

COLEÇÃO APLAUSOTEATROBRASIL

EDIÇÃO ESPECIAL

# DE PERNAS PARA O AR

Teatro de Revista  
em São Paulo

Neyde Veneziano

Imprensa Oficial

**De Pernas pro Ar:  
o Teatro de Revista em São Paulo**



**De Pernas pro Ar:  
o Teatro de Revista em São Paulo**

Neyde Veneziano

**| imprensaoficial**

São Paulo, 2006

**GOVERNO DO ESTADO  
DE SÃO PAULO**

Governador Cláudio Lembo  
Secretário Chefe da Casa Civil Rubens Lara

**imprensaoficial**

Diretor-presidente Hubert Alquéres  
Diretor Vice-presidente Luiz Carlos Frigerio  
Diretor Industrial Teiji Tomioka  
Diretora Financeira e  
Administrativa Nodette Mameri Peano  
Chefe de Gabinete Emerson Bento Pereira

**Imprensa Oficial do Estado de São Paulo**

**Coleção Aplauso Perfil**

Coordenador Geral Rubens Ewald Filho  
Coordenador Operacional  
e Pesquisa Iconográfica Marcelo Pestana  
Projeto Gráfico Carlos Cirne  
Assistência Operacional Andressa Veronesi  
Editoração Djair Wilson  
Aline Navarro  
Marli Santos de Jesus  
Tratamento de Imagens José Carlos da Silva  
Revisor Heleusa Angélica Teixeira

## Apresentação

*“O que lembro, tenho.”*

Guimarães Rosa

A Coleção Aplauso, concebida pela Imprensa Oficial, tem como atributo principal reabilitar e resgatar a memória da cultura nacional, biografando atores, atrizes e diretores que compõem a cena brasileira nas áreas do cinema, do teatro e da televisão.

Essa importante historiografia cênica e audiovisual brasileiras vem sendo reconstituída de maneira singular. O coordenador de nossa coleção, o crítico Rubens Ewald Filho, selecionou, criteriosamente, um conjunto de jornalistas especializados para realizar esse trabalho de aproximação junto a nossos biografados. Em entrevistas e encontros sucessivos foi-se estreitando o contato com todos. Preciosos arquivos de documentos e imagens foram abertos e, na maioria dos casos, deu-se a conhecer o universo que compõe seus cotidianos.

A decisão em trazer o relato de cada um para a primeira pessoa permitiu manter o aspecto de tradição oral dos fatos, fazendo com que a memória e toda a sua conotação idiossincrásica aflorasse de maneira coloquial, como se o biografado estivesse falando diretamente ao leitor.

Gostaria de ressaltar, no entanto, um fator importante na Coleção, pois os resultados obtidos ultrapassam simples registros biográficos, revelando ao leitor facetas que caracterizam também o artista e seu ofício. Tantas vezes o biógrafo e o biografado foram tomados desse envolvimento, cúmplices dessa simbiose, que essas condições dotaram os livros de novos instrumentos. Assim, ambos se colocaram em sendas onde a reflexão se estendeu sobre a formação intelectual e ideológica do artista e, supostamente, continuada naquilo que caracterizava o meio, o ambiente e a história brasileira naquele contexto e momento. Muitos discutiram o importante papel que tiveram os livros e a leitura em sua vida. Deixaram transparecer a firmeza do pensamento crítico, denunciaram preconceitos seculares que atrasaram e continuam atrasando o nosso país, mostraram o que representou a formação de cada biografado e sua atuação em ofícios de linguagens diferenciadas como o teatro, o cinema e a televisão – e o que cada um desses veículos lhes exigiu ou lhes deu. Foram analisadas as distintas linguagens desses ofícios.

Cada obra extrapola, portanto, os simples relatos biográficos, explorando o universo íntimo e psicológico do artista, revelando sua autodeterminação e quase nunca a casualidade em ter se

tornado artista, seus princípios, a formação de sua personalidade, a persona e a complexidade de seus personagens.

São livros que irão atrair o grande público, mas que – certamente – interessarão igualmente aos nossos estudantes, pois na Coleção Aplauso foi discutido o intrincado processo de criação que envolve as linguagens do teatro e do cinema. Foram desenvolvidos temas como a construção dos personagens interpretados, bem como a análise, a história, a importância e a atualidade de alguns dos personagens vividos pelos biografados. Foram examinados o relacionamento dos artistas com seus pares e diretores, os processos e as possibilidades de correção de erros no exercício do teatro e do cinema, a diferenciação fundamental desses dois veículos e a expressão de suas linguagens.

A amplitude desses recursos de recuperação da memória por meio dos títulos da Coleção Aplauso, aliada à possibilidade de discussão de instrumentos profissionais, fez com que a Imprensa Oficial passasse a distribuir em todas as bibliotecas importantes do país, bem como em bibliotecas especializadas, esses livros, de gratificante aceitação.



Gostaria de ressaltar seu adequado projeto gráfico, em formato de bolso, documentado com iconografia farta e registro cronológico completo para cada biografado, em cada setor de sua atuação.

A Coleção Aplauso, que tende a ultrapassar os cem títulos, se afirma progressivamente, e espera contemplar o público de língua portuguesa com o espectro mais completo possível dos artistas, atores e diretores, que escreveram a rica e diversificada história do cinema, do teatro e da televisão em nosso país, mesmo sujeitos a percalços de naturezas várias, mas com seus protagonistas sempre reagindo com criatividade, mesmo nos anos mais obscuros pelos quais passamos.

Além dos perfis biográficos, que são a marca da Coleção Aplauso, ela inclui ainda outras séries: Projetos Especiais, com formatos e características distintos, em que já foram publicadas excepcionais pesquisas iconográficas, que se originaram de teses universitárias ou de arquivos documentais pré-existentes que sugeriram sua edição em outro formato.

Temos a série constituída de roteiros cinematográficos, denominada Cinema Brasil, que publicou o roteiro histórico de O Caçador de Diamantes,

de Vittorio Capellaro, de 1933, considerado o primeiro roteiro completo escrito no Brasil com a intenção de ser efetivamente filmado. Paralelamente, roteiros mais recentes, como o clássico *O caso dos irmãos Naves*, de Luis Sérgio Person, *Dois Córregos*, de Carlos Reichenbach, *Narradores de Javé*, de Eliane Caffé, e *Como Fazer um Filme de Amor*, de José Roberto Torero, que deverão se tornar bibliografia básica obrigatória para as escolas de cinema, ao mesmo tempo em que documentam essa importante produção da cinematografia nacional.

Gostaria de destacar a obra *Gloria in Excelsior*, da série TV Brasil, sobre a ascensão, o apogeu e a queda da TV Excelsior, que inovou os procedimentos e formas de se fazer televisão no Brasil. Muitos leitores se surpreenderão ao descobrirem que vários diretores, autores e atores, que na década de 70 promoveram o crescimento da TV Globo, foram forjados nos estúdios da TV Excelsior, que sucumbiu juntamente com o Grupo Simonsen, perseguido pelo regime militar.

Se algum fator de sucesso da Coleção Aplauso merece ser mais destacado do que outros, é o interesse do leitor brasileiro em conhecer o percurso cultural de seu país.

De nossa parte coube reunir um bom time de jornalistas, organizar com eficácia a pesquisa documental e iconográfica, contar com a boa vontade, o entusiasmo e a generosidade de nossos artistas, diretores e roteiristas. Depois, apenas, com igual entusiasmo, colocar à disposição todas essas informações, atraentes e acessíveis, em um projeto bem cuidado. Também a nós sensibilizaram as questões sobre nossa cultura que a Coleção Aplauso suscita e apresenta – os sortilégios que envolvem palco, cena, coxias, set de filmagens, cenários, câmeras – e, com referência a esses seres especiais que ali transitam e se transmutam, é deles que todo esse material de vida e reflexão poderá ser extraído e disseminado como interesse que magnetizará o leitor.

A Imprensa Oficial se sente orgulhosa de ter criado a Coleção Aplauso, pois tem consciência de que nossa história cultural não pode ser negligenciada, e é a partir dela que se forja e se constrói a identidade brasileira.

**Hubert Alquéres**

Diretor-presidente da  
Imprensa Oficial do Estado de São Paulo

*À minha família italiana que, de alguma  
forma, me legou este instinto de sobrevivência.*

*Com leveza...*

**Neyde Veneziano**



Como pensar o teatro brasileiro sem  
pensar o mundo?... Sem pensar nas  
outras visões de mundo? Sem pensar  
nas visões anteriores sobre o mundo?  
E nas formas encontradas para  
sobreviver neste mundo?



## Prólogo

### Sou de Rato!

Quando eu estava me preparando para passar um ano na Itália, procurei pelos documentos esquecidos da minha família italiana. Sabia que meu avô era calabrés. E só.

Da minha avó encontrei tudo, desde a data da partida do cais napolitano até a entrada aqui. Mas, na carteira *modelo 19* do avô paterno encontrei uma procedência estranha: Rato – Areca – Reino d'Itália.

Fui ao consulado, pesquisei na Internet, no Museu do Imigrante e... nada! Muito tempo depois, descobri que havia, na Calábria, uma aldeia chamada Soverato, vizinha de outra chamada Arena. Província de Catanzaro.

Provavelmente, naquele dia em que meu avô desembarcou em Santos, o fiscal estava desatento. Ou era meio surdo. De qualquer forma entendeu *Sou de Rato*. E ficou assim pra sempre. Porque meu avô não deve nem ter lido. Ou não se preocupou. Tinha pressa em fazer a América.

Meu pai cantava canções napolitanas e minha avó me chamava de Neda, pois ela nunca conseguiu



falar Ne-y-de. Ela havia perdido a identidade. Não sabia nem o italiano, nem o português, nem o seu dialeto napolitano. Falava uma língua qualquer. Que não era só sua. Era da bisa Pascoalina, da minha tia Ninela e de todos os italianos do Brasil.

A minha avó casou logo que chegou aqui, aos 14 anos. Mas meu avô morreu e ela se casou de novo com um mulato do Espírito Santo. Meu pai era claro de olhos azuis, pois era filho do primeiro marido. Mas teve dois irmãos mulatos.

16 Êta festa brasileira! E eu me casei na *Societá Italiana di Beneficenza* di Santos. Lá aonde se ia aos bailes de sábado e às noites cantantes de quinta, animadas por um tenor chamado Ferri e por uma soprano que usava sempre a mesma blusa branca de organdi bordado. Cresci ouvindo o napolitano que meu pai cantava nas festas e no banheiro. Que bela voz ele tinha!... Aos 14 anos, fiz minha primeira direção teatral. Foi no colégio Stella Maris.

Essa estréia foi a apresentação de uma peça chamada *Flores de Sombra*, de Cláudio de Souza. Eu não tinha a menor idéia de quem havia sido Cláudio de Souza.

Achei o texto na garagem do apartamento de meu tio que trabalhava com radionovela na

Rádio Atlântica de Santos. Interpretei, também, a personagem principal. Sem saber, eu tinha montado uma peça com mistura de sotaques defendendo o caipira brasileiro, protótipo do primeiro movimento nacionalista no teatro.

Muito tempo mais tarde, quando estava fazendo o Mestrado e lecionava na Unicamp, descobri que meu sogro havia sido ator de Teatro de Revista. Sua ascendência era portuguesa. Ele colecionava velhos textos teatrais populares. Nos seus guardados, encontrei *Na Roça*, de Belmiro Braga. Como era professora de Teatro Brasileiro no Departamento de Artes Cênicas, coloquei *Na Roça* na roda e comparei-a à *Commedia dell'Arte*.

17

Os alunos da Unicamp amaram a idéia. Montaram um espetáculo cuja estética oscilava entre o circo e a comédia italiana, com sotaque do *interiorrr* e personagens ingenuamente chapados. Na Jornada Sesc do Teatro Anchieta fizeram o maior sucesso.

Fui elogiada por ter indicado a eles aquele texto que aguardava voltar à cena enquanto amarelava na gaveta da chácara dos sogros. Estávamos em 1989. Eu já pesquisava o Teatro de Revista e havia dirigido um texto de Martins Pena e, tam-

bém, uma revista e um espetáculo de *Commedia dell'Arte*.

O teatro popular estava se transformando na minha bandeira. Buscaria, sempre, compreendê-lo. E faria a sua defesa. Principalmente, porque foi vivo e atuante. E porque era o reflexo da sociedade da época. Estamos falando de um teatro hoje considerado ingênuo. E até tachado de piegas. Mas que mostrava o cenário social de um tempo em que não havia tempo para depressão, nem para se discutir relação. De uma época em que a maioria das moças ainda esperava, virgem, pelo casamento. Não havia psicanálise. Nem terapias. Opções religiosas quase não existiam (os italianos só têm uma...). E quem surtava era louco e pronto. Ia para um asilo.

18

As dificuldades eram tantas que não dava nem tempo de sentir solidão. O pensamento era mais simples. Porque estava ainda tudo por fazer. *C'era bisogno di lavorare. E basta!* Pois é. E havia um teatro para expressar aqueles problemas de adaptação na diversidade cultural. E os expressava com leveza. Porque a vida real já era, por si, muito difícil.

Quando descobri engavetadas tantas peças, senti vontade de montá-las todas. Depois, sempre lecionando, enquanto fazia meus alunos estudarem o teatro brasileiro dos anos 1940, percebi que a maioria dos historiadores insistia que o teatro paulista havia nascido com o TBC – Teatro Brasileiro de Comédia.

Os livros afirmavam, quase em coro, que antes do TBC não havia nada. Pelo menos, nada que prestasse. E sublinhavam o preconceito com rótulos de *teatro ingênuo, piegas, pecinhas ligeiras*, sem preocupações estéticas. Enquanto no resto do mundo já se faziam experiências com realismo, naturalismo, enquanto a nova cena se fortalecia, aqui não se sabia nada.

O verdadeiro e sublime teatro teve início com o TBC! Ou com o polonês Ziembinski, dirigindo Nelson Rodrigues. Ou com Paschoal Carlos Magno. O que veio antes não contava. Porque era simples demais. Talvez, verdadeiro demais. Espelhando o que era São Paulo daquela época. Arrisquemo-nos, em primeiro lugar, a pensar sobre o que seria *teatro como espelho da sociedade*, um conceito que, para os teóricos de teatro, também soa meio antigo. O que viria a ser o espelho em si? Algo que usamos pra passar o batom ou fazer a barba e, mais interessante

ainda, algo que nos devolve, *sempre invertida*, a imagem do que somos.

Nossos teóricos antigos gastavam páginas discutindo peças que nunca saíram das gavetas de seus autores, como Leonor de Mendonça, de Gonçalves Dias, ou como as simbolistas, de Roberto Gomes. Afinal, esses textos *literários* pareciam eruditos e europeus. Vanguarda! Raciocinando como intocáveis *intelectuais*, provavelmente acharam que espelho só serve mesmo para passar batom. E consideraram *teatro como espelho* idéia ultrapassada.

20 Ser moderno, contudo, é ter a consciência de que a imagem do espelho é *invertida*. Ou seja, que este *teatro espelho* é teatro *reflexo* do que somos. Contudo, não foi para defender teorias que escrevi este livro. E sim para falar de um Teatro de Revista feito em São Paulo, cuja história ainda está para ser revista e bem contada.

Em São Paulo, o movimento de teatro musical foi intenso nos primeiros anos do século 20. Pelo interior de São Paulo, também. Cidades pequenas, sem esgoto, sem luz elétrica, orgulhavam-se de possuir um teatro que recebia as sempre bem-vindas companhias de Teatro de Revista.

Companhias errantes viajavam por estrada de ferro levando a Revista aos cantos mais distantes. Naquela época, as influências do Rio de Janeiro chegavam. Tudo se mesclava. Companhias estrangeiras se apresentavam aqui e, principalmente, as Revistas cariocas que vinham com seus elencos e cenários reduzidos... mas vinham. São Paulo, como o Rio, também era uma cidade cantante. Cantava-se nas ruas, nas serestas, nas casas, nos clubes, cantava-se nos teatros. Mas a melodia era outra. Vinha da Itália. Com os imigrantes, com as óperas de Verdi e Puccini, com os atores italianos e suas canções populares. A *revista paulista* tem traços característicos que a diferenciam. Enquanto a revista no Rio seguia o modelo português, para depois se desviar rumo à França, a *revista paulista* detinha certas especificidades. Nas revistas paulistas, italianos, turcos e caipiras passeavam pela São Paulo do início do século 20, tendo como pano de fundo a Rua Direita ou o Largo do Arouche. O modelo *revista* era seguido, mas o linguajar, os costumes e o tratamento eram outros. Longe do *music-hall*. Nem Paris nem Nova York. Província mesmo.

21

Eram sessões onde se podiam levar crianças. Não aspirava à diversão noturna da boemia carioca, nem à exploração da sensualidade. A comici-

dade vinha da miscelânea dos sotaques e dos tipos dessa pequena população que coexistia em ambiente pré-industrial e confuso. Com o surto cafeeiro, São Paulo tornou-se uma cidade tradicionalmente consumidora de teatro.

Dois fatores contribuíram para a expansão teatral: um econômico (muito dinheiro disponível) e um cultural (saudosista e caboclo), que provocou, no auge da *Revista paulista*, a consolidação dos tipos *italiano* e *caipira*. Voltando à idéia de que teatro reflete a sua época, o Teatro de Revista (que por seu próprio nome *revê* o cotidiano) refletia o que desejava ou necessitava aquele grupo social que, naquele momento, talvez preferisse lidar com uma visão mais amena de si próprio.

22

Passando para outro terreno, pensemos que o popular é feito por quem faz. Não segue modelos. E esse momento teatral era, evidentemente, popular. Poderia imitar, mas imitava mal. Eis aí uma poderosa qualidade do ser brasileiro. A nacionalidade do paulista popular estava fortemente marcada pelo fato de ele ser misturado, de não ter uma cor definida, uma língua definida, uma única religião. *Ser paulista era e é assumir a mistura!* Sem bandeirantismo, paulistanismo ou falso regionalismo. Outra questão prazerosa é o fato de se poder, aqui, discutir o conceito *diversão*. Sem preconceitos. Ainda que a diversão,

quando discute idéias, vire a *melhor das diversões* (é quando o público se sente inteligente). E discutir teatro digestivo, sem preconceitos é mais que um prazer. É uma atitude. Mais: pode-se, sempre, duvidar das verdades. Para um pesquisador essa postura é altamente saudável. Assim como existe o pressuposto de que a história pode ser, sempre, reescrita ou focalizada por outros ângulos.

Incomoda-me o fato de que a turma do teatro quer sempre colocar sua bandeirinha dizendo *eu fui o primeiro...* Será que a gente se lembra de que pouquíssimas manifestações são, realmente, inéditas? A gente está sempre copiando. Mesmo sem querer. Não precisa ser inédito. E sim, de boa qualidade. Honesto. Em sintonia com seu tempo. Dialogando com sua platéia. E poder dialogar, também sem preconceitos com o passado, nos leva à modernidade. Aí está o ouro: parar de olhar para o de fora e buscar enxergar as tradições populares, nacionais e sinceras. Veremos que há aí um sistema altamente elaborado de estruturas e códigos. E não precisamos nos iludir dizendo que só o amor e o impulso moveram essa gente de teatro do passado, como se fossem quase instintivos. Havia um pensamento por trás. Era um teatro também de resistência. Ou melhor, de sobrevivência. Para vencer crises, ganhar dinheiro e proporcionar a alegria tão necessária àquelas



vidas. O Teatro de Revista e os atores daquela época precisaram se unir à sua platéia. E fizeram teatro para, principalmente, divertir. Visto a distância, parece mesmo um pouco pobre.

Mas como era essa platéia de uma São Paulo ainda pequena? Teria sido ela mais ou menos culta? De qualquer forma, esse era o teatro próprio e necessário para a cidade que rapidamente iria se industrializar. Lamento frustrar aqueles que esperam de mim uma atitude mais elitista com relação à arte teatral. Mas insisto em dizer que esse teatro popular é reflexo do que somos, do que pensamos, da forma como agimos, do que esperamos ou desesperamos do mundo. Seja esse reflexo claro ou impreciso, esteja ele no nível do comportamento ou do pensamento. E é esse reflexo que o público vai buscar. Entre o circo e a Revista, de Piolim a Nino Nello, de Itália Fausta a Cacilda Becker, tivemos um movimento que preparou a cena para a explosão do TBC. Com ou sem as idealizações da Semana de Arte Moderna. Com Apolo, mas também com Dionísio. Se esses atores, quase esquecidos, não tivessem trabalhado duro por nós e acreditado nessa ilusão chamada teatro, seríamos ainda a tosca contrafação do que vem de fora. Não se pode jogar a história fora. Principalmente a do cômico popular. Aquela que não está nos livros

acadêmicos. Mas que, removido o pó, mostra o ouro que insistimos em dizer que não existe. Se esse Teatro de Revista não estava em sintonia com a modernidade européia da época, foi, pelo menos, a preparação da cena que temos hoje. Os belos teatros antigos foram demolidos. Mas os depoimentos sobreviveram às demolições. É difícil encontrá-los.

Acho que nunca estarão disponibilizados na Internet. Mas existem. Eles são documento real da força e da vitalidade de uma gente que se parecia com a gente. Sem raiz, a folha é artificial. E raízes não se inventam. Temos de cavar para descobri-las. Em última instância, o que nos atrai nesse Teatro de *Revista paulista*, ou na *representação* de modo geral, somos nós mesmos e as histórias que temos para contar sobre nós. Preciso ainda dizer que este livro é uma continuação das pesquisas que venho fazendo sobre teatro popular, teatro musical e suas conexões. Dois intelectuais de primeira linha foram, no final dos anos 1980, muito importantes para que esta publicação se concretizasse agora: Miroel Silveira e Roberto Ruiz. Miroel foi professor na USP e publicou a primeira pesquisa sobre a contribuição italiana ao teatro brasileiro. Sua obra e seus arquivos (guardados na biblioteca da ECA/USP) me foram fundamentais. Roberto Ruiz,

médico, dramaturgo, autor de diversos livros e filho da atriz Pepa Ruiz, foi o grande amigo que me incentivou e acompanhou no trabalho de coleta de dados.

Freqüentemente, ele me abastecia com informações preciosas de quem vivenciou o processo, pois foi criado (literalmente) dentro do Teatro Recreio, no Rio de Janeiro. Roberto Ruiz, poucos dias antes de morrer, soprou-me a idéia deste livro. A eles ofereço, com saudosa lembrança, esta história de tantas histórias.

**Quadro I**  
**O Cenário**

# Localização dos At

## de São P

(MAPA ILUSTR



### TEATROS

- |    |                 |                                  |
|----|-----------------|----------------------------------|
| 1  | APOLLO          | Rua 24 de Maio c/ P. José Gaspar |
| 2  | ALHAMBRA        | Rua Direita                      |
| 3  | AVENIDA         | Avenida São João                 |
| 4  | BOA VISTA       | Rua 5 de Dezembro                |
| 5  | BRAZ POLITAÉAMA | Avenida Ceiso Garcia             |
| 6  | COLOMBO         | Largo da Concórdia               |
| 7  | GLÓRIA          | Rua do Gasômetro                 |
| 8  | OBEDAN          | Rua Charvantes                   |
| 9  | SANT'ANNA       | Rua 24 de Maio                   |
| 10 | SÃO PAULO       | Praça São Paulo                  |
| 11 | SÃO PEDRO       | Rua Barra Funda                  |
| 12 | SÃO BENTO       | Rua São Bento                    |
| 13 | SANTA HELENA    | Praça da Sé                      |
| 14 | MUNICIPAL       | Praça Ramos de Azevedo           |
| 15 | MOULIN BLEU     | Praça da Sé                      |
| 16 | PALACETE        | Avenida Brigadeiro Luís Antônio  |



# Antigos Teatros

## São Paulo

(ATIVIDADE)



Mapa da antiga cidade de São Paulo e seus antigos teatros desaparecidos

*Olha a pipoca pra  
mamãe comprá pr'ocês!  
Ôoooo, Castagnaaaaro!  
Ô Castagnaro da feeeesta!....  
Arancia pêra del riiiiio...*

*Iniciando um gênero absolutamente novo no teatro nacional, procuro novos artistas para interpretar minhas obras, nas quais figuram personagens de várias raças – italianos, turcos, alemães, judeus, etc. Daí a necessidade de novos tipos de artistas para a criação dessas personagens. Convido todos os jovens que demonstrem uma certa vocação para o teatro a apresentarem-se, após o dia 28 do corrente, no Teatro Apolo.*

30

**Oduvaldo Vianna**

Publicado em março de 1928, esse anúncio procurava atores para a montagem de estréia de *O Castagnaro da Festa*: um sainete paulista!

O novo gênero era de origem espanhola e estava chegando em São Paulo vindo diretamente da Argentina. Sainete era uma comédia musicada e curta que retratava tipos populares sem grandes preocupações com a estrutura dramática. O maior interesse do sainete estava na apresentação da realidade como ela era, pois os personagens mostravam certas verdades



*O autor Oduvaldo Vianna (1892-1972), pai de Oduvaldo Vianna Filho, que é conhecido como o Vianinha*



que podiam ser facilmente compreendidas pelo público popular.

As características desses personagens deviam ser claramente opostas, pois vilões e mocinhos incompatibilizavam-se em meio a tipos de diferentes raças e nacionalidades, como num retrato fiel do cotidiano paulista da época.

O primeiro sainete de Oduvaldo Vianna (o pai) retratava o dia-a-dia nas ruas da cidade. Tinha mulata do interior, portugueses, italianos, espanhóis, turcos, caipiras, cariocas e até um alemão. O *Castagnaro da Festa* começava num cortiço do Brás. E a ação se passava entre 1920 e 1925.

32

As pessoas cantarolavam em diversas línguas e os pregoeiros anunciavam produtos nas ruas paulistanas com variados sotaques. Guitarras alternavam fados com canções napolitanas.

A história era assim: Um *castagnaro* (vendedor de castanhas assadas inspirado em tipo popular das ruas de São Paulo) concorda em deixar o cortiço e a vida de vendedor ambulante para não envergonhar a filha, cujo noivo é da tradicional família luso-brasileira.

Espécie de antecessor de *Dona Xepa*, de Pedro Bloch (1914-2004), e de outras tantas peças sobre

diferenças sociais, o sainete sempre terminava bem. Mas no final de *O Castagnaro* a rubrica pedia o tango mais triste de Buenos Aires! Portanto, não faltou, no Teatro Apolo de São Paulo, a orquestra típica *ao vivo*.

Naquele tempo, o *estrangeiro* mais próximo e receptivo era a Argentina. Havia um grande intercâmbio entre elencos paulistas e argentinos. E o tango estava mais que na moda.

Na primeira montagem de *O Castagnaro*... quem fazia a noiva era Abigail Maia e o noivo, o grande galã do momento: Raul Roulien. Mas o maior sucesso da temporada foi o ator Nino Nello, que interpretou, com perfeição, a tragicômica figura do italiano das castanhas.

33

Mas por que estamos falando de sainete num livro sobre Teatro de Revista? Simples. Porque sainete e Revista são primos. São populares e musicais. E foi exatamente da interligação revista-sainete que nasceu o estilo próprio da expressão teatral paulistana.

Um jeito de fazer teatro diferente que, na época, foi muito prestigiado pelo seu público e que hoje se transformou em uma das principais fontes de pesquisa para os autores de telenovelas brasileiras.

Sainete e Revista, juntos, deram origem ao panorama que vamos percorrer chamado Teatro de *Revista paulista*. Portanto, para entender melhor essa junção, vamos fazer uma breve...

### PARADA TÉCNICA:

**Revista** é um espetáculo ligeiro que mistura prosa e verso, música e dança e faz, através de vários quadros, uma resenha dos acontecimentos, passando *em revista* os fatos da atualidade, utilizando caricaturas engraçadas.

O objetivo maior desse teatro é oferecer ao público uma alegre diversão. Mesmo assim, a Revista é política e muito crítica.

As músicas não necessitam ser especialmente compostas para cada espetáculo. Pode haver, na Revista, uma alternância de melodias novas com antigos êxitos populares.

**A Revista** é um gênero fragmentado. Isso significa que ela até tem uma historinha, que chamamos de *fio condutor*. Mas esse fio condutor servia, apenas, para dar unidade à Revista e para fazer a ligação entre os quadros. No início, a *Revista* tinha um enredo mais definido e bem cuidado. Com o passar dos tempos, foi sofrendo alterações

e, pouco a pouco, a necessidade da história foi abandonada. A Revista transformou-se em *show* de variedades ou *revistas de virar a página*.

**Sainete**, como já vimos, é uma comédia musical curta, com começo, meio e fim. Tem uma história simples, mas bem contada. Os números musicais do sainete fazem parte do enredo.

**Os gêneros são primos** porque ambos são musicais e apresentam uma galeria de tipos populares, sem se preocupar com aprofundamentos psicológicos. Além do mais, como comédia, o objetivo do sainete também é a alegre diversão.

35

Visto a distância, esse teatro paulista dos primórdios poderia ser considerado menor e cheio de mesmices. Mas ele foi vigoroso e expressivo no seu tempo, pois o movimento era intenso. Primeiro vieram as companhias estrangeiras que influenciaram os amadores. E, então, vários teatros foram construídos.

Hoje, não podemos vê-los para imaginar a história, pois quase todos foram demolidos. Só um que era mais novo – o São Pedro – está ainda de

pé, além do Municipal, é claro. Atores e atrizes da época foram amados pelo público, enriqueceram, tornaram-se celebridades e pouco ou quase nada se sabe deles. Vamos, portanto, começar pelo começo. Como no sainete. Ainda que esse enredo tenha cara de ter sido feito, todo ele, por uma única grande *famiglia*.

### **Tudo Começou com as Companhias Italianas Visitando Italianos Paulistas...**

36

Os primeiros elencos italianos que incluíram São Paulo em seu habitual roteiro, no meio da ponte Rio de Janeiro – Buenos Aires, o fizeram entre 1895 e 1901, levando ao delírio a italianada aqui estabelecida. O resultado foi a imediata formação de grupos amadores que se meteram a repetir-lhes o repertório. Em maio de 1895 chegou aqui o primeiro elenco italiano que se apresentou no antigo Teatro São José. Chamava-se *Compagnia Gustavo Modena*, que era o nome do reformador da cena italiana.

O maior interesse da temporada se concentrava na atriz Vittorina Checchi-Serafini. Ela era prima das duas maiores atrizes italianas do século: Adelaide Ristori e Eleonora Duse. A Duse, principalmente, se opunha a Sarah Bernhardt no seu jeito de interpretar. Ela era mais verdadeira e mais realista, ao

contrário da interpretação grandiloqüente e de estatuária da diva Sarah. Disseram que a linhagem moderna de Duse e de Gustavo Modena (o diretor da companhia) estava chegando a São Paulo com essa companhia. E a Checchi (como era conhecida) teve a missão de mostrar essa arte aos paulistas, de um jeito um pouco mais contido (sem tantos gritos e sem grandes gestos como aqueles da Sarah Bernhardt e suas seguidoras).

O impacto dessa temporada foi enorme. Abriu caminho a outras presenças italianas em São Paulo e desencadeou, de vez, o movimento dos filodramáticos, como eram chamados os grupos de teatro amador ligado a clubes e a círculos operários italianos.



*Teatro São José, onde aconteceram as primeiras apresentações de elencos italianos. São Paulo, em 1895*

THEATRO S. JOSÉ

**Amanhã** Quinta-feira, 1 de Julho **Amanhã**

COMPANHIA DRAMATICA FRÁNCEZA

**SARAH BERNHARDT**

DIRECÇÃO---HENRY E. ABBEY E MAURICE GRAU

EMPRESA C. CIACCHI

3ª RECITA DE ASSIGNATURA

Primeira e unica representação do drama-comédia, em cinco actos, de Scribe e Legouvé :

**ADRIANA LECOUVREUR**

DISTRIBUIÇÃO

Adriana Lecouvreur . . . Mme. SARAH BERNHARDT

Maurício de Saxe . . .	Mr. Felipe Garnier.	Princesa de Bouillon . .	Mlle. Jeanne Maivaa.
Príncipe de Bouillon . .	Mr. Decori.	Athenais . . . . .	Mlle. Vallot.
Abade de Choiseull . .	Mr. Thefer.	A marquezã . . . . .	Mlle. Fontanges.
Michonnet . . . . .	Mr. Lacroix.	A baroneza . . . . .	Mlle. Marcello.
Guinault . . . . .	Mr. Piron.	Donzella Souvenot . . .	Mlle. Seylor.
Coisson . . . . .	Mr. Fournier.	Donzella Dangeville . .	Mlle. Rollin.
Um avisador . . . . .	Mr. Joliet.	Uma mulher de Chartres	Mlle. Lacroix.
Um criado . . . . .	Mr. Carterau.		

A's 8 1/4 horas em ponto.

**PREÇOS**

Camarotes de 1ª e 2ª ordem . . . . .	60\$000
Idem de 3ª ordem . . . . .	30\$000
Poltronas . . . . .	12\$000
Cadeiras . . . . .	8\$000
Platés . . . . .	5\$000
Entradas para camarotes . . . . .	3\$000
Galerias . . . . .	2\$000



*Eleonora Duse, 1904*

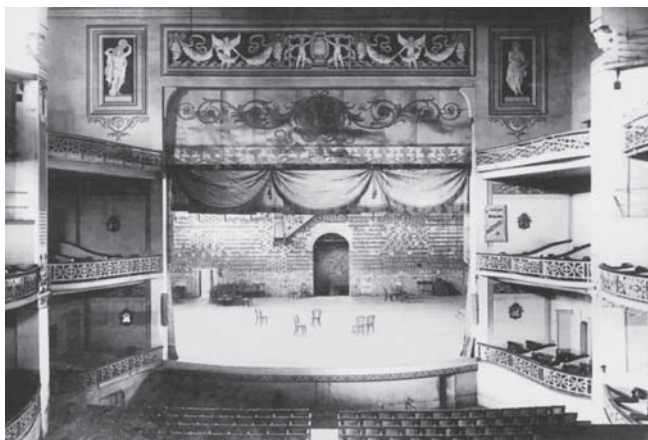


Não houve grande intervalo nessas sucessivas visitas, alimentando com regularidade o entusiasmo inicial. Tanto que, em julho daquele mesmo 1895, chegou no Teatro São José de São Paulo uma famosa companhia italiana chamada *Compagnia di Ermete Novelli*.



*Teatro São José, em São Paulo. Esse teatro não existe mais, foi demolido*

Entre os vários espetáculos apresentados vieram: *Otelo*, de Shakespeare; *La famiglia Pont-Briquet*, de Bisson; *Gli Spettri (Os Espectros)*, de Ibsen; *La Zia di Carlo (A Tia de Carlos)*, de Brandon Thomas; *Kean*, de Alexandre Dumas (encenada, no Brasil, com Marco Nanini); *Il Ratto delle Sabine (O Rapto das Sabinas)*, de Schontlan; *La Morte Civile (A Morte Civil)*, de Giacometti e *Amleto (Hamlet)*, de Shakespeare. Foi um memorável desfile de soberbas interpretações e de excepcionais textos (todos apresentados em italiano, como se pode conferir pelos títulos...), capazes de levar à exaltação os críticos dos jornais que, em língua italiana, circulavam na paulicéia. Numa atitude simpática – e curiosa –, o elenco mostrou aos paulistas, numa mesma noite, como *fim de festa* depois da



*Interior do Teatro São José*

apresentação de *La Bisbetica Domata* (A Megera Domada), de Shakespeare, a comédia de Arthur Azevedo *Entre o Vermute e a Sopa*, traduzida em italiano como *Fra il Vermouth e la Zuppa*.

O Teatro São José logo passou a ser o centro dos espetáculos italianos mais importantes de São Paulo e receberia o ator Fregoli, que era a grande sensação mundial do momento.

### **A Lição de Fregoli, o Transformista...**

42 Em agosto do mesmo 1895, a festa foi grande naquele Teatro São José. Chegava à cidade o fenômeno Fregoli, para uma temporada-relâmpago! Ele era, sem dúvida, o italiano mais popular da época, considerado, até hoje, um dos maiores transformistas e ilusionistas do mundo.

