

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO” – UNESP
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

LÍLIAN RÚBIA DA COSTA ROCHA

O TEATRO DE VARIEDADES E AS DIVERSÕES SANTISTAS DO FINAL DO
SÉCULO XIX E INÍCIO DO XX

SÃO PAULO
2017

LÍLIAN RÚBIA DA COSTA ROCHA

O TEATRO DE VARIEDADES E AS DIVERSÕES SANTISTAS DO FINAL DO
SÉCULO XIX E INÍCIO DO XX

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP para obtenção do título de Mestre em Artes. Área de concentração em Artes Cênicas. Linha de pesquisa, Estética e Poéticas Cênicas.

Orientador: Prof. Dr. Mario Fernando Bolognesi

São Paulo
2017

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da UNESP

R672c Rocha, Lílian Rúbia da Costa, 1985-.

O teatro de variedades e as diversões santistas do final do século XIX e início do XX / Lílian Rúbia da Costa Rocha. - São Paulo, 2017.

126 f. : il.

Orientador: Prof. Dr. Mario Fernando Bolognesi.
Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

1. Teatro de variedades. 2. Artes cênicas. 3. Diversões.
4. Teatro brasileiro. I. Bolognesi, Mario Fernando.
II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 792.0981

LÍLIAN RÚBIA DA COSTA ROCHA

O TEATRO DE VARIEDADES E AS DIVERSÕES SANTISTAS DO FINAL DO
SÉCULO XIX E INÍCIO DO XX

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP para obtenção do título de Mestre em Artes. Área de concentração em Artes Cênicas. Linha de pesquisa, Estética e Poéticas Cênicas.

BANCA EXAMINADORA

Prof.^o Dr. Mario Fernando Bolognesi (Orientador)
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP

Prof.^a Dra. Neyde de Castro Veneziano Monteiro (membro)
Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP

Prof.^o Dr. Walter de Sousa Junior (membro)
Centro Universitário Belas Artes

Prof.^o Dr. Ivanildo Lubarino Piccoli dos Santos (suplente)
Universidade Federal de Alagoas – UFAL

Prof.^a Dra. Marianna Francisca Martins Monteiro (suplente)
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP

São Paulo, 11 de agosto de 2017.

AGRADECIMENTOS

Muitas pessoas colaboraram com a realização desse trabalho. Mário Bolognesi, que me acolheu e me orientou durante toda a pesquisa, com muita generosidade partilhou saberes valiosos no campo acadêmico e de vida. Walter de Sousa e Ivanildo Piccoli, na banca de qualificação, foram importantíssimos na indicação bibliográfica, sugestões e ajustes da dissertação. Neyde Veneziano, sua produção no campo das artes cênicas foi fundamental para elaboração do trabalho. Daniela Pimenta, contribuiu com a elaboração do projeto de pesquisa e com o meu interesse no estudo do circo e do teatro de revista. Marianna Monteiro, Carminda Mendes e Lúcia Romana, possibilitaram experiências e aprendizados importantes no curso de pós-graduação.

Aos amigos e colegas do Instituto de Artes que sempre estimularam a reflexão e compartilharam momentos divertidos: Kanzelu Franciane, Flaviana Benjamin, Leandro Lago, Diogo Spinelli, Leonardo Costa, Danielle Burghi e Maria Silvia.

Deise Brito, amiga e companheira de pesquisa, foi uma importante interlocutora. Presente na pesquisa em arquivos, dividiu comigo alegrias e angústias do universo acadêmico, artístico e de vida.

Ângela Mecci e Marisa Rodrigues contribuíram com a pesquisa no arquivo de Santos e animaram as tardes com muito bolo e risos.

Adriana Calixto, Vivian de Cicco, Doralice Mendes e Ligia Urnikes, companheiras de trabalho na Prefeitura de Santos que partilharam momentos importantes da pesquisa.

Camila Teixeira, Luana Candido, Luís Carlos (Cazuza), Anamaria Garrido, Marília de Souza e Ivone Leal, amigos que me tiraram de momentos de intensa solidão e coloriram meus dias.

Raquel Moreira, Zilda Viera, Mônica Ramos e Vinícius, amigos de longa data que sempre estiveram ao meu lado e tornaram a vida acadêmica mais leve.

Minha mãe, meu pai e meu irmão, por todo amor, mantiveram-se presentes mesmo distantes.

Wanderson, pelo imenso amor e carinho ao longo dos anos que partilhamos nossas vidas.

Lara e Pisquilha, companheiras inseparáveis até mesmo nas madrugadas de insônia.

Aos orixás, pela força, discernimento e centralidade para a realização do trabalho.

RESUMO

Busquei com este trabalho refletir sobre as diversões populares do final do século XIX e início do XX. Com o surgimento da cidade moderna, as atrações públicas compostas por diversas expressões artísticas que, em sua maioria, ocorriam nas vias das cidades foram incorporadas pelas casas de espetáculos. Assim como outros estabelecimentos, o teatro de variedades se consagrou como um desses espaços, reunindo diversos elementos culturais que formaram o circuito de entretenimento da época. A cidade de Santos forneceu à pesquisa um rico panorama artístico, onde observei a difusão da teatralidade popular. Os espetáculos do teatro de variedades tiveram influências de gêneros e linguagens distintas; Entre elas: circo, teatro de revista, zarzuela, etc. Essa relação possibilitou um ambiente propício à interlocução e trocas artísticas, transformando-se em uma referência importante para a formação das cenas teatrais no Brasil. Reuni neste trabalho diversos aspectos do teatro de variedades, no intuito de compreender os inúmeros elementos que compõem o gênero.

Palavras-chaves: Diversões, Teatro brasileiro, Teatro de variedades.

ABSTRACT

I sought with this work to reflect on the popular amusements of the late nineteenth and early twentieth centuries. With the emergence of the modern city, the public attractions composed of diverse artistic expressions that, in the majority, occurred in the ways of the cities were incorporated by the houses of spectacles. Like other establishments, the vaudeville was consecrated as one of these spaces, bringing together diverse cultural elements that formed the circuit of entertainment of the time. The city of Santos provided the research with a rich artistic panorama, where I observed the diffusion of popular theatricality. The vaudeville shows had influences of different genres and languages; Among them: circus, theater of magazine, zarzuela, etc. This relationship allowed an environment conducive to dialogue and artistic exchanges, becoming an important reference for the formation of theatrical scenes in Brazil. I gathered in this work several aspects of the vaudeville, in order to understand the numerous elements that make up the genre.

Keywords: Entertainment, Brazilian theater, Vaudeville.

SUMÁRIO

I - INTRODUÇÃO.....	13
II - CAPÍTULO I – História cultural e social de Santos.....	22
1. Santos, a cidade em expansão.....	22
2. Diversão e lazer na cidade.....	27
3. Teatros e salões em Santos.....	38
III - CAPÍTULO II – O teatro de variedades.....	47
1. Teatro de variedades no Brasil.....	55
2. Teatro de variedades Santista.....	66
IV - CAPÍTULO III – Variedades teatrais no teatro de variedades.....	97
V – CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	114
VI – REFERÊNCIAS.....	122

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 – Vista da cidade de Santos no final do século XIX, em reprodução de óleo sobre tela de Benedito Calixto, 1888.....	26
Figura 02 – Charge de Dudu Valladares sobre o carnaval santista que demonstra o jogo do entrudo de 1903 em Santos.....	30
Figura 03 – Imagem de divulgação de circos de touros em Santos.....	37
Figura 04 – Três imagens de divulgação dos circos Holmer, Frank Brown e Universal.....	37
Figura 05 – Teatro Guarani, Praça dos Andradas, 1886.....	39
Figura 06 – Teatro Skating Rink, na atual Praça Correio de Melo.....	39
Figura 07 – Divulgação do Teatrinho Braz Cubas.....	40
Figura 08 – Mapa do Centro de Santos.....	45
Figura 09 – Mapa do Centro de Santos.....	46
Figura 10 – Duas imagens do Teatro de Variedades Francês.....	49
Figura 11 – Imagem de uma trupe em frente ao Teatro de Variedades Francês.....	50
Figura 12 – Teatro de Variedades Espanhol.....	51
Figura 13 – Divulgação do teatro de variedades norte americano.....	52
Figura 14 – Teatro de Variedades norte americano.....	52
Figura 15 – Teatro de Variedades Dramáticas do Rio de Janeiro.....	57
Figura 16 – Imagem do Relatório de reparos na construção do Teatro de Variedades santista.....	68
Figura 17 – Planta da construção de um edifício no terreno onde ficava o Teatro de Variedades.....	70
Figura 18 – Imagem do edifício que foi indicado pelo jornal A Tribuna, como sendo o local que funcionou o Teatro de Variedades santista.....	71
Figura 19 – Imagem do diagrama do Teatro de Variedades santista.....	72

Figura 20 – Divulgação Teatro de Variedades – Peça Mosquitos por corda.....	75
Figura 21 – Divulgação Teatro de Variedades – João Minhoca na Ponta?.....	81
Figura 22 – Imagem do Boneco João Minhoca.....	82
Figura 23 – Imagem apresentação do Theatro João Minhoca.....	83
Figura 24 – Divulgação Teatro de Variedades – Peça Electra.....	85
Figura 25 – Divulgação Variedades-Concerto – Garletta, O Lagarto Humano.....	88
Figura 26 – Divulgação carnaval santista.....	90
Figura 27 – Divulgação Teatro de Variedades – Quermesse e Tombola.....	91
Figura 28 – Imagem de dois personagens cômicos do teatro de variedades carioca.....	94
Figura 29 – Divulgação da companhia do teatro de variedades do Rio de Janeiro no Teatro São José – Mágica O Gato Preto!.....	96

LISTA DE ANEXOS

ANEXO I – Tabela com os nomes dos administradores do Teatro de Variedades.....	122
ANEXO II – Tabela com a programação do Teatro de Variedades.....	123 - 126

INTRODUÇÃO

Em um primeiro momento, a pesquisa teve como principal objetivo analisar comparativamente o teatro de revista e o circo de São Paulo do final do século XIX. A intenção era, a partir do processo de montagem dos espetáculos, observar os aspectos estéticos, de formato e de produção, além da interessante vinculação que ambos mantiveram com a diversidade cultural brasileira.

Ao longo da pesquisa de campo, porém, foi descoberta a existência de um Teatro de Variedades em Santos. O achado trouxe novo foco para o estudo. Afinal, esse tipo de teatro foi muito popular no Brasil entre o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX. Ele surgiu na França, migrando posteriormente a diversas partes do mundo. Nessa mesma época, outros gêneros populares também ganharam o gosto do público brasileiro. O circo e o teatro de revista compuseram com o de variedades um rico cenário cultural. Essas diversões difundiram a diversidade de atrações que deu vida e expressividade a uma teatralidade tipicamente brasileira, baseada nas diversas manifestações culturais existentes no país.

Os espetáculos do teatro popular¹ são o objeto de estudo desta pesquisa. Afinal, foram eles que produziram parte importante da vida cultural oitocentista, influenciando boa parte da produção do século XX. As apresentações aconteciam regularmente e atingiam grande número dos habitantes das cidades, impactando diretamente no cotidiano da população urbana.

O teatro popular teve inúmeras influências. Dentre elas, as diversas tradições do teatro cômico, de festas populares e de Commedia dell'Arte². Neyde Veneziano identificou algumas das principais características, destacando a tipificação, o não

¹ Denomino de teatro popular a produção dos circos e dos teatros da época que difundiam os gêneros do teatro de revista, teatro de feira, variedades e zarzuelas, dentre outras expressões artísticas.

² MENCARELLI, Fernando Antônio. **Cena Aberta: a absolvição de um bilontra e o teatro de revista do Arthur Azevedo**. Campinas: Editora da Unicamp, 1999. p. 33.

aprofundamento dos temas, a mistura de gêneros e o desinteresse pelo enredo contínuo³.

Os espetáculos de variedades são uma das formas do teatro popular. Eles são segmentados em diferentes partes, sem ter uma ligação direta. Nesse formato, um esquete pode ser seguido de um número de dança, que, por sua vez, é substituído por um quadro de malabaristas ou por uma declamação sentimental. O circo, a pantomima, o *music-hall*, o cabaré, a ópera bufa e o teatro de revista seguem esse mesmo modelo⁴.

O music-hall, o cabaré e o café concerto eram sinônimos de teatro de variedades. Eram locais de distração popular com apresentações de atrações artísticas e consumo de bebidas. O cabaré e café-concerto foi o nome que recebeu em terras francesas. Na Inglaterra recebeu o nome de music-hall, em 1900 a revista francesa e o music-hall passou a produzir espetáculos mistos com números de variedades⁵. De acordo com Mencarelli, o teatro de revista do século XX teve seu formato baseado no music-hall e na revista que produziram “revista de grande espetáculo”⁶.

No circo, a expressão “variedades” está relacionada a um tipo de espetáculo em que são apresentados números tradicionais circenses e representações cômicas e sérias. Nessa modalidade, qualquer coisa pode ser transformada em montagem⁷. O teatro de variedades santista também manteve essa característica. Os espetáculos eram montados com os números principais. Geralmente, uma companhia apresentava um repertório variado, incorporando também as apresentações ou números de artistas ou companhias que passavam pela cidade, ou até mesmo de atores locais.

O gênero ligeiro, formado pelos números de variedades, ganhou popularidade no momento em que a cidade passava por uma intensa transformação. Foi em

³ VENEZIANO, Neyde. **O teatro de revista no Brasil: convenções e dramaturgia**. São Paulo: Editora SESI-SP, 2013. p. 24.

⁴ Ibidem.

⁵ VENEZIANO, Neyde. **Não adianta chorar: O teatro de revista brasileiro...Oba!**. Campinas: Editora da Unicamp, 1996. p. 24 e 25.

⁶ MENCARELLI, Fernando Antônio. **Cena Aberto: a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo**. Campinas: Editora Unicamp. p. 123.

meados do século XIX que ocorreu a expansão das cidades brasileiras, momento em que elas se tornaram tipicamente urbanas, construindo espaços heterogêneos que reuniam pessoas de diferentes regiões do Brasil e de várias partes do mundo. O crescimento acelerado e as constantes mudanças urbanísticas ajudaram a gerar esse novo ambiente.

Foi nessa cidade moderna que surgiram novos espaços de diversões públicas, canalizando diversas expressões artísticas existentes do período. Os teatros, circos, bares e salões compunham, dentre outros espaços, o circuito de entretenimento da cidade. E é a partir deles que o gênero leve conquistou o público. Esse teatro pretendia ser leve e de fácil recepção. Seu maior objetivo era a diversão da plateia.

Essas expressões artísticas de cunho popular conviviam e transitavam nos palcos teatrais, compartilhando diversas linguagens. Em um mesmo espetáculo tinha lugar o melodrama, a música, a dança, quadros cômicos, luta romana, entre outras atrações. Não existia uma delimitação exata de cada gênero e linguagem artística. O ambiente híbrido possibilitou a construção de uma cena teatral que fez muito sucesso e influenciou toda uma geração de artistas. A quantidade de teatros voltados ao gênero leve era expressiva no final do século XIX, difusão que atestava como o público brasileiro apreciava esse teatro. Não havia incentivo financeiro por parte do Estado, mas, mesmo assim, ele sobreviveu e impulsionou a profissionalização da classe teatral. A casa divulgou e possibilitou que a música popular e, posteriormente, o cinema ganhassem espaço na produção artística nacional.

No Brasil, o circo foi uma importante referência para os novos modelos que compuseram o teatro popular. Em meados do século XIX, a atividade circense se intensificou no país. O gênero conseguiu desenvolver uma estreita relação com as manifestações culturais existentes. A partir da sua itinerância, ele formou um público apto a apreciar as mais diversas expressões da nossa cultura artística. E, com isso, contribuiu significativamente com a democratização das artes no país.

⁷ MAGNANI, José Guilherme Cantor. **Festa no pedaço: Cultura popular e lazer na cidade**. 3.^a ed. São Paulo: Editora Hucitec/Unesp, 1998, p. 95.

O circo recorria, em seus espetáculos, a elementos como coreografia, música, indumentária, efeitos de luz, linguagem falada e animais selvagens, além das habilidades físicas e das técnicas de divulgação com cartazes e mensagens⁸. Com o passar do tempo, ele incorporou outros elementos a seu espetáculo, como a televisão e o cinema. O maior objetivo do circo era estabelecer com o público um diálogo direto. Nesse sentido, o espectador também fazia parte do espetáculo e era tão importante quanto os outros aspectos da produção.

Todos os elementos que formavam o espetáculo circense, de alguma forma, também estavam presentes nos outros gêneros do teatro popular. No entanto, um elemento fundamental associado aos espetáculos populares é a construção da narrativa a partir do corpo. De acordo com Mário Bolognesi, a matriz do circo é o corpo. O espetáculo circense é criado a partir das potencialidades do corpo humano. Transita entre o sublime e o grotesco, produzindo um corpo espetacular⁹. Essa característica influenciou outras formas do teatro popular. *“O circo trouxe às artes cênicas, no século XIX, a reposição do corpo humano como fator espetacular.”*¹⁰ A espetacularização do corpo é um fenômeno que abrange todos as exposições do teatro popular. Os gêneros de teatro de revista e variedades, inclusive, exploram esse aspecto profundamente.

A teatralidade circense ultrapassou a esfera da atração popular, e, no século XX, veio a fornecer elementos para os intelectuais e artistas repensarem o teatro tradicional, que sempre esteve vinculado à literatura. Dessa forma, o texto estava acima dos outros elementos que compunham a cena. José Sanchez destacou que muitos encenadores reivindicaram para si a condição de artista, no intuito de ampliar as ideias sobre autonomia na criação teatral e expandir a concepção de obra nas artes cênicas. O autor crítica a subordinação discursiva do teatro tradicional¹¹.

