, compondo uma terceira categoria de integração entre música e ação dramática na opereta, há as “canções-espetáculos”, que são apresentadas como atrações em si mesmas, das quais as próprias personagens são espectadoras, aplaudindo no final. Trata-se de uma variante do “teatro dentro do teatro”, recurso bastante recorrente nas revistas, em que a montagem de uma peça ou a apresentação de um espetáculo eram frequentemente objeto de uma cena. Porém, diferentemente da revista, no gênero sertanejo, a “atração” dentro da peça era a própria musicalidade caipira. É com esse espírito que, no final do primeiro ato, Dona Josepha pede a Remigio que mande entrar os parceiros, para que eles

---

<sup>224</sup> *Idem. ibidem*, p. 92.

<sup>225</sup> *Idem. ibidem*, p. 93.

<sup>226</sup> Não é possível saber se o corte foi feito pela censura teatral (o libreto a que tivemos acesso é o arquivado na delegacia da polícia de costumes do Rio de Janeiro) ou se pelo próprio diretor da companhia.

apresentem ao sobrinho suas cantigas, como num espetáculo. “Este ano”, diz a sitiante, “em honra ao meu sobrinho, quero que os cantadores rasguem as violas com valentia, alegrando o sítio com as suas cantigas sertanejas”<sup>227</sup>. Ao que Firmino completa, dirigindo-se a José Carlos: “Seu dotô agora vai vê como a arma caipira sabe gemê e suspirá”<sup>228</sup>. Esse recurso é apresentado em praticamente todas as peças sertanejas a que tivemos acesso.

A primeira convidada a exibir sua musicalidade sertaneja para os demais é Maria Bonita, que canta *Beija-frô, meu beija frô*. Embora seja apresentada como um número em si mesmo, a canção acaba integrando a ação dramática, funcionando também como provocação a José Carlos – que, como o rapaz da letra, a beijou e depois voou, indo pousar num outro ninho. Percebendo a provocação, Dorinha responde com *Mal me quer, bem me quer*, canção da lavra de Pedro Camin. O pretense “diálogo” entre as duas personagens parece ser mero pretexto para a inserção das duas canções, bastante apreciadas pelo público. Em seguida, os cantadores entoam *Nhá Chica, Viola cantadêra* e *Toque da alvorada*, todas da lavra de Marcello Tupynambá, encerrando o primeiro ato.

No segundo ato, durante o muxirão, são interpretadas mais três números-espetáculos: *Maricota sai da chuva, Brabuleta, brabuleta* (ambas de Marcello Tupinambá, com letra de Arlindo Leal) e *Se dêxe de lambança*, todas editadas em partitura pela Casa Sotero de Souza.

Nota-se, nessas canções-espetáculos, a recorrência de duas temáticas principais, que se complementam: de um lado, a ilusão/rejeição amorosa, seja por parte do enunciador da canção (*Beija frô, meu beija frô; Nhá Chica; Mal me quer, bem me quer; Maricota sai da chuva; Brabuleta, brabuleta*), seja por parte da pessoa a quem ele se dirige (*Se dêxe de lambança*); de outro, o próprio sertão/sertanejo (*Viola cantadêra* e *Toque da alvorada*). Em *Viola cantadêra*, é a ilusão amorosa do violeiro que justifica sua tristeza (sentimento frequentemente associado ao sertanejo, ao lado da saudade) e seu gosto pelo cantar. Já em *Toque da alvorada*, exalta-se o gosto pelo trabalho, apontado como característica do homem do campo. Essa visão também é reforçada no texto da peça, quando Dona Josepha acentua a dedicação ao muxirão de seus parceiros. Todos esses elementos temáticos se

---

<sup>227</sup> LEAL, *Cenas da roça (texto manuscrito)*, op. cit., p. 47.

<sup>228</sup> *Idem, ibidem*, p. 48.

perpetuariam na chamada “canção sertaneja” que, a partir dos anos 1930, seria veiculada no disco e no rádio, por meio das duplas caipiras. Surgidos no teatro musicado, eles serviram de referência para a produção de um discurso poético sobre o caipira, que marcou as gerações futuras.

O esforço para estabelecer os principais contornos do quadro do teatro musicado produzido em São Paulo, reunindo informações e compilando fontes, e, ao mesmo tempo, narrar algumas de suas histórias e personagens (como revistógrafos, atores, maestros, companhias, etc.), permitiu a formulação de algumas considerações gerais sobre o universo estudado.

A primeira delas talvez seja a constatação de que, ao contrário teatro musicado do carioca, o paulistano não chegou a fundar uma tradição herdada e atualizada por sucessivas gerações de dramaturgos e compositores, numa linha de continuidade<sup>229</sup>. Em vez disso, expandiu-se rapidamente no contexto da Primeira Guerra para quase desaparecer duas décadas mais tarde, quando o cinema sonoro e as companhias “modernizadas” do Rio de Janeiro vieram concorrer com as trupes locais, ocupando os principais espaços de diversão da cidade. Colaborou para esse processo certo “provincianismo” das companhias teatrais sediadas em São Paulo, que se nota, por exemplo, na resistência ao modelo das chamadas revistas modernas (também identificadas como “de costumes internacionais”), bem como na preservação de antigas convenções do gênero, como a presença dos *compères*. Tal atitude, que soa contraditória numa metrópole tão afeita à ideia de modernidade, parece representativa de certo traço profundo da sociedade paulistana, cujo “provincianismo cosmopolita” apontava para a convivência de diferentes temporalidades.

Do mesmo modo, as condições para o surgimento e o desaparecimento de uma produção teatral musicada em São Paulo são representativas de processos mais amplos envolvendo a sociedade paulistana. Por um lado, em sua breve existência, essa produção foi marcada por uma forte carga identitária, que procurava encontrar o “ser paulista” numa metrópole nascente formada por diferentes e sucessivas correntes migratórias. Nesse sentido, a presença nos palcos de tipos como o italiano, o caipira, o coronel, o estudante, o carioca, etc., satirizava, negociava ou mesmo apaziguava os conflitos e interações sociais presentes na

---

<sup>229</sup> Muitas de suas características, no entanto, parecem ter sobrevivido no circoteatro e principalmente no rádio, veículos que ainda não mereceram a devida atenção dos historiadores. A exploração dos tipos, do humor e da música caipiras nesses espaços parece estar diretamente relacionada a certas convenções criadas nos palcos.



cidade. Por outro lado, os picos da produção de revistas paulistas coincidiram com processos políticos envolvendo a perda da hegemonia paulista no contexto nacional. Se em 1914 o “paulistismo” de *S. Paulo futuro* reproduzia, ainda que salpicados de críticas, os discursos laudatórios em torno das ações políticas de Washington Luís, no início dos anos 1930, quando deu seus últimos suspiros, o teatro musicado paulistano é marcado por uma adesão explícita e irrestrita aos ideais que culminaram na Revolta Constitucionalista de 1932.

Com relação a sua inserção na economia urbana de São Paulo, o mapeamento do circuito do espetáculo apontou alguns dados anteriormente pressupostos, mas que careciam ainda de verificação estatística. O primeiro deles diz respeito à primazia do teatro entre as diversões públicas da cidade, o que se nota pelo grande número de salas, concentradas no centro, mas igualmente espalhadas pelos bairros, com lotações suficientes para acolher uma parcela significativa de seus habitantes. A pesquisa apontou, ainda, para a diversificação dos espetáculos, com uma grande variedade de gêneros, alguns deles (como as óperas populares e as canções encenadas) voltados para nichos específicos da população, notadamente os imigrantes e seus descendentes. Também destacou o caráter massivo da produção teatral musicada, bem como sua generalização, ainda que de modo segmentado, pelos diferentes grupos sociais.

Nesse ponto, cabem algumas considerações a respeito das fontes utilizadas para o estudo desse universo, que constituíram a um só tempo a riqueza e as limitações desta pesquisa. Se, por um lado, a leitura sistemática das crônicas teatrais apontou para uma realidade até hoje desconhecida, revelando a enorme quantidade de títulos, a diversidade de companhias e a multiplicidade de peças produzidas na cidade, por outro, a superficialidade dos conteúdos ali veiculados impediu-nos de ultrapassar, na síntese de suas informações, o dado estatístico.

O conservadorismo dos cronistas teatrais paulistanos certamente contribuiu para isso. Com exceção de um ou outro nome – como João Felizardo, crítico d’*O Pirralho* e, sintomaticamente, também autor teatral – nota-se certa má-vontade por parte dos profissionais da imprensa em compreender as preferências e reações de um público que eles manifestamente desprezavam. Vendo nas revistas, burletas e operetas “a velha fórmula de sempre”; lamentando, incessantemente, o deplorável gosto do público; restringindo seus comentários à

síntese do entrecho da peça e à listagem dos principais artistas em cena; os jornalistas de São Paulo deixaram escapar certas sutilezas para as quais, por exemplo, os cariocas davam maior atenção. O gesto cômico que levava certo ator a extrair gargalhadas ou aplausos da plateia, dizendo; a familiaridade com que determinada atriz se relacionava com o público, dirigindo-se a ele “como quando palestra com amigos de todos os dias”; os atributos de certa vedete que “maxixava com graça”; o cuidado de certo compositor de revista em articular os versos à melodia constituem comentários marginais, porém abundantes, que fazem da imprensa carioca – fonte de inspiração para esta pesquisa – uma mina de farto garimpo. Essa disposição de alguns jornalistas do Rio em avaliar seriamente as produções musicadas da cidade se deve, talvez, ao fato de o teatro ligeiro já ter constituído uma tradição na Capital Federal. Mas é possível, também, que ela indique o compartilhamento de um universo comum por leitores de jornais, jornalistas e público do teatro, que não existiria na cidade de São Paulo, muito mais segmentada nesse sentido.

Em sua investida mais monográfica, que procurou compreender a relação entre o teatro musicado e a produção de canções, o trabalho levantou questões que certamente merecerão o esforço para aprofundá-las. Mostrou que, longe de constituir um mero espaço de divulgação da música popular produzida no Brasil no início do século XX, os palcos também desempenharam importante papel no processo de formação da canção, na medida em que, junto com o disco, ajudaram a fixar determinados padrões de articulação entre melodia e letra que perduraram ao longo de todo o século XX. Tais padrões se relacionam a um esforço de reproduzir, na canção, um modo de dizer considerado representativo de certos tipos sociais ou de determinados conteúdos. Nos palcos paulistanos, espaço de mistura de diferentes tradições (a música instrumental divulgada pelas bandas e pelos grupos de pau-e-corda; a música vocal de tradição operetística; a música vocal de tradição rural), esse processo se nota no esforço de dar voz aos tipos caipiras por meio das canções ditas “sertanejas”.

Deste modo, esse trabalho procurou abrir novas portas para a compreensão da cultura urbana paulistana, tão heterogênea e polifônica, nas primeiras décadas do século XX. Focalizando a música e os músicos atuantes neste universo, ele

destacou como a canção com suas especificidades locais, teve papel relevante no processo de construção de identidades.

### Obras de referência

- ALBIN, Ricardo Cravo (org.). *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. Disponível em: <www.dicionariompb.com.br>.
- CORVIN, Alain (org.). *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*. Paris: Editions Bordas, 2008.
- GUINSBURG, J. et al. [coord.] *Dicionário do teatro brasileiro: Temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- MARCONDES, Marcos Antonio. *Enciclopédia da música brasileira: erudita, folclórica, popular*. São Paulo: Art Editora, 1977, 2. vols.
- MELO, Luiz Correia de. *Dicionário de autores paulistas*. São Paulo: Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo, 1954.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- VASCONCELLOS, L. P. *Dicionário de teatro*. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- SADIE, Stanley (ed.). *The new Grove dictionary of music and musicians*. Londres: MacMillan, 1980, 20 vols.
- SOUSA BASTOS, Antonio de. *Dicionário do teatro português*. Lisboa: Imprensa Libanio da Silva, 1908.

### Bibliografia geral

- ALMEIDA, Vinicius Soares de. *A caipirinha (1880-1928): representações do caipira na peça teatral de Cesário Motta Jr*. Dissertação (Mestrado em História Social). São Paulo, FFLCH-USP, 2011.
- AMARAL, Amadeu. *O dialeto caipira*. (1ª ed. 1920). São Paulo: Hucitec, 1982.
- AMARAL, Antônio Barreto. *História dos velhos teatros de São Paulo: da Casa da Ópera à inauguração do Teatro Municipal*. São Paulo: Governo do Estado, 1979.
- ANTUNES, Benedito. *Juó Bananére. As cartas d'Abaix'o Pigues*. São Paulo: Ed. Unesp, 1998.
- ARAÚJO, Vicente de Paula. *Salões, circos e cinemas de São Paulo*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

- ARAÚJO, Vitor Gabriel de. *Zarzuela. O teatro musical espanhol em São Paulo*. Tese (Doutorado em História). Assis: FFCL-Unesp, 2000.
- AZEVEDO, Elizabeth. "Pascoal Segreto em São Paulo". *Anais do IV Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas: Memória ABRACE X*. Rio de Janeiro: ABRACE, 2006, p. 218.
- \_\_\_\_\_. "Conservatório dramático e musical de São Paulo: A primeira escola de teatro do Brasil". *Luso-Brazilian Review*, vol. 45, n° 2, 2008, p. 68-83.
- BARROS, Orlando de. *Custódio Mesquita: um compositor romântico no tempo de Vargas (1930-1945)*. Rio de Janeiro: Funarte; EdUERJ, 2001.
- BERNARDO, Marco Antonio. *Nabor Pires Camargo: uma biografia musical*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2002.
- CABRAL, Sérgio. *Pixinguinha vida e obra*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Funarte, 2007.
- CHARLE, Christophe. *A gênese da sociedade do espetáculo: teatro em Paris, Berlim, Londres e Viena*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- COLLAÇO, Vera. *Se a moda pega... O teatro de revista em Florianópolis – 1920/1930*. Florianópolis: Udesc/Ceart, 2007.
- CORREA DO LAGO, Manoel. "Brazilian Sources in Milhaud's "Le Boeuf sur le Toit": A Discussion and a Musical Analysis". *Latin American Music Review*, vol. 23, n. 1 (spring - summer 2002), p. 1-59.
- DANTAS, Macedo. *Cornélio Pires: criação e riso*. São Paulo: Duas Cidades, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976
- DELLA MONICA, Laura. *História da banda de música de Polícia Militar de São Paulo*. 2ª. ed. São Paulo: [s.n.], 1975.
- ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. 6a. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- FERREIRA, Antonio Celso. *A epopeia bandeirante: letrados, instituições e invenção histórica (1870-1940)*. São Paulo: Ed. Unesp, 2002.
- GALVÃO, Maria Rita E. *Crônica do cinema paulistano*. São Paulo: Ática, 1975.
- GOMES, Tiago de Melo. *Lenço no Pescoço: o malandro no teatro de revista e na música popular: "nacional", "popular" e cultura de massas nos anos 1920*. Dissertação (Mestrado em História). IFCH-Unicamp, Campinas, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Um espelho no palco. Identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 1920*. Campinas: Editora da Unicamp, 2004.

- GONÇALVES, Camila Koshiba. *Música em 78 rotações: discos a todos os preços na São Paulo dos anos 30*. Dissertação (Mestrado em História Social). São Paulo: FFLCH-USP, 2006.
- HALL, Michael. "Imigrantes na cidade de São Paulo". In: PORTA, Paula. *História da cidade de São Paulo, v. 3: a cidade na primeira metade do século XX*. São Paulo: Cia das Letras, 2004, p. 121-151.
- IMBERT, Charles. *Histoire de la Chanson et de l'Opérette*. Genebra: Éditions Rencontre, 1967.
- IKEDA, Alberto Tsuyoshi. *Música na cidade em tempo de transformação. São Paulo: 1900-1930*. Dissertação (Mestrado em Artes). São Paulo, ECA-USP, 1988.
- LOWRIE, Samuel Harman. *Imigração e crescimento da população no Estado de São Paulo*. São Paulo: Ed. da Escola Livre de Sociologia e Política, 1938.
- LUCA, Tania Regina de. *O sonho do futuro anunciado: o mutualismo em São Paulo*. São Paulo: Contexto, 1990.
- MACHADO, Antonio de Alcântara. "Lira paulistana". *Revista do Arquivo Municipal*. São Paulo, vol. XVII, out. 1935, p. 189-220.
- MACHADO, Cacá. *O enigma do homem célebre. Ambição e vocação de Ernesto Nazareth*. São Paulo: IMS, 2007.
- MAGALDI, Sábato e VARGAS, Maria Thereza. *Cem anos de teatro em São Paulo (1874-1974)*. São Paulo: Senac, 2001.
- MANZONI, Francis Marcio Alves. *Os trabalhadores "caipiras" em mercados e feiras livres: São Paulo: 1867-1914*. Dissertação (Mestrado em História Social). Assis: FCL-Unesp, 2004.
- MARIANO, Maira. *Um resgate do teatro Nacional. O teatro de brasileiro nas revistas de SP (1901-22)*. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). São Paulo, FFLCH-USP, 2008.
- MARTINS, José de Souza. "O migrante brasileiro na São Paulo estrangeira". In: *História da cidade de São Paulo, v. 3: a cidade na primeira metade do século XX*. São Paulo: Cia das Letras, 2004, p. 153-213.
- \_\_\_\_\_. *São Paulo no século XX: primeira metade*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado; Poiesis, 2011.

- MATTOS, Claudia Valladão de. “Da palavra à imagem: o programa decorativo de Afonso de Taunay para o Museu Paulista”. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo, v. 6/7, 1998-1999,
- MENCARELLI, Fernando Antonio. *A cena aberta. A interpretação de ‘O Bilontra’ no Teatro de Revista de Artur Azevedo*. Dissertação (Mestrado em História Social). Campinas, IFHC-Unicamp, 1996.
- MORAES, Júlio L. *São Paulo, capital artística: a cafeicultura e as artes na Belle Époque (1906-1922)*. Relatório final de Iniciação Científica. São Paulo: FEA-USP, 2007.
- MORAES, José Geraldo. *Sonoridades paulistanas. Final do século XIX ao início do século XX*. Rio de Janeiro: Funarte; Bienal, 1997.
- \_\_\_\_\_. *As sonoridades paulistanas: final do século XIX ao início do XX*. Rio de Janeiro: Funarte, 1995.
- NUNES, *Quarenta anos de teatro*. Rio e Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1956, 4 vols.
- PAIVA, Salvyano Cavalcanti. *Viva o rebolado! Vida e morte do teatro de revista brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- PETRONE, Pasquale. “São Paulo no século XX”. In: AZEVEDO, Aroldo de (org.). *A cidade de São Paulo: estudos de geografia urbana*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1958.
- \_\_\_\_\_. *Aldeamentos paulistas e sua função de valorização da região paulistana: estudo de geografia histórica*. Tese (Livre-Docência em Geografia). São Paulo, FFLCH-USP, 1964.
- PENTEADO, Antonio Rocha. “Os subúrbios de São Paulo e suas funções”. In: AZEVEDO, Aroldo de. *A cidade de São Paulo – Estudos de geografia urbana: os subúrbios paulistanos*. v. IV. São Paulo: Nacional, 1958.
- PORTES, Jacques. “L’horizon américain”. In: SIRINELLI e RIOUX, *La culture de masse en France, op. cit.*, p. 29-71.
- RUIZ, Roberto. *Teatro de revista no Brasil: do início à I Guerra Mundial*. Rio de Janeiro: INACEN (Instituto Nacional de Artes Cênicas), 1988.
- SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do riso: a representação humorística na história brasileira. Da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*. São Paulo: Cia das Letras, 2002.

- \_\_\_\_\_. “História, tramas e dramas da identidade paulistana”. In: PORTA, Paula (org.). *História da cidade de S. Paulo, vol. 3: a cidade na primeira metade do século XX: 1890-1954*. São Paulo: Paz e Terra, 2004, p. 555-587.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Zahar, ed. UFRJ, 1997.
- SCHVARZMAN, Sheila. “Ir ao cinema em São Paulo nos anos 20”. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 25, nº 49, 2005.
- SEVCENKO, Nicolau. *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 (1895-1964)*. São Paulo: Quíron; Brasília: INL, 1976.
- SIRINELLI, Jean-François. “L’avènement de la culture-monde”. In: SIRINELLI, Jean-François e RIOUX, Jean-Pierre. *La culture de masse en France. De la Belle Époque à aujourd’hui*. Paris : Fayard, 2002, p. 7-25.
- SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Codecri, 1979.
- SOUZA, Alberto. *Estudos demográficos: a população de São Paulo no último decênio, 1907-1916*. São Paulo: Typographia Piratininga, 1917.
- SOUZA, Carlos José Ferreira. *Nem tudo era italiano. São Paulo e pobreza, 1890-1915*. São Paulo: Annablume, Fapesp, 1998.
- SOUZA, José Inácio de Melo. *Imagens do passado. São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema*. São Paulo: Senac, 2004.
- TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1996.
- \_\_\_\_\_. *O século da canção*. Cotia: Ateliê, 2004.
- TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: teatro e cinema*. Petrópolis: Vozes, 1972.
- \_\_\_\_\_. *Pequena história da música popular*. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.
- \_\_\_\_\_. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Os sons que vêm da rua*. 2ª ed. revista e ampliada. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- TORRES, Maria Celestina Teixeira Mendes. *O bairro do Brás*. São Paulo: Prefeitura municipal – Secretaria de Educação e Cultura – Departamento de Cultura, s/d.



- TRENTO, Angelo. *Do outro lado do Atlântico. Um século de imigração italiana no Brasil*. São Paulo: Nobel; Istituto Italiano di Cultura di San Paolo; Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1988.
- TUMA, Said. *O nacional e o popular na obra de Alexandre Levy: bases de um projeto de modernidade*. Dissertação (Mestrado em Música). São Paulo, ECA-USP, 2008.
- VELLOSO, Monica Pimenta. “A brasilidade verde e amarela. Nacionalismo e regionalismo paulista”. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, vol. 6, n. 11.
- VOVELLE, Michel. “Os intermediários Culturais.” In: *Ideologias e Mentalidades*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- WISNIK, José Miguel. “Getúlio da Paixão Cearense”. In: SQUEFF, Ênio; WISNIK, José Miguel. *Música*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- \_\_\_\_\_. “Algumas questões de música e política no Brasil”, In: BOSI, Alfredo. *Cultura Brasileira: Temas e situações*. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1992;
- \_\_\_\_\_. “Machado maxixe: o caso Pestana”. *Teresa. Revista de Literatura Brasileira*. São Paulo: Ed. 34, n. 4/5 (2003), p. 13-79.

### **Periódicos paulistanos**

*Correio da Semana* (números esparsos)

*Correio de São Paulo* (números esparsos entre 1932 e 1934)

*Correio Paulistano* (1914-1925; números esparsos entre 1925 e 1934)

*Folha da Manhã* (1925 a 1934)

*Folha da Noite* (1921 a 1925; números esparsos entre 1925 e 1932)

*O Eco* (números esparsos)

*O Estado de S. Paulo* (1914 a 1934)

*O Pirralho* (1911 a 1918)

*Revista da Semana* (números esparsos)

### **Periódicos do Rio de Janeiro**

*Boletim da SBAT* (1921 a 1934)

*O País* (números esparsos)

*Correio da Manhã* (números esparsos)

*Revista de Teatro* (números esparsos)

### **Memórias e depoimentos**

BARROS, Maria Paes de. *No tempo de dantes* (1ª ed: Brasiliense, 1946). São Paulo: Paz e terra, 1998.

BELARDI, Armando. *Vocação e arte: memórias de uma vida para a música*. São Paulo: Casa Manon, 1986.

BRIEBA, Henriqueta. Entrevista a Simon Khoury. In: *Bastidores, vol 1: Tonia Carrero, Claudio Correa e Castro, Henriqueta Briebe, Paulo Gracindo*. Rio de Janeiro: Editora Leviatã, 1994, p. 275-333.

CAMARGO, Zélia Bueno de Teixeira. Depoimento a Virgínia de Almeida Bessa. São Paulo, set. 2011.

FIGEUREDO, Celso Gomes. *Depoimento a Anna Cristina C. M. Figueiredo*. São Paulo, jul. 2006 (1 fita cassete).

NELLO, Nino. *Grandezas e misérias do teatro em São Paulo*. Original manuscrito. São Paulo, 1963.

PUGLIESI, Salvador. *Recordar é viver*. São Paulo: s.n, 2006. Disponível em: <[http://freepages.family.rootsweb.ancestry.com/~otranto/pugliese/recordar\\_e\\_viver.pdf](http://freepages.family.rootsweb.ancestry.com/~otranto/pugliese/recordar_e_viver.pdf)>.

\_\_\_\_\_. Depoimento a Virgínia de Almeida Bessa. São Paulo, abr. 2012.

SOUZA LIMA, João de. *Moto Perpetuo: a visão poética da vida através da música. Autobiografia do Maestro Souza Lima*. São Paulo: IBRASA, 1982.

## **Libretos de peças musicadas**

### *Revistas paulistas*

BARROSO, Gastão. *Balas dum-dum*. Texto manuscrito pertencente ao Arquivo Miroel Silveira/ECA-USP, DDP1751, 1932.

LEAL, Arlindo. *O Boato. Revista dos acontecimentos de S. Paulo nos annos de 1897-98 em 1 prologo, 3 actos e apotheoses (parte cantante)*. São Paulo: Typographia King, s/d.

VAMPRÉ, Danton. *S. Paulo futuro*. Texto manuscrito pertencente ao Arquivo Miroel Silveira/ECA-USP, 1931.

### *Revistas de autores paulistas*

ANDRADE, Euclides de. *Clevelândia*. Texto manuscrito pertencente ao Arquivo Miroel Silveira/ECA-USP, DDP 0597, 1927.

BARROSO, Gastão e CÂMARA, Paulo José. *Tudo contra*. Texto manuscrito pertencente ao Arquivo Miroel Silveira/ECA-USP, DDP0596, 1927.

BARROSO, Gastão. *Céu aberto*. Texto manuscrito pertencente ao Arquivo Miroel Silveira/ECA-USP, DDP0530, 1927.

BARROSO, Gastão. *De pernas pro ar*. Texto manuscrito pertencente ao Arquivo Miroel Silveira/ECA-USP, DDP2292, 1932.

MEDEIROS, Vicente de. *Espia só meu nego*. Texto manuscrito pertencente ao Arquivo Nacional, 2ª. Delegacia Auxiliar de Policia do Rio de Janeiro, 626 cx. 31, 1925.

NELLO, Nino. *Comigo é na... batata!* Revuette. Texto manuscrito pertencente ao Arquivo Nacional, 2ª. Delegacia Auxiliar de Policia do Rio de Janeiro, 0804, cx. 38, 1926.

NELLO, Nino. *Na cabeça!* Texto manuscrito pertencente ao Arquivo Nacional, 2ª. Delegacia Auxiliar de Policia do Rio de Janeiro, 0828, cx. 38, 1926.

VIVIANI, Alfredo (arr.). *Nuvens de fumaça.* Texto manuscrito pertencente ao Arquivo Nacional, 2ª. Delegacia Auxiliar de Policia do Rio de Janeiro, 1405, cx. 59, 1928.

VIVIANI, Alfredo. *Milhões de arlequins.* Texto manuscrito pertencente ao Arquivo Nacional, 2ª. Delegacia Auxiliar de Policia do Rio de Janeiro, 1446, cx. 61, 1928.

VIVIANI, Alfredo. *Jazz band e violão.* Sainete. Texto manuscrito pertencente ao Arquivo Miroel Silveira/ECA-USP, DDP0776, 1929.

### *Burletas*

BARROSO, Gastão. *Gente Moderna.* Acervo da SBAT, 1919.

NOGUEIRA, Olympio. *Gente moderna.* Texto manuscrito pertencente ao Arquivo Miroel Silveira/ECA-USP, 1932.

PACHECO, Assis. *Uma festa em Guabiroba (ou Tim-tim mirim).* Texto manuscrito pertencente ao Arquivo Nacional, 2ª. Delegacia Auxiliar de Policia do Rio de Janeiro, 791 cx. 37, 1926.

TAVARES, Antonio. *Intrigas na zona.* Texto manuscrito pertencente ao Acervo da SBAT, 1920.

VAMPRÉ, Danton. *A família Carrapatoso.* Texto manuscrito pertencente ao Arquivo Nacional, 2ª. Delegacia Auxiliar de Policia do Rio de Janeiro, 0701 cx. 34, 1925.

VAMPRÉ, Danton e FELIZARDO, João. *Uma festa na Freguesia do Ó.* Texto manuscrito pertencente ao Arquivo Miroel Silveira/ECA-USP, DDP1126, 1931.

## *Sertanejas*

- BARROSO, Gastão e CARVALHO, Edú. *Alma de Jeca*. Peça sertaneja. Texto manuscrito pertencente ao Arquivo Nacional, 2ª. Delegacia Auxiliar de Policia do Rio de Janeiro, caixa 36, n. 762, 1925.
- CARVALHO, Edú. *Tristezas do Jeca*. Revista sertaneja. Texto manuscrito pertencente ao Arquivo Nacional, 2ª. Delegacia Auxiliar de Policia do Rio de Janeiro, 0649, cx. 32, 1925.
- CORREA, Viriato. *A Jurity*. Peça sertaneja. Texto manuscrito pertencente ao Arquivo Nacional, 2ª. Delegacia Auxiliar de Policia do Rio de Janeiro, 58 cx. 03, 1919.
- DANTAS, Abreu (pseud. De Olival Costa). *Nhá moça*. Burleta regional. Texto manuscrito pertencente ao Arquivo Miroel Silveira/ECA-USP, DDP0299, 1928.
- FELIZARDO, João. *Nossa terra e nossa gente*. Burleta. Texto manuscrito pertencente ao Arquivo Nacional, 2ª. Delegacia Auxiliar de Policia do Rio de Janeiro, 0246 cx. 13, 1921.
- GASTER, Lyson. *Mimosa roceira*. Sainete de costumes regionais. Texto manuscrito pertencente ao Arquivo Miroel Silveira/ECA-USP, DDP1259, 1929.
- Jeca Tatu* (não consta autoria). Revista (não foi encenada em São Paulo). Texto manuscrito pertencente ao Arquivo Nacional, 2ª. Delegacia Auxiliar de Policia do Rio de Janeiro, 69 cx. 04, 1919.
- LEAL, Arlindo. *Cenas da roça*. Opereta. Texto Manuscrito pertencente ao Arquivo Nacional, 2ª. Delegacia Auxiliar de Policia do Rio de Janeiro, 0023 cx. 1.
- MIRANDA, Jota. *Flor sertaneja*. Burleta de costumes roceiros (não foi encenada em SP). Arq. Nac. 0004, cx. 1, 1919.
- MONTEIRO, Mario. *Viola de caboclo*. Opereta sertaneja (não foi apresentada em SP). Texto manuscrito pertencente ao Arquivo Nacional, 2ª. Delegacia Auxiliar de Policia do Rio de Janeiro, 0155, cx. 8, 1920.
- MOTTA JUNIOR, Cesario. (adapt. João Felizardo). *A caipirinha*. Sainete. Acervo da SBAT, 1929.
- NELLO, Nino e MEDEIROS, Vicente de. *Seu dotô chegou*. Burleta caipira. Texto manuscrito pertencente ao Arquivo Nacional, 2ª. Delegacia Auxiliar de Policia do Rio de Janeiro, 0637, cx. 31, 1925.

- NOGUEIRA, Olympio. *Alma sertaneja*. Burleta. 2ª. Delegacia Texto manuscrito pertencente ao Arquivo Nacional, 2ª. Delegacia Auxiliar de Policia do Rio de Janeiro, 1473 cx. 62, 1923.
- NOGUEIRA, Olympio. *Gente do sertão*. Opereta regional. Acervo da SBAT, 1923.
- NOGUEIRA, Olympio. *Moço campeiro*. Opereta. Texto manuscrito pertencente ao Arquivo Nacional, 2ª. Delegacia Auxiliar de Policia do Rio de Janeiro, 618 cx. 30, 1925.
- NOGUEIRA, Olympio. *Caboclo de raça*. Opereta sertaneja. Texto manuscrito pertencente ao Arquivo Nacional, 2ª. Delegacia Auxiliar de Policia do Rio de Janeiro, 1508 cx. 63, 1929.
- PACHECO, Assis. *Amor de cabocla*. Revista de costumes paulistas (não foi encenada em SP). Arq. Nac. 479 cx. 24, 1923.
- PUJOL, Victor e VELHO SOBRINHO. *A geada*. Opereta regional. Texto manuscrito pertencente ao Arquivo Nacional, 2ª. Delegacia Auxiliar de Policia do Rio de Janeiro, 272 cx. 15, 1922.
- RODRIGUES, João. *Flor murcha*. Peça regional. Texto manuscrito pertencente ao Arquivo Nacional, 2ª. Delegacia Auxiliar de Policia do Rio de Janeiro, 1919.
- RODRIGES, João. *Vida roceira*. Opereta de costumes da roça. Texto manuscrito pertencente ao Arquivo Nacional, 2ª. Delegacia Auxiliar de Policia do Rio de Janeiro, 60, cx. 3, 1919.
- SILVA, Lydio. *Nhazinha*. Peça de costumes paulistas. Acervo da SBAT, 1919.
- TAVARES, Antonio. *O sabiá do sertão*. Opereta regional de costumes paulistas. Texto manuscrito pertencente ao Arquivo Nacional, 2ª. Delegacia Auxiliar de Policia do Rio de Janeiro, 0881, cx. 40, 1926.
- VAMPRÉ, Danton e DEODATO, Alberto. *Flor Tapuia*. Opereta regional. Texto manuscrito pertencente ao Arquivo Nacional, 2ª. Delegacia Auxiliar de Policia do Rio de Janeiro, 0142 cx 7, 1920.

### *Operetas*

- MACEDO, J. Manuel de. (adaptação de Arlindo Leal). *A moreninha*. Texto manuscrito pertencente ao Arquivo Miroel Silveira/ECA-USP, DDP1114, 1931.

PHOCA, João (adapt. de Samuel de Mayo – pseudônimo de Marcello Tupynambá). *Sinhasinha*. Texto manuscrito pertencente ao Arquivo Miroel Silveira/ECA-USP, 1933.

### *Outros gêneros*

BARROSO, Gastão. *Matarazzo e Cia*. Comedia típica musicada. Texto manuscrito pertencente ao Arquivo Miroel Silveira/ECA-USP, DDP1315, 1930.

BARROSO, Gastão (João do Sul). *Aguenta malhadas*. Sainete. Texto manuscrito pertencente ao Arquivo Miroel Silveira/ECA-USP, DDP1350, 1932.

## **Partituras de peças musicadas**

### *Sertanejas*

#### **A caipirinha, opereta regional.**

LORENA, B.A. e MILANO, Miguel. *Minha frô* (samba). Canto e piano. Rio de Janeiro: E. Bevilacqua e C., s/d.

LORENA, B.A. e MILANO, Miguel. *Triste é casá* (tango). Canto e piano. Rio de Janeiro: E. Bevilacqua e C., s/d.

#### **Cenas da roça, opereta regional**

CAMIN, Pedro. *Valsa sobre os motivos da opereta*. Piano. São Paulo: C.E.M.B., s/d.

CAMIN, Pedro e LEAL, Arlindo. *Canção do carioca* (canção). Canto e piano. São Paulo: Sotero de Souza, s/d.

CAMIN, Pedro e LEAL, Arlindo. *Mal me quer, bem me quer*. Canto e piano. São Paulo: C.E.M.B., s/d.

CAMIN, Pedro e LEAL, Arlindo. *Nhô Juquinha*. Canto e piano. São Paulo: Casa Levy, s/d.

LEAL, Arlindo. *O muxirão* (desafio e bate-pé). Canto e piano. São Paulo: Sotero de Souza, s/d.

TUPYNAMBÁ, Marcello e LEAL, Arlindo. *A geada* (canção sertaneja). Canto e piano. São Paulo: Campassi e Camin, s/d.

TUPYNAMBÁ, Marcello e LEAL, Arlindo. *Barbuleta, barbuleta* (modinha sertaneja). Canto e piano. São Paulo: C.E.M.B. s/d.

TUPYNAMBÁ, Marcello e LEAL, Arlindo. *Beija-frô, meu beija-frô* (modinha sertaneja). Canto e piano. São Paulo: C.E.M.B. s/d.

TUPYNAMBÁ, Marcello e LEAL, Arlindo. *Maricota sai da chuva* (tanguinho). Canto e piano. São Paulo: C.E.M.B. s/d.

TUPYNAMBÁ, Marcello e LEAL, Arlindo. *Que sodade* (cena sertaneja). Canto e piano. São Paulo: C.E.M.B. s/d.

TUPYNAMBÁ, Marcello e LEAL, Arlindo. *Saci Pererê* (tanguinho: lenga sertaneja). Canto e piano. São Paulo: Sotero de Souza. s/d.

TUPYNAMBÁ, Marcello e LEAL, Arlindo. *Maricota sai da chuva* (tanguinho). Canto e piano. São Paulo: C.E.M.B. s/d.

TUPYNAMBÁ, Marcello e LEAL, Arlindo. *Viola cantadera* (tanguinho). Canto e piano. São Paulo: C.E.M.B. s/d.

SOUZA, Sotero de e LEAL, Arlindo. *Se deixe de lambança*. Canto e piano. São Paulo: Sotero de Souza, s/d.

### **Flor do sertão, opereta.**

CAMIN, Pedro e LEAL, Arlindo. *Longe, bem longe, distante*. Canto e piano. São Paulo: Campassi e Camin, s/d.

DELGADO, Optaciano e LEAL, Arlindo. *Carro cantado*. Canto e piano. São Paulo: Sotero de Souza, s/d.

LIMA, Modesto Tavares de e LEAL, Arlindo. *Chora, violinha, chora* (motivos sertanejos). Canto e piano. Rio de Janeiro: E. Bevilacqua e C., s/d.

LIMA, Modesto Tavares de e LEAL, Arlindo. *Ierêê* (motivos sertanejos). Canto e piano. Rio de Janeiro: E. Bevilacqua e C., s/d.

LIMA, Modesto Tavares de e LEAL, Arlindo. *Noite de Luá* (canção sertaneja). Canto e piano. Rio de Janeiro: E. Bevilacqua e C., s/d.

TUPYNAMBÁ, Marcello e LEAL, Arlindo. *Ai! Ai!* (tanguinho). Canto e piano. São Paulo: C.E.M.B, s/d.

TUPYNAMBÁ, Marcello e LEAL, Arlindo. *Chão parado* (tanguinho). Canto e piano. São Paulo: C.E.M.B, s/d.



TUPYNAMBÁ, Marcello e LEAL, Arlindo. *Tristeza de caboclo* (tanguinho). Canto e piano. São Paulo: C.E.M.B, s/d.

TUPYNAMBÁ, Marcello e LEAL, Arlindo. *Sá Dona* (tanguinho). Canto e piano. São Paulo: Campassi e Camin, s/d.

### **Flor tapuya, opereta regional**

QUESADA, Luis e VAMPRÈ, Danton. *Flor tapuya*. Partitura completa (orquestra, canto, coro). Manuscrito, s/d.

### **Maria bonita, opereta**

TUPYNAMBÁ, Marcello e BARROSO, Gastão. *Cabocla apaixonada* (tanguinho). São Paulo: C.E.M.B., s/d.

TUPYNAMBÁ, Marcello e MALTA, J. *Minh'alma* (canção). São Paulo: C.E.M.B., s/d.

TUPYNAMBÁ, Marcello e LEAL, Arlindo. *Viola cantadera* (tanguinho). Canto e piano. São Paulo: C.E.M.B. s/d.

### **Nossa terra, nossa gente, burleta regional**

LIMA, Modesto Tavares de. *Chiquita*. Canto e piano. Rio de Janeiro: E. Bevilacqua, s/d.

LIMA, Modesto Tavares de. *Desafio do Caxinguelê* (desafio). Canto e piano. Rio de Janeiro: E. Bevilacqua, s/d.

### *Burletas*

#### **Gente Moderna, burleta paulista**

BUGGIANI, Francisco e BARROSO, Gastão Barroso. *Canção do coroné* (maxixe). Canto e piano. Manuscrito, s/d.

BUGGIANI, Francisco e BARROSO, Gastão Barroso. *Farras e fanfaras* (tango). Canto e piano. São Paulo; Casa Levy, s/d.

BUGGIANI, Francisco e BARROSO, Gastão Barroso. *Gente moderna - cançoneta de Vally* (cançoneta). Canto e piano. São Paulo: C.E.M.B., s/d.

BUGGIANI, Francisco e BARROSO, Gastão Barroso. *Gente moderna - Couplets n. 13 a 15* (couplets). Canto e piano. Manuscrito, s/d.

BUGGIANI, Francisco e BARROSO, Gastão Barroso. *Gente moderna - dueto de Alfredo e Linda* (schottish). Canto e piano. Manuscrito, s/d.

BUGGIANI, Francisco e BARROSO, Gastão Barroso. *Gente moderna - dueto de Linda e Fidêncio* (mazurka). Canto e piano. Manuscrito, s/d.

BUGGIANI, Francisco e BARROSO, Gastão Barroso. *Gente moderna – Final da peça*. Piano. Manuscrito, s/d.

BUGGIANI, Francisco e BARROSO, Gastão Barroso. *Pirata* (tango). Canto e piano. Manuscrito, s/d.

### **Pensão da mulata, burleta paulista**

LORENA, B.A. e ANDRADE, Euclides. *Pensão da mulata – Tango: Arruda e Campili*. Canto e piano. Rio de Janeiro: José França, s/d.

LORENA, B.A. e ANDRADE, Euclides. *Pensão da mulata – Tango: Arruda e Campili*. Canto e piano. Rio de Janeiro: E. Bevilacqua, s/d.

LORENA, B.A. e ANDRADE, Euclides. *Pensão da mulata – Maxixe*. Canto e piano. Rio de Janeiro: E. Bevilacqua, s/d.

### **Uma festa na Freguesia do Ó, burleta paulista**

LORENA, B. A. *Mulata* (tango). Canto e piano. Rio de Janeiro, E. Bevilacqua e C., s/d.

LORENA, B. A. *Sertanejo* (tango). Canto e piano. São Paulo: C.E.M.B., s/d.

LORENA, B. A. *Teus olhos* (fado). Canto e piano. São Paulo: C.E.M.B., s/d.

### **Zé Maria no Rio, burleta**

LORENA, B. A. *Mané Chico – Cateretê*. Canto e piano. São Paulo: Casa Levy, s/d.

LORENA, B. A. e REGO BARROS. *Mané Chico – Tanguinho*. Canto e piano. Rio de Janeiro: José França, s/d.

### *Opereta*

#### **A Moreninha, opereta.**

CAMIN, Pedro e LEAL, Arlindo. *A moreninha*. Partitura completa (orquestra, canto, coro). Manuscrito, s/d.

**Noite de São Paulo, fantasia em 3 atos.**

CARVALHO, Dinorá de e MESQUITA, Alfredo Mesquita e ALMEIDA, Guilherme de.

*Noite de S. Paulo* (5 peças para canto e piano). São Paulo, s/d.

**Sinhazinha, opereta**

TUPYNAMBÁ, Marcello. *Sinhazinha querida*. Canto e piano. São Paulo: E.S.M, s/d.

*Revistas*

**O que o rei não viu, revista paulista**

TUPINAMBÁ, Marcello e BARROSO, Gastão. *Flor venenosa - dueto da cocaína* (foxtrot). Canto e piano. São Paulo: C.E.M.B., s/d.

**São Paulo futuro, revista paulista**

TUPYNAMBÁ, Marcello. *S. Paulo futuro*. Canto e piano. São Paulo: Sotero de Souza, s/d.

**Sem tirar nem pôr**

LORENA, B.A. *Sem tirar nem pôr* (tango). Canto e piano. Rio de Janeiro: E. Bevilacqua e C., s/d.

*Outros gêneros*

**Sorriso de mulher, sainete.**

TUPYNAMBÁ, Marcello e VIANNA, Oduvaldo. *Sorriso de mulher* (canção). Canto e piano. Manuscrito, s/d.