A pronúncia correta era Frégoli, mas na França era Fregolí, com acento no *i*. Sozinho, em cena, ele interpretava mais de cem personagens diferentes. Trazia 800 figurinos, 1,2 mil perucas e uma equipe de 23 pessoas.

Num só espetáculo, ele caminhava mais de 24 quilômetros entre palco e coxia. Seu material de viagem pesava 30 toneladas. Fregoli voltaria outras vezes ao Brasil e, em 1924, faria seu espetáculo de adeus.



*Leopoldo Fregoli, que costumava dizer: Sem minha máscara eu me sinto banal. Terrivelmente banal...*

Em suas curtas temporadas, Fregoli sempre mostrava a arte do *ator caricato* levada ao extremo, sem nenhum preconceito. Ele não se aprofundava psicologicamente nas personagens, não procurava a grande dramaturgia, não buscava o grande papel de sua vida, nem pretendia reformar a cena mundial.

Mas era considerado um dos maiores atores da época. Um grande ator que só fazia *tipos*. Não personagens. Ou seja, usava adereços, barbas, corcundas, óculos, bigodes e tudo o que tinha direito para construir, às vezes de forma bem exagerada, um papel tipificado.

44 A platéia o aclamava. Com Fregoli, a tradição italiana da comédia mascarada atingia altíssimo patamar técnico.

O prazer do público era reconhecer, por trás de cada máscara, a pessoa humana do ator. Ninguém queria acreditar na história.

Todos procuravam a diversão ao reconhecer o *performer*. Entre o Arlequim e o Édipo Rei, ele escolheu ser o bufão.

### **Os Musicais Estavam Chegando e Outros Teatros Recebiam os Estrangeiros...**

No mesmo São José estrearam muitas outras companhias que trouxeram operetas e óperas-

cômicas. A maioria delas vinha mesmo da Itália, mas começaram a chegar, também, companhias espanholas e cariocas. Quase ao mesmo tempo, em outro teatro – o Politeama –, os oriundos de Nápoles deleitaram-se com suas próprias canções e sonoridades, pois para ali veio a *Compagnia Napoletana Pantalena*. Os espanhóis, que já formavam considerável grupo na cidade, receberam, no Teatro Apolo, um elenco só de *zarzuelas*, um gênero de espetáculos musicados típico da Espanha, parecido com o Revista.

Em 1897, Arthur Azevedo veio, pela primeira vez, a São Paulo. Além de ser considerado até hoje um



*Teatro Politeama (antes chamado Brás Politeama)*

dos maiores dramaturgos brasileiros, fazia Revistas no Rio de Janeiro desde 1877. Praticamente foi Arthur Azevedo quem instalou o gênero no País, pois as suas poucas apresentações que aconteceram antes não haviam feito sucesso. Arthur Azevedo era muito popular no Rio. Como se pode ver pelas datas, ele chegava a São Paulo 20 anos depois de sua primeira Revista, acompanhando a Companhia Silva Pinto, do Rio de Janeiro, que trouxe seu célebre texto *A Capital Federal*, considerado como uma das obras-primas do teatro brasileiro. Com ele veio o maestro mais querido Nicolino Millano, que regia até orquestras para espetáculos italianos, pois foi ele o maestro da *Compagnia Napoletana Pantalena*, quando se apresentou em São Paulo. O movimento começou, então, a se intensificar e outras companhias de Operetas, Revistas e Comédias, vindas do Rio de Janeiro e da Europa, se apresentaram na capital paulista. Após os espetáculos de Fregoli, do Novelli e com todo aquele vai-e-vem de grupos de fora, em menos de dez anos o teatro em São Paulo havia dado um salto extraordinário. Em quantidade e em qualidade.

### **Os Filodramáticos...**

Como se pode deduzir, com tantas companhias e peças vindas de fora para serem vistas, era

natural que nascesse, além de uma platéia paulista receptiva, um movimento teatral com atores de São Paulo.

As presenças das companhias teatrais italianas foram, definitivamente, pólos inspiradores para os jovens italianos ou descendentes desses. Não é fácil se adaptar em um país estrangeiro. Ainda mais naquela época, quando tantos chegaram aqui sem o menor conhecimento dos nossos costumes e problemas. Eles vinham *fazer a América*. Desconheciam a forma desorganizada de nossa organização social com abusos de poder, dificuldades, miscelâneas de raças e de epidemias.

47

Por isso, imigrantes tinham necessidade da convivência em grupo: questão de sobrevivência no novo país estrangeiro. Clubes italianos sob várias denominações espalhavam-se pelas cidades preservando a cultura que trouxeram. Neles se dançava, cantava, declamava, havia palestras, quermesses. E, entre eles namoravam, também. Foi nesses clubes ou sociedades beneficentes que se iniciou um dos movimentos teatrais mais importantes para São Paulo: o dos *filodrammatici*.



### PARADA TÉCNICA:

A palavra *filodrammatico* (em italiano) vem da junção do prefixo grego *phylon* (tribo, raça, família) com *drama* (ação, também do grego). Na realidade, ainda hoje, na Itália, o termo significa *grupos não-profissionais*. Ou seja, grupos amadores: aqueles que fazem teatro por amor, sem o objetivo de receber dinheiro em troca de seu trabalho. O plural de *filodrammatico*, em italiano, é *filodrammatici*, traduzido aqui por *filodramáticos*. Por isso, passo a usar o termo nas duas formas.

48

Foram muitos os grupos italianos filodramáticos em São Paulo e se diferenciavam entre si em função da ideologia que os motivava. Movimentos operários, grupos de artesãos, homens e mulheres simples para quem a expressão artística serviria como aprimoramento, diversão e forma de comunicação.

Reuniam-se não só para se divertir, mas para estabelecer as bases de uma nova vida social. Naquela época, também em Nova York e em Buenos Aires houve *filodrammatici*, com características semelhantes.

É bom saber que os italianos começaram a imigrar para a América (principalmente Argentina, Estados Unidos e Brasil) por acreditarem em uma vida melhor, pois desde 1815 estavam em guerras internas pela unificação do país que era dividido.

Em 1897, foi inaugurado o primeiro *palcoscenico* de um grupo filodramático de São Paulo. As especificações que precediam o nome da associação eram variadas.

Podiam ser *Società Filodrammatica*, *Circolo Filodrammatico*, *Società Italiana di Beneficenza* ou *Circolo Recreativo*, por exemplo.

49

Logo, muitas delas passariam a ter sua sala destinada ao teatro. Todos os textos eram representados em italiano.

Havia peças emblemáticas, sempre representadas. Uma delas era *La Morte Civile* (A Morte Civil), de Paolo Giacometti, um melodrama sobre a quebra do juramento e do vínculo matrimonial em tempos de desunião política e social na Itália.

Aliás, a predominância de melodramas sobre comédias era patente entre os filodramáticos.

Alguns títulos dão o panorama, como *La Macchia di Sangue* (A Mancha de Sangue), *Il Figlio del*

*Giustiziato* (O Filho do Condenado), *La Vendeta della Sorella* (A Vingança da Irmã).

O culto aos heróis do *Risorgimento* era tema constante. *Risorgimento* foi um período histórico entre 1700 e 1870, no qual toda a Itália esteve metida em guerra pela formação de um Estado unificado.

Um dos heróis do *Risorgimento* foi Giuseppe Garibaldi, (1807-1882) conhecido entre os italianos como L'eroe dei due mondi (o herói dos dois mundos), por seus feitos também no Brasil.

- 50 Em São Paulo, das origens teatrais italianas surgiram Nino Nello, Alfredo Viviani e, também, Itália Fausta (nascida Faustina Polloni), considerada a maior atriz trágica desse período anterior à criação do Teatro Brasileiro de Comédia – o TBC.

Nino Nello (nascido Giovanni Vianello) era irmão de Alfredo Viviani (Itálico Vianello), que se casou com Lyson Gaster (Agostinha Pastor) uma espanhola de Piracicaba, atriz e cantora do teatro paulista de Revista. Juntos formaram a Companhia Lyson Gaster de Revistas, Comédias e Burletas. Percorreram todo o Sul do País, foram a Montevideu e costumavam se apresentar em Buenos Aires.

Como os italianos itinerantes da *Commedia dell'Arte*, eles mambembaram e improvisaram em cima dos acontecimentos políticos do local e da hora. Como todos os italianos (inclusive os de hoje...), eles se organizaram formando uma companhia de estrutura familiar.

Lyson e os dois irmãos mantiveram-se juntos por quase 20 anos. A estréia da companhia foi no Teatro Boa Vista de São Paulo, em 1929.

### **Como e por que alguns Atores Filodramáticos Tornaram-se Famosos...**

Numa dessas sociedades filodramáticas começou Itália Fausta (1887-1951). Estávamos em 1898 e ela tinha 9 anos! A essa altura, as poucas tentativas de apresentações no estilo mascarado da *Commedia dell'Arte* diminuía muito em favor dos dramas e dramalhões que vinham acompanhados de uma pequena farsa final. As sessões duplas eram costume do teatro popular italiano para que o espectador saísse feliz, ou seja, depois do drama apresentavam uma comédia curta chamada, na língua original, *comica finale*.

Naquela época, as duas musas do teatro eram, como já se sabe, Eleonora Duse (1858 – 1924) e Sarah Bernhardt (1844 -1923). Por coincidência,



E. DUSE

*Eleonora Duse*



*Sarah Bernhardt*

essas estrelas contemporâneas haviam se especializado quase nos mesmos papéis. Marguerite Gautier – a prostituta tísica de *A Dama das Camélias*, de Alexandre Dumas – era o papel mais importante das duas divas. Em cena, entretanto, a Duse era mais atenta aos pequenos gestos e menos exteriorizada que a Bernhardt. O dramaturgo inglês Bernard Shaw chegou a dizer que a enorme vantagem da Duse estava no fato de que sob cada uma de suas expressões havia, oculto, um pensamento humano. Sem a maquiagem e sem os efeitos vocais à Sarah Bernhardt, Eleonora Duse era sempre ela mesma. Pode-se imaginar por que o público admirava Sarah, mas se identificava e se emocionava com a verdade e a *fé cênica* da Duse.

Aos poucos, a jovem Itália Fausta começou a ser notada, por suas interpretações *verdadeiras*. E foi se consagrando como a materialização dos sonhos poéticos de uma Itália unificada. A imagem da diva Eleonora Duse a acompanhou por toda a vida. Itália buscava, atentamente, os sofrimentos humanos das personagens para passá-los sem caricaturas e sem clichês. Especializou-se em personagens densas. E foi nossa primeira atriz *realista*. Profissionalizou-se. Trabalhou com Paschoal Carlos Magno interpretando Antígona no Teatro da Natureza, no Rio. Não cedeu ao *teatro*



*Itália Fausta, 1917*



*ligeiro*, nunca fez teatro de revista nem interpretou tipos caricatos da comédia brasileira.

Mas o público preferia rir... e se fosse para chorar, então queria logo um dramalhão, ora! Platéias, de todas as épocas, gostam de experimentar fortes emoções.

Como a vida dos atores era difícil (naquela época!...), Itália acabou cedendo ao teatro popular, porém no gênero *drama sentimental*. Foi por um papel quase sem importância (como julgariam os puristas adeptos da grande literatura dramática ocidental) que Itália Fausta conseguiu se tornar uma celebridade.

56

Consagrou-se como atriz popular, pela sua atuação no melodrama *A Ré Misteriosa*, de *Bisson*.

A história desse melodrama era a seguinte: Jacqueline é uma mãe que, aparentemente por causa de uma paixão, abandona seu filho ainda pequeno. Muitos anos mais tarde, esse filho é um advogado e deverá defender uma mulher que se recusa a dizer seu nome, acusada de assassinato. É claro que essa mulher é Jacqueline, a mãe do rapaz.

A razão pela qual ela foi embora não era ignóbil, pois ela matou, sim, mas foi para defender a honra do próprio filho. Jacqueline é



*Eleonora Duse*

absolvida, tudo é desvendado, mas ela morre no final.

Itália Fausta fazia essa sofredora Jacqueline. Apesar de preferir interpretar Sófocles, Ibsen, Zola, Itália fez as pessoas chorarem com Jacqueline, porque precisava do grande público. Ou não sobreviveria da profissão.

58

A assistência fiel queria o melodrama porque era fácil de entender e suficientemente triste para soltar as lágrimas. Assim, numa espécie de catarse, esqueceriam os pesados problemas do dia-a-dia. A tragédia grega estava muito distante do gosto do público da época. E, aliás, de hoje também. No que se refere às preferências populares, até hoje, quase nada mudou.

Também o ator Nino Nello surgiu do movimento filodramático em 1912. Naquele mesmo ano, no Rio de Janeiro, Luís Peixoto e Carlos Bettencourt estreavam a burleta *Forrobodó*, com músicas de Chiquinha Gonzaga, que mudava o jeito de falar nos palcos brasileiros, pois eles escreveram exatamente como se falava nas gafieiras do Rio de Janeiro, num *carioquês* cheio de erros de português.

Lendo as memórias que Nino Nello deixou, dá para perceber o quanto ele era crítico, observador e gozador. Nelas, ele relatou simpáticas cenas



*Itália Fausta*



*Nino Nello. Teatro Ilustrado*

da São Paulo que tanto amava, pois era nas ruas da cidade que procurava seus tipos.

Transformou-os em divertidas caricaturas sem preconceito com o clichê. Segundo as crônicas da época, Nino possuía o tempo certo da comédia. Talvez esse *“timing natural”* surgisse porque estava sempre atento à realidade concreta e aos seres humanos tão diferentes que o cercavam. Como personalidade, dizem que Nino Nello tinha um apego incondicional pela vida.

Deixou escrito que não queria morrer. Principalmente para seu público. Para sobreviver, fez de tudo: trabalhou em espetáculos de variedades, teatro de revista, burletas, operetas e até circo. E conseguiu até ficar rico. Talvez tenha sido ele o mais dionisíaco dos atores de sua época, ou seja, aquele que aproveitava a vida e divertia as pessoas, porque sentia muito prazer nisso.

61

### **Nino e Itália: um Ideal em Cada Um...**

Até hoje não se sabe se Itália Fausta nasceu em Verona ou em São Paulo.

A mãe dizia que nasceu em São Paulo e, levada para Verona, foi registrada lá, em 1889.

Mas isso poderia ter sido mais uma das histórias inventadas pelos italianos com seu instinto de



*Itália Fausta como Jacqueline, em A Ré Misteriosa, 1948*

sobrevivência. Pois, por causa do ufanismo que empacotou o Brasil em 1922, durante as comemorações do Centenário da Independência, naquele ano o governo preparara uma série de espetáculos patrocinados.

O programa poderia excluir a atriz dos eventos caso descobrissem ser falso o seu registro de nascimento que era na Mooca paulistana.

Nino Nello, realmente, nasceu em São Paulo. Em 3 de junho de 1895. Os dois tinham espírito de

luta. Itália era idealista e não fez concessões até o dia em que assumiu *A Ré Misteriosa*.

Quando estava mais velha, tomou para si a luta pelos direitos dos atores. Liderou a classe, foi presidente da Casa dos Artistas e participou de movimentos para reivindicar os direitos dos atores.

Era o ideal romântico e inflamado dos italianos do *Risorgimento* que a governava.

Nino Nello teimava em viver a que preço fosse. Mesmo em tempos muito difíceis. Interpretou vários papéis, de várias nacionalidades naquela São Paulo cheia de estrangeiros.

63

Mas seu feito principal foi o de ter consagrado, no palco, o tipo paulista-italiano, aquele que não falava corretamente língua nenhuma.

Seu idioma macarrônico passava pelos dialetos, acentuava o napolitano e virava português.

O tipo podia se chamar Giuseppe, Galeoto, Gaetano, Genaro. Pepe ou Pepino. Bino ou Lino. Podia ser verdureiro, sapateiro, comerciante, *castagnaro*. Mas era sempre baseado no mesmo modelo: falava muito alto, era descontrolado, sentimental, honesto, muito alegre ou exageradamente triste.





*Nino Nello. Teatro Ilustrado*

Apresentava-se como um protótipo exacerbado, semelhante a todos os italianos de São Paulo, com gestos e trejeitos que o ator compunha cuidadosamente.

Mudavam os temas e as situações, mas resistia o personagem-tipo, aquela caricatura que ele construiu sem nenhum preconceito.

Nino Nello entregou-se ao público fazendo todas as concessões para agradar.

Foi um grande ator que só fazia tipos. Como um arlequim da *Commedia dell'Arte*. Ou como Fregoli que, provavelmente, muito admirava.



*Oswald de Andrade*

## No Início Fez-se a Fala...

*A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos...*

em **Manifesto Pau Brasil**

Foi a partir de Nino Nello, de Juó Bananère (de quem trataremos mais adiante) e de Oduvaldo Vianna, que a língua de São Paulo tornou-se, reconhecidamente, outra. Com seus *ma che cosa, amore, stupidone, ciao, bello!* Tudo isso somado a um cantado especial sempre acompanhado de gestos típicos. Nada que pudesse comprometer o entendimento. Nada que fosse fiel ao italiano de Dante.

67

Então, em São Paulo, germinou um teatro de costumes povoado por personagens típicos quase ingênuos. Mas dispostos a trabalhar e a lutar por seus direitos. Diferentes do malandro carioca para quem o carnaval era a solução de todos os males. Diferentes do português inocente e burro de quem o colonizado se vingava nas piadas. Italiano no Rio, no máximo, se chamava Spaghetti ou Maccarrone.

Os cariocas não entenderiam a riqueza desse tipo, ou dessa máscara social. Essa foi uma criação tipicamente paulistana com sotaque próprio.

Um italiano que, oriundo do Veneto ou da Calábria, do Norte ou do Sul da Itália, cantava sempre as mesmas canções napolitanas, como se o país fosse só Nápoles. Sim, eram italianos esquisitos, abasileirados, cuja fala, mais tarde, entoariam nas letras de Adoniran Barbosa. Com uma língua esquisita. Sem erudição. E sem arcaísmos.

Esse foi o começo de nossa história. A história do teatro popular em São Paulo e, também, a origem do que viria a ser chamado Teatro de Revista paulista. Esse enredo é, também, a nossa língua e a nossa música. Com seus erros, seus acentos, seus tropeços, também. Uma aventura que falou e cantou a língua viva. Aquela do dia-a-dia.

## **Quadro II**

### **Diversões Noturnas em São Paulo**



*Interior do Teatro Politeama*

*Falá errado é muito difícil. Tem que saber. Se não sabe falar... então fala certo, que é muito melhor!*

**Adoniran Barbosa**

No século 19, São Paulo só possuía, praticamente, três teatros oficiais, cada um com sua característica, no que se refere aos espetáculos que apresentavam e ao público que os freqüentava. O primeiro e mais antigo era o Teatro São José, inaugurado em 1861, que, ao longo dos anos, sofreu várias reformas. O São José abrigava as óperas e todos os espetáculos estrangeiros importantes que vinham para a cidade. Era um teatro considerado chique.

71

Na época, não havia muito jeito de separar o gosto popular do gosto erudito e o São José, mesmo tendo sido o palco para as temporadas líricas e para as divas do teatro declamado (como Sarah e Duse), apresentava também operetas, *espetáculos para rir* e até companhias eqüestre e de variedades.

O Teatro Minerva foi reformado e mudou o nome para Teatro Apolo em 1891. Daí em diante, o gênero *teatro ligeiro* instalou-se ali. O Apolo ficou conhecido como o local apropriado para operetas, revistas e zarzuelas, vindas do



Rio e do exterior. Em 1898, o Teatro Apolo recebia mais uma companhia de variedades. Mas dessa vez havia uma grande inovação: no final, incorporada ao espetáculo, havia a projeção do Cinematógrafo Lumière! A originalidade causou grande agitação. Foi, portanto, no Apolo que começou a tendência notável (da qual trataremos mais tarde...) que era a de misturar cinema e teatro.

72

O terceiro teatro da cidade era o Politeama (inaugurado em 1892), com 37 camarotes, 12 frisas, além de galeria e platéia, com lotação para 3 mil pessoas. Foi ali que se instalaram os gêneros mais leves e populares. Comédias musicais curtas mostradas em sessões seqüenciais, espetáculos imprecisos de variedades e revistas portuguesas e cariocas exibiam-se nesse teatro. Logo o Politeama aceitou o gênero café-concerto, repudiado pela crônica da época, que insistia em não combinar seu gosto com o do público.

Em julho de 1899, na Rua 15 de novembro, ao lado do jornal O Estado de S. Paulo, foi inaugurado o Cinematógrafo American Biograph. O proprietário era Vittorio Di Mayo e enriqueceu com a novidade, pois a elite paulistana – que já começava a dar sinais de sofisticação – adorou e prestigiou a casa. A alta sociedade aceitava a inovação, sem preconceitos, demonstrando a

vontade de estar em sintonia com o progresso que então se anunciava.

Essa mesma elite mostrou-se articulada quando foi capaz de se unir para protestar no dia em que a Companhia Brandão, do Rio de Janeiro, deixou de se apresentar em São Paulo. O motivo foi a falta de sala de espetáculos.



*Teatro Politeama visto de cima*

A imprensa apoiou o protesto, pois um sério risco punha em perigo a vida noturna da cidade. Uma nova coqueluche ameaçava o hábito de ir ao teatro: o Politeama havia virado boliche!!!

Felizmente, naquele tempo, algumas campanhas civis feitas em jornais funcionavam!... Pressionados pela imprensa, os proprietários da casa devolveram o Politeama ao público e aos atores.

Pela sua estrutura, o Politeama voltou a ser a sala ideal para musicais. E foi assim que esse teatro recebeu a primeira companhia argentina de musicais, a Companhia de *Novedades del Casino de Buenos Aires*, trazendo a moda dos tangos para São Paulo.



*Teatro Politeama – visão parcial*

## PARADA TÉCNICA:

O teatro musical, além da revista, tem outros gêneros: o *vaudeville*, o *music-hall*, o *cabaret*, a opereta, a burleta. Naquela época, como tudo estava começando nesse país, as companhias tinham de dizer o que faziam no próprio nome: geralmente grupos de revistas, burletas ou operetas, que eram os musicais que estavam na moda.

**Opereta** é um musical mais lírico, que tem história brejeira numa linha de equívocos e situações imprevistas até o reencontro e o final feliz. Misto de comédia e melodrama, o qual era sempre levado na brincadeira, entremeada de números musicais (que iam da valsa ao canção, evidentemente), a opereta referia-se, também, a assuntos do cotidiano imediato. Sob uma aparente aura sentimental (nesse sentido é evidente a diferença com a revista) ela poderia ser também ferina, crítica, mordaz.

Mas o amor era o seu tema central e o *allegro-vivace*, o seu andamento. O clima era o da suavidade deslumbrante. O gênero opereta aportou em triunfo, no Rio de Janeiro, antes mesmo da revista. Em 1846. A partir

daí, esse teatro cômico-lírico ganhou, em nosso país, características próprias.

A **burleta** é uma comédia musical com andamento mais rápido e falas entremeadas de canções. Pode-se dizer que, na burleta, as músicas são mais populares do que na opereta. Sua estrutura resultou numa bifurcação lingüística que perdura até agora: o gênero foi chamado de burleta, em Portugal e no Brasil, e de *musical comedy*, nos Estados Unidos. Foi o gênero ao qual Artur Azevedo mais se afeiçoou.

76

O **cabaret** e o **café-concerto** eram lugares de distrações populares, onde também se proporcionavam aos assistentes o consumo de bebidas. O gênero se confundia com a casa em que se apresentava. Isto é, em um café-concerto (casa) se apresentava um café-concerto (espetáculo). Um programa de café-concerto incluía diversas atrações entre números de orquestra; cançonetistas e bailarinas; ginastas; cantores e cantoras e cômicos. No final, exigia-se sempre uma brilhante marcha. Durante a sua execução apareciam a diva do espetáculo, que também poderia ser uma vedete, e mais todos os outros participantes. *Strass*, plumas e

lantejoulas brilhavam nos figurinos. Era a apoteose.

Na revista, havia as vedetes que enlouqueciam a platéia masculina.

Na opereta, as divas e *soubrettes* (que também apaixonavam seus admiradores) eram as mulheres mais elegantes da época. Mas entre rosas, leques, beijos roubados e saias rodadas, essas mulheres delicadas e aparentemente ingênuas amavam, metiam-se em complicações e mostravam as pernas no canção.

Na burleta, havia as ingênuas e as caricatas. Atrizes que cantavam. Mas o objetivo maior era atingir o tempo certo da comédia.

No café-concerto, havia de tudo e os números se chamavam *atrações*.

Nota: Quem escreve peças de teatro é dramaturgo. Quem escreve revistas, no meio artístico, é chamado de "revisteiro".

Com os musicais, com a vinda de operetas brasileiras incluindo *A Capital Federal*, de Arthur Azevedo, e após a boa receptividade ao Teatro de Revista como o gênero mais bem sucedido na capital da República, o teatro profissional mostrava a sua

cara sul-americana à cidade da garoa. Abria-se a possibilidade de ir além do movimento amador filodramático e de produzir, aqui em São Paulo, uma dramaturgia que expressasse a idéia que o povo e a cidade faziam de si mesmos. O terreno estava preparado. Nasceria a *Revista paulista*.

### *O Boato...*

A primeira *Revista paulista* foi *O Boato*, de Arlindo Leal, com músicas de Manoel Passos. Estreou no finalzinho do século.

78 Em 12 de maio de 1899, no Teatro Politeama, que, ainda bem, não retornou às mãos dos bolcheiros.

*O Boato* era uma revista de ano e, como mandava o gênero, abordava os acontecimentos políticos e sociais do ano de 1898, envoltos em sátira, música e comédia. Ou seja, mais do que divertir, o objetivo era passar em re-vista os acontecimentos do ano anterior.

#### **OUTRA PARADA TÉCNICA:**

A revista de ano tinha, além dos quadros musicais, convenções peculiares, importadas da França. Havia, sempre, uma dupla

que *vinha de fora* e chegava na cidade grande, metendo-se em encrencas a cada episódio. A dupla andava pela cidade e, nessa estrutura de movimento, se deparava com problemas, modas, políticos, costumes e assuntos diversos que haviam sido manchete no ano anterior. Além dos tipos característicos que desenhavam o panorama da cidade grande, a dupla podia topar com estranhas alegorias que representavam instituições, teatros, epidemias, males sociais, jornais. Era comum, no final das revistas de ano brasileiras, surgir o *Jornal do Brasil*, por exemplo, oferecendo-se para ajudar a dupla metida em apuros.

A dupla que ligava os quadros era conhecida como *compadres*. E, no final, vinha sempre uma apoteose musical, com desfile de toda a companhia fechando o espetáculo.

*Alegoria* é um recurso constante no Teatro de Revista. Com esse recurso, as abstrações ou coisas inanimadas são personificadas e podem contracenar, tranqüilamente, com personagens mais realistas, como se fosse tudo muito normal. O povo entendia sem problemas.



O *Boato* era uma típica revista de ano em três atos e dez quadros. Ligava-os um casal da cidade de Araras, no interior de São Paulo, recém-chegado na capital: Quitéria e Anastácio da Sapucaia. O casal caipira trazia, consigo, uma graciosa filha chamada Dorinha. Os três haviam saído de Araras para assistir ao carnaval de São Paulo!... Talvez porque os autores tivessem acreditado que *carnaval* fosse uma espécie de celebração inerente a todo Teatro de Revista. Deslumbrados com a cidade grande, os personagens vão se metendo em embrulhos enquanto percorrem a já progressista capital do Estado. O tema de *O Boato* é mesmo a boataria. Baseados no dito popular de quem conta um conto aumenta um ponto, as pessoas vão passando, umas às outras, boatos... boatos e mais boatos. Há muitos personagens alegóricos: 1º Boato, 2º Boato, Conto do Vigário, Jogatina e Eletricidade, o Braz, a Cantareira.

Os jornais eram *O Diário Popular*, *O Estado de S. Paulo* e, no final, *Fanfulla* e a *Tribuna Italiana*, que apareciam gritando desaforos e grosserias para terminar tudo em abraços à italiana.

Confusão e miscelânea de sotaques no amontoado imigrante era, ao mesmo tempo, recurso cômico e retrato social da cidade revistada. Antecipando em quase 30 anos *O Castagnaro da Festa*, de Oduvaldo Vianna, a dramaturgia

tipicamente paulista começava a delinear seu perfil no paradoxo dos acentos:

**Bilheteiro** – *Jagunzos e conselhéri... a seis mi ré o conselhéri... jagunzo a 300 ré...*

**Anastácio** – *Hom´essa! O Conseiêro por sei mirréi!... Que coisa é essa?*

**Bilheteiro** – *...Quére uno jagunzo?*

**Anastácio** – *É o retrato du Conseiêro que mecê tá vendendo, moço? ... Quero vê esse tar de Conseiêro...*

**Bilheteiro** – *Olhe bene: nº 14987, 15987, 20402...*

**Anastácio** – *Uê! Entonce o Conseiêro é rifa? Ara...ara...ara...*

81

### **Lamparinas no Tietê...**

Tocando, ainda que de leve, na questão do imigrante atuando no mercado desorganizado e ilegal das ruas, a nova revista *O Boato* desenhava um painel teatralizado da cidade que crescia em tamanho e diversidades.

**Primeiro Vendedor** – *Banana fresca! Due per um tostone! Compra freguez!*

**Anastácio** – *Arréde dahi moço... vá pros diabo!*

**Primeiro Vendedor** (*sahindo*) –  
*Banana fresca...*

**Terceiro Vendedor** – *Lambarina fresca!*  
*Lambarina fresca!*

**Anastácio** – *Venha cá, marvado. Que é isso que leva n'essa samburá? Quero vê...*

**Dr. Vita** (*examinando*) –  
*Lambarys do Tietê!*

**Anastácio** – *Uai, então, aqui peixe é lamparina?!?!...*

82

Mas, para que fosse revista mesmo, *O Boato* precisava ter carnaval! Era moda, no Rio de Janeiro, na apoteose, entrarem os blocos carnavalescos em forma de alegorias, com atrizes que representavam, cada uma, os referidos clubes. Como fazer, se em São Paulo ainda não havia um carnaval organizado em blocos tradicionais? Não deu outra. Os autores acharam de colocar em cena blocos cariocas mais representativos. É curioso pensar o carnaval como assunto importante nessa *revista paulista*. Os primeiros cordões paulistanos apareceram, somente em 1910, como resultado das manifestações dos negros, que eram pouco numerosos na cidade.

No final do século 19, havia somente festas populares (religiosas ou profanas) que, também

originadas dos negros, já apontavam um caminho para o choro e para as marchas sambadas. Os três blocos mais importantes do Rio de Janeiro, ao contrário, já estavam institucionalizados: O Clube dos Democráticos foi fundado em 1867; O Clube Tenentes do Diabo, em 1855; e o Clube dos Fenianos, em 1869.

Então, como mandava o figurino carnavalesco carioca, não faltou uma bela mulata (Gabriela) na primeira *Revista paulista*. A mulata Gabriela fazia também as alegorias da *Cerveja Bavária* e do *Teatro da Moda*. Se o primeiro ato terminava com um desfile de clubes carnavalescos com ritmo de Zé Pereira, no terceiro, a mulata Gabriela se punha à frente do elenco requebrando sensualmente um *Maxixe*. Ela fazia a alegoria mais sincronizada com seu tempo: O *Teatro da Moda*. E todo o elenco, contagiando o público, dançava e cantava...

83

*O teatro da moda  
O teatro da ponta  
É todo Maxixe (bis)  
Maxixe sem conta!*

*Quem quer ter sucesso  
Quem quer ver dinheiro  
Que quebre pra frente  
Com riso brejeiro.*

*Não há kankanista  
Que morra sem palmas  
E não tire um brado  
De todas as almas!*

*Maxixe é da moda  
Portanto a fartar,  
Estou dando a prova (bis)  
Do bom Maxixe! (Dançam)*

### *O Boato da Capital Federal...*

84

A crítica disse que *O Boato* era uma espécie de *Capital Federal* paulistana. Claro!... A revista seguia o mesmo esquema da família do interior que chega à metrópole moderna. A inadequação e o espanto dos ingênuos caipiras, cômicos e até um pouco ridículos, reforça a sedução das grandes cidades atraentes, cheias de charme e dificuldades.

Para desfazer equívocos, preciso reforçar que *A Capital Federal* (1896) é uma opereta de Arthur Azevedo e não uma revista como muitos dizem por aí. *O Tribofe*, também de Arthur Azevedo, é que é uma revista fluminense do ano de 1891. Foi, portanto, cinco anos depois de *O Tribofe* que Arthur Azevedo escreveu *A Capital Federal*, foi baseada na revista *O Tribofe*, apesar de não ser uma opereta. O equívoco ocorre porque

*A Capital Federal*, antes de ser *A Capital Federal* opereta como a conhecemos, era uma revista de ano chamada *O Tribofe*.

A história é a mesma. Ou melhor, o fio condutor era o mesmo: Uma família mineira chega ao Rio de Janeiro atrás do noivo da filha Quinota. Além do pai e da mãe, seu Eusébio e dona Fortunata, acompanha-os o filho Juca e a mulata Benvinda, criada da família. Os perigos e os prazeres da *Capital Federal* são pretextos para que a cidade e os acontecimentos sejam criticados. Como curiosidade, é bom saber que *Tribofe* era um termo do turfe que significava cambalacho, trapaça. Na revista, o *Tribofe* era um personagem alegórico, interpretado pelo ator Vasques. O *Boato* era um personagem alegórico, também. Só que havia dois *Boatos*: Um era o ator Peixoto e o outro era o Mota.

Ao desenvolver *A Capital Federal*, além de retirar os quadros episódicos (aqueles que aconteceram no ano de 1890), o autor tirou também as alegorias que são típicas e exclusivas do Teatro de Revista. As alegorias não são usadas em comédias nem em operetas. Arthur Azevedo banuiu o *nonsense* e o sobrenatural que existe nas revistas (pois nas revistas pessoas normais conversam com jornais, instituições, doenças, cervejas, virtudes...)

e substituiu-os por efeitos visuais muitíssimo sofisticados para a época.

Amigo do cenógrafo Carrancini, o autor concebeu o espetáculo de *A Capital Federal* ao mesmo tempo em que escrevia o texto. Olavo Bilac elogiou a *esplêndida cenografia* que, *no primeiro quadro, mostrava bondes elétricos voando sobre os arcos coloniais da Carioca, enquanto o fim de tarde, com seus últimos raios de sol, era sublinhado pelos timbales da orquestra*. A francesa da revista passou a ser a espanhola Lola da opereta – porque Arthur Azevedo queria que o papel fosse feito pela atriz espanhola Pepa Ruiz.

86

Esse foi o espetáculo que, no ano seguinte de sua estréia (1897), veio a São Paulo. Mas, cá entre nós, pela simplicidade e pelas características, *O Boato* está mais para *Tribofe* do que para *Capital Federal*. É que revistas, por serem comprometidas com os acontecimentos do ano, perdem a atualidade. São esquecidas, porque se tornam incompreensíveis para outras platéias.

*A Capital Federal* transformou-se em clássico do teatro musicado brasileiro e pode sempre ser remontada. Décio de Almeida Prado diz ter sido a comédia nacional de maior êxito de seu tempo e talvez de todos os tempos. Hoje, ninguém ousa-

ria pensar que o modelo para *O Boato* pode ter sido o efêmero *O Tribofe*. O elenco de *O Boato* era do Rio, da Companhia Sampaio & Faria. Mas a montagem e a produção foram feitas em São Paulo. Além da autoria, é claro.

*O Boato* foi a primeira revista de ano paulista e, provavelmente, a última. O gênero revista de ano brasileira só deu certo no Rio de Janeiro. De qualquer forma, foi um começo promissor, pois a revista representava nova linguagem estética que se experimentava em todo o mundo. Uma linguagem ligeira de teatro moderno, que combinava com a velocidade, com as máquinas, com a industrialização. Era o teatro que o papa do futurismo Marinetti, um dia, rotularia *futurista*.

87

Só que, em São Paulo daquele tempo, ainda se pescava no Tietê. E no rio Pinheiros, também...