De acordo com José Sanchez, os modelos de novas formas artísticas, perseguidas por esses autores, encontraram nos gêneros do teatro popular (circo, cabaré e teatro de variedades) uma possibilidade para que a criação teatral levasse

⁸ BOLOGNESI, Mário Fernando. **Palhaços**. São Paulo: Editora Unesp, 2003. p.190.

⁹ Ibidem.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ SÁNCHEZ, José. **La Escena Moderna: Manifiestos y textos sobre teatro de la época de vanguardias**. Madrid: Ediciones Akal, 1999.

em consideração todos os elementos cênicos que compõem um espetáculo. Ressaltou, ainda, que o corpo do ator é fundamental na construção da representação. Para ele, o teatro do campo expandido é eminentemente corporal¹².

A historiografia teatral brasileira, por um longo período, julgou como menor o teatro popular. Atualmente, tem se discutido academicamente a importância do gênero para as artes cênicas. As várias pesquisas a respeito deste tema têm revelado o rico universo artístico produzido por este teatro. Este estudo, a partir da reflexão sobre teatro de variedades, busca contribuir com o debate sobre as formas de realização do espetáculo teatral e de sua importante vinculação com a cultural popular.

O livro *La escena moderna*, de José Sánchez, reuniu em um capítulo fragmentos de diversos autores que identificaram características que compunham o teatro de variedades. Nas últimas décadas do século XIX, ele foi considerado uma nova e importante estética das grandes cidades modernas, popularizando-se no meio intelectual e artístico, bem como entre a população urbana em geral. Para Sánchez, esse teatro é produto da modernidade e seu processo criativo é realizado por meio da reprodução da vida cotidiana. Esse cenário criou elementos que despertaram novas sensibilidades. Nele, a ironia era recorrentemente utilizada para questionar modelos estabelecidos, como o belo, o grande, o religioso, o sedutor, etc. O teatro de variedades, ainda segundo Sánchez, trazia elementos que o aproximava ao futurismo.

...genero de forma natural lo que yo llamo la maravilla futurista, producto del maquinismo moderno. He aquí algunos elementos de esta maravilla: 1) caricaturas potentes; 2) abismos de ridículo; 3) ironías impalpables y deliciosas; 4) símbolos enredantes y definitivos; 5) cascadas de hilaridad irrefrenable; 6) analogías profundas entre la humanidad, el mundo animal, el mundo vegetal y el mundo mecánico; 7) escorzos de cinismo revelador; 8) entrecruzamientos de muchos chistos; de riñas y adivinanzas que sirven para airear agradablemente la inteligencia; 9) toda la gama de la risa y la sonrisa para distender los nervios; 10) toda la gama de la estupidez, de la imbecilidad, de la tosquedad y de la absurdez, que estimulan insensiblemente la inteligencia hasta el borde de la locura; 11) todas las nuevas significaciones de la luz, del sonido, del ruido y de la palabra, con sus prolongaciones misteriosas e inexplicables en la parte más inexplorada de nuestra sensibilidad; 12) cúmulo de acontecimientos esbozados deprisa y de personajes empujados de derecha a siniestra en dos minutos (<<y ahora demos una ojeada a los Balcanes>>: el rey Nicolás, Enver-bey, Daneff, Venizelos, puñetazos en la barriga y bofetadas entre

¹² Ibidem.

serbios y búlgaros, un cuplé, y todo desaparece); 13) pantomimas satíricas instructivas; 14) caricaturas del dolor y de la nostalgia, fuertemente impresas en la sensibilidad por medio de gestos exasperantes por su espasmódica lentitud, vacilante y cansada; palabras graves ridiculizadas por gestos cómicos, camuflajes bizarros, palabras deformadas, muecas, bufonadas.¹³

O teatro de variedades oferecia espetáculos em formatos dinâmicos, com muita cor e riqueza de movimentos simultâneos de malabaristas, bailarinas, ginastas, etc. O ritmo das danças era acelerado e causava no público sensações conflitantes. O intuito era provocar momentos de distração nos quais era possível sorrir das dores materiais e morais causadas pela vida moderna.¹⁴

Não existe uma definição específica do que foi o teatro de variedades em cada local em que ele se instalou, já que ele se configurou de acordo com as expressões artísticas existentes em cada região. Mas podemos apresentar algumas das características que compuseram esse tipo de espetáculo, como: números musicais, acrobacias, ilusionismo, danças, peças cômicas, números circenses, monólogos, contorcionismo, shows com animais treinados e teatro de marionetes. No Brasil, esse teatro ganhou repercussão, principalmente, entre o final do século XIX e as primeiras décadas do XX. Existem registros da presença desse teatro em várias cidades brasileiras, como Porto Alegre, Rio de Janeiro, Maranhão, São Paulo, etc.

Este estudo trata do Teatro de Variedades que existiu em Santos entre dezembro de 1889 e novembro de 1902. A pesquisa de campo foi iniciada em 2015, na Fundação Arquivo e Memória de Santos. Este arquivo está dividido em fundos, correspondentes aos períodos históricos. Pesquisei nele o Fundo Intendência Municipal de Santos, 1889 -1907. A documentação sobre a abertura do teatro e da liberação de licenças foi retirada deste local. O Acervo Iconográfico da Fundação informou não ter nenhum documento iconográfico a respeito do teatro.

Já a pesquisa em periódicos teve início na Hemeroteca Municipal Roldão Mendes Rosa. Ela pertence à Secretaria Municipal de Cultura de Santos. Diante da pouca documentação disponível para o período pesquisado, e da má conservação

¹³ SÁNCHEZ, José A. **La Escena Moderna: Manifiestos y textos sobre teatro de la época de vanguardias**. Madrid: Ediciones Akal, 1999. p. 115.

do acervo, não foi possível dar continuidade ao levantamento nesse arquivo. Na sequência, fui ao Instituto Histórico e Geográfico de Santos. O local não tem material organizado e nem mesmo os funcionários conhecem o seu acervo. Os documentos e livros não estão catalogados, o que inviabilizou a pesquisa nesse espaço. Outro importante arquivo do município é o da Sociedade Humanitária dos Empregados no Comércio de Santos, onde encontrei uma quantidade de periódicos e livros considerável. No entanto, ele estava fechado por falta de funcionários. Reabriu apenas em outubro de 2016, momento em que consegui esmiuçar parte do Jornal Diário de Santos.

Em São Paulo, pesquisei o acervo da Biblioteca Mário de Andrade, mas não localizei material relevante para o estudo. Em seguida, fui ao Rio de Janeiro para explorar o acervo da Fundação Biblioteca Nacional. Na divisão da Coordenação de Periódicos, localizei todos os volumes do jornal *Cidade de Santos* (1899 a 1903), que utilizei no trabalho. Também investiguei o acervo de peças do Arquivo Miroel Silveira, da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, onde encontrei peças que foram encenadas no teatro de variedades.

Acessei ainda arquivos nacionais e internacionais por meio eletrônico, como o do Museu Nacional; acervo de Artes do Itaú Cultural; Internet Archive, da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional da Espanha; Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos, Biblioteca Nacional Francesa e site Novo Milênio.

A pesquisa nos arquivos teve diferentes fases e exigiu que seguíssemos rigorosamente um método para a realização da pesquisa. No primeiro momento, foi necessário compreender a lógica de arquivamento. Com o passar do tempo, percebi que parte do material estava disponível em lugares que, a princípio, não tinham nenhuma relação com o objeto pesquisado. Na segunda etapa, precisei catalogar os documentos e organiza-los de modo que atendesse a necessidade do trabalho. Logo após, o retorno ao arquivo se tornou mais proveitoso. O domínio da dinâmica do arquivamento possibilitou a finalização da pesquisa e a reconstrução da história do Teatro de Variedades. O grande desafio da pesquisa em acervos, porém, está no limite entre o excesso e a ausência de informações. De acordo com Elisabeth

¹⁴ Ibidem.

Roudinesco, o excesso transforma o arquivo em saber absoluto e destrói a capacidade imaginativa que utilizamos para pensar e construir a história suprimindo a ausência de seus sinais. Por outro lado, a ausência tende ao delírio e a fantasia, pois é um arquivo reinventado que funciona como dogma. Esses são os dois limites que o pesquisador está submetido na realização desse tipo de levantamento e que pode levar a uma impossibilidade da história¹⁵.

Localizei ampla documentação a respeito da construção do teatro e de anúncios referentes à programação do Variedades. Ambas as informações se esgotavam. Por isso, foi necessário fazer leituras do material para extrair apontamentos que levaram a outros caminhos. Essa documentação se transformou em um ponto de partida, ajudando a perceber a relação que o teatro estabeleceu com a cidade e o lugar que ele ocupava. A ausência de registro sobre os espetáculos no teatro de variedades impôs um limite a pesquisa. Não consegui analisar os diversos aspectos cênicos presentes nos espetáculos de variedades. Apesar dessa dificuldade, o trabalho permitiu reconstruir minimamente a história e trajetória desse teatro em Santos e registrar a atuação de companhias e artistas que se apresentaram no Variedades.

A dissertação conta com três capítulos. No primeiro, é apresentada a história social e parte da produção cultural santista do final do século XIX e início do século XX. Busquei ainda discorrer sobre o universo das diversões santistas, principalmente o circuito da produção cultural popular. Abordei também o trânsito de pessoas de diferentes regiões do Brasil e do mundo pela cidade, situação que contribuiu com o desenvolvimento da cena local. A partir da década de 1870, intensificou-se o trânsito de companhias teatrais estrangeiras e nacionais. Santos passou a receber uma quantidade considerável delas, o que enriqueceu o universo das diversões no município.

No segundo capítulo, apresentamos o Teatro de Variedades santista, sua trajetória e parte de seu repertório. Registramos ainda experiências de outros teatros de variedades, como os similares da Espanha, França, Itália e Estados Unidos. As

¹⁵ ROUDINESCO, Elisabeth. **A análise e o arquivo**. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2006. p. 9.

comparações serão importantes para promover a melhor reflexão sobre o formato que este teatro adquiriu no Brasil, mais precisamente na cidade de Santos. No último capítulo, abordaremos algumas linguagens e gêneros existentes no teatro de variedades e sua relação com as festas populares na cidade do litoral paulista. É importante ressaltar que a teatralidade construída ao longo do século XIX e parte do século XX pelo circo e teatros de revista e variedades foi fundamental para a produção artística nacional, influenciando direta e indiretamente o cinema, a música e o teatro brasileiro. No plano internacional a arte popular que envolve a produção no circo, revista e variedades foi e é fonte de pesquisa para criação de vários teóricos, como a teoria de montagem do dramaturgo Sergei Eisenstein. Ele desenvolveu uma tese de construção do espetáculo teatral utilizando elementos do teatro popular, no caso as atrações. Citamos este exemplo apenas para explicitar a importância, complexidade e potencialidade do teatro popular no Brasil e no mundo.

CAPÍTULO I - História social e cultural de Santos

1. Santos, a cidade em expansão

Ao longo do século XIX, as cidades brasileiras passaram por transformações vinculadas ao movimento internacional do capital, consolidando, assim, uma vida urbana marcada pela presença de serviços, mercadorias e de uma crescente população¹⁶. A expansão da produção cafeeira no Brasil e, especialmente, em São Paulo produziu modificações nas relações de trabalho, moradia e lazer. As transformações urbanísticas do período implicaram em novo modo de viver e pensar a cidade. Santos é um ótimo exemplo do processo de expansão e modernização das cidades brasileiras, pois abandonou seu passado colonial rapidamente em nome de um projeto civilizatório que trouxe nova configuração do espaço e contemporâneas formas de sociabilidade¹⁷.

O estabelecimento da cidade moderna redefiniu os espaços públicos e privados. As ruas foram esvaziadas e as casas, constituídas como lares e domicílios, consolidando-se como lugares de encontro e lazer. É exatamente nessa fase que surgem lojas, cafés, restaurantes, teatros e pequenos parques para abrigar de diversão¹⁸. Uma diversidade de atrações ganhou espaço nessa dinâmica social, expressão da cultura urbana que estava em formação. O circuito de diversão foi incorporado pelos estabelecimentos comerciais, propiciando difusão da produção artística do período. É nesse clima que surgiram entretenimentos heterogêneos, compondo o cenário da cidade moderna¹⁹. Santos era uma cidade movimentada com uma vida cultural agitada. A diversidade da população santista permitiu que o

¹⁶ LANNA, Ana Lúcia Duarte. **Uma cidade na transição Santos: 1870-1913**. São Paulo: Editora Hucitec, 1996. p. 15.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ MENCARELLI, Fernando Antônio. **A voz e a partitura: Teatro musical, indústria e divertimento cultural no Rio de Janeiro (1868-1908)**. Tese (Doutorado) – Instituto Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003. p. 01 - 12.

lazer fosse marcado por diversas referências musicais, teatrais, circenses, entre outras atividades que estiverem presentes no município.

Santos tinha nesse período uma vida econômica, social e cultural intensa. Chegou a ser conhecida como “A Barcelona Brasileira”²⁰. Mas não foi sempre assim. O município só abandonou sua condição de província na segunda metade do século XIX. Até o final do século XVIII, a vila era uma povoação pouco densa, restrita apenas aos bairros ainda hoje chamados como Paquetá e Valongo.

A cidade constituiu-se nos arredores do porto, recebendo o status de vila em 1546. Essa região passou a ser conhecida como Lagamar do Enguaguaçu, o que hoje compreende o Centro e o Paquetá. Geograficamente, a instalação da vila nesse local foi estratégica, já que possibilitava acesso ao mar e à serra²¹. Em 1570, estabelecimentos comerciais começaram a se concentrar em parte dessa região, dando origem ao bairro que conhecemos atualmente como Valongo. Durante quase 300 anos, a expansão urbana de Santos limitou-se a preencher com casas e armazéns o espaço que ia da atual praça Antônio Telles até o Santuário do Valongo²². Os crescimentos populacional e urbano ocorreram lentamente. Apenas a partir de 1822 a área urbana avançou em direção aos morros. Em 1827, a ligação terrestre entre Cubatão e Santos agilizou a comercialização do açúcar. Já em 1838, a vila recebeu o status de cidade²³.

O município se desenvolveu quando, na segunda metade do século XIX, o porto passou a ser utilizado para o café. Em 1854, deu-se início ao ciclo econômico da commodity, que gerou riqueza e desenvolvimento urbano, principalmente para o estado de São Paulo, que se lançou, no final do século XIX, como o maior produtor de café no mundo. Santos foi fundamental nesse processo, pois, através de seu porto, o grão era comercializado. Nessa dinâmica, a cidade passou por intensas transformações, intensificadas pela construção da Estrada de Ferro Santos-Jundiaí, ligando o planalto ao porto, que possibilitava a expansão da produção cafeeira no

²⁰ LANNA, Ana Lúcia Duarte. op. cit. p. 24.

²¹ SANTOS, Francisco Martins dos. **Histórias de Santos**. Volume I. São Paulo: Empreza Graphica da Revista dos Tribunaes, 1937. p. 192.

²² No final do capítulo, apresento mapa identificando as duas regiões.

²³ MELLO, Gisele Homem de. “**A modernização de Santos do Final do Século XIX: mudanças espaciais e da sociabilidade urbana no centro velho**”. In: *Cadernos Ceru*, n. 18, 2007. p. 5.

estado. A cidade passou a ter o porto mais movimentado do país, ganhou importância internacional e foi destino para milhares de imigrantes de toda parte do mundo. Seu crescimento foi acompanhado por intensos movimentos políticos, transformando a cidade em palco de campanhas republicanas e abolicionistas e, mais tarde, movimentos operário, libertário e socialista também tiveram grande relevância²⁴.

O processo de modernização e desenvolvimento deu a Santos posição de destaque no panorama nacional. A cidade passou por intensas mudanças nesse período, dentre elas as transformações urbanísticas, que eram baseadas em modelos europeus. Investiu-se em bondes, em iluminação pública e saneamento básico, entre outros melhoramentos. Estava em curso um processo de modernização baseada nas mesmas mudanças que vinham ocorrendo nas principais cidades da Europa, em particular na França. A cidade cresceu demográfica e estruturalmente a partir de um novo projeto civilizatório, que visava uma transformação homogênea, fundamentada em um conceito bem definido de urbanização e industrialização. No entanto, existia em Santos uma multiplicidade de grupos e modos de vida, que assimilaram as novidades de modo distinto e heterogêneo²⁵.

De acordo com o historiador André Rosemberg, a população urbana santista era formada, basicamente, por imigrantes europeus pobres, escravos e libertos. Esses moradores viviam em cortiços. O porto estava em construção e convivia com um trânsito intenso de imigrantes. A cidade carecia de saneamento básico, já que as epidemias dizimavam a população com frequência. Tanto que, na década de 1880, os negociadores do café sequer moravam na cidade. Chegavam a Santos por volta das 10 horas e voltavam para São Paulo às 16 horas. Os vagões que circulavam nesses horários ficaram conhecidos como “trem dos comissários”. A população pobre vivia de modo degradante em cortiços, quartos alugados ou nos próprios locais de trabalho, localizados nas ruas centrais próximas ao porto. É nesse cenário que, em 1889, uma epidemia de febre amarela matou cerca de 4% da população.

²⁴ ROSEMBERG, André. **Ordem e Burla: Processos sociais, escravidão e justiça em Santos**. São Paulo: Alameda, 2006, cap. “Uma cidade em crônica”.

²⁵ Idem, cap. “Cidade dos pobres”.