Todos os dados estatísticos apresentados ao longo desta tese foram elaborados a partir de uma pesquisa sistemática na imprensa diária paulistana. Foram compiladas todas as representações teatrais (declamadas e musicadas) ocorridas diariamente em São Paulo entre 1914 e 1934. O conjunto dessas informações está acessível para consulta numa base de dados disponível no endereço:

[www.memoriadamusica.com.br/teatromusicado](http://www.memoriadamusica.com.br/teatromusicado)

As representações podem ser pesquisadas por diferentes filtros: data ou período; teatro; companhia; gênero teatral; título da peça; autor do texto; autor da música. A figura abaixo exemplifica uma pesquisa que aponta todas as peças representadas no mês de janeiro de 1914 pela Companhia Brandão no teatro São José.

The screenshot shows a web browser window with the URL [www.memoriadamusica.com.br/teatromusicado/](http://www.memoriadamusica.com.br/teatromusicado/). The page title is "Pesquisar as representações teatrais em São Paulo entre 1914 e 1934". The search interface includes several filters:

- Data inicial:** 01/01/1914
- Data final:** 31/01/1914
- Teatro:** São José
- Companhia:** Brandão
- Gênero:** Todos
- Título peça:** Todos
- Autor do texto:** Todos
- Autor da música:** Todos

Below the filters is a section for "Pesquisa livre" (Free search) with a text input field and a "Filtrar" button. At the bottom left, there is a link "Sobre a base de dados".

Em alguns campos (como "Autor do texto", "Autor da música" e "Título da peça"), a listagem apresentada é muito longa, chegando a conter quase mil entradas. Para facilitar a consulta, basta clicar no campo e digitar as primeiras letras da palavra que se deseja buscar.

Além da pesquisa filtrada, restrita aos campos disponíveis, é possível efetuar uma busca por palavras na opção “pesquisa livre”. Os resultados dessa pesquisa contemplam todos os campos, exceto data. Por exemplo: é possível buscar todas as peças contendo a palavra “S. Paulo” no título. Essa busca pode ser associada aos filtros, restringindo-se os resultados, por exemplo, ao teatro “São José”, conforme ilustrado a seguir.

### Pesquisar as representações teatrais em São Paulo entre 1914 e 1934

Os resultados da pesquisa figuram numa tabela com nove colunas, conforme ilustração abaixo. A coluna “Sessões” (a) indica o número de vezes que a peça foi naquele dia. Nem sempre a maneira como a imprensa se referia ao gênero da peça (c) corresponde à classificação adotada nesta pesquisa para fins estatísticos (b). Os critérios adotados para a classificação dos gêneros estão explicitados no Capítulo 2.

Acima da tabela, sob a rubrica “Resultados”, é indicado o número de registros (ou seja, de linhas da tabela) encontrados na pesquisa. Também é indicado o “Total de representações”, que corresponde à soma da coluna “Sessões”. Esse dado é particularmente útil na elaboração de índices estatísticos.

#### Resultados (3)

#### Total de representações (6)

Paginação: 1								
Dia	Teatro	Companhia	Título da peça	Sessões	Gênero		Autor do texto	Autor da música
					Classificação	Imprensa		
29/01/1914	São José	Brandão (Companhia de operetas, mágicas e revistas)	Flor da virtude	2	opereta	opereta	Luiz de Castro (trad.)	
30/01/1914	São José	Brandão (Companhia de operetas, mágicas e revistas)	Pauzinho, O	2	revista	revista	Alvaro Peres	diversos autores
31/01/1914	São José	Brandão (Companhia de operetas, mágicas e revistas)	Pauzinho, O	2	revista	revista	Alvaro Peres	diversos autores

Este Anuário apresenta um mapa do circuito teatral paulistano entre 1914 e 1934, elencando as companhias que se apresentaram na cidade, sua origem, seu elenco, seu repertório. Vale lembrar que, ao contrário do teatro musicado carioca, sobre o qual já foram produzidas obras de referência, a cena teatral paulistana carece ainda de trabalhos informativos que auxiliem as pesquisas acadêmicas.

As informações recolhidas na imprensa originaram análises estatísticas organizadas ano a ano, considerando:

- a participação dos gêneros musicados no circuito teatral paulistano, em comparação com os gêneros declamados;
- as companhias de teatro musicado que visitaram a cidade, sua origem, seu repertório e informações da temporada (teatro, período, número de representações);
- os gêneros<sup>1</sup> musicados representados na cidade, quantificados em função do número de representações;
- as peças musicadas que tiveram maior número de representações.

Vale ressaltar, contudo, que as seções teatrais desses jornais restringiam-se, em geral, às casas de espetáculo localizadas no centro da cidade, bem como nos bairros mais elitizados (Campos Elíseos, Consolação, Santa Cecília) ou populosos (Braz, Barra Funda)<sup>2</sup>. Teatros e cineteatros do Bom Retiro, Ipiranga, Vila Mariana, Lapa e Mooca não recebiam atenção das colunas teatrais, salvo em situações especiais. De modo que as informações reunidas neste Anuário restringem-se a certas regiões da cidade São Paulo. Ainda assim, ele é bastante representativo, até porque era nessas regiões onde se concentravam a maioria das casas de espetáculo e da população paulistana.

Tendo em vista os objetivos desta pesquisa (compreender a relação ente teatro musicado e a produção cancional paulistana), e conforme os critérios

---

<sup>1</sup> Os gêneros foram quantificados com base na classificação adotada pela autora, que não necessariamente coincide com a classificação da imprensa, conforme explicitado no texto do Anexo 1.

<sup>2</sup> No *Correio Paulistano* e na *Folha da Manhã*, a cobertura teatral também parece estar vinculada aos anúncios pagos – ou seja, quando a companhia ou o teatro não dispunham de recursos para anunciar seus espetáculos, corria o risco de não serem noticiados na coluna especializada.

apresentados no segundo capítulo desta tese, os espetáculos teatrais foram agrupados em duas categorias: declamados (basicamente, dramas e comédias) e musicados (incluindo tanto os gêneros denominados “ligeiros”, tais como revistas, burletas e operetas, quanto os espetáculos líricos, a exemplo da ópera), sendo que apenas estes últimos foram analisados mais detidamente, os demais servindo apenas como parâmetro comparativo. De todo modo, a avaliação quantitativa da presença de gêneros teatrais na cidade de São Paulo ao longo do período analisado (1914-1934) revela a importância que estes adquirem na cidade, bem como sua diminuição relativa a partir dos anos 1930.

A organização de tantas informações, evidentemente, levantou alguns problemas. O primeiro deles refere-se à origem das companhias. Se, inicialmente, a grande maioria das trupes que se apresentavam em São Paulo provinha do Rio de Janeiro ou do exterior, a partir da segunda década do século XX, começam a se formar elencos locais estáveis na cidade. Alguns eram compostos unicamente por artistas paulistanos. Outros, porém, mesclavam artistas cariocas e locais, brasileiros e portugueses, ou brasileiros e italianos. Além disso, uma parcela muito grande de companhias era formada por artistas estrangeiros residentes na capital paulista, sobretudo italianos.

Como classificar esses grupos, em relação à origem? Com relação aos elencos nacionais, optamos por empregar a classificação “paulistano” ou “carioca” de acordo com a cidade em que a companhia foi fundada. Assim, mesmo sendo composta por muitos elementos do Rio de Janeiro, a companhia Gonçalves, por exemplo, fundada em São Paulo em 1914, é considerada paulistana, pois foi montada tendo em vista uma demanda local e tinha, em seu repertório, peças de diversos autores paulistas. Já as companhias de artistas italianos residentes em São Paulo, são classificadas como “italianas” pelo fato, impossível de ser ignorado, de que suas montagens eram feitas em língua italiana ou dialetal, com repertório correspondente. Havia, ainda, as companhias que, apesar de fundadas numa determinada cidade, como São Paulo ou Rio de Janeiro, tinham um caráter itinerante, mambembeando por todo o país. Era o caso, por exemplo, das companhias de Lyson Gaster e de Nino Nello. Ainda nesse caso, foi mantido como critério de classificação o local de fundação. Finalmente, a origem de muitos

elencos permanece obscura, sendo apontada, nas tabelas em que são agrupados, com um sinal de interrogação.

Um segundo problema diz respeito aos gêneros. Certas peças recebiam a mesma classificação por parte de seus autores, do público e dos cronistas. É o caso da *Capital federal* (burleta), da *Tim-tim* (revista) ou da *Viúva alegre* (opereta), para citar os títulos mais apreciados pelo público paulistano no período estudado. Outras peças, contudo, recebiam várias denominações, ora em função de modismos, ora por se situarem mesmo em regiões “limítrofes” entre um gênero e outro. É o caso das burletas-revistas, que eram organizadas em quadros, conforme as convenções revisteiras, mas se articulava em torno de um enredo burlesco. Mesmo nesses casos é possível classificar tais peças com base nas características de cada gênero, conforme apresentado no Capítulo 2.

## 1914

No ano de 1914, exibiram-se nas casas de espetáculo de São Paulo vinte companhias de teatro musicado:

	Companhia	Temporada	n° repres.	
			mus.	decl.
Cariocas	Brandão (Companhia de operetas, mágicas e revistas)	Politeama (12/01 a 28/01) São José (29/01 a 12/02) Variedades (14/02 a 01/03) São José (14/03 a 31/05)	233	13
	José Gonçalves (Companhia de revistas e operetas do Teatro São José)	São José (09/10 a 02/11; 06/11 a 22/11; 07/12 a 30/12) Colombo (03/11 a 05/11; 03/12 a 06/12) São Paulo (23/11 a 29/11) High Life (30/11 a 02/12)	161	0
	Eduardo Leite (Companhia Nacional de Operetas, Revistas e Mágicas dirigida por Eduardo Leite)	Variedades (01/08 a 20/08) São Paulo (21/08 a 24/08)	47	0
	Leonardo (Grande Companhia de Operetas, Revistas, Mágicas e Vaudevilles)	Politeama (07/04 a 24/04)	35	0
	Eduardo Vitorino (Companhia nacional de operetas)	Politeama (31/10 a 10/11) Colombo (11/11 a 16/11) Coliseu (17/11 a 19/11)	19	2



	Leopoldo Fróes (Companhia nacional de operetas, comédias, vaudevilles, mágicas e revistas do Teatro São José do Rio de Janeiro)	Apolo (27/12 a 31/12)	15	0
Paulistas	Palace Theatre (Companhia de operetas, revistas e mágicas, dirigida pelo ator Leonardo)	Palace (30/01 a 22/03)	101	0
	João Rodrigues (Companhia nacional de revistas, operetas, comédias e burletas)	São Paulo (16/10 a 09/11; 15/12; 22/12 a 31/12) Politeama (11/11 a 15/11) Colombo (18/11 a 22/11) Coliseu (26/11 a 10/12) Espéria (11/12 a 14/12; 16/12 e 17/12) Roma (18/12 e 19/12)	65	8
	Royal Trupe* (de operetas, comédias e variedades dirigida por Raul Soares)	Royal (24/08 a 30/08)	3	
Italianas	Vitale (Cia Italiana de operetas e operas cômicas)	São José (03/06 a 28/07)	66	0
	Cia Lírica Italiana	Politeama (31/01 a 18/02) São Paulo (12/02 a 22/02) Colombo (05/03 a 08/03)	31	0
	Scognamiglio Caramba	Palace (01/01 a 18/01)	21	0
	Cia Lírica Italiana do Teatro Constanzi	Municipal (08/08 a 15/08) Politeama (15/08 e 16/08)	10	0
Espanholas	Companhia espanhola de zarzuelas e operetas (gênero "chico")	Variedades (04/07 a 23/07) Royal (16/08 a 19/08) Politeama (20/08 a 23/08)	50	0
	Grande Companhia Espanhola de Operetas, Zarzuelas, Revistas, Comedias e Operas	Palace (24/10 a 01/11) Apolo (03/11 a 08/11)	31	0
	Trupe espanhola Mercedes Tressols	Politeama (01/01 a 04/01) Colombo (05/01 a 12/01)	16	3
	Valle (Companhia espanhola de zarzuelas e operetas)	Apolo (24/10 a 02/11)	16	2
Portuguesas	José Loureiro (Companhia Portuguesa do Teatro São Pedro do Rio de Janeiro)	Apolo (28/08 a 15/09)	42	0
	Taveira (Companhia de Operetas do Teatro Trindade de Lisboa, dirigida por Afonso Taveira)	Apolo (18/09 a 12/10)	30	0

Também se apresentaram sete companhias de teatro declamado, das quais três também representaram espetáculos musicados:

Tabela A2 – Companhias de teatro declamado em cartaz em São Paulo – 1914				
	Companhia	Temporada	n° repres.	
			mus.	decl.
Italiana	Gastone Monaldi (Companhia dramática Gastone Monaldi)	-	0	45
	Clara Zorda (Cia dramática italiana)	-	0	15
	Cia Social Italiana (Cômica, dramática, de variedades e <i>gran guignol</i> , Empresa Pascoal Segreto).	-	0	4
	Cittá di San Paolo (Companhia dramática italiana)	-	0	2
Portuguesa	Adelina Abranches e Alexandre Azevedo (Cia Portuguesa)	-	1	31
	Eduardo Pereira (Cia Dramática Portuguesa)	-	0	13
Paulista	Arruda (Companhia de comédias, operetas e revistas)	-	3	25
	Royal Trupe	-	3	9
Alemã	Companhia Alemã Israelita	-	0	1

Em 1914, numa tendência que se repetirá nos anos seguintes, nota-se a clara predominância do teatro musicado sobre o declamado, tanto em número de representações (Gráfico A1) como em número de companhias (Gráfico A2). Tal predominância se manterá ao longo dos anos 1910, só se alterando em meados dos anos 1920, com a popularização de certas companhias de comédia, e a partir dos anos 1930.

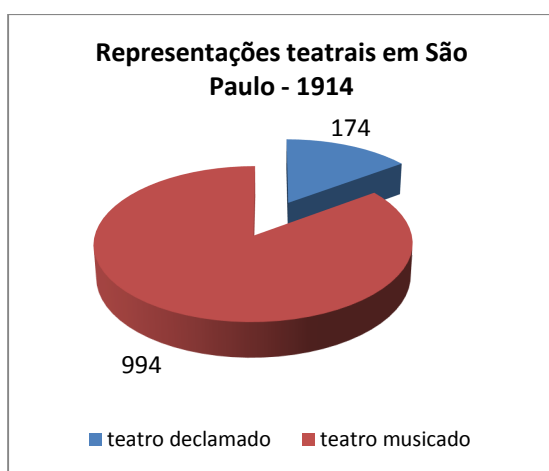


Gráfico A1

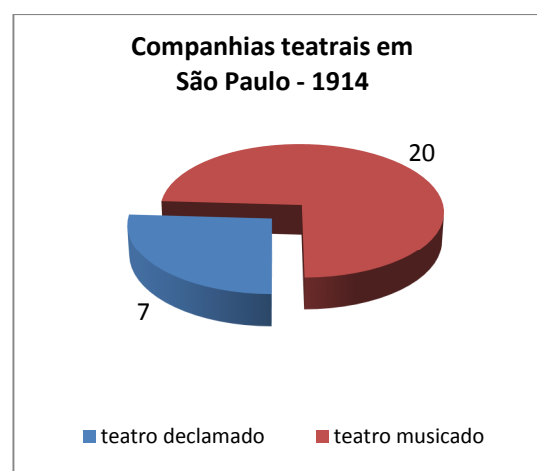


Gráfico A2

Vale lembrar que a eclosão da Grande Guerra impediu o trânsito das companhias estrangeiras, obrigando as que aqui se encontravam a permanecer no país e impedindo a vinda de outras. Ao mesmo tempo, a crise econômica provocada pelo contexto bélico levou as companhias cariocas a procurarem novas praças, principalmente São Paulo, cuja economia florescente voltada para um mercado interno em expansão impediu o fechamento dos teatros. A demanda por divertimentos, aliada à forte presença de artistas estrangeiros ou vindos do Rio de Janeiro, fomentou a proliferação de companhias locais. Foi assim que surgiram as companhias Arruda, liderada pelo ator cômico Sebastião Arruda, que nesse momento apresentava principalmente comédias; a companhia João Rodrigues, liderada pelo ator português, homônimo, radicado em São Paulo; a Companhia do Palace Theatre, organizada pelo ator Leonardo para ocupar a casa de espetáculos homônima; e a Trupe Royal, organizada para ocupar o cine-teatro Royal. Assim, apesar de o número de companhias estrangeiras ser superior ao de nacionais (Gráfico A3), o número de representações das companhias paulistas e cariocas, somadas, ultrapassa 70% do total de representações (Gráfico A4).

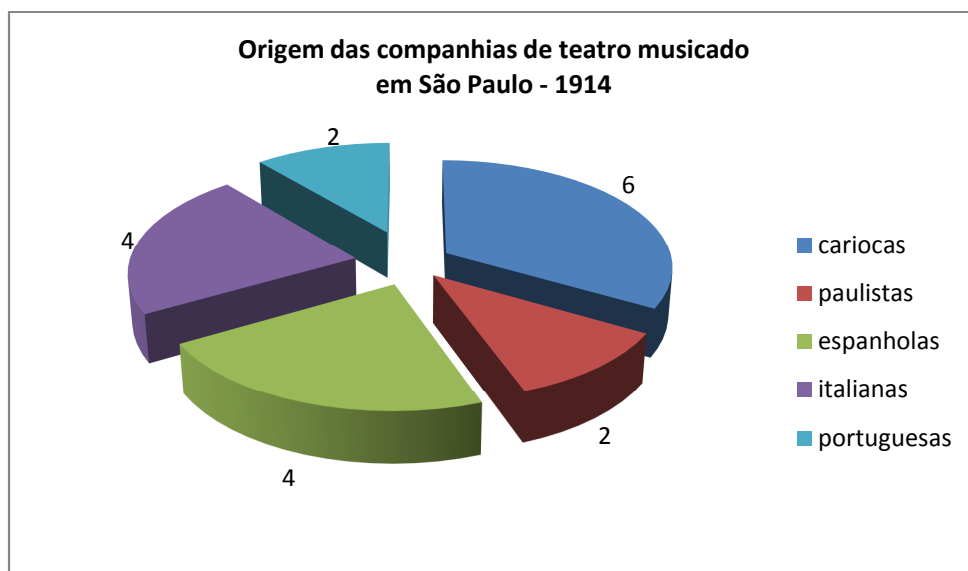


Gráfico A3

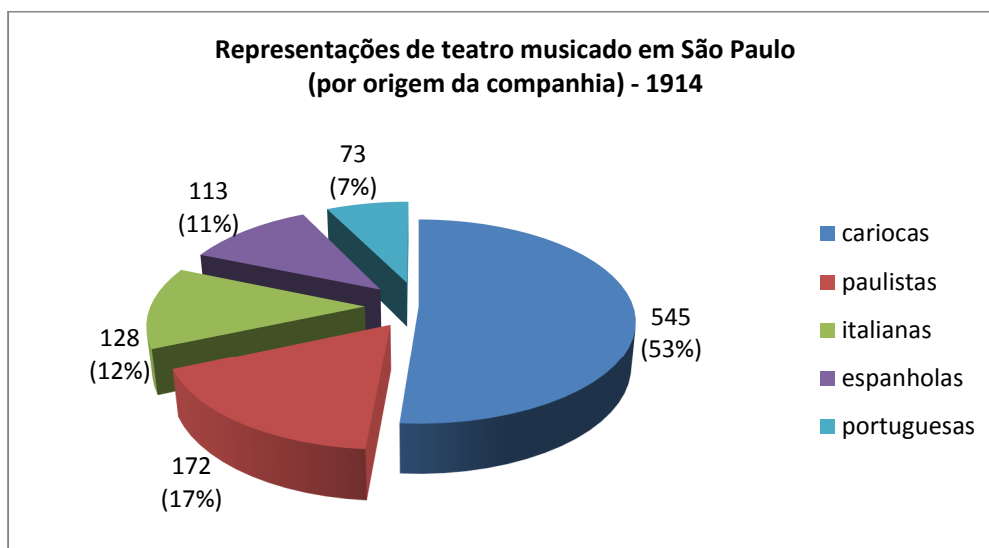


Gráfico A4

Com relação aos gêneros teatrais musicados, a revista reafirma sua preferência pelo público, lamentada pelos cronistas teatrais da imprensa, que vêm nesse “gênero menor” um espaço para licenciosidades nos palcos e um entrave ao desenvolvimento da grande arte teatral. Em segundo lugar, aparece a opereta, gênero ainda bastante cultivado e que, muitas vezes, constituía o carro-chefe de algumas companhias. Vale lembrar que, ao contrário das revistas, as operetas muito raramente eram apresentadas em espetáculos por sessões, o que também explica sua inferioridade numérica. Em terceiro lugar aparecem as burletas, que ao longo de todo o período estudado irão dividir o segundo lugar na preferência do público com as operetas. As zarzuelas, gênero cultivado na cidade desde o século XIX<sup>488</sup>, e que praticamente desaparecerá dos palcos brasileiros nos anos seguintes, ainda ocupam um lugar de destaque, o que se explica, em parte, pela forte presença de companhias espanholas na cidade (4 companhias, que se apresentaram regularmente ao longo de todo o ano). É essa mesma presença que explica o número importante de sainetes, gênero espanhol que, nesse momento, indicava um espetáculo de curta duração e caráter alegre. Finalmente, tem-se a ópera, gênero que jamais atingiu grande representatividade numérica, mas que esteve presente, de forma constante, ao longo de todo o período estudado.

<sup>488</sup> ARAÚJO, Victor Gabriel de. *Zarzuela. O teatro musical espanhol em São Paulo*. Tese (Doutorado em História Social). Assis, FFCL-UNESP, 2000.

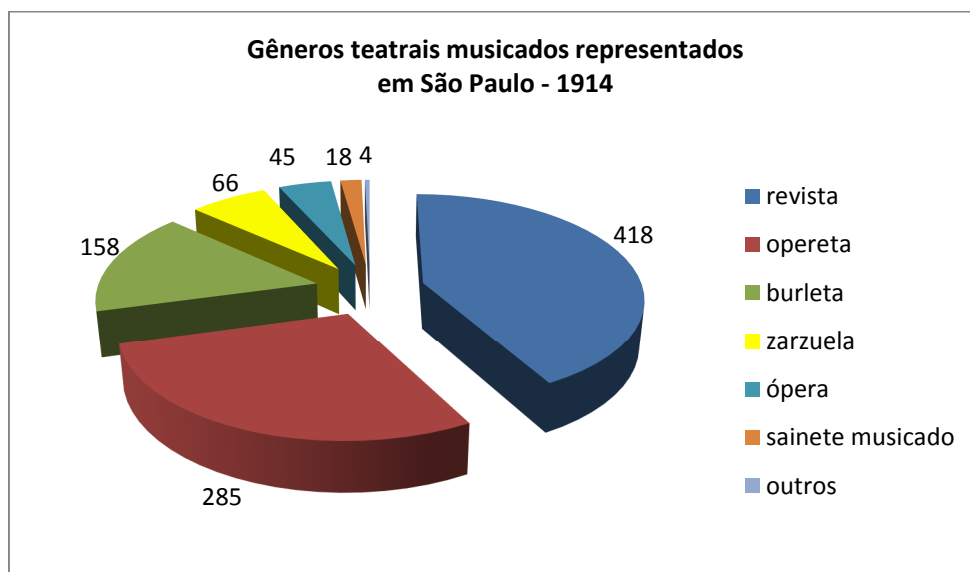


Gráfico A5

As duas peças musicadas mais representadas nesse ano foram duas revistas paulistas (Gráfico A6). *S. Paulo futuro*, libreto de Danton Vampré e música de Marcello Tupynambá, alcançou 73 representações, um marco no teatro musicado paulistano. Foi representada pela Companhia Brandão de mágicas e revistas, que estreou no dia 24 de abril, e também pela Companhia de burletas e operetas do Teatro São José do Rio de Janeiro. *Só pra falar*, também qualificada de “paulista” – embora seu autor, Cardoso de Menezes, que vivia temporariamente em São Paulo, fosse carioca. A peça, musicada por Luiz Filgueiras, alcançou 43 representações, número considerável numa praça como São Paulo. Todas as encenações foram feitas pela Companhia de revistas e operetas do Teatro São José do Rio de Janeiro.

A revistas cariocas *Nas zonas...*, de Cinira Polonio e e *Não se impressione!*, da famosa dupla Cardoso de Menezes e Carlos Bittencourt, música de Luz Junior, bem como a revista portuguesa *Tim-tim por tim-tim*, de Antonio de Souza Bastos, que desde sua estréia no Rio de Janeiro, em 1892, fez grande sucesso entre o público brasileiro, também obtiveram destaque, como revela o Gráfico A6, a seguir. Com menor expressão numérica, mas também exitosas, tem-se a revista carnavalesca *Fandanguassu*, de 1913, em que figurava o famoso maxixe homônimo; as revistas de costumes cariocas *Não pode!*, de Raul Martins, e *O pauzinho*, também carioca; além das revistas paulistas *Na ponta da faca*, texto de João Rodrigues e música de

Eduardo Bourdot, e *São Paulo em fraldas*, texto de Ricardo de Oliveira e Ernesto Paiva Rio, música de Bentinho Cintra.

Para efeitos comparativos, deve-se mencionar que a revista *Não pode!*, por exemplo, um dos maiores sucessos do ano de 1913 no Rio de Janeiro, contou com 182 representações na Capital Federal naquele ano, mais que o dobro de representações da revista de maior sucesso em São Paulo em 1914, *S. Paulo futuro*. Arriscamos a explicar essa diferença numérica atribuindo-a a diversos fatores: a superioridade numérica da população carioca em relação à de São Paulo; a precedência do teatro musicado carioca em relação ao paulistano e sua concentração em torno da praça Tiradentes. Em São Paulo, diferentemente, havia uma pulverização dos teatros – concentrados no centro, é verdade, mas igualmente espalhados por diversos bairros, especialmente os operários, como o Brás –, o que fazia do público do teatro musicado um universo bastante heterogêneo.

Entre as burletas, destaca-se *Uma festa em Guariroba*, de Assis Pacheco, também conhecida como *Tim-tim mirim*. A peça narra a história da montagem, numa cidade do interior, da famosa revista portuguesa *Tim-tim por tim-tim*. Obteve 21 representações, levadas ao palco por diferentes companhias. A velha e sempre retomada *A Capital Federal*, de Arthur Azevedo, também obteve sucesso, com 29 representações, também por companhias paulistas e cariocas. Também se destacaram *Na roça*, comédia do mineiro Belmiro Braga representada na forma de burleta, precursora das chamadas “sertanejas”, e *Sempre no antigo*, burleta de Raul Martins também chamada de opereta ou de revista algumas vezes.

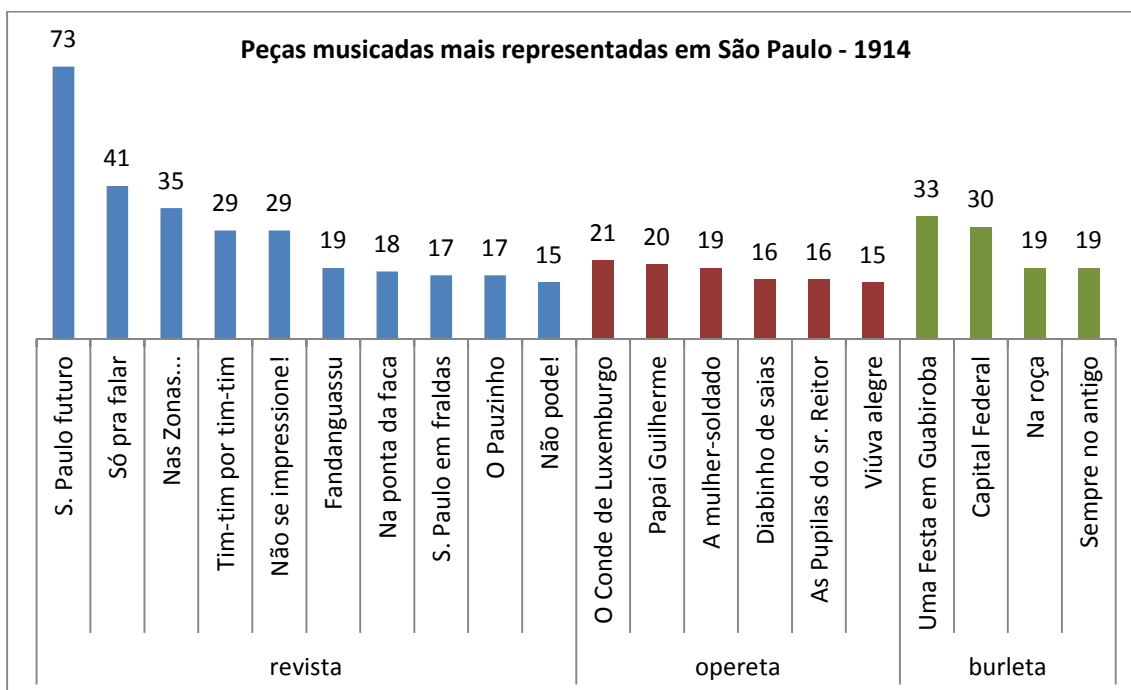


Gráfico A6

## 1915

Apresentaram-se em São Paulo, no ano de 1915, as seguintes companhias de teatro musicado:

Tabela A3 - Espetáculos musicados – 1915				
	Companhia	Temporada	n° repres.	
			mus.	decl.
portuguesa	Galhardo (Companhia portuguesa de operetas e revistas do teatro Eden de Lisboa)	Palace (27/04 a 20/06)	139	0
	Galhardo-Palmyra (Eden Teatro de Lisboa)	Casino Antártica (22/07 a 05/08) Casino Antártica (27/11 a 31/12)	50	0
carioca	Leopoldo Fróes (Companhia nacional de operetas, comédias, vaudevilles, mágicas e revistas do Teatro São José do Rio de Janeiro)	Apolo (01/01 a 31/01) São José (01/03 a 18/03)	158	4
	Companhia de Operetas e Revistas do Theatro Republica do Rio	Casino Antartica (07/08 a 29/08)	46	0

	Gênero Livre (Companhia de Vaudevilles dirigida por Eduardo Vieira)	São José (03/04 a 18/04) Palace (29/04 a 09/05)	14	36
Paulista	João Rodrigues (Companhia de Operetas, Revistas e Vaudevilles)	Palace (14/07 a ??)	46	27
	Leal e Zapparoli (troupe nacional de operetas, comédias e burletas)	Brasil (12 a 24/07)	4	6
Espanhola	Esperança Iris (Companhia espanhola de operetas vinenses)	Casino Antártica (22/10 a 16/11)	30	1
Itali- ana	Cia Lyrica Italiana Mocchi-De Rosa	Municipal (20/09 a 04/10)	16	0
	Galli-Curci-Hippolito (Compahia Lyrica Italiana)	Municipal (26/10 a 31/10)	7	0

Das companhias de teatro declamado, uma apresentou espetáculos musicados:

Tabela A4 - Espetáculos declamados – 1915				
	Companhia	Temporada	n° repres.	
			mus.	decl.
portuguesa	Adelina Abranches-Alexandre de Azevedo	-	0	68
	Luiz Tito e A. Lino (Companhia dramática portuguesa)	-	0	6
italiana-	Cittá di Napoli (Companhia dialetal dirigida por Carlo Nunziata)	-	5	48
	Tina Orsini (Companhia de dramas, comédias e Grand Guignol de Tina Orsini Sansoldo e Romolo Turodo)	-	0	39
	Salvini (Companhia dramática italiana)	-	0	28
	Alberto Capozzi (Cia dramática Italiana)	-	0	10
	Alfredo Murino (Companhia dramática napolitana)	-	0	10
	Giorgio Castiglione (Companhia Dramática italiana de dramas sacros)	-	0	9
	Cia Dramatica Italiana (permanente na cidade de S. Paulo)	-	0	1
carioca	Lucília Peres (Companhia Nacional de Dramas, Comédias e Vaudevilles, sob direção de Leopoldo Fróes)	-	0	38
	Eduardo Pereira (Companhia Dramática Popular)	-	0	11



francesa	Charles Lebrey (Grande Companhia de Comédia Francesa)	-	0	26
	Felix Huguenet (Companhia Dramática Francesa)	-	0	11
argentina	Companhia dramática rio-platense	-	0	25

Embora o número de companhias de teatro declamado tenha sido maior que o das de teatro musicado (Gráfico A7), em 1915 manteve-se a tendência do ano anterior no que se refere ao número representações, com a predominância de espetáculos com música (Gráfico A8).

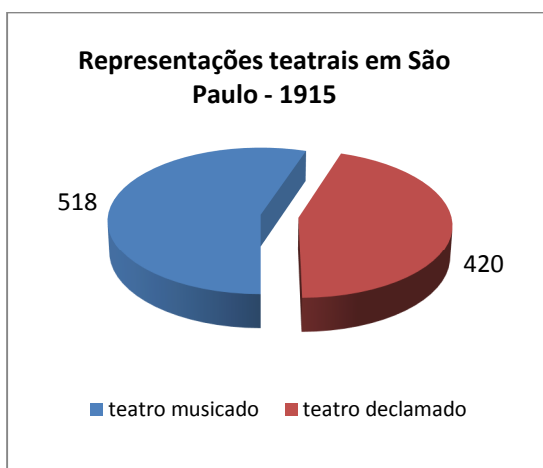


Gráfico A7

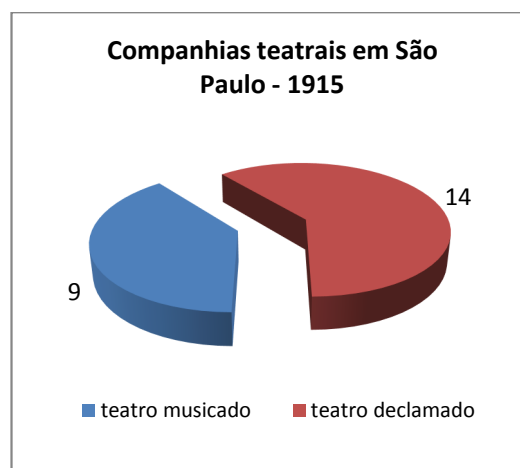


Gráfico A8

As companhias nacionais continuam a superar numericamente de estrangeiras, sendo responsáveis por pouco mais de 50% das representações de teatro musicado (Gráfico A10). Dentre elas, ainda predominam as cariocas.

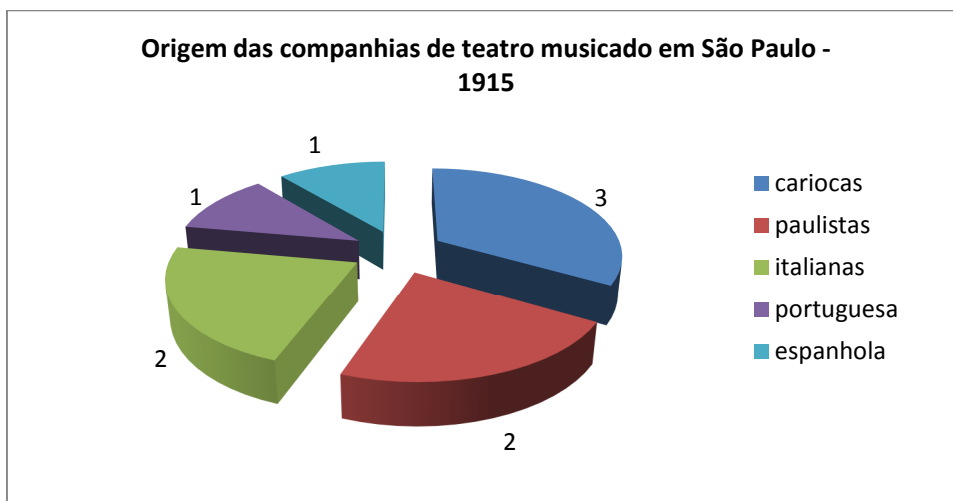


Gráfico A9

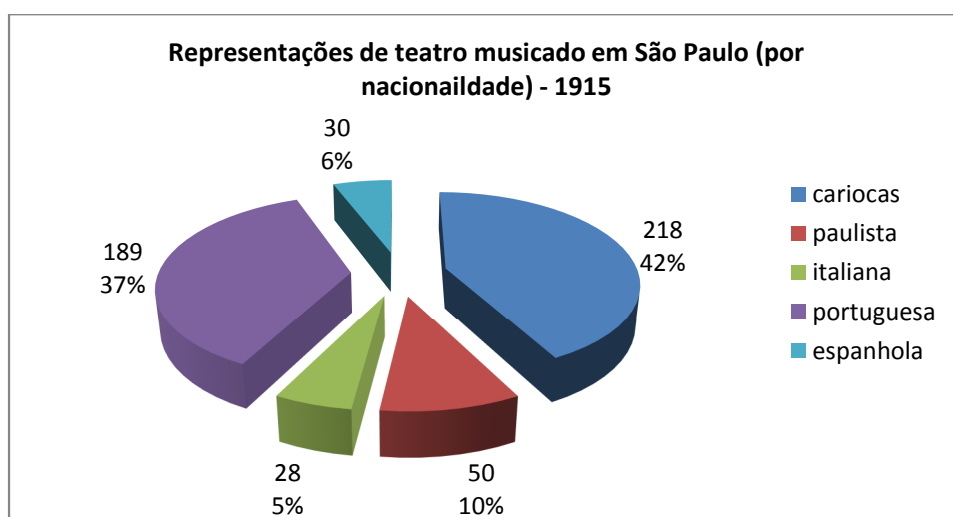


Gráfico A10

O grande número de representações de companhias portuguesas se deve à bem-sucedida temporada da Companhia Galhardo, com 189 funções. Outra companhia que se destaca nesse ano é a de Leopoldo Fróes, conhecida como Companhia Nacional de Operetas do Teatro São José do Rio de Janeiro. Trata-se de uma das companhias de mais duradouras da história do teatro musicado brasileiro, tendo permanecido em atividade por mais de dez anos.

Entre as companhias de teatro musicado, há duas paulistas: a de João Rodrigues e a Zaparolli. Vale destacar também a presença na cidade do Circo Benjamin, que além dos números circenses, apresentava espetáculos teatrais, sendo o de maior sucesso a revista de sua autoria, *Tudo pega*. Contudo,

enquadrados no grupo de variedades (e não de espetáculos teatrais), essas representações não foram computados nesta análise estatística.

Com relação aos gêneros representados, a tendência do ano anterior se mantém, com a predominância de revistas, seguida por operetas e burletas.

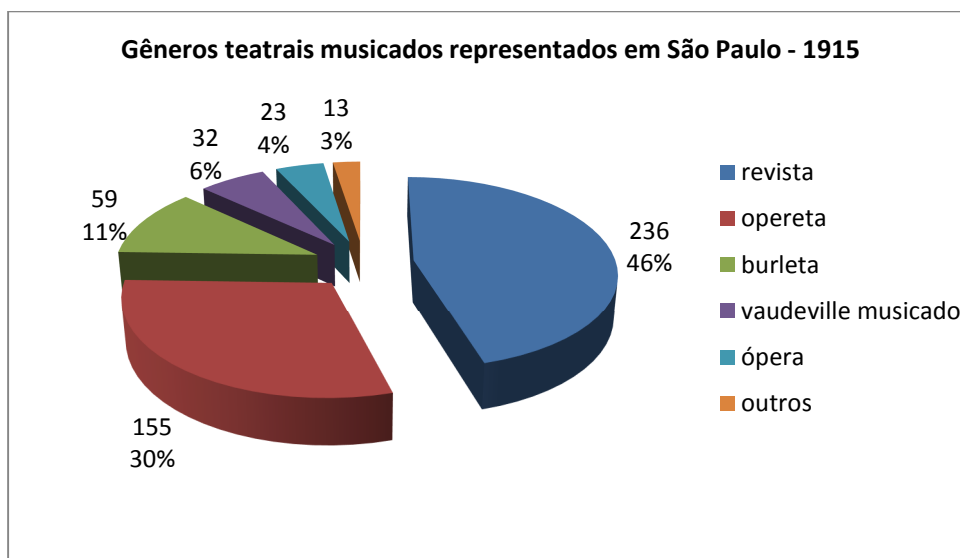
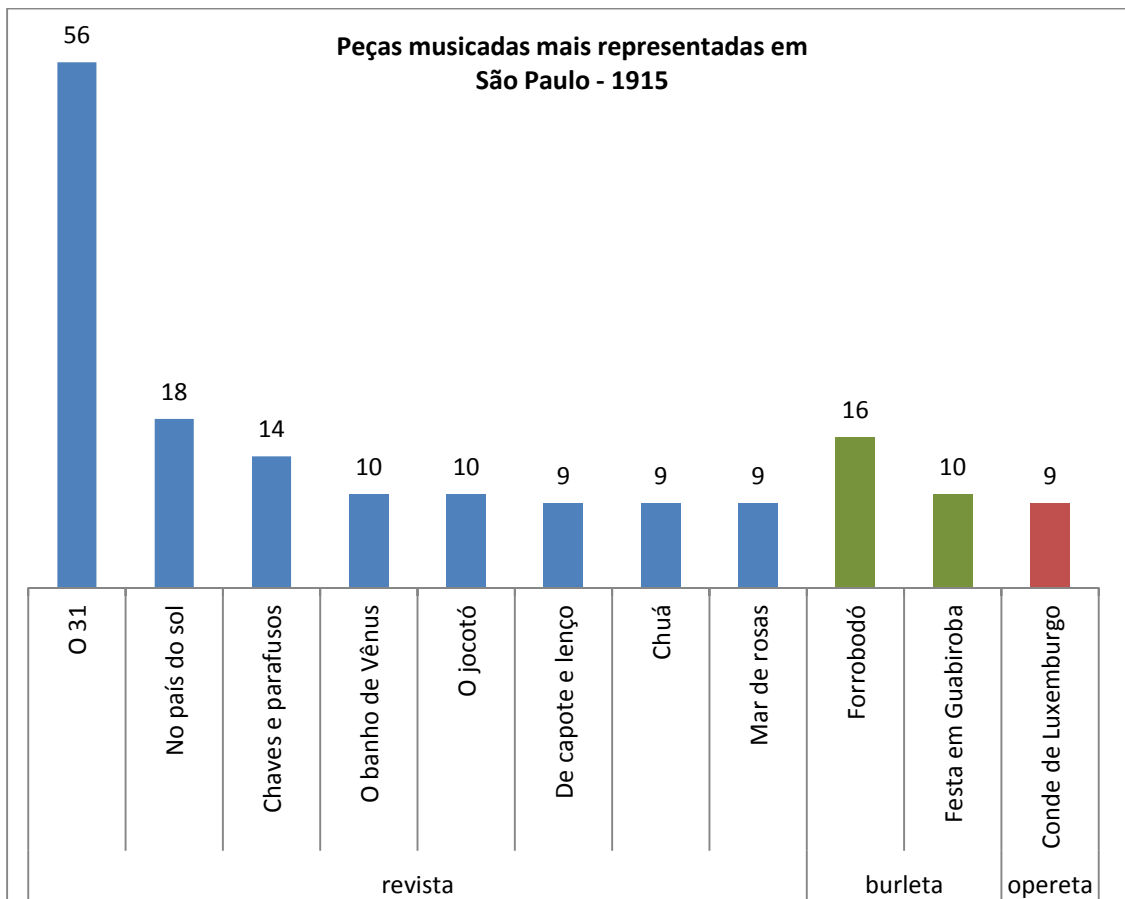


Gráfico A11



A peça que teve maior número de representação foi a revista portuguesa *O 31*, de Luiz Galhardo, Pereira Coelho e Alberto Barbosa, música de Thomaz del Negro e Alvez Coelho (52 representações, todas pela Companhia Galhardo), seguida por outra revista portuguesa, *No país do sol*, de Carlos Leal e Avelino de Souza, música de Luz Junior (18 representações, todas pela Companhia Galhardo).

### 1916

Em 1916, duas novas trupes locais aparecem em São Paulo: a do ator Oliveira, que ocupa o Palace Theatre, unindo-se depois com o ator Barbosa; e a do ator Theodoro Taveira, um português que imitava caipiras e cuja trupe costumava mambembear pelo interior de São Paulo. Acreditamos que o pequeno número de representações das companhias deva-se antes à omissão da imprensa (as companhias ocupavam pequenos teatros) do que ao fracasso das temporadas.