### **O 900 Chegou no Estilo Paulistano de Ser Apressado...**

Com o século 20, chegava em São Paulo, a era da industrialização, impulsionada pelo dinheiro que vinha da grande produção e da exportação do café. No Porto de Santos, estrangeiros desembarcavam mais e mais dispostos a trabalharem nas lavouras.



São Paulo não era uma cidade tropical. Nem predominantemente de negros nem de brancos. Um pouco européia, um pouco nativa, anunciava a diversidade cultural.

A garoa e a temperatura fria favoreciam a adaptação do imigrado. Mas, para os recém-chegados que escolhiam a capital como ponto de chegada, ficava a distância da elite. O cotidiano não era fácil para eles.

88

De outra parte, palacetes eram construídos em novos bairros e a Avenida Paulista, inaugurada em 1900, mostrava-se como o ponto ideal para as construções *art nouveau*. Fantasias progressistas povoavam os sonhos dos paulistanos ricos. Esses indivíduos da cidade-elite precisavam estar em dia com as informações, com a moda e com a cultura.

O fascínio pelo cinema avançava com rapidez, tornando-se, então, um diferencial importante para São Paulo com relação às outras capitais do país. Em 1910, no Íris Theatro, era exibido o filme italiano *Anita Garibaldi* (em 30 quadros!), uma biografia da heroína ítalo-brasileira.

Uma modista da Rua Barão de Itapetininga lançava, como modelo, outra descendente de italianos. O nome artístico da jovem era Olga

Navarro, que desfilou para um dos primeiros filmes comerciais brasileiros: uma propaganda de roupas da Casa Mappin.

Mas o teatro ainda se mostrava como a melhor possibilidade de elegante diversão e de conhecimento. Os filodramáticos, cuja atuação representava importante papel na formação do teatro paulista, eram, de certa forma, marginalizados, pois se restringiam ao público imigrante ao redor dos guetos. Para os que podiam pagar, as companhias do Rio de Janeiro continuavam apresentando operetas, comédias e revistas de rica produção carioca.

89

Como a cidade andava progressivamente, progressivamente iriam os imigrantes se mesclar ao novo paulistano. Diferentes dos negros que chegaram escravizados e sem possibilidades de ascensão social, os europeus vinham alfabetizados, eram espertos e tinham profissão. Muitos eram artesãos. Outros eram músicos, professores, cozinheiros. Unia-os a vontade de vencer a que preço fosse.

### **Mesclas em Direção à Produção Profissional...**

O movimento filodramático começou a se tornar semiprofissional. Construções de novas salas de

espetáculos marcaram, teatralmente, a primeira década do século 20. Entre elas, havia o Teatro Filodramático Eleonora Duse (Rua São Caetano) e o Pavilhão Campos Elíseos (na Avenida Rio Branco, esquina da Alameda Nothman). Impulsionado não só pelo movimento filodramático que se organizava e pelas sucessivas visitas portuguesas, italianas, argentinas e cariocas, o teatro paulista se preparava para a profissionalização.

90

É de 1911 o lançamento da Companhia Teatral Paulista. Com direção do ator Antonio Serra, a companhia estreou apresentando a revista portuguesa de maior sucesso entre nós: o *Tintim por Tintim*. Na seqüência, mostrou, mais uma vez, *A Capital Federal*.

O evento se deu no Teatro Carlos Gomes. A terceira apresentação desse elenco foi *Como Se Fazia um Deputado*, de França Júnior e, no final, para animar a platéia, os atores dançavam o autêntico corta-jaca, ritmo conhecido desde 1895, lançado como tango Corta-Jaca, de Chiquinha Gonzaga, na opereta-burlesca *Zizinha Maxixe* (1895). A dança do corta-jaca assemelha-se à do *Maxixe*, mas é mais sacudida.



*A compositora Chiquinha Gonzaga*

*Corta-Jaca*  
(*Chiquinha Gonzaga / Machado Careca*)

*Neste mundo de misérias  
quem impera  
é quem é mais folgazão  
É quem sabe cortar a jaca  
nos requebros  
de suprema, perfeição, perfeição  
Ai, ai, como é bom dançar, ai!  
Corta-jaca assim, assim, assim  
Mexe com o pé!  
Ai, ai, tem feitiço tem, ai!  
Corta meu benzinho assim, assim!  
Esta dança é buliçosa  
tão dengosa  
que todos querem dançar  
Não há ricas baronesas  
nem marquesas  
que não saibam requebrar, requebrar  
Este passo tem feitiço  
tal ouriço  
Faz qualquer homem coió  
Não há velho carrancudo  
nem sisudo  
que não caia em trololó, trololó  
Quem me vê assim alegre  
no Flamengo  
por certo se há de render  
Não resiste com certeza  
este jeito de mexer*

Na primeira década do século 20, inúmeros elencos cariocas e estrangeiros se apresentaram na cidade e transposições de peças estreadas no Rio tiveram seus títulos trocados em adaptações e acréscimos a propósito para o público paulistano. A praça de São Paulo começava a se revelar promissora.

Empresários do Rio encontravam aqui a possibilidade de dar continuidade às revistas estreadas na capital do país. E a produção local, provocada e estimulada, estava querendo mostrar mais serviço.

### **Trocando as Bolas, com Medo de Se Confundir...**

A encenação de originais dados no Rio sofria adaptações para São Paulo, onde agradavam citações de fatos locais e homenagens ao esforço crescente do Estado. E como ninguém escapava disso, o mesmo ocorreu com o elenco português de Operetas, Mágicas e Revistas do Teatro da Rua dos Condes, de Lisboa.

No Teatro Colombo, situado no Largo Concórdia, em plena zona de *ocupação* italiana de São Paulo, os portugueses encenaram *Fado e Maxixe*, do brasileiro João Phoca em parceria com o português André Brun. Em uma cena, o personagem *Brasil* puxava o desfile dos vários Estados que compunham a Federação Nacional, diante das alegorias *Fado e Maxixe*.

Quando chegava a vez de São Paulo, a alegoria dialogava com o *Maxixe* e com *A Capital Federal*, acabando tudo em alusão cômica à crescente italianização de São Paulo que, sem mais nem menos, mudava o ritmo de cateretê, enxertando versos cantados sobre a melodia de *La Donna È Mobile*. É interessante observar que o personagem *São Paulo* falava um *caipirês* misturado com erros típicos dos italianos-brasileiros.

**Brasil** – *Tu agora, São Paulo!*

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

**São Paulo** – *A que poder de tempo eu já não canto mais cateretê! Depois que*



*Teatro Colombo*

*começô a vim pra mim a imigração, meu forte são as romanza intaliana.*

**Maxixe** – *que romanfaz, que tragédias! Deixe-se de luxos.*

**São Paulo** – *Não é luxo. O que eu tenho é medo de me confundir.*

**Capital** – *Se te confundires, que mal faz? Não estamos só em família?*

**São Paulo** – *Tá bem, eu canto, mas se trocá as bola, a curpa é de vancêis.*

95

*(Canta, parodiando La Donna È Mobile)*

*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.  
E se agora o café tá por baixo  
Que ele há de subir faço fé.  
Se não dá em pantanas em droga  
O convênio lá de Taubaté  
É, é, é, é, é, é, é, é.  
A dona é mole como fio no vento!  
É, é, é, é, é, é, é, é.*



## Teatro com Pizza depois do Espetáculo...

Em 12 de setembro de 1911 foi inaugurado o Teatro Municipal de São Paulo. Estreou com *Hamlet*, de Ambroise Thomas. Em seguida, pela primeira vez em São Paulo, *Tristão e Isolda*, de Wagner. Um repertório nada italiano.

A *pizza* napolitana parece ter sido incorporada ao roteiro alimentar paulistano em 1910. Os proprietários de um restaurante no Largo Paisandu, o Gambrinus, anunciaram a novidade. Ofereciam, também, outros pratos italianos. *Vermicelli con le vongole* e *bifes alla pizzaiola* estavam nesse cardápio. A acentuada invasão italiana, cujos filodramáticos davam espetáculos constantes e em sua língua, continuava deixando os brasileiros perplexos, em busca da ilusória expressão do que seria, realmente, brasileiro. Preparava-se uma reação que seria considerada *regional-nacionalista*.

Até há pouco tempo, a história e a crítica reclamavam dessa demora paulista em ser brasileiro e dos poucos episódios teatrais isolados, cobrando a tal *reação nacionalista no teatro paulistano*.

Felizmente, para os defensores da estética nacional, em 1914, quatro anos depois da *pizza*, veio



*Teatro São José (à esquerda) e  
Teatro Municipal no final da década de 10*

*Teatro Municipal de São Paulo*

o primeiro seguidor de *O Boato*. Chamava-se *São Paulo Futuro*. Os autores eram Danton Vampré e J. Lemo, com música de Francisco Lobo. As apresentações se estenderam de 14 de março a 31 de maio.

A revista tinha o formato moderno de ser dois atos. Entre os personagens estavam Paulicéia, Dr. Barriga-verde (tipo sabe-tudo), Gaudêncio (um fazendeiro caipira), Mané Cangaia, a *Light*, o Bonde Caradura, a Cidade, o Café, o Cinema, o *Teatro da Moda*, a Caninha do Ó, o italiano Felipe e uma Francesinha. A apoteose era em homenagem a Rui Barbosa.



*Teatro Municipal de São Paulo*



*Viaduto do Chá: Teatro Municipal (à direita) e o Teatro São José (à esquerda)*

## **Una Pasta com Sabor de Pitanga e Paçoca...**

Ainda no início de 1913, no *Bijou Théâtre*, a companhia Leite & Pinho de Operetas, Burletas, Revistas, Farsas e Comédias, de elenco modesto e sem maiores pretensões, encenou uma pecinha denominada *Na Roça*, de Belmiro Braga. O autor era um mineiro de Juiz de Fora e seu espetáculo agüentou um bom tempo em cartaz. *Na Roça* é um texto primoroso, uma comédia curta, com uma surpreendente estrutura de *Commedia dell'Arte*.

## PARADA TÉCNICA:

*A Commedia dell'Arte*, à qual pertencem as páginas mais bonitas da história do teatro ocidental, nasceu no século 16, nas ruas de Veneza. Com ela surgiram as primeiras companhias de teatro profissional. Opunha-se aos faustosos espetáculos declamados, então em voga com o Renascimento. Desenvolveu-se com diálogos improvisados girando em torno de roteiros simples: dois jovens são impedidos pelos velhos de se casarem.



*Bijou Théâtre*

Os motivos são variados. Ajudando o par amoroso, existe sempre uma dupla de criados trapalhões e malandros. A *Comme-*

*dia dell'Arte* tinha os tipos fixos, sempre interpretados por atores com máscaras clássicas como as de Arlequim e Brighella (dois criados), Pantaleão, Dottore, Capitão Spavento, entre outros. O grande interesse da *Commedia* reside no fato de que trabalhavam com acontecimentos do presente, aproveitando os assuntos políticos e sociais que afligiam a platéia.

Obviamente, em *Na Roça*, os personagens são caipiras e as falas são todas escritas em *caipirês*. Há o casal apaixonado, um sério empecilho, um criado malandro, esperto e *arlequinamente* caipira. E, no final, tudo acaba em festa. Como o bom teatro popular, esse texto é pouco conhecido, pois não faz parte da grande literatura dramática. Mas é uma pequena obra-prima que funciona até hoje.

Em seguida, a mesma companhia encenou *Na Cidade*, do mesmo autor. Sobre o final da temporada, Miroel Silveira escreveu: *Despedindo-se a 16 de março, deixou impresso no gosto paulistano um novo e velho sabor de pitanga e paçoca.*

O autor era mineiro, o sotaque era caipira, a produção era paulista e a estrutura era italiana.

Estava dado o pontapé inicial para uma linguagem que marcaria esse teatro pré TBC.

Mistura de caipira com italiano ou, pelo menos, só o dialeto brasileiro. Ou só o dialeto caipira. Mas sem a preocupação de ser uma reação nacionalista. Reagir contra o quê? A forma encontrada estava dando certo.

No Rio de Janeiro, a reação nacional aparecia, principalmente, nas comédias. E era, nitidamente, contra os francesismos.

102 Faziam-se caricaturas muito engraçadas de um cara chamado Doutor Castro Lopes que, na vida real, era aquele que lutava contra os francesismos na língua portuguesa. (Foi ele quem inventou "quebra-luz" para *abat-jour*, "cardápio" para *menu*, "convescote" para *pic nic*).

Não faltavam damas pernósticas e janotas almo-fadinhas dando com os burros n'água diante da simplicidade e esperteza de simplórios brasileiros. Mas o francesismo, na época, era uma imposição. O modelo a ser seguido como chique. Uma espécie de dominação cultural recebida via Portugal. E a vingança teatral dos dominados mostrava-se em forma de comédia criticando costumes.

Em São Paulo, o teatro cômico não poderia, mesmo, ter sido uma reação contra a *italianità*, como aconselharam os críticos.

Porque os italianos não vieram para dominar. Vieram para trabalhar. Para se unirem, na tarefa de fazer prosperar a grande metrópole.

Começava, em São Paulo, um teatro comercial que não se envergonhava de ser assim: fruto do mercantilismo. Um teatro dependente de bilheteria, que procurava tirar o melhor partido disso. A grande sacada era entender essa dura realidade de forma leve, divertida e avacalhada, ousando rir de si mesmo, como Juó Bananère faria em sua *Divina Incredença*.

103

Bem mais tarde é que viriam para o TBC os italianos que se levavam a sério. Mas antes teve ainda muita história, inclusive a desse tal Juó Bananère...





### **Quadro III**

## **São Paulo Salva a Pátria da Revista**



*Teatro Variedades – foto recente*

*Brasileirismo só existe na revista e na burleta. Essas refletem qualquer coisa nossa. Nelas é que a gente vai encontrar, deformado e acanalhado embora, um pouco do que somos. O espírito do nosso povo tem nelas o seu espelhinho de turco, ordinário e barato.*

Alcântara Machado

O ano de 1914 foi atípico e divisor de águas para o teatro musical em São Paulo. Estava chegando uma verdadeira avalanche de companhias do Rio de Janeiro que influenciou e impulsionou o movimento dos musicais paulistas.

Foi quando as malícias cariocas fizeram a praça em São Paulo! Em janeiro de 1914, estreou no Teatro Politeama a Grande Companhia Brândão de Revistas, Operetas e Vaudevilles, para apresentar um repertório bem popular e carioca: *Não Pode!*, revista de João Sá, com música de Raul Martins; *Então Como É?*, revista de A. Margarido e J. Lemo; *O Cabo Cutuba*, burleta de J. Serra Pinto e Luís Drummond, com música de Sofonias D'Ornellas; e *Sempre Chorando*, revista de M. de Almeida e Cardoso de Menezes. Essa companhia conseguiu um ótimo resultado e esticou a temporada para outros dois teatros: o São José e o Variedades. Só voltaria ao Rio

depois de fazer 74 sessões noturnas e quatro vespertinas, o que, para São Paulo, era um sucesso e tanto.

Feliz com o resultado conseguido em São Paulo, o ator Brandão (conhecido como o *popularíssimo*) foi buscar no Rio outro elenco que se chamava Companhia de Operetas, Mágicas e Revistas. Entrou em cartaz no Teatro São José, com *Sempre no Antigo*, uma burleta de Cândido Costa; *Nas Zonas*, revista de Cinira Polônio e, para contemplar e reverenciar a capital que o acolhia, remontou o texto paulista *São Paulo Futuro*, de Danton Vampré. Essa segunda temporada de Brandão durou dois meses.

108

Cinira Polônio (1857-1938) era uma atriz considerada o máximo da elegância na época. Era também cantora, dramaturga e maestrina no Rio de Janeiro e decidiu também arriscar e ganhar dinheiro em São Paulo. A companhia estrelada por ela – a Grande Companhia de Operetas, Revistas e Mágicas – ficou se apresentando durante dois meses (entre janeiro e março) no Palace Théâtre. Entre outros espetáculos tinha a revista *Fandanguassu*, de Carlos Bittencourt, em que faziam o malicioso e ousado *Tango da Mulata e do Guarda-civil*.



*Cinira Polônio*

Vamos conferir a letra:

**GUARDA**

*Quando te avisto, minha querida,  
Minha mulata, meu cafuné,  
Fica parada toda a avenida.  
Deixo o pauzinho ficar em pé.  
Este pauzinho é o meu tormento.  
Levanto e abaixo a todo o momento,  
Mas se te vejo, perco a razão.  
Fica o pauzinho duro na mão.*

**MULATA**

*Ai! Sustenta a rota do movimento,  
Os automóves faça rodá.  
Esteje firme, com o olho atento,  
Por minha causa não vá parar.  
Pois...  
Baixe o pauzinho, não seja mau,  
Mexa o pauzinho, sustente o pau  
Que os automóves, pede saída,  
Não paralise toda a avenida.*

**GUARDA**

*Minha mulata, deixe o serviço  
Que estou nervoso, preste atenção*

**MULATA**

*Então, seu guarda, mas o que é isso?  
Ponha o pauzinho na posição!*

GUARDA  
*Ai, mulatinha!*

MULATA  
*Ai, meu civil!*

GUARDA  
*Faz-me festinha*

MULATA  
*Seja gentil!*  
*Seja bonzinho!*

GUARDA  
*Que tentação!*

MULATA  
*Baixe o pauzinho.*

GUARDA  
*Não baixo, não!*

*(No final do tanguinho, o GUARDA e a MULATA saem dançando.)*

A letra da canção é toda construída em *duplo sentido* maliciando e brincando com um assunto proibido para a época. O número agradava em cheio à platéia adulta, principalmente à masculina.



Os teatros paulistanos ficaram lotados de senhores distintos que queriam ver o requebrado das mulatas e o cinismo das vedetes em números de platéia especialmente concebidos para provocar esses espectadores. A passarela e a fila do garga-rejo ainda não haviam sido inventadas. Somente na década de 20 viriam as inovações estruturais na cenografia e no visual.

A sensualidade brasileira estava começando a entrar na cidade trabalhadora, com cara de brejeirice carioca.

#### **PARADA TÉCNICA:**

O teatro de revista criou convenções que depois passaram para outros gêneros teatrais.

O *double-sens* (expressão francesa que significa duplo sentido) é uma das convenções mais importantes, pois integrava maliciosamente o sexo ao espetáculo, sem qualquer tipo de grosseria. Nunca se falava um palavrão. Apenas se sugeriam metáforas picantes. Esse recurso era muito usado em números de platéia.

O **número de platéia** era o quadro em que a vedete descia até a platéia para brincar com os assistentes. Geralmente, era o quadro

mais esperado da revista, principalmente quando a vedete era conhecida.

A **caricatura** viva (ou sósia paródico) era outra convenção revisteira que consistia em retratar ao vivo pessoas conhecidas da política, das artes, das letras ou da sociedade. O texto procurava se aproximar do jeito de falar da pessoa real enfocada. E os atores copiavam a figura: o mesmo penteado, a mesma roupa, os mesmos gestos. O resultado é, quase sempre, muito divertido. A platéia adivinha com facilidade quem é o ridicularizado que, geralmente, aparece camuflado sob outro nome mais ou menos parecido com o real. O *Casseta e Planeta* usa muito este recurso que sempre funciona na TV. Mas o recurso original era do Teatro de Revista.

113

### **A estréia do Arruda e a Perseverança italiana!...**

Em 21 de abril desse mesmo 1914, os jornais registraram fato importantíssimo: estreava, no Palace Théâtre, um elenco totalmente local! Era a Companhia de Operetas, Comédias e Revistas dirigida por um jovem chamado Sebastião Arruda, que logo se tornaria famoso.

O repertório pretendia ser divertido e seqüencial, com mudanças diárias. Entre outras peças pouco conhecidas, eles montaram *Quincas Teixeira* e *A Noiva e a Égua*. A primeira era de estética caipira e a segunda, uma espécie de adaptação dos textos dos filodramáticos. Sebastião Arruda, além de diretor, também atuava nos espetáculos e foi superbem aceito pela crítica que o classificou como excelente comediante. Mas a experiência caipira-paulista naquele ano parou por aí. Não havia outro elenco formado na cidade apresentando revistas ou repertórios populares.

114

Apenas os italianos resistiam. Eles haviam tomado para si a tarefa de representar o teatro paulista durante o período de incertezas econômicas e políticas mundiais, pois os países da Europa estavam brigando entre eles. As ambições imperialistas das grandes potências européias foram os principais fatores responsáveis pelo clima internacional de tensão e de rivalidade que marcou o início do século 20. Nos palcos paulistanos das sociedades recreativas da colônia, revezavam-se atores amadores e profissionais (quase todos oriundos do movimento filodramático). Por essa época, os teatros e as salas de espetáculos das sociedades filodramáticas já eram numerosos. Até o fatídico mês de agosto, a Praça de São Paulo foi, praticamente, só do teatro falado em italiano.

## A Explosão da Grande Guerra...

O assassinato do príncipe austro-húngaro Francisco Ferdinando foi o estopim para que, no dia 1º de agosto 1914, após grandes impasses políticos, a Alemanha declarasse guerra à Rússia. No dia 3 de agosto, a Alemanha declarava guerra também à França.

A Inglaterra, que fazia parte da Tríplice Entente (Inglaterra, Rússia e França) aderiu à guerra ao lado de seus aliados. O outro lado era o da Tríplice Aliança, com a Alemanha, a Áustria-Hungria e Itália, que entrou na guerra também.

Iniciava-se a Primeira Grande Guerra, que durou de 1914 a 1918. Embora o principal cenário tenha sido o das principais potências da Europa, esse foi o primeiro grande conflito mundial que, de diferentes formas, atingiu todas as regiões da Terra. No Rio de Janeiro a notícia da explosão do conflito provocou verdadeiro pânico. Os teatros suspenderam as apresentações e quase houve uma crise. Na pacata São Paulo daquele tempo a terrível novidade não causou o mesmo efeito. Mesmo sendo óbvio que o conflito teria forte impacto sobre o café, muita gente achava que a guerra seria de curta duração.

Regionalismos e brasileirismos...

## PARADA TÉCNICA:

**Patriotismos** sempre cabem nas revistas, pois são espetáculos populares que costumam terminar com algum ufanismo. Por isso é que o último quadro, a apoteose, era sempre uma homenagem a algum brasileiro ilustre. Em tempos de guerra, o patriotismo é mais exacerbado.

**Regionalismos** entram como parte nacionalista. Caipiras, nordestinos e malandros cariocas são tipos fixos do Teatro de Revista.



O Casamento do Pindoba

No mês da deflagração da guerra (agosto), o palco do Teatro Variedades marcou a volta triunfal de *Na Roça*. Dessa vez, a encenação vinha do Rio de Janeiro com a Companhia Nacional de Ope-  
retas, Burletas e Mágicas, dirigida por Eduardo Leite. Estava no elenco outro célebre ator que se chamava Colás.

Outro fato inusitado ocorreu durante esse mesmo ano de guerra: a estética nordestina virava moda no Rio e chegava a São Paulo, com a apresentação de uma farsa de Gastão Tojeiro intitulada *Cabocla de Caxangá*. As músicas típicas eram de Carlos Rodrigues e Luís Corrêa e a estréia nacional do espetáculo deu-se no Teatro São Paulo. No Rio, só estrearia em 1915.



*Teatro São Paulo, no Largo São Paulo*

O repertório da temporada de 1914 começou a mostrar uma evidente preocupação com o exótico regional. Vamos conferir: *O Saci-Pere-rê*, burleta de Eduardo Leite, *O Casamento do Pindoba*, de João Pinho, e *O Batizado do Pindobinha*. A série de apresentações começou no dia 1º de agosto e foi até 24, sendo os últimos três dias no Teatro São Paulo.

### **São Paulo Salvou do Desastre as Companhias Cariocas...**

118

No Rio de Janeiro, a notícia da guerra afugentava o público dos teatros. Uma das maiores vítimas desse súbito esvaziamento foi a companhia do rico português José Loureiro, que funcionava no Teatro São Pedro.

Esperto, ao saber que em São Paulo o pânico era bem menor, o empresário embarcou com todo o seu elenco e se instalou no Teatro Apolo.

A estréia foi em 28 de agosto. Do repertório carioca apresentaram *O Gabiru*, revista de J. Brito, com música de Luís Moreira, e *Adeus, ó Coisa!*, de Rego Barros, com música do mesmo maestro. Abigail Maia, casada com o regente, começava como estrela do elenco e agradava também como cantora!

A saída que Loureiro encontrou para não parar de vez com sua companhia logo foi copiada

por outros rivais. Resultado: explodiu, de vez, o enorme surto teatral carioca em São Paulo! Não foi por uma boa causa!...

Mas o fato é que, com a guerra, os vários elencos que passaram por São Paulo nesse segundo semestre de 1914 contribuíram para estabelecer, de vez, o hábito de ir ao teatro entre as pessoas comuns.

Ao mesmo tempo, São Paulo salvou do desastre as companhias cariocas. E é nesse fatídico ano de 1914 em que se iniciava a Primeira Grande Guerra, sob o estímulo e modelo das alegres companhias de teatro musical provenientes do Rio de Janeiro, que se formaram *grupos profissionais paulistas* mais ousados.

119

Foi o caso da Companhia de Revistas, Operetas e Mágicas, dirigida por José Gonçalves, da qual faziam parte o jovem talentoso Sebastião Arruda e a bela portuguesa Luisa Satanella.

Esse grupo percorreu os teatros São José, Pathé Palace, Colombo, Campos Elíseos e Teatro São Paulo entre outubro e dezembro. Foram 177 sessões sucessivas mostrando espetáculos brasileiros, populares e musicais.

Apresentaram duas revistas fluminenses de Cardoso de Menezes, *Só pra Falar* e *Não Se Impressiona*, uma comédia chamada *Quincas Teixeira*. Defendendo a *revista paulista*, estrearam São Paulo em





*Luisa Satanella*

*Fraldas*, de Ricardo de Oliveira e Manuel de Paiva Reis, com músicas de Bento Cintra.

Em todos os textos daquele repertório variado tomaram o cuidado de fazer aparecer tipos e cenas paulistas.

O êxito da temporada foi tão grande que a nova companhia ousou o inimaginável: foi a primeira companhia paulista que enfrentou o público do Rio de Janeiro. Intitulando-se defensora do gênero alegre no São José de São Paulo, instalou-se no São José do Rio de Janeiro. Segundo a crítica da época, fizeram muito sucesso.

A ida do elenco do São José paulista para o Teatro São José do Rio de Janeiro transformou-se em intercâmbio utilíssimo a ambos, mais do que um expediente imposto pelas crises da guerra. O italiano Paschoal Segreto era o dono do famoso São José do Rio de Janeiro e apelidado de “ministro das diversões”. Segreto era esperto e visionário. Outros estabelecimentos constituíam a Empresa Paschoal Segreto: no Rio de Janeiro, Teatro e Parque Fluminense (Praça Duque de Caxias); Teatro e Parque Cassino (Praça Tiradentes); Pavilhão Internacional (Concerto Avenida); Teatro Carlos Gomes (Rua Luiz Gama); Teatro São José (Praça Tiradentes). Em São Paulo essa empresa era proprietária do Teatro Cassino.



*A estrela portuguesa Luisa Satanella, que fez sucesso no Brasil*

Apresentar-se, portanto, no São José (o principal teatro de Segreto) era um grande prestígio. E Segreto sabia aproveitar o momento de vir para São Paulo. Com a prova de fogo no Rio estava definitivamente vencida a fase de consolidação da revista – e do teatro musical – paulista. E o público havia aprovado. Mas era um teatro diferente. Calcado na tipificação e na miscelânea de sotaques, com sessões nas quais se podiam levar as crianças.

Sebastião Arruda e sua companhia se tornariam os símbolos desse esforço extraordinário pela consolidação do teatro musical em São Paulo. Mas não só a eles couberam os louros dessa persistência no tempo.

123

### **Enquanto Isso, no Rio...**

No Rio de Janeiro, o teatro de revista havia se imposto há décadas como o gênero nacional por excelência. Existia até, uma localidade exclusiva de domínio revisteiro. Era a praça Tiradentes (e adjacências), onde funcionava um conglomerado de teatros que acolhiam a maior parte das companhias de musicais apelidados de gênero alegre.

Ali funcionavam o famoso Teatro Recreio, o Apolo, o São José, o Teatro Maison Moderne (que ficava na antiga Rua do Espírito Santo e tinha um grande jardim aberto para a praça). Perto dali (na

Avenida Rio Branco e Gomes Freire), estavam o Teatro Rio Branco e o Chantecler, que também se prestavam às diversões do *teatro ligeiro*.

O movimento, antes de 1914, era intenso. Atraídos pelos espetáculos e até pelo grande número de diversões oferecidas, turistas – que faziam da *Praça* parte obrigatória de seus roteiros de viagens – e representantes das diversas classes urbanas fluíam em torno dos teatros. A Praça Tiradentes era o ponto mais importante do Teatro de Revista. Mas a crise econômica e o medo da guerra fizeram com que, no Rio, o Lírico, o São Pedro, o Carlos Gomes e o Rio Branco fechassem suas portas. O São José foi o único que se manteve, porque o dono era aquele notável italiano esperto, o Paschoal Segreto.

124

No jardim interno do seu teatro, antes do espetáculo, a *Banda do Paschoal* divertia as pessoas com tangos e maxixes. Era uma das muitas formas para atrair a clientela.

### **Sexo, Maxixe e Batucada...**

A guerra provocou mudanças no Teatro de Revista brasileiro. Com os bombardeios, era perigoso ficar navegando várias semanas no mar. O dinheiro estava todo comprometido com os ataques e a situação econômica mundial estava caótica. Os elencos estrangeiros

pararam de chegar. E os que estavam aqui tiveram de se acostumar, porque não havia outro jeito. Como era de se esperar, as companhias estrangeiras, principalmente as portuguesas, acabaram se aclimatando.

Abrasilaram-se. O saldo, em termos estéticos, foi positivo, pois começamos a descobrir um jeito só nosso para a Revista.

### **PARADA TÉCNICA:**

E porque ficamos isolados do resto do mundo, começamos a criar uma fórmula tipicamente nacional, longe das influências:

- Abandonamos o modelo revista de ano.
- Abandonamos as figuras do compère e da comère.
- A música ganhou peso maior e mais importante no espetáculo.
- Começou o Modelo Brasileiro que é diferente do Teatro de Revista dos outros países. Conservamos o *fiô condutor*, uma pequena história fazendo as ligações. Esse enredo, contudo, vai ficando cada vez mais frágil.
- Inventamos a Revista Carnavalesca, em que o rei momo é uma espécie de novo compadre para as revistas que vão lançar as marchinhas de carnaval.

Foi entre 1914 e 1918, com a guerra, sem poder receber influências do exterior, que a Revista mudou. E foi nesse processo de *abrasileiramento* que a sua ligação com a música popular se tornou inevitável, estreita e indissolúvel. Em São Paulo, com a invasão em massa das cariocas, a Revista também se modificou, influenciada pelos ritmos, pela graça, sensualidade e malandragem. Mulatas, portuguesas, italianos, malandros e caipiras uniam-se para mostrar as danças da moda, como *Maxixes* e tangos brasileiros mais ousados. A partir daí, as músicas das revistas da Praça Tiradentes viraram sucesso em São Paulo.

126

A fórmula *revista brasileira* se instalava no Brasil todo, justamente nesses tempos de pânico mundial. Após a explosão da Primeira Grande Guerra, a música, que até então tinha sido incidental e reduzida a meras ilustrações, adquiriu o mesmo peso do texto. Um grande apuro e cuidado fizeram-se sentir nas composições musicais. Chegou-se a uma nova fórmula de estrutura textual, tipicamente brasileira, afastada do modelo português ou francês. A música ganhou mais peso no conjunto. Musicais paulistas com composições paulistas começaram, também, a se impor. Nessa época, o Teatro de Revista pegou para si, inclusive, o papel de maior divulgador da música popular brasileira. O rádio só seria inaugurado em 1922.

## Convenções muito Antigas do Teatro Popular...

O período entre 1915 e 1934 marca um efetivo progresso profissional do teatro do Rio de Janeiro. Principalmente com relação aos musicais. Fala-se em graça espontânea do povo carioca em oposição ao provincianismo paulista. Alguns alertavam que nem sempre espetáculos anunciados como de *costumes paulistas* deveriam ser classificados assim. É que quando as companhias excursionavam, por esperteza e para agradar ao público local, os empresários alteravam pontos dos espetáculos suscetíveis de serem modificados. E os anunciavam como *paulistas, mineiros* ou o que lá fosse, de acordo com os lugares em que estivessem. Na verdade, esse procedimento é uma das convenções mais antigas do teatro popular.

127

Até a *Commedia dell'Arte* agia dessa maneira. Companhias mambembes chegavam à cidade e, antes do espetáculo, se informavam sobre quem era o manda-chuva do lugar, sobre os fatos recentes e sobre as figuras interessantes. O texto ou roteiro da estética popular sempre tem espaços destinados à improvisação. A dramaturgia de teatro popular é elástica, permitindo a inserção da atualidade, que é a chave para a comunicação rápida e direta com o público. Como na *Commedia dell'Arte*, companhias donas de grande repertório que vinham do Rio para São



Paulo traziam, misturados, esquetes, cortinas, prólogos e até apoteoses, copiados de peças já existentes. Quase sempre os autores sabiam e concordavam.

O resultado dessa junção de números e quadros de êxito em *novas revistas* era, na essência, uma seqüência de partes de sucesso já testada, transformada em novos espetáculos, de acordo com as necessidades de retenção de público e do tempo de atuação dos elencos.

128

Assim, com um novo título mais adequado ao local onde representavam, também se acrescentava alguma coisa inteiramente nova feita especialmente. Isto justificava o título *Salada Paulista*, por exemplo, coletânea que resultou em bom espetáculo, para um público que não conhecia bem os originais de onde tais partes haviam sido retiradas e que eram o melhor do Teatro de Revista ali inserido.

O que se procurou fazer, em relação à *revista paulista* dessa época, não foi adulação aos sentimentos bairristas do lugar. A prática não foi exclusiva do período. Foi, durante muito tempo, recurso usado pelas companhias vindas do Rio, até as mais importantes, preocupadas com a variedade e com (óbvio!) a freqüência do público.

## PARADA TÉCNICA:

A *desapropriação* ou *roubar cenas inteiras* de outros textos é uma constante no teatro popular. Como tinha muita coisa anônima que foi repassada oralmente, os autores costumavam mesclar cenas de outras revistas, agrupar músicas e esquetes, dando um jeitinho. Depois mudavam o título do espetáculo e... pronto!

### Espectáculos de *Palco e tela*: um Casamento para Paulistas...

O ano de 1915 consagrou outro tipo de interesse no panorama das diversões noturnas em São Paulo: a adoção da prática de espetáculos mistos de *palco e tela*. Durante as sessões, eram exibidos, mais ou menos, oito filmes (mudos!...) na primeira parte (antes da peça de teatro), o que significa que cada um deles deveria durar entre 5 e 10 minutos.

A maioria das fitas era italiana e dominava o mercado os filmes considerados capolavoro (obra-prima), cheios de elefantes, exércitos, lutas, cavalos. Havia, também, muitos filmes dinamarqueses que, em oposição aos dos italianos, eram muito simples e mais realistas e, por isso mesmo, mais baratos.

O sucesso dos dinamarqueses estava no fato de serem cheios de beijos e de mostrarem cenas sobre prostitutas. Conforme nos informou o professor Máximo Barro (da Faap/SP), foi em julho de 1915, no Cassino Antártica, que a Companhia Portuguesa Adélia Abranche trouxe Alberto Capozzi, ator de teatro e cinema italiano. Junto com as peças de teatro, ele trouxe seus filmes *As Calças da Senhora Baronesa* e *Vida Vendida*. Com eles veio Vitório Capelaro, que se apaixonou por São Paulo, não voltou à Itália e, mais tarde, faria 11 filmes no Brasil sobre temas nacionais, como *O Guarani* e *O Mulato*.

130

Entre 12 e 27 de julho de 1915, o Pathé Palace exibia o filme *O Glorioso Exército na Itália* (um dos títulos que pudemos levantar com o professor Máximo Barro), junto à Companhia de Operetas e Vaudevilles A. Carvalho.