Diante de tamanha tragédia, a campanha sanitária ganhou força. Iniciou-se a criação da primeira rede de esgoto; a construção do cais; a difusão da vacina obrigatória; a intensificação e ampliação dos serviços de limpeza pública pelo município; o projeto para edificação dos canais; a canalização dos cinco ribeirões santistas e a aplicação rigorosa do Código de Posturas de 1896²⁶. Esse documento determinava uma organização específica da cidade, estabelecendo normas para ruas e edificações.

O universo trabalhista também foi marcado por precárias relações. Os brasileiros empobrecidos disputavam oportunidades com os imigrantes. Santos tinha uma população negra numerosa, já que possuiu um dos mais organizados movimentos abolicionistas do país. Abrigou escravos fugidos das fazendas de café e foi cercada por vários quilombos. Dois deles ficavam na própria cidade e eram conhecidos como Quilombo do Jabaquara e Quilombo do Pai Felipe. A migração europeia se intensificou, principalmente, a partir da década de 1890, e estava vinculada às difíceis condições de sobrevivência na Europa, à desestruturação do sistema escravista e a um projeto de embranquecimento da população nacional²⁷. Essa população convivia cotidianamente nos mesmos espaços públicos com os “nacionais”. E por muitas vezes existiu uma concorrência que gerava conflitos mediados pelo poder público, principalmente pela polícia²⁸.

A elite local era formada a partir do comércio, e mantinha com o planalto, no caso, São Paulo, uma estreita relação. Ambas as cidades cresceram vinculadas às atividades comerciais em torno do café. Santos teve um desenvolvimento singular, se compararmos com outras cidades da província. Ela se desenvolveu a partir das atividades portuárias, comerciais e de serviços, em um ambiente tipicamente urbano²⁹. A elite local foi responsável pela reorientação do sentido da expansão da cidade. Antes, ela crescia em direção ao planalto. A partir desse novo projeto, ela

²⁶ SANTOS, Francisco Martins dos, op. cit., cap. “Chronologia Santista”.

²⁷ PEREIRA, Matheus Serva. **Uma viagem possível: da escravidão à cidadania. Quintino de Lacerda e as possibilidades de integração dos ex-escravos no Brasil**. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011, p. 236.

²⁸ ROSEMBERG, André, op. Cit., cap. “Escravos e abolicionistas”.

²⁹ Ibidem.

seguiu em direção às praias³⁰. Mas, até o início do século XX, a parte urbana ficou restrita aos bairros Valongo, Paquetá e Centro. Hoje, essa região representa o centro histórico da cidade.

Santos, no final do século XIX, foi atravessada por essas modificações que transformaram o município rapidamente. O nascimento dessa nova cidade foi retratado por Benedito Calixto, em sua tela: *Um pintor a beira mar*, de 1888. Ele apresentou a cidade de Santos e seu porto, com o detalhamento da zona urbana central, a partir da encosta do Monte Serrat³¹. É importante ressaltar que, embora a tela demonstre uma cidade organizada com pequenas avenidas simétricas, os historiadores apresentam um panorama no qual a cidade parece estar mais próxima ao caos do que a organização retratada. Na verdade, a imagem representa um ideal de cidade.



Constantes reformas foram realizadas em Santos a medida que iam se criando outros modos de ocupação dos espaços. As demolições aconteciam com

³⁰ MELLO, Gisele Homem de. “A modernização de Santos do Final do Século XIX: mudanças espaciais e da sociabilidade urbana no centro velho”. In: Cadernos Ceru, n. 18, 2007.

³¹ A imagem pertence ao acervo da Associação Comercial de Santos. Disponível em: <<http://www.novomilenio.inf.br/santos/index.html>> Acesso em: 03 de agosto de 2016.

frequência, bem como, os primeiros loteamentos e a nova configuração de bairros e ruas. Esse projeto de cidade buscava materializar um modo de civilidade baseada em uma visão técnica e uma crença no progresso³². As intervenções nos espaços físicos consolidaram padrões europeus e burgueses e, ao mesmo tempo, romperam com o passado colonial. As ruas são esvaziadas e as casas passaram a ser refúgios para famílias, estabelecendo-se assim como espaços privados. As moradias coletivas foram abolidas e cada vez mais se predominou a esfera privada. A rua passou a ser a extensão da vida privada com tráfego disciplinado de pessoas e mercadorias, com multidões organizadas que assistiram ao espetáculo cotidiano³³. O novo uso do espaço, em que as esferas públicas e privadas se misturam, dão diferentes contornos ao modo como as pessoas se relacionam coletivamente, que passam, assim, a se organizarem por meios de grupos múltiplos e com diferentes interesses.

2. Diversão e lazer na cidade

As reformas mais profundas em Santos ocorreram a partir da década de 1870, sendo que nos anos de 1890 aceleraram-se os processos de consolidação da cidade moderna³⁴. O surgimento da vida noturna, com teatros, restaurantes e hotéis são indicadores da entrada de Santos em novos tempos³⁵. Na década de 1890, a rua ainda era lugar de encontro, sociabilidade e manifestação coletiva, porém, cada vez mais foi se intensificando o controle dos fluxos dos habitantes de Santos e provocando mudanças nos hábitos e costumes da população³⁶.

Com base na documentação pesquisada, percebemos as mudanças ocorridas nas festas e comemorações populares e, ao mesmo tempo, o crescimento de estabelecimentos comerciais voltados ao entretenimento em Santos. Boa parte dessas transformações foram realizadas por meio de leis que regulamentaram todo e qualquer divertimento realizado na cidade, tanto nas ruas como nas casas de diversões. Os grupos ou companhias solicitavam por meio de documentos oficiais autorizações para o funcionamento de eventos. Utilizamos esses registros

³² LANNA, Ana Lúcia Duarte, op. Cit., p. 15 - 29.

³³ Idem, p. 87.

³⁴ Idem, p. 25.

³⁵ Idem, p. 104.

administrativos para entender como era a organização das diversões em Santos. Priorizamos a pesquisa no Fundo Intendência Municipal de Santos, que data de 1889 a 1907, e os jornais Cidade de Santos e Diário de Santos.

Por meio dos códigos de posturas eram fixadas regras para organização da cidade. A norma de 1883, por exemplo, determina que o jogo do entrudo fosse proibido e, caso tal medida fosse descumprida, o infrator deveria pagar vinte mil reis. A historiadora Lanna identifica uma transição entre o entrudo e o carnaval. Esse jogo é de origem portuguesa e era uma forma tradicional de brincar com bolas de borracha, cheias de água-de-cheiro ou outros líquidos. As pessoas se divertiam jogando os balões, chamados de laranjinhas, em outras pessoas nas ruas e nas casas. Quando a bola era arremessada, estourava e deixava todos molhados. Essa folia envolvia a todos. Subalternos jogavam nos chefes, crianças nos adultos, pobres nos ricos. No entanto, não era uma subversão total da ordem social, dificilmente o negro molharia o branco ou um homem a outro. As mulheres participavam dessas festas, era um momento de liberação de comportamentos, eram uns dos poucos momentos do ano em que as mulheres participavam da vida pública³⁷.

Através das restrições às festas populares, modificaram-se os códigos do carnaval. Se antes a folia era considerada uma verdadeira barbárie, passou a ser uma festa com foliões passivos e ordeiros em que as famílias poderiam participar e apreciar as belas fantasias e desfiles de corso³⁸. O carnaval passou a ser organizado pelas associações carnavalescas que reuniam os filhos da elite local que promoviam festas nos clubes. Os primeiros bailes carnavalescos ocorrem em 1850, no Teatro do Largo da Coroação, mas as famílias não podiam ir para as ruas apresentarem suas fantasias, por causa do entrudo. Em 1869 foi criado o Clube XV, resultado da separação dos membros da Sociedade Carnavalesca. A agremiação recebeu esse nome porque foi fundada por quinze jovens da elite local que eram membros da Beneficência Portuguesa, abolicionistas e comerciantes. Os bailes realizados neste clube exigiam convites e só os membros da elite poderiam

³⁶ Idem, p. 105 - 106.

³⁷ Idem, p. 131 - 135.

³⁸ Ibidem.

participar³⁹. No início do século XX, os jornais noticiavam diversos grupos carnavalescos que ocupavam as ruas, os salões e os teatros de Santos nos dias de carnaval. Esses grupos eram formados por diferentes interesses. Exemplo: o grupo carnavalesco Crecentino, formado por rapazes da colônia espanhola, e o clube carnavalesco Vila Macuco que era formado por uma associação de bairro⁴⁰.

Existiam dois modos de comemoração do Momo, no ano de 1880, isso fica bem nítido, mas o carnaval foi pouco expressivo porque as chuvas atrapalharam o divertimento, porém o entrudo aconteceu e o jornal noticiou como violento e grosseiro⁴¹. Mesmo com as proibições feitas ao jogo de entrudo, no final do século XIX, ainda se tem registro da presença desse jogo no carnaval. Os comerciantes, membros de sociedades carnavalescas, pais de famílias e membros da elite local participavam de ambas as atividades. Esses participantes depois do período das festas prometiam nunca mais participar do jogo do entrudo, pois julgavam esse jogo como bárbaras comemorações⁴². Apresento abaixo charge de Dudu Valladares sobre o carnaval santista que demonstra o jogo do entrudo de 1903 em Santos⁴³.

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ Carnaval. **Cidade de Santos**, Santos, 19 de fevereiro de 1901.

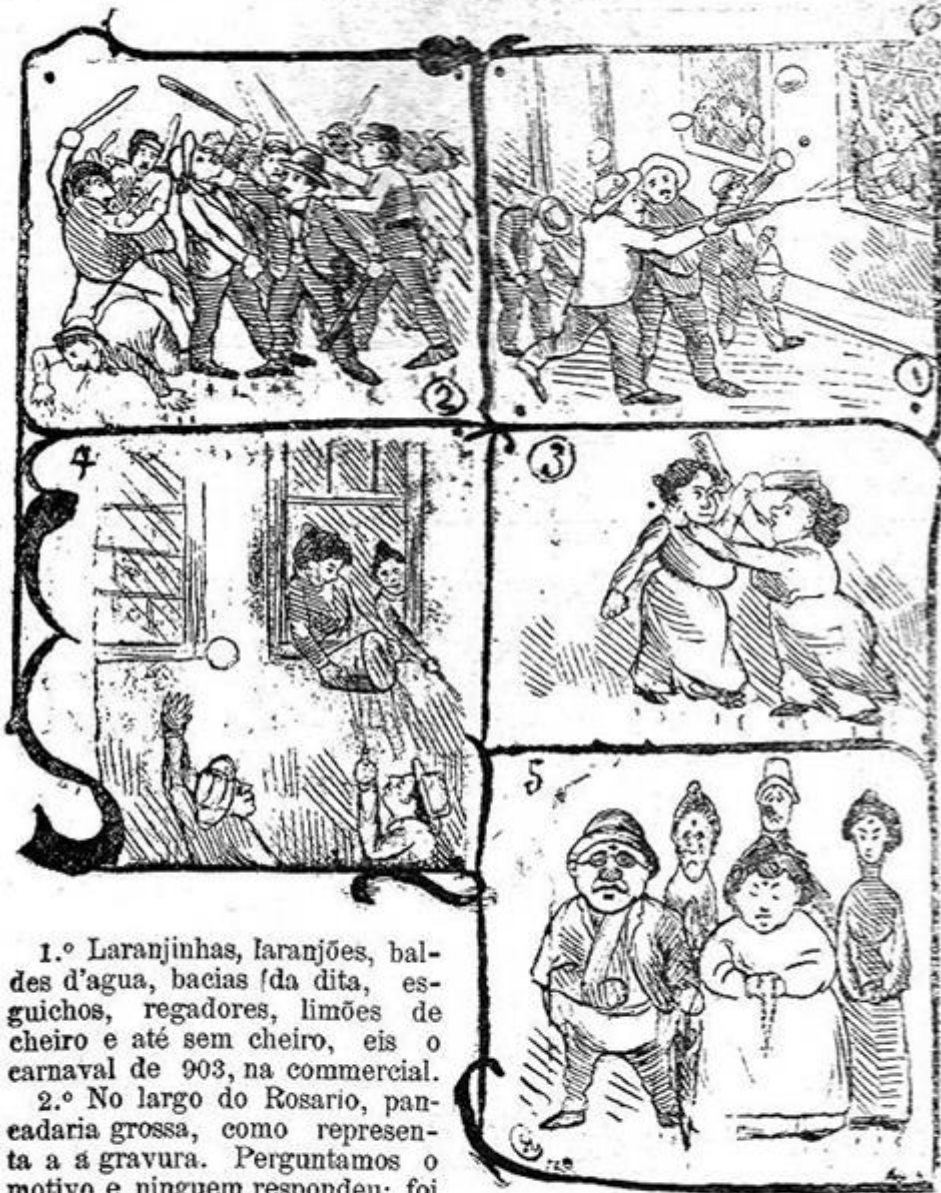
⁴¹ LANNA, Ana Lúcia Duarte, op. Cit., p. 135 - 136.

⁴² Ibidem.

⁴³ Revista Santos Ilustrada de 1903. Disponível em: <<http://www.novomilenio.info.br/santos/h0207k.htm>> Acesso em: 28 de março de 2017.

Semana Ilustrada

—Per Dudu Valladares—



1.º Laranjinhas, laranjões, baldes d'agua, bacias (da dita, esguichos, regadores, limões de cheiro e até sem cheiro, eis o carnaval de 903, na commercial.

2.º No largo do Rosario, paneadaria grossa, como representa a a gravura. Perguntamos o motivo e ninguem respondeu: foi o entrudo... de páo.

3.º Na rua Martim Affonso, alli bem defronte do loja do Japão, vimos um rôlo grosso, garrafas quebradas, caras de mulheres partidas, caras partidas de mulheres, muito sangue derramado pelo chão.

4.º As familias divertiram-se a valer e, amaveis, não deixaram que rapaz serio passasse sem lhe deixar impressa no paletot uma laranjinha de borracha,

5.º Finalmente, terminado o entrudo, que deixou muitas saudades, muita constipação, tivemos o *Memento homo...* a realidade.

As manifestações culturais da população negra em Santos também estiveram presentes nas festas públicas. Apesar da forte influência do movimento abolicionista e dos quilombos existentes dentro da cidade, as danças e os batuques foram em várias ocasiões reprimidos, pois eram considerados primitivos e perigosamente sensuais. Essas manifestações foram incorporadas ao carnaval civilizado por temas que difundiam figuras lendárias como Pai João e Zumbi⁴⁴.

O projeto civilizatório foi redefinindo novas formas de uso do espaço da cidade, em que as festas foram transformadas em espetáculos através do controle das manifestações populares⁴⁵. Por outro lado, essa nova configuração possibilitou que fossem criados movimentos diversos a partir dos fluxos e dos encontros que a cidade proporcionava. Por meio do porto, o Brasil se conectava com o mundo. Já Santos recebia diferentes influências, tanto de outros países como de outras cidades brasileiras. Esse processo produziu um ambiente de trocas culturais. O fluxo criado pela exportação do café e das mercadorias comercializadas também promoveu troca de experiências e hábitos que passaram a compor o ambiente da cidade, e a produzir várias transformações internas⁴⁶. Movimentos como o abolicionista e republicano se constituíram por meio da chegada de novas ideias, como o pensamento liberal, que influenciou parte da juventude do período. O partido Liberal-Radical, que nasceu em São Paulo ainda em 1868, influenciou diretamente esses dois movimentos⁴⁷.

Em relação ao movimento abolicionista santista, ele foi bastante diverso. Existiu uma infinidade de influências e projetos em torno da abolição. A presença de dois quilombos na cidade dinamizou a atividade, e possibilitou que membros dos quilombos participassem ativamente da abolição. O quilombo do Pai Felipe e do Jabaquara foram fundamentais na luta contra a escravidão em Santos e marcaram a vida da cidade na época. O quilombo do Pai Felipe ficava na Vila Matias e foi

⁴⁴ LANNA, Ana Lúcia Duarte, op. cit., p. 136.

⁴⁵ Idem, p. 131 - 138.

⁴⁶ MATOS, Maria Izilda Santos de. “**Santos: porto, deslocamentos e representações**”. In: Revista Porto, n. 2, volume 1, 2012, p. 93 - 115.

⁴⁷ SANTOS, Francisco Martins dos. **Histórias de Santos**. Volume II. op. cit. P. 1 - 82.

bastante frequentado pela juventude abolicionista. Muitas vezes, eram recebidos com festejos, em que se dançava e cantava samba e umbigada⁴⁸ no terreiro.

Pae Felipe, aos domingos, franqueava o seu "quilombo" aos rapazes e homens conhecidos como abolicionistas, tratando-os com esmerada cortesia e contando das fazendas cousas do arco da velha, cousas de fazer arrepiar os cabelos!"

"Enquanto ele fazia narrações, a "sua gente" dançava o samba no terreiro, ao som do "tambauque", pandeiro e chocallo, a cuja cadencia, mulatinhas ainda nóvas e creoulos robustos, bamboleavam o corpo, meneavam as cadeiras, picavam com o pé, fazendo um circulo vagaroso até encontrarem-se os pares que esbarravam numa proposital umbigada certa, cheia, fazendo o corpo dar meia volta."⁴⁹.