Tabela A5 - Espetáculos musicados – 1916				
	Companhia	Temporada	n° repres.	
			mus.	decl.
paulista	João Rodrigues	Palace (17/03 a 31/07) Barra Funda (10 a 28/08) Brasil (30/08 a 20/09)	125	68
	Oliveira (troupe do Palace Theatre, dirigida pelo ator Oliveira)	Palace (12/11 a 17/12)	24	10
	Taveira (Companhia nacional de variedades)	Barra Funda (20 a 27/07) Palace (02/08 a 01/10) América (4 a 22/10)	58	26
	Oliveira e Barbosa (Cia de Variedades, Revistas e Operetas dirigida pelo ator Barbosa)	Barra Funda (01/10) Palace (17/10 a 10/11)	16	20
italiana	Vitale (Companhia italiana de operetas)	Casino Antártica (25/08 a 18/10) Palace (22/11 a 31/12)	109	0
	Maresca (Companhia Italiana de Operetas)	Apolo (24/03 a 23/04) Apolo (24/06 a 24/07)	74	0
	Rotoli e Biloro (Companhia Lírica Italiana)	São José (06/04 a 03/05) São José (31/05 a 13/06)	52	0
	Caramba-Scognamiglio (Cia italiana de operetas)	São José (29/11 a 28/12)	35	0
	Companhia Lyrica Italiana (Walter Mocchi)	Municipal (21/09 a 10/10)	20	0
ugu	Ruas (Companhia portuguesa de Revisas, Féeries e Operetas do Teatro Apolo de Lisboa)	São José (05/07 a 10/08)	81	0

	Carlos Leal (Companhia do Eden Theatro de Lisboa, dirigida por Carlos Leal)	Apolo (08/12 a 17/12) Palace (18/12 a 31/12 - a temporada continua no ano seguinte)	52	1
	Galhardo (Grande Companhia de Operetas do Eden Theatro de Lisboa)	Apolo (01/01 a 09/01) Casino Antártica (01/06 a 21/06)	35	0
Carioca	Companhia de operetas e revistas do Theatro Apollo do Rio	São José (11/03 a 02/04)	52	0
	Salles Ribeiro	Apolo (17/06 a 18/06?)	2	0
	Companhia Lírica Nacional	Municipal	1	0
Espanhola	Esperança Iris (Companhia espanhola de operetas vienenses)	São José (02/02 a 09/03)	44	0
?	Trupe de variedades	Casino Antartica (3 e 3/05)	4	0
	A. Martins	Palace (02/10 a??)	1	0

Tabela A6 - Espetáculos declamados – 1916				
	Companhia	Temporada	n° repres.	
			mus.	decl.
Portuguesa	Christiano de Souza	-	9	60
	Adelina - Aura Abranches (Companhia portuguesa)	-	0	41
	Companhia de comédias e vaudevilles do Theatro Polytheama de Lisboa	-	0	18
Italiana	Cittá di Napoli (Companhia dialetal de Carlo Nunziata)	-	2	55
	Cuore e Arte	-	0	1
Francesa	Guitry (Companhia dramática francesa de Lucien Guitry)	-	0	10
Carioca	Leopoldo Fróes	-	2	83
?	Luiz de Freitas	-	0	1

No tocante à participação dos espetáculos musicados na cena teatral paulista, o ano de 1916 mantém a mesma tendência dos anos anteriores.

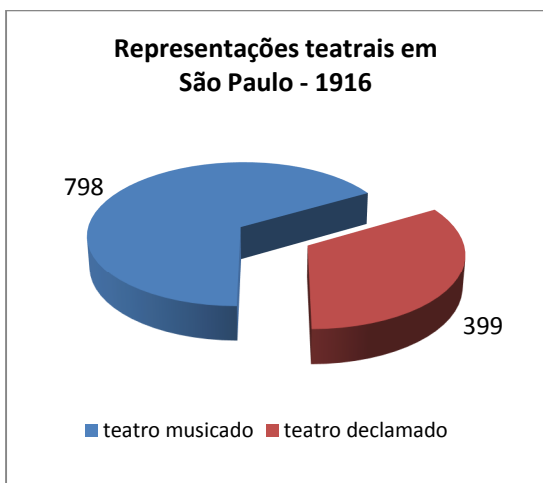


Gráfico A13

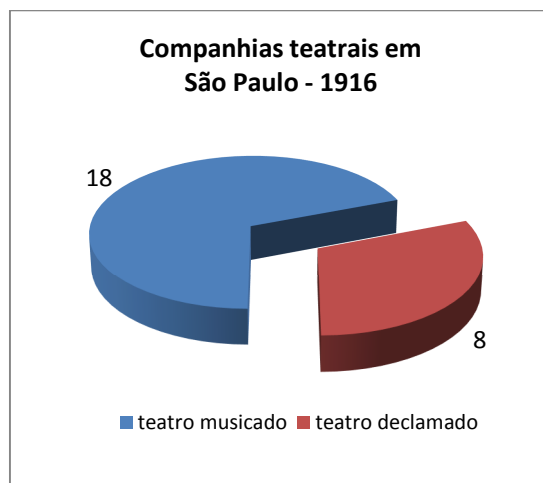


Gráfico A14

No que se refere à origem dos elencos, as companhias italianas se destacam, tanto em número de elencos quanto em número de representações. Esse fato deveu-se às bem-sucedidas temporadas das Companhias de opereta Vitale e Maresca, bem como da Companhia Lírica Rotoli e Biloró.

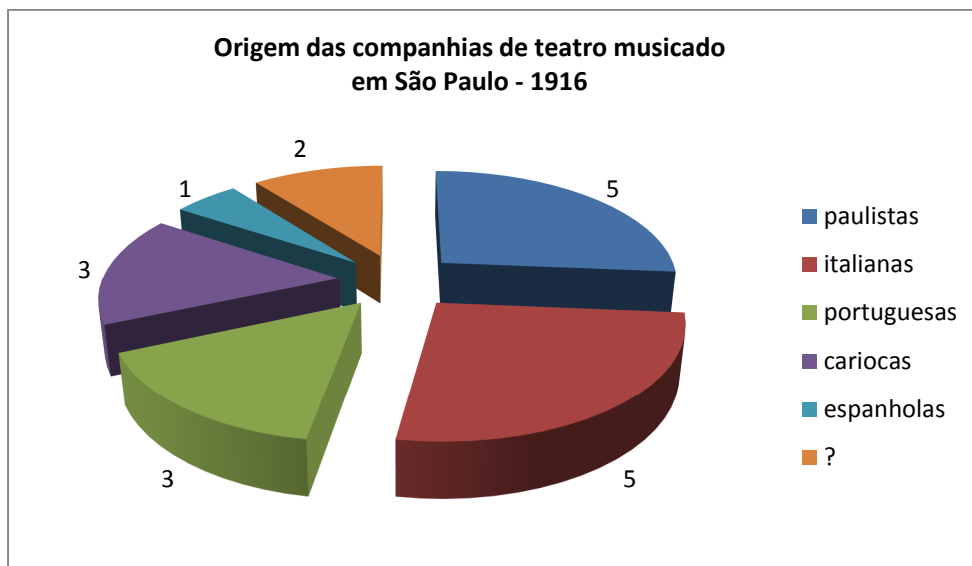


Gráfico A15

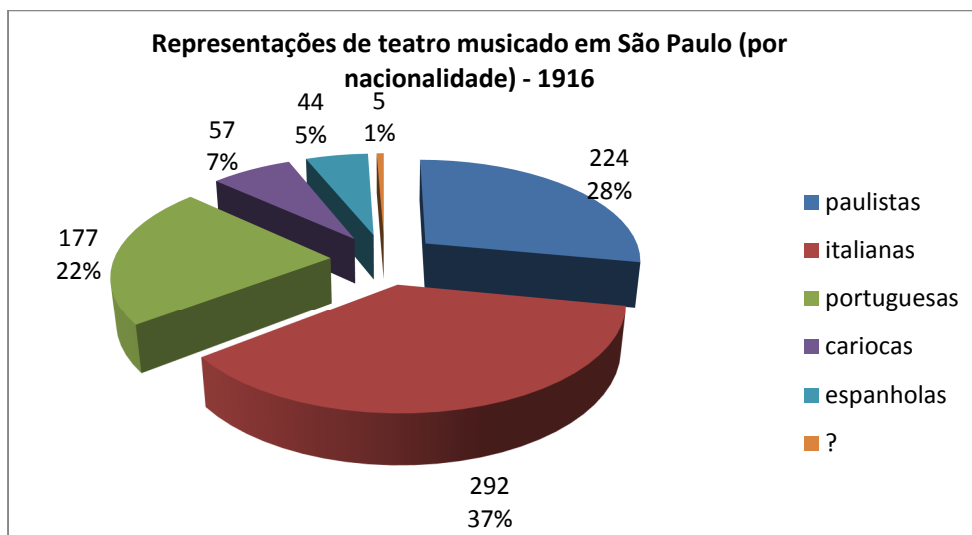


Gráfico A16

Com relação aos gêneros representados, temos um ano atípico, com a opereta superando a revista, e a ópera, a burleta, o que provavelmente se deve às longas duradouras temporadas das companhias italianas.

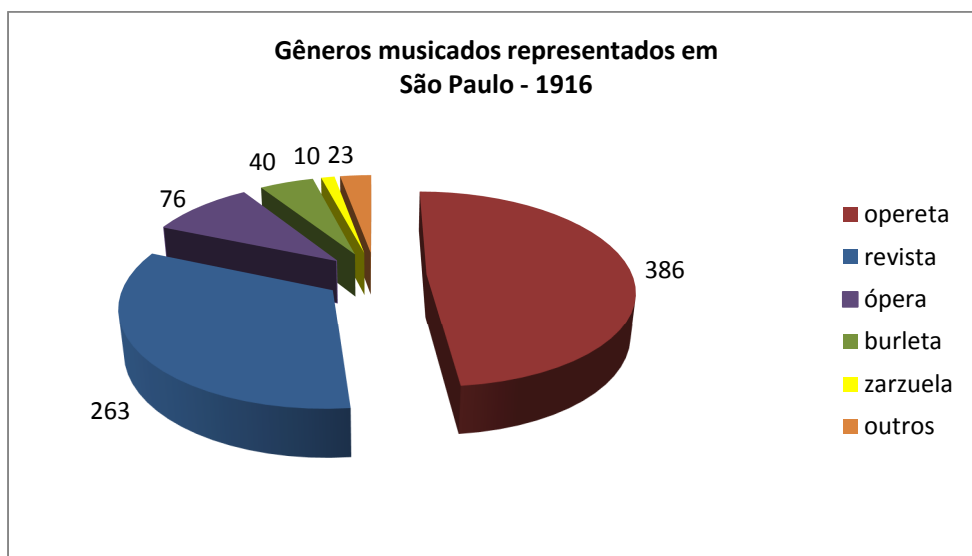


Gráfico A17

As peças mais representadas nesse ano foram a revista paulista *Na ponta da faca*, de João Rodrigues, além das operetas italianas *Duquesa do Bal-Tabarin* e *Addio Giovanezza*, ambas de Carlo Lombardo, e as vienenses *Menina do cinema*, de Franz Lehar, e *Casta Suzanna*, de Jean Gilbert, todas levadas à cena por companhias estrangeiras.

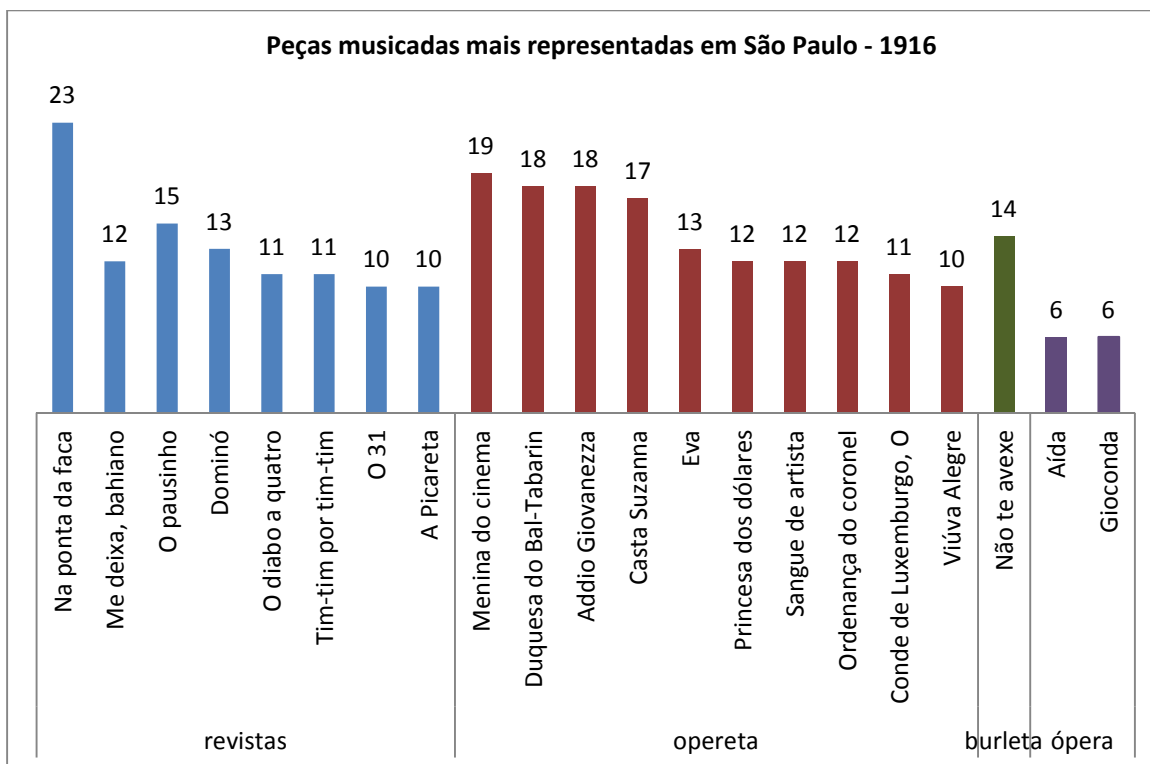


Gráfico A18

## 1917

As seguintes companhias se apresentaram em São Paulo em 1917:

Tabela A7 - Espetáculos declamados – 1917				
	Companhia	Temporada	n° repres.	
			mus.	decl.
Paulista	Arruda	Boa Vista (03/08 a 28/12 – a temporada continua no ano seguinte)	357	28
	Palacio Teatro (Companhia dirigida por João Rodrigues)	Palacio (27/01 a 05/03)	31	8
	Irmãs Pombo	América (18 a 31/10) S. Pedro (01 a 12/11) Mafalda (05 a 08/12)	20	0
	Edu Carvalho (Cia Nacional de Revistas e Operetas)	Brás Cinrma (11/11 a??) Palacio (18 a 31/12)	18	1
	Taveira	Teatro da Paz (10/11 a 02/12) Isis (27/12 a??)	12	6
	Leite e Pinho (Companhia de Comédias, Operetas, Burletas, Vaudevilles, Farsas e Revistas)	Colombo (06 a 11/03)	6	0



	Carlos de Paiva (Companhia Paulista de Operetas e Comédias dirigida pelo actor Carlos de Paiva)	Colombo (31/08 a 03/09)	4	0
	João Rodrigues	América (16/03 a??)	1	0
Carioca	Candido de Castro (Companhia de Operetas, Burletas e Revistas)	Palacio (27/09 a 04/11)	78	0
Ítalo-paulista	Companhia Italo-Paulista	Boa Vista (03/07 a 09/07) São José (18/08 a 16/09)	66	0
Italiana	La Giovanissima	Municipal (19/07 a 13/08) Municipal (01/12 a 16/12) São José (17/12 a 29/12)	66	0
	Rotoli e Billoro (Companhia Lírica Italiana)	São José (23/02 a 25/03) São José (30/03 a 08/04)	54	0
	Vitale	Casino Antartica (01/01 a 18/02)	48	0
	Cia Lírica Italiana	São José (26/10 a 19/11)	29	0
	Cia Lírica (antiga Rotoli e Biloró)	Municipal (25/09 a 11/10)	25	0
	Grande Companhia Lírica Italiana	São José (07/07 a 31/07)	19	0
	La Mediterranea	Espéria (08/12 a ??)	1	3
Chilena	Aída Arce (companhia "espanhola" de zarzuelas e operetas)	São José (05/06 a 24/06)	24	0
Portuguesa	Henrique Alves* (Companhia portuguesa de operetas e revistas)	São José (05/05 a )	20	2
	Carlos Leal (Companhia do Eden Theatro de Lisboa, dirigida por Carlos Leal)	Palacio (01//01 a 09/01)	17	2
	Cia Popular Portuguesa	Teatro da Paz (18 e 19/03??)	2	0
?	Pimentel (Companhia de operetas, revistas e comedias, dirigida pelo ator Pimentel)	Colombo (12/09 a??)	1	0

Tabela A8 - Espetáculos declamados – 1917				
	Companhia	Temporada	n° repres.	
			mus.	decl.
Paulista	Companhia Dramática de S. Paulo	-	0	128
	Alzira Leão** (troupe de comédias, grand guignol e variedades)	-	23	92
	Caiafa-Peres	-	1	29
	Carrara	-	3	7
Carioca	Alexandre de Azevedo	-	0	73
	Leopoldo Fróes**	-	27	67
-	Cittá di Napoli	-	6	71

	Città di Roma (dirigida por Jorge Lambertini)	-	0	9
	Companhia Napolitana de prosa e variedades	-	0	1
Portuguesa	Christiano de Souza (Companhia de comédias e vaudevilles)	-	5	53
Francesa	André Brulé	-	0	14

No que se refere à relação entre o teatro musicado e o declamado, o ano de 1917 manteve a mesma tendência dos anteriores.

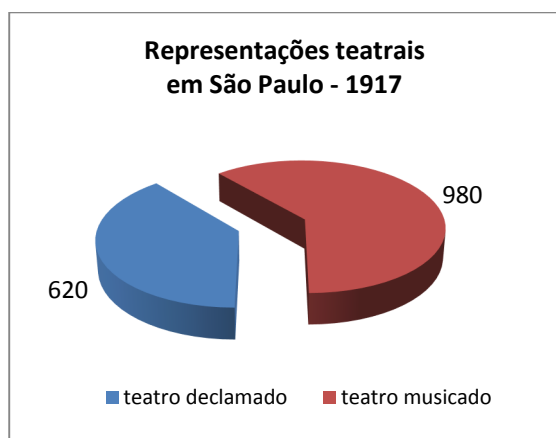


Gráfico A19

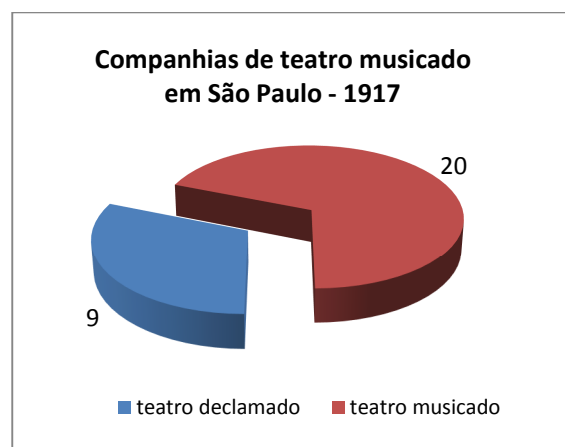


Gráfico A20

Embora o número de elencos estrangeiros supere o de nacionais (Gráfico A21), as companhias cariocas e paulistas, juntas, respondem por mais da metade das encenações de teatro musicado na cidade de São Paulo (Gráfico A22). O ano de 1917 foi marcado pela longa temporada de uma importante companhia local: a Arruda, que permaneceu por vários meses no teatro Boa Vista.

Note-se que companhias como a Edu Carvalho, ora se autodenominavam “paulista”, ora “nacional”.

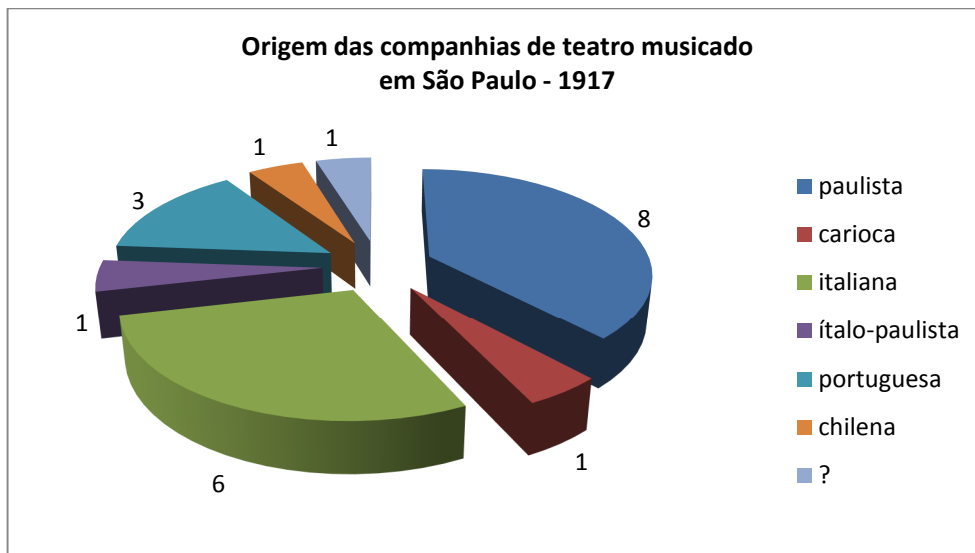


Gráfico A21

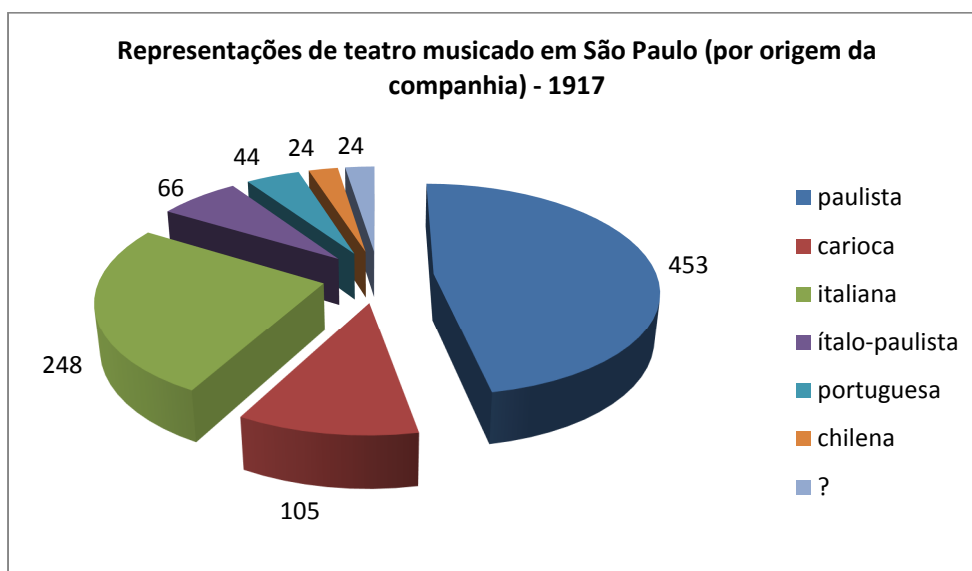


Gráfico A22

Com relação aos gêneros representados, a revista recupera sua hegemonia, seguida pela opereta e pela burleta.

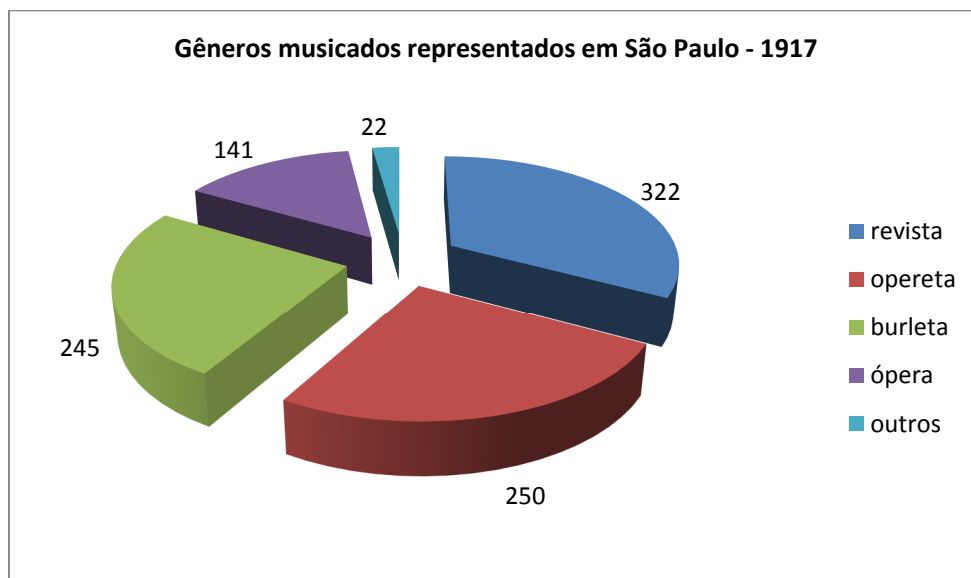


Gráfico A23

A peça mais representada em São Paulo nesse ano, entretanto, não foi uma revista, e sim a burleta paulista *Uma festa na Freguesia do Ó*, de Danton Vampré, música de Tenente Lorena, seguida pelas também burletas *Uma festa em Guabiroba* e *O contrabando*, de Sebastião de Almeida, todas pela Cia Arruda, além da já citada opereta italiana *Duquesa do Bal-Tabarin*, de Lombardo (20 representações, todas por companhias estrangeiras).

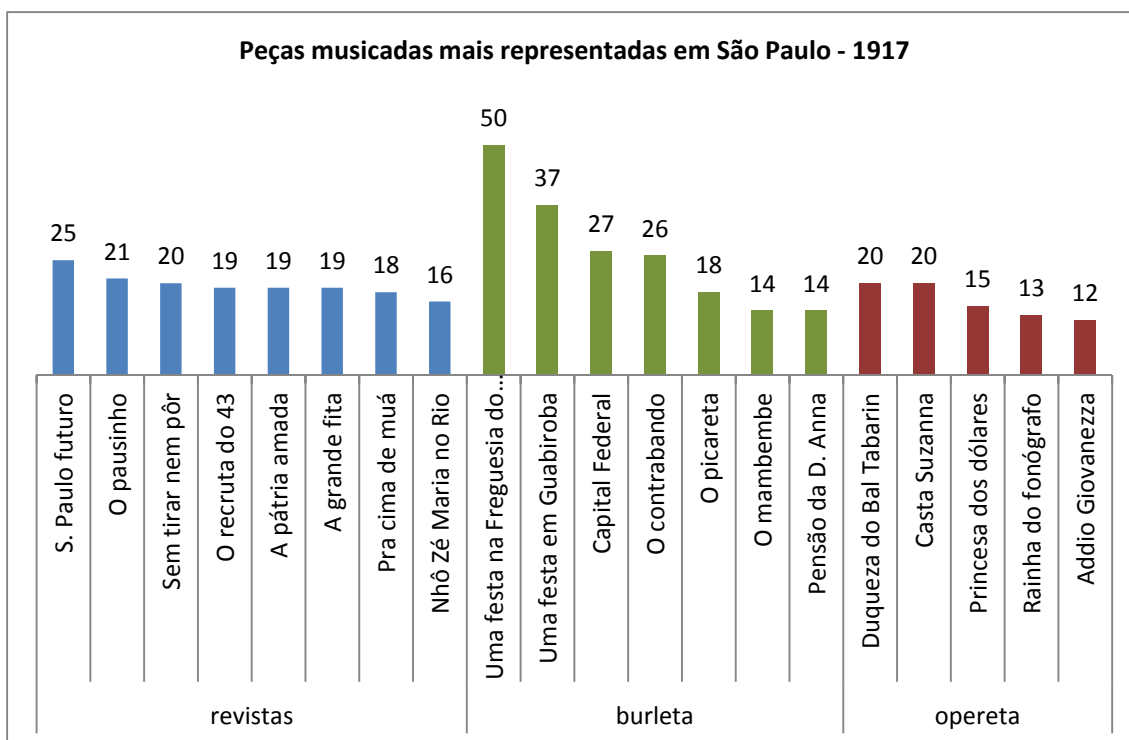


Gráfico A24

## 1918

O ano de 1918 se caracteriza pelo grande número de companhias locais (oito) e de peças identificadas como paulistas. Foi um ano de muitos sucessos, em que várias peças atingindo dezenas de representações.

Tabela A9 - Espetáculos declamados – 1918				
	Companhia	Temporada	n° repres.	
			mus.	decl.
Paulista	Arruda	Boa Vista (01/01 a 31/12 - a temporada continua no ano seguinte)	675	14
	João Rodrigues (Companhia de comédias, burletas, variedades etc.)	S. Paulo (??/09 a ??) Avenida (16/1 a ??)	104	5
	Elvira Beneventi (Companhia de revistas, burletas, dramas, operetas, comédias e variedades)	Mafalda (01 a 30/12)	22	5
	Companhia paulista de operetas e revistas	Colombo (17/04 a 13/05?)	15	10
	Max e Taveira	Mafalda (17/04 a 12/05)	14	12
	Edu Carvalho	Palacio (01 e 02/01)	3	0
	Taveira	Cine América (07 a 10/03)	3	1
	Irmãs Pombo	Espéria (08/01 a??)	1	0
Carioca	Álvaro Diniz (Companhia de burletas, revistas, comédias e vaudevilles)	Colombo (01/03 a 14/04) Avenida (23/04 a 27/06)	174	6
	Raul Coutinho (ex Álvaro Diniz)	Avenida (06/07 a 21/08)	73	0
	Eduardo Vitorino (Companhia nacional de operetas e revistas)	Avenida (18/02 a 20/03) Palace (23/03 a ??)	52	0
	Martins Veiga (Companhia nacional de operetas, também conhecida como Grande companhia de revistas e operetas do Recreio do Rio)	Casino Antártica (06/09 a 25/09)	29	0
Ítalo-paulista	La Comicissima (Companhia de operetas, revistas, comédias, dramas e grand-guignol, também chamada de Caiafa-Grassi-Peris)	Apolo (16/03 a 05/04) São José (27/04 a 13/05) São José (30/08 a 08/09?)	97	68
Portuguesa	Henrique Alves (Companhia portuguesa de operetas e revistas)	São José (19/01 a 24/02)	76	0
Italian	De Angelis (Cia lírica italiana, também	São José (26/07 a 04/08) Casino Antártica (05/08 a	73	0

	conhecida como Lírica popular)	11/08) São José (12/08 a 28/12)		
	La Giovanissima ((também conhecida como Companhia Caracciolo)	São José (01/01 a 17/01) Avenida (18/01 a 12/02)	59	
	Lirica Italiana (Walter Mocchi)	Municipal (10/10 a 23/10)	12	
Espanhola	Companhia juvenil Karr de operetas, novidades e atrações (também conhecida como Companhia juvenil de operetas e zarzuelas The Karr Family)	Avenida (12/09 a ??/09)	11	

Tabela A10 - Espetáculos declamados – 1918				
	Companhia	Temporada	n° repres.	
			mus.	decl.
Paulista	Alzira Leão	-	13	57
	Carrara	-	12	52
	Cia Ideal, dirigida pela artista Gina Caiafa	-	0	28
	Caiafa-Peres	-	0	2
	J. Pereira Lima e Leonardo de Souza	-	0	1
carioca	Alexandre Azevedo (Companhia de comédias e vaudevilles do Trianon do Rio)	-	1	52
	Companhia Dramática Nacional	-	0	3
Espanhola	Salvat-Olona (Companhia Hespanhola de Comedias )	-	0	43
Italiana	Clara della Guardia-Léo Orlandini	-	0	27
Francesa	André Brulé	-	0	17
lusobrasileira	Companhia Dramática Luso-Brasileira	-	0	6
Portuguesa	Abranches-Chaby	-	0	1

A predominância do teatro musicado sobre o declamado permanece.

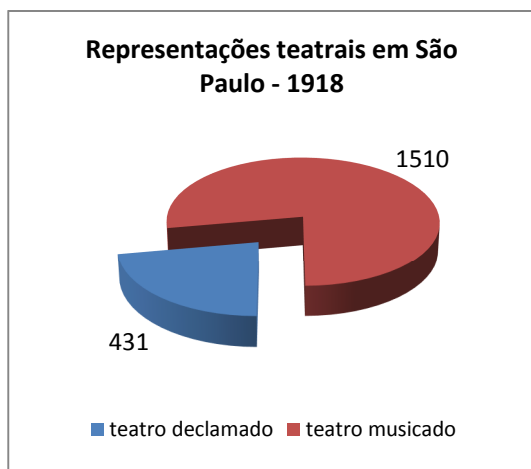


Gráfico A25

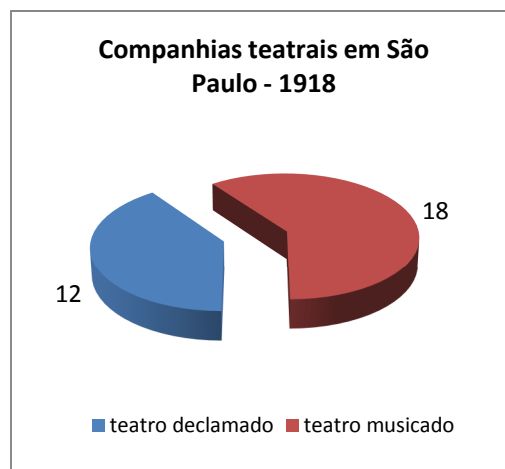


Gráfico A26

Os elencos nacionais também continuam predominando sobre os estrangeiros. As companhias paulistas, juntas, somam quase metade de todas as representações de teatro musicado na cidade este ano.

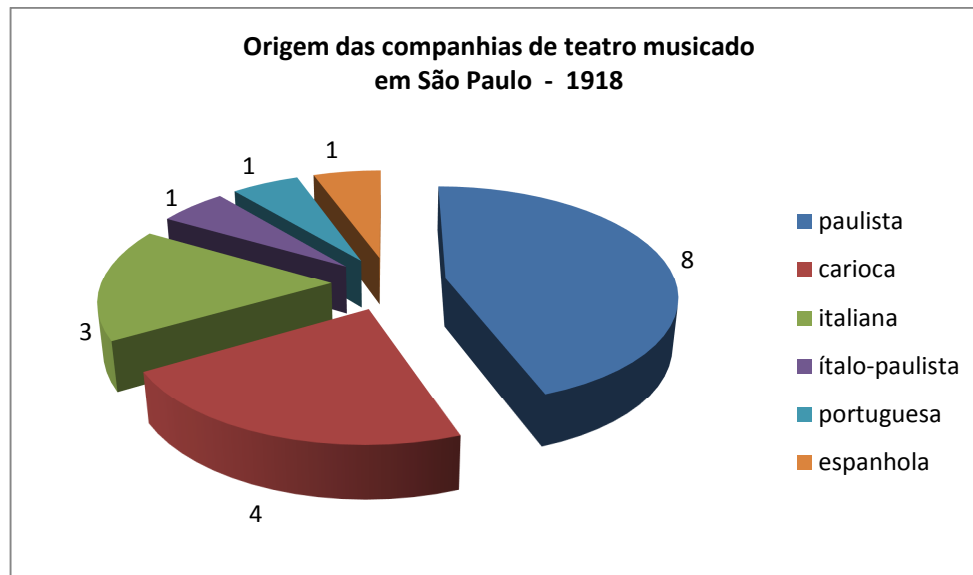


Gráfico A27

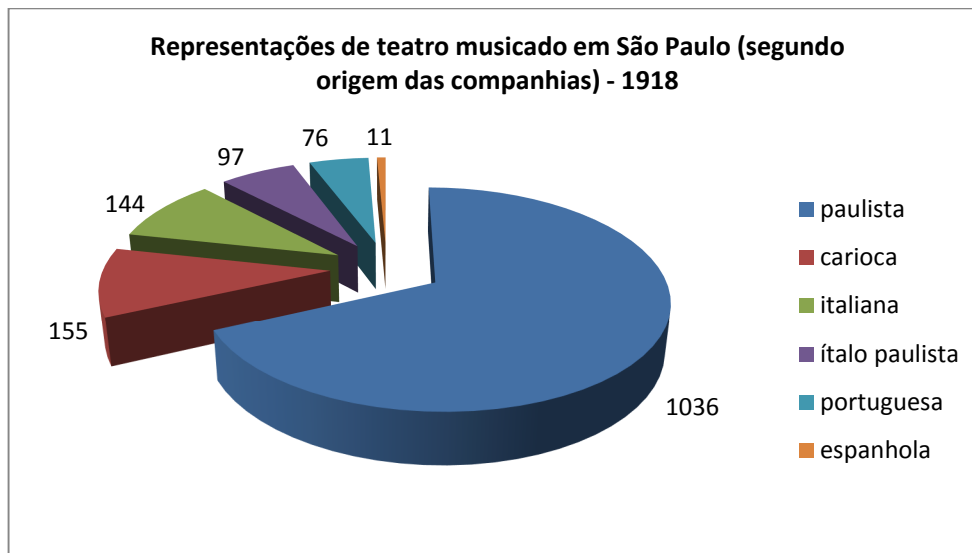


Gráfico A28

A revista segue sendo o gênero mais representado, seguido pela opereta e pela burleta.

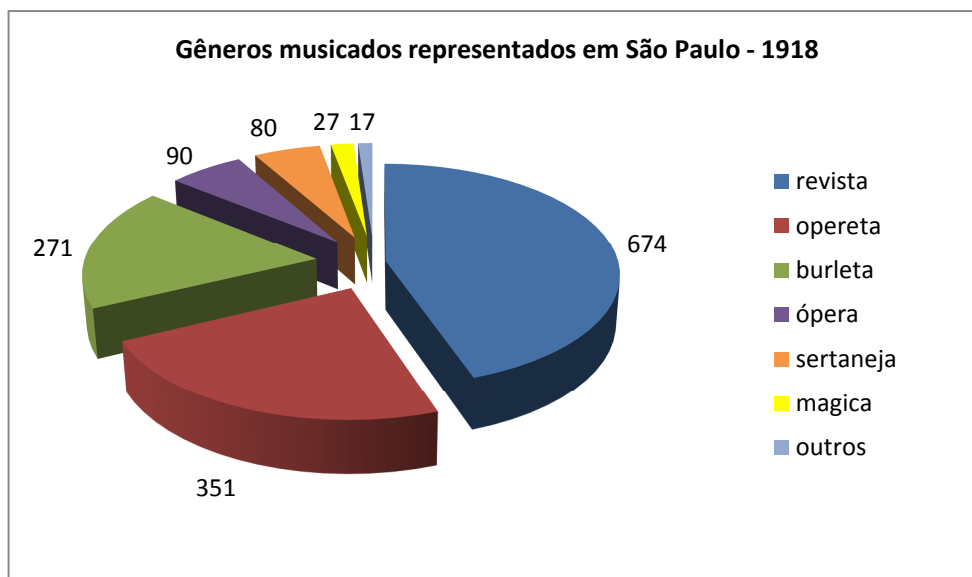


Gráfico A27

A peça mais representada esse ano foi a burleta paulista de Arlindo Leal, *Cenas da roça*, também conhecida como *A sertaneja*, com 60 representações, todas pela Companhia Arruda. Foi seguida pela revista paulista *Sustenta a nota*, de Juó Bananère (Alexandre Marcondes Machado), Danton Vampré e Euclýdes de Andrade, música compilada de Frederico Cotó, Carlos Paiva, Carlos Carvalho, J.



Ribas e F.Maggini (57 representações, todas com a Cia Arruda), e pela já citada revista portuguesa *O 31*, de Souza Bastos (54 representações, sendo 17 da Cia Henrique Alves e 37 da Arruda).

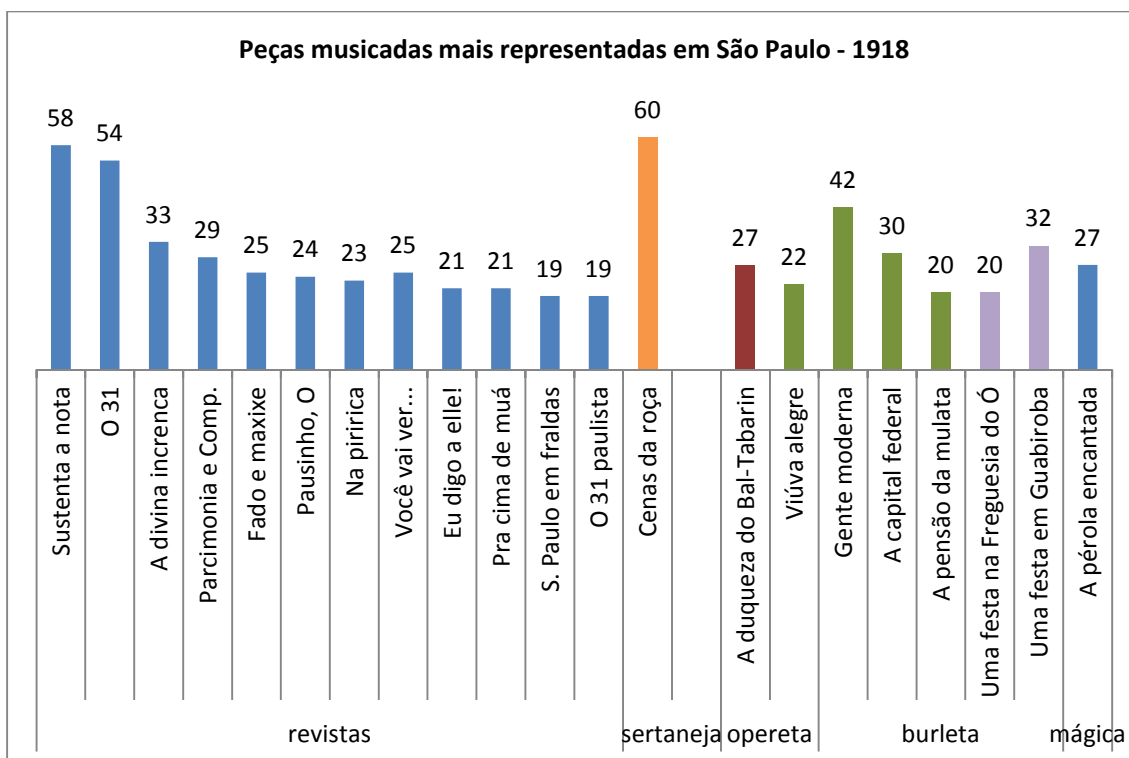


Gráfico A28

## 1919

Nesse ano, apresentaram-se em São Paulo as seguintes companhias:

Tabela A11 - Espetáculos declamados – 1919				
	Companhia	Temporada	n° repres.	
			mus.	decl.
paulista	Arruda	Boa Vista (01/01 a 04/03) Boa Vista (20/09 a 31/12 - a temporada continua no ano seguinte)	344	0
	João Rodrigues* (Cia de comédias, burletas, variedades etc.)	Boa Vista (05/03 a 10/04)	103	0
	Gonçalves	Boa Vista (05/06 a 04/08)	104	0
	Cia Palacio Theatro	Palacio (04 a 20/10)	31	0
	Elvira Beneventi	Palacio (28 a 30/10)	6	0
Italiana	Clara Weiss	São José (23/05 a 25/06) Boa Vista (07/08 a 04/09) Palacio (31/10 a 23/11)	102	0

	Vitale	São José (21/02 a 07/05)	85	0
	Companhia Lyrica Italiana	São José (22/11 a 16/12)	28	0
	Cittá di Roma (Grande Companhia Lyrica Juvenil)	Palacio (23/07 a 02/08?) São José (13/08 a 17/08)	24	0
	Da Rosa-Mocchi	Municipal (02/10 a 20/10)	18	0
Espanhola	Romo-Vinas	São José (12/07 a 10/08) São José (22/08 a 09/09)	65	0
Portuguesa	Luiz Ruas	Palacio (28/11 a 24/12)	56	0
	Companhia de Operetas do Eden Theatro de Lisboa	São José (17/12 a 31/12 - continua no ano seguinte)	17	0
Chilena	Aida Arce	Casino Antártica (08/10 a 28/10)	23	0
Mexicana	Esperanza Iris (Cia de operetas)	São José (13/09 a 01/10)	22	0

Tabela A12 - Espetáculos declamados – 1919				
	Companhia	Temporada	n° repres.	
			mus.	decl.
portuguesa	Abranches-Chaby	-	0	73
	Maria Mattos-Mendoça de Carvalho (Companhia Portuguesa de Comedias )	-	0	42
italiana	Cittá de Napoli** (Companhia dialetal dirigida por Carlo Nunziata)	-	26	83
	Ernesto della Guardia (Companhia Comica Italiana)	-	0	44
	Clara della Guardia	-	0	6
paulista	Grupo amador	-	0	4
?	Luiz Medici (Companhia dramatica de Luiz Medici)	-	0	4

A predominância do teatro musicado sobre o declamado se mantém.