Nesse mesmo mês, o Cineteatro Brasil (antigo High-Life), no Largo do Arouche, apresentava filmes italianos e uma programação teatral interessante para complementar a exibição cinematográfica: curtas comédias de estética caipira. O grupo adotava o mesmo nome pomposo de quando se apresentava como centro do espetáculo: Companhia Nacional de Operetas, Comédias, Burletas e Revistas. No elenco, estavam os nomes de Maria Augusta, Vitorina Cezana, Corrêa Leal e Aldo Zapparoli em primeiro plano. A Compa-

nhia se juntava ao grupo que defendia as peças da nova linha nacional-regionalista e encenava *Na Roça*, de Belmiro Braga; *Quincas Teixeira*, de Brício Filho; *João Cândido*, de Gastão Tojeiro; e *O casamento do Pindoba*, de João Pinto.

Esses espetáculos mistos de *palco e tela* entraram na moda em São Paulo, onde a mania do cinema pegou mais forte do que no Rio de Janeiro. O complemento teatral do espetáculo cinematográfico, em breve, seria chamado de *revuette* ou *variedades*.

Não seriam mais encenadas comédias curtas nem sainetes, mas somente revistinhas que reuniam esquetes, números de cortinas e atrações diversas emprestadas do Teatro de Revista. Sem um fio condutor, mas com todas as outras convenções em versão pocket.

131

### **Maxixe com Palestra...**

Ainda em 1915, no dia 11 de novembro, os elegantes dançarinos Duque e Gaby (do Rio de Janeiro) mostraram em São Paulo o porquê de seu extraordinário sucesso em Paris antes da guerra. Eles haviam levado para a França a dança mais repudiada pela nossa sociedade, considerada baixa e desprezível: o maxixe! Duque era um dentista que preferia dançar e Gaby era a sua segunda *partnaire*.

A elegante dupla foi responsável pela divulgação da dança sensualíssima que antes só era permitida nos palcos do Teatro de Revista.

Com o aval do público e até de príncipes europeus, a alta sociedade paulistana encontrou a desculpa para dizer que também gostava daquele ritmo sensual. A apresentação da dupla foi precedida por uma aula *científica* sobre a dança. A palestra foi proferida pelo jornalista João do Rio, pseudônimo de Paulo Barreto, o mais popular e elegante cronista da época. Após a conferência de tão ilustre *padrinho* à ilustre e provinciana sociedade paulista, a dupla mostrou os irreverentes passos do maxixe e, também, do foxtrote e do *one-step*, os novos ritmos americanos que começavam a se instalar entre nós. Foram imediatamente aceitos, sem rejeições... E foram muito espertos ao terem dado *status* de pesquisa às danças populares e transformado a exibição numa espécie de *aula-espetáculo*. O curioso é que o maxixe, para pegar em São Paulo, precisava mesmo ser apresentado como uma conferência...

132

### **Revistas Paulistas...**

Surgiam mais *revistas paulistas* que, na maioria, eram produções cariocas com assuntos ou auto-

res paulistas, o que não enfraquece o quadro, uma vez que o gênero estava se impondo sem reivindicar exclusividade. A *revista paulista* apenas existia. Tinha assuntos diferentes, uma fala típica e, muitas vezes, músicas próprias. A temporada de 1915 teve Chaves e Parafusos apresentada como *revista paulistana*, mas que era criação dos cariocas Abreu Dantas e Cardoso de Menezes, um dos revistógrafos mais importantes do período, autor de sucessos inesquecíveis, ou seja, *O Pé de Anjo*, *Agüenta*, *Felipe!*, *Dengo Dengo*, *Meu Bem Não Chora* e *Olelê, Olalá*.

Em 1916, a companhia de Cristiano de Souza, no Cassino Antártica, vinda do Teatro Trianon no Rio, misturava gêneros e encenava com Abigail Maia, Hermínia Adelaide, Antônio Silva, Brandão e Augusto Aníbal, a *revista paulista* de Luís Rocha e de Antônio Silva, com músicas de Luís Moreira, Raul Martins e Verdi de Carvalho, *A posse do Presidente* (referindo-se a Venceslau Brás – 1914/1948 – o seu *Lalau*, como era conhecido no Teatro de Revista).

Outra *revista paulista* apareceria em julho no São José: *A Picareta*, de Augusto Gentil, com músicas de Pascoal Pereira, encenada por um elenco português – Companhia de Operetas e Revistas

Ruas, do Teatro Apolo, de Lisboa. Essa companhia encenou aqui vários espetáculos, fazendo 80 sessões corridas.

De julho até agosto, durante quase dois meses, a Companhia Taveira apresentou uma *opereta paulista*! Chamava-se *A Ordenança do Coronel*, de Oduvaldo Vianna, que investia no regionalismo. Foi no Palácio Teatro e a platéia delirou com a graça caipira de uma jovem caricata que logo se tornaria celebridade nacional: Alda Garrido (1896-1970), que o crítico da época Mário Nunes, do Jornal do Brasil, assim definiu:

134

*...Alda Garrido é a atriz típica brasileira, com os seus sapatos de homem, suas meias enrodilhadas, sua saia rabuda, sua bata larga, seu cabelo arrepiado evidenciando nunca ter visto pente, seus modos desengonçados e canhestros, a coçar-se toda, é o Brasil, o Brasil todo inteirinho, o Brasil das fazendas de café, das plantações de cana, da criação de gado, do Brasil dos poetas de outros tempos, dolentes, ao som da viola, em noites nostálgicas, e dos poetas de hoje, que tudo cantam em versos, sem acompanhamento de violão e sem música, e que tanto divertem a gente. Alda Garrido é caipira, roceira, tapiocana...*



*Alda Garrido*



## Cachorrô É Melhor Que Gatô...

Em 1916, em plena guerra na Europa, a onda nacionalista se acentuou e o teatro deu provas disso. O público prestigiou elencos como o da Grande Companhia de Operetas e Revistas do Teatro Apolo do Rio, que se apresentou no São José paulistano com 50 sessões corridas e ótimos espetáculos.

136

O repertório trazia *O Rapadura*, revista de Bastos Tigre e Rego Barros, com músicas de Felipe Duarte e Paulino Sacramento; *Me Deixa Baiano*, de Carlos Bittencourt, Rego Barros e Salvino, com músicas de Duarte e Sacramento; *A Sabina*, revista de J. Brito e músicas de Duarte e Cristobal; *O Lambari*, revista de Bittencourt e do paulista Arlindo Leal, com músicas de vários autores; *Ouro sobre Azul*, revista de Maria Lina, outra mulher revisteira.

Nesse elenco, como já estava ficando comum, misturavam-se atores portugueses e brasileiros quase em quantidades iguais.

Mas o grande fenômeno de 1916 não aconteceu com o Teatro de Revista. Foi com a comédia nacional. Um jovem autor chamado Cláudio de Souza transformou-se, da noite para o dia, em extraordinário sucesso, com uma pecinha ingênua

chamada *Flores de Sombra*, representada pela Companhia de Leopoldo Fróes e Lucília Peres, que inaugurou o Teatro Boa Vista e um novo caminho para o teatro brasileiro.

No caso, a flor de sombra é a begônia, que cresce quietinha, dentro de casa. Logo no início, dona Cristina, viúva que vive em sua fazenda, espera por seu filho Henrique, um capitão-de-fragata da Marinha brasileira. Henrique traz sua noiva Cecília, típica enjoada e nova-rica à procura de um marido rico. O tédio da fazenda a irrita. De outro lado, tem a meiga Rosinha, mocinha do campo apaixonada por Henrique desde pequena. Está feito o jogo. Uma dupla de criados, Possidônio e Adelaide,



*Flores de Sombra*, com Neyde Veneziano e Gilda Vandembrande, no Colégio Stella Maris, de Santos

diverte a platéia com a esperteza e a simplicidade do homem do campo. Há cenas antológicas. Há um jantar, por exemplo, em que a mãe da entediada Cecília diz que o prato que mais aprecia é escargô, palavra que deixa Possidônio indignado, pois não pode imaginar como pessoas finas comem *aquilo*. O melhor papel da peça (feito por Leopoldo Fróes, um dos atores mais aclamados do Rio) é o de Oswaldo, que parece ser o vilão da peça, mas, no final, mostra que não era traçoeiro. Ele rouba Cecília de Henrique porque sabia do amor entre seu amigo e a doce Rosinha.

138

O panorama social é criticado, pois aparece um coronel que compra votos e o tema cidade *versus* campo representa também a beleza e a simplicidade das coisas brasileiras em oposição às que vêm do exterior. A viajada e culta Cecília se opõe à suave e autêntica Rosinha. O informado Henrique não consegue resolver os problemas de seu automóvel. Quem resolve, sem o menor conhecimento de engenharia mecânica, é Possidônio, o representante do caipira brasileiro. Vence a simplicidade. Vence Rosinha que, como a Begônia, cresceu quietinha, no interior do Brasil. No caso, a flor de sombra.

*Possidônio – O cozinheiro perguntou-me se eu conhecia donde vim. Arrespon-di que conhecia, sim senhora, que graças a Deus era filho legítimo.*

*Mas o donde vim era pinga!... (rindo) Eu, pra num fazê desfeita, aceitei um gorpe. Depois perguntou-me se eu gostava de gato francês. Arrespondi que gostava mais de cachorrô aqui da roça. Mas o gatô que ele dizia era doce!*

### **1916 É um Ano Importante também...**

Porque esse é o ano da fundação da Companhia de Sebastião Arruda, por incentivo de Abílio de Menezes, seu amigo e colega de elenco. Começou em 7 de junho no Teatro São Pedro, depois passou para o Colombo, no Brás, que era aquele centro de *ocupação italiana*. Depois voltou ao São Pedro. Em agosto de 1917, com a mudança de Leopoldo Fróes de teatro, Arruda se instala, por longo período, no Boa Vista, onde atuaria ininterruptamente até março de 1919. O ano de 1917 praticamente pertenceu a Arruda e aos êxitos de seu elenco. Os elogios da crítica foram unicamente para ele.

Somente no ano seguinte, outra companhia local voltaria a ter aprovação da imprensa paulistana: era a Companhia de Operetas, Revistas e Burletas, dirigida por João Rodrigues, que se apresentou no Palácio Teatro onde encenou *Alma Caipira*, *Uma Festa em Guabiroba*, *A Caipirinha*, *Temos de Tudo* e outras nessa mesma linha regional.



Capa de programa da Companhia Arruda

No Teatro Colombo, entre 1º de março e 14 de abril, a grande Companhia de Revistas, Burletas, Comédias e Vaudevilles Álvaro Diniz, dirigida por Artur Leitão, levou à cena uma série de peças em que o apelo nacional era gritante: *Brasil na Guerra*, revista de Alfredo Breda e Romano Coutinho, músicas de Henrique Sanches; *Pátria Amada*, revista de Cândido de Castro, música de Ricardo Fancini e Paulino Sacramento; e *Cabocla do Caxangá, Pra Cima de Muá, A Capital Federal, Uma Festa em Guabiroba, São Paulo Futuro e Cristo Redentor*, de Antônio Tavares, com música de Luís Filgueiras.

Assim, apareceu no Colombo, entre abril e junho, a Companhia Paulista de Operetas, Revistas e Dramas, dirigida por Edu Carvalho e João Lino, realçando no elenco Alzira Leão, Débora Rocha, Olímpio Mesquita e Machado Florence. Os espetáculos seguiam a tendência vitoriosa: no repertório; as cenas e o falar com que o público se identificava – a aplaudidíssima *Na Roça, O Casamento do Pindoba* e outros na mesma linha: *Lulu Quindim na Capital*, de Eduardo Rocha; *O Espião*, de Plínio de Castro Ferraz; *Os Milhões do Primo*, opereta de Edu Carvalho e música de Bourdot Filho; *O Periquito*, opereta de Costa Braga e Sousa Bastos, música de F. Alvarenga e Sangue Português, opereta de Edu Carvalho e

Danton Vampré, com música de Luís Filgueiras e Eduardo Gonçalves, já evidenciando alguns cuidados maiores, mesmo na produção regional e começando a avultar os nomes de autores locais, como Danton Vampré. Agora até vinham artistas do Rio para se integrarem em companhias paulistas, atestando que havia trabalho e público interessado. No Teatro Avenida, como exemplo desse fato, entre abril e julho, a Companhia de Revistas e Burletas, dirigida por Álvaro Diniz e Raul Coutinho, fez 161 espetáculos.

142

Do elenco faziam parte Pepa Delgado, Elvira Benevente e João de Deus; e no repertório, entre sucessos cariocas, estavam os textos paulistas: *Você Vai Ver...*, revista de Danton Vampré, Euclides de Andrade e Juó Bananére; *Espera aí!*, revista de Rego Barros, música de Raul Martins; *O Pau Furado*, burleta de Gastão Tojeiro, música de Raul Martins; *O 31 Paulista*, revista de J. Dias e C. Peixoto, música de Raul Martins; *Ponto por Ponto*, revista de Jorge Domingues, música de Carlos Carvalho; *O Estouro da Boiada*, burleta de Bento de Camargo, música de Sotero de Sousa; *Depois T'explico*, revista de A. Gomes, música de Armando Belardi; e *O Pauzinho*, de Álvaro Peres. Quase no fim da temporada a companhia ficou sob a responsabilidade única de Raul Coutinho, assumindo a direção Otávio Rangel, que mais

tarde se tornaria conhecido autor de livros sobre técnica teatral.

Para esfriar toda essa animação, um pesadelo apareceria adiante, embora sem provocar as mesmas conseqüências que aos cariocas. A Companhia João Rodrigues que iniciara todo o movimento no princípio do ano voltava ao cartaz, no Teatro Avenida, inaugurado em 16 de outubro, mas foi abrir e fechar. Ordem das autoridades, que esvaziaram todos os locais onde fosse possível juntar gente. Causa: a terrível epidemia de gripe espanhola que, em São Paulo, em menos de um ano, provocou a morte de 350 mil pessoas, um terço da população da cidade. O elenco só



*As encantadoras girls excêntricas da Companhia Sebastião Arruda*



voltaria em 6 de dezembro e dessa vez no Teatro Brasil, em programas duplos, com exibições cinematográficas.

Ali ficaria até princípio do ano seguinte: 13 de fevereiro, apresentando com Elvira Martins, Adele Negri, Alzira Leão, a novata Margarida Max, que viria mais tarde a ser a grande estrela de Manoel Pinto (pai de Walter Pinto), Martins Veiga, Manuel Pêra (pai de Marília Pêra) e Palmeirim Silva: *De Duas, Uma*, revista de Danton Vampré, música de Sofonias D'Ornelas; *Flor Murcha*, burleta de João Rodrigues, com música de Sotero de Sousa; *Um Baile na Arta Sociedade*, burleta de João Rodrigues; *Vida Roceira*, burleta também de João Rodrigues e música de Sotero de Sousa; *Seu Pereira na Cidade*, burleta de Elias Magalhães, com música de Joanico Leite; *Pinto Machado*, burleta de Sebastião Almeida, música de Joanico Leite, ou seja, produção praticamente 100% local, atestando um progressivo desligamento dos autores do Rio e uma lenta afirmação do gênero que já não dependia apenas do persistente e vitorioso Arruda, que seguia tranqüilo no Boa Vista.

A guerra chegava ao fim com a vitória dos aliados. A gripe espanhola assustava. Sebastião Arruda havia se consolidado. A fala no teatro

incorporava o *caipirês* como representante brasileiro, ao lado da fala malandra do Rio de Janeiro. A revista era, agora, fato cotidiano em vários teatros de São Paulo. E elencos paulistas já apareciam no agito das grandes temporadas teatrais do Rio de Janeiro. Mas vem aí... *a invasão dos caipiras...*



**Quadro IV**  
**Sodades de Zan Paolo**



*O paulista Sebastião Arruda em seu personagem caipira*

Quando os fazendeiros de café enriqueceram, a pequena cidade de São Paulo começou a se modificar. Depois, a Primeira Grande Guerra separou os brasileiros do resto do mundo e provocou um sentimento intenso de nacionalidade. O movimento regional-nacionalista difundiu-se rapidamente em São Paulo e misturou-se àquele dos italianos.

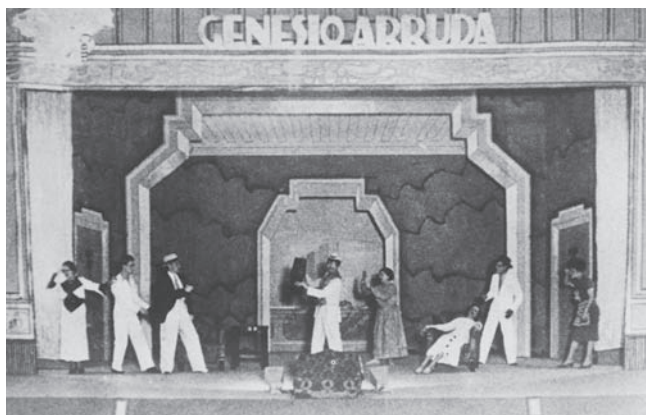
### **Cada Arruda no Seu Galho...**

Havia dois Arrudas no Teatro de Revista. Ambos se especializaram no mesmo tipo: o caipira. Sebastião Arruda e Genésio Arruda causaram muita confusão com a imprensa da época.

149

As dúvidas surgiam ou porque muita gente pensava que eles fossem irmãos ou, simplesmente, os confundia de verdade, tomando um pelo outro. No meio dessa bagunça, Sebastião sempre dizia: *Sou arruda de outro quintal*, afastando qualquer possibilidade de laço sangüíneo com o tal Genésio.

Genésio, que era paulistano e bem mais moço, nunca conseguiu chegar na essência grandiosa e simplista do personagem roceiro. Ele virou ator mais tarde, quando Sebastião já era superconhecido no meio artístico.



*Espetáculos da Companhia Genésio Arruda*

Genésio Arruda, tempos depois, formaria dupla com um comediante italiano chamado Tom Bill, com quem apareceu em vários filmes.

Ele é considerado o precursor de Mazzaropi no cinema. Seu filme mais famoso é *Acabaram-se os Honestos*, de 1929. Dentre outros filmes, podem-se conferir *Do Sertão às Capitá*, *Na Estação* (com Januário França), *Num Vagão de Segunda* (com Tom Bill), *O Papagaio do Compadre*; *O Tango Tá na Moda*, *Onde Mora o Coronel* (com Tom Bill); *Pindurassaia*; *Uma Festa no Arraial*.

Sebastião Arruda, também paulista, nasceu em Louveira, mas dizia ser de Jundiáí, onde foi criado. Tornou-se ator com 10 anos, em 1889. Sua estréia foi em Campinas.



*Imagens do Teatro Paulista*

Genésio atuou mais tempo no Rio. Sebastião, ao contrário, tornou-se um ídolo em São Paulo.

### **PARADA TÉCNICA:**

No teatro de revista cabe tudo: músicas, piadas, cômicos, vedetes, críticas políticas e satíricas, bailados, esquetes e até quadros dramáticos. Mas a revista tem uma estrutura sólida.



É como se fosse um edifício, muito bem construído. Dentro, podem-se enfiar coisas bem diferentes entre si. Contudo, para quem não conhece sua arquitetura, fica impossível fazer uma *boa revista*.

**Prólogo** – toda revista tem de começar com um prólogo. Nas revistas de ano a função do prólogo era a de desencadear a história e a ação se passava num lugar fora da cidade a ser revista. Depois, o prólogo passou a ter outra função: a de apresentar ao público toda a companhia. Era um quadro musical que seguia uma ordem hierárquica apresentando, por último, a grande estrela da companhia.

**Fio condutor** – é o enredo frágil que liga toda a revista.

**Após o prólogo, a revista é uma alternância de vários quadros que obedecem à unidade dada pelo fio condutor.**

Esses quadros podem ser:

**Esquete** – quadro cômico dramatizado. É uma piada representada por vários atores.

**Número de cortina** – apresentação simples feita na frente de uma cortina ligeira

(que não é o pano de boca, mas sim outro mais leve e mais rápido). Geralmente esses números são canções, monólogos ou apresentações de duos e trios que alternam piadas com música. O objetivo do número de cortina (também chamado, simplesmente, de cortina) é distrair a platéia enquanto, atrás, se trocam os cenários.

**Número de platéia** – é a grande atração do Teatro de Revista, ou seja, o quadro em que a vedete canta e desce até a platéia e mexe com o público masculino.

**Quadro de fantasia** – é o quadro feérico que mostra grandes bailados cheios de *boys* e *girls* (como eram chamados os bailarinos e as bailarinas do Teatro de Revista).

**Monólogo dramático** – em geral, precede a apoteose. Era um quadro para fazer chorar. *O Monólogo da Porta-estandarte*, feito por Grande Otelo, foi um dos mais bonitos do nosso Teatro de Revista: ele vinha bêbado e contava que ela tinha morrido na avenida. Estruturalmente, é um golpe teatral que deixa todo mundo quieto para, depois, explodir na alegria da apoteose. Eles sabiam fazer teatro!...

**A apoteose** – é o grande quadro final, cujo objetivo é provocar aplausos e entusiasmos. É sempre musicado e toda a companhia vem cantando diretamente para a platéia. Geralmente a apoteose é ufanista e patriótica. É muito comum serem homenageados grandes figuras históricas ou celebrarem-se acontecimentos importantes. Cada um dos atos da revista deve terminar em apoteose (*grand finale*) e o intervalo precisa ser curto para não atrapalhar o ritmo.

O texto, geralmente, é resultado da participação de vários autores, e a música não necessita ser especialmente composta para cada espetáculo, havendo, regularmente, uma alternância de melodias novas com antigos êxitos populares. No Teatro de Revista não há personagens. Há tipos. Não há aprofundamentos psicológicos, mas muitos dos tipos se transformaram em arquétipos brasileiros.

154

Na temporada de 1914, realizada pelo elenco do Teatro São José paulistano no Teatro São José do Rio de Janeiro, Sebastião já era um dos mais badalados atores daquele grande elenco. E era essa a primeira vez que ele se apresentava na Capital da República. Ele tinha bolado um monte de novidades, com *gags* especiais para o esperto e maroto *caipira* que havia criado em São Paulo.

Sua própria companhia, contudo, só foi fundada em 1916 por insistência de seu grande amigo Abílio de Menezes, integrante do elenco em que a dupla atuava.

E, porque ninguém faz nada sozinho, juntos impulsionaram, definitivamente, a corrente regional-nacionalista que tomou conta do teatro brasileiro até a década de 1920.

Graças ao empenho e persistência dos dois, a companhia formou um grande repertório nacional, em que se destacavam as operetas:

*Nossa Terra, Nossa Gente*, de João Felizardo; *Flor do Sertão* e *Cenas da Roça*, do paulista Arlindo Leal; *Nhá Moça*, de Olival Costa; *A Roceirinha*, de Edu Carvalho; *Adeus Amor* e *Gente Moderna*, de Gastão Barroso; *A Lagarta Rosada*, de Vítor Pujol; *O Sabiá do Sertão*, de Antônio Tavares; *A Geada*, de Velho Sobrinho e Vítor Pujol; *Coração de Caboclo*, de Aníbal Matos.

155

E as burletas de costumes paulistas:

*Uma Festa na Freguesia do Ó*, de Danton Vampré e João Felizardo; *Pensão da Mulata*, de Euclides Andrade; *A Família Carrapatoso* e *A Pensão de Dona Ana*, de Danton Vampré.

# REPERTORIO

## REVISTAS

O que o rei não viu	} Dr. Danton Vampré	A Tentação	} Luiz Maranhão e
O que o rei deixou de vêr	} e Gastão Barroso	Isto é que é sorte	} Alfredo Montmoranci
Numero, faz favor?	} Victor Pujol e	Da sala para a cosinha	- Alfredo Brédas
As Encantadoras	} Octavio Quintiliano	Pelo Telephone	- Lili Leitão
Aguenta Felipe	} Cardoso de Menezes e Carlos Bittencourt	S. Paulo Futuro	- Dr. Danton Vampré
Pé de anjo		Fado e Maxixe	- João Phoca e André Brun
Segura o Boi		O 31	- Luiz de Aquino
Quem é bom já nasce feito		Tim tim por tim tim	- Souza Bastos
250 Contos		Pausinho	- Alvaro Pores
Olha o Guedes!		Trepa Moleque	- Irmãos Quintiliano
Meu bem, não chora			
Eu digo a elle			

## Operetas Regionaes

Adeus, amor	- Gastão Barroso	Nossa terra, nossa gente	- João Felizardo
Gente Moderna	- Gastão Barroso	Nhá Moça	- Olival Costa
Scenas da Roça	- Arlindo Loul	Jurity	- Dr. Viriato Corrêa
Flôr do Sertão	- Arlindo Leal	A Roceirinha	- Edú Carvalho
Lagarta Rosada	- Victor Pujol	Flôr Tapuya	- Dr. Danton Vampré e Alberto Deodato
A Geada	- Victor Pujol e Velho Sobrinho	Sertaneja	- Dr. Viriato Corrêa
Flôr do Myndostão	- Cardoso e Bittencourt	Cabocla Bonita	- Marques Porto e Ary Pavão
Coração de Caboclo	- Annibal Mattos	Estrella d'alva	- opereta portuguesa
O Sabia do sertão	- Antonio Tavares		Marlo Monteiro

## BURLETAS

Familia Carrapatoso	- Dr. Danton Vampré	Pensão D. Anna	- Dr. Danton Vampré
A Mulata do Cinema	- Gastão Tojeiro	Uma festa na Freguesia do Ó	- Dr. Danton Vampré e João Felizardo
Pensão da Mulata	- Euclides de Andrade		

## Burleta-Revista

A Capital Federal - Arthur Azevedo

Durante os dez anos de existência dessa companhia, Sebastião Arruda e Abílio de Menezes divulgavam, também pelo interior do País, outras peças regionais que haviam montado em São Paulo, privilegiando os textos de sotaque caipira:

*Sertaneja* e *A Juriti*, de Viriato Correia; *A Flor Tapuia*, de Alberto Deodato e Danton Vampré; e *Cabocla Bonita*, de Marques Porto e Ari Pavão.

A dupla Abílio de Menezes e Sebastião Arruda foi a grande animadora do Teatro de Revista paulista. Foi essa companhia que estreou, entre outras, a famosa *São Paulo Futuro*, de Danton Vampré, com músicas de Marcelo Tupinambá; *O Que o Rei Não Viu* e *O Que o Rei Deixou de Ver*, de Gastão Barroso e Danton Vampré; e *A Divina Incrência*, a antológica revista de Juó Bananére.

157

### **Pode Comprá os Biête...**

Abílio fazia a logística das excursões do elenco que foi até o Norte do País. Ele fazia, também, a produção das várias temporadas em São Paulo. A empresa durou dez anos. Como tudo acaba, após a dissolução da companhia e da dupla, Abílio de Menezes organizou e dirigiu outras companhias teatrais em São Paulo.

Uma, inclusive, teve o seu nome e se apresentava no antigo Teatro Pathé, na Praça João Mendes,

depois denominado Recreio e já demolido há muito tempo.

Na década de 1930, Abílio juntou-se ao opositor, o outro Arruda. Com Genésio excursionou longamente, tendo ido até o Mato Grosso. Abílio foi também o diretor-ensaiador do *Moinho do Jeca* – uma espécie de cabaré caipira –, a pequena sala de espetáculo inteiramente dedicada ao gênero regional que, durante alguns anos, funcionava no subsolo do antigo Teatro Santa Helena. Abílio faleceu em 1957.

158

Depois de conquistar São Paulo inteiramente, Sebastião Arruda e Abílio de Menezes, no começo de 1919, acharam que estava na hora de submeter o grupo à prova de fogo: apresentar-se no Rio de Janeiro.

A Companhia Arruda estreou no República, sem medo do tamanho do teatro nem do estigma do lugar porque, desde a inauguração, nada tinha dado certo ali. Era meio micado. Quando ele apresentou seu tipo interiorano de sotaque naturalmente expressivo e mostrou o caipira ingênuo, porém esperto, o público da Capital veio abaixo e o República foi salvo da difamação.

Depois que deixou o Rio, o elenco não voltou direto às bases. Excursionou pelo interior numa rota de sucessos.

Na volta do interior, Arruda havia conseguido mais: tinha visto, com olhos de produtor-empresário e assessorado pelo faro profissional de Abílio de Menezes, o que por ali havia e poderia mostrar aos paulistanos em reforço a seu teatro popular, essencialmente regional. Viu, entendeu e fez melhor: contratou várias duplas de repentistas, de artistas espontâneos, cantadores de viola, compositores rústicos lá do sertão, caboclos autênticos enfim.

A presença desses artistas autênticos deu sabores especiais às apresentações do elenco do Arruda na paulicéia. Eram um atrativo a mais durante os loucos anos 1920.

159

Sebastião Arruda foi a coqueluche de São Paulo. Na porta do Teatro Boa Vista havia uma grande caricatura do ator com a legenda: *É aqui mêmo que eu trabáio. Pode comprá biête!* O elenco do Arruda monopolizou atenções, sem medo da concorrência. O público que Arruda criou habituou-se a procurar o teatro como fonte de diversão ao seu pesado dia-a-dia de trabalho. A Companhia Arruda voltaria ao Rio de Janeiro em 1926 (ano de sua dissolução) para o Carlos Gomes. Sem compromissos depois e com elenco próprio, Sebastião Arruda atuou em 1928 e 1929, na Companhia de Sainetes Abigail Maia/Raul Roulien, em São



Paulo e no Trianon carioca. Sebastião Arruda foi o fenômeno mais expressivo do movimento nacional-regionalista e nacional-urbano que se processou na segunda década do século 20. O teatro paulista havia crescido, definitivamente. Somado à contribuição italiana dos filodramáticos, o teatro de São Paulo foi o grande exemplo de gente batalhadora que conseguiu grandes conquistas. Uma batalha lenta e progressiva. Nino Nello, após a morte do amigo Sebastião Arruda, fez um comovente e revelador depoimento à Sbat (Sociedade Paulista dos Autores Teatrais): *Durante mais de 30 anos, Sebastião Arruda manteve o cetro. Ninguém como ele interpretou o matuto paulista com mais naturalidade, graça e honestidade artística.*



*Corpo Coral da Companhia Arruda*



*As encantadoras Sevilhanas (girls) da Companhia Arruda*

*Sebastião Arruda era filho de Jundiá e na sua adolescência fora empregado da São Paulo Railway, hoje Estrada de Ferro São Paulo-Jundiá.*

*Amador teatral, impenitente contador de anedotas, que criava a qualquer hora e por qualquer motivo, ao ver passar pela terra um mambembe, a ele aderiu e abraçou definitivamente, até a morte, a carreira teatral. Era a Companhia Rocha, integrada pela família Rocha e cujo chefe era o ator Couto Rocha. Fazia parte da companhia o galã (naquele tempo) Abílio de Menezes. Foi nesse conjunto, lá pelo ano de 1913, que conheci o Bicudo, apelido pelo qual tratavam carinhosamente Sebastião Arruda.*

*Nessa época, o Cineteatro Odeon, empesado pelo maestro Antonio Cacchiona, dava espetáculos de tela e palco e, quando havia espetáculo*

*excepcional, saía a banda do maestro-empresário tocando pelas ruas do bairro, com um moleque à frente, carregando uma tabuleta, e outros moleques, um em cada calçada, distribuindo os programas, divulgação que era controlada pelo maestro-empresário, que tocava sem tirar os olhos dos moleques. E um dia, anunciada a estréia da grande Companhia Rocha, com poltrona a 500 réis, fui assistir ao espetáculo. Um dos seus componentes chamou-me a atenção: era Sebastião Arruda. Vi naquele moço o despertar de um grande ator do gênero, e realmente o foi. Passado algum tempo, Abílio de Menezes, um dos maiores cabos de Companhias do Brasil, desligando-se da Companhia Rocha, fundou a Companhia Arruda, a cuja frente estava o já conhecido ator. Foi na cidade de Mococa, neste Estado de São Paulo, no ano de 1916, que a companhia começou.*

*Percorreu, depois, várias cidades do Estado, vindo finalmente estrear na capital paulista, no Teatro Boa Vista, teatrinho que existia na Rua da Boa Vista, esquina da Ladeira Porto Geral.*

*...Mais tarde, aliando-se ao seu colega Aldo Zapparolli, aderiu ao teatro ambulante e assim foi fundado o Circoteatro Arruda, que percorreu não somente os bairros paulistanos, mas visitou muitas cidades, onde, já velho, era popularíssimo.*

*A última vez que lhe falei, foi quando eu, servindo de cicerone ao teatrólogo Gastão Tojeiro, em visita aos teatros ambulantes da capital bandeirante, me dirigi à Rua 21 de abril, onde estava armado o Circoteatro Arruda. Sebastião Arruda estava já alquebrado, com uma bronquite asmática que não o abandonava, mas resignado e sempre de bom humor. No momento, encontrava-se ele numa barraca, torrando amendoim, declarando-me orgulhosamente ser concessionário exclusivo para vender amendoim dentro do circo.*

*Passados alguns meses, o telefone tocou e me foi comunicado que meu querido e velho amigo Bicudo havia falecido. E de uma modesta casinha do bairro de Belém, saiu o féretro para o cemitério da Quarta Parada. Sebastião Arruda não deixou inimigos. Deixou somente amigos e gratas recordações.*

163

### **Teatro Macarrônico do Gandidato à Gademia...**

Um dos maiores sucessos da Companhia Arruda foi a revista *A Divina Increnca*, de Juó Bananére, com deliciosos versos satíricos que deram enorme popularidade ao autor.

Tratava-se, obviamente, de uma paródia à *Divina Comédia* de Dante. Nessa revista, os dois com-



*As encantadoras Figurinhas Brancas (girls) da Companhia Arruda*

padres são, exatamente, Dante e Virgílio. Mas Virgílio é um *caipira*! Os dois são os compadres que percorrem os Círculos do Inferno – com cenas à porta Restaurante do Limbo –, o Círculo do Amor, na Sala dos Julgamentos, e os Círculos da Imprensa e da Canção. A crítica do Rio de Janeiro surpreendeu-se: *Há espírito nos ditos de oportuna observação do roceiro, graça na crítica, encanto na música e, sobretudo, agrada a montagem, que é artística, quanto aos belos cenários e luxuoso guarda-roupa.*

### **Finalmente, Vamos Desvendar Quem É o Misterioso Juó Bananére...**

O pseudônimo Juó Bananére era uma versão italianada de João Bananeiro (inspirado em Corné-

lio Pires), como se fosse um italiano vendedor de bananas. Seu verdadeiro nome era Alexandre Marcondes Machado.

Juó Bananére escreveu algumas revistas, entre elas duas que se tornaram notáveis: *Sostenta a Nota e Você Vai Ver...*, ambas em parceria com Danton Vampré e Euclides de Andrade.



*Juó Bananére – Alexandre Marcondes Machado*

Essas revistas foram escritas em dialeto ítalo-caipira. A mais conhecida, no entanto, foi *A Divina Increnca*. Logo em seguida, foi publicado um livro com o mesmo nome. Mas não era a revista. Era um conjunto de artigos macarrônicos extraídos do periódico humorístico *O Pirralho*. O título mudava o *a* por *la*. *La Divina Increnca* teve quatro edições. Juó Bananére nasceu em Pindamonhangaba, em 1892, e foi criado no interior do Estado ouvindo a fala típica dos caipiras. Estudou e se formou na Escola Politécnica da Rua Marquês dos Três Rios, no Bom Retiro, um dos redutos italianos da época. Vivendo na região e ouvindo diariamente as pessoas do bairro, assimilou o dialeto dos italianos brasileiros, com musicalidade e estrutura absolutamente próprias e diferentes da língua de origem.

A observação de Bananére captou o material. O espírito satírico selecionava as falas engraçadas. A vocação jornalística empurrava-o a escrever. A inclinação artística armava situações para peças teatrais.

E acabou misturando tudo: português malfalado, italiano capenga e caipira de São Paulo. Foi jornalista, cronista e revisteiro. Não tinha ascendência italiana. Não era dos grupos filodramáticos. No jornalismo, começou muito cedo, para pagar os seus estudos. Começou escrevendo na revista

*O Pirralho*, dirigida por Oswald de Andrade. Foi colaborador em diversos jornais, inclusive *O Estado de S. Paulo*.