O quilombo do Jabaquara era comandado por Quintino de Lacerda⁵⁰ e recebeu entre dois mil a dez mil negros⁵¹. Além disso, como constatado pelo historiador André Rosemberg, o quilombo do Jabaquara abrigou populações de várias origens étnicas, como espanhóis, italianos e alemães⁵². O movimento abolicionista em Santos teve grande apoio popular e os quilombos foram importantíssimos na produção e divulgação da cultura negra. As festas pela abolição ganharam as ruas santistas e produziram momentos inéditos que promoveram grande euforia entre a população. Tal comoção tomou a proporção de grandes festas públicas, que podemos comparar ao carnaval.⁵³

As festas pela abolição são um sinal de como a população compreendia esse momento e buscava usufruir dessa possibilidade. "As grandes massas populares" que se avolumaram nas ruas de Santos não eram compostas apenas pelos indivíduos que possuíam estatuto de cidadão plenos do Império. Trabalhadores liberais, como advogados, médicos e professores; comerciantes, caixeiros, trabalhadores da estiva, imigrantes, ex-escravos, ou seja, "todas as classes" ocupavam juntamente como uma onda o espaço público para mostrar-se e se afirmarem como povo "independente e culto".⁵⁴

A década de 1890 foi inaugurada com festas nos espaços públicos com dança e música na celebração de um novo momento social e político. Os batuques

⁴⁸ Francisco Martins dos Santos não deu nomes, mas a sua descrição de uma das danças confere com a definição de umbigada, dada em: RODRIGUES, Graziela Estela Fonseca. *Bailarino-pesquisador-intérprete: processo de formação*. Rio de Janeiro: Funarte, 2005, 2ª edição, p. 31.

⁴⁹ SANTOS, Francisco Martins dos. **Histórias de Santos**. Volume II. op. cit. p. 1 - 82.

⁵⁰ ROSEMBERG, André. op. cit.

⁵¹ Ibidem.

⁵² Ibidem.

⁵³ PEREIRA, Matheus Serva, op. cit., p. 142.

⁵⁴ Ibidem.

dos quilombos ganharam as ruas santistas e promoveram uma celebração coletiva. Maio passou a ser o mês de comemoração do fim da escravidão. Apesar desse movimento, depois das festividades, a população negra e seus costumes voltaram a ser perseguidos pela polícia⁵⁵. Mesmo assim, ficaram famosas as festas de Nossa Senhora do Monte Serrat, na qual Pai Felipe era o grande responsável pelos batuques e danças tradicionais. Os negros saíam de diversos bairros e se encontravam na bica do Itororó, no pé do Monte Serrat, subiam o morro e faziam as rodas de batuques⁵⁶.

Entre as diversões e as proibições, as festas populares aconteciam cada vez menos nas ruas e cada vez mais nas casas destinadas ao entretenimento. Vários pedidos foram feitos à administração pública, na última década do século XIX, com diferentes finalidades, como comemorações religiosas, quermesses, festas que celebravam o fim da escravidão e a programação da república e comemorações de aniversários de grupos, associações e clubes. A cidade também era animada com o popular circo de cavaleiros e com os concertos encomendados pela banda de música dos bombeiros⁵⁷. Essas atrações aconteciam em vários locais, como nos jardins, praças públicas e terrenos particulares. Com frequência contavam com espetáculos de bonecos, banda de música e barracas com prendas e diferentes tipos de jogos.

Uma das maneiras de coibir essas diversões era a aplicação de impostos. Era necessária autorização da Intendência Municipal de Santos para realização de divertimentos públicos. Eles autorizavam de acordo com a lei vigente. Em sua maioria, os valores cobrados estavam acima da capacidade de arrecadação do evento. Dos documentos analisados, foi possível constatar que a maioria solicitou autorização para realização da diversão e a isenção de taxas. Entretanto, o evento era liberado apenas se os devidos impostos fossem pagos. Apresentamos abaixo alguns pedidos que exemplificam essa relação com a administração pública.

O Consistório da Irmandade Nossa Senhora do Rosário dos Homens de Cor, em outubro de 1897, solicitou autorização para sua festa com leilões de prendas e

⁵⁵ LANNA, Ana Lúcia Duarte, op. cit., p. 135 - 136.

⁵⁶ Idem, p. 150.

espetáculos, em frente à igreja do Rosário. Seria montado um palanque para apresentação de espetáculos⁵⁸.

Em fevereiro de 1899, foi localizado um pedido para a realização de quermesse, na Praça dos Andradas, por tempo determinado. O documento informava que não teria prática de jogos ilícitos e sim espetáculos de fantoches para crianças e banda de música. A porcentagem de 20% da renda arrecadada diariamente seria repassada para o asilo dos órfãos. Foi concedida a licença desde que fosse pago o imposto de acordo com a lei orçamentaria. Outra solicitação de julho de 1899 pediu autorização para quermesse, na Rua São Leopoldo, próximo à Praça dos Andradas. O evento tinha como finalidade diversão pública. A festa seria em benefício da associação beneficente real centro português e a escola do povo. O divertimento contaria com jogos lícitos, banda de músicas e espetáculos⁵⁹. Em maio de 1894, foi solicitada autorização para o delegado de polícia para concessão de barraca de jogos diversos em quermesse⁶⁰. Alguns eventos necessitavam, primeiramente, da autorização da polícia e só depois da Intendência. No início do século XX, essa regra passou a ser critério para todas as diversões realizadas em Santos⁶¹.

Em junho de 1895, a Sociedade Dançante Sete de Setembro pediu autorização para realizar uma festa pública na Rua Itororó. Esse evento era para festejar o aniversário da sociedade dançante. Os organizadores solicitaram ainda licença para enfeitar e iluminar o prédio, que fica entre a Rua General Câmara e a Rua do Rosário.⁶²

Em agosto de 1896, os moradores da Vila Matias requereram licença para realização de alguns espetáculos de bonecos, denominado João Minhoca, no jardim

⁵⁷ Ibidem.

⁵⁸ ERNESTO, Antônio. **Solicitação de autorização de festa e quermesse**. Santos, 2 de outubro de 1897. Fundo Intendência Municipal de Santos. Fundação Arquivo e Memória de Santos. Caixa 141.

⁵⁹ MONTEIRO, Fernando. **Solicitação de autorização de quermesse**. Santos, 27 de julho de 1899. Fundo Intendência Municipal de Santos. Fundação Arquivo e Memória de Santos. Caixa 127.

⁶⁰ CASIMIRO, Hildebrando. **Solicitação de concessão de barracas com jogos para quermesse**. Santos, 22 de maio de 1894. Fundo Intendência Municipal de Santos. Fundação Arquivo e Memória de Santos. Caixa 123.

⁶¹ Código de Postura de Santos de 1897.

⁶² VIANNA, Ramiro. **Solicitação de autorização de festa na rua Itororó n 25**. Santos, 25 de junho de 1895. Fundo Intendência Municipal de Santos. Arquivo e Memória de Santos. Caixa 141.

da casa de um morador do bairro. A diversão era destinada ao público infantil. O divertimento tinha como finalidade a arrecadação de fundos para conclusão das obras de uma pequena capela de Santa Cruz, erguida pela devoção popular. Concederam a licença desde que pagassem trinta mil reis por cada espetáculo de acordo com a lei orçamentaria vigente. Só seria possível isenção do pagamento se fosse em benefício de uma instituição de caridade como o Asilo dos Órfãos, Santa Casa de Misericórdia, entre outros⁶³.

Em documento de setembro de 1899, solicitaram a autorização para estabelecer uma tómbola para recreio popular. Este local funcionaria em terreno particular e lá ocorreriam jogos de bilhar e boliche. Metade do valor arrecadado com a diversão seria destinada, sendo 25% para o Asilo dos Órfãos e 25% para a instituição Sagrado Coração de Jesus. Mesmo assim, a solicitação foi indeferida. O parecer informou que tais jogos não estariam de acordo com preceitos morais e religiosos das instituições filantrópicas e, por isso, entre outros motivos a solicitação foi indeferida⁶⁴.

O requerimento de abril de 1895 pediu autorização para estabelecer uma diversão de flecha no jardim da Praça dos Andradas. O entretenimento aconteceria durante todo o dia e contaria com banda de música e espetáculos diversos, além é claro do jogo de flechas em que o premiado ganharia vinte mil reis. O documento especifica a diversão e propõe que a praça seja toda enfeitada para o recebimento do público. A diversão foi autorizada desde que os impostos devidos fossem pagos⁶⁵.

Outro divertimento apreciado na cidade era o circo de cavalinhos. Foram localizados vários pedidos da década de 1890 requerendo construções de barracas para a venda de bebidas alcoólicas ao lado do circo de cavalinhos⁶⁶. Esses locais

⁶³ CONSTANTINO, José. **Solicitação para realização de espetáculo de bonecos “João Minhoca”**. Santos, 12 de agosto de 1896. Fundo Intendência Municipal de Santos. Arquivo e Memória de Santos. Caixa 127.

⁶⁴ AUGUSTO, João. **Solicitação para estabelecer na cidade uma tombola para recreio popular**. Fundo Intendência Municipal de Santos. Arquivo e Memória de Santos. Caixa 127.

⁶⁵ E.R.M. **Solicitação para realização de quermesse**. Santos, 7 de agosto de 1895. Fundo Intendência Municipal de Santos. Arquivo Memória de Santos. Caixa 124.

⁶⁶ **Solicitações de autorização para construção de barracas ao lado do circo de cavalinhos**. Fundo Intendência Municipal de Santos. Arquivo e Memória de Santos. Caixas de 141 – 144.

eram montados em vários pontos da cidade. Os memorialistas lembraram que eram constantemente perseguidos pelas chuvas⁶⁷. Aparentemente, tinham estruturas mais simples e eram uma opção de diversão barata e popular. O proprietário do circo de cavalinhos Pavilhão Paulista, em junho de 1900, solicitou que não fosse cobrado o valor de cinquenta mil reis por cada espetáculo apresentado na cidade, conforme a lei orçamentaria n° 146, pois tornaria inviável os divertimentos mais populares, como o circo de cavalinhos de pau, a vapor e a mão. Ele pediu que fosse aplicada ao circo a mesma regra estabelecida no Teatro de Variedades⁶⁸, em que era pago trezentos mil reis por mês para funcionamento diário do teatro. O proprietário do circo destacou que, deste modo, o teatro conseguiu arrecadação suficiente para o pagamento dos impostos e para a manutenção da casa de diversões públicas⁶⁹.

Nos primeiros anos do século XX, os circos de cavalinhos praticamente desapareceram de Santos. Mesmo assim, foram encontrados um ou outro pedido para a instalação destes eventos. Os circos maiores com uma estrutura mais ampla, com companhias nacionais e internacionais ganharam lugar na cidade. Inclusive espetáculos com touros. Fato interessante é que as touradas eram proibidas desde o código de posturas de 1883, mas no início do século XX era comum a presença de circos de touros que, de acordo com os registros, realizavam na cidade verdadeiras douradas. Foi usado como argumento para instalação desses espetáculos em Santos a presença deles na capital federal e em São Paulo⁷⁰.

⁶⁷ LANNA, Ana Lúcia Duarte, op. cit., p. 150.

⁶⁸ No próximo capítulo falaremos a respeito desse teatro.

⁶⁹ **Solicitação do Circo de cavalinhos para ter equidade de imposto com o Teatro de Variedades.** Santos, 2 de julho de 1900. Fundo Intendência Municipal de Santos. Arquivo e Memória de Santos. Caixa 124.

⁷⁰ **Licença para apresentação de circo de touros.** Santos, 14 de setembro de 1905. Fundo Intendência Municipal de Santos. Arquivo e Memória de Santos. Caixa requerimento de licença.



Os circos sempre fizeram muito sucesso em Santos. Entre 1894 e 1907, passaram várias companhias pela cidade. Dentre elas: Circo da Companhia Zoológica Francesa, Circo Zoológico Europeu, Circo da Companhia Equestre Sampaio, Circo Pavilhão Europeu, Circo Temperani, Circo de Variedades, Oriental Circos, Circo Equestre Sul Americano, Circo Taubateano, Circo de Touros, Circo Universal, Circo Lusitano, Circo Novo Mundo, Circo Chileno, Circo Badú, Circo Fernandes, Circo Pery, Circo Frank Brown e Circo Holmer. Os Circos Frank Brown e Holmer tiveram em sua direção a empresa de Manoel Ballesteros, um importante empresário do ramo do entretenimento que também administrou o Teatro de Variedades por um período.

Circo Holmer
 Grande companhia equestre, gymnastica, acrobatica, com agregação zoológica
RUA AMADOR BUENO
 Em frente a 'Sociedade Humanitaria'
Empresa M. BALLESTEROS
 Director **CARLOS HOLMER**
Hoje Sexta-feira, 12 Hoje
A's 8 1/2 da noite
Grande função de gala
 Em comemoração da memoravel data da descoberta da America.
Espectaculo com programma novo
 Tomando parte toda a companhia
Brevemente A FILHA DO FERREIRO
 Domingo, duas funcões, uma á tarde, outro á noite.
Grandes surpresas
A's 8 e meia horas em ponto
Preços Camarotes..... 25\$000 | Banco reservado..... 3\$000
 Cadeiras..... 5\$000 | Entrada Geral..... 2\$000
 NOTA—Os bilhetes acham-se á venda, por especial favor, na Confeitaria Santista, no Largo do Rosário, das 10 horas da manhã ás 5 da tarde, e depois d'essa hora na bilheteria do Circo.
 Depois do espectáculo haverá bonds para todas as linhas.
Ultima semana

CIRCO
FRANK BROWN
 (PRAÇA DOS ANDRADAS)
 EMPREZA BALLESTEROS
GRANDE COMPANHIA EQUESTRE E DE NOVIDADES
HOJE 3. feira HOJE
Sexta função da Companhia
 Tomando parte a celebre cantora
Rosita de la Plata
Os melhores artistas da arte
 Equestre
 Gymnastica
 Athletica
 Acrobatica
 Equilibrio
TARAS
PREÇOS
 Camarotes 25\$000
 Cadeiras altas e baixas 5\$000
 Entrada geral 2\$000
A'S 8 1/2 HORAS EM PONTO
 Os bilhetes acham-se á venda, por especial favor, todos os dias de espectáculo, na CONFETARIA SANTISTA, largo do Rosário, das 10 horas da manhã até ás 5 horas da tarde, e depois na bilheteria do Circo, Praça dos Andradas.
 NOTA.—Depois da função haverá bonds para todas as linhas.

Circo Universal
 Rua Amador Bueno, em frente a Sociedade Humanitaria
 Grande e famosa companhia equestre e gymnastica
 Da popularissimo e laureado artista
ALBANO PEREIRA
HOJE! HOJE!
2 magestosos espectaculos!
 A's 2 1/2 da tarde e ás 8 1/2 da noite
Trabalhos escolhidos!
 Novas entradas comeca pelos famosos clowns
FREITAS E OZON
 No espectáculo da noite será exhibida pela segunda e ultima vez
Os Salteadores
 Ou a morte do famigerado
LUIGI VAMPA
 Monumental e apparatusa pantomima de grande effeito exhibida no PALCO SCENICO.
Riquissimos scenarios!
NOVIDADE! NOVIDADE!
Preços e horas do costume
 Depois do espectáculo haverá bonds para todas as linhas (248)
Brevemente a pantomima
AQUATICA

3. Teatros e Salões em Santos

Como símbolo da cidade moderna, os teatros e os salões se tornaram a expressão da nova concepção de divertimento e lazer em Santos. Esses locais eram tidos como elegantes formas de costumes e de gostos e abrigavam espetáculos que contribuíam com o desenvolvimento da cidade⁷¹. Foi criado em 1879 uma associação no Clube XV, com a finalidade de construir o Teatro Guarani⁷², em 1882 o teatro foi inaugurado. Este era o símbolo de civilidade que a cidade tanto carecia. Afinal, faltava um espaço que fosse capaz de receber as grandes companhias teatrais nacionais e internacionais, conforme mencionaram os memorialistas da época⁷³. Os artistas e companhias que chegavam na cidade, muitas vezes através do porto, faziam temporada nesta casa, como foi o caso em 1886 de Sara Bernhardt, estrela francesa que atuou no drama *A Dama das Camélias* de Alexandre Dumas Filhos⁷⁴. Além dos dramas, o palco recebeu apresentações de grandes comedias, concertos musicais, operetas, vaudevilles, zarzuelas e revistas. Além disso, fazia parte dos bailes carnavalescos, festas em benefício de artistas e associações e chegou a ter a experiência de um cinematógrafo: “Grande Cinematógrafo Universal de Mr. Kaurt, apresentou *A Guerra de Cuba*”⁷⁵. O jornal *Cidade de Santos* sempre publicava em sua seção *Theatros e Salões* a programação e crítica a respeito do teatro guarani. Inclusive a peça completa quando ela era muito famosa, como foi o caso do drama *A Electra* de Perez Galdoz⁷⁶.

⁷¹ LANNA, Ana Lúcia Duarte, op. cit., p. 142.

⁷² SOBRINHO, Costa e Silva. **Santos noutros tempos**. São Paulo: Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, 1953.

⁷³ Ibidem.

⁷⁴ Ibidem.

⁷⁵ Theatros e Salões. **Cidade de Santos**, Santos, 20 de dezembro de 1901.

⁷⁶ Theatros e Salões. **Cidade de Santos**, Santos, 02 de agosto de 1901.



Importante destacar que existiram outras casas antes da construção do guarani. O primeiro teatro da cidade data ainda da primeira metade do século XIX⁷⁷. Ele ficava na atual Praça Mauá. Este teatro tinha palco, rotunda, pano-de-boca, caixa de ponto, camarotes e plateia, mas o público precisava levar cadeiras para assistir aos espetáculos. Companhias nacionais e estrangeiras se apresentaram neste local, como foi o caso da companhia Lírica Italiana, a Zarzuela Espanhola, as dramáticas de Sales Guimarães e de Di Giovanni, além de vários grupos amadores de Santos e São Vicente⁷⁸. Em 1879, esse espaço fechou e deu lugar ao Teatro Skating Rink, inaugurado neste mesmo ano, no dia 7 de setembro, na atual Praça Correio de Melo.