Gráfico A29

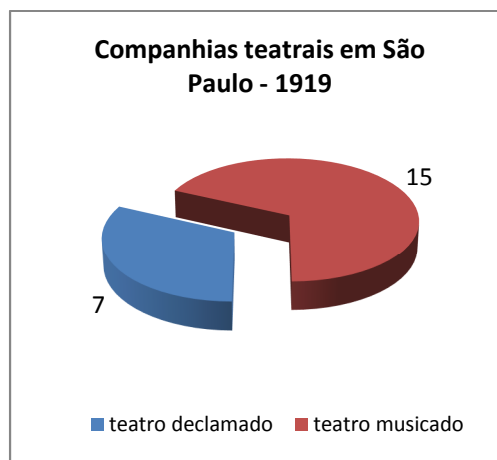


Gráfico A30

Percebe-se, ainda, um grande número de companhias italianas, embora estas sejam superadas pelos elencos locais em números de representações.

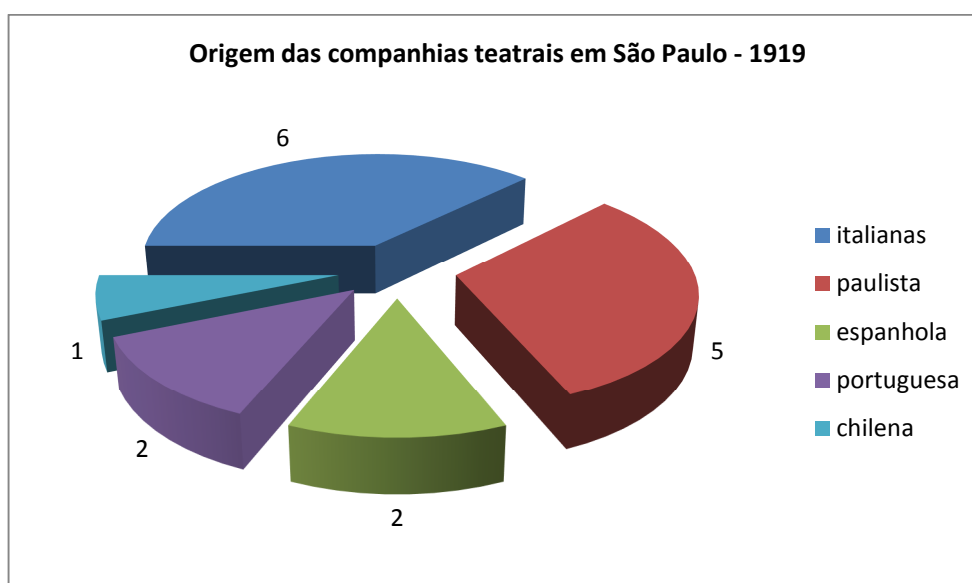


Gráfico A31

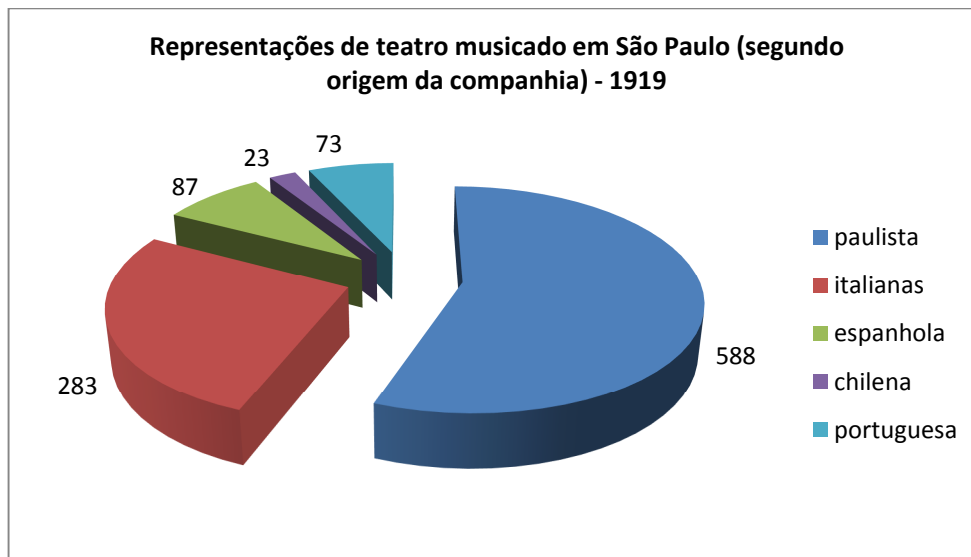


Gráfico A32

Nesse ano, pela segunda vez desde 1914, tem-se a superação das revistas pelas operetas – representadas principalmente pelas companhias estrangeiras (italianas, portuguesas e espanholas). As burletas seguem em terceiro lugar. As zarzuelas reaparecem, após dois anos sem figurar nos palcos paulistanos.

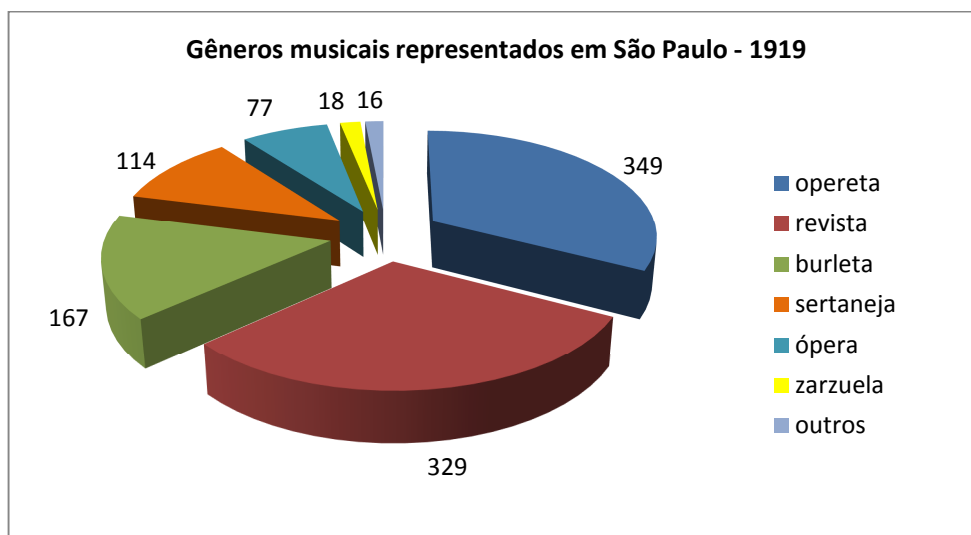


Gráfico A33

A peça mais representada esse ano foi a burleta regional *Nhá moça*, de Abreu Dantas, música de Chagas Junior, com 32 representações, todas pela Cia Arruda. Foi seguida pela burleta caipira *Nossa terra e nossa gente*, do autor paulista João Felizardo, música de Modesto Tavares de Lima, pela revista carioca *É de bam-*

*bam-bam*, de Rego Barros, música de Julio Cristobal, e pela já velha conhecida do público paulistano, *A duquesa do Bal-Tabarin*.

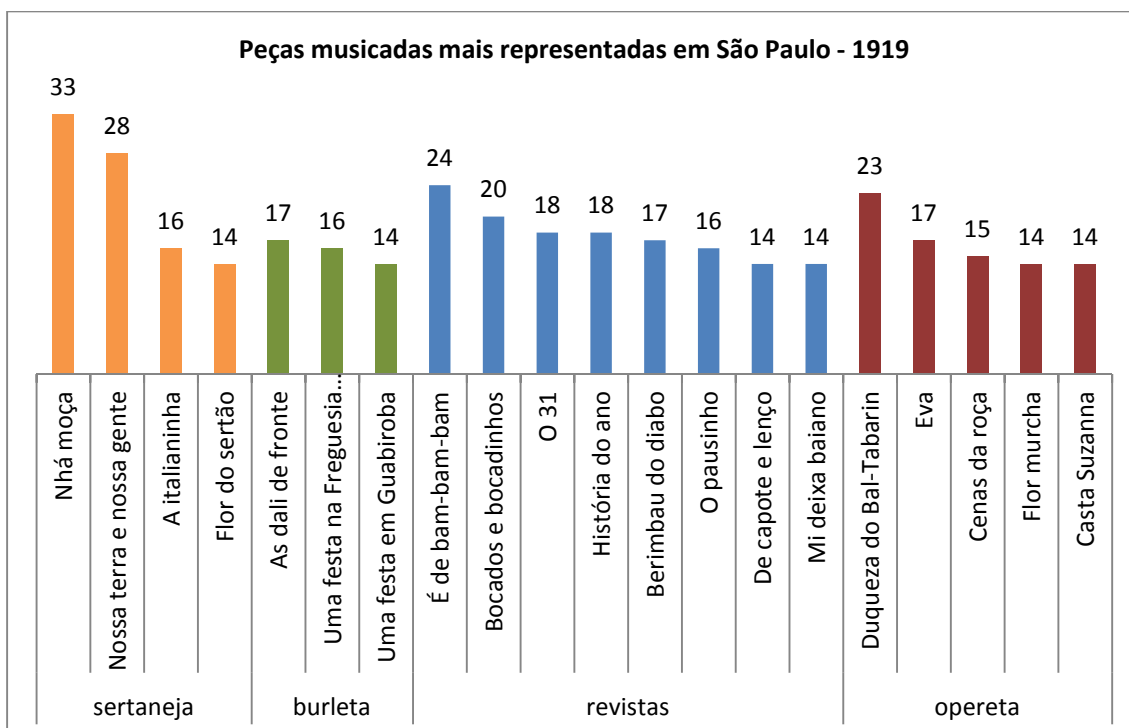


Gráfico A34

## 1920

Apresentaram-se em São Paulo as seguintes companhias em 1920:

Tabela A13 - Espetáculos musicados - 1920				
	Companhia	Temporada	n° repres.	
			mus.	decl.
Paulista	Gonçalves e Companhia	Boa Vista (01/03 a 08/04) Boa Vista (11/06 a 11/07) Boa Vista (15/09 a 11/11)	254	6
	Arruda	Boa Vista (01/01 a 29/02) Apolo (12/03 a 01/04?) Palace (17/12 a 31/12 - continua no ano seguinte)	200	0
Carioca	Antonio de Souza	Boa Vista (09/04 a 10/06) São José (11/06 a 29/06)	151	15
	Eduardo Pereira (do Teatro Carlos Gomes - Pascoal Segreto)	Apolo (14/02 a 17/02?)	4	0

Italiana	Clara Weiss		70	0
	Lirica Italiana	Casino Antártica (02/03 a 29/03)	65	0
		Casino Antártica (03/04 a 21/04)		
		Casino Antártica (23/11 a 07/12)		
Spinelli (Companhia Italiana de Operetas De Torre-Spinelli-Pompei)	São José (22/03 a 03/05) Municipal (01/08 a 19/08)	31	0	
	Cia Lirica Italiana	Boa Vista (26/11 a 22/12)	4	0
Portuguesa	Carlos Leal (Companhia Portuguesa de Revistas)	Palace (29/09 a 25/10)	57	0
	Satanella-Amarante (Companhia Portuguesa de Operetas )	São José (01/01 a 02/02)	41	3
	José Ricardo (do Teatro Eden de Portugal)	Casino Antártica (15/10 a 21/11)	39	1

Tabela A14 - Espetáculos declamados – 1920				
	Companhia	Temporada	n° repres.	
			mus.	decl.
Carioca	Leopoldo Fróes (do Trianon do Rio de Janeiro)	-	0	198
Italiana	Cittá di Napoli (Carlo Nunziata)	-	16	83
	Cia Italiana Mathilde Bonito Franco	-	5	25
	Clara della Guardia	-	0	7
Paulista	Medici (Cia nacional de burletas, comedias e dramas)	-	0	2
Israelita	Cia Israelita	-	0	4
portuguesa	Chaby Pinheiro (Companhia Portuguesa de comédias )	-	0	28
	Cia Dramática Portuguesa	-	0	20
Francesa	Cia Dramática Francesa	-	0	12

O ano de 1920 foi marcado por um pequeno avanço no número de companhias de teatro declamado. Em número de representações, contudo, o teatro musicado segue imperando.

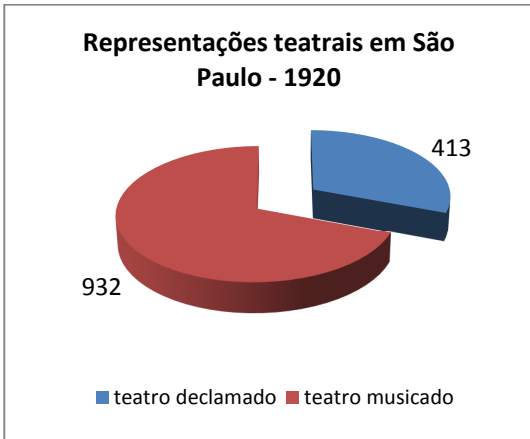


Gráfico A35

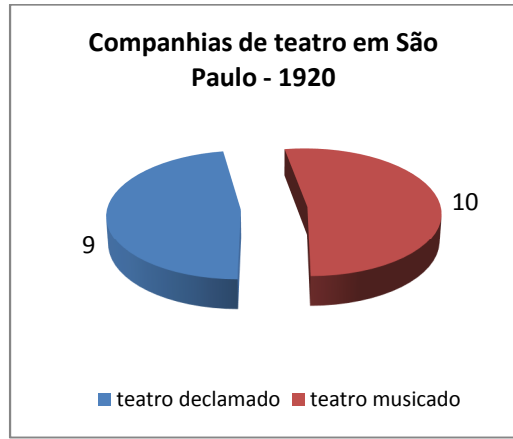


Gráfico A36

O número de companhias paulistas decresce, mas os elencos locais, juntos, representam quase metade das apresentações de teatro musicado na cidade.

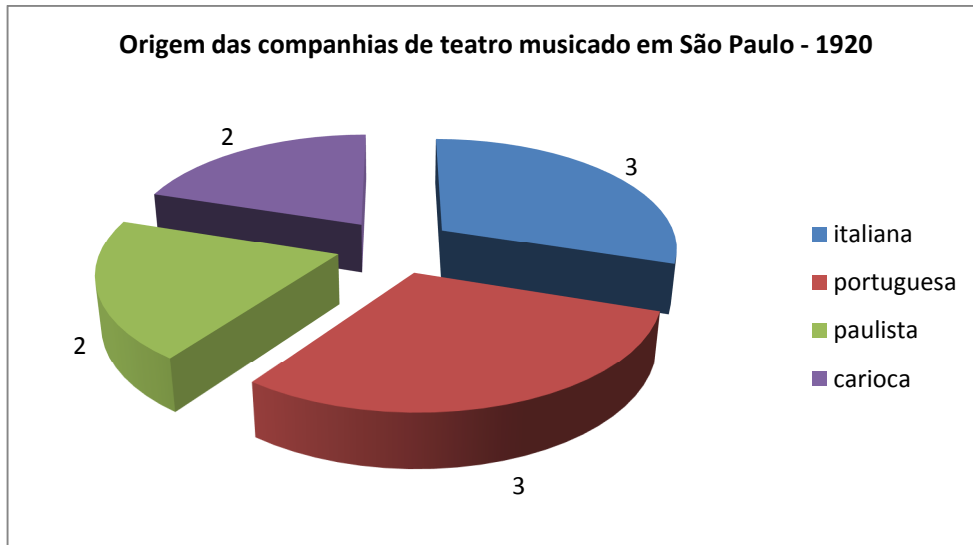


Gráfico A37

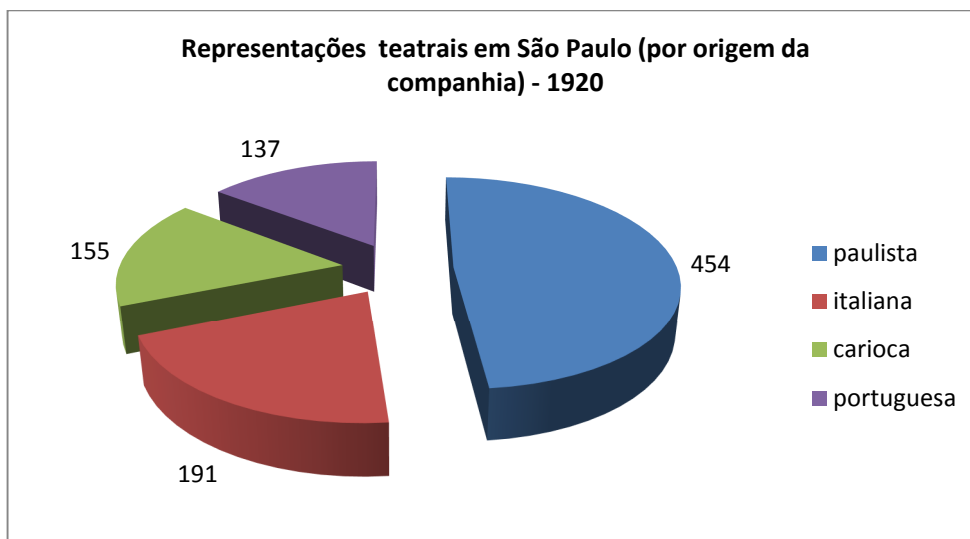


Gráfico A38

O gênero mais representado foi a revista, seguido da opereta e da burleta.

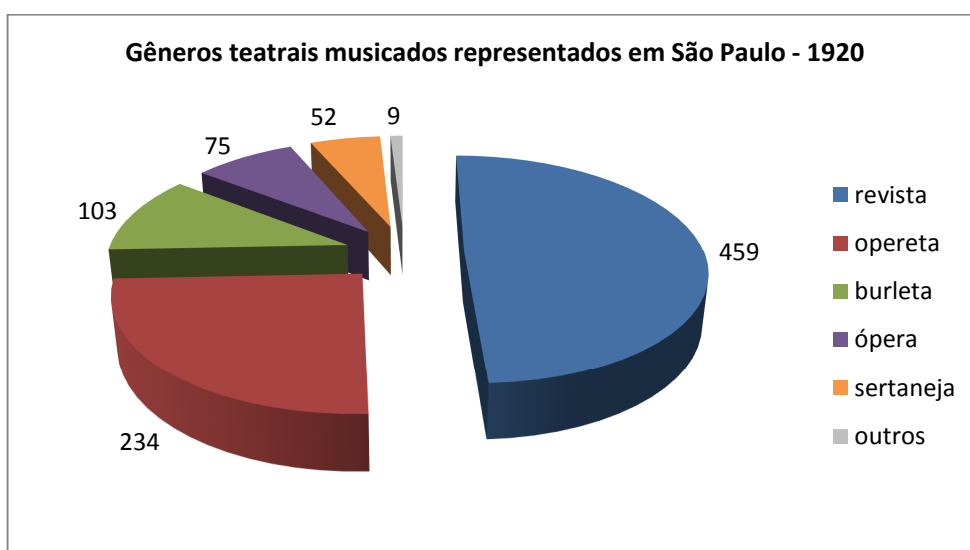


Gráfico A39

A peça musicada mais representada esse ano foi *Pé de anjo*, revista carioca da famosa dupla Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes, que obteve grande sucesso no Rio de Janeiro, com mais de 250 representações seguidas. Em São Paulo foi levada ao palco 102 vezes, sempre pela Companhia Gonçalves. Em seguida vieram a já citada revista portuguesa *O 31* e a revista carnavalesca *Tira a mão daí*, dos autores paulistas Antonio Tavares e Euclides de Andrade, música de Julio Cristobal.



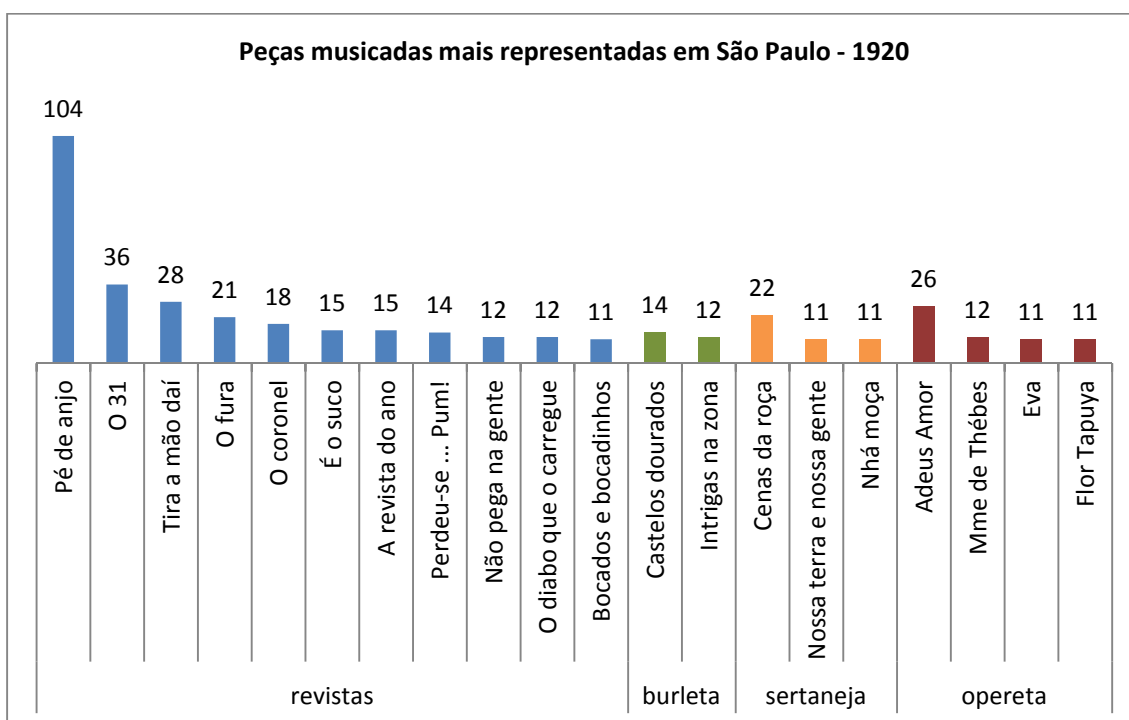


Gráfico A40

## 1921

No ano de 1921 apresentaram-se em São Paulo as seguintes companhias:

Tabela A15 - Espetáculos musicados – 1921				
	Companhia	Temporada	n° repres.	
			mus.	decl.
Paulista	Arruda	Palacio (01 a 04/10) Boa Vista (01/04 a 31/12 - continua no ano seguinte)	576	0
	Gonçalves	Apolo (22/02 a 31/03) Palacio (01/04 a 01/05)	127	3
	João Rodrigues	Brasil (21/11 a 30/11)	10	0
	grupo de amadores	Municipal (21/04) Colombo (25 e 18/04)	3	0
	Pinto Filho	Colombo (16/12 a ??)	1	0
Italiana	Clara Weiss	Casino Antártica (09/03 a 24/04) Santana (25/04 a 15/05)	76	0
	Petrollini (Companhia de Operetas, Comedias, Revistas e Variedades Ettore Petrollini)	Casino Antártica (04/10 a 06/11) Casino Antártica (24/11 a 30/11)	32	12
	Companhia Italiana de Operetas Luiz Della	Casino Antártica (21/05 a	30	0

	Guardia	19/06)		
	Spinelli (Companhia italiana de operetas)	Apolo (01/05? A 09/05?) Casino Antártica (23/06 a 26/06)	28	0
	La Romanissima (cia italiana de revistas, comedias e variedades, dirigida pelo comico Tignani)	Brasil (16 a 23/12)	6	2
Mexicana	Esperanza Iris	Santana (04/11 a 14/12)	48	0
Ítalo-paulista	La Comicissima	Brasil (18/10 a 04/12)	47	0
Portuguesa	Cremilda de Oliveira (Companhia Portuguesa de Operetas)	Casino Antártica (11/01 a 25/11)	52	0
Carioca	Grande Companhia Lyrica	Municipal (06/08 a 21/08)	20	0
Alemã	Companhia alemã de operetas	Santana (09 a 24/09)	18	0

Tabela A16 - Espetáculos declamados – 1921				
	Companhia	Temporada	n° repres.	
			mus.	decl.
carioca	Leopoldo Fróes	-	5	101
	Alexandre Azevedo (Companhia de Comédias)	-	1	98
	Companhia Dramatica Nacional	-	0	8
portuguesa	Aura Abranches (Companhia Portuguesa de Dramas e Comedias)	-	0	53
	Chaby Pinheiro (Companhia Portuguesa de comédias)	-	0	36
francesa	Cia Francesa do Theatro Athenée	-	0	14
italiana	Variatissima	-	0	1

No ano de 1921, os gêneros musicados continuaram imperando, tanto em número de companhias como em representações.

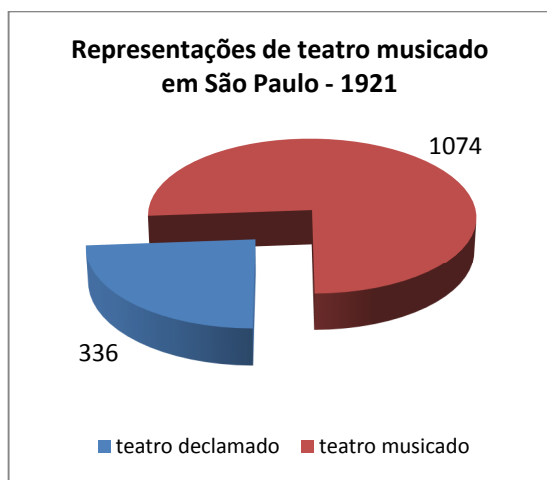


Gráfico A41

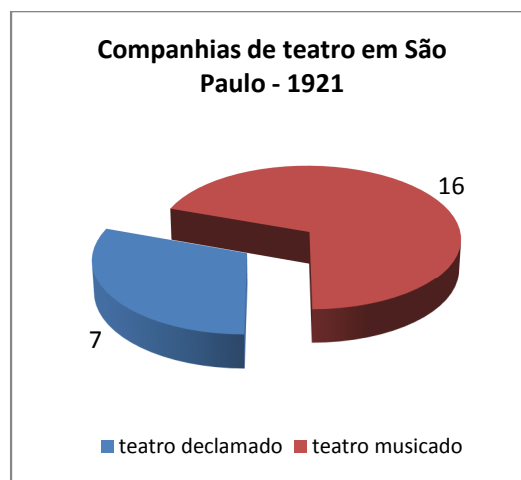


Gráfico A42

De volta de sua tournée pelos estados, a Cia Arruda reassume a liderança dos espetáculos musicados, responsável por quase metade das representações de trupes nacionais. Em segundo lugar, mantém-se a também paulista Cia Gonçalves. Com relação aos elencos italianos, embora eles sejam em grande número, não atingem um número muito elevado de representações.

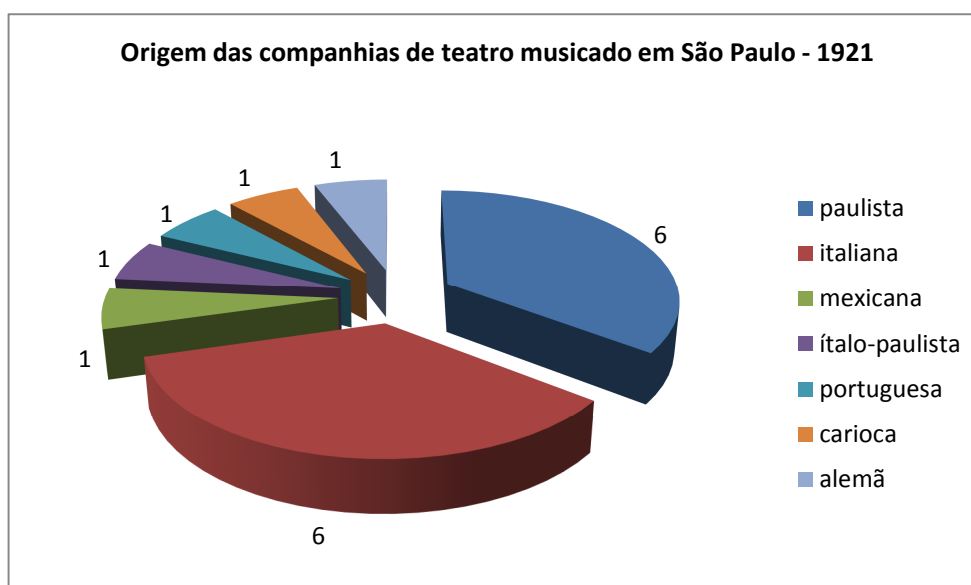


Gráfico A43

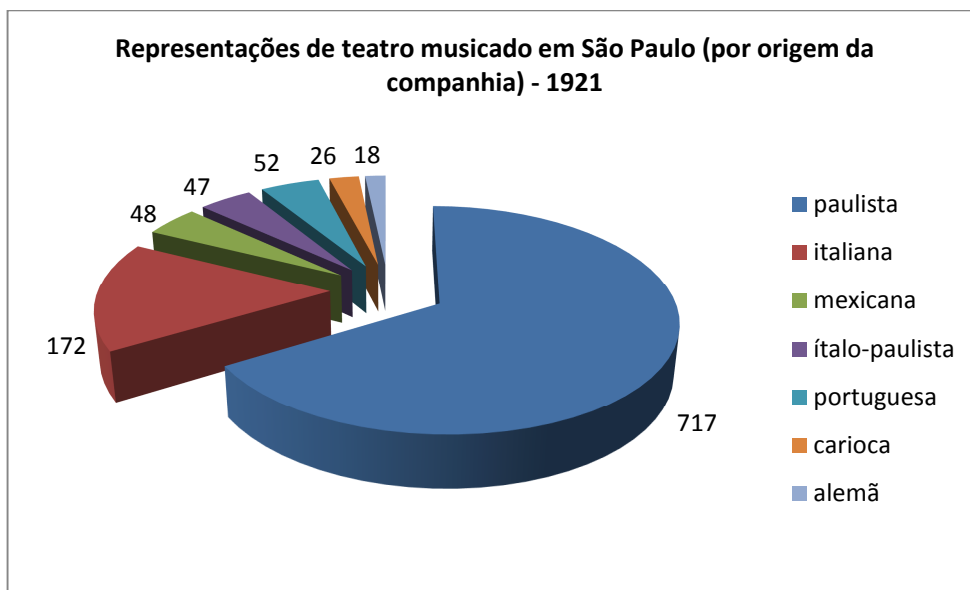


Gráfico A44

A trinca de gêneros revista-opereta-burleta, nessa mesma ordem, segue imperando na cena teatral musicada da cidade de S. Paulo.

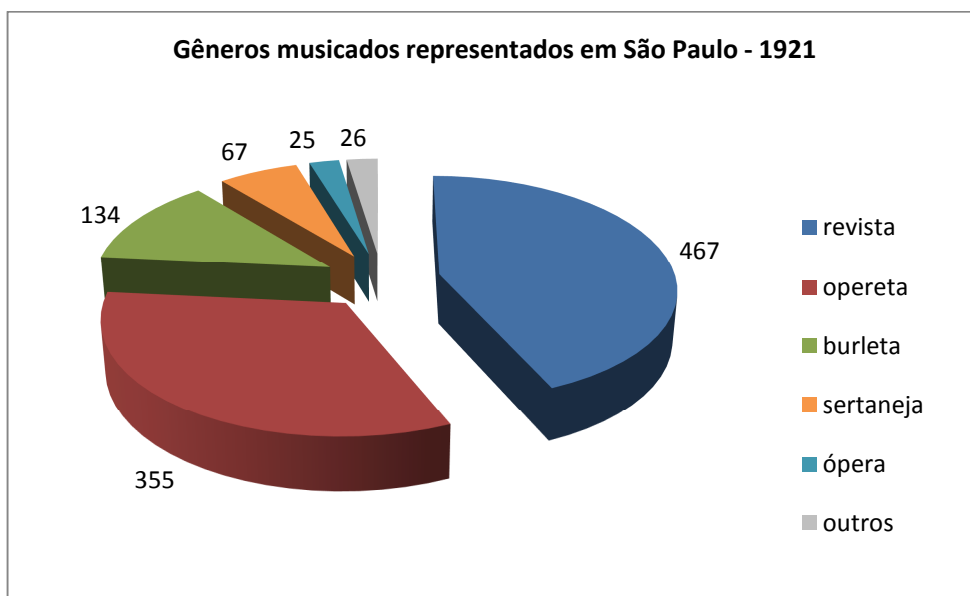


Gráfico A45

A peça de maior sucesso esse ano foi a revista paulista *O que o rei não viu*, de Danton Vampré e Gastão Barroso, música de diversos autores. Em suas duas “séries” (na segunda, à qual foram acrescentadas novos quadros, passou a se chamar *O que o rei deixou de ver*), atingiu 103 representações, todas pela Cia Arruda. Em seguida, também pela Cia Arruda, vieram as revistas cariocas *Pé de*

*anjo*, já citada, e *Segura o boi*, de Cardoso de Menezes e Carlos Bittencourt, música de Bento Mossurunga e outros autores.

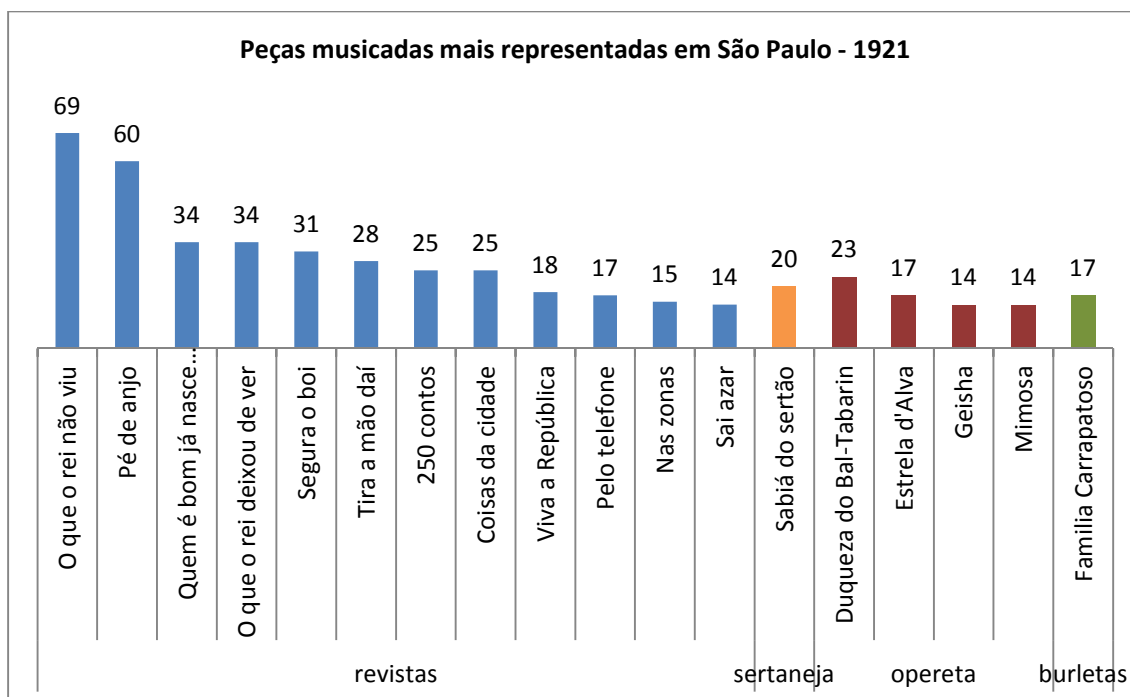


Gráfico A46

## 1922

Em 1922, apresentaram-se em São Paulo as seguintes companhias:

Tabela A17 - Espetáculos musicados – 1922				
	Nome	Temporada	n° repres.	
			mus.	decl.
carioca	Antonio de Souza	Boa Vista (22/02 a 31/07) Olimpia (05/08 a 20/08?) Apolo (05/09 a 04/10) Casino Antártica (07/10 a 26/10?)	428	44
	Cia do Teatro S. José do Rio	Apolo (04/08 a 04/09) Casino Antártica (05/09 a 25/09)	146	0
	Grande Companhia Lyrica do Municipal do Rio	Municipal (14/10 a 03/11) Olympia (04 e 05/11)	24	0
	Pinto Filho	Colombo (08/01 a ??) Casino Antártica (28/04 a 07/05)	13	2
italiana	De Angelis - Lea Candini (Companhia Italiana de Operetas)	Braz Politeama (02/06 a 14/06?) Boa Vista (01/08 a 04/12) São Pedro (05/12 a 31/12 - continua no ano seguinte)	357	0

	Gresti e Landi (Companhia Lírica Italiana)	Santana (27/07 a 04/09) Braz Politeama (05/09 a 11/09) Olympia (12/09 a 17/09) São Paulo (18/09 a 22/09) Santana (23/09 a 27/09)	67	0
	Ernesto Della Guardia (Companhia Italiana de Operetas)	Olympia (27/10 a 31/10) Olympia (06/11 a 25/12)	65	0
	Bertini-Pina Gioana	Santana (25/03 a 14/05)	58	0
	Teatro del Piccoli (Cia de títeres)	Boa Vista (05/01 a 20/02) Boa Vista (29/12 a 31/12 - continua no ano seguinte)	11	3
	De Angelis	Casino Antártica (06/01 a ??)	4	0
	La Romanissima	Casino Antártica (06/01 a ??)	2	1
paulista	Arruda	Boa Vista (01/01) Olympia (24/03 a 08/05) Boa Vista (05/12 a 28/12)	193	10
	Celeste Reis		57	2
	Nair Alves (Companhia de comedias, dramas e revistas)	Olympia (11/10 a 25/10) Olympia (30 e 31/12 - continua no ano seguinte)	29	2
	Elvira Beneventi (companhia de operetas e revistas)	Palace (15 a 26/03)	27	0
	Companhia Nacional de Opera Lírica (dirigida por Felipe Alessio)	Municipal (24 e 25/08)	3	0
	Zapparoli (Companhia Nacional de Revistas)	Brasil (02 a 04/09)	2	2
portuguesa	Henrique Alves (Companhia Portuguesa de Revistas do Theatro Apollo de Lisboa)	Casino Antártica (10/06 a 09/07) Palacio (21/07 a 27/07?)	75	0
	Satanella-Amarante (Companhia de Operetas)	Santana (21/11 a 31/12 - continua no ano seguinte)	47	0
italo-paulista	Paulo Lanzini	Olympia (20/05 a 09/07) Casino (10 a 24/07)	65	4
espanhola	Elena Dolgy (Companhia espanhola de operetas)	Casino Antártica (25/01 a 26/02)	44	0
pernamb.	Leoni Siqueira	Olympia (10/07 a 17/07?)	31	1
francesa	Ba-Ta-Clan	Santana (06/09 a 22/09)	23	0

Tabela A18 - Espetáculos declamados – 1922				
	Nome	Temporada	n° repres.	
			mus.	decl.
carioca	Abigail Maia	-	0	172
	Companhia Dramática Nacional (Italia Fausta)	-	0	21
portuguesa	Aura Abranches (Companhia Portuguesa de Dramas e Comedias)	-	0	58
	Lucilia Simões	-	0	36
	Maria Mattos - Mendonça de Carvalho	-	0	25
francesa	Signoret (Companhia Francesa de Comédias)	-	0	12
	Cia Dramática Francesa de Vaudeville	-	0	11
	Cia Grand Guignol de Paris	-	0	7
alemã	Companhia Dramática Alemã	-	0	3
?	Teatro Pequeno de comédias, burletas e variedades	-	0	18
	Santos Silva	-	0	1
paulista	?	-	0	2

O ano de 1922 segue a tendência dos anteriores no tocante à participação do teatro musicado na cena teatral paulistana.

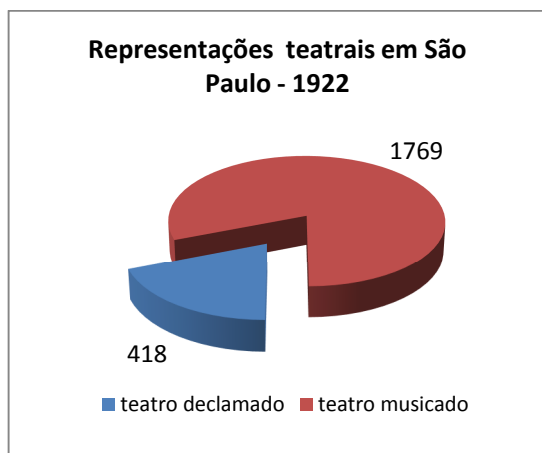


Gráfico A47

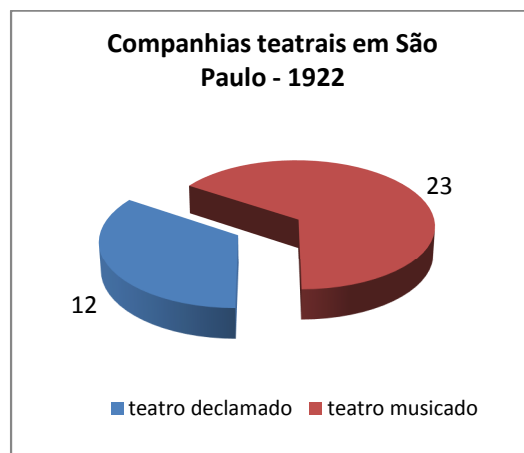


Gráfico A48

As companhias paulistas e italianas continuam predominando em número de elencos no teatro musicado da cidade de São Paulo, embora o grande destaque de 1922 seja uma companhia Carioca, a Antonio de Souza.

Nesse ano, pela primeira vez, uma companhia brasileira fora do eixo Rio-São Paulo se apresenta na capital brandeirante: trata-se da trupe do ator pernambucano Leoni Siqueira.

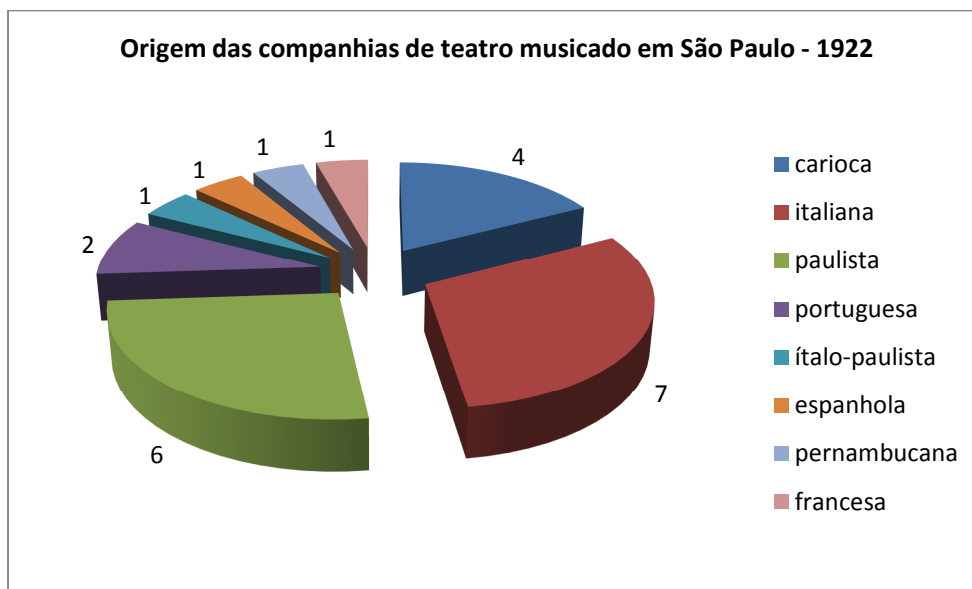


Gráfico A49

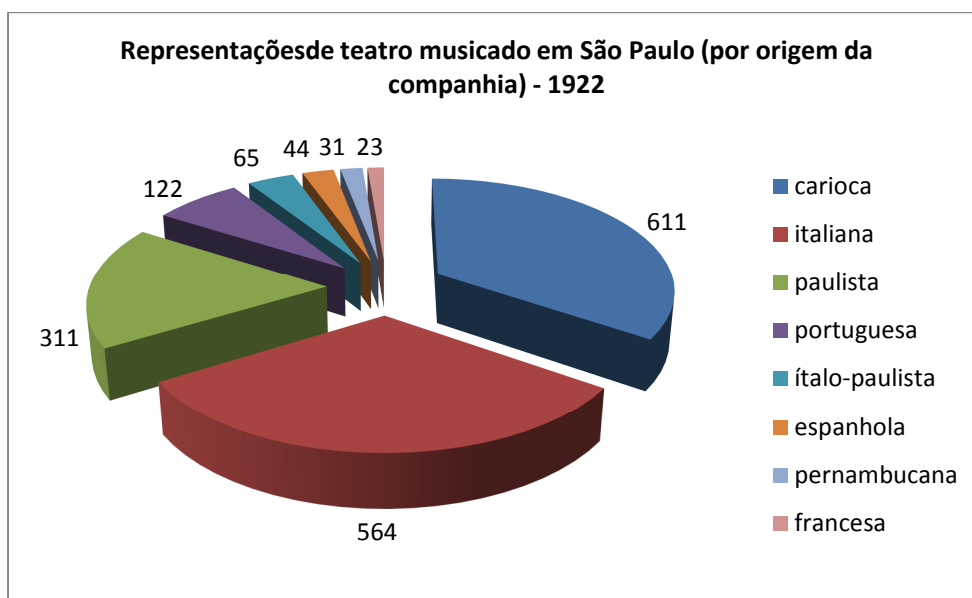


Gráfico A50

Os gêneros musicados que obtiveram maior número de representações foram a revista e a opereta, seguidas pela ópera. A burleta perde seu posto, tendência que se manterá quase inalterada até o final da década.