Nas revistas *D.Quixote* e *O Pirralho* escrevia uma coluna que o deixou famoso: *Diário do Abaixo Piques*. Dizia que era Gandidato à Gademias di *Letras e poeta, barbieri e giornalista*. Ele escrevia reproduzindo, exatamente, o som que ouvia. Esse era o verdadeiro som da linguagem dos imigrantes italianos na sua primeira fase em São Paulo. As crônicas de Bananére, de tão satíricas, metiam medo nos políticos e nos poderosos, pois ele era mestre em descobrir o lado vulnerável e os deslizes das pessoas. Ele gozava o presidente Hermes da Fonseca e o ridicularizava em versinhos assim:

167

*Eva, a primeira molhere,  
Tinha gara di macaca,  
I u Hermeze da Funzaga  
Tê gara du urucubaca.*

Muitas cenas humorísticas de Juó Bananére foram aproveitadas no Teatro de Revista. Várias delas foram enxertadas e combinadas em outras revistas de outros autores, mas ele era tão famoso, que sempre se reconhecia o estilo.

Uma dessas cenas curtas famosas é *A Ceia dos Avaccagliado*. Tratava-se de uma paródia à *Ceia*



*dos Cardeais*, de Júlio Dantas, que era uma peça portuguesa sobre três cardeais importantes (um português, um espanhol e um francês) encontrando-se, depois de muitos anos, durante um jantar.

Evidentemente, começam a contar sobre seus amores e narram suas histórias. No final, o cardeal português que sempre repete *ai, como era diferente o amor em Portugal!* e não conta vantagens nem grandes conquistas, pois sua amada havia morrido ainda adolescente, conclui seu monólogo dizendo: *Foi esse anjo ao morrer que me fez cardeal*. Essa peça romântica e poética emocionava a platéia com as grandes frases de efeito dos três velhos. Bananére com sua paródia ria da seriedade portuguesa, do amor romântico, do teatrão e seus personagens:

168

*Se, già fumos moço.  
Già fumos xéfe aqui nistu colosso;  
Già fumos xéfe junto com Pignêro!  
N'aquillo tempo tigna-se dignêro,  
O podere, o Gorreio, i o Zan Baulo,  
E chi pagava tutto o maresciallo...  
Chi apagava o patto era a Naçó.*

A *Ceia dos Avaccagliado* era apresentada como *Peça in I Attimo* e foi inserida no repertório da Companhia de Sebastião Arruda.

Os personagens são três coronéis falidos que se encontram num jantar e começam a contar suas *tristes* histórias. Eles representavam *caricaturas* vivas de coronéis da época.

O primeiro era *Capitó, infabricanti di fazenda* (imitação de um senador do PRP chamado Rodolfo Miranda); o segundo era *Garonello, gandidato crônico di tutas inleçó* (Coronel José Piedade, também do PRP); o terceiro era *Bigudino, veterano da guerra co Paraguaió*.

No final da peça original, o cardeal espanhol diz: *Foi ele, de nós três, o único que amou*. Na versão paródica, um dos coronéis encerrava: *Se duvida, fui elle o mais barrado! I di nós treis, o mais avaccagliado*.

169

### **Um *Forrobodó* na fala...**

Há forte componente na tradição do teatro popular que é a oralidade. Mais importante do que o texto escrito, é a forma como se fala. Isso não é novidade no teatro brasileiro, nem foi criação do Teatro de *Revista paulista*.

Antes, muito antes do nosso ano de 1500, o teatro popular na Europa *falava* diferente daquele que se apresentava como *teatro de texto* ou *grande literatura dramática*.

Aqueles que se preocupavam em reproduzir os sons da língua viva com que nos comunicamos no cotidiano são hoje muito estudados e valorizados, pois teatro só é teatro quando está sendo *dito*, representado e compreendido. Livro de teatro na estante não é teatro. É só literatura dramática. Até na França os intelectuais ficavam ressentidos porque as vanguardas complicadas eram prestigiadas apenas por uma minoria. O público gostava mesmo era do *vaudeville* e dos melodramas.

170 No Brasil não foi diferente. Havia aqueles escritores que se preocupavam em escrever peças *bem feitas* com histórias coerentes e dramaturgia inspirada nos modelos europeus.

Tivemos autores realistas, naturalistas e simbolistas. Só que ninguém ia ver essas peças. Elas, simplesmente, não davam público. No início, pressionados pela dominação portuguesa, tínhamos um teatro todo falado em português de Portugal. Todos os atores brasileiros antigos falavam no palco com a prosódia lusitana. Era como se fossem obrigados a seguir a *linha correta do bem falar*. Foi em 1912 que houve a grande mudança.

A peça era uma burleta e se chamava *Forrobo-dó*. Os autores, com pouco mais de 20 anos, a

escreveram em uma só noite e mudaram a cara do teatro brasileiro. A partir do *Forrobodó*, diz a crítica, foi inventada a língua brasileira no teatro. Porque até então, em nossos palcos, só se falava à lusitana.

A peça se passava numa gafieira e o linguajar era típico dos mulatos, aquele mesmo que Muçum (dos Trapalhões) transpôs para a televisão. Com os esses comendo as vogais nos finais dos *bunits, belíssims, Pilats que vai lavá as mãozis. Tudo muito engraçads*.

As músicas (inclusive *Lua Branca*, que era um dueto entre a *Mulata Zeferina* e o *Guarda*) foram especialmente compostas por Chiquinha Gonzaga. Sobre a questão oralidade, Juó Bananére está para São Paulo como Luiz Peixoto e Carlos Bettencourt estão para o Rio de Janeiro. Aqui, a língua era outra e Bananére registrou, com precisão, a fala espontânea das ruas onde conviviam imigrantes italianos e povo do interior paulista. Bananére escrevia o que ouvia. Escrevia como se falava. Fez poesia satírica e personagens com a oralidade paulistana. Depois dele viria Alcântara Machado.

Muitos dizem que Juó Bananére foi o precursor do idioma que se imortalizaria nos sambas de Adoniran Barbosa, que retrata (ainda hoje) o

bairro italiano do Bexiga fazendo uma mistura com o sotaque e o jeito errado de falar no interior do Estado. Na literatura, é considerado um pré-modernista em sintonia com os ideais da Semana de Arte Moderna. Juó Bananére morreu em São Paulo, em 23 de agosto de 1933.

### **Onda Caipira no *Palco e Tela...***

A onda caipira que contagiou até o Rio de Janeiro, por todos os motivos, dominava a São Paulo do tempo, a ponto da capital *exportar* duos e trios, como a dupla que ficaria famosa, *Os Garrido*, formada pelo casal Alda e Américo (o marido de Alda Garrido).

172

Era comum esses duos e trios atuarem nos intervalos das sessões de cinema, fazendo atos de variedades em programas duplos de *palco e tela*, apresentando-se em cinemas, entre um filme e outro. O interessante é que esses atos variados em São Paulo passaram a ser de duplas caipiras, o que não tinha nada a ver com a atmosfera dos filmes mudos americanos das primeiras décadas do século passado.

Entre os mais aplaudidos estava o trio Viterbo-Abigail-Canhoto, composto por Jeca Tatu (Viterbo de Azevedo), Sertanejinha (Abigail Gonçalves)

e Canhoto, que faria nome entre os grandes instrumentistas da música popular brasileira.

Esse Canhoto era Américo Jacobino. O sucesso levou-os a atuar ininterruptamente em 1919, nas sessões de variedades dos cineteatros Royal, São Paulo, Avenida e América.

### **Rir, Rir, Rir...**

O ano de 1919 foi um ano de passagem. Em 1920 começaram as mudanças políticas. São Paulo firmava-se como cidade industrial, com produção própria. Em 1º de maio, Washington Luís foi eleito governador de São Paulo.

173

No dia 25 de abril de 1921, foi inaugurado o Teatro Santana, então localizado na Rua 24 de Maio, que se transformaria numa das principais casas de espetáculos da cidade, pelo tamanho do palco e pelas ótimas condições técnicas, pois possibilitava grandes montagens de teatro musicado que já começava a entrar no rota do supershow. A partir daí, as revistas cariocas, que se tornavam cada vez mais *luxuosas* em cenários e figurinos, viriam todas para o Santana.

Em 10 de abril de 1921, Mussolini, na Itália, era eleito para a câmara dos deputados. Estava dado o primeiro passo na carreira do déspota.



*Teatro Santana*

O Teatro de Revista, que tinha absorvido com entusiasmo a voga caipira, mostrava um ligeiro cansaço de tanto regionalismo. Alimentada pelo modelo francês, a revista agora queria caprichar no visual, nas coreografias, na iluminação. O tempo era o da *belle époque*, dos anos loucos, e de *art nouveau*. O quadro histórico era de pós-guerra. Para esquecer ou aliviar as tensões, a ordem do período era rir, rir, rir... E o espetáculo de variedades era, sobretudo, para divertir. O italiano Tomaso Marinetti, com seus manifestos futuristas, fazia poesias elogiando as máquinas,

## THEATRO SANT'ANNA

RUA 24 DE MAIO

SEXTA - FEIRA  
7 DE SETEMBRO

**ESTRÉA DA**

SEXTA - FEIRA  
7 DE SETEMBRO

Grande Companhia Portuguesa de Revistas do Theatro Trindade de Lisboa

Da qual fazem parte LUZA SATANELLA e o bailarino FRANCIS

EMPRESA JOSE LOUREIRO

A'S 19 e 45 HORAS

ESPECTACULOS POR-SESSOES

A'S 22 HORAS

Aprosentação da grandiosa revista em 2 actos e 21 quadros — original de Xavier de Magalhães e Almeida Amaral. Musica de Raul Portella, Raul Ferrão e Jayma Mendes.



PERNAS  
AO LÉO

Continas de representações em Lisboa, Porto e Rio de Janeiro.



LUZA SATANELLA  
Vandetta principal

FRANCIS  
O grande bailarino

**12**

**CORISTAS**

**BAILARINAS**

ELENCO DA COMPANHIA - (Por ordem alfabética)

Beatriz Belmar, Lucia Marçal, Luza Satanelle, Maria Albertina, Maria Alvaraz, Maria Brazão, Maria Elm, Ruth Walden, Theres - Gomes e Virginia Rolon.

Alvaraz d'Almeida, André Pacheco, Barros Lopes, Manuel Carlos e Santos Curvalho.

**12**

**CORISTAS**

**BAILARINAS**

Mestre director de orchestra - FREDERICO DE FREITAS — Director artistico e ensaiador - ROSA MATHÉUS — Gullaristas - CASIMIRO RAMOS E ARMANDO SILVA  
Cantadeira de fados - MARIA ALBERTINA

Bilhetes á venda na bilheteria do theatro de quarta-feira em diante



a velocidade, o barulho das grandes cidades e, principalmente, o teatro de revista. Começava a utopia da cidade grande. O ar já tinha uma leve sodega da velha e pacata Zan Paolo...

## **Entreato ou Número de Cortina**

### **Bom Retiro**

#### *Sodades de Zan Paolo*

Tegno sodades desta Paulicéa,  
Desta cidade chi tanto dimiro!  
Tegno sodades distu céu azur,  
Das bellas figlia lá du Bó Ritiro.

Tegno sodades dus tempo perdido  
Xupano xoppi uguali d' un vampiro;  
Tegno sodades dus begigno ardenti  
Das bellas figlia lá du Bó Ritiro.

Tegno sodades lá da Pontigrandi  
Dove di notte sivá dá un giro  
I dove vó spiá como n'un specchio  
As bellas figlia lá du Bó Ritiro

Andove tê tantas piquena xique,  
Chi a gente sê querê dá um suspiro,  
Quano perto per acaso a genti passa,  
Das bellas figlia lá du Bó Ritiro

Tegno sodades, ai de ti Zan Baolo!  
Terra chi eu vivo sempre nún martiro,  
Vagabundeano como um begiaflore,  
Atraiz das bellas figlia lá du Bó Ritiro  
Tegno sodades da garôa fria  
Agitada co sopro du Zefiro  
Quano io durmia engopa o callo ardenti  
Das bellas figlia lá du Bó Ritiro

*(La Divina Increnca, 1924)*

Juó Bananére



## **Quadro V**

**Bandeirantes a Caminho do *Music-hall***



## ...Pelas Estradas de Ferro

Rodrigues Alves, um dos mais benquistos presidentes do Brasil, havia sido reeleito em 1918 para o seu segundo mandato. Mas ele morreu antes de assumir a presidência, deixando o cargo para o vice Delfim Moreira, que governou interinamente até 1919, gerando inúmeros descontentamentos populares. Para completar o quadriênio de Rodrigues Alves, no mesmo ano foi eleito o paraibano Epitácio Pessoa, que governou o país até 15 de novembro do histórico ano de 1922.

No dia primeiro de março desse ano, Artur Bernardes (mineiro de Viçosa) foi eleito presidente da República para suceder a Epitácio Pessoa. Oito meses depois, em 15 de novembro, Arthur Bernardes tomava posse como presidente do Brasil. Bernardes governou o País num ambiente de nervosismo e forte oposição. Ele, que era tido como homem inflexível, teve de enfrentar os ressentimentos deixados por sua campanha, pois tinha sido combatido pelos Estados do Rio Grande do Sul, Pernambuco e Rio de Janeiro. Além disso, seu governo sofreu ação de grupos opositores paulistas e baianos, que precipitaram a nação em *estado de sítio* durante, praticamente, toda a sua gestão. Perseguições e prisões políticas foram numerosas.

Artur Bernardes foi um dos mais impopulares presidentes que o Brasil já teve e pouco fez no terreno

administrativo. Mas 1922 foi um período cheio de acontecimentos importantes. Foi o ano em que se comemorou o centenário da Independência do Brasil. Foi o ano da inauguração do rádio. Foi o ano do movimento dos *18 de Copacabana*. Esses fatos foram decisivos, pois, no terreno da cultura e das artes, foram abertos caminhos na tentativa de sensibilização de nossos artistas para uma produção notadamente nacional.

No plano social, o sentimento nacionalista foi reforçado com a inauguração da Exposição Internacional (no Rio de Janeiro) em comemoração ao Centenário da Independência, e o orgulho patriótico crescia com o ingresso do Brasil na era do rádio. Com os olhos firmados na modernidade em que se pretendia mergulhar, o calendário do ano de 1922 carimbou um marco para o Teatro de Revista brasileiro: foi o ano em que a *Ba-ta-clan* veio ao Brasil, pela primeira vez.

182

#### **PARADA TÉCNICA:**

*Ba-ta-clan* era uma famosa companhia de revistas francesas dirigida por Madame Rasi-mi. A companhia voltaria nos anos seguintes trazendo a famosa vedete Mistinguett no elenco. Nesse mesmo ano de 1922 veio, também, a companhia espanhola Velasco, que trouxe no elenco a bailarina Aída Izquierdo (que se casaria com Procópio Ferreira e, do casal, nasceria a menina Bibi Ferreira).

As duas modernas companhias estrangeiras lançaram a revista brasileira no caminho da *féerie*, onde o luxo e a fantasia tornaram-se prioridade.

Esses fatos ocorreram no Rio de Janeiro, mas influenciariam São Paulo, evidentemente. Na capital paulista, os intelectuais se manifestaram esteticamente com relação à busca permanente do novo, somada à questão da identidade nacional, resultando no fator mais significativo desses agitados dias de 1922: a Semana de Arte Moderna. Mas o teatro, infelizmente, não entrou na semana. Em lugar dele, os moços paulistanos elegeram o palhaço Piolim como representante do teatro moderno.

183

A revista paulista que logo após a Primeira Guerra Mundial absorveu com entusiasmo a voga *caipira* em São Paulo (e a moda nordestina no Rio), agora mostrava cansaço de tanto nacional-regionalismo. Queria ir mais além e trilhar os caminhos da *féerie* como as francesas. A pretensão era a de tornar-se também mais luxuosa e moderna.

#### **PARADA TÉCNICA:**

A palavra *féerie* vem de *fée*, que quer dizer *fada* em francês. No teatro, *féerie* é um tipo de espetáculo cheio de efeitos visuais, para provocar grandes deslumbramentos. É um



termo aplicado aos gêneros de teatro musicais. Na Itália, usa-se, também, a palavra *stravaganza* para espetáculos desse tipo.

### **E as Francesas Voltaram... Quase Nuas!!!...**

184 Todo mundo deve se lembrar desse nome *Bata-clan*, pois era assim que se chamava o cabaret da Maria Machado na novela *Gabriela*, originalmente criado no romance de Jorge Amado. A *Ba-ta-clan* original (a companhia de revistas) trouxe as vedetes mais lindas e *glamourosas* da época. As coristas francesas não se chamavam mais coristas e sim *girls*. É claro, os brasileiros imitaram imediatamente. Os novos espetáculos davam ênfase às coreografias, à iluminação e ao aparato cênico.

O melhor foi que as coristas apareceram com as pernas de fora e o exemplo foi imediatamente seguido pelas nossas bailarinas que se arriscaram a se apresentar sem as grossas meias *cor de carne* que lhes cobriam os defeitos. Tratava-se de um novo figurino para a Revista, que deu um salto qualitativo, pois sem abrir mão dos textos espirituosos e da contundente crítica política, começou a mostrar mais fantasia, mais cuidado com o visual e tornou-se mais exigente quanto à participação



*Luiz Peixoto*

feminina. A vinda das duas companhias mudou o jeito de pensar e de se fazer a revista brasileira. Só teve um pequeno probleminha: quando as nossas meninas tiraram as meias, muitas pernas decepcionaram seus fãs. As muito gordinhas perderam a graciosidade diante das esbeltas francesas. Os padrões de beleza estavam mudando. E mudou, também, o conceito estrutural da revista. Os figurinos receberam maior cuidado, assim como a iluminação e os cenários.

186

O texto e a música passaram a emoldurar o real foco de interesse: a mulher. A política continuaria sendo um dos temas principais. Mas a sensualidade tomava conta dos palcos brasileiros. Agora, beleza era fundamental. Foi sob essa influência que Luiz Peixoto e Luiz Rocha, em 1923, no Teatro Recreio do Rio de Janeiro, criaram a *passarela*, uma espécie de meia-lua que se estendia até o meio da platéia. Conseqüentemente, estava institucionalizada, no Brasil, a famosa *fila do gargarejo*, para deliciar os machões da época que, pagando um preço mais alto, podiam olhar bem de perto a bunda das garotas. Influenciada pela *Ba-ta-clan*, na revista *Excelsior*, de Bastos Tigre, foi inaugurada uma máquina de fazer fumaça da General Electric e um novo sistema de iluminação. O Brasil caminhava, a passos largos, para a revista-*show*.

No Rio e em São Paulo, o movimento era intenso. Para sustentá-lo, as companhias eram obrigadas a manter um enorme repertório que incluía, ao lado das novas estréias na direção incendiária da *féerie*, antigos sucessos consagrados: *A Capital Federal*, *Forrobodó*, *São Paulo Futuro*, receitas sempre certas, como recurso imediato, em compasso de espera entre as novidades.

No Rio, os rastros deixados pela visita da *Ba-ta-clan* culminaram com a criação de uma companhia brasileira (de nome semelhante): a *Tro-lo-ló*. Por trás dela, estavam Patrocínio Filho (o Zeca) e Jardel Jércolis (recém-chegado da Europa). O primeiro espetáculo da *Tro-lo-ló* chamava-se *Fora do Sério* e inaugurou em 1925 o Teatro Glória do Rio de Janeiro, na Cinelândia, que se transformaria em outra ala do Teatro de Revista, nitidamente dirigida ao pessoal mais endinheirado.

187

### **Em São Paulo...**

No ano de 1921, o Palácio Teatro apresentou a revista *Cândida Troça*, escrita pelos irmãos Quintiliano. Junto, apresentou uma burletinha dos paulistas Danton Vampré e Alberto Deodato abrindo a sessão. Chamava-se *Flor Tapuia*. Até aí, nada de especial. Mas as músicas eram assinadas por Alfredo da Rocha Viana Júnior, ou seja, Pixinguinha.

Em seguida, os jornais comentaram o sucesso de um jovem ator chamado Olímpio Bastos. Logo ele adotaria o apelido como era conhecido no meio e entre amigos: Mesquitinha. (1880-1990)

Nascido em Portugal – como tantos outros atores do tempo –, era brasileiro desde os 5 anos de idade, quando veio para São Paulo com um tio, também ator e seu padrinho, como ele, Olímpio Mesquita. Por isso, desde criança era conhecido como o pequeno Mesquita: o Mesquitinha.

188 O palco não lhe era terreno estranho, desde os 10 anos de idade, quando estreou – ao lado de Sebastião Arruda – numa revista denominada *O Pirralho*.

Esse pirralho era ele, o Mesquitinha. Em 1920 foi com a companhia do Boa Vista paulistano para uma temporada no Rio.

Tinha 18 anos incompletos e atuou em *O Pé de Anjo*. Voltaria para se profissionalizar, enfim, nesse importante 1922, em São Paulo. Depois foi para o Rio de Janeiro.

Daí em diante seria sempre um grande sucesso no Teatro de Revista, com seu físico peculiar: magro, baixinho, voz suave. Assim construiu um tipo fixo do Teatro de Revista: o modesto funcionário



*Olímpio Bastos, o Mesquitinha*

público, sofredor e sempre preocupado chefe de família, às voltas com as dificuldades salariais, forçado a morar em subúrbios distantes, atrapalhado com as dificuldades de transporte, sofrendo com o espremido orçamento doméstico, sempre em choque com uma sogra exigente, rabugenta, e um monte de filhos.

Para quem conhece a comédia italiana, sabe que é um tipo muito próximo ao Pulcinella que, no cinema, foi personificado pelo cômico Totó.

190 A partir de 1922, estava modificada a cara da revista. Em São Paulo, a onda *caipira* continuaria, os italianos também. Além de árabes e portugueses, é claro. Mas as preocupações com o espetáculo, com a beleza e com a sensualidade aliavam-se a grandes cômicos. Tudo revestido com o jeito paulista de ser. Que era, acima de tudo, o jeito bandeirante empurrando atores para o interior do Estado. E o ideal progressista cuja urgência era colocar São Paulo fazendo teatro com preocupações de produção e de estética.

### **A Vedete Bandeirante...**

Uma das principais responsáveis pelas mudanças estéticas na revista foi Lyson Gaster (Agostinha Belber Pastor), espanhola de nascimento, piraci-



*Desenho de Lyson Gaster, a vedete que veio de Piracicaba*



# LYSON GASTER

A piracicabana que o Brasil  
aplaudiu e nunca esqueceu



COORDENADORIA DE TURISMO



administração joão herrmann neto

1978

*Lyson Gaster*

cabana de adoção, que nasceu em 2 de setembro de 1895. Ela passou sua infância, adolescência, juventude e o primeiro casamento (do qual teve dois filhos) na cidade de Piracicaba. Foi uma das mulheres mais belas de seu tempo. Morena clara, olhos e cabelos negros, porte altivo e inteligência rara. Foi em 1919 que se transformou em Lyson Gaster, um dos maiores expoentes da cena brasileira. Um dos ídolos de sua geração. Viveu 74 anos. Mais de 30 anos no palco.

Com Lyson Gaster a revista luxuosa e bem cuidada chegou ao interior do Estado.

No início de 1897, chegava a Piracicaba uma das primeiras levadas de imigrantes espanhóis. Vieram, diretamente de Zamorra, Rafael Belber Pastor e sua mulher Maria Antônia Dias. Traziam dois filhos: Antônio e Agostinha, que tinha pouco mais de um ano. Foram trabalhar na lavoura. Depois que aqui chegaram, nasceram mais dois filhos (brasileiros).

A vida de imigrantes na lavoura não era fácil. A família conseguiu juntar algum dinheiro e foi morar em Piracicaba.

Agostinha se casou com Nicolau, em 20 de fevereiro de 1912. Ele tinha 23 anos e ela 17. Tiveram dois filhos: Osíres e Romeu. O casamento durou pouco. Separaram-se em 1916.

Agostinha, só e com dois filhos, foi morar com os pais em São Paulo. Trabalhou como modista num ateliê da Rua Conselheiro Crispiniano.

Foi ali que o destino lhe revelou e um novo caminho. Várias artistas de teatro eram freguesas da casa. Uma delas era a bailarina alemã Anna Kremser, integrante de uma companhia chamada South American Tour que, sob a direção de certo Luiz Alonso, se exibia no velho Cassino Antártica, uma espécie de café-concerto que funcionava na Rua Anhangabaú.

194 Anna reparou na modesta costureirinha, no seu porte, e perguntou-lhe se cantava, se gostaria de ingressar no elenco de que ela, Anna, era a estrela.

Agostinha concordou com a experiência, mas não podia usar seu nome, porque escandalizaria a família. Surgia assim o pseudônimo artístico: Lyson Gaster.

Tinha 24 anos quando estreou, em 29 de maio de 1919. Foi anunciada ao público como *cantante internacional*. Seus quatro números musicais (que eram quatro canções brejeiras) rapidamente se tornaram a grande atração do Cassino Antártica. Iniciava-se ali uma carreira de sucesso que se estenderia até 1950.

Foram 31 anos de atuação ininterrupta nos palcos e uma excepcional posição, reforçada por sua associação com Alfredo Viviani, com quem teve um feliz casamento artístico e afetivo que durou até o dia de sua morte, aos 74 anos. Lyson Gaster foi, em São Paulo, um nome tão importante quanto o de Sebastião Arruda. E quase tanto quanto o de seu cunhado Nino Nello, cujo prestígio se estendeu no tempo.

Com o grupo do Cassino Antartica, Lyson, definitivamente seduzida pelo novo meio, excursionou por várias cidades do interior e explorou a rota dos mambembes – a grande escola teatral de todos os tempos. Ainda em 1919, atuando no velho Teatro Apolo da capital, Lyson foi vista pelo experimentado diretor e ator Olavo de Barros que, em depoimento dado em 1977, assim narrou o fato:

*Eu estava dirigindo uma companhia no Cassino Balneário, em Santos, com direção-geral de Furtado de Menezes. As nossas estrelas eram minha mulher, Rosa Cadete, e a cantora Conchita Sanches Bell. A Conchita conseguiu contrato melhor e abandonou a companhia. Eu, então, que várias vezes havia comparecido ao Teatro Apolo, na Rua Dom José de Barros, em São Paulo, voltei minhas vistas para uma cançonetista muito bonita chamada Lyson Gaster. Convidei-a para fazer parte de nossa companhia. Ela aceitou. Lyson entrou já*

*como estrela, substituindo Conchita.* Na mesma ocasião dessa declaração de Olavo, outro grande nome do teatro nacional, o escritor e autor teatral Raimundo Magalhães Júnior, deu seu depoimento a Roberto Ruiz, dizendo:

196 Conheci Lyson Gaster na cidade de Campos, Estado do Rio, antes de 1930, numa companhia de revistas de que faziam parte várias figuras, inclusive seu marido Alfredo Viviani. Escrevi para essa companhia uma de minhas primeiras peças teatrais que se intitulou *Café com Milho*, a qual teve como colaborador o jornalista pernambucano Luís Maranhão. Sei que Lyson, mulher bonita e inteligente, mambembou por todo o Brasil, levando às platéias das cidades do interior revistas e comédias de vários autores.”

A cidade de Santos, entre tantas outras, foi das mais receptivas ao talento de Lyson. Em 1921, no Teatro Guarani, ela ali esteve com o conjunto denominado Troupe Teatro Novo, onde foi aplaudidíssima pela sua interpretação da popular *Mimosa*, uma das canções mais conhecidas da época.

Nesse ano, Lyson foi ao Uruguai e atuou na Companhia de Revistas do ator-empresário Zaparolli, tornando-se a principal figura do elenco. Atuava como intérprete de *fados*, *matchichas* e *capueras*, como pitorescamente a anunciava o programa do

evento. Com essa companhia, Lyson foi a várias cidades daquele país, tendo como companheiro de atuação outro elemento de peso no teatro brasileiro, o ator Manoel Pêra – mais tarde pai de Marília e marido de Dinorá Marzulo, de sólidas tradições de palco.

Em seguida, Lyson encontrou um *caipira* teatral, quase do mesmo porte do Arruda. Era Juvenal Fontes. Ele fazia mais sucesso no Rio. Com Juvenal, Lyson foi para o Rio de Janeiro, atuando naqueles espetáculos mistos de *palco e tela*.

Apresentavam-se no Cineteatro Íris, que ainda hoje existe, na Rua da Carioca. Ali, Lyson se tornou conhecida do meio teatral do Rio, atuando nos intervalos de uma sessão e outra de filmes, com pequenas comédias e números de variedades. Nelson Rodrigues, que nessa época era um jornalista iniciante, fez uma crítica da companhia de Juvenal, num desses espetáculos risonhos, dizendo:

*Nessa pequena mas esplêndida e valorosa companhia há elementos de muito valor, tais como a linda e encantadora Lyson, belo tipo de mulher e de artista.*

Lyson levou para atuar a seu lado suas irmãs Mary e Lílian Gaster e seu irmão João, obviamente Gaster.

Nesse elenco participava Alfredo Viviani, um jovem ator e cantor, que também tinha vindo porque era irmão de Nino Nello, o outro famoso da época. Logo Viviani virou o diretor artístico do conjunto, depois autor e, mais tarde, o segundo marido de Lyson e companheiro até o fim da vida.

Foi no importante ano de 1922 que Lyson e Viviani se casaram. O irmão Nino Nello já fazia parte do grupo. Formavam um verdadeiro aglomerado familiar que percorreria dezenas de cidades do interior de São Paulo com repertório extenso e variadíssimo.

198 No fim de 1922, todos entraram para a Companhia Arruda, em São Paulo, ali ficando por bastante tempo, atuando em várias cidades. E modificou, de certa forma, a estética *caipira* de Sebastião Arruda.

Mas houve, então, um problema: Sebastião Arruda contratou uma novata. Era a atriz Violeta Ferraz (que ficaria conhecida, anos depois, como atriz de várias chanchadas no cinema).

Claro que Lyson não aceitou dividir o estrelato. Brigou com Arruda e Abílio de Menezes. E assim, todos, estrela, marido e irmãos, deixaram o grupo. Foi uma das primeiras histórias de *estrelismo* do teatro paulista. Lyson e Viviani, sem o capital que

Ihes permitisse arcar com a folha de pagamento de uma companhia inteira, formaram a dupla *Os Girassóis*, liberando os irmãos para outros contratos. *Os Girassóis* fizeram enorme sucesso.

Depois de muitas andanças como *Os Girassóis*, entenderam que era hora de formar elenco próprio. Aproveitaram a longa temporada no Cassino Miramar de Santos e fundaram a Companhia Lyson Gaster.

Nesse elenco, o casal fazia de tudo. Viviani administrava e escrevia o repertório, além de representá-lo em cena. Lyson estrelava, escolhia os figurinos, comprava as fazendas e costurava o guarda-roupa.

199

Era junho de 1926, quando estrearam. E o Teatro de *Revista paulista* estava no auge!

Somente naquele ano, São Paulo produziu cerca de 70 revistas. Durante os 22 anos seguintes o Brasil inteiro tomou conhecimento dessa companhia paulista que apresentava espetáculos mistos: na primeira parte, uma comédia ligeira; na segunda, uma revista com vários quadros e todos os elementos do gênero: cortinas, esquetes, números de canto, *girls* (coristas no tempo) e mais a direção orquestral do maestro Ostronoff, o louco do teclado e seu *syncoped jazz*, como diziam os programas.



As revistas eram o ponto forte de elenco, porque era o gênero teatral em que a turma podia demonstrar integralmente todas as suas possibilidades, pois eram ótimos atores, cantores, comediantes e dançarinos. Além disso, o cuidado com cenários, figurinos e iluminação colocava o teatro paulista na roda do *féerie*. Permaneceram juntos até 31 de dezembro de 1948.

A última apresentação da trupe foi em Jundiaí, com a peça *Deus e o Diabo*, de Viviani.

200 Depois da dissolução, ainda tentaram mais um pouco e, em 1950, no teatrinho Follies, em Copacabana, Lyson se despediu definitivamente da cena e da companhia com seu nome com a revista *Pausa pra Espinafração*, de Viviani.

Ela ainda atuaria em alguns *shows*, no Rio e no interior, inclusive numa revista encabeçada por Viviani, *Foleado a oro*, título tirado de um refrão cômico popularizado por ele no rádio.

Depois disso, Lyson Gaster parou de vez. Dedicou-se, exclusivamente, ao lar durante os 20 últimos anos de sua vida.

Nossa vedete bandeirante morreu em Teresópolis, no dia 2 de agosto de 1970.

## Entreato ou Número de Cortina 2

### Monólogo:

#### *Lembranças de um Ator Coadjuvante*

#### Notas da autora:

Em 1985, eu estava fazendo mestrado na USP sobre Teatro de Revista. Tudo começou a partir de uma entrevista com o senhor Aniceto Monteiro (meu sogro, já falecido), que sempre contava histórias do Teatro de Revista e da Lyson Gaster a quem quisesse ouvir. Mas ninguém dava bola pra ele. Resolvi entrevistá-lo. Gravei a entrevista e utilizei parte desse material em outros livros. Agora, reproduzo, com fidelidade, respeitando a oralidade do depoimento, porque foi exatamente assim que ele falou.

Considero esse depoimento extremamente revelador, porque mostra como pensavam as pessoas de teatro daquela época e, também, como se relacionavam com o texto de forma totalmente diferente da de hoje. Resolvi recuperar a fala na escrita, também por respeito a um procedimento do teatro paulista e, talvez, porque nessa coleção que preserva a história podemos conservar

um depoimento de alguém que nunca foi o primeiro ator da companhia, que amava o teatro, que contava histórias e porque ninguém dava bola pras histórias que ele contava...

*Eu fugi de casa quando a Companhia Lyson Gaster passou por Limeira, onde morava e resido até hoje. Passei alguns anos com eles fazendo de tudo: fui ator, maquinista, contra-regra. Depois, o meu pai me encontrou e retornei para administrar as padarias da família.*

202

**Sobre o trabalho que se fazia, ah!** Geralmente, quando a companhia saía pro interior, ela saía com um espetáculo de teatro de revista e com uma comédia. Uma comédia e uma revista em 15 quadros, por exemplo... então, dava aí umas duas horas e meia de espetáculo, ah?...