⁷⁷ GUIMARÃES, Carmelinda. **Memória do teatro de Santos**. Santos: Prefeitura de Santos, 1996.

⁷⁸ Ibidem.

Ele foi construído em zinco e madeira e encerrou suas atividades em 1889. A programação da casa era variada. Ocorriam espetáculos de patinação, luta romana, corrida de touros, atividades circenses, teatrais e dançantes⁷⁹.

O segundo grande teatro inaugurado em Santos, o Coliseu só passou a funcionar para esta finalidade em sua segunda fase, em 1909. Antes disso, ele funcionava como velódromo e frontão desde 1896. A partir de 1909, como propriedade de Francisco Serrador, dedicou-se a espetáculos artísticos e culturais. Pelos seus palcos passaram renomados artistas nacionais e internacionais⁸⁰.

Em 1902, o jornal Diário de Santos publicou vários anúncios sobre o Teatrinho Braz Cubas. Não temos maiores informações sobre este espaço, já que ele não consta nos registros formais da cidade. Entretanto, a casa existiu e, segundo o jornal, era um teatro frequentado pela juventude santista⁸¹.



⁷⁹ Ibidem.

⁸⁰ SANTOS, Francisco Martins dos. **História de Santos**. 3º volume, São Paulo: Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, 1937.

⁸¹ Palcos e Circos. **Diário de Santos**, Santos, 11 de abril de 1902.

Em Santos, o circuito de diversão atraía para o centro da cidade grande parte da população, local onde a maioria dos divertimentos acontecia. A Rua XV de Novembro e a Praça dos Andradas, incluindo adjacências, abrigavam os divertimentos do período. A Rua XV foi um importante local de comercialização do café. A Bolsa do Café fica no logradouro e, ainda hoje, é um importante centro comercial de Santos. Também foi residência de importantes figuras santistas⁸². Nessa via funcionava uma casa de banhos, importantes clubes, como o Clube XV e o Eden; casas de jogos, como a famosa High-Life; além de bares, restaurantes e botequins, que animavam a vida noturna. Em registro de dezembro de 1905, o documento enviado à Intendência Municipal fazia menção aos estabelecimentos *The Royal Concert*, que funcionavam na Rua VX de Novembro, o *Cabaret Artístico* e o *Rink Santista*, casas de diversões que realizavam espetáculos diversos⁸³.

Os hotéis também movimentavam a noite santista. Entre eles, Madri e América eram conhecidos por conflitos, pois abrigavam prostitutas. Esses estabelecimentos eram muito frequentados por todas as classes sociais e, com frequência, eram feitos abaixo-assinados e reclamações por causa das gritarias, cenas de baixo-calção⁸⁴.

Os espetáculos teatrais não eram apenas apresentados em teatros. As casas de divertimentos do período recebiam com frequência espetáculos, principalmente os realizados por grupos amadores. Mas as companhias mais conceituadas apresentavam-se no Guarani.

Além dos circos e teatros, o circuito de diversões também era composto por animatógrafo, recreios, clubes, cinematógrafo, casa de jogos e salões. Esses locais tinham programações variadas. Muitos recebiam bandas musicais, espetáculos e festas diversas. O Teatro de Variedades ficava exatamente no meio desse circuito de diversões. No final do capítulo, apresento mapa de Santos, no qual podemos localizar os espaços aqui mencionados.

⁸² Guia de ruas santos 527.

⁸³ **Solicitação de licença para estabelecer o Botequim The Royal Concert.** Santos, 26 de dezembro de 1905. Fundo Intendência Municipal de Santos. Arquivo e Memória de Santos. Caixa 127.

⁸⁴ LANNA. Ana Lúcia Duarte. op. cit. p. 142 - 150.

Na virada para o século XX, existia uma grande variedade de opções de entretenimento para todos os públicos e gostos. A cena artística da cidade era movimentada pelas várias companhias que passavam por Santos. Como já mencionado, a cidade era um local de trânsito intenso, tanto nacional como internacional, e parte da cena era organizada por grupos constituídos no município, muitos deles amadores, algo comum na época. Entre eles, destacava-se o grupo de uma juventude organizada em torno da chamada “boemia abolicionista”, que festejava ideais liberais e republicanas, girando em torno de projetos que pretendiam dar fim à escravidão e à monarquia. Este grupo existiu durante oito anos, de 1881 até 1888, reunindo-se regularmente para discutir questões políticas e sociais do período⁸⁵. O movimento cultural da época também era agitado por espetáculos artísticos e literários organizados pela “Boemia Abolicionista”.

Enquanto isso, a própria “Boemia Abolicionista” organizava espetáculos artísticos e literários para com o seu producto libertar escravos. José André do Sacramento Macuco escrevia dramas que os rapazes representavam com aquelle fim, havendo sempre grande affluencia ás sessões, demonstrando o apoio da Sociedade á obra humanitária dos moços santistas. Taes peças eram sátyras vivas e vergastadas solemnes ás autoridades escravocratas e aos donos de carne humana que se negavam a apoiar a obra de redempção⁸⁶.

Outros grupos se organizavam em grêmios, que, muitas vezes, eram responsáveis pela cena artística da cidade, principalmente pela teatral. Essas pessoas agitavam a vida cultural santista. Dentre os mais importantes estavam Grêmio João Caetano, Grupo Dramático Taborda, Sociedade Humanitária, grupos carnavalescos e Grêmio Dramático Arthur Azevedo.

Este último foi muito atuante na cena santista. Seus integrantes transitavam em várias casas de espetáculo da região. Na época em que o teatro de revista fazia bastante sucesso em São Paulo e na capital federal, eles produziram uma revista santista que estreou no teatro guarani e fez muito sucesso.

Esses grupos, conhecidos como amadores, eram formados por distintos interesses. Eles poderiam ser compostos por membros da mesma nacionalidade, por classe social ou até mesmo no intuito de arrecadação de dinheiro. Foi comum a

⁸⁵ SANTOS, Francisco Martins dos. **Histórias de Santos**. Volume II. op. cit. cap. “Abolição e República”.

apresentação de espetáculos promovidos por equipes amadoras. Em São Paulo, por exemplo, esses grupos existiam em quase todos os bairros na época. Geralmente eram dirigidos por portugueses e italianos. Eles escolhiam o repertório e distribuíam os papéis conforme as aptidões dos “artistas”⁸⁷.

Outro grupo que se organizou em torno das atividades artísticas, foi o do movimento negro. Eles organizaram o próprio teatro, seus jornais e jornadas culturais. Em São Paulo, o teatro negro teve entre as suas origens o teatro de rua e o teatro popular do século XIX.⁸⁸

Em várias regiões do Brasil, os palcos foram importantes veículos para circulação de discursos e para a afirmação de opiniões abolicionistas. Havia, inclusive, a presença de atores negros, como Francisco Correa Vasques, que fez grande sucesso e era muito querido pelo público na segunda metade do século XIX⁸⁹, no Rio de Janeiro. Ele apresentou, no teatro São José, a ópera cômica *O Diabo Na Terra*, e estava excursionando pela Província de São Paulo exatamente durante maio de 1888, momento em que se festejava o fim da escravidão⁹⁰. Em Santos, o teatro guarani com frequência promovia eventos abolicionistas. Chegou a receber celebridades como José do Patrocínio⁹¹, que fez uma conferência e distribuiu cartas de liberdade a diversos escravos.⁹²

O ator negro Francisco Corrêa Vasques foi expressão de um momento em que se formou uma indústria de entretenimento e uma cultura urbana no país. Ele se consagrou como um dos mais populares atores cômicos do Rio de Janeiro, atuando também como empresário teatral, abolicionista, cronista. Além disso, participou

⁸⁶ Ibidem.

⁸⁷ FRANCO, Maria Isabel Silva. **A Redescoberta da Festa - O teatro amador na cidade de São Paulo nas primeiras décadas do século XX**. Dissertação (Mestrado) – Departamento de História, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1994.

⁸⁸ Ibidem.

⁸⁹ PEREIRA, Matheus Serva. **Uma viagem possível: da escravidão à cidadania. Quintino de Lacerda e as possibilidades de integração dos ex-escravos no Brasil**. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011.

⁹⁰ Ibidem.

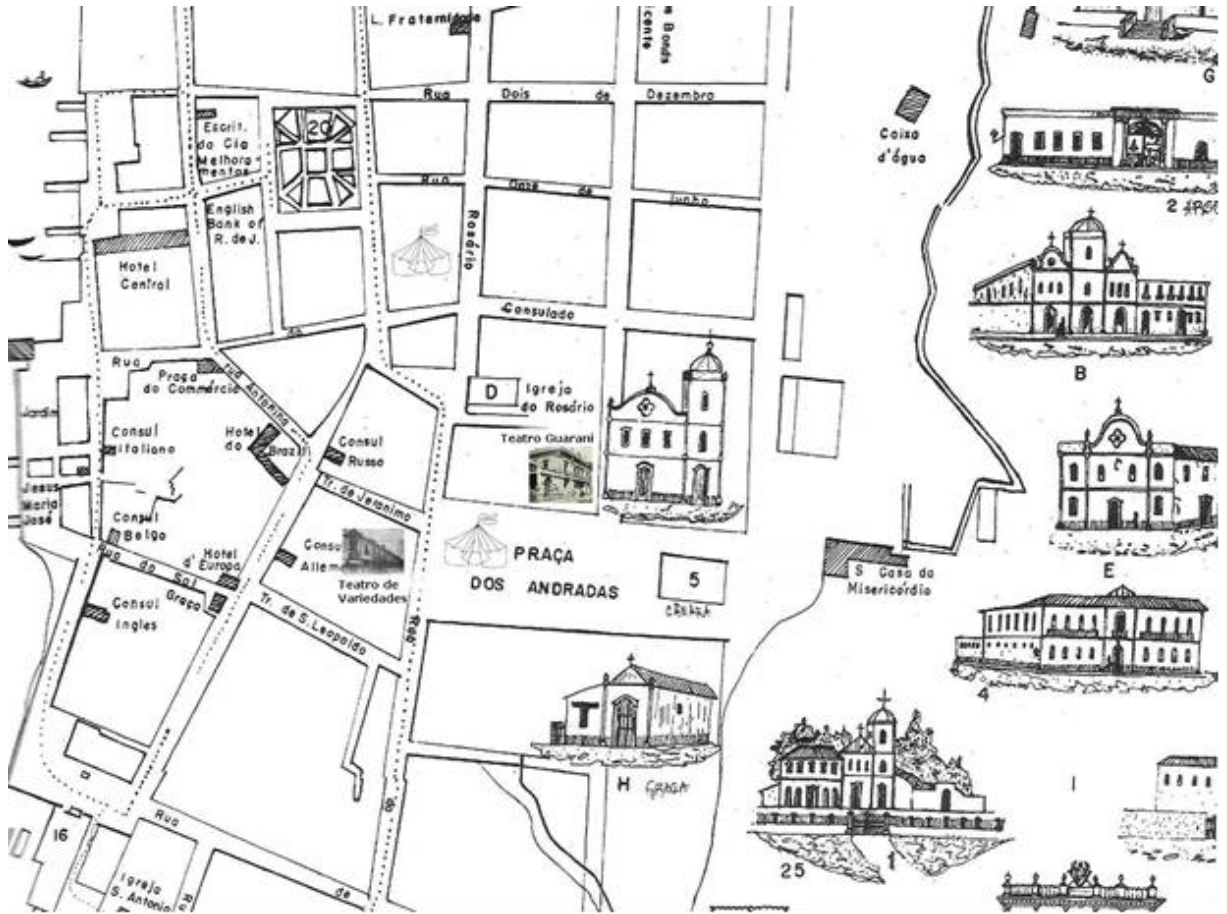
⁹¹ Importante figura do movimento abolicionista e republicano brasileiro.

⁹² SANTOS, Francisco Martins dos. **Histórias de Santos**. Volume II. op. cit. cap. “Abolição e República”.

ativamente das rodas boêmias⁹³. O crescimento dos gêneros ligeiros no universo teatral nas últimas décadas do século XIX esteve ligado em grande medida às inovações no campo das comunicações, o novo jornalismo com suas crônicas e cronistas e a presença das variedades, interligando tudo diretamente com a criação da indústria do entretenimento. A diversificação da população da cidade estava ligada a essas inovações, o que possibilitou que o público cada vez mais amplo e heterogêneo fosse alvo dos formadores de opinião, tanto nos jornais como no teatro⁹⁴. Essa abordagem não buscou construir grandes panoramas evolutivos do teatro no Brasil. Entretanto, através da trajetória do ator Francisco Vasques, a autora produziu um saber sobre o teatro do século XIX a partir de sua especificidade, o que representa certos padrões culturais⁹⁵. Nesta pesquisa, buscamos por meio do teatro de variedades santista compreender um movimento, no qual o crescimento e a urbanização da cidade estavam vinculados com a diversidade da população santista e seus costumes e hábitos. A grande popularidade dos gêneros ligeiros no município foi expressão desse processo.

⁹³ MARZANO, Andrea. **Cidade em cena: o ator Vasques, o teatro e o Rio de Janeiro (1839-1982)**. Rio de Janeiro: Folha Seca: FAPERJ, 2008.

⁹⁴ *Ibidem*.



95 Ibidem.

CAPÍTULO II – O teatro de variedades

O teatro de variedades surgiu em Paris no século XVIII. Teve trajetória e especificidades que o distinguiram dos outros gêneros do período. Esse teatro teve como base os espetáculos de feira, que dinamizaram o comércio europeu até por volta do final do século XVIII. Com o fim das feiras e a construção dos bulevares, deslocou-se o circuito de divertimento comercial⁹⁶. Com a modificação do modo de produção, as feiras perderam importância e aos poucos foram desaparecendo. As alterações produzidas pela nova forma de produção e de consumo estavam vinculadas às mudanças econômicas, políticas, demográficas e de hábitos. A cultura popular buscou, a partir desse processo, novas formas de expressão⁹⁷. Os espetáculos de circo e dos teatros de variedades foram resultado desse movimento. Na segunda metade do século XIX, o conhecido “Bulevar do crime” foi um desses espaços que concentrou artistas populares e espectadores, que procuravam divertimento barato e ligeiro. Foi nesse ambiente que casas com técnicas cênicas variadas surgiram. Dentre elas, o teatro de variedades⁹⁸.

As feiras concentravam grandes aglomerados. Os espetáculos eram realizados no meio da multidão, onde tudo acontecia ao mesmo tempo. Trânsito de pessoas, barulhos, risadas e bandas musicais. Os números artísticos apresentados nas feiras eram muito diversificados, incluindo desde acrobacias até a apresentação de médicos charlatões⁹⁹. Os espetáculos de feira tiveram grande influência da *commedia dell'arte*. Foi através da apropriação do teatro italiano na França que se construiu um amplo movimento que protagonizou um modo específico de encenação e interpretação. As feiras de Saint-Germain e Saint-Lourent foram fundamentais nesse processo, pois estes espaços reuniram diferentes tradições artísticas que influenciaram diversas formas do teatro popular¹⁰⁰.

⁹⁶ LIMA, Claudio Flores Serra. **O teatro de variedades em J.-K. Huysmans: elementos da cenografia enunciativa**. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2010. p. 8 - 35.

⁹⁷ BOLOGNESI, Mário Fernando. **Palhaços**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

⁹⁸ LIMA, Claudio Flores Serra. op. cit. p. 45 - 71.

⁹⁹ Ibidem.

¹⁰⁰ GUARDENTI, Renzo. **Comedia dell'arte na França e teatro das feiras**. Revista Repertório, Salvador, n 26, p.37-52, 2016.1.

A ascensão dos estabelecimentos comerciais, como o teatro de variedades, aconteceu ao mesmo tempo em que as feiras foram diminuindo. Este palco manteve algumas das características do espetáculo de feira. O público podia transitar nos espaços, dançar, beber, conversar e assistir à cena, assim como acontecia nos espetáculos das feiras. Os artistas encontraram neste tipo de estabelecimento uma maneira de comercialização de seus espetáculos. A experiência produzida ao longo dos séculos pela *commedia dell'arte* na França foi fundamental na formação desses atores. O repertório desses artistas teve como princípio o domínio do corpo e práticas de improvisação que serviram como base para o desenvolvimento de uma forma teatral de cunho popular. De acordo com Enzo Guardenti, a *commedia dell'arte* teve grande contribuição neste processo, pois produziu durante suas fases um conjunto de atividades artísticas que até os dias atuais fazem parte do repertório dos teatros¹⁰¹. Outra característica que marcou esse teatro foi o trânsito intenso de artistas de inúmeras nacionalidades. Mesmo falando idiomas diferentes, os intérpretes apresentaram espetáculos em vários países. Isso foi possível porque a dramaturgia era construída a partir do corpo. A prática cênica se sobrepunha ao texto.

As salas dos espetáculos de variedades eram semelhantes à de teatro italiano, mas com proporções menores. No entanto, o ambiente e a cena apresentada, como já mencionado, eram, ambas, inteiramente baseadas no teatro popular¹⁰².

Apresento abaixo três imagens do teatro de variedades Francês. A última é a de uma trupe apresentando-se em frente ao teatro de variedades¹⁰³.

¹⁰¹ Ibidem.

¹⁰² Ibidem.