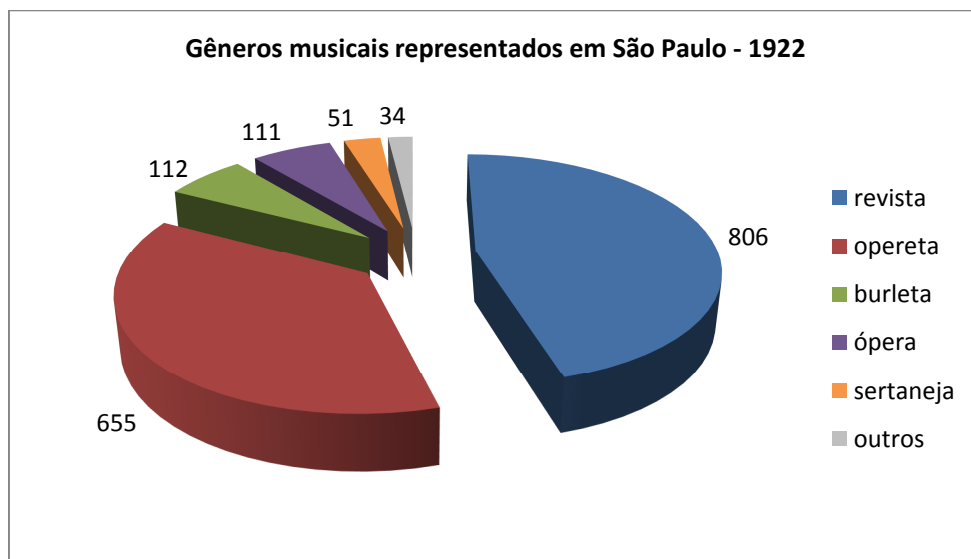


Gráfico A51

A peça mais representada esse ano foi a revista carioca *Aguenta, Felipe!*, com 154 representações, pelas companhias do São José do Rio, Antonio de Souza e Arruda. Henriqueta Briebe, que atuava na companhia, comenta o sucesso da peça, apontando para o “mistério” que envolvia o sucesso das revistas: “em 1922, fiz uma temporada tão ruim em São Paulo, que fui obrigada a participar praticamente de uma revista por dia. Quando as coisas não iam bem, o Segreto lançava a mão de reprises, e volta e meia remontáveis *Aguenta, Felipe!*, que era uma revista bem fraquinha, não tinha nada de mais, mas o público adorava. E como é o público quem mada, tome *Aguenta Felipe!*”<sup>489</sup>.

Em seguida vieram as operetas italianas *Acqua cheta* e *Madame de Tebas*, ambas de Carlo Lombardo, além da revista carioca *Ai, seu Me...lo!*, de Oduvaldo Vianna e Ciriato Correa, também conhecida como *Yayá fruta do conde*, pela Cia Antônio de Souza. O título da peça é alusivo ao apelido do presidente Artur Bernardes, “seu Mé”, proibido pela polícia carioca de figurar nas revistas. Ao substituir seu Mé por seu Melo, Oduvaldo Viana consegue driblar a censura do Rio, onde as reticências que separam a sílaba “Me” de “lo” não figuram nos cartazes. Outros recursos foram utilizados por revisteiros cariocas para fugir à proibição imposta pela polícia. Cardoso de Menzes e Carlos Bittencourt, por exemplo, na

<sup>489</sup> BRIEBA, Henriqueta. Entrevista a Simon Khoury. *Bastidores*, vol. 1. Rio de Janeiro: Leviatã, 1994, p. 302.

revista *Olelé olalá*, do mesmo ano, e igualmente representada em São Paulo, criaram um personagem que empaca sempre nessa sílaba<sup>490</sup>.

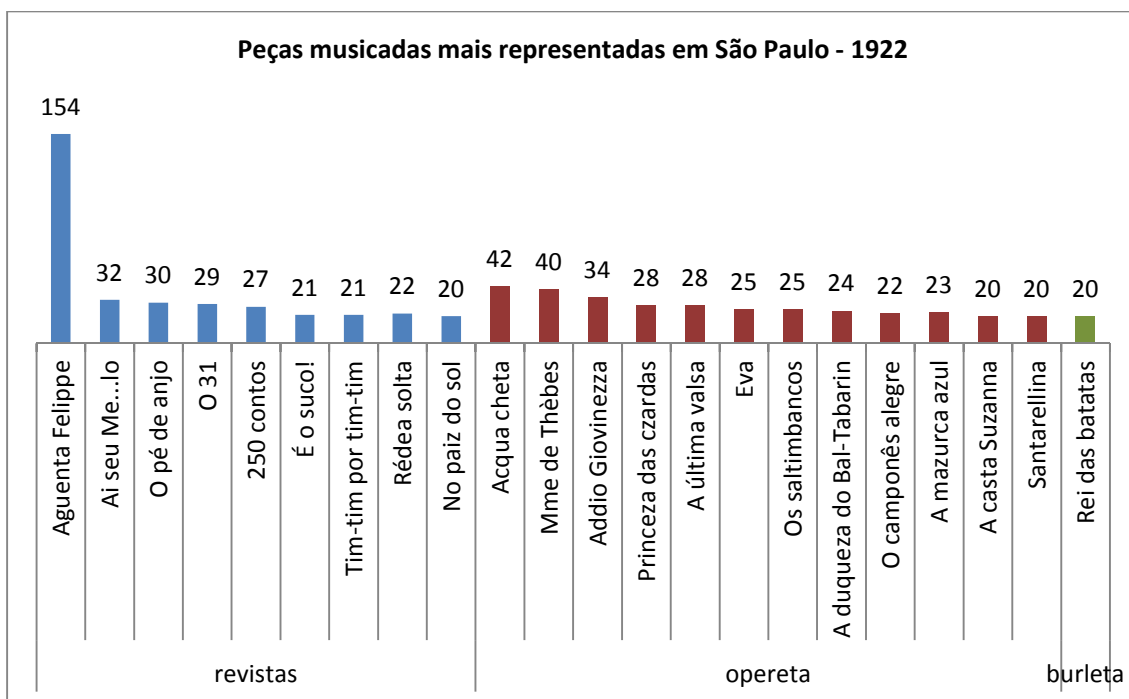


Gráfico A52

## 1923

Apresentaram-se em São Paulo, no ano de 1923, as seguintes companhias:

Tabela A19 - Espetáculos musicados – 1923				
	Companhia	Temporada	n° repres.	
			mus.	decl.
Italiana	De Angelis	Boa Vista (01 e 02/01) São Paulo (03/01 a ??) Olympia (16/02 a 24/05) Olympia (31/08 a 02/09) Boa Vista (03/09 a 22/10)	250	1
	Lea Candini	São Pedro (01/01 a ??) Boa Vista (31/03 a 26/08)	168	0
	Clara Weiss	Santana (15/03 a 24/05) Casino Antártica (11/12 a 30/12?)	102	0
	Bertini-Gioana	Santana (03/01 a 19/02)	49	0
	Renascenza (1a Companhia Italiana de Operetas e Óperas cômicas)	Braz Politeama (19 a 25/09)	7	0
	Amadeu Battazzoni (Cia Lirica Italiana)	Boa Vista (01/09 a ??)	4	0

<sup>490</sup> NUNES, vol. 2, p. 66.

Carioca	Cia de Revistas do Theatro S. José do Rio	Apolo (08/08 a 15/10)	147	0
	Theatro Sertanejo	Boa Vista (16/02 a 11/03) Braz Politeama (13/03 a ??)	72	0
	Vicente Celestino	Apolo (18/05 a 13/06) Olympia (26/06 a ??)	71	0
	Cia Nacional de Revistas		34	5
	Grande Companhia Liryca Walter Mocchi	Municipal (16/10 a 01/11)	20	0
Paulista	Arruda	Bras Politeama (01/01 a 07/03)	65	0
	Nair Alves	Olympia (01/01 a ??)	18	1
	Trupe Max	São Paulo (05 a 17/06)	6	8
	Carrara	Braz Politeama (01/09 a ??)	6	5
	Nino Nelo (antiga Nair Alves)	Olympia (19 a 27/01)	4	0
	Cia Lirica Nacional (sob direção de Felipe Alessio)	Bras Politeama (14 a 18/04)	4	0
Portuguesa	Luiz Ruas	Casino Antártica (05/06 a 06/07)	36	0
	Satanella-Amarante (Companhia de Operetas)	Santana (01 e 02/01)	2	0
Espanhola	Velasco	Santana (04/09 a 23/09)	24	0
Francesa	Ba-Ta-Clan	Santa (25/09 a 09/10)	18	0

Tabela A20 - Espetáculos declamados – 1923				
	Companhia	Temporada	n° repres.	
			mus.	decl.
carioca	Abigail Maia	-	0	172
	Companhia Dramática Nacional (Italia Fausta)	-	0	21
Portuguesa	Aura Abranches (Companhia Portuguesa de Dramas e Comédias)	-	0	58
	Lucília Simões	-	0	36
	Maria Mattos - Mendonça de Carvalho	-	0	25
Francesa	Signoret (Companhia Francesa de Comédias)	-	0	12
	Cia Dramática Francesa de Vaudeville	-	0	11
	Cia Grand Guignol de Paris	-	0	7
Alemã	Companhia Dramática Alemã	-	0	3
	Teatro Pequeno de comédias, burletas e variedades	-	0	18

2.	Santos Silva	-	0	1
----	--------------	---	---	---

A relação entre teatro musicado e declamado permanece a inalterada.

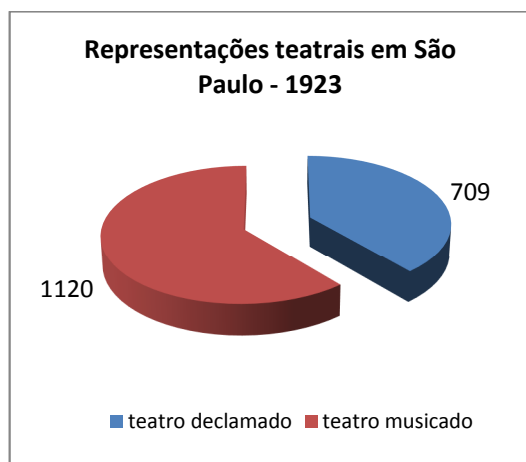


Gráfico A53

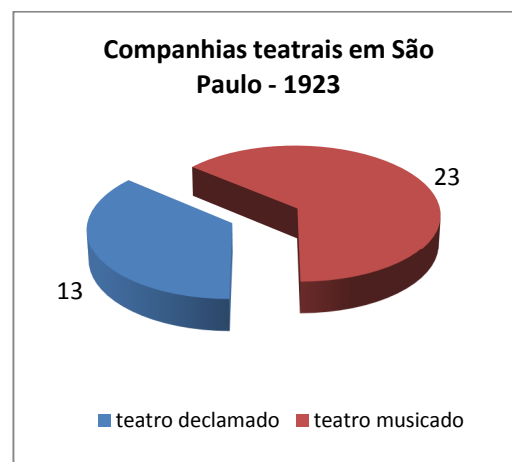


Gráfico A54

Companhias paulistas, cariocas e italianas continuam dominando o teatro musicado em São Paulo. Estas últimas se destacam em número de representações.

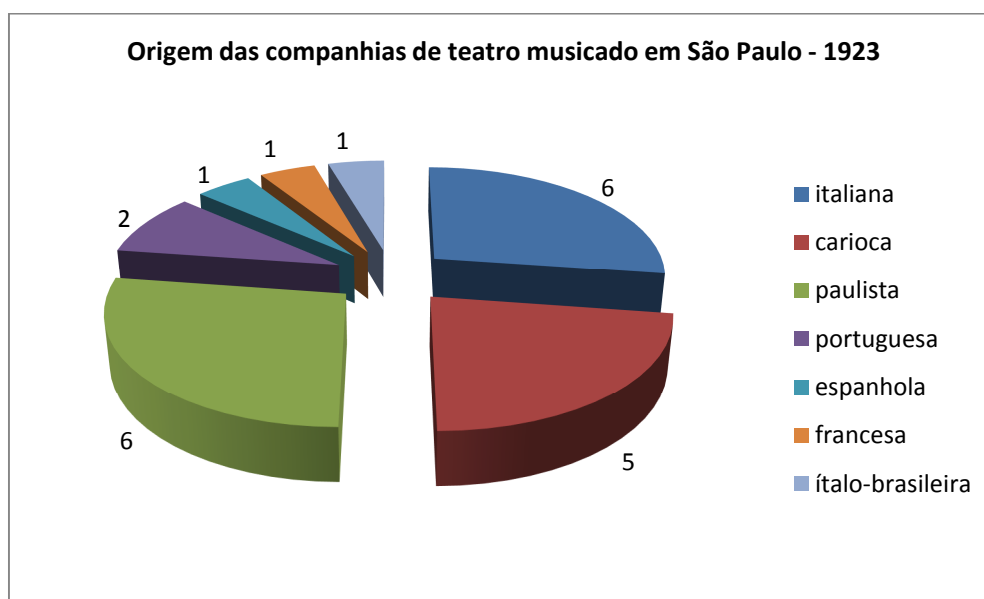


Gráfico A55

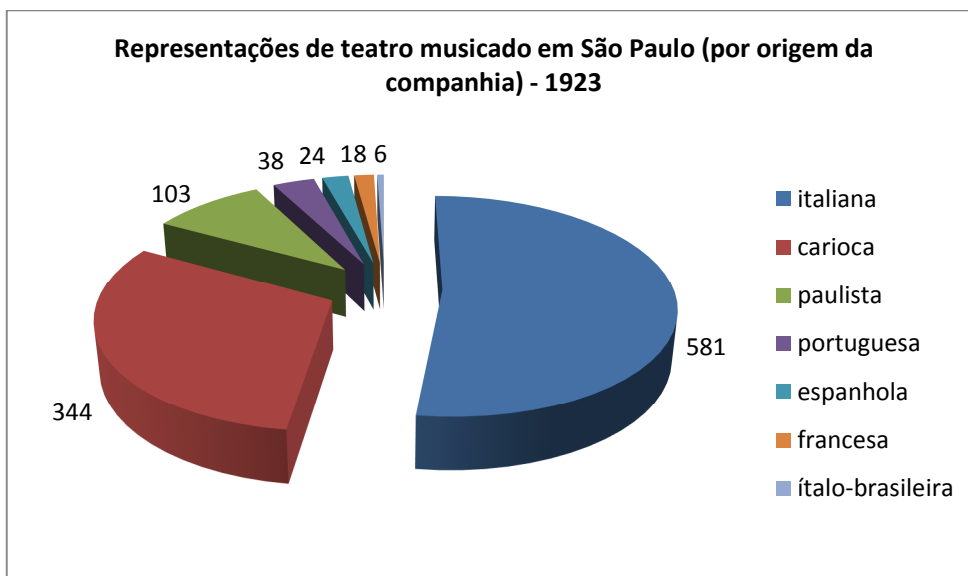


Gráfico A56

Dada a predominância das companhias italianas, o gênero mais representado foi a opereta, com 677 representações (mais da metade de todas as representações de teatro musicado em 1923). Foi seguido pela revista e pela opereta.

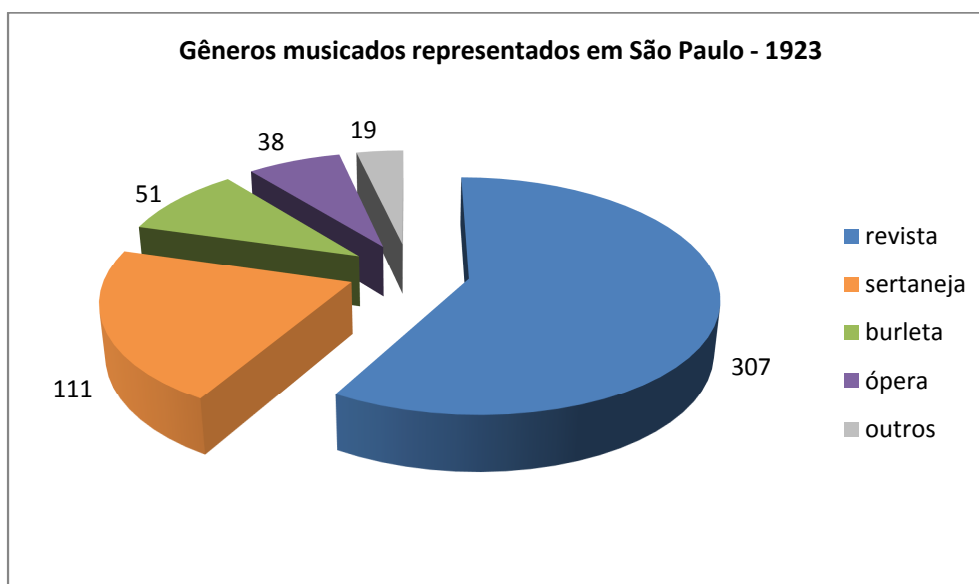


Gráfico A57

A peça mais musicada representada na cidade esse ano foi a opereta vienense *Dança das libélulas*, de Franz Lehar, vertida para o italiano por Carlo Lombardo, seguida pela opereta italiana *Scugnizza*, de Carlo Lombardo e Mario

Costa, e a vienense *A casa das três meninas*, com músicas de F.Schubert coligidas pelo maestro Henrique Berté. Todas as representações, obviamente, foram dadas por companhias italianas. A revista carioca *Aguenta, Felipe!* continua agradando o público paulistano.

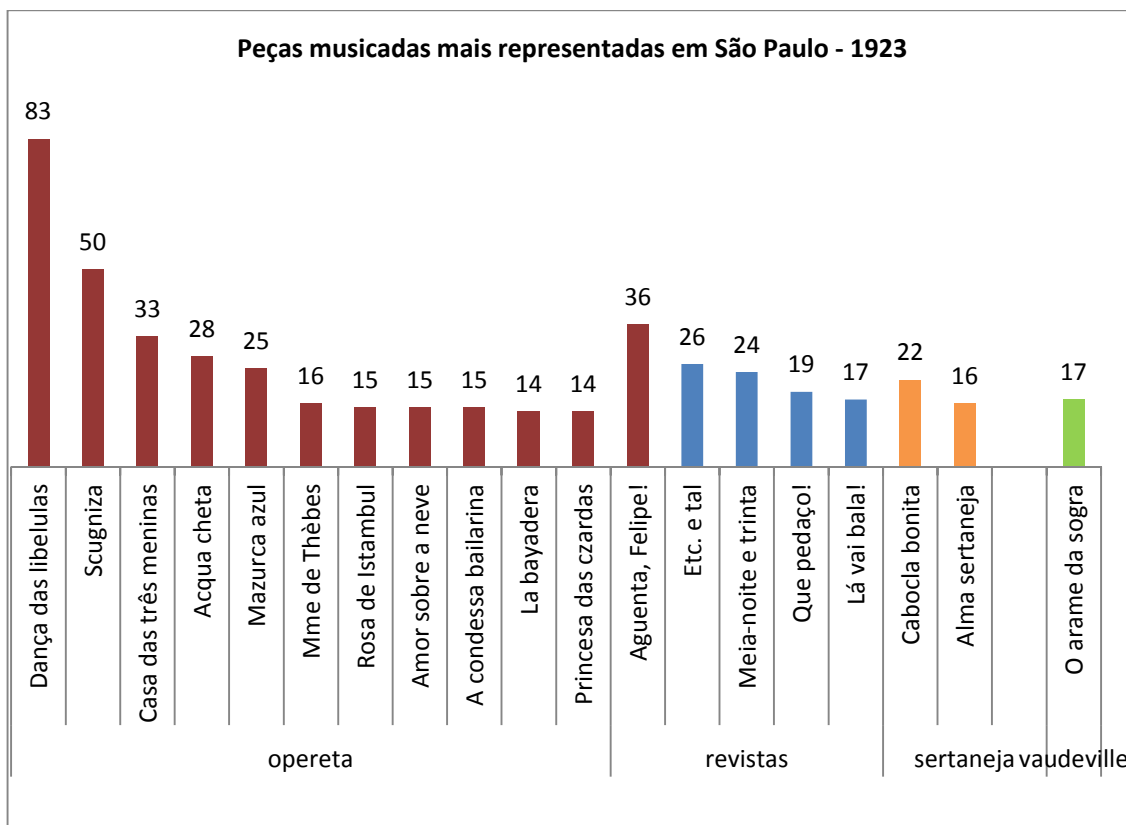


Gráfico A58

## 1924

Em 1924, apresentaram-se em São Paulo as seguintes Companhias:

Tabela A21 - Espetáculos musicados – 1924				
	Nome	Temporada	n° repres.	
			mus.	decl.
paulista	Arruda	Braz Politeama (21/03 a ??) São Paulo (02/10 a 01/12)	246	3
	Braz Polytheama (Cia de revistas e burletas)	Braz Politeama (29/09 a ??)	39	7
	Companhia lírica de amadores	Municipal (17 e 20/12)	2	0
Carioca	Alda Garrido	Boa Vista (07/03 a 23/03) Casino Antártica (26/03 a 28/04) Apolo (29/04 a 30/05)	129	6

	Pinto Filho	Apolo (29/03 a 28/04?)	31	0
	Victoria Soares (Companhia Nacional de Operetas)	Casino Antártica (03/10 a 16/10) Olympia (17/10 a 19/10?)	20	0
	Margarida Martins (Companhia Nacional de Burletas e Revistas)	Braz Politeama (19 a 31/08)	13	0
	Lyrca Oficial (Companhia Lyrca Oficial do Colon de Buenos Aires e Municipal do Rio)	Municipal (22/09 a 03/10)	13	0
Italiana	Lea Candini	Santana (01/05 a 05/07)	77	0
	Clara Weiss	Casino Antártica (01/01 a 17/01) Santana (18/01 a 05/03?)	71	0
	Lombardo-Caramba	Santana (04/11 a 07/12)	39	0
	De Angelis	Casino Antártica (17/05 a 01/06) São Paulo (02/06 a ??)	37	0
	Billoro de ópera	Municipal (04/11 a 11/11) Braz Politeama (17/11 a 21/11)	14	0
	Lirica Popular Italiana	Municipal (24/06 a 05/07)	13	0
	Giordanino	Braz Politeama (16 a 18/08) Moderno (03 a 06/09)	7	0
luso-brasileira	Otilia Amorim (Cia luso-brasileira de revistas)	Apolo (29/03 a 28/04?)	60	5
Portuguesa	Cia Portuguesa de Revistas	Casino Antártica (24/11 a 30/11)	45	0
Espanhola	Velasco	Santana (11/12 a ??)	35	0
egípcia?	Egipciana de operetas	Casino Antártica (24/11 a 30/11) Santana (11/12 a ??)	12	0
Francesa	Francesa de operetas	Santana (25/10 a 03/11)	12	0
Inglesa	Inglesa de ópera cômica	Municipal (25 a 31/10)	6	0

Alemã	Cia alemã de operetas	Santana (30 e 31/12)	2	0
Ítalo-brasileira	Cia Lirica Italo-Brasileira	São Paulo (23/01)	1	0

Tabela A22 - Espetáculos musicados – 1924				
	Companhia	Temporada	n° repres.	
			mus.	decl.
Carioca	Procópio Ferreira	-	0	486
	Jayme Costa	-	0	260
	Leopoldo Fróes	-	0	146
	Companhia Brasileira de Comédia	-	17	107
	Cia de comedias do Trianon do Rio	-	0	62
	Lucília Peres	-	0	25
	Abigail Maia	-	0	20
	Dora Brandão (Cia de dramas e comédias)	-	0	7
	Colmeia (Companhia brasileira de comédia)	-	0	5
Portuguesa	Aura Abranches (Companhia Portuguesa de Comédias)	-	0	57
Espanhola	Ernesto Vilches (Companhia Espanhola de Comédia)	-	0	8
Italiana	Cia Dramatica Italiana	-	0	7
Ingleza	Ingleza de comédias	-	0	1

O ano de 1924 traz uma virada na cena teatral paulistana, com a predominância, pela primeira vez desde a baliza inicial desta pesquisa, de representações de teatro declamado sobre as de teatro musicado. Em número de companhias, contudo, o teatro musicado ainda permanecia na dianteira. Tal fator se deve ao sucesso das companhias do “gênero Trianon” e à migração do teatro musicado para espetáculos de palco e tela, geralmente em uma única sessão por



noite. É possível mesmo que a reação do teatro musicado, que vem a seguir, com as revistas modernas, seja uma resposta a isso. Jayme Costa, Leopoldo Fróes e Procópio Ferreira são as principais estrelas dessa geração de comediantes, e fazem grande sucesso em São Paulo. Os dois primeiros iniciaram suas carreiras no teatro musicado. Visitando quase anualmente a capital, essas companhias revelam o início do esgotamento do teatro musicado, que só se recupera com a criação da “revista moderna”, nos anos seguintes.

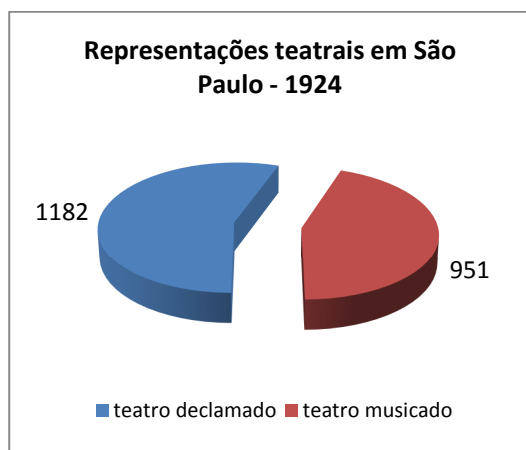


Gráfico A59

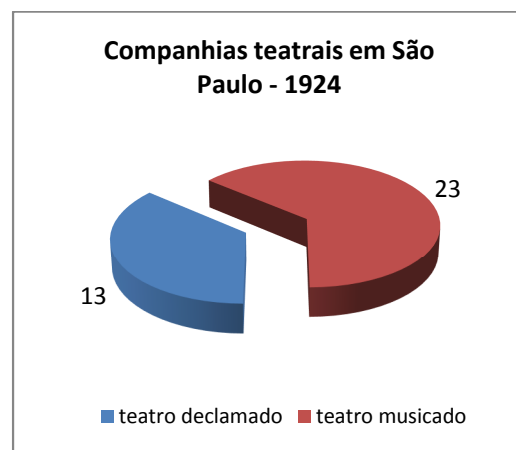


Gráfico A60

O número de companhias paulistas de teatro musicado começa a declinar. Muitas delas se dissolvem ou começam a viajar pelo interior. Abílio de Menzes separa-se de Arruda; Vicente Felício, principal representante do tipo italiano na companhia Arruda, cria uma companhia própria, tendo como primeira atriz Auriclelia Bernardes. Genésio Arruda, “aplaudido actor no genero caipira”, organiza uma trupe de revistas e comédias ligeiras com a qual se apresenta no interior. Apesar de pouco numerosas, as poucas companhias locais que permaneçam em cartaz respondam a uma parcela importante do número de representações.

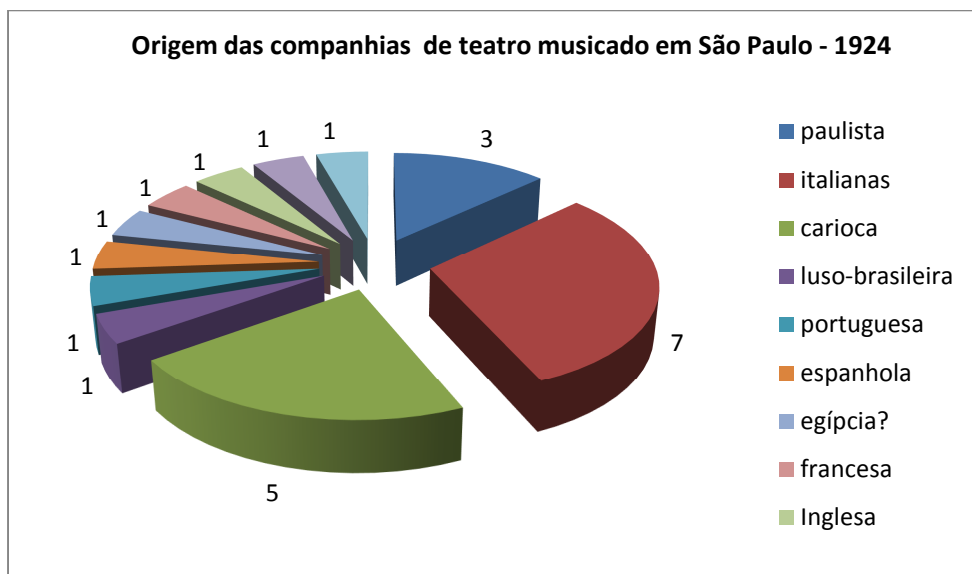


Gráfico A61

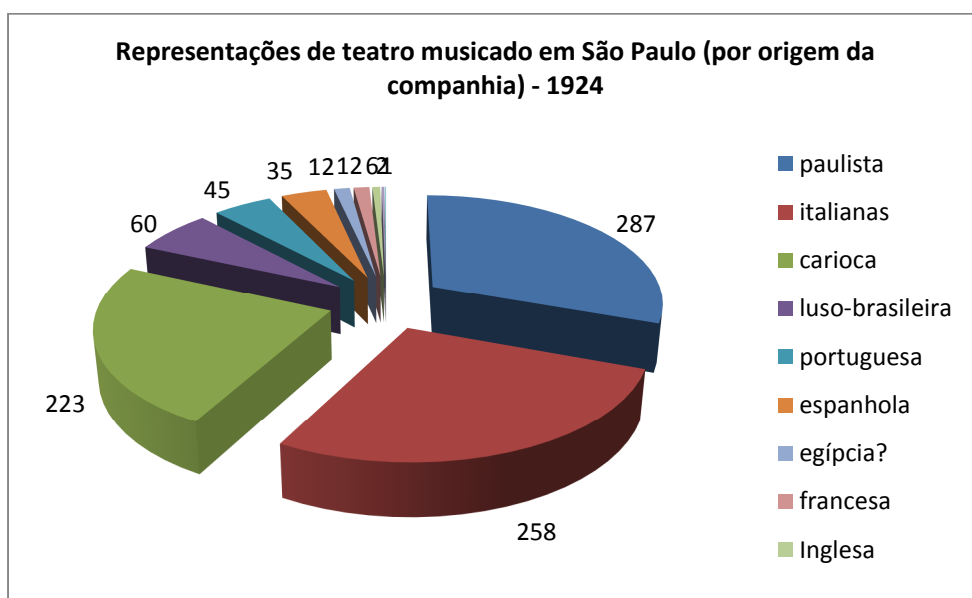


Gráfico A62

Com relação aos gêneros predominam as operetas, seguidas pelas revistas e pelas burletas.

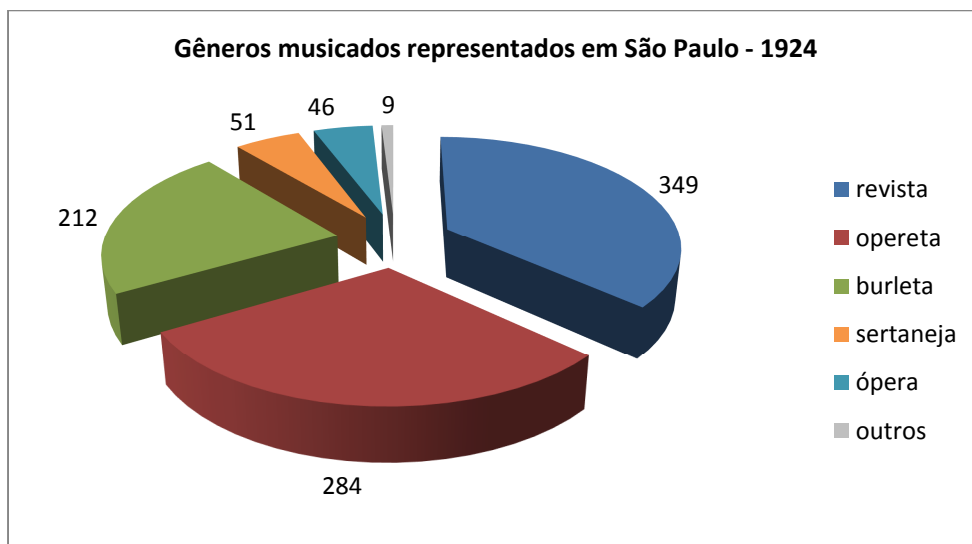


Gráfico A63

A peça musicada mais representada foi uma peça carnavalesca, *Mimoso Colibri*. Estrada pela Companhia Brasileira de Comédia (único gênero musicado apresentado pela Companhia), foi logo incorporada ao repertório da Companhia Arruda. Também tiveram êxito as operetas *Frasquita*, de Franz Lehar, e *Scugnizza*, de Lombardo, ambas por companhias italianas, e a burleta *Francesinha do Ba-ta-clan*, de Gastão Tojeiro, música de Raul Martins, pela Cia Alda Garrido.

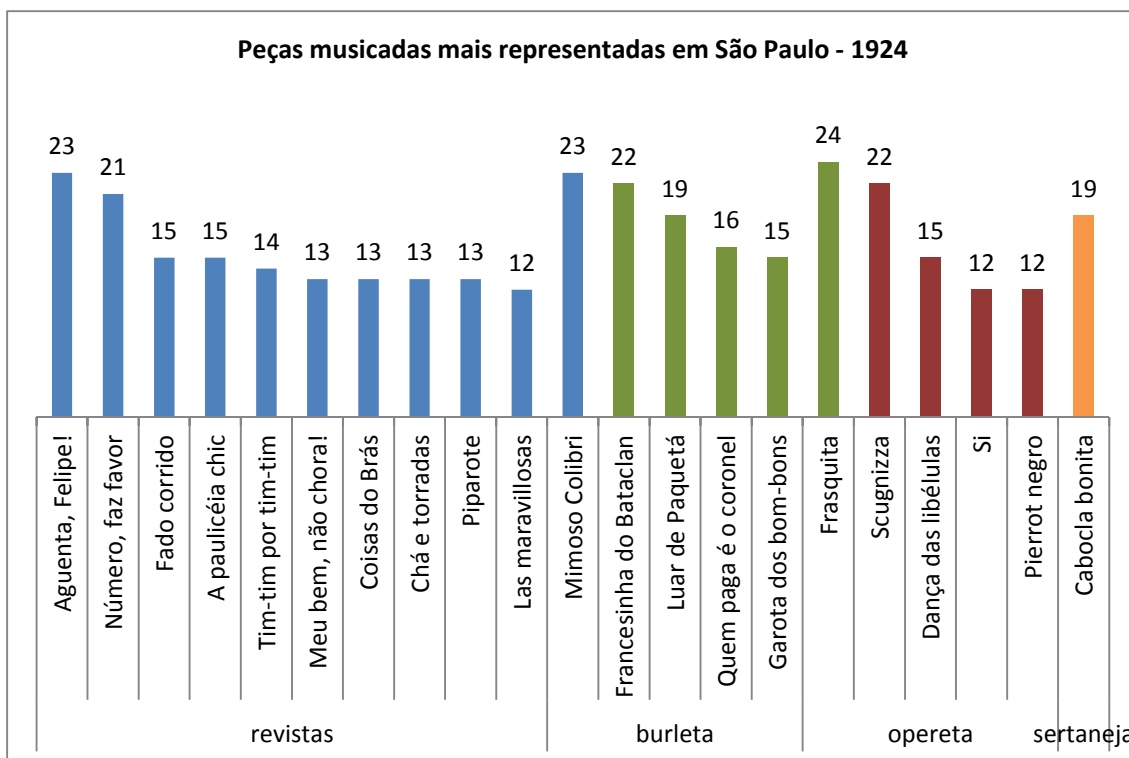


Gráfico A64

## 1925

Em 1925, apresentaram-se em São Paulo as seguintes companhias:

Tabela A23 - Espetáculos musicados – 1925				
	Companhia	Temporada	n° repres.	
			mus.	decl.
Carioca	Antonio de Souza (Companhia Nacional de Revistas)	Casino (11 a 14/10) São Paulo (15 a 22/10) Braz Politeama (23/10 a 24/11) Braz Politeama (03/12 a 31/12)	268	3
	Lírica Oficial	Municipal (10/10 a 25/10)	19	0
	Duque, Gaby e sua trupe	Casino (13 a 16/03)	6	0
Paulista	Arruda	Braz Politeama (01/01 a ?) Braz Politeama (13/03 a 16/09) Apolo (17/09 a 20/10) Carlos Gomes (17/11 a ?)	241	2
	Abilio de Menezes (Cia de Revistas e Revuettes)	Pathé (18/12 a 31/12)	29	0
Italiana	Giordanino	Olympia (13/08 a 29/08) Marconi (30/08 a 01/09) São Pedro (02 e 03/09) Olympia (04/09 a 11/09) Marconi (12/09 a 16/09) São Pedro (17 a 22/09) Braz Politeama (23/09 a 12/10) Espéria (13/10 a ??) Apolo (14/11 a 25/11) Carlos Gomes (27/11 a ?)	141	0
	Clara Weiss	Casino Antártica (13/02 a 08/03)	25	0
	Lombardo-Caramba	Santana (26/05 a 15/06)	25	0
	Lea Candini	Santana (16/12 a 31/12 - continua no ano seguinte)	18	0
	Lírica Popular	Casino Antártica (05/02 a 08/02?)	4	0
Portuguesa	Cia Portuguesa de Revistas	Casino Antártica (01/01 a 28/01)	81	1
	Armando de Vasconcellos (Companhia Portuguesa de Operetas)	Santana (15/09 a 07/10)	25	0

Mexicana	Rivas Cacho (Companhia Typica Mexicana de Revistas)	Casino Antártica (09/06 a 30/06) Santana (01/07 a 03/07)	52	0
Espanhola	Velasco	Santana (08/10 a 29/10) Santana (09/11 a 24/11) Braz Politeama (29/11 a 29/11)	50	0
Alemã	Cia alemã de operetas	Santana (01/01 a 11/01)	13	0
Francesa	Casino de Paris	Santana (30/10 a 08/11)	11	0
Egípcia	Cia Egípciana de operetas	Santana (18/07 a 25/07)	8	0
?	Freire	Moderno (03 a 07/02)	3	3
	Pereira Leite	Fênix (15/10 a ??)	1	1
turca?	Cia Turca	Casino (08 e 09/10)	2	0

Tabela A24 - Espetáculos declamados – 1925				
	Companhia	Temporada	n° repres.	
			mus.	decl.
Carioca	Iracema de Alencar	-	0	246
	Leopodo Fróes	-	0	117
	Cia Brasileira de Comédia	-	0	103
	Jayme Costa	-	0	92
	Cia de comedias do Trianon do Rio	-	0	73
	Italia Fausta	-	0	25
	Cia Brasileira de Declamação	-	0	7
	Lucilia Peres	-	0	5
	Cia Nacional de Comédia	-	0	3
	Palmerim Silva	-	0	3
Italiana	Carlo Nunziata	-	18	84
	Melato-Betroni (Companhia de Alta Comédia Italiana)	-	0	29
Portuguesa	Bertha de Bivar-Alves da Cunha	-	0	20

Alemã	Alemã de Dramas	-	0	10
Francesa	Dramatica Francesa	-	0	9
Ingleza	Cia Inglesa de Comédia	-	0	8

Em 1925, o teatro musicado volta a superar o declamado.

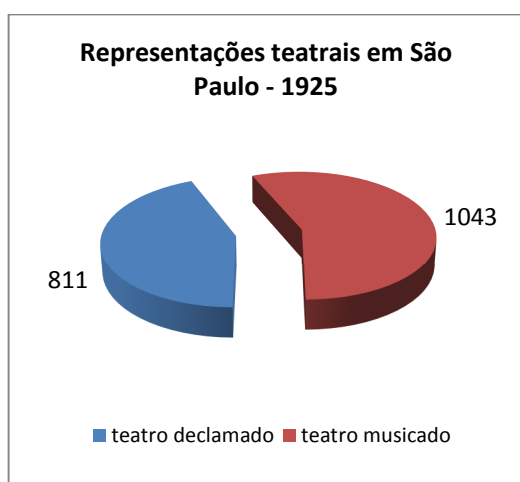


Gráfico A65

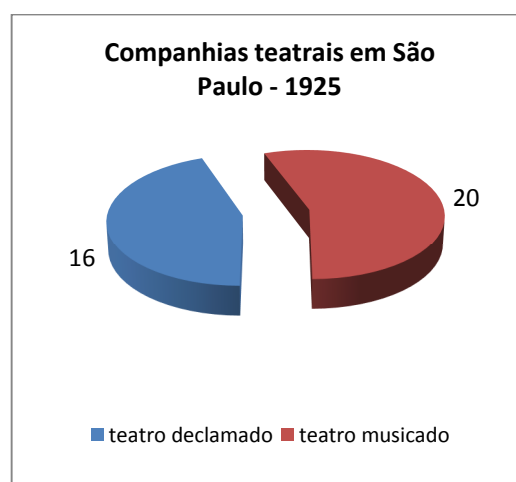


Gráfico A66

Nesse ano, proliferam as nacionalidades das companhias de teatro musicado. Além das tradicionais italianas, espanholas e portuguesas, e das ocasionais francesas, alemãs e mexicanas, visitam a cidade de S. Paulo uma companhia turca e uma egípcia. Dentre as companhias nacionais, a Antonio de Souza repete o êxito do ano anterior. Dentre as paulistas, a Companhia Arruda também faz uma temporada bem-sucedida. A partir desse ano, porém, o repertório das companhias paulistas se aproximam cada vez mais do das cariocas, e diminui o número de representações de peças paulistas.



Gráfico A67

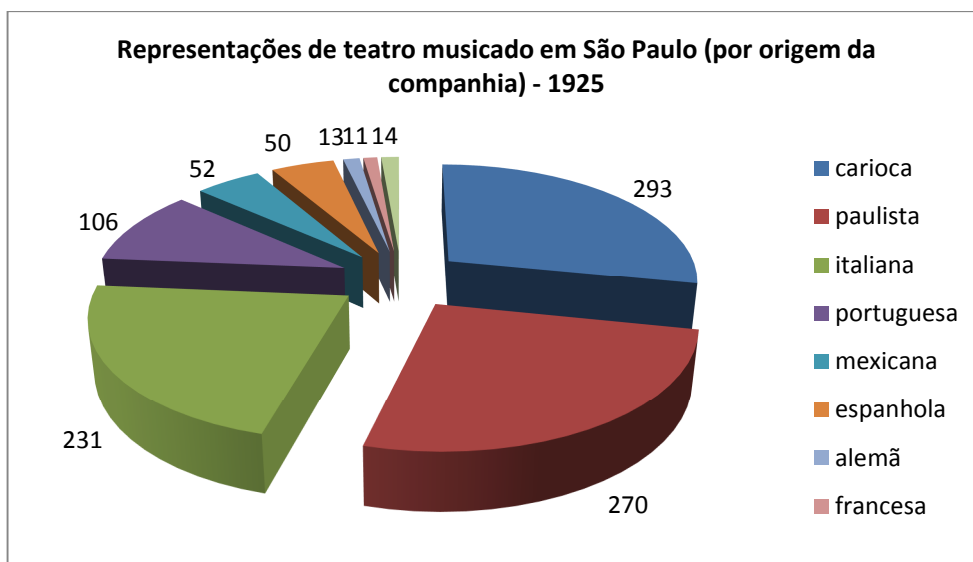


Gráfico A68

Com relação aos gêneros musicados representados em S. Paulo, a revista figura em primeiro lugar em número de representações, seguida pela opereta e pela burleta.