*Na mesma sessão, primeiro tinha a comédia, que era comédia musicada, que eles denominavam sainete. Seria uma comédia em que, dentro de um diálogo, tinha uma cantoria. Por exemplo, havia dois personagens: um deles cantava e o outro respondia cantando. Ah!... isso saiu de moda.*

*Naquele tempo era muito comum fazer sainete, que era também chamada comédia musicada... que antecipava a revista. Por isso é que a companhia se chamava Companhia de Comédias e Revistas... o sainete era a comédia.*

***Sobre a duração...*** *O sainete durava uma hora mais ou menos e, geralmente, tinha dois ou três atos. Mas não havia intervalo normal entre os atos. Não dava tempo para intervalo, senão aquilo demoraria muito e o público ia querer ir lá fora pra fumar e aquilo atrapalharia a sessão. Ficaria muito longa. Então, os intervalos eram muito curtos. Duravam o tempo suficiente para que o público percebesse que era uma passagem de tempo no enredo. Podia haver troca de um cenário, de um ambiente para outro. O intervalo maior só havia entre o sainete e a Revista. Era para que o público pudesse fazer um descanso na sala de estar do teatro.*

***Sobre as viagens*** *da companhia, era uma dificuldade!... Naquela época, como não havia estrada de rodagem, não havia automóveis, não havia caminhões, naquela época nós viajavamos em estrada de ferro. A*

*companhia ocupava dois ou até três vagões. Mas tudo era muito trabalhoso. A companhia tinha que levar todo aquele material de uma cidade pra outra, levando cenários, pela estrada de ferro.*

***Sobre a produção...*** *havia a dificuldade de se montar o espetáculo de teatro em quase todas as cidades por onde nós passávamos. Mas compensava, porque a casa ficava cheia... o público gostava... O teatro servia para duas coisas: assistir a uma boa peça, um bom espetáculo, e também... para exhibir toaletes! Era a época áurea do café. Estávamos em 1928, mais ou menos. Havia riqueza e vida boa... O público chegava ao teatro em carruagens luxuosas... e por isso uma companhia precisaria estar bem montada e bem organizada. Não era fácil de se manter uma companhia de Revistas e sainetes. Era difícil! E a gente precisava ter dois maquinistas, dois contra-regras, para que aquilo pudesse funcionar...*

***Valia a pena todo esse sacrifício porque a Companhia Lyson Gaster era o grande modelo do Teatro de Revista de São Paulo. De certo modo, ela era o espelho das demais***

*companhias. E nós nos arriscávamos pelo interior. A gente mambembava. Mas se a companhia agradava naquela cidade... eram marcados, pelo menos, 13 espetáculos. Por exemplo, numa cidade como Pirajuí, acabamos dando 15 espetáculos porque a companhia e as apresentações agradaram demais.*

**O bilhete custava cinco miréis...** *Isso quando era uma revista comum... Uma revista já superensaiada, já vindo desde o Rio de Janeiro, atravessando o Vale do Paraíba todo, levando espetáculos grandiosos, então... aí se cobraria até seis miréis. Seis miréis era muito dinheiro! Se fosse uma revista política... da época em que o Júlio Prestes era candidato, aí custava um dinheirão! Perto das eleições para presidente da República, quando um dos candidatos era Júlio Prestes, a Lyson organizou e fez uma revista chamada Seu Julinho vai! Essa custava dez miréis de entrada! Tinha gente que não acabava mais. O teatro ficava lotado. Tinha gente que pagava dez miréis e... se submetia a assistir ao espetáculo em pé muitas vezes. Porque gostava mesmo de tudo aquilo...*

*Havia um esquete, por exemplo, que vou lhes relatar: um português entrava em cena, e... antes já tinha entrado outro que tinha abraçado a mulher, e aí bateram à porta. Ela foi abrir e mandou que o outro se escondesse atrás do sofá, e mandou o português ficar em cima do guarda-roupa... Depois bate o terceiro... E aí chega o marido. E o marido diz:*

*– Pois é, minha querida esposa... não arranjei emprego. Continuamos na miséria, na mesma coisa... mas não faz mal... Aquele que está lá em cima há de nos ajudar...*

*E o português em cima... do... do guarda-roupa diz:*

*– Isso não! Aqueles que estão ali atrás do sofá, pagam metade!*

*Pois vejo esse quadro aproveitado hoje na TV, em 1985, um esquete tirado de uma revista da Lyson Gaster, de 1928.*

**A estrutura dos espetáculos de revistas da Lyson era mais ou menos assim: o teatro tem o pano de boca. O pano de boca é o pano que fecha por completo o palco. O pano de boca**

*subiu, ele abriu o palco de uma vez. Ele desceu, fechou o palco de uma vez por todas. Depois que ele subia, via-se, logo atrás dele, uma cortina leve... quase encostada, onde estava o pano de boca. Então... enquanto os artistas estavam se preparando nos bastidores para fazer um esquete... outra atriz ou outro elemento, que podia ser uma cantora, por exemplo, vinha, abria a cortina, fechava a cortina atrás de si, e cantava fazendo um número de cortina.*

*Enquanto isso, os outros se preparavam atrás e o contra-regra armava o cenário para ser levado o esquete. A cantora terminava o seu número, naturalmente aplaudida, e entrava pra dentro.*

*A cortina se abria, aparecendo aquele cenário: uma sala com mesas, cadeiras, conforme era o esquete, ou a montagem do esquete...*

*O pano de boca servia para abrir e fechar a sessão. Ele não fechava entre o sainete e a revista ou durante os intervalos.*

*Esses números de cortina, entre os esquetes, nem sempre eram musicais.*



*Às vezes entravam duas pessoas contando uma piada de forma dialogada, só para fazer rir. Tinha um que era mais ou menos assim...*

*Entrava um português e dizia:*

*– Olha aqui, nós tamos cá a conversaire há muito tempo e tu sabes o que é a gramática?*

*– Claro que sei o que é gramática. Gramática é tudo isso que nós temos, eu garanto... tu garantes... às vezes. Caramba, isso é gramática, não é?*

*– Então... eu vou dar um exemplo pra você... tu sabes o que é um 'carcófatum' ?*

*– 'Carcófatum' ... olha que eu não sei o que é 'carcófatum'...*

*– 'Carcófatum' é o seguinte... vou te dar um exemplo: a alma mais pura e nobre que a tua...*

*– Aonde é que está o 'carcófatum' ?*

*– A alma-mais... a alma-mais..., mamais, mamais... mamais é 'carcófato'...*

– *É... outro 'carcófato' por favoite... dá-me outro exemplo...*

– *A alma minha gentil que te partiste deixando só um grande cabixe...*

– *Aonde é que está o 'carcófato'?*

– *A alma minha.. ma minha, ma ma-minha maminha é 'carcófato!' Maminha é 'carcófato'!!!...*

– *Outro exemplo...*

– *Ao sentir o hálito... da boca dela...*

– *Agora tu meteste a cadela aí...*

– *É...*

– *E agora eu quero que tu me digas, já que tu fizeste tanto 'carcófato aí... aonde é que está o 'carcófato' de tudo isso que tu diseste? Porque eu tomei nota aqui... tu me deste três 'cacófatos'... agora eu quero que tu me digas aonde é que tá o 'carcófato' de tudo isto...*

– *Ora bolas, não estou a entendeire onde é que tu queres chegar!*

– *Olha aí... mamais na maminha da cade-*

*la!!!...*

*Dentro de uma revista, entrariam, mais ou menos, oito cortinas.*

*Então, podia vir um quadro musical que era naquele tempo chamado o quadro de girls. A orquestra rompia, e elas dançavam, fazendo número de bailado, um show ou um clássico de ballet. Havia dois grandes artistas que faziam um número muito bonito, com cenário apropriado, mostrando os viciados em ópio. O bailarino se apresentava dançando sobre os efeitos do ópio. Um chinês entrava, batia o gongo, para entrarem as chinesinhas a caráter trazendo, na bandeja, o cachimbo com o ópio. Ele fumava e com ele dançavam uns dez bailarinos.*

*Depois que terminava esse número musical, vinha outro número de cortina pra mudar o cenário. Então aparecia uma sala, por exemplo, com um moço, desesperado, esfregando as mãos, aborrecido com o problema que pra ele era insolúvel. E entra o pai, o português, e diz:*

– Ué... o que que há meu filho? Estás aí todo, todo aborrecido, estás aí com essa cara...

– Não é meu pai, é que... eu... eu resolvi me casar, né...

*Naquele tempo, diga-se de passagem, quando um rapaz ia casar, até com o pai dele ele falava... quanto mais com o pai da noiva...*

– Eu vou me casar e eu queria falar com o senhor, pois eu queria que o senhor me desse permissão pra casar...

– Sim, quem é a lúndia estutuosa?

– Lúndia estutuosa não, meu pai... a feliz consorte...

– É... e quem é ela?

– É a Menina Pimenta.

– A Menina Pimenta!...

*Esse casamento é irrealizável!*

– Mas por que meu pai?

– *Porque, tu sabes, eu viajei muito, e... olha, pra encurtar o caso... numa dessas viagens, olha... a Menina Pimenta é tua irmã.*

*E o pai sai de cena. E o filho fica ali, pálido... num desespero terrível. Então, vem a mãe lá de dentro...*

– *Ah... que que é isso meu filho? Que palidez! O que que há?*

*E o filho, então, conta pra mãe:*

– *Ah, eu falei com o papai... vou casar com a Menina Pimenta, e ele me disse que com a Menina Pimenta... o casamento é irrealizável, porque minha minininha Pimenta é minha irmã.*

– *Ora... meu filho, isso não tem importância... casa-te. Casa-te porque tu também não és filho do teu pai.*

*Pano rápido, ou seja, fechava-se a cortina rapidamente e vinha outro número de cortina.*

*Havia muitos esquetes interessantes.*

*Há outro que eu me lembro em que o Alfredo Viviani fazia o turco. Grande artista, o Viviani... Ele fazia o turco, o caipira e o italiano... muito bem feitos. Era irmão do famoso Nino Nello. Aliás, eu achava o Alfredo Viviani melhor que o Nino Nello...*

*Então, ele entrava como um turco, com uma calça na mão e nisto entrava uma filha dele:*

*- Ia Habibi... eu fala pra eu... que eu comprou este calça aqui pra ire em casamento de Jorge, amanhã. Eu é badrinho de Jorge, mas calça está a um boquinho camprida aqui mulabaixo... eu pedia pra você pra cortar um badaço desse calça...*

*E a filha diz:*

*- Ah, papai,... agora eu não tenho tempo, não... Sei lá, pede pra outra... E eu vou cortar calça agora? E sai. Entra a esposa...*

*- Ô Aurora! Gorta esse calça pra mim porque eu vai em casamento de batricio Jorge Meghetti, eu é padrinho...você corta um badaço... pra mim ir no casamento?*

- Não, não... eu não tenho tempo, não... absolutamente eu não vou passar, nem cortar calça nenhuma pra você, não... E sai.

- Maldita hora que eu casa com brasileira... Devia ter casado com mulher que me abren-de primeiro a casar. Agora nem passa, não corta pra mim...

Vem um filho.

- Ô papai... o senhor tá aí... tá aborrecido?

- Tô! Eu falo pra sua irmã... falo pra sua mãe corta um bidaço desse calça aqui... e agora eu qué saber se você faz isso pra mim. Eu vai em casamento de batricio Meghetti. A calça tá um boquinho gomprida... você corta um badaço aqui pra mim?

- Ah, papai... por favor... eu sou homem! E eu vou cortar calça agora pro senhor?

- Não faz mal... eu marro um alfinete...

E ele deixa a calça em cima da mesa e vai lá pra dentro procurar o alfinete... Nisto vem a filha... e diz:

*– Coitado do papai... pediu tanto pra mim cortar a calça dele, eu não tinha tempo daquela hora...*

*Corta um pedaço da calça, alinhava e sai rapidamente, deixando ali. Sai.*

*Vem a esposa...*

*– Mas é, coitado... Salim vai no casamento... vai ser padrinho de casamento, porque que eu não vou cortar um pedaço da calça dele?...*

*Corta outro pedaço, e deixa ali. E sai.*

*Vem o filho...*

*- Ah... papai pediu pra eu cortar a calça dele, mamãe não cortou... minha irmã não cortou... ah... mas eu vou cortar a calça de papai, sabe?...*

*Corta e chama o pai.*

*– Papai... já cortei a calça do senhor. Pode vim...*

*– Ô filho bonitinho, filhinho babai. Ia ha-bibi!*



*Pega a calça e fica a cena vazia... Tudo vazio... só se ouve ele cantando lá dentro...*

*– “la habibi ia iumbá... armasame-me... ê ê ê ê ê ê, ê ê, ê ê...”*

*– Habiiiiibi... você é um verme francês pra cortar a calça pra ir a casamento...*

*E entra em cena.*

*– Vocês faz calça pra jogar futebol???*

*Havia muitos esquetes interessantes! Tudo isso dava muito trabalho para os maquinistas, porque cada apresentação dessa, movimentava diversos cenários: era cenário que saía pra lá, pra cá, cenário que subia pro urdimento... E outros que desciam. E, diga-se de passagem, nessa época, eu quero deixar aqui registrado até pra história (se isso ficar pra história...) que o maquinista da companhia era o famoso Vitor Costa, que depois de alguns anos foi o diretor da Rádio Nacional. Ele era o homem de maior confiança do Getúlio! E eu tive o prazer de trabalhar com ele ali junto, dormimos até junto, no mesmo hotel. O Vitor Costa era muito meu amigo... morreu cedo. Mas o ma-*

*quinista era o homem que mais trabalhava, para dar conta do espetáculo... Às vezes, eu o convidava pra sair:*

*– Vitor, vamos jantar, tá na hora.*

*Ele dizia:*

*– Não, hoje eu não vou jantar não... A companhia agora tá dando muito dinheiro, mas de repente começa a fracassar, e eu já estou acostumado a ficar sem jantar...*

*Outro esquete do Alfredo Viviani que merece ficar aqui registrado era um da Revista Seu Julinho vai!, aquela que foi feita a favor do Júlio Prestes. Naquele tempo, quem mandava era o PRP, Partido Republicano Paulista, e havia a propaganda de Júlio Prestes, governador de São Paulo, para presidente, pois ele era candidato à Presidência da República. E ele ganhou as eleições, só não assumiu porque... porque veio a Revolução de 30, onde ele deveria assumir, mas assumiu Getúlio dentro de uma Revolução. Mas isso é história. Vamos falar do teatro e, nessa revista aparece o Washington Luís em cena, que entra e diz:*

*– O meu filho vai nascer... ele será loiro como as libras esterlinas... ele será um dinheiro forte! Ele chamar-se-á Cruzeiro!*

*Nisso daí, entra um rapazola todo sujo... todo magro... todo feio... e diz:*

*– Papai!...*

*– Papai???... Fora daqui! Tu não és o meu filho! Miserável! Réis! Nem mil réis não prestam! Réis! Fora! O meu filho é outro! Meu filho vai nascer... chamar-se-á Cruzeiro!*

218

*E nisso passa... (o ambiente é uma maternidade) passa uma enfermeira com uma bacia na mão, passa o médico todo apressado pra dentro e pra fora, e o Washington Luiz ali assistindo àquele espetáculo de um parto.*

*Então, vem uma junta médica ali e diz:*

*– Excelência... o seu filho nasceu...*

*– Nasceu, meu Deus! Nasceu!!! Nasceu o meu filho!*

*E o médico diz:*

– *Excelência, ele nasceu morto.*

*E aí ele olha o filho feio que estava na porta olhando, magro, sujo, e diz:*

– *Miréis... meu querido Miréis!...*

*E abraça , e se conforma em ter o Réis...*

*Foi o Getúlio quem criou o Cruzeiro em 1942, mas ele já estava sendo pensado muito antes. E criticado...*

*Estávamos na época de Washington Luís! E, no prólogo da Revista, um ator dizia:*

– *Seu Julinho vai... e ele irá para o Catete porque assim querem todos os brasileiros... Lembremos dos feitos heróicos: os 18 de Copacabana!*

*A cortina abria e aparecia aquela Revolução, com tiros e mais tiros, onde morrem Martins, Miragaia, Dráuzio e Camargo, que nós conhecemos hoje como o MMDC, da Revolução de 32.*

*Um bilhete para Seu Julinho custava, naquela época, em 1928, dez miréis. Não deixamos*

*de lembrar que uma cerveja naquele tempo custava um miréis.*

*Depois dessa cena dos 18 de Copacabana, que era o prólogo, vinha a música, depois vinha uma série de coisas. Sempre com vários esquetes que eu não me lembro mais, pois, como os anos passaram a gente não se lembra de tudo, mas... o Teatro de Revista terá que voltar, né? Não esse teatro assim feito, como... esse teatro de Arena... que fez sucesso até agora, né? Nos anos 1940, o cinema foi o grande concorrente. Hoje é a televisão que está acabando com o cinema... e assim por diante.*

*Mas o Teatro de Revista, tenho certeza, vai voltar... Voltará, mas precisa ser um teatro igual ao daquele tempo, ou melhor, naturalmente com os recursos técnicos que há hoje, não é? Então, é triste: teatros aí pelo interior afora, teatros de primeira grandeza, foram derrubados e transformados em cinema... só com platéia e tela.*

*Aquilo não funciona mais como teatro. Teria de ser feito tudo de novo. Grandes cidades que existem pelo interior de São Paulo preci-*

*sam de teatro novamente. De novos teatros, onde haja urdimentos... senão, como levantar os cenários? É porque é assim que tem de ser, né?...*

*Não é fazer teatro por fazer... para fazer um teatro que faz de conta... Eu, francamente, não gosto de ver um teatro pobre, que põe um pano preto no fundo e tudo é feito só pra fazer de conta que aquilo é isso, que é aquilo, e só aparece sempre a mesma coisa... ah... só clareia e escurece.*

*Eu não sei bem se estão me fazendo de bobo ou se eu estou me vendendo...*

221

*Eu sei que é outro jeito de fazer teatro, outra época... mas e o espectador?...*

*O faz-de-conta atrasa isso, atrasa aquilo... não pode. A coisa tem que ser perfeita... tem que ter um cenário, não é? Havia cenários enormes como os cenários do nosso Luz de São Paulo, por exemplo.*

*Nessa Revista havia uma espécie de quadro de rua: a cortina abria e via-se a Rua Direita de São Paulo (dá pra acreditar?).*

*E descia aquele cenário todo. Via-se o povo passando na rua, aquele povo pra lá e pra cá, e um jornaleiro apregoando:*

*- A Gazeta! – (jornais da época) – A Platéia. A Gazeta, A Platéia, o Estado...*

*Ninguém comprava o jornal. E o jornaleiro apregoava e todos passavam reto.*

*O governo daquele tempo era... Arthur Bernardes.*

*– A Gazeta, A Platéia...*

*E ninguém comprava o jornal. Aí o jornaleiro passava pra lá, passava pra cá, ninguém comprava... e ele disse:*

*– Ah... já vou vender jornal já...*

*– Traz a morte do Arthur Bernardes...*

*Todo mundo comprou o jornal, porque Arthur Bernardes teve o seu governo de quatro anos, todo ele em estado de sítio, entretanto, ele deixou... nossa!..., ele deixou o Brasil numa situação economicamente razoável, mesmo governando em estado de sítio.*

*Em 1924, Izidoro Lopes bombardeou São Paulo. Telegrafaram pra Arthur Bernardes:*

*- Entregue o governo! Estão acabando com São Paulo. O Izidoro está acabando com São Paulo!...*

*Ele respondeu:*

*- É preferível destruírem uma cidade do que destruírem um governo constituído.*

*E ele não entregou o governo. Só o tempo... nos diria se aquilo era verdade.*

*Mas, voltando à companhia Lyson Gaster, quero dizer que os textos eram bem decorados.*

*Havia improvisação, em Revista é fácil isso acontecer, é... sai tudo comédia, né? Mas havia, e não deixava de haver, nunca, o ponto.*

*Hoje não existe mais o ponto... para preservar o texto. Porque havia o texto escrito, principalmente para os esquetes.*

*O ponto ficava dentro daquela cúpula, daquela caixa e ficava ali marcando... se ele*



*via que estava tudo correndo bem... ele não dizia nada e ficava quietinho ali.*

*Mas se o artista engolia um pouco de saliva, ele já dizia: tatatá, tatatá, tatatá... E a coisa não parava, né? Agora, hoje não! O teatro de hoje aí é decorado... mas é burro... Porque é só decorado...*

*Naquela época todos ensaiavam bastante.*

*O diretor era o Viviani, o Alfredo Viviani, que era o marido da Lyson Gaster... Naquela época não se falava diretor, mas ensaiador. Na companhia tinha, também, os irmãos dela: duas irmãs e um irmão.*

*E eles se apresentavam em São Paulo, na capital, iam para o Rio, para o interior, e a Lyson trazia outras companhias do Rio pra cá... Era como um cartão de apresentação, compreende? Havia grandes empresários naquele tempo, como o Jardel Jércolis, pai desse Jardel Filho, que era muito rico, fazia teatro e acompanhava a parte econômica da companhia.*

*O Teatro de Revista sempre dava muito dinheiro... A companhia da Lyson trouxe a*

*companhia do Jardel pra São Paulo e Santos.*

*Trouxe, inclusive, a Companhia Mulata Brasileira, do Rio de Janeiro.*

*A Companhia Mulata Brasileira era de gênero livre. Porque tinha um alvará especial para dar espetáculos, para maiores de 21 anos.*

*Claro que o teatro da Lyson Gaster era para adultos. Não se levavam crianças porque o teatro sempre começava às 9 horas.*

225

*No interior, exibia-se cinema mudo antes e, quando eram oito e meia, quinze pras nove, terminava o cinema.*

*Aí, o público para o teatro estava chegando.*

*E se a noite estava fria, então, o teatro se punha de gala, com a exibição das roupas de inverno que não era brincadeira.*

*Naquele tempo, durante o dia, a gente, no barbeiro, ouvia uma conversa mais ou menos assim do companheiro:*

– Amanhã eu vou a São Paulo...

Ora, pra sair de uma cidade de Lins... pra ir a São Paulo de trem..., ele tinha que ir a Bauru pra pegar a Companhia Paulista ou a Companhia Mogiana, que era pior. Eu não sei precisar quantas horas levava, mas levava um dia e uma noite pra chegar a São Paulo... E aí havia um número de cortina mais ou menos assim:

– Ah... você vai a São Paulo?

– Vou.

– Vai a negócios?

– Não, vou cortar o cabelo e fazer a barba...

Quer dizer, era uma época de fartura, em que um sujeito tinha a pachorra de acender charuto com nota de 500 mil réis!... mas isso é história. Vamos lembrar só do teatro... e... do nosso Teatro de Revista...

**Quadro VI**  
**Crises, Revolução e Diversões**



*O prefeito de São Paulo, doutor Prestes Maia, casa com uma senhora portuguesa, dona Maria de Lourdes Cabral. Tinha resolvido derrubar o Teatro Cassino Antártica. A meu pedido e com a simpatia da esposa, permitiu que eu fosse fazer mais uma temporada. Pedi três meses e acabei por ficar 11 meses e meio: Foi uma temporada de ouro.*

**Beatriz Costa**

### **Fofocas de Bastidores...**

Beatriz Costa começou a atuar em São Paulo, em 1924, no Teatro cassino Antártica. Ela era portuguesa e virou a *vedete dos dois países*.

229

Em 1928, veio para o mesmo teatro outra atriz portuguesa, que era do elenco do São José do Rio de Janeiro. Chamava-se Maria de Lourdes Cabral. A imprensa dizia ser ela descendente dos condes de Tomar, o que lhe dava ares de superioridade. Dizem que seus colegas de elenco a detestavam. Mais tarde, Maria de Lourdes Cabral seria a esposa do prefeito Prestes Maia. Depois disso, ela negaria sua antiga presença nos palcos. De qualquer forma, foi ela a responsável pela preservação, por mais algum tempo, do Cassino Antártica, um dos teatros mais importantes da história da revista em São Paulo.

Esse fato revela o prestígio das atrizes de revistas no mundo social e da política e, ao mesmo tempo, elucida sobre o preconceito com relação à profissão. Vedetes foram amantes de grandes políticos. Ultrapassada a fronteira em direção ao território dos homens poderosos, renegava-se o passado cujo fascínio estava ligado à sensualidade e aos espetáculos considerados mundanos, para assumir o papel de esposas puras e doces. Mas voltemos um pouco na história, para que possamos entender o percurso do Teatro de Revista em São Paulo até o seu desaparecimento ou transformação.

230

### **Loucuras da Moda...**

Os anos entre 1890-1914 precederam, em Paris, a Primeira Guerra Mundial. Essa época ficou conhecida como a *belle époque*, ou os *Anos Loucos*. Durante esse período, a ordem era *ter prazer e alegria acima de tudo*.

A Europa estava tensa e em crise e as pessoas resolviam seus problemas nas diversões noturnas sempre muito loucas e atraentes.

Durante esse período, fizeram muito sucesso os cafés-concertos, locais onde o prazer era garantido. Ao mesmo tempo o cinema começava a virar mania em todo o planeta.

No Brasil, como tudo chegava com atraso, o mundo do entretenimento começou realmente a mudar somente depois da quebra da Bolsa de Nova York, em 1929, o que afetou, claramente, a economia cafeeira. Foi quando revistas do *modelo Sebastião Arruda* começaram a não dar mais certo.

Buscamos, também, a modernidade. E ela estava orientada para os apelos sensoriais e para o espetáculo.

Entre 1927 e 1930, a grande sensação foi o do-lente tango argentino, sincopado nas harmonias dos corpos. Dançarinos com lenços no pescoço, *milongueros e milongueras*, invadiram a cidade de São Paulo com seus passos sensuais.

231

A *revista paulista* tomava a estrada em direção ao *show* de variedades. A crise se espalhava e viver de teatro estava cada vez mais difícil. Mas o pessoal do teatro procurava não se abater diante dos azares.

Ainda em 1929, algo aconteceu com jeito de milagre diante das circunstâncias: fundou-se mais uma casa de espetáculos em São Paulo!

A Sala Azul do enorme Cine Odeon, na Rua da Consolação, foi transformada em teatro. Ali se



instalou a Companhia de Margarida Max, que, depois, passou para o Cassino Antártica, juntando-se ao elenco Tom Bill e Genésio Arruda. A temperamental Margarida logo se desentenderia com a dupla para seguir sua carreira solo.

Nesse mesmo ano, Jardel Jércolis, vindo do Rio de Janeiro, instalou-se em São Paulo durante um bom tempo. Saiu do Brás, retornou ao Apolo, quando Nino Nello ainda estava no elenco e, aproveitando sua crescente popularidade entre imigrantes e *oriundi*, encenou a revista *Miss São Paulo*. Mas, em 1929, apenas o talento cômico e irresistível de Alda Garrido manteve acesa uma última chamazinha regionalista no teatro paulista.

232

Mesmo considerando que a revista estivesse já em processo de transformação, a política e a atualidade persistiam como temática revisteira.

Após a derrota de Júlio Prestes à Presidência da República, o teatro paulistano tentou mostrar algumas revistas de solidariedade a Getúlio Vargas, como estava na moda no Rio de Janeiro.

Foi o caso de *Seu Getúlio é na Batata!*, encenada por Genésio Arruda no *Moinho do Jeca* (nova denominação do ex-*Moulin Bleu*) e *Seu Getúlio Vai*, no Santa Helena, com Sebastião Arruda, em

1930 (como resposta ao *Seu Julinho Vai*, da Cia. Lyson Gaster). Obviamente, essas montagens não deram certo em São Paulo, onde não se apoiava Getúlio Vargas. Resistiram por pouquíssimo tempo em cartaz.

### **E Estourou a Revolução...**

Chegou enfim, o trágico e heróico ano da Revolução Constitucionalista. Antes de julho (em 24 de abril) o Teatro Boa Vista abrigou o famoso palhaço Piolim, numa tentativa fora da lona circense, aproveitando os efeitos do prestígio que lhe haviam emprestado Oswald de Andrade e seus companheiros da *Semana* e cedendo aos apelos de Tom Bill. Associada, a dupla não conseguiu se sobressair em meio à crise.

233

O acontecimento merece registro apenas pela curiosidade, considerando a união dos dois.

Com São Paulo sob regime de intervenção, Arruda ainda fez outra tentativa na série de estertores de sua melancólica queda de prestígio popular e arriscou uma paródia intitulada *A Cabana do Bastião*, ainda no Boa Vista. Fracassou mais uma vez e Nino Nello passou a ocupar o teatro, com menos sorte ainda.

No período da Revolução, os teatros, entre julho e setembro, refletiram o nervosismo das ruas, destacando-se apenas a temporada de uma companhia portuguesa de revistas e a de Procópio Ferreira, no Boa Vista, onde foi encenado, pela primeira vez, o antológico texto *Deus Lhe Pague*, de Joraci Camargo.

O resultado foi casa cheia, num fenômeno que a crise não permitiria suportar. A temporada se estendeu por praticamente dois anos, indo até fevereiro de 1934.

234 A reviravolta política que o movimento revolucionário ocasionou tornou ainda mais difícil a retomada dos rumos no teatro paulista. Em 1933 foi, mais uma vez, Nino Nello quem se apresentou à luta, com a Companhia Chantecler de Revistas Maliciosas, título que não deixa dúvidas quanto à espécie de espetáculos pretendidos. Nino Nello se assumiu sem modéstia alguma, como o *mais perfeito ator da revista nacional*.

Entre os títulos apresentados estavam *Mulheres, Jazz e Alegria; Filhas de Parra e Bem Nua*, indicando logo a natureza comercial do empreendimento. Resistiram apenas um mês em São Paulo e foram todos para Santos na contínua busca por público.

### PARADA TÉCNICA:

A burleta foi abandonada em favor da revista.

O interesse pelos enredos com seqüência era cada vez menor. A empatia maior era pela sucessão de quadros avulsos, sem ligação coerente. O *compère* não era mais obrigatório. Aparecia eventualmente, quando necessário. Essa figura estava destinada a ser, unicamente, um apresentador ou chefe de quadro. Os números musicais eram em maior número e agora vinham aparatosos, com desfiles de vedetes seminuas. Diminuía-se o número de quadros cômicos dialogados. Substituindo a burleta, surgiu o sainete, o gênero que projetou Oduvaldo Vianna e Nino Nello.

235

Depois da Revolução de 32, nosso cenário revisiteiro estava, definitivamente, mudado. O novo formato era muito mais próximo à diversão noturna do que às revistas de costumes, antes apoiadas nas confusões dos imigrantes. Mais *belle époque* ou *les années folles*. Menos caipira. Mais cosmopolita. Terminava uma fase do teatro musical paulistano. Começava outra.



## **Quadro VII**

### **Los Espectáculos e las Variedades**



## Novos Tempos...

A fase regional-nacionalista estava ultrapassada. Mas ainda havia uma platéia do contra que não gostava dos apelos diferentes das plumas, lantejoulas, de corpos bonitos, das luzes, dos cenários e dos figurinos extravagantes. Dentre os mais radicais, estava parte da colônia espanhola e seus seguidores mais moralistas. Para esses, o sainete parecia ter sido feito sob medida, como dizia Oduvaldo Vianna. Era uma forma teatral de dizer que não tínhamos somente revistas e teatro de entretenimento. Com o *Castagnaro da Festa*, o personagem italiano foi aprofundado e humanizado, superando o caipira ingênuo que não mais satisfazia as platéias.

239

Entretanto, nesse período perturbado e incerto, os espetáculos de variedades, indefinidos e imprecisos como a época, foram os que mais público conquistaram. Os novos tempos refletiram-se, mais uma vez, no teatro. Não era o gênero revista que envelhecia subitamente, e sim os costumes retratados. O interior se *civilizava*. Em consequência, personagens caipiras, convencionalmente ridículos, foram abandonados.

A sociedade urbana explodia demograficamente. O teatro cuidou de retratar exatamente os



costumes dessa cidade em crescimento, com os elementos curiosos que a compunham. Mas a mistura continuava. Foi quando surgiu *O Castagnaro da Festa*, ainda no início dos novos tempos (1928).

240

Em síntese, o sainete entrou em São Paulo no momento de crise atravessado pela classe teatral. Por ser um espetáculo curto, de ação condensada e direta, mostrou-se bastante adequado às exigências das sessões complementares de cinemas em que o teatro tinha vez. De Oduvaldo Vianna ao cineteatro, o sainete também se modificou. Foi ficando cada vez mais curto, para se adaptar às novas exigências do mercado. As apresentações teatrais nos cinemas (antes do filme e nos intervalos) alternavam-se entre sainetes, *revuettes*, atrações musicais e atos variados.

#### **PARADA TÉCNICA:**

**Variedades** é como são conhecidos os espetáculos imprecisos, sem estrutura dramática, misto de números musicais, esquetes, acrobacias, declamações etc... tudo pontuado com muito humor.

**Ato-variado** era um número de artista convidado para fazer parte da Revista naquele dia ou naquela semana. Como o nome está

dizendo, variava. Quem fazia o ato variado não era do elenco nem o quadro era fixo do espetáculo.

**Revuettes** era como também se chamavam as revistinhas apresentadas nos espetáculos mistos de *palco e tela*.

**O ponto** hoje desapareceu. Mas foi imprescindível, na época. Um dos motivos era o grande acúmulo de papéis e de trabalho que tinham os atores. Até a década de 1950, as companhias mantinham repertórios (isso era uma necessidade para que sobrevivessem, principalmente durante as excursões). Isso obrigava os atores a manterem *sabidos* e decorados vários papéis de diferentes peças. Assim, era absolutamente indispensável manter-se, como parte integrante da companhia, a figura do ponto.

Ele tinha de ficar sempre na cúpula, o *buraco do ponto*, no centro do proscênio e logo à frente do pódio do maestro-regente. Ali ficava escondido do público, mas absolutamente visível para os atores.

Havia, diante dele, um painel de botões ligados a diversos setores. Era ele quem dava os toques de advertência à execução da orquestra, à maquinaria, à varanda

para a mutação de cenários e à contra-regragem.

O ponto era, praticamente, o assistente direto do diretor e o diretor de cena. Fora do espetáculo, tinha de acompanhar os ensaios e até fazia as marcações de cena. Obviamente, durante o espetáculo estava sempre pronto a *soprar* o texto na hora em que pintasse um vacilo no ator.

### **A explicação que deixo aos colegas da nova geração...**

242 O público queria novidades. A união teatro-cinema, um complementando o outro (iniciada em 1915, como já vimos...), virava, agora, a grande coqueluche. Reforçando, lembremo-nos que esse casamento dos gêneros foi muito mais intenso em São Paulo do que no Rio de Janeiro. E que Nino Nello foi o personagem mais importante dessa união em São Paulo.

Em notas reunidas para um livro de memórias, que não chegou a ser terminado, que teve alguns capítulos publicados pela *Revista de Teatro* da Sbat, Nino Nello explicou como eram contratados os atores e falou sobre a importância das agências artísticas que então proliferaram na cidade.



*O ator Nino Nello*

Eram essas agências que formavam o *casting* para peças de teatro e, especialmente, para os cine-teatros que exibiam esses programas duplos, em São Paulo, Campinas, Santos e em outras cidades consideradas em circuito artístico. Transcrevo trecho bastante ilustrativo:

244 *Tivemos em São Paulo várias agências teatrais, que se encarregavam de colocar, de preferência, artistas de variedades. Naquele tempo o cinema era mudo e todas as casas, do ramo, mantinham pequenas orquestras, compostas em geral de cinco ou seis elementos. Depois do filme, exibiam números de variedades, em geral estrangeiros, que constituíam a grande atração do espetáculo, passando o filme a ser apenas a razão da consumação do tempo.*

*No gênero de variedades, lembramos alguns números que alcançaram grande sucesso, como Los Caiffas, Los Minervins, Los de Rios, Circo & Colla, Los Strambys, Los Mayer, Los Carellis, Los Colombos, Los Goldonis, Los Meninos, Comombi-Peris, Giacomini-Reni e tantos outros. Em forma modernizada, repetiam esses artistas a sina milenar dos funâmbulos, percorrendo o mundo apenas com o pequeno capital de seu número curioso.*

*As agências encarregavam-se de colocar os artistas, com datas preestabelecidas, nas várias casas de di-*

*versões com os quais mantinham convênios. Em geral, o prazo era de uma ou duas semanas em cada teatro, chegando os artistas a ficar em São Paulo anos a fio trabalhando consecutivamente...*

*Com o desaparecimento dos cineteatros, dedicaram-se os agentes remanescentes a colocar artistas em cabarés e boates.*

Uma dessas agências do tempo era a South American Tour, onde começou Lyson Gaster. Mas continua com a palavra Nino Nello:

*Os ordenados eram de fome; e, depois de atuar na Variatissima dirigida pelo saudoso Giovanni Gemme, decidi optar pelo gênero de variedades, pelo qual era no momento o mais bem remunerado. Consegui contrato com a South American Tour e fiz minha estréia em Buenos Aires no Teatro Cassino. Daí, com a mesma South American e outras empresas, percorri toda a Argentina e todas as repúblicas do Pacífico. Era, então Parodista Internacional."*

245

Nino Nello representou em italiano, em português, em caipirês, em turco e em espanhol, conforme a necessidade da hora.

Tornou-se o espelho vivo da atribulada vida dos teimosos artistas de São Paulo. A necessidade de

sobreviver era real e, talvez por isso, tenha feito de tudo sem se desviar da trilha do ator.

Passou por todos os gêneros e reprisou bastante, diante das reviravoltas e tropeços em que o teatro paulista incorreu.

Em 1921, por exemplo, há registros de que estava fazendo uma revista *de costumes paulistas* – É a conta! – interpretando o caipira Agapito para, logo depois, entrar ato variado de fim de espetáculo, como cantor napolitano.