¹⁰³ Imagens do Teatro de Variedades francês da Biblioteca Nacional Francesa. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/services/engine/search/sru?operation=searchRetrieve&version=1.2&startRecord=75&maximumRecords=15&page=6&query=%28gallica%20all%20%22vari%C3%A9t%C3%A9s%20de%20th%C3%A9%C3%A2tre%22%29%20and%20dc.type%20all%20%22image%22#resultat-id-78>> Acesso em: 17 de outubro de 2016.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France



O teatro de variedades também fez sucesso em outros países, e teve diferentes configurações. Na Espanha iniciou suas atividades em 1860, em Madri. No livro *La España Moderna*, José Lázaro falou da influência francesa, determinante para construção do repertório deste teatro. A companhia de José María García, a companhia Novidades, e a *La Dame Aux Camélias* foram algumas das companhias francesas que se apresentaram no início desse teatro. Os espetáculos eram compostos por melodramas, comédias curtas, ilusionismo, números com prestidigitadores, dramas, *zarzuelas*¹⁰⁴, danças, operetas, *vandevilles*, etc. As companhias espanholas e italianas também fizeram grande sucesso no Variedades¹⁰⁵. Abaixo seguem imagem da apresentação do segundo ato da *Zarzuela El Duend*, no Teatro de Variedades Espanhol¹⁰⁶.

¹⁰⁴ Zarzuela é um gênero lírico que engloba espetáculos teatrais com intervenções de várias formas musicais. Definição disponível em: GARCÍA, Manoel Gómez. **Dicionário Akal de Teatro**. Madrid: Ediciones Akal, 1997.

¹⁰⁵ LÁZARO, José. **La España Moderna**. Madrid: Casa Editorial, 1915.

¹⁰⁶ Imagens do Teatro de Variedades Espanhol. Disponível em: <<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0004233086&page=8>> Acesso em: 17 de outubro de 2016.



Na Itália e nos Estados Unidos o teatro de variedades também esteve presente. No primeiro país, herdou expressões musicais e espetaculares baseadas em periódicos e em canções napolitanas do século XIX¹⁰⁷. Já nos Estados Unidos, nasceu da fusão dos termos variedades e *vaudeville*. No século XIX, ele foi um tipo de espetáculo responsável por padronizar, nos EUA, o estilo chamado de trovadoresco¹⁰⁸.

¹⁰⁷ SÁNCHEZ, José A. **La escena moderna: Manifiestos y textos sobre teatro de la época de la vanguardias**. Madrid – España, Ediciones Akal, 1999.

¹⁰⁸ MONTEIRO, Neyde de Castro Veneziano. **Não adianta chorar: teatro de revista brasileiro...Oba!**. Campinas: Editora Unicamp, 1996.



O vaudeville americano era no século XIX sinônimo de espetáculos de variedades que aconteciam em espaços com dimensões capazes de comportar um número grande de público. Esse tipo de entretenimento funcionava em casas de diversões, voltadas, principalmente, para os homens. A indústria norte-americana percebendo o potencial comercial desse tipo de diversão mudou o nome de variedades para vaudeville no intuito de distinguir as vulgaridades associadas às variedades. Na década de 1880, esse teatro se popularizou em todo país e foi destinado ao público composto por famílias, não se restringindo apenas a um divertimento masculino¹⁰⁹.

O vaudeville americano tem antecedentes nos espetáculos das feiras britânicas e relação direta com a *commedia dell'arte*. O estudioso Frederick Snyder, identifica várias semelhanças entre os dois movimentos.

A meticulous regard, for never stepping out of an assumed character is a cardinal point. No joke even, no matter how effective and clever it may be, is ever used by a true vaudeville performer if it is not strictly in his character. ...Stylization in gesture, pose, *mise-en-scène*, and make-up follows as a result of long experimentation before the primitive spectator whose power as a judge is absolute... The actor works with the idea of an immediate response from the audience; and with regard to its demands, by cutting out everything - - every line, gesture, movement - to which the audience does not react and by improvising new things, he establishes unusual unity between the audience and himself.

¹⁰⁹ SNYDER, Frederick Edwar. **American vaudeville – Theatre in a package: the origins of mass entertainment.** Yale University, Ph.D., 1970. Seppch-Theater. A dissertation presentad to the Faculty of the graduate school of Yale university in candidacy for the degree of doctor of philosophy.

All these points apply equally to *commedia dell'arte* and *vaudeville*¹¹⁰.

O *vaudeville*, inaugurou uma forma de teatro popular, no qual foi responsável pela produção em massa de um tipo de entretenimento que teve ótima aceitação do público em todo país. A mídia de entretenimento apropriou-se de materiais do teatro popular para construir um mecanismo de produção que organizou um estilo de desempenho baseado em códigos simplistas de ação e sugestões de comportamento. Esse mecanismo foi fundamental para construção de conceitos para programação e circulação de entretenimento popular em escala gigantesca. Esse conceito foi fundamental para construção da programação do rádio e do cinema americano¹¹¹.

O *vaudeville* não foi uma arte disciplinadora e formal, foi um fenômeno criado a partir das expressões culturais e econômicas na América urbana, em que seus produtores conseguiram explorar os recursos culturais de seu tempo e as convenções teatrais que deram forma e substância a esse teatro¹¹². A forma artística utilizada no *vaudeville* buscava produzir no público uma satisfação através de habilidades mecânicas dos artistas que eram realizadas com precisão e refinamento. As habilidades utilizadas pelos artistas populares eram infalíveis, pois despertavam sensações que garantiam a presença massiva do público. O domínio do treinador de animais impressionava os espectadores com o controle das forças da natureza, a flexibilidade do acrobata demonstrava seu poder sobre o corpo humano e os mistérios dos mágicos e ventríloquos mostravam uma familiaridade com o estranho e o invisível. Esses recursos tinham apelo imediato com o público e foram muito utilizados no *vaudeville*¹¹³.

O princípio do *vaudeville* estava na sua disciplina informativa, na fórmula de produção padronizada, no tamanho e na forma pura de seus atos¹¹⁴. Cada cena era feita para durar em torno de 20 minutos. O espetáculo era composto, geralmente, por cinco atos. A especialidade do *vaudeville* era comédia, música e dança, mágica, acrobacia, drama ou qualquer outra coisa que fosse capaz de concentrar energia de

¹¹⁰ *Ibidem*.

¹¹¹ *Ibidem*.

¹¹² *Ibidem*.

¹¹³ *Ibidem*.

sua imaginação em 20 minutos. Tudo deveria ser executado com precisão e perfeição para causar entusiasmo no público. O contato com os espectadores deveria ser imediato, o artista definia uma corrente de movimento e explorava até o último grau possível no mais curto espaço de tempo¹¹⁵. O que determinava um ótimo desempenho no vaudeville era o uso adequado do tempo, o domínio do ritmo e a intensidade da apresentação.

A estrutura era organizada em ordem crescente de interesse. O primeiro ato continha um número circense: malabarista, equilíbrio na corda bamba, levantamento de peso, truques diversos, luta cômica, entre outros. Após o quadro de abertura, o tempo era acelerado, o ritmo do espetáculo era modificado. O segundo ato era uma apresentação de uma banda musical. A terceira parte do espetáculo ficou conhecida como “ato corpo”, por causa da apresentação de um esquete de comédia ou melodrama. Na sequência, o quarto ato era dedicado a danças e diálogos rápidos, momento em que o ritmo do espetáculo crescia, causando assim um aumento da tensão. No ato final, geralmente, os espectadores acompanhavam um monólogo com um ator famoso ou uma celebridade. Depois de alguns anos esse quadro passou a ser uma comédia musical composta por mulheres que, ao logo da cena, realizavam números de danças de diferentes nacionalidades. O figurino deveria ser bem elaborado e com muito brilho¹¹⁶.

Esse sistema foi viabilizado por empresas que foram responsáveis pela produção e difusão do vaudeville nos Estados Unidos. O conteúdo estava em constante mudança para atender o gosto popular. Essa percepção foi fundamental para o desenvolvimento da produção teatral. O ritmo da produção do vaudeville consistia em uma série de acelerações controladas que buscava alcançar o clímax de excitação. Os efeitos de contraste eram utilizados nos arranjos dos diferentes tipos de atos. Não existia uma unidade orgânica que definia o espetáculo, um ator principal ou um herói, mas a articulação dos quadros que era o principal material do vaudeville. Com isso, era construída uma combinação de atos com personagens e

¹¹⁴ Ibidem.

¹¹⁵ Ibidem.

¹¹⁶ Ibidem.

materiais que fornecia ao público americano um panorama de seus pensamentos, sentimentos e aspirações de forma simples e rápida¹¹⁷.

A primeira experiência cinematográfica americana apropriou-se do material teatral do vaudeville. As farsas e as comédias leves do gênero foram muito utilizadas. Os filmes mostravam os personagens cômicos em uma ampla variedade do vaudeville, no cinema o custo da produção era mais barato¹¹⁸. Os personagens cômicos dos quadrinhos do vaudeville serviram como base para diversos artistas, entre eles, Charlie Chapin¹¹⁹. O gênero criou um importante sistema de produção de entretenimento em massa que impactou e modificou a indústria de diversão americana.

1. Teatro de variedades no Brasil

Nas últimas décadas do século XIX o teatro de variedades foi considerado uma importante manifestação artística das grandes cidades modernas. Popularizou-se no meio intelectual e artístico e generalizou-se entre a população urbana¹²⁰. Havia múltiplas opções de entretenimento para os diferentes segmentos da população. Esse teatro fazia parte do gênero conhecido como ligeiro, sendo este responsável pela expansão do mercado de entretenimento brasileiro. Esse espetáculo teatral se destacou e popularizou consolidando-se como divertimento urbano. Os empresários da época viram nesse tipo de entretenimento uma possibilidade de produção e de expansão do mercado de diversões.

O teatro ligeiro e musical torna-se um negócio lucrativo e bem organizado a partir dos anos 70, acompanhando a trajetória de alguns dos principais empresários teatrais do período e a abertura de inúmeras companhias teatrais que tinham a opereta, a mágica, a revista e a burleta, entre outros gêneros, como seus principais produtos. Essa expansão formatou um campo de intensas trocas culturais, alimentado pela grande diversidade cultural, social e econômica dos artistas e trabalhadores que criavam, produziam e encenavam o produto teatro musicado¹²¹.

No Brasil, o teatro de variedades foi produzido e difundido em várias cidades, através de empresários do ramo do entretenimento. O primeiro registro que

¹¹⁷ Ibidem.

¹¹⁸ Ibidem.

¹¹⁹ Ibidem.

¹²⁰ SÁNCHEZ, José A. op. cit. p.114 - 120.

¹²¹ MENCARELLI, Fernando Antônio. **Cena aberta: a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo**. Campinas: Editora Unicamp, 1999.

localizamos de um teatro de variedades no país foi o inaugurado em Porto Alegre em 14 de dezembro de 1879. Ele era destinado a companhias líricas, dramáticas e de cavalinhos. Também tinham salas para bailes e pistas de patinação. Esse local tinha como um de seus proprietários Albano Pereira, importante empresário cultural e muito conhecido pelo seu circo que fez temporada em várias cidades brasileiras¹²². O espaço foi utilizado para apresentação de várias companhias circenses, entre elas o circo Inglês e o da família Chiarini. Foi comum nessa fase o chamado teatro de variedades intercambiar artistas e números ou reuniam-se com as companhias circenses no intuito de construir espetáculos diversificados¹²³.

No Rio de Janeiro também tivemos registros da presença deste palco. No dia 8 de abril de 1860, foi inaugurado no bairro de São Cristóvão o Teatro Variedades. Ele abrigou companhias de importantes artistas da época como Guilherme Silveira e Ismênia dos Santos¹²⁴. A abertura do teatro se deu com a estreia do drama *Dalila* de Octavio Feuillet¹²⁵.

Aberto em 18 agosto de 1877, o Teatro *Variétés* funcionava na Rua Espírito Santo, depois passou a ser chamada Rua Luiz Gama e atualmente denomina-se Pedro I. Lá funcionava uma fábrica de sabão que faliu em 1876. O ator francês Roger se encontrava no Rio de Janeiro no momento e aproveitou o espaço para montar uma casa de espetáculos. Na estreia do teatro foi apresentada a opereta *Le canard à trois becs* de Jonas. No elenco, o diretor Roger, Martin, Briet, Blanc, Charson, Pauillet e as artistas Lafourcade, Clairville e Christiane. Em 12 de abril de 1878, o teatro passou a ser chamado de Teatro Variedades e seu novo proprietário era Visconde de Guilhofrey. A companhia francesa foi substituída por um grupo nacional com Peregrino de Menezes, João Colás, Jesuína Montani, entre outros. A estreia ficou a cargo da comédia *Caprichos do Acaso* e a zarzuela *Fogo no Céu*. Outras companhias nacionais realizaram espetáculos dramáticos, sem maiores resultados, até que o teatro fechou suas portas em agosto de 1878. O espaço foi reaberto em 26 de outubro de 1879, com o nome de *Brazilian Garden* e em sua

¹²² SILVA. Erminia. **Circo-teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil**. São Paulo: Atlanta, 2007.

¹²³ Ibidem.

¹²⁴ Guilherme Silveira e Ismênia dos Santos foram empresários e atores do ramo teatral.

estreia apresentou uma companhia italiana de fantoches, sob a direção de Luiz Lupe, que representou os bailes elétricos e fantasmagóricos denominado as Pílulas do Diabo, ou O Prodígio do Nigromante Concondor, extraído da peça *Les Pilules du Diable*. Depois de um tempo o local deixou de funcionar e novamente reabriu com o nome de Teatro Recreio Dramático e ficou conhecido somente como Teatro Recreio. Segue abaixo imagem deste teatro¹²⁶.



O Teatro Variedades Dramáticas funcionou na Praça Tiradentes, a partir 21 de maio de 1888. O local começou a ser utilizado em 1881 e mudou de nome algumas vezes, situação que era comum no período. No início recebeu o nome de Príncipe Imperial, depois transformou-se em Café-cantante, ficando conhecido como *Edem Theatro*. Também teve como nomenclatura Recreio Fluminense e só na década de 1888 passou a ser Teatro Variedades Dramáticas. Ele era conhecido apenas como Variedades e sua estreia foi com a peça *O Trem do Recreio*, em

¹²⁵ DIAS, José da Silva. **Teatros Do Rio: do século XVIII ao século XIX**. Rio De Janeiro: Funarte, 2012.

¹²⁶ Ibidem.

quatro atos, de Henriquim Saint Albane Mortier, traduzida por Azevedo Coutinho e Figueiredo Coimbra, tendo como intérprete Guilherme da Silveira, Joaquim Maia, Augusto Boldrini, Sepulveda Portugal, Ismênia dos Santos, e outros. O espaço teve como proprietário o empresário Paschoal Segreto. Em 22 de dezembro de 1900, ele modificou o nome para Moulin Rouge e funcionou como café-cantante. Em janeiro de 1903, este espaço passou a funcionar como teatro São José, com o tempo passou a ser a casa de espetáculos mais famosa com o Teatro de Revista¹²⁷.

Um dos responsáveis pela propagação e divulgação do formato de teatro de variedades no Brasil foi o empresário Paschoal Segreto. De origem italiana, ele chegou ao Brasil em 1883 e se tornou uma das principais figuras do cenário carioca. Desde o final do século XIX até o ano de 1920, quando faleceu, foi um importante e popular empresário do ramo do entretenimento, inovando e renovando em vários campos. Foi dono de salas de cinema, teatros, cafés e vários outros empreendimentos¹²⁸. Considerado precursor do cinema, criou a primeira casa de projeções cinematógrafas, na Rua do Ouvidor. Na ocasião, mandou seu irmão, Afonso, para os Estados Unidos e Europa, para apropriar-se de novidades tecnológicas que eram lançadas. O empresário tinha entretenimentos no ramo do café e cervejaria, sendo que o maior deles foi a *Maison Moderne*, onde conseguiu juntar várias formas de entretenimento em um só lugar. O estabelecimento era um parque de diversões que contava com galeria de tiro-ao-alvo, roda-gigante, montanha-russa e um pequeno teatro. Lá foram disputadas as lutas greco-romanas, além de ser o espaço para os que apreciavam beber. Já no campo teatral, inovou por perceber as possibilidades que o entretenimento poderia oferecer, inclusive para o público mais pobre¹²⁹.

Segreto empregou um modelo de produção teatral no Brasil que foi capaz de permanecer por vários anos, fazendo muito sucesso. Ele incentivou o teatro ligeiro, introduziu as sessões e forneceu ao público espaços que uniam diversas atrações em apenas um único local. Esse modelo de produção teatral foi capaz de baratear

¹²⁷ Ibidem.

¹²⁸ MARTINS, William de Souza Nunes. **Paschoal Segreto: “Ministro das Diversões” do Rio de Janeiro (1883 – 1920)**. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

¹²⁹ Ibidem.

os espetáculos e permitiu que a população pobre tivesse acesso a este tipo de entretenimento. Para manter o teatro por sessões foi necessário que as apresentações tivessem rotatividade. Dessa forma, os espetáculos aconteciam em três sessões por dia e várias vezes por semana. Mais tarde, ele passou a exhibir filmes curtos e peças na mesma sessão. A película era, geralmente, a primeira parte do divertimento. Foi fundamental para Segreto a percepção daquilo que estava em voga no exterior e o que poderia adotar no Brasil. Ele apostou em produções rápidas com ritmos acelerados e expandiu seus negócios para outras regiões do país¹³⁰.

O empresário contou com grande rede de articulação entre as várias camadas da sociedade. Ele manteve contato com jornais da época e com figuras do ramo do entretenimento, como Cunha Sales, que tinha negócios com o mundo dos jogos. Segreto fez grandes investimentos em diversos tipos de jogos, patenteando inúmeros equipamentos que produziu para seus estabelecimentos. A *Maison*, por exemplo, era um parque parecido com os outros que ele possuía. Lá tinha galeria de tiro ao alvo, roda-gigante, montanha-russa, carrossel e outros aparelhos de diversão. Também tinham vários tipos de jogos, como *rambold*, uma tradicional partida de boliche, onde funcionários da casa jogavam e as pessoas apostavam no mais promissor¹³¹.