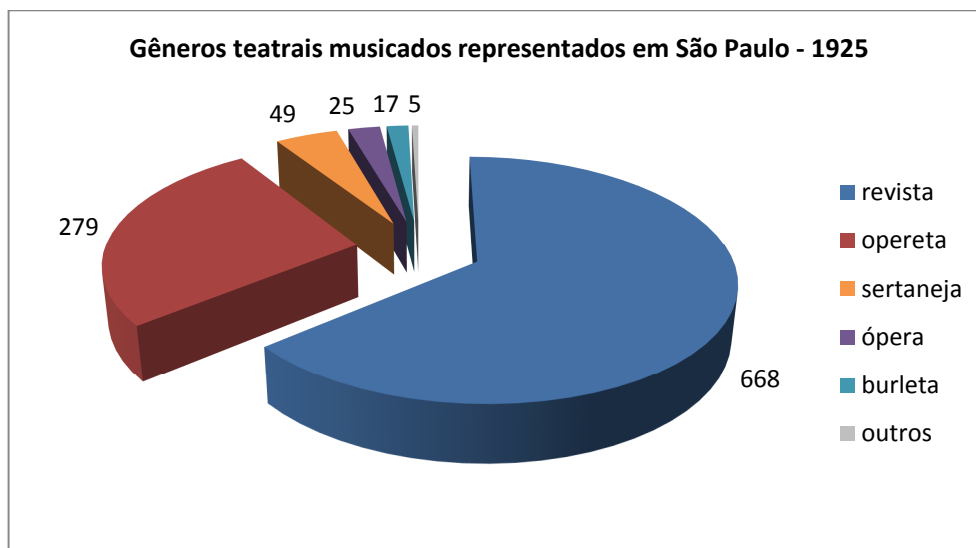


Gráfico A69

A opereta *Frasquita* continua com sucesso. Além dela, as peças mais representadas esse ano foram as revistas cariocas *Meu bem, não chora*, da dupla Calos Bittencourt e Cardoso de Menezes, com música de Bento Mossurunga; *Comidas, meu santo*, de Marques Porto e Ary Pavão, e *Verde e amarelo*, de José do Patrocínio, música de Julio Cristobal, além de *As encantadoras*, de Victor Pujol e Octavio Quintiliano.

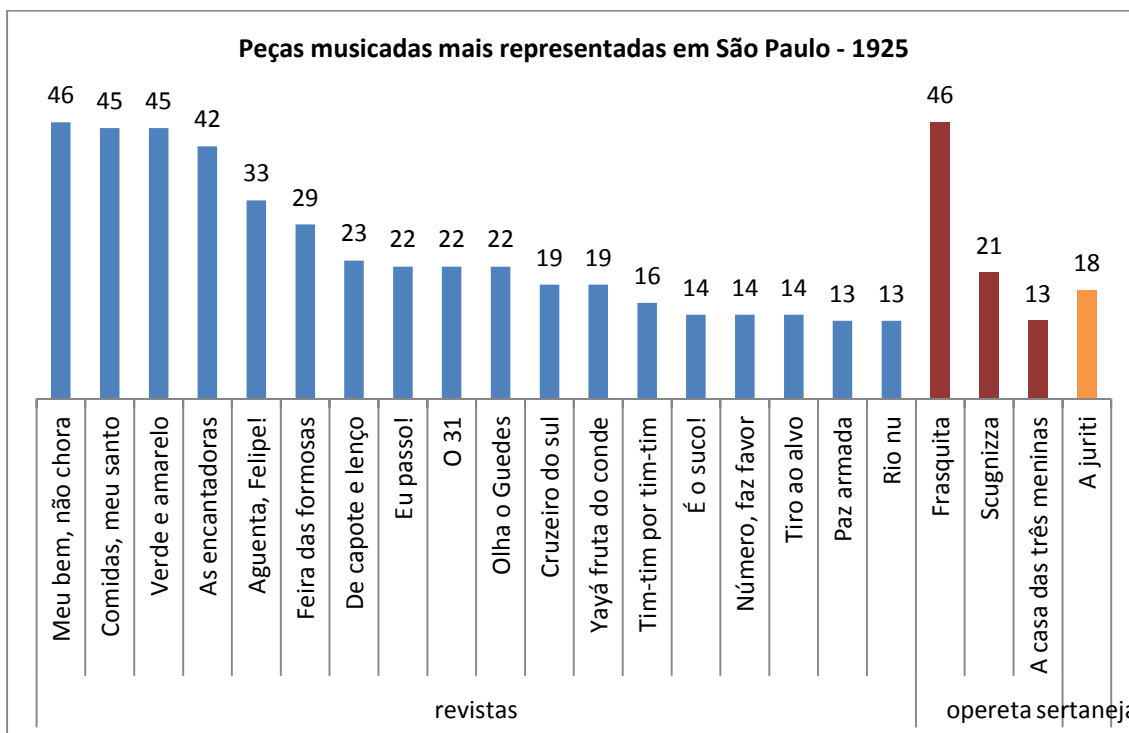


Gráfico A70



## 1926

Em 1926, apresentaram-se em São Paulo as seguintes Companhias:

Tabela A25 - Espetáculos musicados – 1926				
	Companhia	Temporada	n° repres.	
			mus.	decl.
Carioca	Tro-lo-ló	Apolo (08/07 a 19/10?)	221	0
	Negra de revistas	Apolo (20/10 a 02/11) Mafalda (03/11 a 06/11) Casino Antártica (07/11 a 10/11)	44	0
	Ba-ta-clan preta	Santa Helena (11/11 a 26/11)	26	0
	Antonio de Souza	Braz Politeama (01/01 a 25/01)	25	0
	Plus ultra	Santa Helena (29/10 a 07/11)	22	0
	Frou-frou (Cia de sketches e bailados)	Santa Helena (08/11 a 10/11?)	6	0
	Sociedade de Opera Lyrica Nacional	Municipal (28/01 a 31/01) Municipal (30/12)	4	0
	Pinto Filho	Carlos Gomes (28/10 a ?)	1	0
Italiana	Clara Weiss	Santana (26/03 a 16/05) Casino Antártica (20/08 a 26/09)	102	0
	Lirica Popular	Santana (18/05 a 13/06) Braz Politeama (28/06 a 11/07) Santana (29/08)	46	0
	Lirica Italiana	Municipal (11/06 a 09/06) Braz Politeama (11/06 a 17/06) Municipal (29/08)	41	0
	Lea Candini	Santana (01/01 a 31/01)	37	0
Paulista	Abilio de Menezes	Pathé (01/01 a 02/02) Braz Politeama (09/05 a 07/06)	87	0
	Arruda	Braz Politeama (11/03 a 03/05)	39	14
	Rialto (Companhia de Operetas e Burletas)	Braz Politeama (05 a 13/02) Apolo (19 a 22/02)	13	0
	Troupe Max	Pathé (03/02 a 07/02) Braz Politeama (19/02 a 09/03)	8	18
Portuguesa	Portuguesa de revistas	Casino Antártica (25/11 a 31/12 - continua no ano seguinte)	79	0
	Grande Cia Portuguesa de Revistas	Santana (26/08 a 07/09)	27	0
	As Violetas	Santa Helena (20/12 a 29/12?)	12	0

Espanhola	Guiró (Companhia Espanhola de Operetas)	Casino Antártica (11/04 a 04/05) Braz Politeama (05/05 a 07/05)	31	0
Ítalo-brasileira	Lirica Italo-Brasileira	Municipal (13/08 a 05/09)	28	0
Francesa	Ba-ta-clan	Santana (12/08 a 23/08)	14	0

Tabela A26 - Espetáculos declamados – 1926				
	Companhia	Temporada	n° repres.	
			mus.	decl.
Carioca	Brandão Sobrinho - Palmerim Silva	-	13	310
	Jayme Costa	-	15	309
	Procópio Ferreira	-	0	128
	Leopoldo Fróes	-	0	64
	Cia de comédias em 1 ato	-	0	30
	Maria Castro	-	0	7
Portuguesa	Maria Mattos-Nascimento Fernandes (Companhia Portuguesa de comédias)	-	0	27
Italiana	Italia Almirante (Companhia Dramática)	-	0	26
	Dario Nicodemi (Companhia Dramática)	-	0	20
Argentina	Angelina Pagano (Companhia argentina de comédia)	-	0	12
Paulista	Alma de Andrade (Companhia de Comedia; também chamada Alma-Zaparolli)	-	0	9
Francesa	Gretillat-Tessier	-	0	4

No ano de 1926, as comédias ganham terreno novamente. Embora o número de companhias de teatro musicado fosse superior, (Gráfico A71), as representações que somavam maior número eram as de declamação.

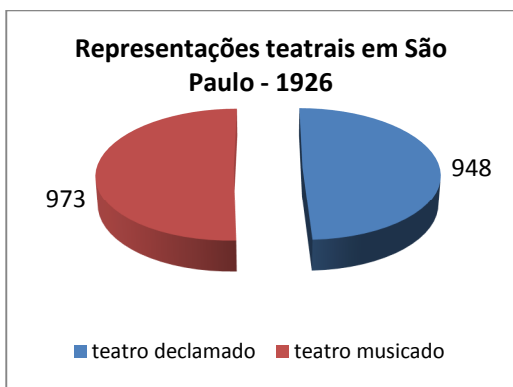


Gráfico A71

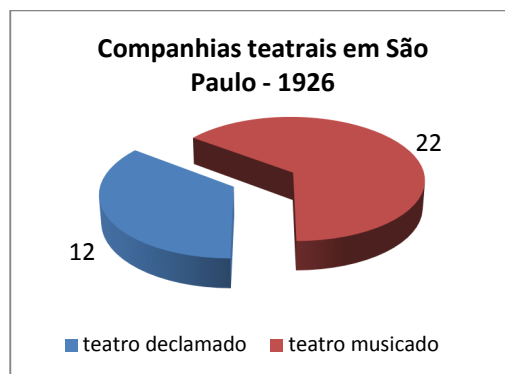


Gráfico A72

As companhias nacionais de teatro musicado superaram as estrangeiras tanto em número de companhias como em representações. A temporada mais sucedida foi a da companhia carioca *Tro-lo-ló*, de Jardel Jércolis, com 221 representações, quase todas de revistas modernas. A companhia de operetas Clara Weiss também obteve êxito. Duas novas companhias surgem esse ano: a Troupe Max, formada em torno do antigo Duo Max, e a companhia portuguesa “As violetas”, composta por 6 atrizes, cuja originalidade está no fato de elas representarem todos os papéis, inclusive os de homem. As companhias paulistanas não tiveram brilhantes temporadas na cidade, sendo que a mais bem-sucedida delas, a Arruda, realizou apenas 39 representações.

Companhias que apresentavam gêneros modernos em espetáculos de palco e tela: Plus-Ultra e Frou-Frou.

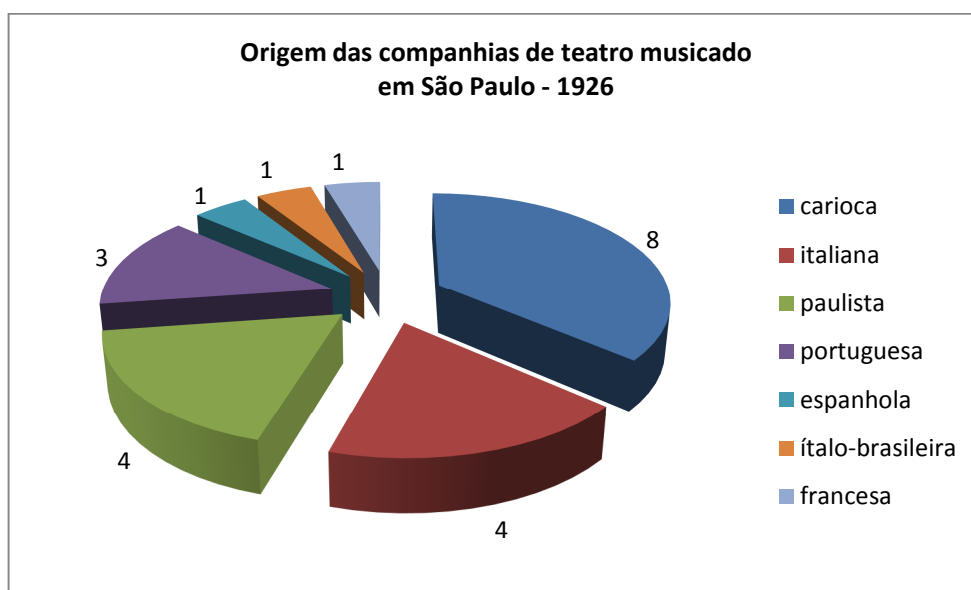


Gráfico A73

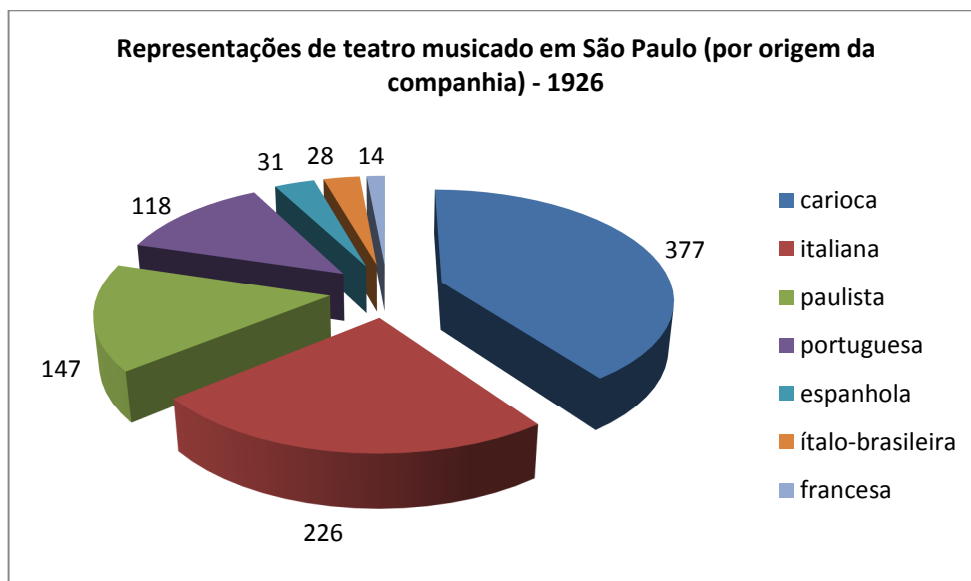


Gráfico A74

O ano de 1926 marca o retorno, triunfante, da revista, agora sob a roupagem “moderna”. Outros gêneros musicados representados foram a opereta e a ópera. A burleta, numa tendência que continuará firme pelos próximos anos, terá pouca expressividade. Dentro do espírito da revista moderna, o sketch, quadro teatral breve e, geralmente, cômico, geralmente apresentado entre os quadros da revista, ganha autonomia, e se torna um gênero à parte.

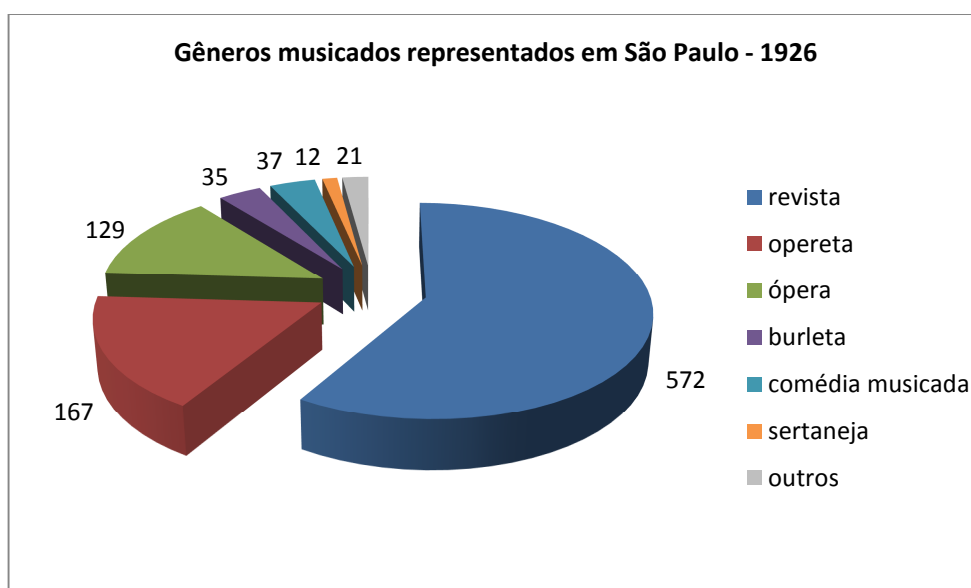


Gráfico A75

As peças mais representadas esse ano foram todas revistas modernas: as cariocas *Fora do sério*, da parceria Conselheiro XX (Humberto de Campos) e Barão de Oéle (Oscar Lopes), música de Soriano Roberto; *Bric-à-brac*, de Bastos Tigre, música de Antônio Lago; *Zás-trás*, de Luiz Carlos Junior e Victor de Carvalho; e a já citada *Comidas meu santo*. Vale destacar o sucesso de *Tudo preto*, de De Chocolat, música de Sebastião Cirino, encenada pela Cia Negra de Revistas.

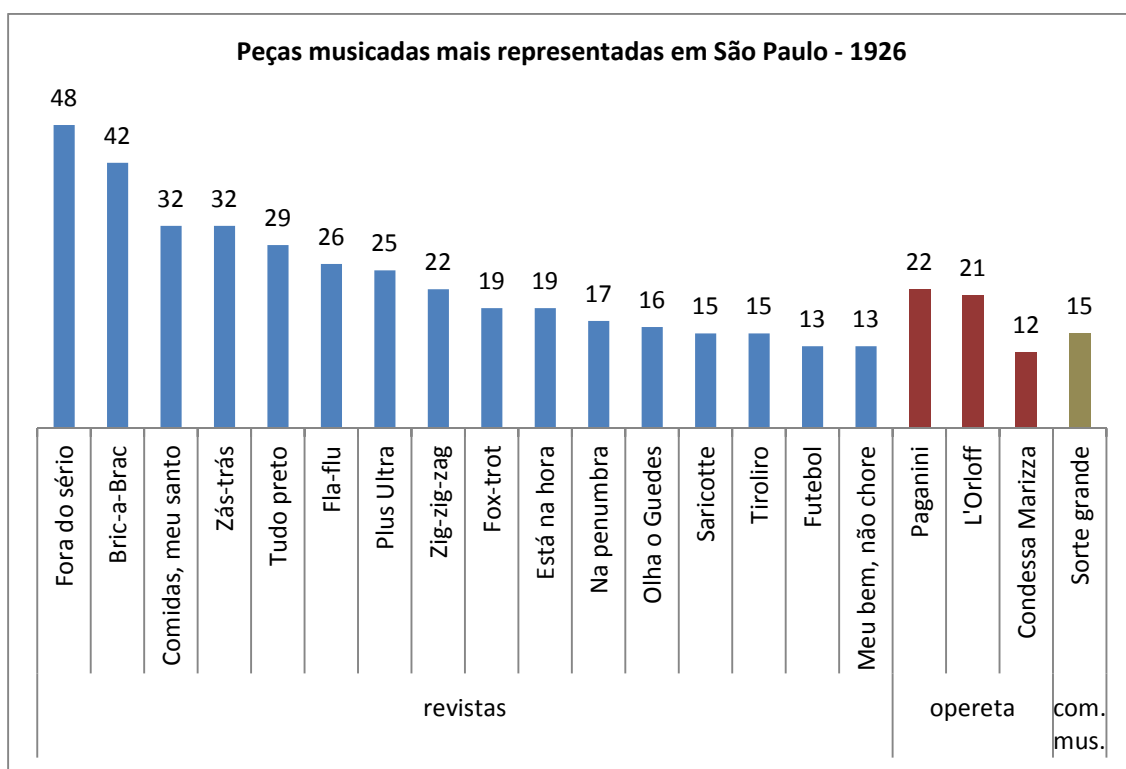


Gráfico A76

## 1927

Apresentaram-se em São Paulo, em 1927, as seguintes companhias:

Tabela A27 - Espetáculos musicados – 1927				
	Companhia	Temporada	n° repres.	
			mus.	decl.
carioca	Ra-ta-plan	Santa Helena (14/01 a 25/02) Boa Vista (03/03 a 17/04) Apolo (12/11 a 31/12 - continua no ano seguinte)	295	0
	Tro-lo-ló	Casino Antártica (21/02 a 22/03) Apolo (12/07 a 25/09)	219	0

	Margarida Max	Casino Antártica (29/07 a 18/09) Braz Politeama (19/09 a 27/09)	129	0
	Palmerim Silva-Adriana Noronha	Apolo (07/10 a 08/11) Pathé (09/11 a 11/11) Colombinho (17/11 a ?)	78	1
	U-O-Chin-Ton	Boa Vista (23/04 a 03/05)	24	0
	Lirica Oficial	Municipal (07/09 a 15/09)	9	0
paulista	Arruda	Boa Vista (03/06 a 25/08) Colombo (26/08 a 21/09) São Pedro (22/09 a 26/09) São Paulo (27/09 a 10/10) Espéria (11/10 a 19/10) Marconi (20/10 a 24/10) Olympia (25/10 a 02/11) Colombinho (03/11 a 11/11?) Avenida (12/11 a ?)	285	0
	Tic-Tac (companhia de revistas e burletas)	Eden-Politeama (01/04 a 15/04?)	4	1
	Troupe Max	Guarany 917/09 a ?)	1	0
italiana	Clara Weiss	Casino Antártica 907/04 a 28/06) Casino Antártica (02/12 a 31/12 - continua no ano seguinte)	128	0
	La operetissima (Companhia Italiana de operetas)	Boa Vista (06/01 a 26/01)	23	0
	Italiana de Revistas Modernas	Casino Antártica (08/07 a 14/07)	14	0
	Della Guardia e Caiafa	Olympia (16/11 a 21/11?)	12	5
espanhola	Esperanza Iris	Casino Antártica (20/09 a 12/10)	50	0
portuguesa	Portuguesa de revistas	Santa Helena (01/01 a ?)	9	0

Tabela A28 - Espetáculos declamados – 1927				
	Companhia	Temporada	n° repres.	
			mus.	decl.
carioca	Procopio Ferreira	-	0	289
	Fróes-Chaby	-	0	72
	Companhia nacional de comédia	-	0	69
	Carmen Azevedo (Companhia nacional de gênero alegre)	-	0	45
	Palmerim Silva	-	0	10
	Jayme Costa	-	2	7
---	Tina Lambertini (Companhia Italiana de	-	0	15

	Comédia)			
	Tatiana Pawlova (Companhia Italiana de Comédia)	-	0	15
	Teatro de Arte de Roma	-	0	11
paulista	Trupe Max	-	1	16
	Lage e Carrara	-	0	13
	Cia Paulista	-	0	1
	Duo comico brasileiro Os Rosas	-	0	1
francesa	Vera Sergine (Cia francesa de declamação)	-	0	13
portuguesa	Rey Colaço (Companhia de Comédia)	-	0	13

O teatro musicado continua superando o declamado.

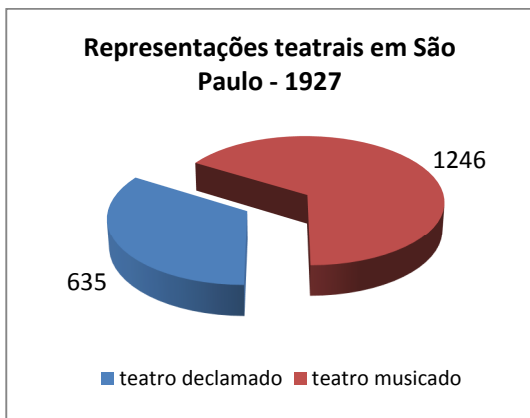


Gráfico A77

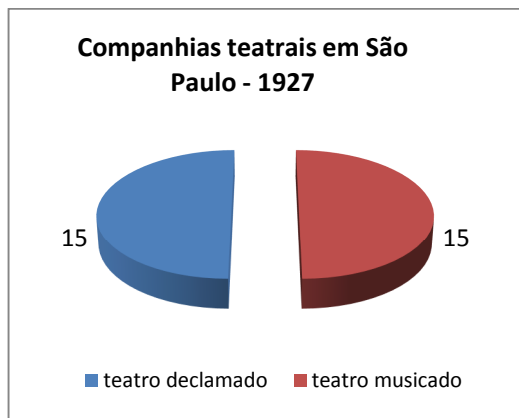


Gráfico A78

Das companhias de teatro musicado que se apresentaram, mais da metade eram nacionais, sendo que a maior parte delas provinha do Rio de Janeiro. Entre elas, destacaram-se a Ra-ta-plan, a Tro-lo-ló e a Palmerim Sillva-Adriana Noronha. A Companhia Arruda também fez uma temporada bem-sucedida, aderindo à revista moderna. Dentre as estrangeiras, destacaram-se as italianas, em especial a Clara Weiss. Surge uma nova companhia local de revistas modernas, a Tic-Tac.



Gráfico A79

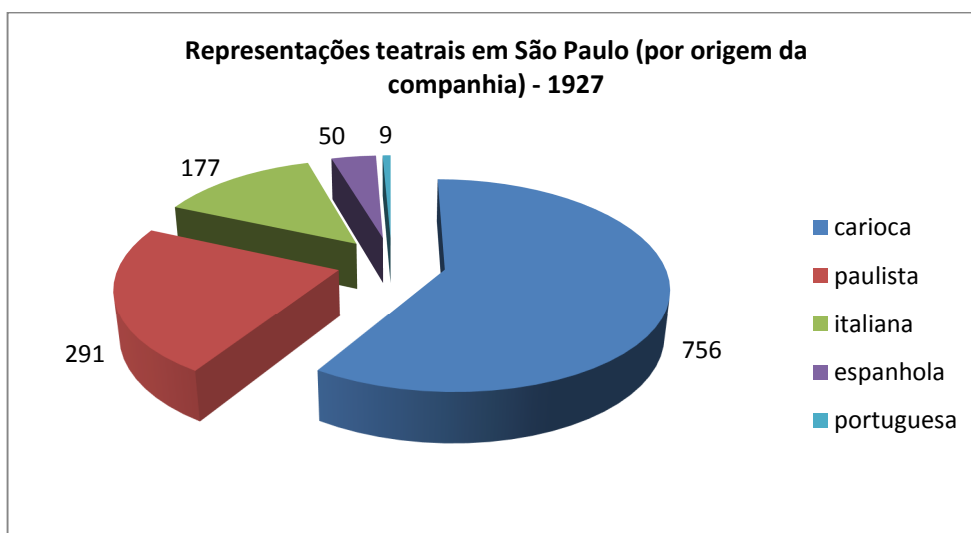


Gráfico A80

A revista imperou absoluta esse ano, com 1025 (cerca de 80%) das representações. É a fase áurea do gênero, caracterizado pelas montagens grandiosas. A opereta fica em segundo lugar, seguida pela comédia musicada. A burleta sequer aparece. Um gênero que ganha destaque é a frivolidade, que segue o mesmo espírito das revistas modernas, com quadros curtos e plenos de brilho e música.



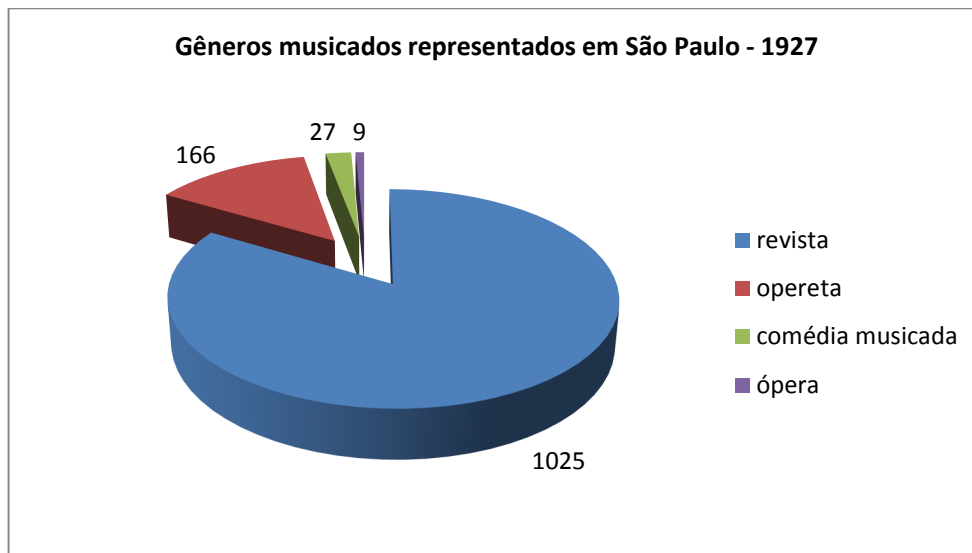


Gráfico A81

Dentre as 20 peças mais representadas nesse ano, só figuram revistas. As que obtiveram mais sucesso foram as revista paulistas *Céu aberto*, de Gastão Barroso, música de José Bondoni, *As levianas*, de Marques Junior e A. Campos, música de Zequinha de Abreu, e *Cleavelândia*, de Euclides Andrade, todas no estilo moderno e representadas pela Companhia Arruda.

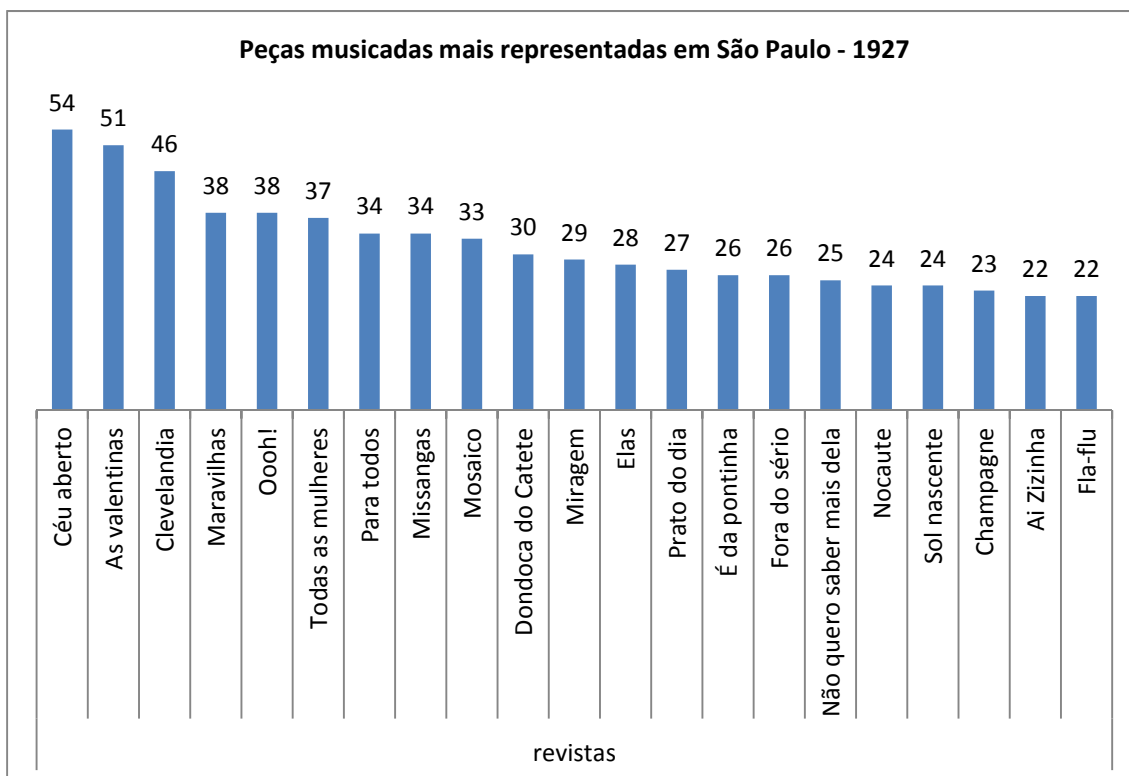


Gráfico A82

## 1928

Em 1928, apresentaram-se em São Paulo as seguintes companhias teatrais:

Tabela A29 - Espetáculos musicados – 1928				
	Companhia	Temporada	n° repres.	
			mus.	decl.
Paulista	Cia Paulista de Sainentes	Apolo (11/05 a 01/11)	592	0
	Raul Roulien	Olympia (03/02 a 12/02) São Pedro (13/02 a 19/02) São Paulo (23/02 a 08/03) Coliseu Paulista (09/03 a 14/03) Colombo (01/09 a 13/09)	48	0
	Arruda	Carlos Gomes (29/02 a ?) Olympia (08/03 a 15/03) Apolo (16/03 a 27/03)	40	0
	Nino Nello	Boa Vista (03/08 a ?)	25	4
	Elvira Beneventi	Variedades (25/02 a ?)	9	0
	Lyson Gaster	Paulistano (02/06 a ?)	7	0
	Rialto	Paulistano (17/09 a ?)	7	0
	Associação Lyrica Nacional	Municipal (15 e 17/04)	2	0
	Sociedade lírica teatral	Eden (3012 a ?)	1	0
	Folias Brejeiras	Carlos Fomes (22/03 a??)	1	0
	Miramar	Parisiense (27/07 a??)	1	0
Carioca	Margarida Max	Casino Antártica (28/06 a 11/11)	298	0
	Tro-lo-ló	Boa Vista (17/08 a 21/10) Colombo (21/10 a 31/12 - continua no ano seguinte)	238	5
	Cia de Revistas do Recreio do Rio	Casino Antártica (23/02 a 24/04)	128	4
	Ra-ta-plan (Companhia de Revistas Modernas)	Apolo (01/01 a 17/02) Olympia (16/03 a 25/03) Espéria (27/03 a 01/04)	119	0
	Revistas e fantasias	Santa Helena (12/10 a 04/11)	76	0
Portuguesa	Portuguesa de Revistas	Casino Antártica (04/01 a 16/02) Olympia (24/02 a 04/03) Colombo (05/03 a 08/03) São Paulo (09/03 a 12/03)	112	0
Italiana	Siddivó (Cia Italiana de Operetas)	Casino Antártica (27/04 a 24/06) Casino Antártica (25/21 a 31/12 – continua no ano seguinte)	76	0
	Italiana de Operetas Romano	Casino Antártica (14/11 a 23/12)	47	0
	Clara Weiss	Casino Antártica (01 e 02/01) Olympia (03/01 a 24/01) São Paulo (03/02 a 12/02)	35	0

	Lirica Italiana	Municipal (20/12 a 31/12)	14	0
	Lirica Italiana Popular	São José (05/10 a 11/10) Moderno (11/10 a ?)	7	0
	Della Guardia-Fanttorini-Caiafa		6	0
Ítalo-brasileira	Lirica Ítalo-Brasileira	Olympia (3/02 a 12/02) São Pedro (13 a 19/02) São Paulo (23/02 a 08/03) Coliseu paulista (09 a 14/03) Colombo (02 a 13/09)	50	0
	Lirica Oficial	Municipal (17 a 29/09)	10	0
Espanhola	Velasco	Santa Helena (21/09 a 09/10)	42	0
Francesa	Moulin Rouge	Santana (10/08 a 23/08)	16	0

Tabela A30 - Espetáculos declamados – 1928				
	Companhia	Temporada	n° repres.	
			mus.	decl.
Carioca	Jayme Costa	-	15	292
	Procópio Ferreira	-	0	127
	Leopoldo Fróes	-	0	124
	Teatro de Brinquedo	-	0	4
	Iracema de Alencar	-	0	6
Portuguesa	Lucília Simões (Cia Portuguesa de comédia Lucília Simões - Erico Braga)	-	2	40
Francesa	Germaine Dermoz (Companhia Francesa de Declamação)	-	0	11
Paulista	Paulista de comédias e sainetes	-	1	0

Como nos anos anteriores, o teatro musicado supera o declamado.

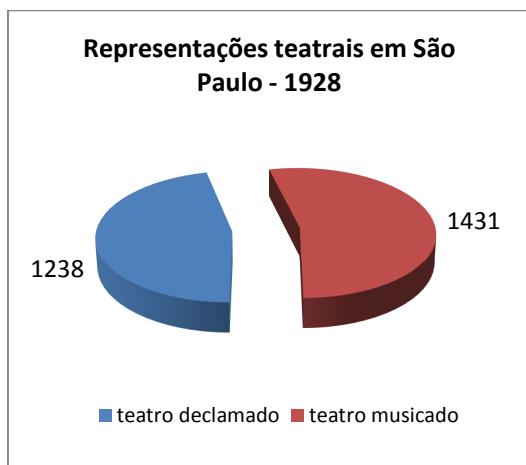


Gráfico A83

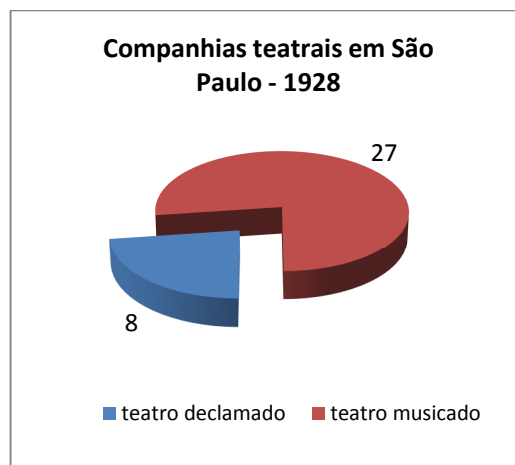


Gráfico A84

Pela última vez no período estudado, as companhias locais superaram as cariocas em número de representações. O motivo foi o grande êxito da Companhia Paulista de Sainetes, criada esse ano por Oduvaldo Vianna, que atingiu 592 representações. Situado entre a burleta e a comédia de costumes, o sainete não era propriamente um gênero musicado, pois as canções não eram estruturais na peça, e sim incidentais. No entanto, foi responsável pela divulgação de grandes sucessos musicais, sendo por isso computado em nossa análise.

Além da companhia de Oduvaldo Vianna, outras companhias paulistas se apresentaram na cidade. Além da conhecidíssima Arruda, foram elas: a Lírica Ítalo-Brasileira, a Elvira Beneventi, a Lyson Gaster, a Nino Nello, e a Paulista de Comédias e Sainetes, todas novas na cidade. Entre as estrangeiras, as que mais se destacaram foram as italianas (líricas e de operetas), seguida pelas portuguesas.

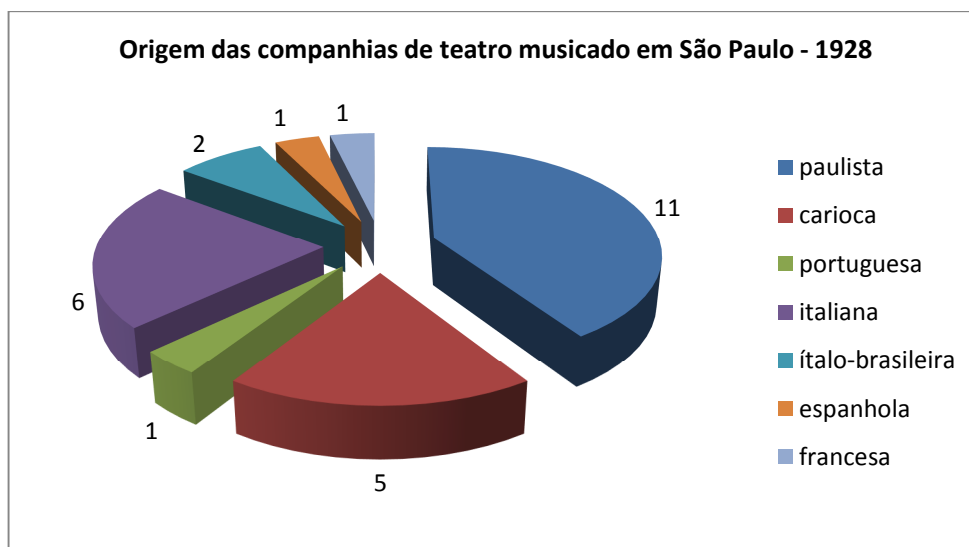


Gráfico A85

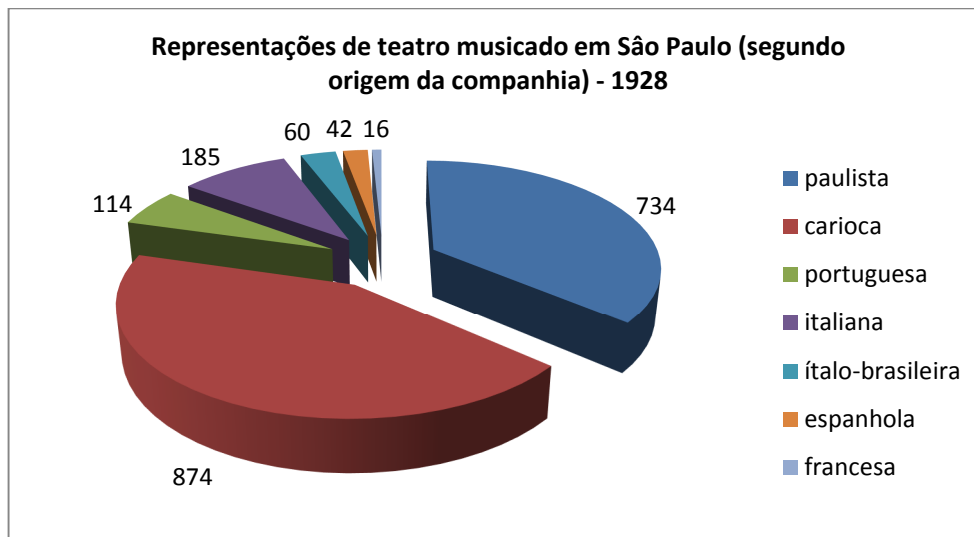


Gráfico A86

A revista manteve a liderança recuperada no ano anterior. Também houve um grande número de representações de sainetes, além de operetas.

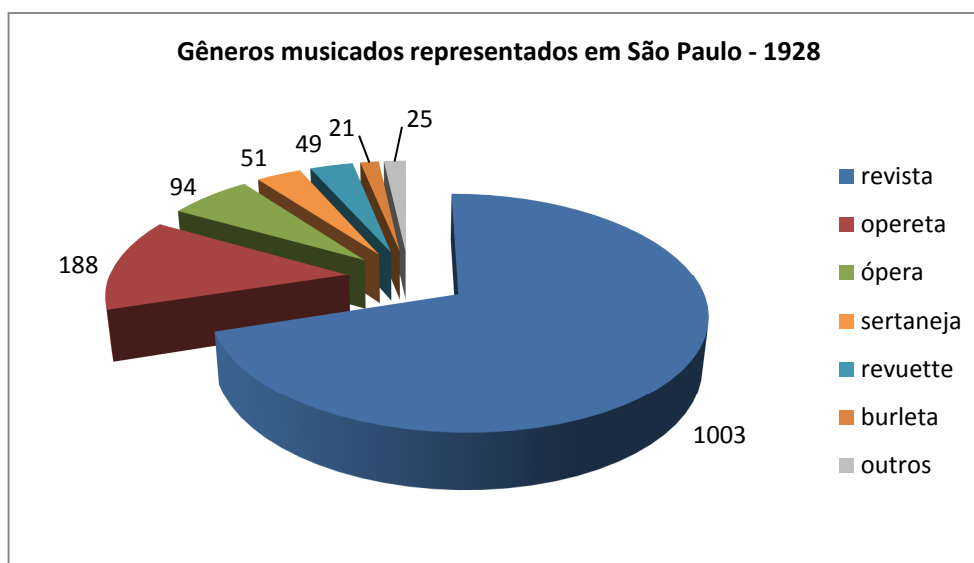


Gráfico A87

As peças musicadas mais representadas esse ano foram o sainete paulista *Castagnaro da festa*, de Oduvaldo Vianna, e o argentino *Sorrisos da vida*, com respectivamente 63 e 56 representações pela Cia Paulista de Sainetes. Em terceiro lugar, a revista *Água de coco*, de Affonso de Carvalho e Octavio Tavares, música de Henrique Vogeler, pela Cia Margarida Max, com 37 representações.