246 E quando lhe faltava outro teatro, lá ia ele para as variedades dos cineteatros, indo se mostrar na Argentina, no Uruguai, onde foi chamado de *parodista internacional*.

Nino Nello cresceu nesse período de incertezas e euforias, quando a ânsia por alegres diversões era seiva vital.

Os anúncios das peças atraíam com promessas do tipo *uma fábrica de gargalhadas* ou *grande espetáculo para rir, rir, rir*.

Engajou-se na Companhia de Burletas, Comédias, Dramas e Revistas Nair Alves – a irmã do Chico Viola e, ali, não foi só o ator. Foi diretor e escreveu algumas revistas como *Espia só, Meu Nego!*, que agradou bastante.

Estávamos em 1922. De atuação em atuação, de gênero em gênero, de espetáculo em espetáculo, chegou a empresário. Foi quando Nair Alves comunicou a sua decisão de desistir da responsabilidade pelo grupo e voltou para o Rio. Então surgiu a Companhia Nino Nello, cheia de novidades, e uma remontagem de sucesso garantido: *Uma Festa na Freguezia do Ó*.

Mas a companhia não durou muito diante das dificuldades. Nino Nello ficou sem trabalho por uns tempos e reapareceu nos palcos em abril de 1922, dessa vez cantando *opereta*, no Boa Vista. Depois foi para o Rio, voltou a São Paulo e iniciou a carreira de peregrinações. Até que fosse reconhecido o *estilo Nino Nello*, muita água iria rolar.

247

Entre idas e vindas aos diversos gêneros e estilos, passando por tantos personagens, países e companhias, Nino Nello voltaria (em 1935) à italianidade de sua simpatia. Foi sua fase de total adesão ao sainete de ambiente ítalo-paulista – e nenhum lugar seria melhor do que o Brás, ao lado do autor pioneiro – e diretor – Oduvaldo Vianna.

Nessa ocasião, apresentaram *Um Casamento na Rua Caetano Pinto*, retomando a ambientação de *O Castagnaro da Festa*.





*Filho de Sapateiro, Sapateiro Deve Ser*

A forma síntese veio mais adiante, com o texto de João Batista de Almeida (irmão de Abílio Pereira de Almeida). O sainete se chamava *Filho de Sapateiro, Sapateiro Deve Ser*.

Na interpretação de Nino Nello e, posteriormente, na de uma porção de seus imitadores, a peça alcançou centenas de representações.

A data inicial que consta na censura é 11 de novembro de 1942. Segundo Miroel Silveira, *Filho de Sapateiro, Sapateiro Deve Ser* é um dos textos-paradigmas do repertório paulista, principalmente pelo fato de ter sido a semente da obra de Jorge de Andrade, *Os Ossos do Barão*.

249

Nino Nello escreveria e representaria, dentro da sua especialidade, cerca de 60 originais, quase sempre tendo como tema central a adaptação da migração italiana à realidade do País, assunto nitidamente paulistano, mais que paulista.

Esse esforço contribuiu para manter presa aos teatros uma assistência capaz de salvar da morte esse tipo de diversão. E acabou gerando nova reação da comédia paulista.

O exemplo mais concreto e importante de toda essa corrente foi *Filho de Sapateiro, Sapateiro Deve Ser*.

Em seguida àquela temporada no Brás – não era mais o ator que se distinguia no panorama do palco paulistano: era a companhia Nino Nello, que trouxe de volta o teatro ao teatro, pois não fizeram o espetáculo em sessões combinadas com cinema.

O sucesso de *Filho de Sapateiro, Sapateiro Deve Ser* pode ser conferido nas próprias palavras de Nino Nello:

*... fez temporadas em quase todos os teatros existentes em São Paulo, derrubados ou atualmente transformados em cinemas. Percorreu todo o interior não só de São Paulo, como Minas Gerais, Rio de Janeiro, Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul, onde em todas as cidades a chegada da companhia constituía um acontecimento e sua permanência uma semana de festa.*

250

E é Miroel Silveira quem traça o epílogo do comediante que ajudou a construir o tipo mais importante do Teatro de Revista em São Paulo:

*Muitos anos antes de falecer, a visão lhe fugia. Para contracenar, no espaço limitado do palco, marcados claramente todos os móveis e objetos de cena, ainda não era difícil.*

*Mas o ator tinha um espírito de luta e uma coragem, um orgulho, um pudor que o levavam,*

*quase cego, a atravessar a cidade de ponta a ponta, em providências que se faziam necessárias, sem o auxílio de ninguém.*

*Tomava o ônibus, metia-se no trânsito alucinado da cidade, e poucos sabiam que apenas enxergava sombras, manchas cinzentas.*

*Finalmente, premido pela situação econômica, sem elenco próprio, com atuações cênicas cada vez mais espaçadas devido ao encerramento do ciclo ítalo-brasileiro (aquela purgação catártica de que falamos, de uma sociedade que decidiu sepultar sua imagem impossível e talvez incômoda), Nino recolhe-se à casa do ator, onde vive ainda alguns anos sob a guarda de sua mulher Juliska Harlowe, primeiro quase sua filha pela diferença de idade, depois quase sua mãe pelo espírito de amor e caridade que demonstrou ao acompanhá-lo em seu clímax. Sucessivos derrames foram-no reduzindo até a morte.*

251

*Deixou um filho, que batizou como Nino Nello Vianello para legar-lhe um nome famoso, mas a quem aconselhava em seus últimos dias de triste retiro: Não siga o teatro, filho, não siga o teatro! É feito carne humana, e carne dói!*



## **Quadro VIII**

**A Vovó não Contava pra Gente...**



## Do Entretenimento aos Primeiros *Strip-teases*...

Da Revista ingênua e marota dos primeiros tempos ficaram marcas precisas: Lyson Gaster fixou-se na cena como revisteira-burleteira e caipirinha; Sebastião Arruda assentou o caipira no teatro; Genésio Arruda plantou, no cinema, o modelo para Mazzaropi; Viviani inventou o melhor turco; e Nino Nello, o arlequim paulista, adaptou-se aos tempos e às situações.

Mas houve mais gente nesse fogo.

A luta era insana para amoldar-se à volubilidade das platéias. *Os Crazy Years* de 1929, que sopraram influências tardias por toda parte, fizeram aumentar o número de espetáculos do chamado *gênero livre*, trazendo as primeiras tímidas tentativas de *strip-tease*.

255

Que caminhos percorrera o Teatro de Revista para chegar à idéia que temos hoje de um teatro rebolado em trajes sumários?

Esse gênero, *livre* para a época era a repetição do velho *ato de variedades* com alguns esquetes apimentados, em que a atração chamariz do grosso do público estava nos números mais ousados feitos por vedetes argentinas especializadas em se despirem em cena até os limites determinados pela censura.



O público masculino urrava os famosos brados de *tira e vira!*, obviamente jamais obedecidos.

Ou a polícia poria fim aos espetáculos.

Essa corrente, em meio às dificuldades pela subsistência, estimulou artistas brasileiros a aderirem à criação dos moinhos, uma alusão cabocla ou tupiniquim ao *Moulin Rouge* parisiense.

Em São Paulo, surgiram o *Moulin Bleu* e o *Moinho do Jeca*.

No Rio, havia um *Moulin Rouge*. Chegou, também, a era dos cassinos e dos *shows* tipo exportação.

256

### **A Era das Vedetes...**

A partir dos anos 1940, o panorama teatral do Brasil se modificava. Assim como toda a nossa sociedade. No Rio de Janeiro, as revistas, cada vez mais luxuosas, entravam na era Walter Pinto. A revista *É Disso Que Eu Gosto*, com Oscarito e Araci Cortes, de Walter Pinto e Miguel Orrico, em 31 de dezembro de 1940, inaugurou, no Rio de Janeiro, a fase do deslumbramento, levando essa tendência às extremas conseqüências. A forma suplantou de vez a ingenuidade e a improvisação. As coreografias, que chegavam a conter 40 *girls*, eram rigorosamente precisas.



*Detalhe do telão da revista Chuva de Vedetes, de Júlio Barreto*



*Araci Cortes, a mulata de belíssima voz, que ficou conhecida, também, em Portugal, no início de carreira. 1924*

Cortinas de veludo, cenários suntuosos, plumas, iluminação feérica, ao som da orquestra que tocava retumbante, faziam parte da grande ilusão. Cascatas não faltavam. Havia cascatas de fumaça, cascatas de espuma, cascatas de água, cascatas de mulheres. E, para garantir a exuberância das vedetes, Walter Pinto criou uma *escada gigante*. *Girls* e vedetes tinham que chegar ao topo e entrar nela através dos camarins do primeiro andar para descer seus degraus, um a um, sem olhar para o chão. Conta-se que Walter Pinto fazia as coitadas descer, em média, 30 vezes por dia, até que conseguissem fazê-lo com graciosidade e de cabeça erguida! Condição básica para ser uma vedete. E valia a pena! O público delirava e a revista ditava moda e lançava, além das músicas, ídolos que faziam fama na Europa e eram importados para o Brasil.

259

Araci Cortes, Oscarito, Mara Rúbia, Mesquitinha, Dercy Gonçalves, Virgínia Lane compuseram esse cast. E, no corpo de baile, havia bailarinos franceses, poloneses, portugueses, argentinos. Todos trabalhando sob rígida disciplina. O estilo da comichidade continuava irreverente. Mesmo debaixo de tantas luzes, a malandragem e o escracho comentavam fatos do dia-a-dia, ainda que em meio



*Mara Rúbia, a vedete que melhor fazia número de platéia*

às ameaças do DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda) do Estado Novo. A censura era rígida em relação às palavras, mas os textos sabiam insinuar pornografias e, repletos de sentidos duplos, ficavam abertos à malícia dos espectadores.

O nu *estático* era permitido. Em textos ágeis, agora sem o fio condutor, estas revistas eram uma seqüência de números de cortina, esquetes e quadros de fantasia.

### **Panorama Paulista na Era Walter Pinto...**

Para São Paulo, vinham quase todas as revistas cariocas. E aqui também se produzia. Seria inevitável que o modelo influenciasse a produção paulistana, que não era pequena. Mas o teatro paulista animava-se em outra direção. Também criado por italianos, surgia o TBC – na Rua Major Diogo – que começou em 1948. São Paulo transformou-se na capital mais cosmopolita, industrializada e culta do País. O público elegante procurava, agora, o Teatro de Revista somente como diversão repleta de alusões eróticas e brincadeiras com a atualidade. Viam-no apenas como teatro digestivo, porque não espelhava mais nossa sociedade. Havíamos nos tornado extremamente complexos.



*Dercy Gonçalves, a antivedete e representante oficial do humor esrachado*

A simplicidade direta das alegorias, das caipiradas, das confusões dos esquetes em que amantes se escondiam dentro de armários foi substituída por densos conflitos internos. Em São Paulo, a dramaturgia aprofundou-se em temas jamais abordados. O teatro sério traduziu, poética ou metaforicamente, o difícil momento político pelo qual o País passou. Mas quando nossos pais ou avós queriam beleza e diversão, atravessavam a rua e... iam ao teatro de revista! E não contavam pra gente.



*Dercy Gonçalves*





**Quadro IX**  
**Movimentos Naturais**



*Praça das Bandeiras no início dos anos 1950. Teatro de Alumínio*

O Teatro de Revista resistiu em São Paulo entre os anos 1950 e 1960, até desembocar no desastre ditatorial-militar de 1964. Além do Odeon e do Santana, havia o Teatro de Alumínio e o Teatro Natal que abrigavam as montagens cariocas e paulistas empenhadas no esmero da produção, com suas orquestras e todo aquele aparato necessário. O maior desses teatros era o Paramount, na Avenida Brigadeiro Luiz Antônio (hoje Teatro Abril, sede da Broadway paulista).

Não era só em teatros que se mostravam revistas ou fragmentos delas. Havia os cassinos, os moínhos e as boates, onde se apresentavam *shows* considerados, por muitos, como teatro de revista. Mas a revista de fato também havia mudado em sua estrutura.

267

#### **PARADA TÉCNICA:**

Aqui cabe uma reflexão sobre as mudanças estruturais no espetáculo. Havia convenções de cena e de marcações que hoje são desconhecidas. Pudemos resgatá-las por meio de depoimentos e da observação de fotos.

O espetáculo, organizado sempre em dois atos, estruturava-se assim:

**Prólogo musical**, que tinha a mesma finalidade de apresentar a companhia. A vedete não aparecia. A revista continuava entre esquetes, músicas e cortinas. Depois o **esquete**, cena elaborada especialmente para a estrela. Ela entrava no meio do esquete. Depois dessa apresentação vinha um número musical de encerramento do primeiro ato.

O **segundo ato** sempre começava com um número musical com as vedetinhas cantando enquanto as pessoas retornavam a seus assentos. No meio desse número, vinha o momento mais esperado: o número de platéia da vedete que entrava no meio do canto das mocinhas.

A seqüência seguia normal até se chegar à **apoteose**. Somente na apoteose é que havia os nus. Antes, nunca. Embora menos luxuosas do que as cariocas, em São Paulo as revistas também estavam, agora, calcadas no luxo e na sensualidade. A censura baniu os textos com alusões políticas. Daí a necessidade de divertir, cada vez mais, explorando o sexo.



*Eloína, 1959*



## Estrelas e Cômicos Atraíam Público...

A estrela da revista era sempre a vedete. Algumas de São Paulo ficaram famosas também fora dos palcos, pelas histórias que se contavam ou inventavam a respeito de casos amorosos com políticos famosos.

Essa atitude de *ser escandalosa, geniosa, ladra de maridos perfeitos* era forte componente desse ser chamado vedete. Além do mais, vedete tinha de ser bonita, escultural, porque nessa época apareceria de biquíni, cheia de plumas na cabeça.

Mas ainda não havia chegado a vez daquelas que eram só lindinhas. Ser só bonita não bastava. Tinha de segurar a platéia. Dominá-la em números de platéia. Uma das vedetes que mais brilharam na São Paulo dessa época foi Eloína, conhecida como "a favorita de São Paulo".

Outra importante e talentosa vedete do período foi Marly Marley.

E, como era de praxe, ela também sabia tirar partido do momento para se promover.

E ainda havia bons atores nesse período. Só a verdadeira revista (aquela que não era *show* de boate...) estava preocupada em ter bons comediantes.





*Marly Marley em Pega, Mata e Come. Teatro Avenida.  
1965*



*Marly Marley, ao centro, em Vai Acabar em 69, Teatro Avenida. 1963*



*Otello Zeloni. 1954*

Em São Paulo, brilharam, entre outros, Otello Zeloni e José Vasconcelos.

### **A Revista de Bolso...**

Era a grande escola de atores para as revistas. Naquela época, em São Paulo, uma revista considerada *grande* tinha de ter, pelo menos, 20 atores. Mas foi criada uma alternativa: era a revista de bolso, que podia ter um elenco de 12 ou, no máximo, 15 componentes.

Em uma grande revista, *boys* e *girls* ficam na fila atrás das vedetinhas que são aquelas *aspirantes a vedete* que acompanham a estrela maior.

Numa revista de bolso, vedetinhas e girls são a mesma coisa. Os cômicos têm menor importância nessas versões *pockets*. O mais marcante desses espetáculos quase alternativos é que não havia números de cortinas, pois não havia cortinas. Os quadros todos eram mais rápidos e as mudanças eram feitas com blecautes.

Muito a propósito, os quadros foram chamados de *flashes*. Eram espetáculos de bolso no Teatro Natal, as salas azul e vermelha. Era ali que as moças novas aprendiam que havia uma hierarquia na marcação de cena. Que o centro estava reservado para a vedete e, que conservada a distância, vedetinhas e *girls* só poderiam cruzar a cena por trás da estrela. Ou iriam para a terrível tabela que as condenava a multas.

275

Era ali que os empresários iam caçar talentos, enquanto os jovens aprendiam a profissão nessa escola concreta, sem teorias, mas cheia de dogmas, regras e deveres.

### **O nu em suave movimento...**

Os chamados *nus* (feitos sempre pelas *estrangeiras*) ficavam no fundo do palco, geralmente no alto. Às vezes eram até pendurados.

CINEMAS E TEATROS

J.V. apresenta  
**A REVISTA DOS MILHÕES!**  
**NO PAÍS DOS BILHETINHOS**

**ESPECTÁCULO MAXIMO DE 1961**

8 VEJETES + 20 BAILARINAS  
 15 MODELOS + 15 BAILARINOS

DIARIAMENTE às 20.22  
 QUINTAS - SÁBADOS, DOMINGOS  
 Descontos às 16.10h e 18.00h

Cast: José VASCONCELOS, Walter D'AVILA, Chico ZELON, Vicente de Paula, Magia, O TRIO JOYA, FERNANDA, O CORAL J.V., WILMA CABRAL, FRANCIS SEGRETO, GALILEU

PSYBRIA 6ª feira, dia 31 - às 2

**VEJETAS USAM CHUTEIRA PELA PRIMEIRA VEZ**

SALVE CAMPEDES DO



*a Estrela Única*

**MARLY MARLEY & GIBE**  
 os "carcarais" DO REBOLADO

**"PEGA, MATA E COME ..."**

as "divas"  
 JANETE BEZERRA  
 LISA LANDI - MARCIA  
 ANA LUCIA e as

os "carcarais" gôres!

TEATRO **5ª AVENIDA**  
 AV. RIO BRANCO, 222  
 JUNTO AO CINE IMPÉRIO  
 TEL. 37-5265




As moças nuas, mas com tapa-sexo, eram vistas de longe. Além disso, havia capas, plumas, brilhos e, às vezes, fumaça.

Na frente dos nus ficavam os *boys* e as *girls*. À frente das *girls* vinha o corpo de baile, composto por bailarinos mesmos. A fileira mais à frente era a das *vedetinhas* que podiam ter, cada uma, duas ou três falas, no máximo (às vezes uma era cômica). Assim estava preparada a cena para a entrada do cômico que, geralmente, era o dono da companhia.

Era ele quem ia buscar a estrela, a grande vedete, que deveria descer as escadas sem olhar para os degraus até chegar bem à frente do palco, no meio das *vedetinhas* (que geralmente eram seis e ficavam três de cada lado). Quando a vedete chegava ao centro, era o ápice do espetáculo: a apoteose final.

277

Foi nos anos 1960 que os nus começaram a avançar para o proscênio. Ao mesmo tempo que os corpos despidos investiam em direção ao *show de strip-tease*, as mulheres vestidas, na platéia, recuavam. Revista era espetáculo assistido por famílias. Mudou o caráter e, também, o público que a prestigiava.

## ***Strippers* ou nus artísticos?...**

Em São Paulo, eles invadiram o Teatro das Bandeiras, o Natal e especialmente o Líder e o novo teatro Santana. A primeira invasão foi a de um vírus que veio em série: *strip-teases* teatralizados. Atacaram quase todas as salas que apresentavam teatro de revista.

Os *strip-teases* teatralizados reduziram sensivelmente o espetáculo. O problema é que continuaram a chamar esses gêneros de revistas. Só que já não se *revia* mais nada. A segunda invasão foi a da grosseria, responsável pela desintegração do gênero (no sentido estrutural, mesmo). O palavrão gratuito e o sexo quase explícito tomaram conta desses *shows*.

278

A sugestão, a insinuação e a malícia eram as características mais tradicionais da revista. Sem querer ser moralista, a alusão era mais inteligente do que a explicitação. Sobre esses espetáculos que denominaram *revista*, podemos acompanhar o caminho, só observando os títulos:

- Em 1958, o Teatro Natal exibia *Elas só Usam Baby-doll*.
- No ano seguinte o Teatro das Bandeiras (a nova denominação dada ao antigo Alumínio) mostrava *A mais Bem Despida*, em que Raquel

Soraya – nome artístico de uma ex-girl do elenco de Chianca de Garcia, que morava em São Paulo e se apresentava como cubana fazendo seus números de *strip-tease*.

- Em 1959, a mesma cubana fajuta, declaradamente uma *stripper*, se encontrava no teatro Cultura Artística, fazendo uma revista chamada *Gerarda ... Naquela Base*.
- Em 1960, os títulos revelavam: *Strip-tease em bossa nova*, no Paramount; *O Negócio Está de Pé, E Agora... Tudo de Fora*, no Teatro das Bandeiras. No Teatro Natal, *A Coisa tá Esquentando*; *A mais Bem Despida* de 1960, no Teatro das Bandeiras.





No ano seguinte, *Tira ou não Tira* foi encenada no Natal, dando continuidade à tendência.

### **Flash...**

Em 1961, foi a frustração de José Vasconcelos que ainda tentou uma revista bem feita. Ele apresentou *No País dos Bilhetinhos*, em co-autoria com Zeloni. Mas tiveram um azar: centraram a crítica bem-humorada no governo de Jânio Quadros. A estréia foi marcada exatamente no dia da renúncia do homem da vassoura.

### **E Continuava...**

280

- Em 1962, *Toda Nua na Espuma* estreava no Natal. O título com *Tudo no Peito* escancarava no teatro das Bandeiras, onde o cômico Costinha dizia das suas.

- Depois veio *Tudo na Base... Lina*.

Outra empresa ocupava o Teatro das Bandeiras com *Esta Mostra tudo*, em que a estrela Marly Marley aparecia em segundo plano, suplantada pelas coxas e seios de Raquel Soraya – a que mostrava tudo.

Daí por diante, os títulos dão bem a amostra do que diziam ser teatro de revista:

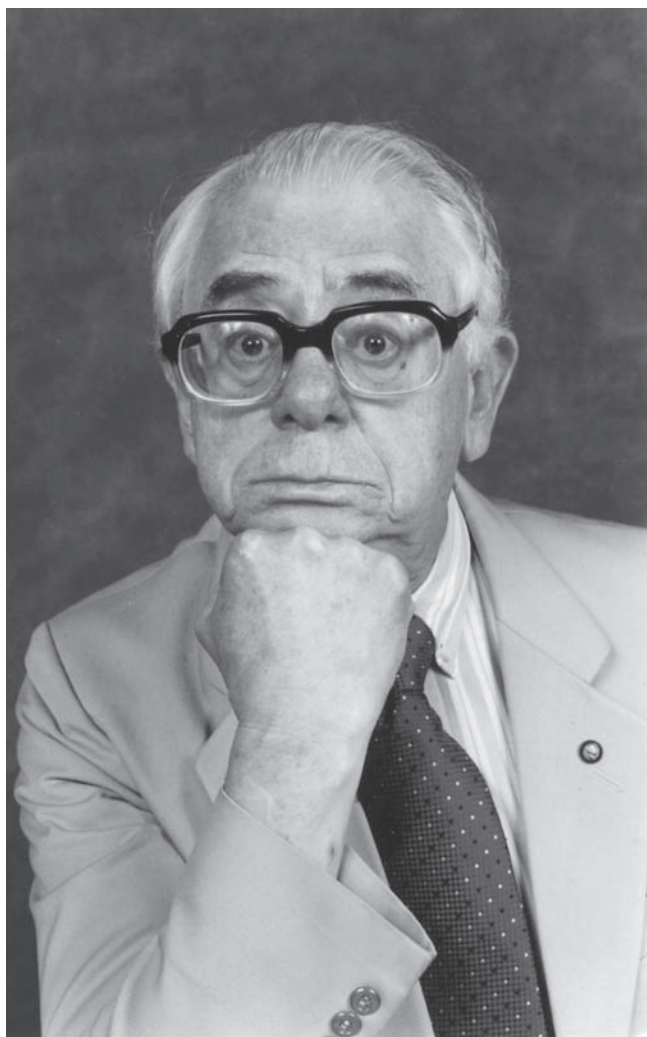
*Tô com Fogo no Fogo; Só dá Pelada; Sexi-bom, Uma Fada sem Camisola; Põe Tudo no Negócio; Vai com Jeito e Mete o Peito; Bota a Coisa na Coisa; Bom mesmo é Strip-tease; Satã Comanda o Strip-tease; Tira e Vira; Rebolado no Strip-tease; Ela se Despe à Meia-noite; Varietease; Esta É de ...Fru-fru; Rififi do Strip-tease; As Milionárias do Sexo; As Estrelas do Tapa-sexo; O Strip-tease É Nosso; Strip-tease em Fá Maior e Volúpias à Meia-luz...*

O vírus do mal-acabamento foi a invasão fatal ...

O desfile de títulos não revela toda a imensa produção desse teatro chamado revista. Crentes de ser esse o único caminho de salvação das bilheterias, os produtores insistiram na exibição nudista como chamariz e produziram espetáculos às pencas.

281

Em pouco tempo esgotou-se o filão. Pior. Contribuiu para que as pessoas tivessem uma idéia totalmente distorcida em relação ao gênero que desaparecia. E, pior ainda, mostravam espetáculos muito malfeitos e mal-acabados. Estavam, agora, longe de serem tomados como espelho da produção da época. Difícil enquadrá-los como espetáculos de revista. Alguns, no entanto, recusaram-se ceder a essa descaracterização. Foram poucos os defensores do gênero que mantiveram a elegância e a comicidade. Três desses adoráveis sonhadores deram-nos seus depoimentos...



*José Vasconcelos*

## Entreato ou Cortina 3

### Três Monólogos

(para serem ditos antes da apoteose)

#### **Monólogo um:** *Eu Era o Espetáculo*

(Em cena, o senhor José Vasconcelos. Luz.)

Comecei a fazer revista, aí pelos anos 1949 e 50. Foi no Teatro São Caetano e a peça chamava *A Copa do Mundo*, em 1950. Depois, trabalhei ao lado de Mesquitinha, um dos melhores comediantes que conheci na minha vida. Trabalhei com Walter Pinto, Grande Otello, Silva Filho. O teatro de revista foi o grande responsável pelos espetáculos de humor.

Naquela época, havia comediantes espetaculares. A graça espontânea surgia na hora. A gente sabia qual era o desfecho e o resto a gente inventava. Era assim que se fazia o teatro. Eu fiz teatro de revista até 1958. Produzi *Meu Esporte*, do Sílvio Taco. Depois, fiz o meu primeiro espetáculo solo que se chamava *Eu Sou o Espetáculo*. Isso foi em 1959/60, quando explodi e voltei pro teatro. Fui para o Paramount.

Depois, viajei pra Europa. Fiquei um ano e oito meses fora. Quando voltei, assumi de novo o Paramount e fiquei mais dez anos lá, até 1970. Aí houve um incêndio lá e eu tive que mudar para o Teatro das Nações. Foi quando comecei a fazer os teatros alternativos que é parecido, mas não é a mesma coisa que a grande Revista.

Em 1970, montei o meu espetáculo mais ousado de humor que foi *2002, uma Prosopopéia do Espaço*, na qual eu fazia sete personagens. Eu estreava meus espetáculos sempre em São Paulo. Depois ia pro Rio e, em seguida, viajava o Brasil inteiro. Sempre como primeiro cômico da companhia.

O primeiro cômico tem, além do seu trabalho no palco, a responsabilidade de manter e cuidar da produção. Tudo se concentra no seu trabalho. Agora, o melhor disso tudo é o apoio do público. A gente gosta é do reconhecimento do público. O reconhecimento dos jornalistas, pra mim, não tem valor nenhum. Ele escreve quando você está bem.

Quando você não está bem, ele não fala mais de você. Principalmente, quando você fica mais velho, entendeu?

A primeira vez que fui trabalhar como comediante fora do Brasil, foi em Portugal, ao lado do primeiro ator, o José Fernandes da Silva, empresário português. Depois viajei pra Argentina, fiquei lá uns cinco anos fazendo teatro de revista com os grandes comediantes argentinos. Fiz a mesma coisa em Santiago do Chile e voltei ao Brasil. Depois voltei a Portugal.

Dois fatos marcaram essas minhas apresentações solos. Foi quando eu estreei em Moçambique, num teatro chamado Malhangamebi, para 6 mil espectadores. Quando cheguei em Torres São Marcos, capital de Moçambique, o dono do teatro veio me receber no porto e disse:

– Zé, os teus seis dias no teatro estão absolutamente lotados.

O teatro estava lotado, seis dias, antes da minha estréia.

O outro foi em Viña Del Mar, no Chile, em 1980. Fiz um espetáculo para 35 mil espectadores. Foi a coisa mais emocionante da minha vida, quando terminei o espetáculo, aquelas 35 mil pessoas de pé aplaudindo e gritando:

– Brasil!!! Viva o Brasil!!!

Eu chorava feito criança. A minha mulher disse:

– Eu nunca vi você tão emocionado como nesse dia.

Acho que todas as revistas das quais participei foram importantes. Todas: a primeira porque foi a primeira, a segunda porque foi a segunda, a terceira porque foi a terceira... e aí fui trabalhar com o maior produtor de espetáculos e revistas do Brasil que se chamava Walter Pinto. Fiz duas peças com ele. Uma delas foi a famosa *Tem Bububu no Bobobó*. Depois, segui minha carreira solo. Hoje eu desenvolvo um trabalho de teatro com a terceira idade. Tem gente mais idosa, tem gente com minha idade e até um pouco mais moça ainda. E eles fazem uma pergunta que é constante:

– Zé... o que é que nós temos que fazer pra que os nossos filhos venham a nós?

Alguns temem ser abandonados em lugares só pra velhos, longe dos filhos. Eles temem ser esquecidos. Esse fato de eu ser comico

e passar sempre pelo lado bom da vida da comédia, acaba criando um vínculo com o público e com a vida. Mas, eu também mudei. Com o tempo, passei a me preocupar mais com as pessoas individualmente. Não procuro mais só fazê-las rir, mas fazê-las entender o *porquê*, da vida. Mas o tempo do teatro de revista foi a melhor época da minha vida. Foram duas épocas distintas, as duas emocionantes, maravilhosas. Eu não quero que as pessoas me prestem homenagem depois de morto. Essa homenagem não vai valer nada pra mim. Por que prestar homenagem depois que você morreu? Eu não vou nem tá sabendo de nada? Que adianta? Mas não é? Prestar homenagem aos grandes palhaços, depois que eles morreram? Os americanos têm uma coisa fantástica que é deles. Eles prestam homenagens às pessoas ainda vivas.

O rádio foi a primeira paixão. Eu vim do rádio. Comecei em rádio em 1949. Fiz rádio até 1950. Aí eu pulei para o teatro. Fui do teatro à televisão. Assim que ela iniciou, eu botei a minha cara. Fiz o primeiro programa de humor da televisão. Depois, eu fiz cinema. Mas, de todas essas minhas paixões, a mais fantástica é pelo teatro. Porque você tem a



resposta imediata. Se você for um enganador, o cara levanta e vai embora.

Na televisão, tem um monte de enganador, e a televisão continua funcionando. E eles fazem e desaparecem. Eu gosto de ser humorista no teatro. Esse é o humor que eu sinto físico.

Fim do 1º monólogo.



*Marly Marley*

**Monólogo 2: A Vedete de São Paulo**  
(Entra em cena Marly Marley.)

Nem pensem em me chamar de senhora...  
pelo amor de Deus...

Eu estreei no teatro de revista em 1955 e fui até 1964, quando a revista começou a morrer. Ainda fiz mais um ano, mas aí eu digo que não era mais revista, era rebolado. Porque, infelizmente, a ditadura acabou com o teatro de revista. O forte do teatro de revista era a sátira política. E nós fomos totalmente proibidos de fazer charge política. Nós trabalhávamos com censores na platéia.

Eles acompanhavam tudo com o texto na mão. Se nós mudássemos uma palavra, uma vírgula, era sair dali e ir direto lá pra essa Estação de Sorocabana, onde havia os homens daquela época, e dali dificilmente você saía.

A diferença entre teatro de revista e o teatro rebolado é muito grande. Primeiro porque, no rebolado, era uma coisa reduzida, eram números assim, esquetes já...(pausa)

É gozado. A ditadura foi uma faca de dois gumes. Ela proibia tanta sátira política, e ela

liberava o palavrão! Foi aí que o rebolado começou. Palavrão... palavrão... porque era a única maneira de se sobreviver no teatro. Nós tínhamos que sobreviver. Todos tinham que sobreviver. Então, ficou tudo na base do palavrão e eu saí fora. Foi isso que a ditadura e a censura fizeram com a gente.

Foi isso que a censura fez com o Ary Toledo. O melhor *show* do Ary Toledo, que é *A Criação do Mundo Segundo Ary Toledo*, onde tem a música da Independência do Brasil (coisas lindíssimas!), é tudo charge política. Ele foi proibido de trabalhar em todo o território nacional durante três anos. E aí teve que voltar como? Porque você tem que sobreviver... Você vai sobreviver como? Naquela época, nós estávamos começando a vida... ninguém tinha condição. Eu não morava num apartamento como eu moro agora, que é meu. Não... a gente morava em coisa alugada. A gente estava começando a vida, lutando. Nós e milhares de pessoas. Aí ele começou a fazer *show* com palavrão. E, então, a censura permitia, mas colocava na porta do teatro: *esse espetáculo foi considerado pornográfico pela censura federal*.

Os censores eram pessoas totalmente ignorantes, que não sabiam absolutamente nada: nem de teatro, nem de como dizer o texto, nem sobre os autores. Vou contar um caso que aconteceu com a gente (não é piada não, isso morre por piada, mas não é piada não...).

Nós éramos obrigados, antes da estréia, a fazer um ensaio para censura. Aí sentaram-se aqueles dois senhores na platéia. Se você perguntasse qual era o grau que eles tinham de estudo, estou pra te dizer que na época acho que era primário e olhe lá. Porque até pela letra a gente percebia que não eram pessoas que tiveram um estudo, entendeu? E houve uma das peças em que o censor parou o ensaio e falou:

– Não! Tem que cortar essas três linhas.

Aí o ator virou e falou:

– Mas... peraí... Shakespeare escreveu isso há anos. Só não falou *há 500 anos*, só falou *há anos*.

Ele falou:

– Tá, então você fala com esse Shakespeare que isso está cortado.

Não é piada. É verdade.

E no teatro de revista não tinha como não falar de política. As pessoas ficavam esperando. Eu me lembro que um dos números de maior sucesso que vi no teatro de revista era um quadro que tinha o Jânio Quadros e o Ademar de Barros. O ator entrava caracterizado de Jânio, um cara com a vassoura. Você olhava, você tinha impressão que era o Jânio, imitando a voz do Jânio. E o Ademar com aquela barriga, falando pelo nariz como ele falava, e ali eles faziam a graça toda e cantavam, entendeu? Olha..., essa era a graça da revista! Era, realmente, a charge política. A gente via o teatro de revista assim, lotado, se enchia de alegria e ao mesmo tempo de muita tristeza. Porque aí você olhava no fundo do teatro, na parede, encostados lá, geralmente, havia oito ou dez homens da polícia federal. Pra ver se você falava alguma palavra que tinha sido cortada do texto, aquele famoso lápis vermelho.

O lápis do censor era vermelho, cortava a palavra. Às vezes, nós tínhamos o texto todo decorado, porque nós ficávamos ensaiando, 50, 60 dias, mandávamos os textos com antecedência pra censura, mas eles sempre davam a respostas três, quatro dias antes da estréia.

Então, você imagina um trabalho de atriz, que decorou um texto, e dois ou três dias antes da estréia ter que cortar a sua fala. Pra quem faz trabalho de atriz, sabe que não é fácil. Então, isso é uma coisa que me magoava muito. Talvez seja esse o motivo do terror que eu tenha com a palavra censura.

No dicionário da minha vida há duas palavras que não constam: censura e ditadura. Eu não censuro nada, não censuro ninguém e também não aceito que me censurem.

Muita gente sofreu. E foi a ditadura que acabou com a charge política que era o nosso forte. O público ia para isso. Foi a censura que acabou com o teatro de revista.

Eu trabalhei muito aqui em São Paulo e trabalhei no Rio também. Mas o meu forte foi aqui. Eu fui a única vedete de São Paulo.

A única que surgiu em São Paulo. Fui estrela, né? As outras surgiram no Rio.