No Rio de Janeiro, a maior parte dos empreendimentos de Segreto ficava na Praça Tiradentes. Este local era destinado à serventia pública, com estacionamento, pastagens, feiras e outras atividades. No período monárquico havia sido um importante local de discussões políticas. Na virada do século XIX para o XX, continuou como espaço de manifestações políticas, tornando-se um dos principais pontos de diversão da cidade. Lá estavam as choperias, cafés, teatros, parques e cinemas¹³². Essa praça tornou-se um local de encontro em que era expressão das mudanças e transformações da cidade moderna.

O empreendimento de Segreto mais conhecido e que durou mais tempo foi o Moulin Rouge. Ao longo do seu período de funcionamento, a casa teve alguns nomes, como Variedades. Era do gênero café-concerto. Havia uma programação

¹³⁰ Ibidem.

¹³¹ Ibidem.

¹³² Ibidem.

variada, que incluía desde apresentações musicais até a exibição de lutas romanas¹³³. O empresário não se limitou apenas ao mercado do entretenimento carioca. Expandiu seus negócios para outras regiões, como São Paulo, onde fez grande sucesso e começou outro momento importante em sua empresa. Teve inúmeras casas comerciais como Moulin Rouge Paulista, Teatro Apolo, dentre outros empreendimentos, sendo que umas das primeiras experiências no Estado de São Paulo foi no Teatro de Variedades de Santos. Ele foi um dos administradores do espaço em 1901, sendo responsável pelo intercâmbio de artistas de diversos teatros. Inclusive o programa da casa mencionava articulação com os cassinos de Buenos Aires e Montevideú, além do teatro Politeama Concertos de São Paulo. Ele anunciava os eventos como concerto de atrações e sempre apresentava um espetáculo para as famílias, geralmente, anunciava como matine familiar¹³⁴. Em todos os seus estabelecimentos, Segreto tinha a preocupação de destinar o entretenimento a diversão das famílias.

No Rio de Janeiro em 1908, ele construiu um teatro de variedades, na exposição nacional em comemoração ao centenário da abertura dos portos feita pelo D. João VI quando a família real chegou ao Brasil em 1808. A casa fez grande sucesso, ficando conhecida em todo país, pois tinha expositores de várias regiões do Brasil. No espaço foram apresentados vários espetáculos teatrais e sessões de cinematógrafo. Infelizmente, ocorreu um acidente e o teatro pegou fogo, deixando vários feridos¹³⁵. Foi comum a apresentação de cinematógrafos em vários teatros de variedades no país, como também ocorreu em São Paulo, Recife, Paraná, entre outros¹³⁶.

A primeira exibição de cinematógrafo foi em Paris, no Grand Café, em dezembro de 1895. O público, composto por mais ou menos 30 pessoas, assistiu durante 20 minutos a apresentação do filme *A Chegada do Trem na Estação*. O espetáculo cinematográfico consiste na apresentação de imagens ampliadas em

¹³³ Ibidem.

¹³⁴ Theatros e Salões. **Cidade de Santos**. Santos, 01 de junho 1901.

¹³⁵ Este episódio foi notícia em vários jornais do país, como O Paiz do Rio de Janeiro, Correio Paulistano, entre outros. Disponível em: < <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>> Acesso em: 20 de fevereiro de 2017.

movimento, por meio de um aparelho óptico-mecânico que reflete imagens através de uma fonte de luz artificial¹³⁷. A primeira demonstração do aparelho de projeção foi criada pelos irmãos franceses Lumière. Mas, em 1884, o público nos Estados Unidos já apreciava imagens em movimento em várias partes do país. O estadunidense Thomas Alva Edison inventou o quinetoscópio, aparelho que permitia a visão de imagens animadas que poderiam ser observadas individualmente. Em 1895, o cinematógrafo se popularizou em outros países, como Inglaterra, Alemanha, Estados Unidos, chegando ao Brasil sete meses depois¹³⁸.

As primeiras apresentações cinematográficas no país foram feitas por exibidores itinerantes, levados de cidade em cidade esporadicamente¹³⁹. Os circos e teatros de variedades também realizavam sessões de cinematógrafos em vários municípios brasileiros. Essa foi mais uma atração incorporada ao repertório de seus espetáculos. Desde de sua criação na França, o cinematógrafo esteve vinculado a atividades de circo e teatro. As primeiras produções dos Lumière eram exibidas em picadeiros que percorriam várias cidades francesas. As produções não possuíam roteiros. Nesses deslocamentos, o ilusionista Geroge de Meliés tomou conhecimento do cinematógrafo e unificou imagens sequenciadas do teatro, da dança e dos truques de mágica, que passaram a fazer parte de sua produção¹⁴⁰. O primeiro cinematógrafo fixo no Brasil foi inaugurado em 1897, pelo empresário Paschoal Segreto no Rio de Janeiro: Salão da Novidades, nome mudando posteriormente para Salão das Novidades Paris no Rio¹⁴¹. Em São Paulo, abriu um estabelecimento semelhante, o cinematógrafo Paris, na Rua São Bento¹⁴². Até 1906, pouco se expandiu. Isso porque sua exibição exigia elevado consumo de energia elétrica. Nessa fase, as cidades ainda não possuíam fornecimento adequado de eletricidade.

¹³⁶ Vários jornais noticiaram em períodos distintos a presença desse entretenimento, o Correio Paulistano, Jornal de Recife e Jornal do Paraná. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>> Acesso em: 20 de fevereiro de 2017.

¹³⁷ TRUSZ, Alice Dubina. **Entre lanternas mágicas e cinematógrafos: as origens do espetáculo cinematográfico em Porto Alegre (1861 - 1908)**. Tese (Doutorado) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

¹³⁸ MARTINS, William de Souza Nunes. op. cit.

¹³⁹ Ibidem.

¹⁴⁰ LUCENA. Thiago Isaias Nóbrega de. **Escrever o movimento: o cinema itinerante como reinvenção de uma estética do viver**. Tese (Doutorado) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2014. p. 41.

¹⁴¹ MARTINS, William de Souza Nunes. op. cit. p. 124.

Somente com o início da produção energética por meio de usinas é que esse divertimento se popularizou¹⁴³.

Em suas primeiras produções de cinematógrafo, Segreto filmou aspectos da vida cotidiana e acontecimentos nacionais que muitas vezes envolviam a atuação do poder Executivo, como a chegada do presidente ao catete ou a entrada da Marinha no porto do Rio de Janeiro. Essas cenas não tinham sequência definida, os acontecimentos eram filmados aleatoriamente e não existia uma relação entre as cenas reproduzidas. Nessa fase, o interesse do público era na novidade que a técnica de captação e reprodução das imagens proporcionava, era uma nova experiência sensível de natureza visual¹⁴⁴. Em 1899, a empresa de Segreto avançou na produção cinematográfica e captou imagens do corpo de bombeiros em movimento. Em São Paulo filmou o “Círculo Operário Italiano” e uma dança baiana realizada por uma dançarina¹⁴⁵. Em 1906, registrou a atuação de vários atores em que foi narrada a reconstituição de um crime conhecido na época. Cenas de humor e personagens cômicos também tiveram lugar na produção de Segreto. Ele percebeu o potencial dessas produções, entre elas temos “O mágico de bonecos” e “Uma noite de núpcias que acaba mal”. Nos anos seguintes, o empresário importou filmes, principalmente, para o público masculino e também gravou películas com essa proposta, como foi o caso do “Beijos de amor”, “Surpresas de carnaval” e “Pulga recalcitrante”¹⁴⁶.

Além de Segreto, outros empresários contribuíram com a expansão dos cinematógrafos, tanto na produção como na distribuição¹⁴⁷. O cinematógrafo tinha uma estreita relação com outros gêneros mencionados anteriormente que compunham os entretenimentos da época. Ele passou a ser uma nova atração das práticas espetaculares do período. Suas exhibições eram heterogêneas, pois foram expressões de diversas práticas artísticas e reuniam um público diversificado¹⁴⁸. Os espetáculos que faziam grande sucesso nos teatros também eram reproduzidos nos

¹⁴² SILVA, Erminia. op. cit. p. 209.

¹⁴³ MARTINS, William de Souza Nunes. op. cit. p. 123.

¹⁴⁴ TRUSZ, Alice Dubina. op. cit. p. 18.

¹⁴⁵ MANTINS, William de Souza Nunes. op. cit. p. 128.

¹⁴⁶ Idem. p. 130.

¹⁴⁷ Idem. p. 129.

¹⁴⁸ TRUSZ, Alice Dubina. op. cit. p. 22.

cinematógrafos. Era comum a apresentação de filmes cantantes em que eram utilizados o recurso visual das projeções que produziam imagens cantadas e tocadas por músicos atrás da tela. Os atores eram contratados pelos cinematógrafos neste tipo de produção em que atuavam nas leituras dos espetáculos e cantavam de forma labiada. Inclusive, muitos circenses fizeram parte dos artistas contratados. Nessa fase, foram produzidos nos cinematógrafos diversos filmes cantantes como óperas, operetas, zarzuelas, canções francesas e italianas, entre outras¹⁴⁹. Em 1908, na cidade de Porto Alegre, abriram o *cinéma variété* ou variedades. O espaço manteve o mesmo padrão de produção de outras casas. As sessões eram apresentadas várias vezes na semana, com programação variada para atrair um público heterogêneo. Cada apresentação durava aproximadamente 30 minutos. Nesse tempo o espectador poderia obter informação, divertir-se e se emocionar, alterando assim o seu estado de humor rindo e chorando diante da tela. Sempre estava presente na programação os comédicos, ao lado de um drama e documentário. Na primeira semana, o Variedades contou com as apresentações de “Acrobatas esportivos”, “Entre o amante e o amor”, “Viagem original”, “Mágica Fantástica”, “Ladrões notívagos” e a pedido do público “Pick Pockt”, que fez grande sucesso nas exposições itinerantes¹⁵⁰.

Os artistas que transitavam nos diversos palcos da época tinham como base o teatro popular. Como exemplo o ator Francisco Corrêa Vasques, que iniciou sua carreira na conhecida barraca do Teles. Ele atuou nos espetáculos teatrais da barraca “Três Cidras do Amor”, durante os festejos do divino, no Campo de Santana, montada por Joaquim Duarte Teles¹⁵¹. Depois fez parte de grandes companhias e chegou a atuar no Teatro de Variedades carioca, local que foi importante na sua formação artística. Neste palco, teve a oportunidade de trabalhar com encenador Furtado Coelho e importantes atrizes da época, como Ismênia e Marcelina Câmara. O teatro funcionava próximo ao cais e era frequentado pela população de baixa renda, como caixeiros e mulheres conhecidas na época por ter má fama¹⁵². Após a experiência no Variedades, ele criou sua própria companhia, que se tornou a

¹⁴⁹ SILVA, Erminia. op. cit. p. 260.

¹⁵⁰ TRUSZ, Alice Dubina. op. cit. p 385 - 386.

¹⁵¹ MARZANO, Andrea. Op. cit.

preferida dos caixeiros da cidade. Vasques fez grande sucesso como ator e autor de cenas cômicas, escrevendo monólogos de linguagem simples de apenas um ato. Essas peças se caracterizavam pela presença musical e improvisação, além da relação direta com o público e a valorização corporal¹⁵³.

Os festejos religiosos no Brasil, como a festa do divino, que acontecia no campo de Santana no Rio de Janeiro, reunia uma série de atividades que não estavam ligadas necessariamente com a irmandade que comanda o evento. Outras diversões profanas também faziam parte, como as atrações dos artistas de circo, feira livre com comidas típicas, barracas de sorte e de jogos diversos, peças teatrais e batuques¹⁵⁴. As tendas apresentavam uma diversidade de atrações para atrair o público. Como estratégia, anunciavam com antecedência nos jornais a programação. Os fogos e os espetáculos eram o divertimento predileto de seus frequentadores. Os circos de cavaleiros reuniam cavalos de raça, macacos, artistas bem treinados que faziam exercícios equestres, dançarinas de corda fantasiadas e palhaços que estabeleciam com o público diálogos extravagantes. As bandas de música que se apresentavam junto com os saltimbancos garantiam a alegria dos frequentadores. Outras barracas organizavam diversos números com artistas internacionais, apresentavam números de ginástica, quadros vivos de reproduções históricas, cenas mímicas, mágicas, elevação de pesos, pirâmides humanas, exercícios de bolas, evolução de argolas, entre outros. Italianos e franceses fizeram muito sucesso com variados números. Com frequência, algumas artistas se descavam e eram veneradas pelo público¹⁵⁵.

A barraca de maior sucesso foi a do caboclo Teles, que era conhecida como “Três Cidras do Amor”. O espaço proporcionava ao público uma variedade de espetáculos e era frequentado por diferentes segmentos sociais: pobres, ricos, escravos, intelectuais, famílias, etc.¹⁵⁶. Era cobrado quinhentos réis pela entrada, esse valor possibilitava que todos tivessem acesso ao divertimento, mesmo os mais

¹⁵² ABREU, Martha. **O império do divino: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro, 1830-1900**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999. p. 35.

¹⁵³ Idem. p. 40.

¹⁵⁴ Idem. p. 65.

¹⁵⁵ Idem. p. 73.

¹⁵⁶ Ibidem.

pobres¹⁵⁷. As apresentações eram compostas por teatrinhos de bonecos, comédias, cantorias de duetos, mágicas e ginásticas, sendo que o próprio Teles fazia parte dos espetáculos, engolindo fogo e espadas, fazendo mágicas e representando comédias¹⁵⁸. O local era modesto, possuía um salão retangular com bancos fixos e varandas. O cenário era dividido: uma parte era dedicada ao teatrinho de bonecos e o restante para as comédias, cantorias de dueto e outras apresentações. As atividades começavam às 16 horas e terminavam por volta da meia-noite. Os espetáculos obedeciam uma ordem evolutiva de modo que a animação deveria crescer a cada apresentação. As cenas aconteciam entre músicas, danças e récitas, o que permitia ao artista uma liberdade para transitar nos diversos gêneros, trabalhando com várias linguagens artísticas. O repertório se baseava nas manifestações culturais dos diferentes povos presentes no Rio de Janeiro da época. As apresentações de dança, por exemplo, eram compostas por lundu, fandango, bolero, polca, chulas, fados, jongo, entre outros ritmos que expressavam intensa convivência e comunicação das diversas culturas, o que possibilitou a criação e ampliação do repertório¹⁵⁹. Inclusive, os estudiosos atribuíram à Festa do Divino e mais precisamente à barraca do Teles o surgimento do maxixe. Essa dança popular nasceu da transformação da polca, via lundu dançada, cantada e acompanhada por músicos de choro¹⁶⁰. De acordo com a autora Martha Abreu, o ator Vasques fez referência ao dançador de maxixe João Minhoca em uma publicação na *Gazeta da Tarde*. Vivaldo Coaracy também descreveu os espetáculos fascinantes do João Minhoca na festa do divino¹⁶¹.

A estrutura dos espetáculos dos teatros de variedades era composta por diversas atrações, como veremos a seguir no teatro de variedades santista. Podemos perceber uma clara semelhança com os espetáculos da barraca do Teles, pois atendiam a um público diversificado em um mesmo espaço, através de apresentações teatrais que envolviam diversos gêneros e linguagens artísticas.

¹⁵⁷ Ibidem.

¹⁵⁸ Idem. p. 74.

¹⁵⁹ Idem. p. 93.

¹⁶⁰ Idem. p. 94.

¹⁶¹ Idem. p. 95 - 96.

2.2 Teatro de Variedades Santista

A existência do Teatro de Variedades santista foi mencionada por alguns autores. Muito se comenta a respeito deste teatro, mas pouco se sabe, precisamente, até então, como ele funcionou e qual a sua relação com os divertimentos da época. No livro *Memórias do teatro de Santos*, de Carmelita Guimarães, existe um breve relato sobre o Variedades.

O Teatrinho Variedades – construído em persianas de madeira, próprias para o clima tórrido de Santos – por Manoel Teixeira da Silva & Cia., pelo preço de 42.000\$000 (quarenta e dois mil contos de réis), na esquina da Praça dos Andradas com Rua XV de Novembro (lado par), foi inaugurado em 3/12/1899, com a comédia Mosquitos por Corda, do lusitano Eduardo Garrido, desempenho a cargo do Grupo Dramático Arthur Azevedo. Vendido em 1902, o Variedades virou café-concerto, filial do Moulin Rouge, famoso cabaré de São Paulo, e esta foi sua melhor fase.

O teatrinho da Praça dos Andradas – que testemunhou o nascimento do primeiro time de futebol do litoral paulista (07/11/1902, aquele mesmo futebol que, através do Santos F. C., chegaria ao topo do mundo!) - encerrou as atividades depois da fracassada tentativa de transformá-lo em cinema (abril de 1903).

Nesse ambiente de boemia não é de admirar que o Carnaval começasse na "quinta-feira das comadres", isto é, três dias antes, sendo que, em 1902, para incentivar o uso de fantasias, a direção do Variedades instituiu concurso onde foi escolhido o Rei Momo (mais antigo do Brasil), Waldemar Esteves da Cunha, que ocupou o posto por 41 anos (1950/1991)¹⁶².

O Almanaque Santista do Instituto Histórico e Geográfico de Santos¹⁶³ também mencionou a existência do teatro de variedades, informando que o espaço foi inaugurado em 1890 e, logo após, repetindo as mesmas informações descritas acima. Diante da inexistência de maiores informações, foi necessário pesquisar os documentos administrativos na tentativa de reconstruir a trajetória e história do Teatro de Variedades santista. O material disponível em jornais da época foi fundamental para compreender o funcionamento e repertório do local.