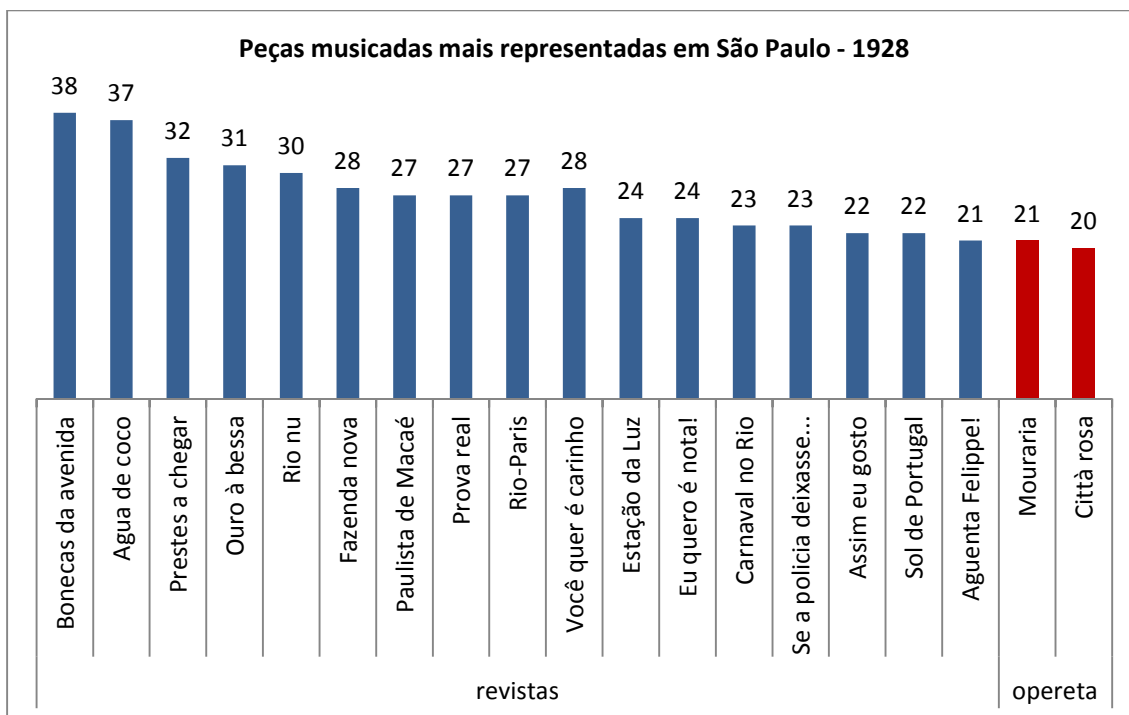


Gráfico A88

## 1929

Em 1929, as seguintes companhias teatrais apresentaram-se em São Paulo:

Tabela A31 - Espetáculos musicados – 1929				
	Companhia	Temporada	n° repres.	
			mus.	decl.
carioca	Alda Garrido	Casino Antártica (28/06 a 30/07) Apolo (31/07 a 14/08) Boa Vista (29/11 a 31/12)	179	0
	Norka Rouskaya	Casino Antártica (19/01 a 19/03)	121	0
	Tro-lo-ló	Colombo (01/01 a 23/01) Apolo (16/02 a 26/02?)	94	0
	Nouvelles Folies	Apolo (21/08 a 22/09)	69	0
	Marques Porto-Luiz Peixoto	Casino Antártica (18/12 a 31/12 - continua no ano seguinte)	31	0
	Farandola	Casino Antártica (18/12 a 31/12 - continua no ano seguinte)	17	0
	Grande Companhia Nacional de Revista	Oberdan 915/08 a 23/08?)	5	0
paulista	Lyson Gaster	Boa Vista (21/06 a 16/07) Oberdan (23/07 a 01/08)	130	0
	Cia parmanente do Colombo	Colombo (22/03 a 20/05)	88	5
	Vaudevilles musicados	Boa Vista (20/04 a 26/05?)	79	0
	Espectáculos ligeiros de Serafim Rada	Boa Vista (11/10 a 03/11?)	56	0

	Nacional de Revistas do Teatro Boa Vista	Boa Vista (26/07 a 11/08)	37	0
	Fli-Fla-Flu (Companhia de Variedades, Operetas e Sainetes musicados)	Boa Vista (10/03 a 28/03?)	31	0
	Opera Lirica Nacional	Oberdan (13/05 a 19/05) Municipal (02 e 04/06)	6	0
	Arruda	São Carlos (26/12 a 31/12?)	5	0
	Lirica do Centro Musical	Casino Antártica (08/06 a 10/06)	3	0
italiana	Raffaele Viviani(Companhia de Arte Napolitana)	Santana (06/08 a 09/09) Oberdan (10/09 a 13/09)	82	0
	Boris-Campilli	Casino Antártica (23/08 a 07/10)	72	0
	Lirica Italiana	Municipal (01/01 a 23/01) Colombo (24/01 a 28/01) São Pedro (08/02 a 11/02) São Paulo (14/02 a 17/02) Casino Antártica (12/11 a 20/11?) Municipal (29/11 a 02/12)	55	0
	Miby-Daniel	Santana (04/05 a 04/06)	38	0
	Italiana de operetas	Capitólio (02/01 a 05/01) Oberdan (25/05 a ?)	23	0
	Siddivó	Casino (01/01 a 17/01)	19	0
	Lirica Popular		14	0
	Cia de operetas Annita Orizona	Oberdan (13/07 a ?)	9	0
	Lea Candini ou Candini-Siddivó (Companhia de Operetas)	Santa Helena (24/12 a 31/12 - continua no ano seguinte)	9	0
argentina	Argentina de Grandes Revistas	Santana (21/09 a 06/10)	63	0
portuguesa	Eva Stacchino (Companhia Portuguesa de Revistas e Féeries)	Santana (18/12 a 31/12 - continua no ano seguinte)	28	0
austriaca	Vienense de Operetas Modernas	Casino Antártica (06/08 a 17/08)	20	0
rusa	Ópera Russa	Municipal (10/08 a 17/08)	5	0

Tabela A32 - Espetáculos declamados – 1929				
	Companhia	Temporada	n° repres.	
			mus.	decl.
Carrioca	Procópio Ferreira	-	0	276
	Jayme Costa	-	0	165

	Jayme Costa - Sylvia Bertini	-	0	11
paulista	Rey Collaço-Robles Monteiro	-	0	30
	Raul Roulien	-	0	290
	Companhia Nacional de Genero livre	-	0	46
	Trupe Arruda	-	0	14
	Troupe Max	-	0	6
	Lage e Ada (companhia de sainete, comedias e variedades)	-	0	4
italiana	Cittá de Napoli	-	0	27
	Dramatica Italiana Ruggero Ruggeri (Theatro d'Arte de Milano)	-	0	18
francesa	Dramatica francesa	-	0	11
	Victor Boucher (Companhia Francesa de Comédias)	-	0	3
alemã	Alemã de comédias	-	0	5
	Dramática alemã	-	0	5

O teatro musicado continua superando o declamado.

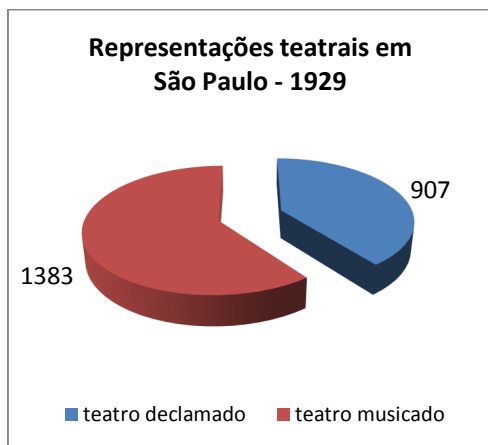


Gráfico A89

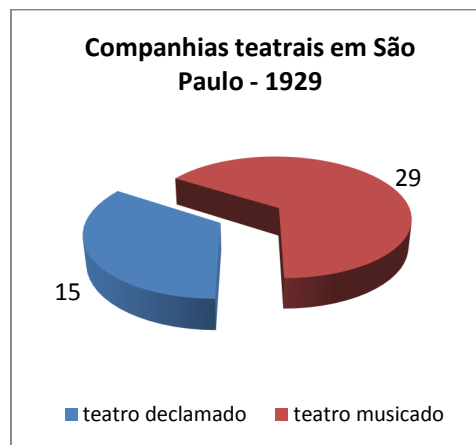


Gráfico A90

As companhias nacionais dominam a cena teatral musicada. Dentre elas, destacam-se as cariocas Alda Garrido e Norka Rouskaia. Dentre as companhias locais, a de Lyson Gaster continua atraindo o público. Duas novas companhias são organizadas esse ano em São Paulo: a Permanente do Colombo e a Nacional de Revistas do Teatro Boa Vista. As companhias italianas seguem liderando as estrangeiras, tanto em número de companhias como em representações.



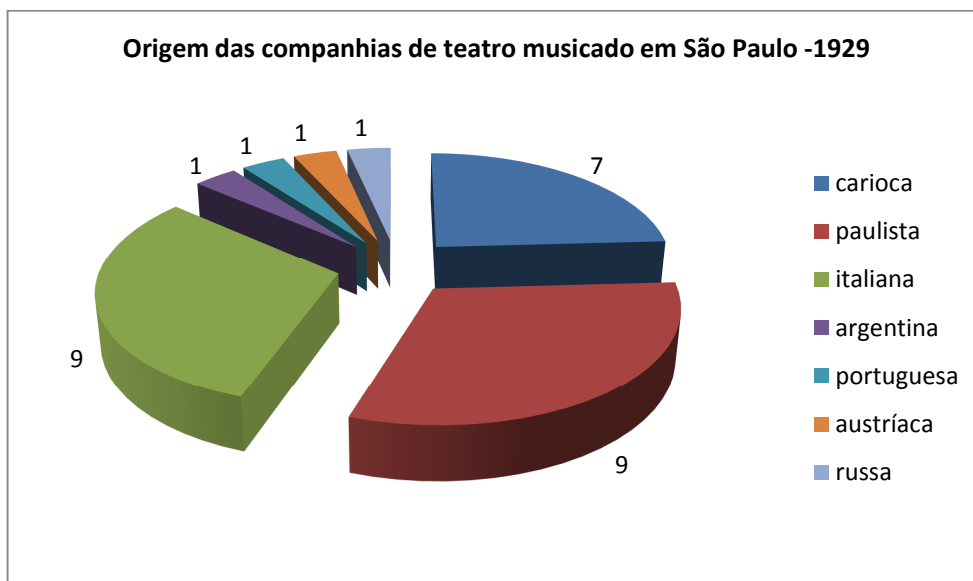


Gráfico A91

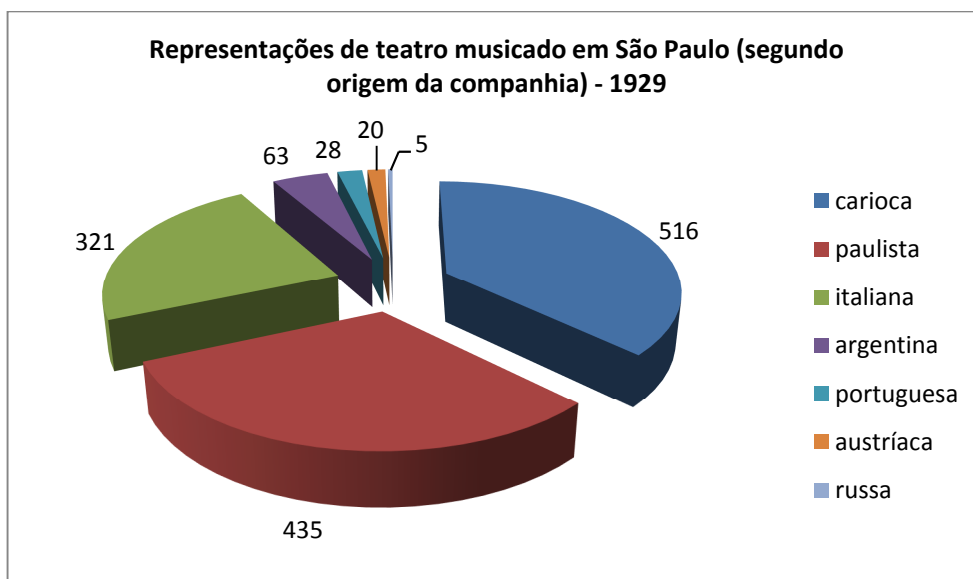


Gráfico A92

Tão rápido como surge, o sainete desaparece, enquanto revista permanece em primeiro lugar entre os gêneros mais representados. Vale destacar a presença dos vaudevilles musicados, dos sketches e das comédias musicadas, além das peças genericamente denominadas “com música”.

Também salta aos olhos a grande quantidade de companhias de gênero livre. Montando peças de teatro declamado, em geral comédias adaptadas do original francês (o gênero livre nasceu lá, no teatro Palais Royal – daí também ser assim chamado), a grande atração desse gênero são os “nus artísticos”, desempenhados por lindas bailarinas em números coreográficos com efeitos de

luzes – o que nos leva a crer que tenha música, embora não seja cantado. O maestro Seraphim Rada, idealizador da Cia de Gênero Livre, logo muda de gênero, partindo para espetáculos ligeiros (sketches e bailados), sem nu artístico. [A companhia de vaudevilles musicados, criada para atuar no Boa Vista, destacava-se pelos quadros de nu artístico. Nesse mesmo ano, vai para o Rio – Mario Nunes, vol. 3, p. 153]

Outro gênero vindo de Paris é a comédia musicada. Jayme Costa, que começou no teatro musicado, flertou com a comédia e depois com o sainete, monta uma companhia (Farandola) especializada nesse gênero, tendo Sylvia Bertini como primeira figura. Mas logo depois retorna à comédia, com Sylvia Bertini.

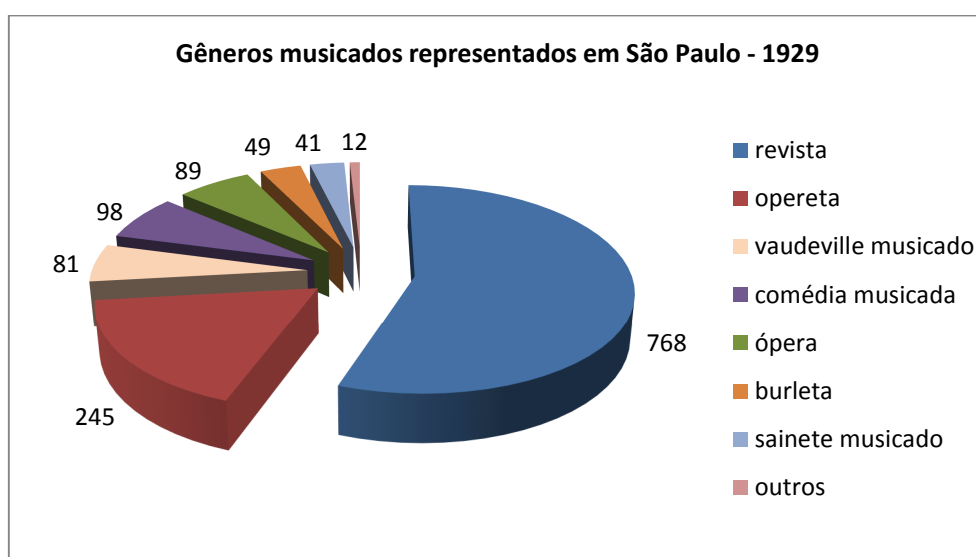


Gráfico A93

A peça mais representada foi a burleta *Seu Julinho vem*, uma resposta à revista *Seu Getúlio vai*, ambas de caráter político. Em seguida, vieram as revistas cariocas *La garçonne*, sobre a moda de as mulheres usarem o cabelo curto, e *Guerra ao mosquito*, de Luiz Peixoto e Marques Porto, além da paulista *Milhões de arlequins*, de Alfredo Viviani.

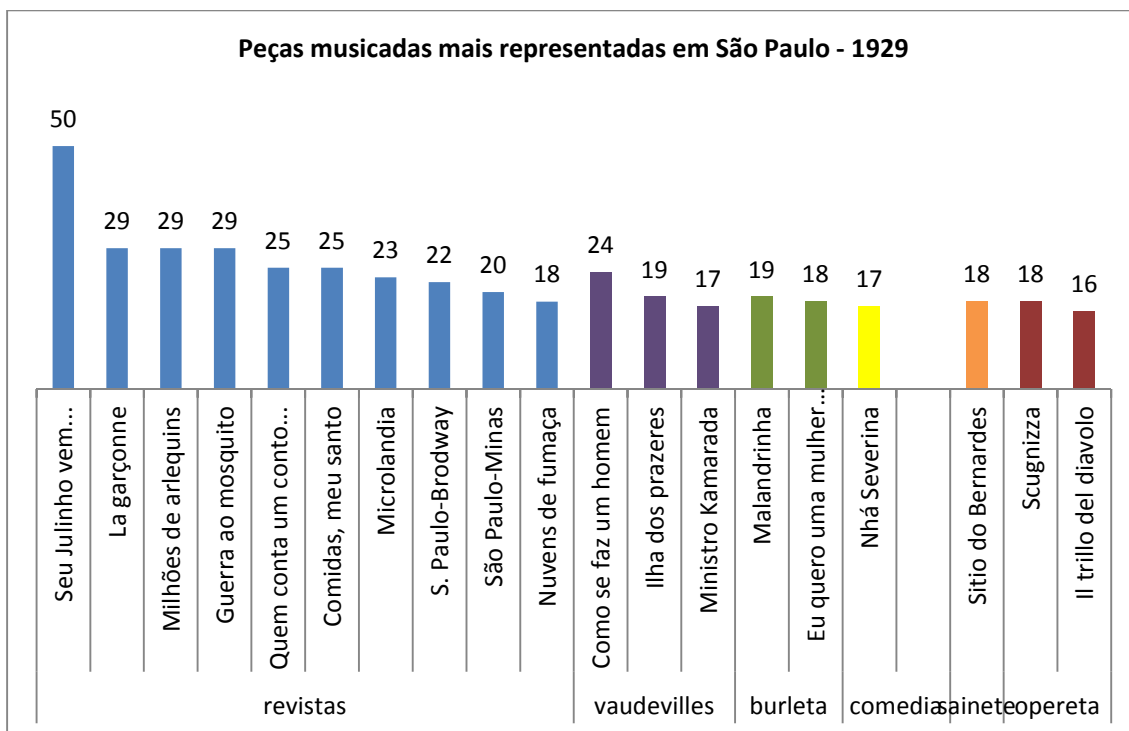


Gráfico A94

## 1930

Em 1930, apresentaram-se as seguintes companhias em São Paulo:

Tabela A33 - Espetáculos musicados – 1930				
	Companhia	Temporada	n° repres.	
			mus.	decl.
Carioca	Margarida Max	Casino Antártica (04/06 a 01/07)	103	0
	Teatro de Mentira	Pedro II (24/01 a 23/02)	87	0
	Alda Garrido	Boa Vista (01/01 a 19/01) Mafalda (21/01 a 31/01) Casino Antártica (02/02 a 09/02)	71	0
	Marques Porto-Luiz Peixoto	Casino Antártica (01/01 a 21/01)	58	0
	Cenas Kodak	Boa Vista (31/05 a 16/06)	34	0
	Mulata brasileira	Casino Antártica (21/11 a 03/12)	28	0
	Pinto Filho	Santa Helena (26/12 a 31/12)	14	0
	Palmerim Silva (Companhia de Comédias e sainetes)	Apolo (27/06 a 03/07)	11	56
Italiana	Odette Marion (Cia Italiana de Operetas)	Santana (15/01 a 28/02) Santana (01/10 a 19/10) Casino Antártica (23/10 a	94	0

		16/11)		
	Lea Candini	Santa Helena (01/01 a 15/01)	17	0
	Lirica Popular	Casino (20/04 a 13/05)	17	0
	Candini-Siddivó	Casino Antártica (11/02 a 14/02)	10	0
	Clara Weiss	Casino Antártica (03/10 a 12/10)	10	0
Portuguesa	Satanella-Amarante	Casino Antártica (04/07 a 21/07)	57	0
	Eva Stacchino (Cia Portuguesa de Revistas)	Santana (01/01 a 12/01)	27	0
Paulista	Max-Arruda	Santa Helena (10/11 a 16/11) Coliseu (09/12 a 14/12)	27	17
	Cia Cine-Scenica de frivolidades	Odeon (07/08 a 18/08)	26	0
	Caras e caretas	Boa Vista (15/08 a 07/09)	23	0
	Colibri (Companhia Paulista de revistas)		22	0
	Arruda	São Carlos (?? A 09/01) Cine Gloria (30/07 a 10/08)	15	0
	Cia Nacional de Comédias e Sainetes Musicados	Colibri (07 a 16/03)	6	0
	Grande Companhia Lirica	Municipal (05 a 09/09)	5	0
	Lirica Paulistana	Santana (25/12 a 28/12)	3	0
	Cia lírica	Municipal (10/07)	1	0
Argentina	Lirica Bonfanti (Grande Companhia Lirica Italiana do Teatro Ópera de Buenos Aires)	Santana (03/06 a 23/06)	24	0

Tabela A34 - Espetáculos musicados – 1930				
	Companhia	Temporada	n° repres.	
			mus.	decl.
Carioca	Procopio Ferreira	-	0	224
	Jayme Costa	-	13	90
	Oduvaldo Vianna-Abigail Maia	-	0	11
Italiana	Marcellini	-	0	69
	Cittá di Napoli	-	0	18
Francesa	Francesa de comédias Spinely	-	0	11
Paulista	Ester Silva e Silva Filho	-	0	9
	Cia Brasileira de Comédia	-	0	7
	Cia Brasileira de Dramas	-	0	5
	Tom Bill	-	0	2
	Companhia Paulistana de comédias, vaudevilles, sainetes e variedades	-	0	1

Egípcia	Troupe Ramsés	-	0	7
Alemã	George Urban	-	0	5

Os espetáculos musicados continuam numericamente superior aos declamados. Apesar disso, vive-se uma “crise teatral”, provocada pela crise de 1929. Em fevereiro, a companhia Candini-Siddivó suspende seus espetáculos, por falta de público. Por mais de um mês, entre março e abril, a capital fica sem espetáculos musicados – apenas cinema. A próxima companhia a entrar em crise é a de Nacional de Comédias e Sainetes Musicados, em maio.

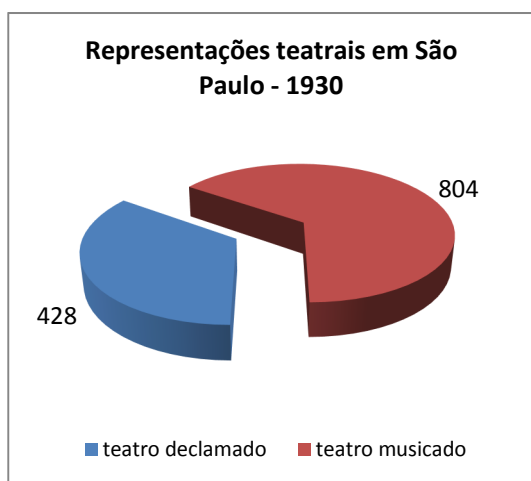


Gráfico A95

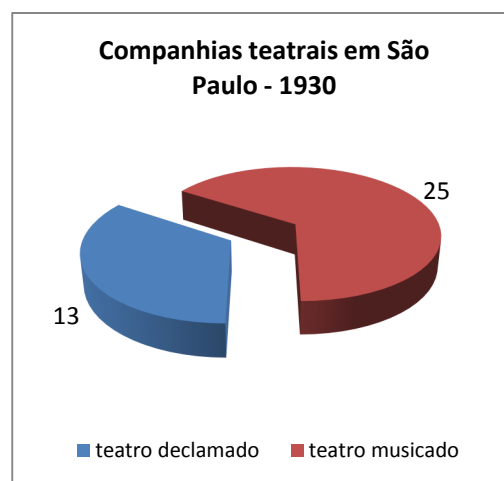


Gráfico A96

Entre as companhias de teatro musicado, destacam-se as cariocas de Margarida Max e Alda Garrido. Nota-se também o surgimento de 6 novas companhias organizadas em São Paulo: o Teatro de Mentira, a Cia Scenas Kodak, a Lírica Paulistana, a Lírica Popular, a Cia Max-Arruda, o Teatro de Caras e Caretas, as duas últimas criadas pelo ator Sebastião Arruda.

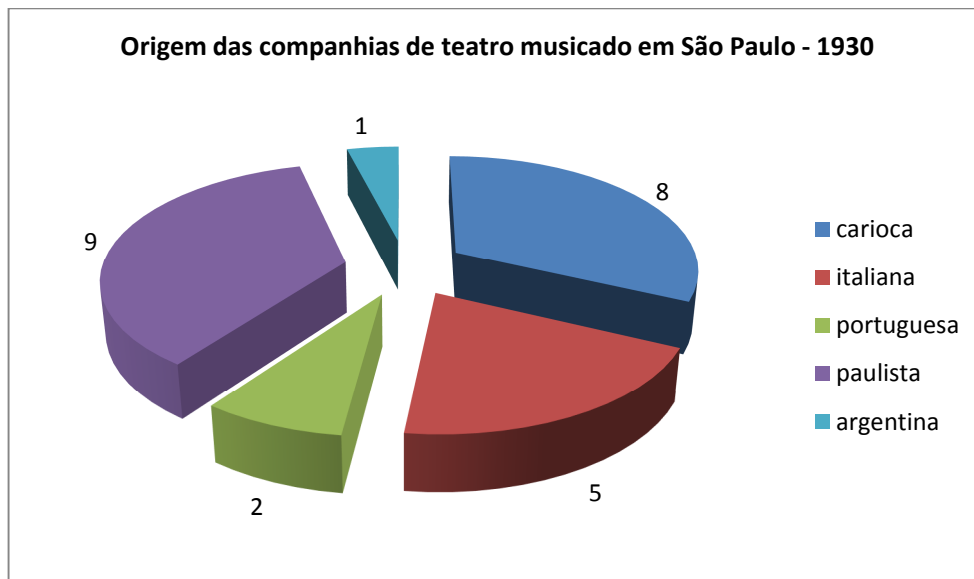


Gráfico A97

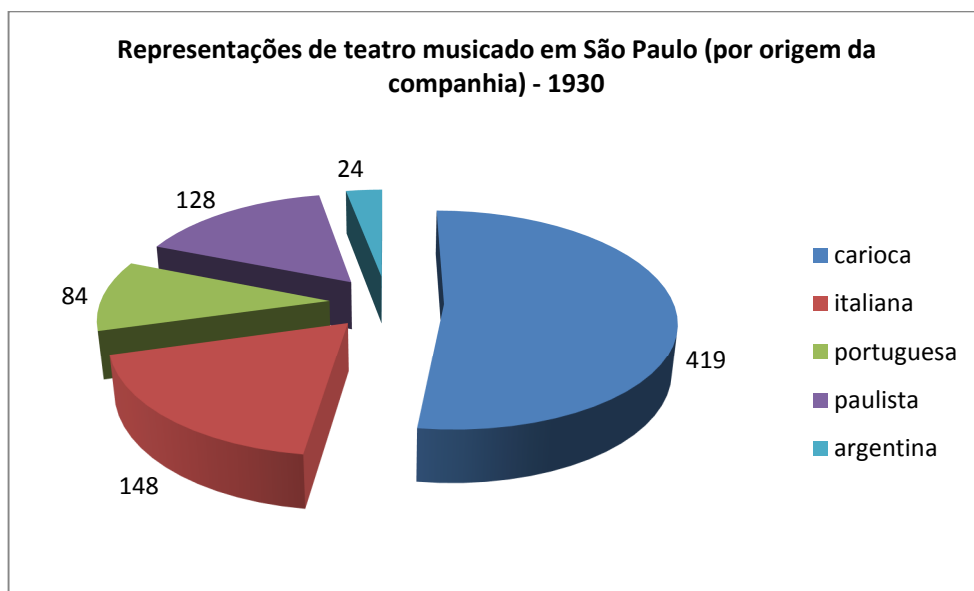


Gráfico A98

O gênero mais representado foi a revista, que correspondia a quase 50% de todas representações de teatro musicado na cidade. Em seguida vieram a opereta e a revuette – pequena revista em um ato, feita para complementar projeções cinematográficas. Vale destacar a presença do gênero fantasia, que se confundia com a revista moderna.

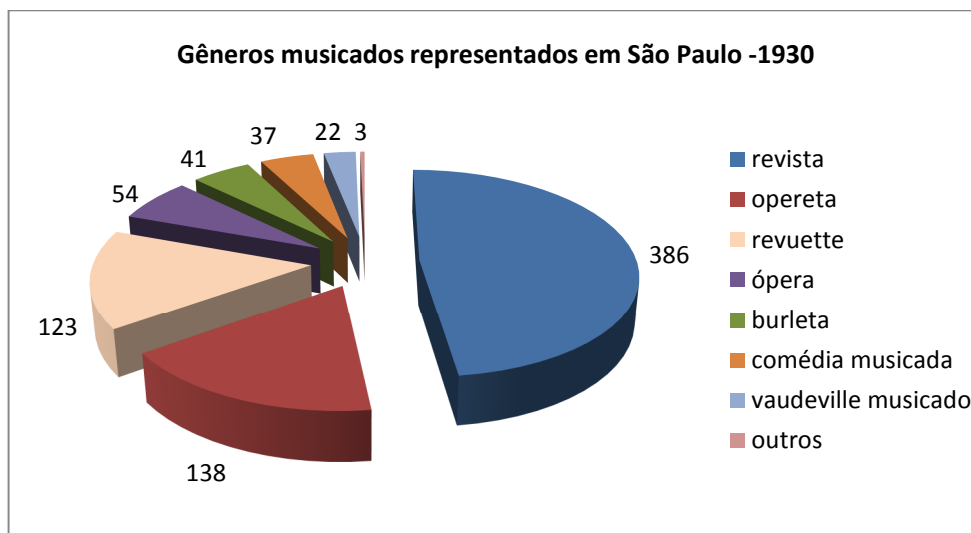


Gráfico A99

A peça musicada mais representada em 1930 foi a revista *Batuque, cateretê e maxixe*, de K. Boclo, música de Vadico, com 28 representações pela Mulata Brasileira. Em seguida vieram as revistas *Dona Boa*, de Alfredo Breda, Jeronymo de Castilho e Lamartine Babo, música de diversos autores, com 26 representações pela Cia Margarida Max, e *Chora menino*, de Marques Porto e Luiz Peixoto, com 25 representações pela companhia dos autores.

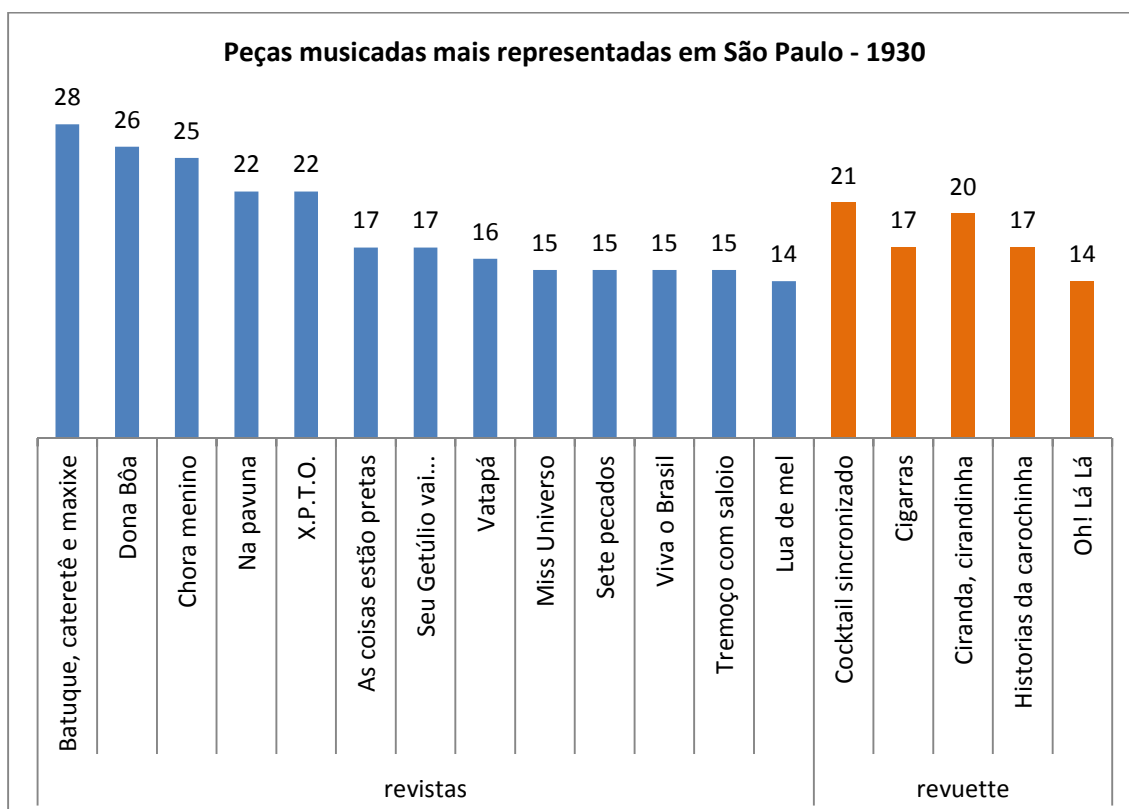


Gráfico A100

## 1931

Em 1931, apresentaram-se em São Paulo as seguintes companhias:

Tabela A35 - Espetáculos musicados – 1931				
	Companhia	Temporada	n° repres.	
			mus.	decl.
carioca	Arco da Velha	Apolo (21/03 a 17/05?)	143	7
	Mulata brasileira	Casino Antártica (04/09 a 13/09)	82	0
	Via Lactea	Boa Vista (05/09 a 14/09) Casino Antártica (15/09 a 30/09?)	61	0
	Brasileira de Operetas	Apolo (26/06 a 14/07?)	37	0
	Companhia de Teatro Musicado	Santana (23/01 a 31/01)	22	0
	Tro-lo-ló	Santana (24/12 a 31/12 - continua no ano seguinte)	21	0
	Pinto Filho	Santa Helena (01/01 a ?)	13	0
	Margarida Max	Casino Antártica (30 e 31/12 - continua no ano seguinte)	4	0
portuguesa	Portuguesa de Revista	Casino Antártica (10/06 a 06/07) Casino Antártica (14/07 a 30/07)	95	0
paulista	Nino Nello	Boa Vista (06/03 a 08/03?)	46	0
	Cia de Revistas e Burletas Juvenal Fontes e Ottilia Amorim	Teatro Popular (19/06 a 01/08)	35	0
	Companhia Artistica Paulistana	Pedro II (28/05 a 03/06) Pedro II (27/06 a 29/06) Pedro II (01/08 a 04/08)	35	0
	Conjunto de artista	Santana (18/04 e 19/07)	3	0
	Max-Arruda	Colombo (05/01 a???)	1	0
italiana	Weiss-Siddivó	Casino Antártica (11/12 a 20/12?)	41	0
	Candini-Micheluzzi	Casino Antártica (24/04 a 24/05)	33	0
	Siddivó	Casino Antártica (29/05 a 05/07) Mafalda (09/07 a ?)	19	0
	Lea Candini	Santana (26/05 a 11/06)	14	0
	Lirica Popular	Santana (04 a 10/08)	10	0
	Clara Weiss	Casino Antártica (04 e 05/04)	3	0
	Lirica Italiana	Oberdan (?? A 09/08)	2	0

Tabela A36 - Espetáculos musicados – 1931				
	Companhia	Temporada	n° repres.	
			mus.	decl.
ulises	Teatro Comico (Piolin)	-	15	199
	Grande Comapnhia Nacional de Comédias	-	0	52



	Genero Livre			
	Teatro de gente alegre	-	0	41
	Cabana do Bastião	-	7	26
carioca	Procopio Ferreira	-	0	195
	Abigail-Oduvaldo	-	0	149
	Iracema Alencar	-	0	44
	Jayme Costa	-	0	35
argentina	Berta Singerman	-	0	13
alemã	Dramatica Alemã	-	0	8
	Dramática Alemã George Urban	-	0	3
francesa	Francesa de comédia	-	0	6

Nesse ano, o teatro declamado ultrapassa novamente o musicado em número de representações, embora fosse superado no número de companhias. Esse fato se deve ao grande sucesso obtido pelas companhias Procópio Ferreira e Abigail Maia-Oduvaldo Vianna – que trocou o sainete pela comédia.

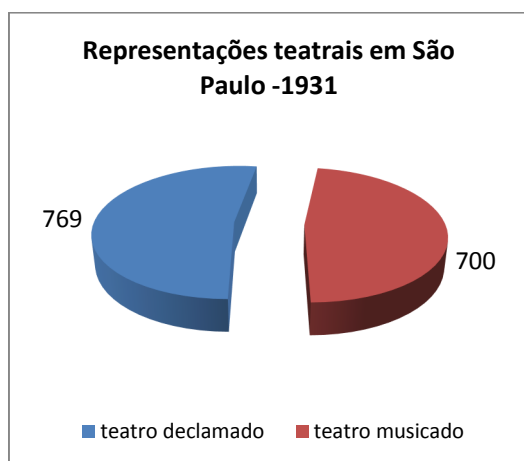


Gráfico A101

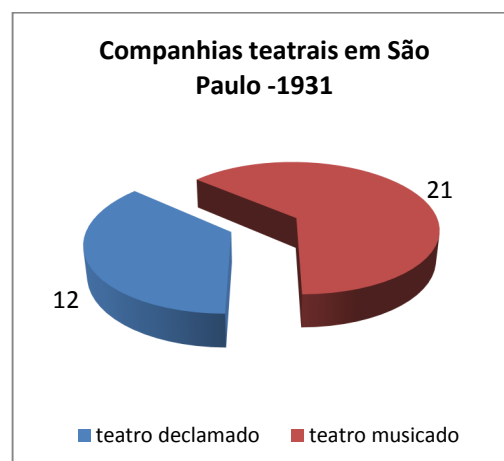


Gráfico A102

As companhias nacionais superaram as estrangeiras tanto em número de companhias como em representações. Entre elas, destacou-se a carioca Arco da Velha.

Duas novas companhias são organizadas em São Paulo: a Artística Paulistana, de óperas e operetas, e um Conjunto de Artistas que apresenta três récitas de ópera. A Cia Nino Nello retorna após tourné por outras cidades.

Sebastião Arruda praticamente abandona o gênero musicado ao criar a companhia Cabana do Bastião, que monta comédias e, esporadicamente, revuettes.

Entre as companhias estrangeiras, mais uma vez destacam-se as italianas de operetas.

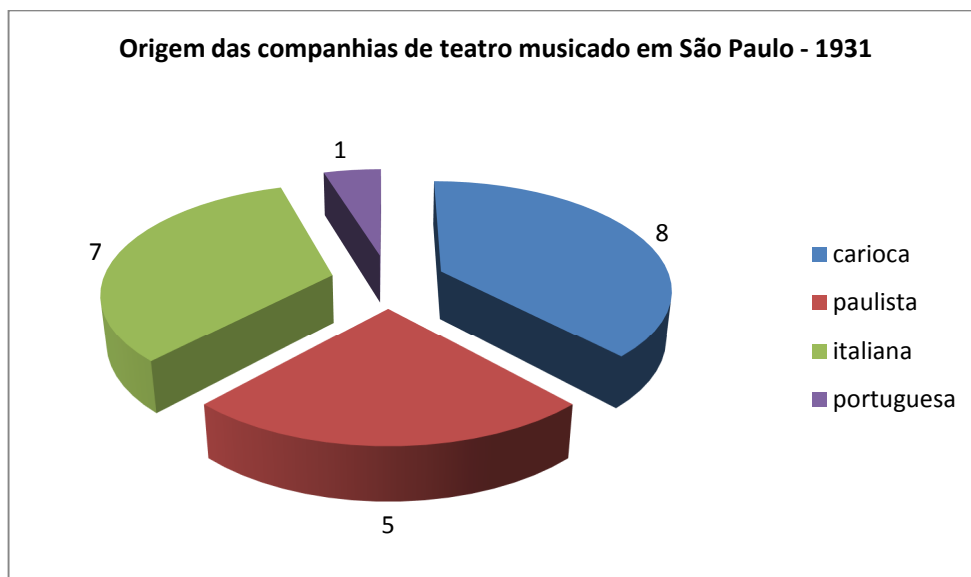


Gráfico A103

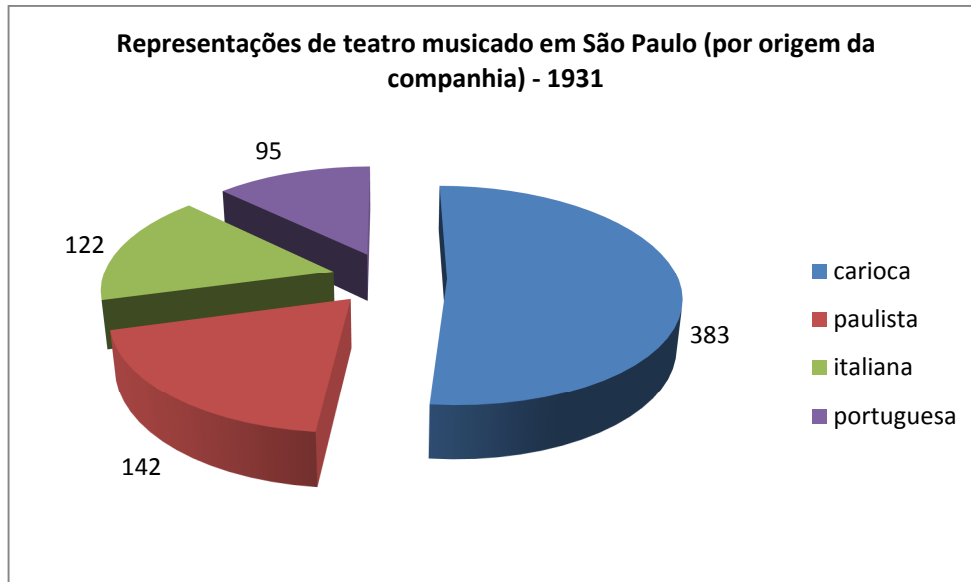


Gráfico A104

O gênero mais representado foi a revista, seguida pela opereta, pela burlleta e pela revuette.

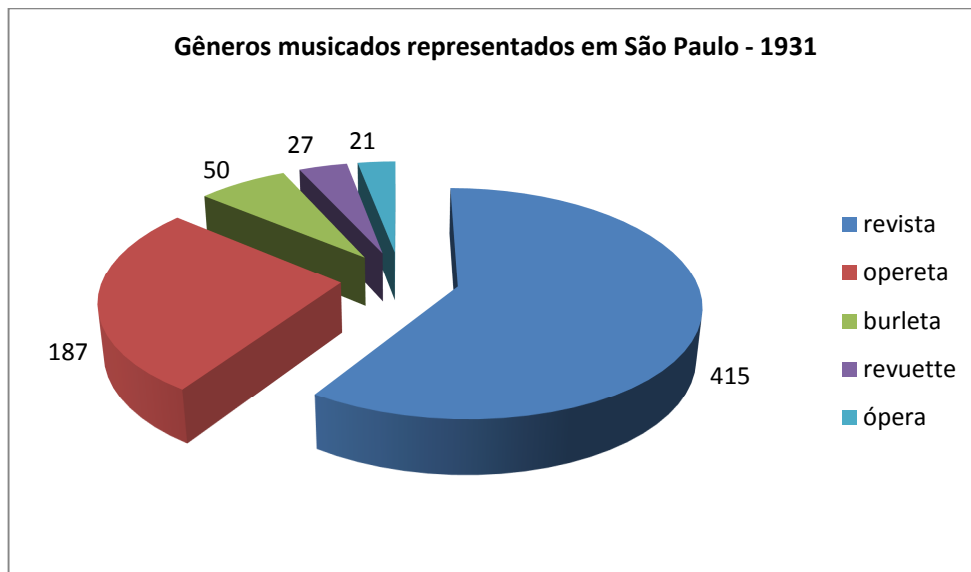


Gráfico A105

As peças musicadas mais representadas foram as revistas *Se você jurar*, de Marques Porto e Luiz Peixoto, pela Companhia Arco da Velha, e *Rosas de Portugal*, de Silva Tavares, José Romano e António Carneiro, pela Portuguesa de Revistas, bem como a fantasia *Sorrisos de mulher*, pela Via Láctea.