Para se chegar a estrela, é a mesma coisa que você começar a trabalhar num banco como atendente de balcão, passa pra caixa, passa pra tesoureira, passa pra subgerente, passa pra gerente e vai pra diretoria. Você chega no cargo máximo. No teatro de revista, você começa como *girl*. Depois, você passa a bailarina, mas pra ser bailarina na época, no teatro de revista, você tinha que ter noção do balé clássico. Então, eu fiz oito anos de balé clássico no Municipal, com o Josi Leão, que era o professor na época. Aí eu comecei a ser bailarina de terceira fila, depois bailarina de segunda fila, depois bailarina de primeira fila. Aí eu passei a ser vedetinha. (vedetinha vinha na frente da cortina para anunciar a atração que iria se apresentar, enquanto trocavam o cenário atrás. Mas era tudo muito prático, com rodinhas. Podia ser, por exemplo, uma dupla que cantava, não dupla sertaneja que, na minha época, sertanejo não tinha vez, certo? Quer dizer, uma dupla que cantava muito bem. Tinha até trechos de óperas. Ou um bom músico tocando...).



Aí, depois da vedetinha tem, a *vedete*. Ela faz esquete, começam mais as dificuldades porque no esquete já tem mais responsabilidade, porque é onde entra o tempo de comédia. E a verdadeira comédia, pra mim, está no teatro de revista. Porque no teatro de revista nós aprendemos fazendo... e a gente sabe que a graça fica mais graça, quando você faz tudo a sério. Quando você quer fazer engraçado, ela fica ridícula e sem graça. Isso eu aprendi no teatro de revista. Aí depois da vedete, vem a estrela, que é a grande atração do espetáculo e que não deixa de ser, também, uma vedete. O público espera o número da estrela-vedete.

De *girls* a vedete, levei uns seis anos, mais ou menos. Mas é a estrela do espetáculo que faz um produtor ganhar muito dinheiro ou entrar pelo teto. Eu, graças a Deus, consegui que todos eles ganhassem. Mas, só pra chegar a ser bailarina de terceira fila, eu tinha um ano de Balé Clássico.

O dono da companhia vestia todo o elenco, menos a estrela e as vedetes. Então, era aquela concorrência! Cada uma queria ter a roupa mais bonita do que a da outra... a

da estrela, então, nem te falo!... era luxo no palco, e era luxo na platéia, também.

Quero dizer que tive muito apoio da minha mãe, quando penso no preconceito que havia com as mulheres no teatro de revista. E que eu aprendi muito com meus colegas de profissão. Trabalhei até com o Vicente Celestino.

É difícil falar com quem eu mais gostei de trabalhar. Eu gostei de todas as peças que fiz com o Zeloni e amei todas as peças que fiz com o Vasconcelos. Aliás, foi com o Vasconcelos que aprendi as coisas mais importantes da profissão... Primeiro, aprendi o que é, exatamente, o profissionalismo. E aprendi que você tem que ter amor naquilo que faz.

Isso tudo eu agradeço ao Vasconcelos e sempre falo, em todas as entrevistas, que ele foi meu professor. Ele era generoso e ensinava todas, sempre mostrando que quem não tem amor pela profissão não tem profissionalismo. E eu procurei manter isso em toda a minha vida.

Eu fiz produções minhas também com o Jipe e com o Simplício. Nós fizemos uma socieda-

de, produzimos cinco ou seis revistas e nos saímos maravilhosamente bem. Ganhamos dinheiro, porque quem ganhava dinheiro naquela época era quem produzia. Porque os teatros lotavam. Eu não me lembro de todas, mas tenho todas elas dentro do meu coração. Mesmo as últimas, que já eram teatro rebolado, uma coisa mais apelativa. O carinho é o mesmo porque nós não tínhamos culpa das mudanças.

Hoje, não daria mais para voltar. Nós temos pessoas talentosas para a revista, como a Cláudia Raia, por exemplo. Com o corpo que ela tem, é bailarina, eu vi o espetáculo dela, ela canta direitinho, tem uma veia para o lado do humor, excelente... essa daria uma baita de uma vedete. Se tivesse o teatro de revista, eu garanto pra vocês que hoje Cláudia Raia seria uma estrela de teatro de revista.

Mas não volta. Porque o problema todo é financeiro. Essa é a grande dificuldade para o teatro de revista voltar. Financeiramente, é inviável. O guarda-roupa de uma revista é muito caro. E tem de pagar os ensaios. E o elenco é numeroso. Tem, pelo menos 30

bailarinas e bailarinos. Precisaria ter 5 milhões de reais. Quem é que tem 5 milhões de reais na mão pra abrir a cortina? Vamos supor até que alguém tenha.

Você abre a cortina. E pra manter? E pra pagar a mídia? Então é inviável. É uma pena. É uma pena que os jovens não conheçam o teatro de revista. Teatro de revista não é só mulher lindíssima (que era obrigatório), não são só plumas, não são os paetês.

O teatro de revista mostra o verdadeiro talento do artista, porque no teatro de revista você tem que saber dançar, cantar e representar. Você não pode enganar em nenhum desses três quesitos. Você tem que fazer os três, perfeitos.

No meu caso, os produtores da época acharam que eu preenchia bem todos os quesitos e tinha algum talento pra ir mais rápido.

Depois que passei a ser vedete, em menos de dois anos eu já era estrela de teatro de revista. E, aqui em São Paulo, não tem outra vedete. De São Paulo! Que tenha sido estrela. A única que existe em São Paulo,

isso pra mim me enche de orgulho, é Marly Marley.

No Rio houve Virgínia Lane, Mara Rúbia, Eloína, Nélia Paula e outras. Em São Paulo, você pode vasculhar, só Marly Marley. As outras, não. Se hoje existisse, o teatro de revista teria o mesmo público que sempre teve. E é uma pena, porque... é um tipo de teatro que pode revelar grandes atrizes e grandes atores.

Pra mim, as maiores atrizes do Brasil vieram do teatro de revista. Bibi Ferreira, Dercy Gonçalves, Nicete Bruno, que fundou o Teatro de Alumínio (teatro onde eu estreei, ali na Praça das Bandeiras) Marília Pêra!...

Pra mim, essas são as maiores, porque ser atriz não é só representar. Representar, se você tiver um pouco de talento e tiver uma faculdade ou um bom curso de teatro, você pode aflorar esse talento e ser uma boa atriz. Boa atriz pra mim, é... no todo. É boa atriz aquela que sabe representar, que sabe cantar e que sabe dançar.

E eu acho que fui, pelo menos razoável, porque não teria sido contratada por Vicente



*Eloína*

Celestino e Gilda de Abreu pra fazer três operetas, se eu não tivesse pelo menos esses três talentos que são os principais.

Mas eu só tenho lembranças maravilhosas, foram tempos muito felizes...

Com certeza. E eu digo que se um dia eu ganhar na loteria, eu não quero comprar nada, porque o que eu tinha que comprar na vida, eu comprei. Eu nunca pedia muito a Deus. E só quero sempre olhar pra cima e saber que o teto é meu. E isso eu tenho, graças a Deus.

302

Se eu ganhar na loteria, eu não tenho que comprar nada, porque, sei lá..., nada vai no caixão, porque não tem gaveta.

Portanto, se eu ganhar na loteria... que eu produzo um espetáculo de revista, eu produzo.

Fim do 2º monólogo.

**Monólogo 3: Eloína, simplesmente Eloína**  
(Entra em cena, Eloína.)

Hoje, moro em Porto Alegre, com meu segundo marido, que foi meu namorado quando éramos jovens. Eu estava viúva e reencontrei-o depois de 30 anos, quando decidimos morar aqui. Eu nasci em Porto Alegre e foi muito bom voltar. Foi quando resolvi fazer o curso de teatro na Universidade Federal e continuo fazendo teatro sempre que posso aqui mesmo, no Rio Grande do Sul.

Não são mais revistas. Interpreto personagens, faço grandes textos e ajudo jovens atores. Mas o fato de ter feito uma faculdade de teatro reforçou minha paixão pelo teatro de revista. Consigo ter uma consciência crítica e distanciada, o que me mostra, com clareza, toda a importância de nossa trajetória. E, cada vez mais, orgulho-me de ter sido vedete. O início foi em 1953. Eu tinha 16 anos; menti, pois, que tinha 18. Eu morava no Rio de Janeiro e fazia um curso de inglês em frente à casa da Mara Rúbia.

Ficamos amigas, pois eu era sua fã. Lembro que ela sempre dizia: *Eu sou vedete lá fora.*



*Mas aqui em casa, quando eu fecho a porta, não sou ninguém. Sou apenas uma mulher sozinha.*

Foi também Mara Rúbia quem me deu a primeira lição: *Quando te perguntarem se sabes fazer algo, diz sempre Sei. Porque depois a gente aprende.* Por causa disso, quando Colé e Zilco Ribeiro me abordaram na rua perguntando se eu sabia dançar e cantar, respondi sem pensar: *Sei*. Menti. Como menti a idade também naquele dia.

304

Estreei no Teatro Follies na revista *Mulheres, Cheguei!* Cheguei ao teatro às 5 da tarde e entrei em cena às 8 da noite. Nélia Paula cantava *Risque* e as *girls* desfilavam em *soirée*.

Eu era uma delas e, até aí, foi tudo bem. O meu segundo quadro era com luz negra... e não me avisaram nada! Só se viam os sapatos e as luvinhas (era um número de sapateado...) e errei tudo. Quase me mataram de tanta bronca que levei. O meu terceiro quadro foi menos catastrófico, pois era o quadro das operetas e se fazia uma paródia de *O Morcego*. A gente entrava com a capa

fechada e depois abria para mostrar o corpo (de maiô, naturalmente).

Em 1954, fui para São Paulo com o empresário Geisa Bôscoli. A estrela era a Luz Del Fuego e tinha a Dorinha Duval, também, como vedete. Ela era estrela do *Night and Day*.

Depois, voltei ao Rio de Janeiro, para trabalhar com Mary Daniel (mãe do Daniel Filho) e Juan Daniel. No Teatro Recreio. Eu fui ainda como vedetinha e a revista se chamava *Rei Momo de Touca*.

Voltei para São Paulo e estava ensaiando, novamente, com a Luz Del Fuego, quando apareceu o empresário Ricardo procurando moças para desfilarem para o Mappin. Eu topei na hora. A gente desfilava com roupas do Mappin, com a orquestra Cassino de Sevilha e fazíamos essas apresentações em clubes, com bailes. Na volta, fui para o Lord Hotel, contratada pelo Don Ciccilo, da Boate Lord. Não era uma revista. Era *show* com *atrações*. O *show* é diferente da revista, porque as pessoas bebem, e tem de ser tudo mais curto e mais rápido. Não tem cortinas. São *flashes*.

Havia um *show* à meia-noite e outro às 2 da manhã. Eu fazia o último. Eu tinha uma roupa maravilhosa com um candelabro na cabeça. Eu descia com todas as velas acesas. Aquilo pingava nas minhas costas e doía, mas era lindo e eu agüentava.

Em 1955, eu estava numa revista que fez muito sucesso: *Gente Bem e Champanhota*. Era na Companhia do Colé e, no elenco, estava a Nélia Paula. Em seguida, fui para Punta del Este, com a Norma Benguel.

Os anos se passaram e eu fiquei sempre nessa vida entre Rio e São Paulo, entre *shows* e revistas. Passei a vedete e a estrela das companhias. Em 1964, fui *Rainha das Vedetes*. Em 1966, fui para a TV Tupi (do Rio), num programa chamado *Black and White*. Eu fazia um quadro com o Silveirinha que era um sucesso. Nós éramos dois mendigos, sentados num banco, de praça e chegavam alguns grã-finos falando de banquetes, de viagens e de trajes maravilhosos. Eu repetia tudo ao contrário. Por exemplo, se a mulher falava que comeu caviar eu dizia que comi um pastel estragado e frio. Era muito engraçado.

Os artistas das revistas foram para a TV porque ali se tinham um salário fixo e mais segurança. Mas, às vezes, o sucesso subia à cabeça. Silveirinha, por exemplo, foi pedir aumento de salário para o Boni (que era o diretor da Tupi). Resultado: o quadro acabou porque ele foi despedido.

Atuei muito em São Paulo e a imprensa me deu a faixa com a inscrição *A vedete das curvas de São Paulo*. Esse era um costume que veio do rádio e se chamava *O Regime da Faixa*. Era uma espécie de premiação dada por um grupo de jornalistas. Nessa época, eu fazia um programa de variedades na TV Record de São Paulo, que foi um dos melhores musicais de TV do País.

Como vedetes, nossas atividades paralelas incluíam títulos que nos promoviam. Em 1969, por exemplo, fui madrinha do Vasco; e Sônia Mamede, rainha do Botafogo. Nesse mesmo ano, eu estava em cartaz no Carlos Gomes do Rio com *Rio, Sol e Fantasia*. Quer saber o autor? A gente dizia *vários autores* porque a essa altura o texto era uma coletânea de esquetes. O produtor era o Colé. Ele assinava o espetáculo.

Diziam muita coisa das vedetes e arrumavam um caso amoroso pra cada uma de nós. Até hoje ainda me perguntam se fui amante do Juscelino. E eu respondo que não. Porque essa é a verdade. Ele era muito simpático comigo, mas não houve nada. Se tivesse sido, eu diria. Muitas confirmavam as fofocas que, às vezes, eram uma invenção. Agora, os caras estão mortos e não podem se defender...

Eu gosto muito de estar com os jovens e aprendi a não ter preconceito com nada nem com ninguém. Hoje, há dois transformistas que, como vedetes, adotaram o nome Eloína.

Sou madrinha de um deles, com muito orgulho. Não segui os conselhos de Mara Rúbia. Eu era vedete o tempo todo. Não ia ao supermercado e tinha obrigação de ser bonita sempre. Os meus pontos fortes eram a bunda e a cintura. Eu tinha 55 de cintura, não tinha barriga, fazia ginástica e meu corpo estava segurado em 2 milhões de cruzeiros! Fui casada com Silva Filho. Fizemos grandes revistas juntos. As fachadas dos teatros sempre exibiam a foto do produtor ao centro e, dos lados, as fotos das grandes

atrações do espetáculo. Isso era praxe. Eu era a estrela; Rose Rondele, a vedete; e Zeloni e Nick Nicola apareciam também como cômicos.

O meu nome de batismo é Eloína mesmo. E sempre me deu sorte. Um dia, resolveram fazer um concurso para arranjam um sobrenome artístico pra mim. Eram do júri o Mister Eco (Eustógio de Carvalho), Walter D'Avila e Stanislaw Ponte Preta. Depois de algumas semanas, esse júri decidiu que eu deveria continuar sem sobrenome. E Stanislaw declarou: *nome não se muda. Ela é Eloína. Simplesmente, Eloína.*



## **O Cair do Pano**





Um dia, acusaram o cinema falado de ter desfechado um golpe no teatro de revista. De uma hora para outra, terminaram as apresentações duplas de *palco e tela*, porque o cinema falado não precisava mais de gente *ao vivo* já que se ouviam as vozes dos atores. As salas dos cineteatros adaptaram-se à novidade. O público, que sempre procura coisas novas, encantou-se. A gente do palco teve de inventar e reinventar novas fórmulas de resistência e incorporar temas cinematográficos em seus espetáculos. Era muito engraçado, porque se faziam, no palco, paródias de filmes americanos. Principalmente dos épicos. Outros tempos!

As companhias, para sobreviver, deslocavam-se constantemente de pouso, de um para outro teatro, da capital para o interior e vice-versa, mudando de cartaz alucinadamente e mantendo enorme quantidade de peças no repertório. Para isso, precisavam de imenso material cênico. Por isso, precisavam do *ponto* que, de certa forma, assegurava a qualidade do texto. Viviam em busca de público, para divertir e assegurar o feijão-com-arroz. Mas o cinema, quando *pegou*, era mais ágil e levava o espetáculo (com outra linguagem) para todos os lugares.

Os donos dos cinemas alegaram que precisavam de mais espaço físico para a instalação da apare-

lhagem que fosse capaz de absorver a novidade sonora. Alguns anos mais adiante, viriam as telas maiores e se tornaria difícil a remoção. Conta-se que um proprietário de cinema preferiu manter uma de suas salas fechadas a cedê-la a um elenco de teatro. Sinais dos tempos!

314

Da mesma forma que desapareceram os espetáculos de *palco e tela*, um dos mais interessantes aspectos das diversões noturnas de São Paulo, as atrações de variedades e os espetáculos ligeiros com seus atos variados foram empurrados para cabarés, cassinos e boates. Em outro dia, começaram a colocar tudo no mesmo saco. Por ignorância ou por conveniência, passaram a chamar tudo aquilo de teatro de revista. Virou uma grande bagunça: *shows* de boates, casas noturnas para turistas, cabarés, *shows* pornôns, números de excêntricos, macacos amestrados, artistas de circo, qualquer coisa podia ser teatro de revista. É que a expressão, realmente, era muito forte. Talvez porque o movimento tenha sido muito forte. E, talvez, porque seja lindo falar em teatro de revista!

Mas a confusão piorou mais ainda: começaram a chamar de revista aqueles espetáculos unicamente à base de *strip-tease* em sessões *só para homens* com apresentações diretas do meio-dia à meia-noite.

Sempre exibidos em salas sujas e esquecidas. Para lá dessa vulgarização, o gênero continuava e insistia em sobreviver em São Paulo.

Na década de 1960, o mundo e o Brasil passaram por profundas remodelações. Mudaram-se as estruturas sociais, econômicas e tecnológicas. Mudaram-se os valores. Mudavam-se as exigências estéticas também. Havíamos chegado à era da comunicação de massa.

Foi, então, que acusaram a TV de ter dado outro golpe fatal no teatro de revista. O povo ligava agora o botão da TV, na busca da diversão.

315

Ao mesmo tempo, o verdadeiro teatro de revista (aquele político, sensual e divertido...) foi amordaçado pela censura política e contaminado pelos novos valores de comportamento.

A partir daí, uma nítida divisão do gênero revista. Viraram, quase, duas facções. A primeira foi a vertente que inspirou o cinema brasileiro, animando e fornecendo matrizes para as chanchadas e os filmes de carnaval da Atlântida e Cinédia.

Essa vertente foi parar na televisão. Transformou-se em programas humorísticos, com piadas, tipos, esquetes e músicas também.

Ao atingir, em extensão, através da telinha, um público muito maior, esse tipo de humor revisiteiro perdeu a magia do espetáculo ao vivo, seu caráter de improvisação e o pacto com a platéia. No caso, desapareceram seus ingredientes mais interessantes.

A segunda vertente, a da malícia, da festa e da sensualidade da revista no palco, também se dividiu em duas tendências. A primeira foi a do espetáculo desleixado, marcado pelo mau gosto e pela apelação. A segunda era aquela que vinha da confusão dos gêneros, dos cassinos, dos *shows de exportação*. Essa ficou mesmo reduzida e mostrava-se calcada somente no luxo e na exibição das mulheres. Algo próximo às *variedades*.

316

A revista das décadas anteriores, com sua visão de mundo otimista e crítica, ficou deslocada no ambiente cultural moderno. E tem mais: ficou impossível montar uma revista falando dos acontecimentos atuais, com elencos numerosos, cenários e figurinos caríssimos, como era na fase de Walter Pinto. Os tempos estavam difíceis e um teatrinho de Arena, nos anos 1960, foi o signo perfeito de toda uma geração. Assim como foi a calça Lee e o *cigarrinho aceso em sua mão*. As mulheres, liberadas pela pílula, recusavam-se a fazer o papel de *objeto*. O tênis substituiu o salto alto. E em vão tentou a revista reerguer-se. Hoje,

caminhando pelo centro da cidade, me deparo com fachadas poluídas onde se lê *Teatro-sex*. São resíduos daquelas híbridas apresentações de *palco e tela*.

Primeiro exhibe-se um filme pornô e, depois, um quadro com sexo explícito *ao vivo*. Depois, outro filme pornô e mais outro sexo explícito.

Cineteatro aberto do meio-dia à meia-noite. Freqüentado por gente muito simples, cujo dinheiro deixado no ingresso era a média e pão-com-manteiga do dia seguinte. Emoção barata. Que estacionou em local proibido.

Hoje São Paulo é uma espécie de capital cultural da América do Sul, com espetáculos de todos os tipos e estética. Mas não teria sido assim sem o alicerce. A revista praticamente acabou. Mas os musicais continuam mais vivos do que nunca. São Paulo é uma cidade teatral e musical. Quando nos perdemos pelo centro da cidade e no meio do caminho, como bandeirantes, procuramos outra trilha.

À deriva, o gênero teatro de revista aguardou, durante anos, pelo retorno.

Mas ele não voltaria do mesmo jeito. Porque cada tempo tem seu teatro e nenhuma época

se equivocava esteticamente. Talvez possamos um dia ter ao menos uma casa de espetáculos com elenco permanente, mostrando a revista brasileira como ela era.

Podemos até olhar para os franceses com a *Comédie Française* ou, se quiserem, para os ingleses (com as companhias shakespearianas) ou para os italianos (com a *Commedia dell'Arte*). E, a exemplo deles, pensarmos na possibilidade de se montar, ao lado das vanguardas e dos contemporâneos, um teatro de revista, que preserve a nossa tradição. Daqueles grandes e bem brasileiros. Porque, afinal, ser paulista é ser, também, antropofágico.

318

## Apoteose

Entram as alegorias da expressão cultural e do povo paulista. Em seguida, entram os outros personagens. Todos cantam para fazer conhecer a história e utilizá-la em nosso favor. Passado e presente misturam-se: há novas tecnologias e estruturas antigas mostradas no mesmo cenário. O tema é aquele velho conhecido: vamos rir de nós mesmos. Vamos rir das nossas dificuldades. Rir... Esse é o jeito brasileiro de ser.



*Apoteose de Revistando o Teatro de Revista, de Neyde Veneziano e Perito Monteiro. São Paulo, 1989*





## Bibliografia

ABREU, Brício de.

*Esses Populares tão Desconhecidos.*

Rio de Janeiro: Raposo Carneiro, 1963.

AMARAL, Antônio Barreto do.

*História dos Velhos Teatro de São Paulo.*

São Paulo: Governo do Estado de

São Paulo, 1979.

BANANÈRE, Juó.

*La Divina Incrência.*

São Paulo: Editora 34. 2001.

321

BRASIL, Ministério de Educação e Cultura.

Fundação Nacional de Arte. Serviço Nacional de Teatro.

*Depoimentos III.*

Rio de Janeiro: 1977. (Coleção Depoimentos).

DREYFUS, Robert.

*Petite Histoire de la Revue de Fin D'année.*

Paris: Eugène Fasquelle , 1909.

FERNANDES, Waldemar Iglesias.

*Lyson Gaster; a Piracicabana que o Brasil*

*Aplaudiu e nunca Esqueceu.*  
Piracicaba: Coordenadoria da Prefeitura de  
Piracicaba, 1978.

FERRETE, J.L.  
*Capitão Furtado: Viola  
Caipira ou Sertaneja?*  
Rio de Janeiro: Funarte, Instituto Nacional de  
Música, 1985.

FONSECA, Cristina.  
*Juó Bananère:*  
O Abuso em Blague.  
São Paulo: Editora 34. 2001.

322

LIRA, Mariza.  
*Chiquinha Gonzaga,  
Grande Compositora Popular Brasileira.*  
2ª ed. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

MAGALDI, Sábato, VARGAS, Maria Thereza.  
*Cem Anos de Teatro em São Paulo.*  
São Paulo: Editora Senac, 2000.\_

MATTEIS, Stefano, LOMBARDI, Martina,  
SOMARÉ, Marilea ( Orgs ).  
*Follie del Varietà.*  
Vicende Memorie Personaggi: 1890-1970.  
Milão: Feltrinelli, 1980.

MORAES, José Geraldo Vinci de.  
*Metrópole em Sinfonia: História,  
Cultura e Música Popular na São Paulo  
dos Anos 30.*  
São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

NUNES, Mário.  
*40 Anos de Teatro.*  
Rio de Janeiro: SNT, 1956.

PAIVA, Salvyano Cavalcanti de.  
*Viva o Rebolado.*  
Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

REBELLO, Luiz Francisco.  
*História do Teatro de Revista  
em Portugal.*  
Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1982.

323

REIS, Ângela.  
*Cinira Polônio: a Divette Carioca.*  
Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1999.

RODRIGUES, Sonia Maria Branks.  
*Jararaca e Ratinho,  
a Famosa Dupla Caipira.*  
Rio de Janeiro: Funarte, 1983.

RUIZ, Roberto.  
*Araci Cortes : Linda Flor.*  
Rio de Janeiro: Funarte, 1984.

*O Teatro de Revista no Brasil:  
do Início à Primeira Guerra Mundial.*  
Rio de Janeiro: Inacen, 1988.

SALIBA, Elias Thomé.  
*Raízes do Riso.*  
São Paulo: Companhia das Letras. 2002.

SANTOS, Vitor Pavão dos.  
*A Revista à Portuguesa.*  
Lisboa: Ed. O Jornal, 1978.

SÃO PAULO EM REVISTA:  
*Uma Viagem ao Umbigo da Cidade.*  
Coordenação Geral: Sílvia Fernandes.  
Centro Cultural São Paulo / Secretaria  
Municipal de Cultura / Prefeitura do Município  
de São Paulo. 21ª Bienal de São Paulo, 1991.

SILVEIRA, Miroel.  
*A Contribuição Italiana ao Teatro Brasileiro.*  
São Paulo: Quiron, MEC, 1976.

THEATRO SÃO PEDRO: *Resistência e Preservação.*  
Coordenação editorial José Roberto Walker;  
pesquisa e texto José Júlio Speiwak, Leda Maria  
Braga, Jorge e Pedro José Braz.  
São Paulo: Retrato Imaginário Publicidade e  
Comunicação, 2000.

TINHORÃO, José Ramos.  
*Música Popular – Teatro e Cinema.*  
Petrópolis: Vozes, 1972.

VENEZIANO, Neyde.  
*O Teatro de Revista no Brasil:  
Dramaturgia e Convenções.*  
Campinas: Pontes, Editora da Unicamp, 1991.

\_\_\_\_\_. *Não Adianta Chorar:  
Teatro de Revista Brasileiro. Oba!*  
Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

## Agradecimentos

Alessandra Vannucci

Alexandre Matte

Amélia Gomes Portella de Almeida

Cervantes Souto Sobrinho

Claudia Braga

Cedoc/Funarte

Eloína

Henrique Rubin

José Vasconcelos

Márcia Claudia

Maria Tereza Vargas

Marly Marley

Mosquito

Roberto Agondi

Sander Nagy

Sara Lopes

Vicente Amato

## Índice

Apresentação – Hubert Alquéres	5
Prólogo – Sou de Rato!	15
Quadro I O Cenário	27
Quadro II Diversões Noturnas em São Paulo	69
Quadro III São Paulo Salva a Pátria da Revista	105
Quadro IV Sodades de Zan Paolo	147
Quadro V Bandeirantes a Caminho do <i>Music-hall</i>	179
Quadro VI Crises, Revolução e Diversões	227
Quadro VII Los Espectáculos e las Variedades	237
Quadro VIII A Vovó não Contava pra Gente...	253
Quadro IX Movimentos Naturais	265
O Cair do Pano	311
Bibliografia	321



## **Créditos das fotografias**

Arquivo Brício de Abreu. Cedoc/Funarte – Foto Albertino Cavaleiro 39

Arquivo Brício de Abreu. Cedoc/Funarte 52, 55, 59, 62, 135, 258 e 259

Arquivo Cedoc/Funarte 91

Arquivo Margarida Lopes 116

Acervo Neyde Veneziano 137

Acervo Aniceto Monteiro 140, 143, 148, 160, 161, 164

Arquivo Aniceto Monteiro 191

Foto Cacá Alcover 253

Acervo Sander Nagy 256

Acervo Eloína 266

Acervo Marly Marley 268, 269, 284

Arq. Zeloni 269

Acervo José Vasconcelos 278

Acervo Eloína 295

Acervo NV 309

## **Coleção Aplauso**

### **Perfil**

***Anselmo Duarte – O Homem da Palma de Ouro***

Luiz Carlos Merten

***Aracy Balabanian – Nunca Fui Anjo***

Tania Carvalho

***Bete Mendes – O Cão e a Rosa***

Rogério Menezes

***Carla Camurati – Luz Natural***

Carlos Alberto Mattos

***Carlos Coimbra – Um Homem Raro***

Luiz Carlos Merten

***Carlos Reichenbach –***

***O Cinema Como Razão de Viver***

Marcelo Lyra

***Cleyde Yaconis – Dama Discreta***

Vilmar Ledesma

***David Cardoso – Persistência e Paixão***

Alfredo Sternheim

***Djalma Limongi Batista – Livre Pensador***

Marcel Nadale

***Etty Fraser – Virada Pra Lua***

Vilmar Ledesma

***Gianfrancesco Guarnieri – Um Grito Solto no Ar***

Sérgio Roveri

***Helvécio Ratton – O Cinema Além das Montanhas***

Pablo Villaça

***Ilka Soares – A Bela da Tela***

Wagner de Assis

***Irene Ravache – Caçadora de Emoções***

Tania Carvalho

**João Batista de Andrade –  
Alguma Solidão e Muitas Histórias**

Maria do Rosário Caetano

**John Herbert – Um Gentleman no Palco e na Vida**

Neusa Barbosa

**José Dumont – Do Cordel às Telas**

Klecius Henrique

**Niza de Castro Tank – Niza Apesar das Outras**

Sara Lopes

**Paulo Betti – Na Carreira de um Sonhador**

Teté Ribeiro

**Paulo Goulart e Nicette Bruno – Tudo Em Família**

Elaine Guerrini

**Paulo José – Memórias Substantivas**

Tania Carvalho

**Reginaldo Faria – O Solo de Um Inquieto**

Wagner de Assis

330 **Renata Fronzi – Chorar de Rir**

Wagner de Assis

**Renato Consorte – Contestador por Índole**

Eliana Pace

**Rodolfo Nanni – Um Realizador Persistente**

Neusa Barbosa

**Rolando Boldrin – Palco Brasil**

Ieda de Abreu

**Rosamaria Murtinho – Simples Magia**

Tania Carvalho

**Rubens de Falco – Um Internacional Ator Brasileiro**

Nydia Licia

**Ruth de Souza – Estrela Negra**

Maria Ângela de Jesus

**Sérgio Hingst – Um Ator de Cinema**

Maximo Barro

**Sérgio Viotti – O Cavalheiro das Artes**

Nilu Lebert

***Sonia Oiticica – Uma Atriz Rodrigueana?***

Maria Thereza Vargas

***Ugo Giorgetti – O Sonho Intacto***

Rosane Pavam

***Walderez de Barros – Voz e Silêncios***

Rogério Menezes

## **Especial**

***Dina Sfat – Retratos de uma Guerreira***

Antonio Gilberto

***Gloria in Excelsior – Ascensão, Apogeu e Queda do  
Maior Sucesso da Televisão Brasileira***

Álvaro Moya

***Maria Della Costa – Seu Teatro, Sua Vida***

Warde Marx

***Ney Latorraca – Uma Celebração***

Tania Carvalho

***Sérgio Cardoso – Imagens de Sua Arte***

Nydia Licia

331

## **Cinema Brasil**

***Bens Confiscados***

Roteiro comentado pelos seus autores

Carlos Reichenbach e Daniel Chaia

***Cabra-Cega***

Roteiro de DiMoretti, comentado por Toni Venturi  
e Ricardo Kauffman

***O Caçador de Diamantes***

Vittorio Capellaro comentado por Maximo Barro

***A Cartomante***

Roteiro comentado por seu autor Wagner de Assis

***Casa de Meninas***

Inácio Araújo

***O Caso dos Irmãos Naves***

Luís Sérgio Person e Jean-Claude Bernardet

***Como Fazer um Filme de Amor***

José Roberto Torero

***De Passagem***

Roteiro de Cláudio Yosida e Direção de Ricardo Elias

***Dois Córregos***

Carlos Reichenbach

***A Dona da História***

Roteiro de João Falcão, João Emanuel Carneiro e Daniel Filho

***O Homem que Virou Suco***

Roteiro de João Batista de Andrade por Ariane Abdallah e Newton Cannito

***Narradores de Javé***

Eliane Caffé e Luís Alberto de Abreu

**Teatro Brasil**

332

***Alcides Nogueira – Alma de Cetim***

Tuna Dwek

***Antenor Pimenta e o Circo Teatro***

Danielle Pimenta

***Luís Alberto de Abreu – Até a Última Sílab***

Adélia Nicolete

***Trilogia Alcides Nogueira – ÓperaJoyce -  
Gertrude Stein, Alice Toklas & Pablo Picasso  
– Pólvora e Poesia***

Alcides Nogueira

**Ciência e Tecnologia**

***Cinema Digital***

Luiz Gonzaga Assis de Luca

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Biblioteca da Imprensa Oficial do Estado de São Paulo**

---

Veneziano, Neyde

De pernas pro ar: o Teatro de Revista em São Paulo / por Neyde Veneziano. – São Paulo : Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

336p. : il. – (Coleção aplauso. Série teatro Brasil / coordenador geral Rubens Ewald Filho).

ISBN 85-7060-233-2 (Obra completa) (Imprensa Oficial)

ISBN 85-7060-454-8 (Imprensa Oficial)

1. Teatro de revista – Brasil – História 2. Cultura popular  
3. Musicais I. Ewald Filho, Rubens II. Título. III. Série.

CDD 792.709 81

---

Índices para catálogo sistemático:

1. Brasil : Teatro de revista :

História 792.709 81

Foi feito o depósito legal na Biblioteca Nacional  
(Lei nº 1.825, de 20/12/1907).

Direitos reservados e protegidos pela Lei nº 9610/98

Imprensa Oficial do Estado de São Paulo

Rua da Mooca, 1921 – Mooca

03103-902 – São Paulo – SP – Brasil

Tel.: 11 6099-9800

Fax: 11 6099-9674

[www.imprensaoficial.com.br/lojavirtual](http://www.imprensaoficial.com.br/lojavirtual)

e-mail: [livros@imprensaoficial.com.br](mailto:livros@imprensaoficial.com.br)

SAC 0800-0123401



Coleção *Aplauso* | em todas as livrarias e no site  
[www.imprensaoficial.com.br/lojavirtual](http://www.imprensaoficial.com.br/lojavirtual)



ctp, impressão e acabamento

**imprensaoficial**

Rua da Mooca, 1921 São Paulo SP  
Fones: 6099-9800 - 0800 0123401  
[www.imprensaoficial.com.br](http://www.imprensaoficial.com.br)

Há alguns anos, o **Teatro de Revista** era tratado como território quase proibido para pesquisadores e doutores. **Neyde Veneziano**, Doutora e Livre docente em teatro pela ECA/USP, foi quem introduziu o assunto na universidade e, hoje, é considerada a primeira especialista em Teatro de Revista no Brasil.

Paralelamente, Neyde encenou espetáculos musicais, colocando na prática todo o material que recolheu em suas pesquisas de campo.

Este *De Pernas para o Ar: Teatro de Revista em São Paulo* é seu quarto livro sobre o teatro popular, onde seu olhar atento está direcionado para São Paulo, das primeiras manifestações, simples e ingênuas, até a profissionalização dos sofisticados musicais contemporâneos. Sem fazer um inventário ou relacionar peças, grupos e atores, Neyde destaca figuras e fatos do passado que ajudaram a construir a vida cultural da metrópole mais fascinante e contraditória do País. Nessas deliciosas e divertidas páginas, em estilo leve, brincalhão e nada didático, Neyde faz curiosas revelações sobre o Teatro de Revista. Quem diria que, no início do século 20, com frio e garoa, a cidade de São Paulo adorava um teatro reboado? Mas a autora vai além das curiosidades: revela a vida na grande cidade, apresenta as companhias estrangeiras, mostra a trajetória dos imigrantes querendo se expressar e prova que a Revista – com samba, vedete e malandragem – pode ser muito paulista também. O famoso comediante **José Vasconcelos** e as grandes vedetes paulistas **Marly Marley** e **Eloína** colaboraram com seus depoimentos, fazendo surpreendentes e notáveis revelações. É uma história que começou singela e ajudou a construir algumas das mais belas páginas do teatro brasileiro.

*De Pernas para o Ar: Teatro de Revista em São Paulo* é um pedaço dessa rica história, erguida com trabalho, talento e inventividade. Mais um lançamento da **Coleção Aplauso**, da Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, no seu trabalho de resgate e registro de nossa memória cultural.