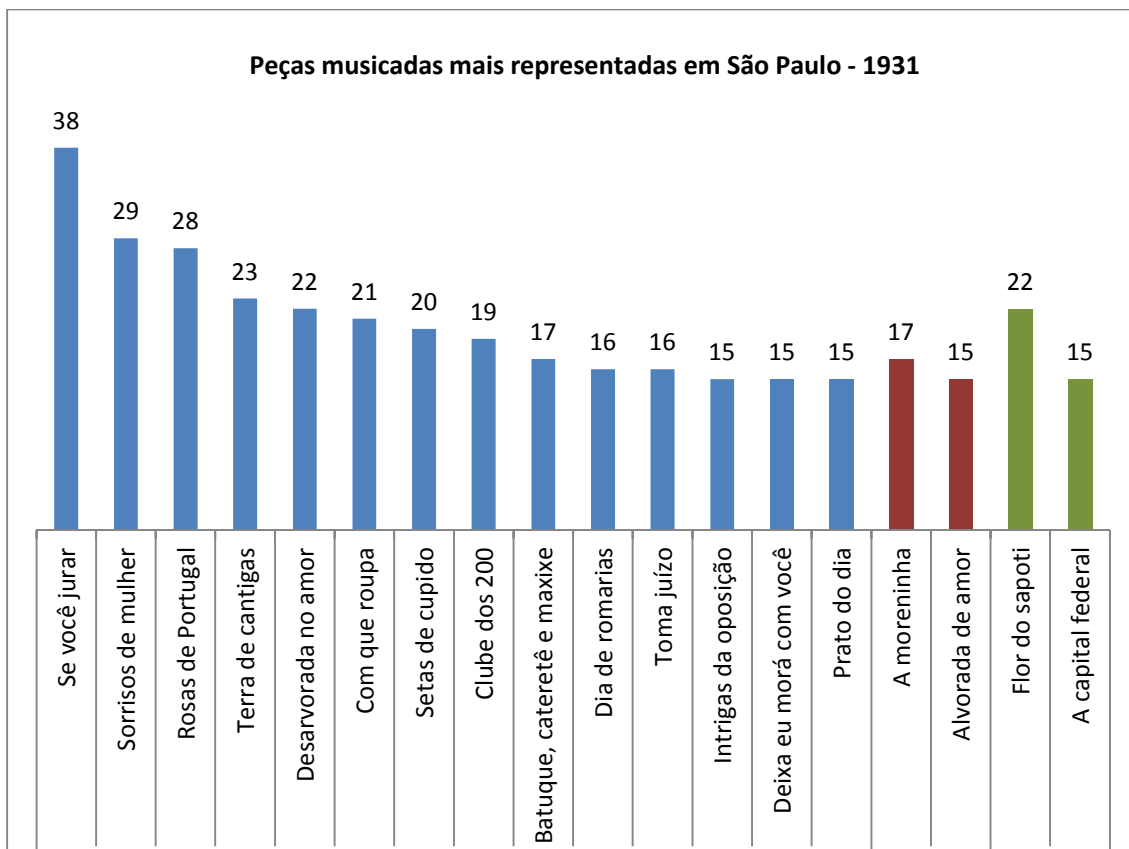


Gráfico A106

## 1932

Em 1932, apresentaram-se na cidade de São Paulo as seguintes companhias:

Tabela A37 - Espetáculos musicados – 1932				
	Companhia	Temporada	n° repres.	
			mus.	decl.
paulista	Cia Permanete do Colombo	Colombo (03/06 a 31/12)	306	0
	Cassino de Paris		73	0
	Cia do Moinho do Jeca	Moinho do Jeca (10/05 a 06/06)	55	39
	Lirica Nacional	Santana (02/09 a 30/09) Santana (13/10 a 24/12) Casino Antártica (27/10 a 30/10) Phenix (05/11 a 15/11)	36	0
	Grandes Espetáculos Modernos de Revistas	Santana (04/11 a 08/11) Casino Antártica (12/11 a 14/11)	18	0
	Lirica Popular	Santana (26/03 a 03/04)	11	0
	Feira das vaidades	Apolo (26/04 a 01/05)	6	0
	Margarida Sper	Central (11/04 a ?)	1	0
italiana	Canzone di Napoli	Boa Vista (30/03 a 17/07) Oberda Casino Antártica (19/11 a 22/12)n (20/07 a 28/07) Boa Vista (23/09 a 05/10) Santana (07/10 a 09/10) Santana (30 e 31/12 - continua no ano seguinte)	268	8
	Napoli canta (dirigira por Carlo Nunziata)	Casino Antártica (25/12 a 31/12 - continua no ano seguinte)	14	0
	Italiana de Operetas	Espéria (23/08 a ?)	1	0
portuguesa	Portuguesa de Revista Maria das Neves-Carlos Leal	Casino Antártica (30/06 a 18/07) Casino Antártica (06/08 a 02/10)	159	0
carioca	Margarida Max	Casino Antártica (16/01 a 07/03)	133	0
	Montparnasse (Companhia Internacional de Revistas Brejeiras) Santana (24/02 a 14/03)	Santana (07/12 a 25/12) Recreio (26/12 a 31/12 - continua no ano seguinte)	53	0
	Tro-lo-ló	Santana (01/01) Avenida (02/01 a 17/01) COLiseu (19/01 a 23/01)	47	0
	Companhia Negra de Revista Nacional	Apolo (27/05 a 29/05)	7	0
mexicana	Lupe Rivas Cacho (Companhia Typica de Attracções e Revistas Typicas Mexicana)	Santana (24/02 a 14/03)	43	0

Tabela A38 - Espetáculos musicados – 1932				
	Companhia	Temporada	n° repres.	
			mus.	decl.
Carioca	Procópio Ferreira	-	2	188
	Jayme Costa	-	0	70
	Dulcina de Moraes-Manuel Durães	-	0	47
	Companhia dramática nacional	-	0	2
portuguesa	Adelina-Aura Abranches (Cia Portuguesa de comédias)	-	0	54
alemã	Riesch Buehne	-	0	16
	Georg Urban	-	0	7
paulista	Comedia Film	-	0	13
	Cia de Dramas e Comédias	-	0	6
italiana	Doppolavoro (Conjunto amador)	-	0	4
	Dramatica Italiana	-	0	2
	Muse Italiche	-	0	1
argentina	Bertha Singermann	-	0	2
israelita	Cia Dramatica Israelita Julius Adler	-	0	1
inglesa	The S. Paulo amateur Musical and dramatic society	-	0	1

No ano de 1932, o teatro musicado volta a superar o declamado, tanto em número de companhias como em representações.

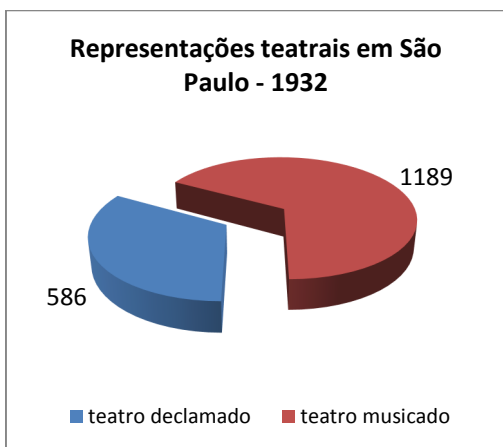


Gráfico A107

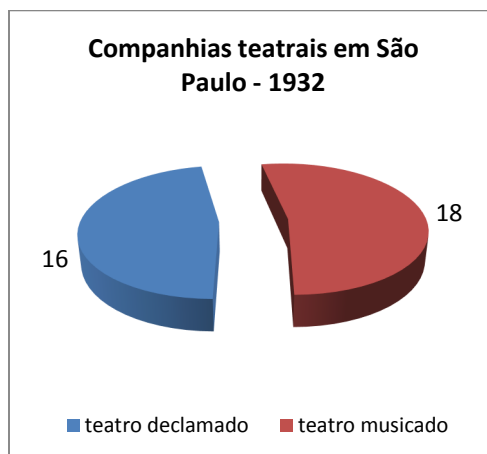


Gráfico A108

Os elencos nacionais superaram os estrangeiros, tanto em número de companhias como em representações. As companhias locais voltam a adquirir importância, animadas, talvez, pelo “paulistismo” provocado pela revolução constitucionalista. A companhia local que somou o maior número de representações na cidade foi a Permanente do Colombo, com 306 representações. Outras companhias organizadas esse ano na capital foram: a Cia do Moinho do Jeca, a Cia de Grandes Espetáculos Modernos de Revistas, a Casino de Paris, Lírica Popular, Feira das Vaidades e Margarida Sper.

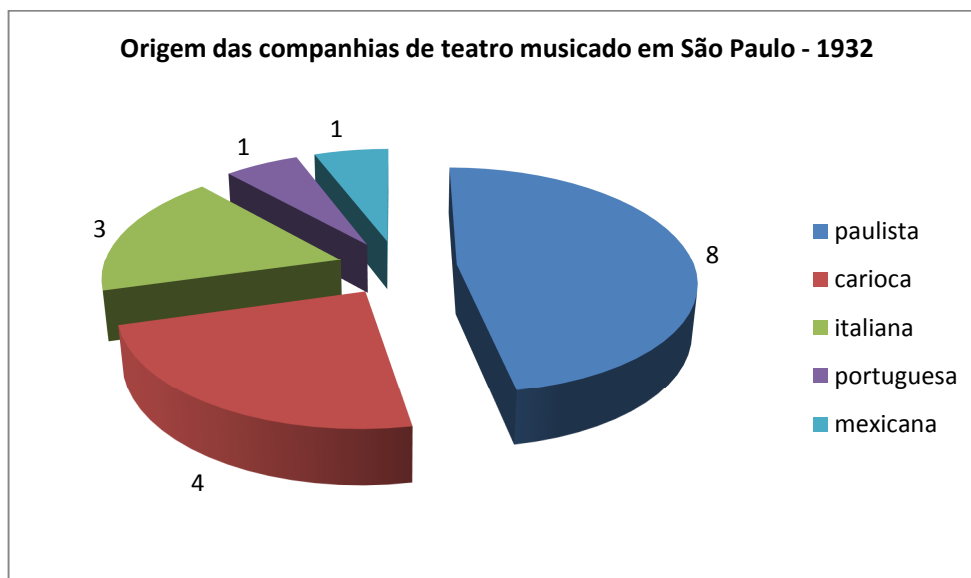


Gráfico A109

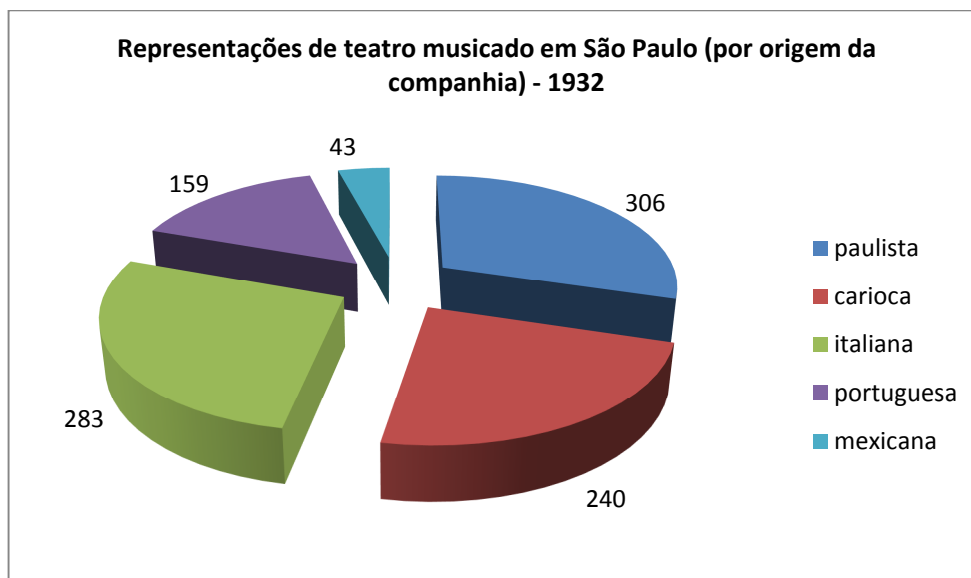


Gráfico A110

O gênero musicado mais encenado foi a revista, seguida pela cançoneta encenada e pela burleta. A canção (ou cançoneta) encenada foi introduzida na cidade pela companhia italiana Canzone di Napole, que circulava entre São Paulo e Buenos Aires. Nela, uma canção napolitana famosa, que normalmente dava título à peça, era posta em cena por um autor, que muitas vezes eram os próprios autores da Companhia, como Salvatore Rubino e Tak Gianni.

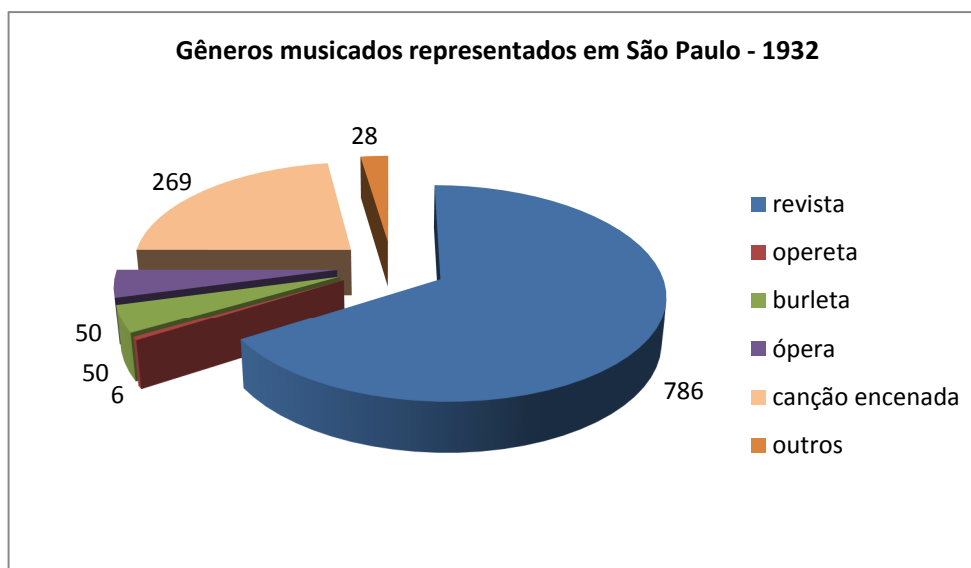


Gráfico A111

As peças musicadas com número de representação foram as revista portuguesas *Ricocó*, de Lopo Lauer, Lino Ferreira e Silva Tavares, e *Zaz-Traz-Paz*, sem indicação de autoria, pela Portuguesa de Revistas, seguidas pela revista

brasileira *Pé de vento*, sem indicação de autoria, com 24 representações pela Cia Permanente do Colombo.

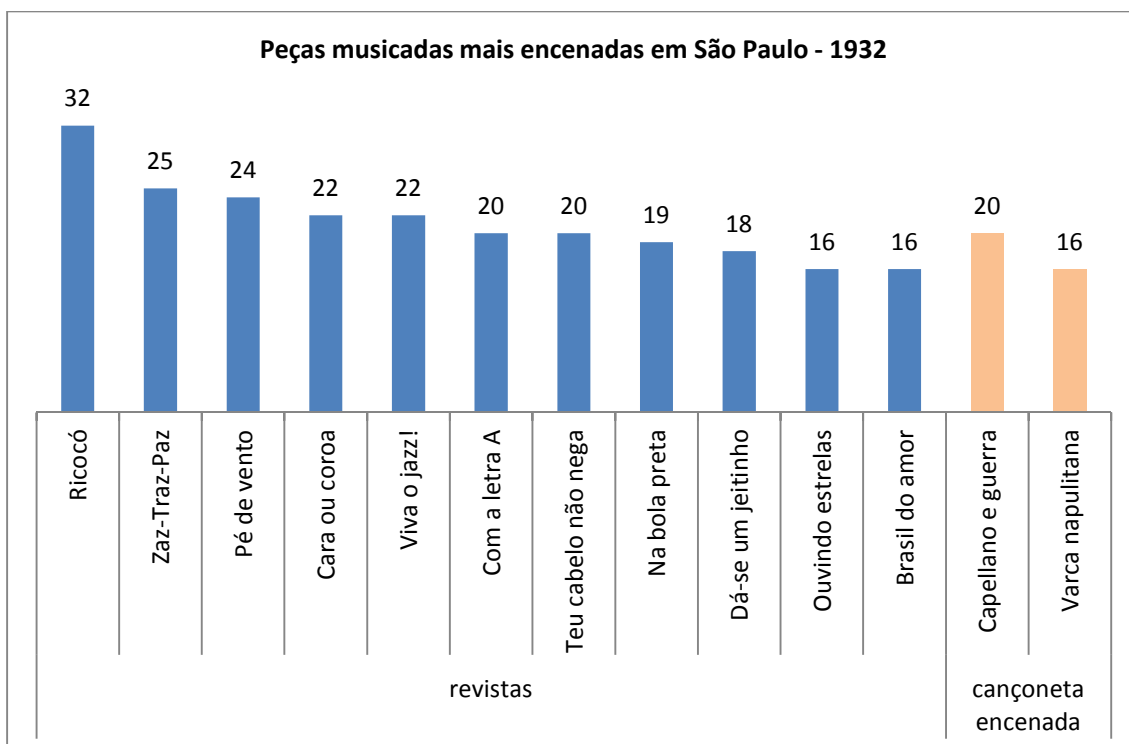


Gráfico A112

## 1933

Em 1933, apresentaram-se em São Paulo as seguintes companhias:

Tabela A39 - Espetáculos musicados – 1933				
	Companhia	Temporada	n° repres.	
			mus.	decl.
italiana	Canzone di Napoli	Casino Antártica (01/01 a 16/01) Colombo (20/01 a 01/02) Santana (28 e 29/10; 04 e 05/11; 11 e 12/11)	107	2
	Napoli canta	Casino Antártica (06/09 a 10/10)	61	1
	Weiss-Vignoli	Casino Antártica (28/07 a 07/08)	41	0
	Poker d'assi	Santana (08/12 a 31/12)	24	0
	De Angelis		21	0
	Cia de operetas		4	0
úli	Lyzon Gaster	Colombo (? A 13/02) Colombo (03/07 a 23/03)	72	0



	Grandes espetáculos de revistas alegres	Casino Antártica (12/05 a 11/06)	63	4
	Revistas Modernas	Recreio (23/08 a 17/09)	52	0
	Chantecler	Recreio (08/03 a 31/08)	50	0
	Rancho fundo	Casino Antártica (17/03 a 31/03)	32	0
	Recorde	Recreio (21/07 a 03/08)	27	0
	Cabana do Bastião	Recreio (06/04) Recreio (01/05 a 10/05) Oberdan (15/08) Espéria (22/08 a 25/0?)	26	9
	Cia Permanete do Colombo	Casino Antártica (14/11 a 20/11)	25	0
	Artistas reunidos	Colombo (01/01 a 19/01)	14	0
	Lirica Santiago Guerra	Teatro da Experiência (dias esparsos em novembro e dezembro)	10	0
	Teatro da Experiência	Santana (19/08 a 27/08)	2	0
	Lyrice paulista	Municipal (29/11)	1	0
carioca	Chat noir	Casino Antártica (23/06 a 25/07)	70	0
	Alda Garrido	Recreio 916/06 a 30/06) Colombo (03/07 a 09/07)	47	4
	Folies Bergères	Recreio (20/01 a 07/02)	39	0
	Montparnasse	Recreio (01/01 a 16/01)	35	0
	Companhia Lirica	Municipal (12/07 a 24/07)	15	0
	Lirica Oficial	Municipal (10/08 a 13/08) Municipal (02/09 a 06/09)	8	0
	Brasileira de Teatro Musicado	Casino Antártica (29/12 a 31/12 - continua no ano seguinte)	7	0
	Walkiria Moreira		0	7
portuguesa	Adelina Fernandes	Casino Antártica (27/10 a 12/11)	37	45
israelita	Israelita de comédias musicadas	Santana (dias esparsos em setembro e outubro)	23	0
rusa	Nadina Borina	Santana (27 e 28/05)	3	0

Tabela A40 - Espetáculos declamados – 1933				
	Companhia	Temporada	n° repres.	
			mus.	decl.
-	Procópio Ferreira	-	0	387

	Dulcina-Durães	-	0	318
	Palmerim-Medina	-	0	72
	Maria Castro-Raphael Marques	-	0	25
	Cia de variedades de genero brejeiro - sem título	-	0	22
	Nacional de Declamação	-	0	2
portuguesa	Maria Mattos	-	0	30
inglesa	S. Paulo amateur music and dramatic society	-	0	1
israelita	Muse Italice	-	0	1

O teatro declamado volta a superar ao teatro musicado em número de representações, embora as companhias de teatro musicado sejam mais numerosas que as de teatro declamado.

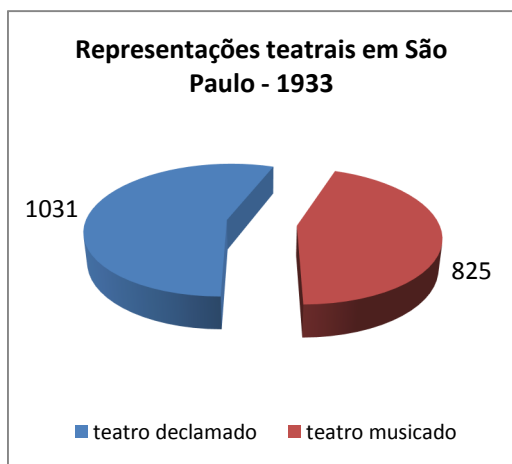


Gráfico A113

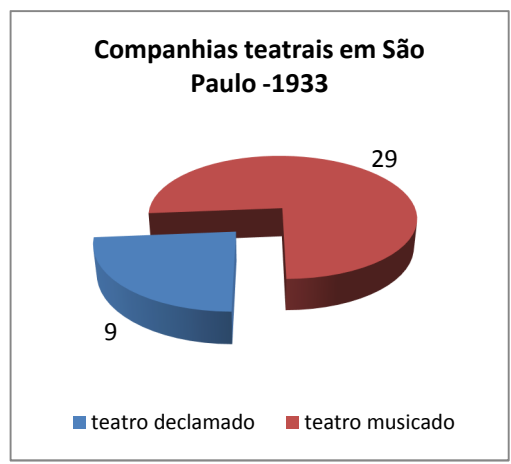


Gráfico A114

As companhias nacionais predominam sobre as estrangeiras, sendo que o número de companhias paulistas é bem superior ao de cariocas. Novos elencos surgem em São Paulo esse ano: Grandes espetáculos de revistas alegres, a Rancho Fundo, a Recorde, a Cia de operetas e a Paratodos.

Até mesmo as Companhias Italianas se rendem à revista moderna. Clara Weiss, conhecida estrela da opereta, é a primeira atriz da Poker d'Assi, "Companhia Italiana Musical", que apresenta sobretudo revistas modernas, chamadas de "fantasias", que misturam sketches, quadros de fantasia e actualidades.



Gráfico A115

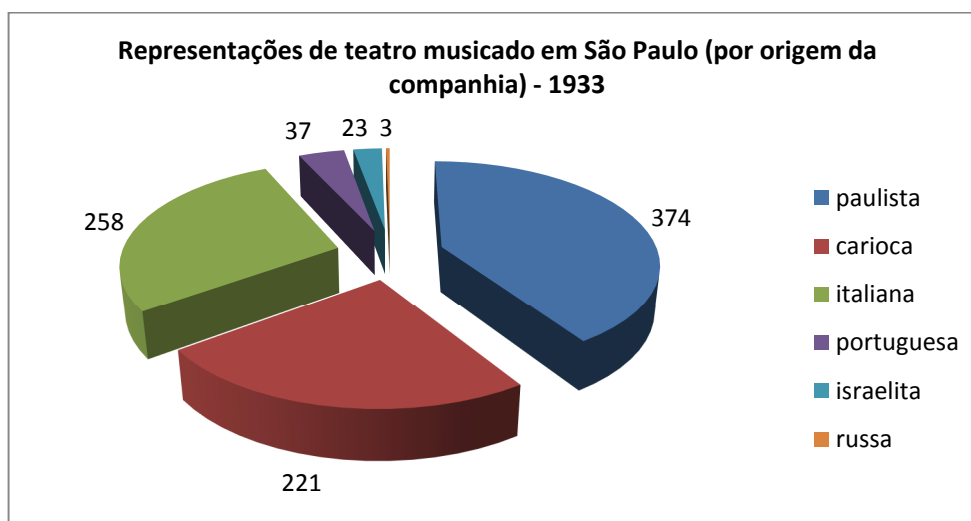


Gráfico A116

A revista segue sendo o gênero mais representado, seguida pela canção encenada, pela opereta e pelo sainete. O sucesso alcançado pelo gênero italiano

canção encenada leva a Cabana do Bastião a anunciar sob esse rótulo a peça “Volta de Maringá”, de caráter sertanejo.

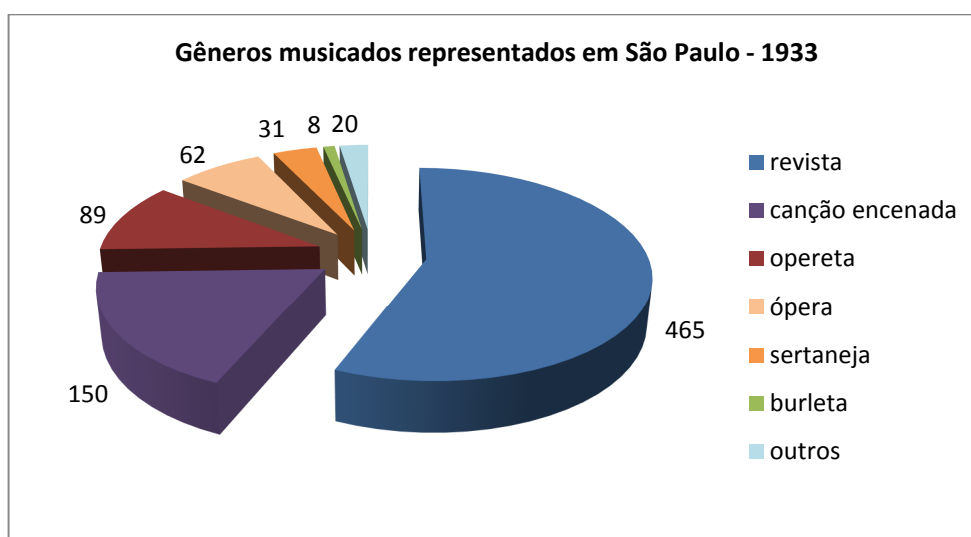


Gráfico A117

As peças musicadas mais representadas foram a opereta *Sinhazinha*, de João Phoca, adaptação de Samuel de Mayo, música de Marcello Tupinambá, com 27 representações pela Cia Recorde, a canção encenada *Tarantella Scugnizza*, com 24 representações (17 pela Napoli canta e 7 pela Canzone di Napoli) e a revista carioca *Cai cai balão*, 19 representações pela companhia paulista Revistas modernas.

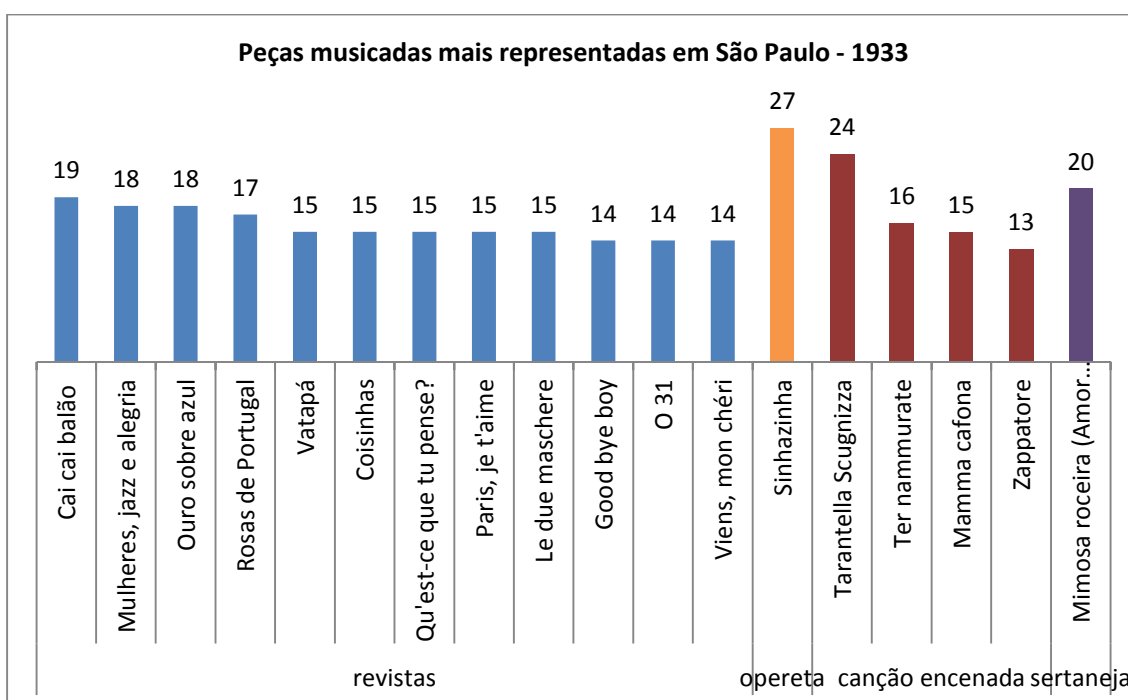


Gráfico A118

## 1934

Em 1934, apresentaram-se em São Paulo as seguintes companhias:

Tabela A41 - Espetáculos musicados – 1934				
	Companhia	Temporada	n° repres.	
			mus.	decl.
italiana	Canzone di Napoli	Boa Vista (01/03 a 23/07)	293	0
	Operetas sintéticas (Vignoli-Tignani)	Boa Vista (26/07 a 21/08) Colombo (23 a 28/08)	64	0
	Italiana de operetas	Santana (19/05 a 27/06)	19	0
	Artistas Reunidos (Italiana de operetas)	Santana (29/09 a 17/11)	13	0
	De Angelis	Santana (01/01)	1	0
	Lirica Oficial	Municipal (17/08)	1	0
carioca	Jardel Jercolis	Casino (27/07 a 30/09)	152	0
	Brasileira de Teatro Musicado	Casino (01/01 a 25/02)	125	0
	Nacional de Operetas Vienenses	Santana (05/01 a 01/04)	73	4
	Margarida Max	Casino (20/04 a 16/05)	61	0
	Revistas Music Hall	Casino (30/11 a 16/12)	37	0
	Lais Arede	Casino (21 a 31/12)	22	0
portuguesa	Embaixada do fado	Casino (12/10 a 18/11)	48	0
	Satanella-Francis	Santana (07 a 23/09)	37	0
paulista	Lirica Popular	Municipal (23/11 a 30/12)	29	0
	Leonor Mattos	São Pedro (26/02 a 03/03)	6	0
israelita	Israelita de operetas	Santana (dias esparsos em janeiro, abril, maio, ago, nov. e dez.)	13	0

Tabela A42 - Espetáculos musicados – 1934				
	Companhia	Temporada	n° repres.	
			mus.	decl.
carioca	Procópio Ferreira	-	0	315
	Comédias modernas	-	0	141
	Dulcina-Odilon	-	0	123
	Cia de variedades de genero brejeiro - sem título	-	26	94
---	Espectaculos malucos	-	0	123

	Team da gargalhada	-	22	121
	Artistas Reunidos	-	0	60
	Troupe Tom Bill	-	0	34
	Artistas Unidos	-	0	8
	Cia Antonio Mesa Campos	-	0	4
	Danilo de Oliveira	-	0	2
	Annibal-Felcio-Sampaio (antiga Artistas Unidos)	-	0	1
italiana	Cia italiana de pochades	-	0	43
	Opera Nazionale Doppolavoro	-	0	6
italiana	Muse Italiche	-	0	3
alemã	Riesch-Buehne	-	0	17
	Oficial Alemã	-	0	5
israelita	Nova cia israelita	-	0	13
Inglesa	The English Players	-	0	7
	S. Paulo amateur music and dramatic society	-	0	2
Espanhola	Centro Republicano Espanhol	-	0	1

O teatro declamado segue numericamente superior ao musicado em número de representações. Isso se deve, sobretudo, à proliferação das pequenas companhias de comédia. Elencos que antes se dedicavam a gêneros musicados, diante da concorrência das grandes companhias espetaculares, passam a encenar pequenas peças de gênero declamado. Pela primeira vez, usa-se o termo “chanchada” para se referir às pequenas comédias apresentadas pelas companhias de gênero livre ou brejeiro.

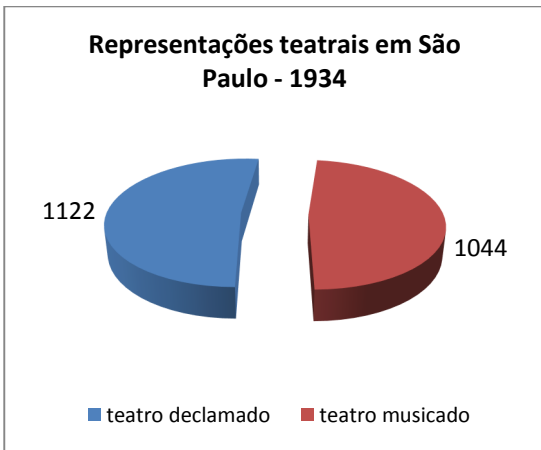


Gráfico A119

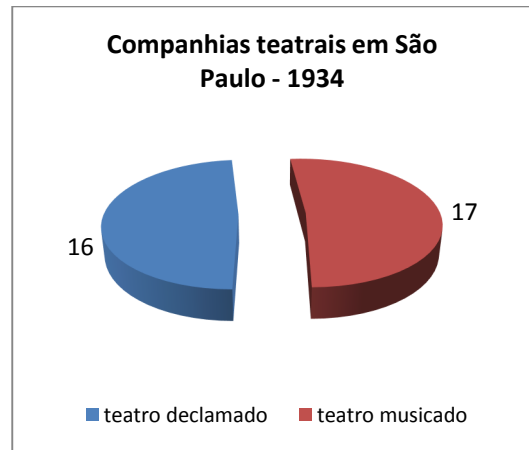


Gráfico A120

Os elencos nacionais superaram as estrangeiras tanto em numero de companhias como em representações, mas agora as cariocas predominam sobre as paulistas.

Nesse ano, são organizadas em São Paulo quatro novas trupes: a Cia de variedades de gênero brejeiro, a Revistas Music Hall, a Revistas Music Hall e a Israelita de operetas.

Dentre as companhias estrangeiras, as italianas foram as que vieram em maior número e as que mais funções realizaram.



Gráfico A121

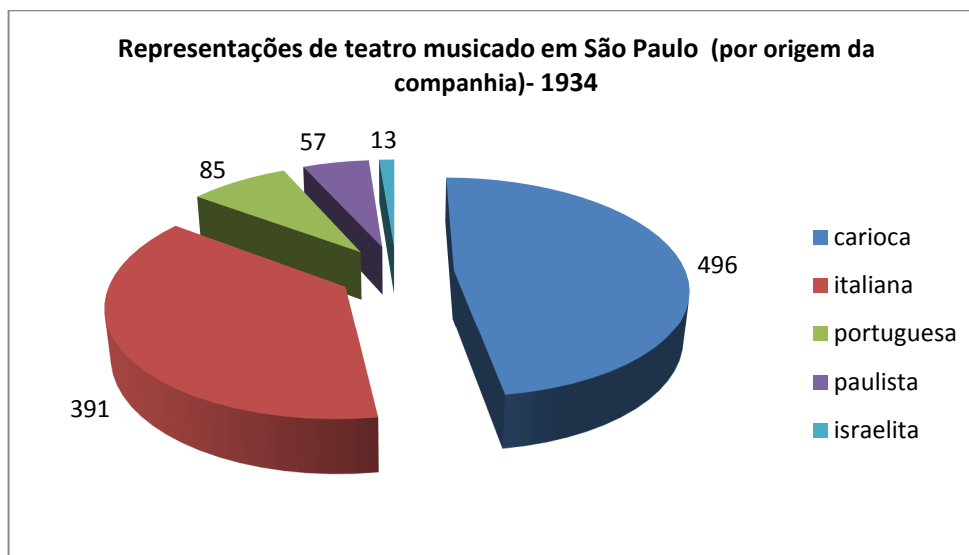


Gráfico A122

O gênero teatral musicado mais representado foi a revista, seguido da opereta e da canção encenada, que representa 24% do total de representações musicadas na cidade.

Nota-se a presença de um novo gênero, trazido pela companhia portuguesa Embaixada do Fado: a blquette, termo que em francês designa, desde meados do século XIX, obras dramáticas próximas do vaudeville; pequenas obras espirituosas, sem pretensão<sup>1</sup>. O termo foi ressignificado pela companhia lusitana dentro do universo do espetáculo moderno, designando peças despreziosas em que se unem bailados e canções típicas. Trata-se de “uma sucessão de episódios e cenas de um regionalismo português bem puro, com fados, cantos, desgarradas, desafios, serenatas e bailes”. (Folha da Manhã, 23.10.1934, p. 13).

<sup>1</sup> Portal do Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales. Disponível em : <www.cnrtl.fr>. Acesso em 01 jan. 2012.



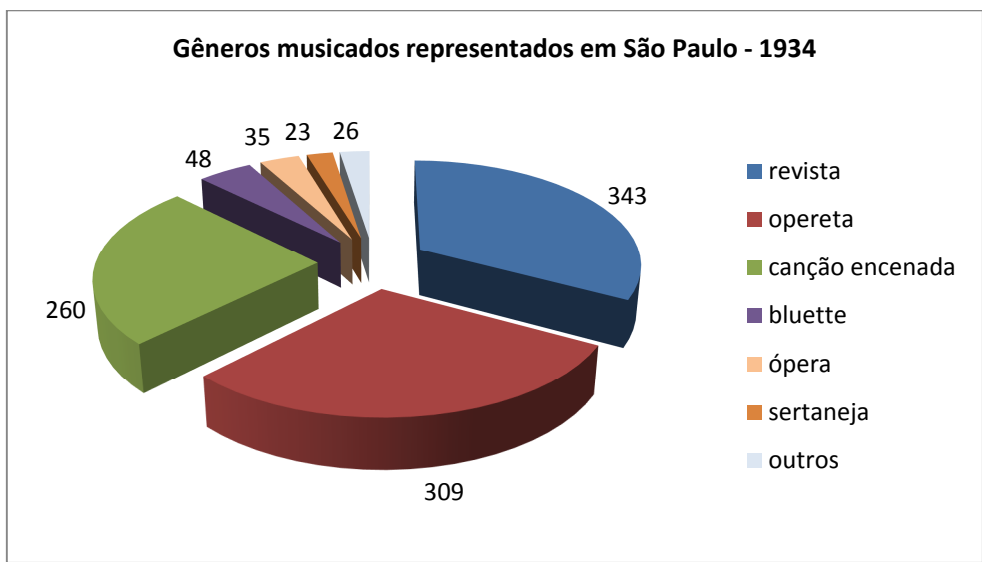


Gráfico A123

As peças musicadas mais encenadas foram as revistas cariocas *Alô alô Rio* e *Morangos com creme*, ambas de Luiz Iglesias e Jardel Jercolis, respectivamente com 35 e 32 representações pela Cia jardel Jercolis, seguida pela e a revista (também chamada de opereta) *Casa branca*, libreto e música de Freire Junior, com 30 representações pela Brasileira de Teatro Musicado, e da fantasia *Vomer bar*, 30 representações pela Canzone di Napoli.

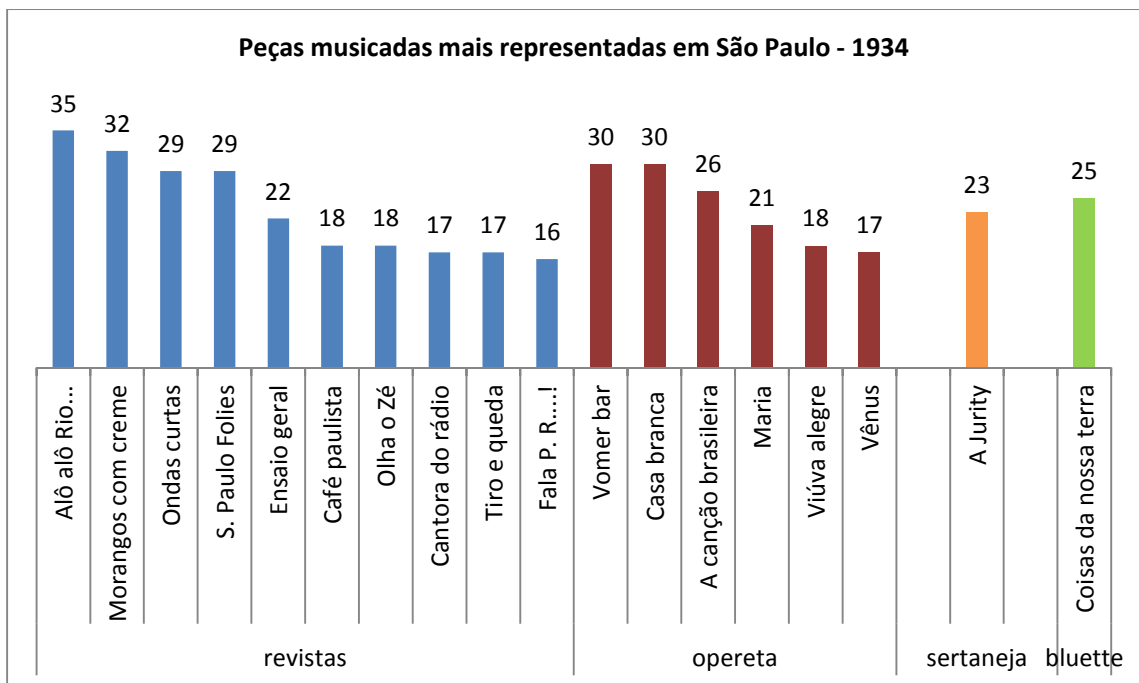


Gráfico A124

**Faixa 1**

*Mulata*, tango de B. A. Lorena (da revista *Uma festa na Freguesia do Ó*)

Intérprete: Grupo Vienense

Fonograma: Odeon 121425 (1915-1921)

<http://acervo.ims.uol.com.br/asp/download.asp?codigo=25570&iIndexSrv=1&iUsuario=0&obra=19398&tipo=1&iIdioma=0>

**Faixa 2**

*Laranjas da Sabina*, lundu, versos de Artur Azevedo (da revista *A República*)

Intérprete: Pepa Delgado

Fonograma: Odeon 40350 (1904-1907)

<http://acervo.ims.uol.com.br/asp/download.asp?codigo=678&iIndexSrv=1&iUsuario=0&obra=671&tipo=1&iIdioma=0>

**Faixa 3**

*A missa campal*, cançoneta de Oscar Pederneiras

Intérprete: Bahiano

Fonograma: Odeon 108717 (1907-1912)

<http://acervo.ims.uol.com.br/asp/download.asp?codigo=2332&iIndexSrv=1&iUsuario=0&obra=2078&tipo=1&iIdioma=0>

**Faixa 4**

*S. Paulo futuro*, maxixe de Marcello Tupynambá

Intérprete: Bahiano

Fonograma: Odeon 120986 (1915)

<http://acervo.ims.uol.com.br/asp/download.asp?codigo=2334&iIndexSrv=1&iUsuario=0&obra=2080&tipo=1&iIdioma=0>

**Faixa 5**

*Samba de verdade*, samba de Francisco Alves

Intérprete: Francisco Alves

Fonograma: Odeon 10235-B (1928)

<http://acervo.ims.uol.com.br/asp/download.asp?codigo=2854&iIndexSrv=1&iUsuario=0&obra=2550&tipo=1&iIdioma=0>