Em novembro de 1899, a empresa do Manoel Teixeira de Souza e companhia solicitou a abertura do Teatro de Variedades em Santos. No documento, informou

¹⁶² GUIMARÃES, Carmelita. op. cit. p 43.

¹⁶³ ALMANAQUE SANTISTA. Santos: Instituto Histórico e Geográfico de Santos, Almanaque de Santos instituto histórico.

que a diversão era destinada a ligeiras e diárias representações teatrais do gênero café-concerto, muito comum em cidades europeias, na capital federal e em São Paulo. A empresa argumentou que o imposto cobrado, até então¹⁶⁴, tornava inviável o funcionamento do local, pois este funcionaria diariamente com sessões vespertinas e noturnas e seria cobrado preços populares pelas respectivas atrações. Além disso, a cidade carecia de um estabelecimento de natureza recreativa destinado às famílias santistas e ao progresso da cidade¹⁶⁵.

A câmara municipal, no dia 06 de dezembro de 1899, criou o projeto de lei que fixou o imposto no valor de trezentos mil réis por mês para funcionamento diário do Variedades. Entretanto, os espetáculos realizados por artistas de companhias e empresas ambulantes, que trabalhassem por conta própria, deveriam pagar a taxa fixada para cada espetáculo no valor de cinquenta mil réis¹⁶⁶. Mesmo com essa medida para garantir o funcionamento diário, o teatro realizou suas atividades por um curto período de tempo.

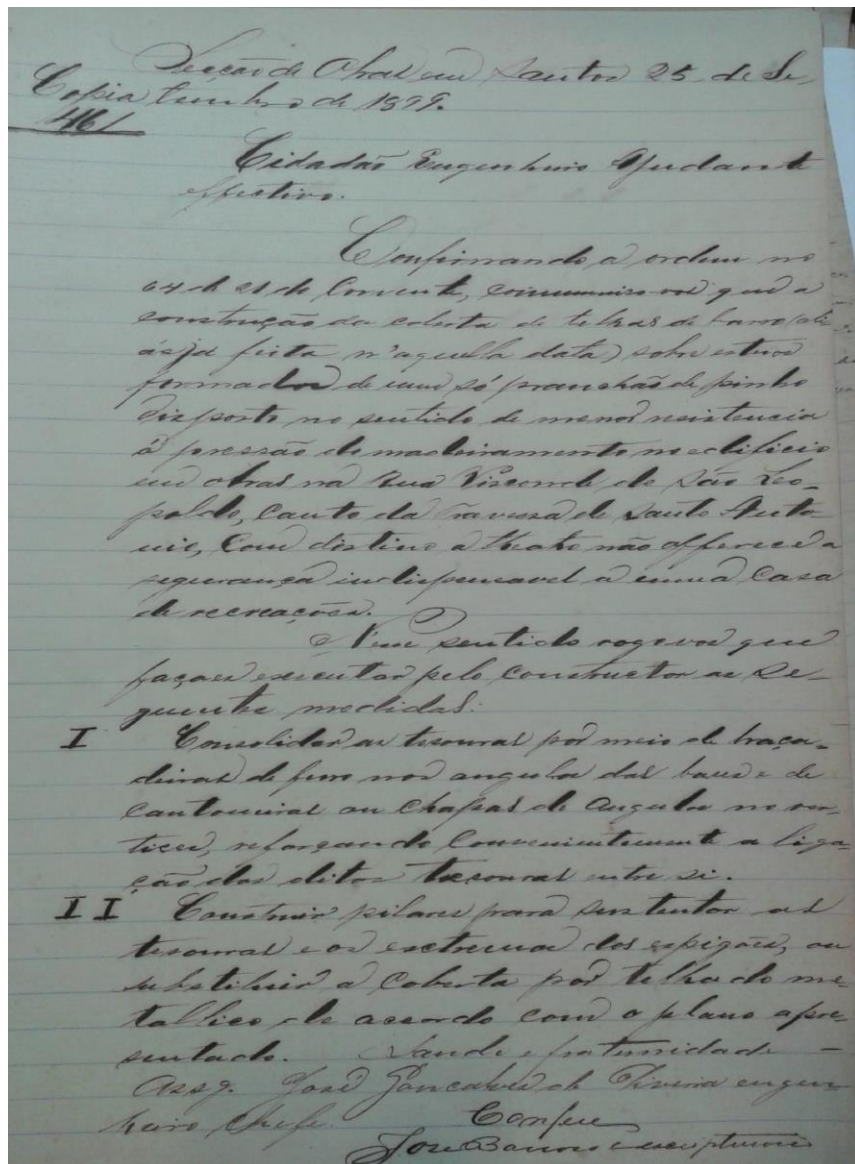
Por meio de uma investigação minuciosa nos documentos de obras particulares da intendência municipal, foi possível localizar material que explica por que o teatro funcionou por pouco tempo. Na construção aconteceram algumas intercorrências que inviabilizaram a utilização do espaço. Em junho de 1899, foi solicitado à intendência autorização para demolição de uma parede do prédio que ficava ao lado do terreno municipal, onde existia o depósito de materiais da seção de obras. Explicaram, porém, que a demolição poderia ser evitada se fosse autorizada a construção de um pilar ao lado da parede, local em que era ocupado por um mictório. Foi solicitada a licença para levantamento do pilar com a finalidade de segurar a parede, ao invés de retirá-la para a construção adequada de outra no

¹⁶⁴ De acordo com artigo 189 do código de postura de 1897, todo espetáculo ou divertimento que provenha lucro ou interesse, não poderá realizar-se sem licença e pagamento dos impostos à Intendência Municipal. Caso a medida fosse descumprida, o infrator deveria pagar multa de 50\$000 e pagaria em dobro os impostos devidos.

¹⁶⁵ SOUZA, Manoel Teixeira de. **Solicitação isenção imposto para abertura do Teatro de Variedades**. Santos, 25 de novembro de 1899. Fundo Intendência Municipal de Santos. Arquivo e Memória de Santos. Caixa de Orçamento e impostos.

¹⁶⁶ **Ata da Sessão da Intendência Municipal de Santos para autorização da abertura Teatro de Variedades**. Santos, 06 de dezembro de 1899. Fundo Intendência Municipal de Santos. Fundação Arquivo e Memória de Santos. Livro de Atas 1899 a 1901.

local¹⁶⁷. No mês de setembro de 1899, o engenheiro da seção de obras e aviação da intendência municipal expediu um relatório em que não autorizou o funcionamento do teatro, antes de executada as medidas necessárias na estrutura da edificação para garantir a segurança adequada às pessoas que frequentariam a casa de diversão. Segue abaixo um dos anexos do relatório em que são solicitadas as reparações. É mencionado também neste processo o falecimento do proprietário do edifício, o que acabou interrompendo as obras de segurança iniciadas¹⁶⁸.



¹⁶⁷ OLIVEIRA, José Gonçalves. **Vistoria da construção do Teatro de Variedades, solicitação de reparos**. Santos, 13 de outubro de 1899. Fundo Intendência Municipal de Santos. Arquivo e Memória de Santos. Caixa de obras particulares.

¹⁶⁸ Idem.

Santos, no final do século XIX e início do XX, estava se modernizando e passava por constantes modificações nos espaços públicos, com demolições e construções acontecendo a todo momento. As intervenções sanitárias exigiram reformas nos prédios, instalação de esgotos e banheiros, para organizar as edificações¹⁶⁹. Inclusive, em relação a construções de teatros na cidade, o código de postura determinava que todos os edifícios deveriam fazer adaptações e melhoramentos modernos de higiene, segurança e estética. As exigências determinavam todos os detalhes do empreendimento. A armação do telhado deveria ser de metal; construções de madeira precisavam ser evitadas e o pano de boca precisavam ser de tela de ferro ou amianto para isolar o palco da plateia em caso de incêndio¹⁷⁰. Apesar das imensas determinações, o Teatro de Variedades foi inaugurado em 3 de dezembro de 1899. Aparentemente, o local não realizou todas as intervenções sugeridas pelo o engenheiro da intendência, pois alguns anos mais tarde o espaço teve que ser desativado e demolido em 1904.

O teatro funcionou regularmente até 1902. Algumas empresas do ramo de entretenimento tentaram utilizar o espaço em 1903, mas os pedidos foram negados por falta de segurança. Em documento de julho de 1903, um proprietário de cinematógrafo informou à intendência municipal que a tentativa de utilizar o Teatro de Variedades causou grandes prejuízos e não foi possível tal apresentação neste estabelecimento. Diante disso, no intuito de reparar os prejuízos, solicitou autorização para apresentações de sessões de cinematógrafo no teatro guarani¹⁷¹. Em maio, o teatro foi vistoriado por funcionários da intendência. Na ocasião, eles constaram que alguns tijolos que estavam apoiados na viga de madeira do portão principal desabaram, a viga cedeu por estar completamente apodrecido. Informaram ainda que não foi possível vistoriar todo o teatro porque não localizaram as chaves dos portões principais¹⁷². No mês de outubro, foi solicitada autorização para abertura

¹⁶⁹ LANNA. Lúcia Duarte. op. cit. p. 107.

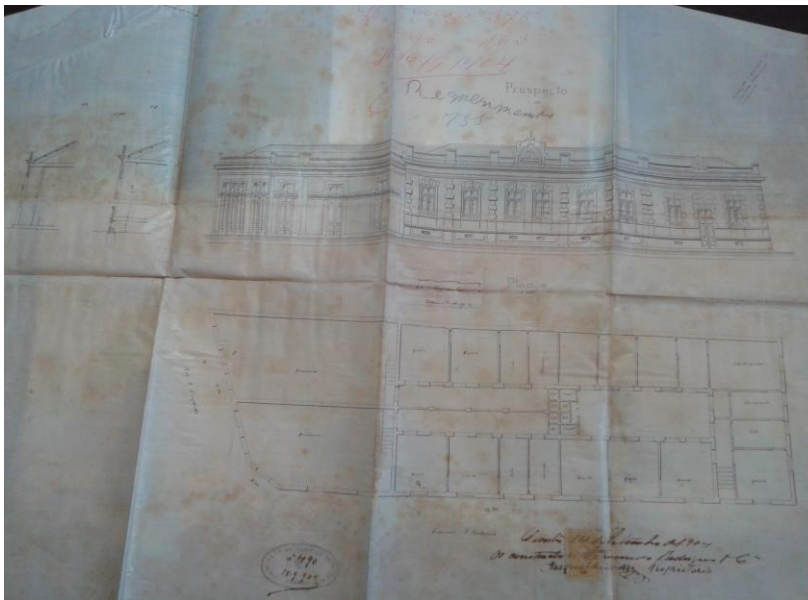
¹⁷⁰ Informação disponível no Código de Posturas de 1897, artigo 96, referente a sessão de Theatros e salas de reuniões públicas.

¹⁷¹ FILIPEPIS. José. **Solicitação de apresentação de cinematógrafo no Teatro Guarani para reparar prejuízos do Teatro de Variedades**. Santos, 21 de julho de 1903. Fundo Intendência Municipal de Santos. Arquivo e Memória de Santos. Caixa 228.

¹⁷² FILHO, Francisco Gonçalves. **Reparos na construção do Teatro de Variedades**. Santos, 03 de maio de 1903. Fundo Intendência Municipal de Santos. Arquivo e Memória de Santos. Caixa de obras particulares.

de uma choperia no Variedades. No entanto, depois de uma avaliação geral do edifício, a sessão de obras da Prefeitura não autorizou o funcionamento porque falta de segurança. O engenheiro condenou a caixa do teatro que deveria ser demolida e reconstruída, além da necessidade de obras no terraço, telhado e botequim; retirada do banheiro no fundo abaixo de uma escada, pintura a óleo em todo teatro, entre outras benfeitorias¹⁷³. Ainda em 1903, a Empresa Darlys pediu à intendência municipal licença para trabalhar no teatro de variedades como café-concerto. A interessada propôs pagar o valor de trezentos mil réis mensais para o município¹⁷⁴. Todavia, o parecer que liberava o funcionamento não foi localizado. Além disso, não existem registros que comprovem que o teatro voltou a funcionar depois do parecer da seção de obras.

Em março de 1904, o jornal *Correio Paulistano* noticiou que o inspetor municipal intimou o proprietário da casa a demolir o edifício, por estar ameaçando ruína grande quantidade de pilares¹⁷⁵. Em setembro de 1904, foi solicitada construção de um edifício no terreno onde ficava o Teatro de Variedades. Segue abaixo planta do referido documento¹⁷⁶.



¹⁷³ MISERICORDIA, Miraglia Francisco. **Solicitação de abertura de cervejaria no Teatro de Variedades**. Santos, 09 de outubro de 1903. Fundo Intendência Municipal de Santos. Arquivo e Memória de Santos. Caixa de obras particulares.

¹⁷⁴ **Solicitação de abertura de café-concerto no Teatro de Variedades**. Santos, 18 de março de 1903. Fundo Intendência Municipal de Santos. Arquivo e Memória de Santos. Caixa 100.

¹⁷⁵ De Santos. *Correio Paulistano*. São Paulo, 17 de março de 1904.

¹⁷⁶ **Solicitação de construção de edifício no local onde funcionou o Teatro de Variedades**. Santos, 14 de setembro 1904. Fundo Intendência Municipal de Santos. Arquivo e Memória de Santos. Caixa 157.

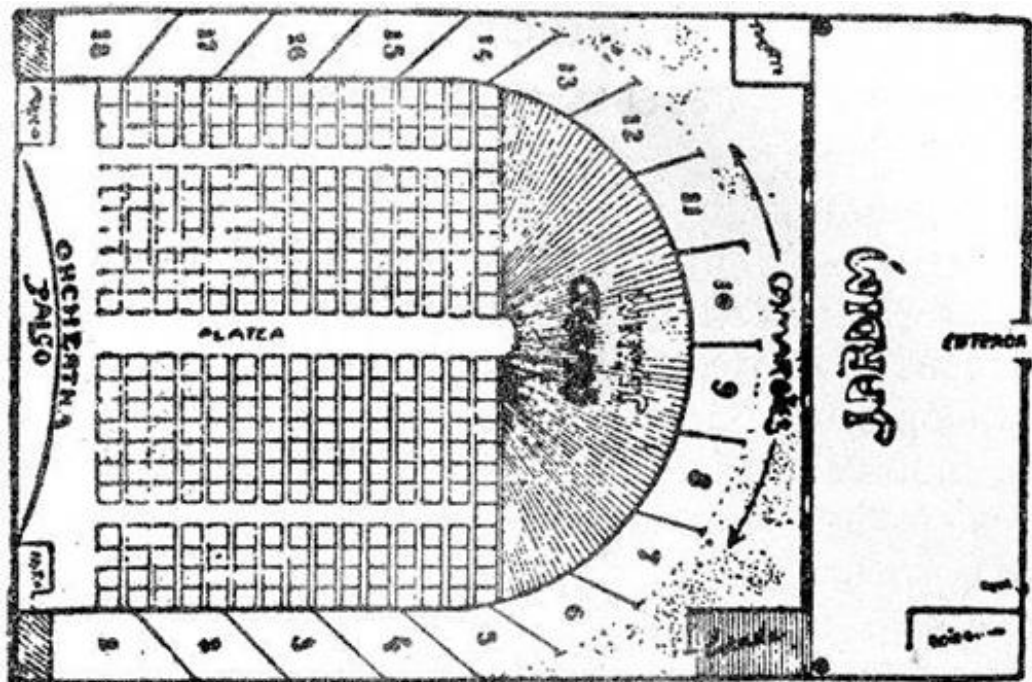
Em 1 de novembro de 1952, o jornal A Tribuna noticiou que o Teatro de Variedades funcionou na Rua São Leopoldo, esquina com a Praça dos Andradas e a Rua XV de Novembro. O jornal publicou ainda uma foto como sendo o local onde funcionou a casa, conforme imagem abaixo¹⁷⁷. Entretanto, esta imagem é do edifício que foi construído após a demolição do Teatro de Variedades, conforme apresentamos na planta acima. O Almanaque Santista do Instituto Histórico e Geográfico informa que o Variedades funcionou neste edifício, mas o espaço posteriormente passou a ser utilizado como ponto comercial, como pelas Casas Esmeralda, e atualmente é um estacionamento¹⁷⁸. A confusão nas informações está relacionada com a dificuldade da localização da documentação. Parte do processo e a planta do teatro de Variedades foram extraviadas. As informações contidas nos documentos pesquisados estão separadas no fundo da intendência em várias caixas, o que exigiu do pesquisador uma investigação precisa da documentação.



¹⁷⁷ O Teatro de Variedades foi noticiado pelo jornal Tribuna. Disponível em: <<http://www.novomilenio.inf.br/santos/h0276q1.htm>> Acesso em: 30 de agosto de 2016.

¹⁷⁸ ALMANAQUE SANTISTA. Santos: Instituto Histórico e Geográfico de Santos, Almanaque de Santos instituto histórico.

Apesar da ausência da planta, existe ainda a descrição do Teatro de Variedades. De acordo com a documentação, ele funcionou na Rua Visconde de São Leopoldo, número 41, local que era conhecido como Travessa Santo Antônio. A entrada do teatro ficava em frente à Praça dos Andradas e o lado oposto, à Rua XV de Novembro. Segundo o jornal *Cidade de Santos*, tratava-se de um elegante teatro, que dispunha de 372 cadeiras para seu público. O espaço era composto por 17 camarotes e dois panos de boca. A caixa foi comparada com a do Teatro Guarani, ressaltando ser boa. A cenografia foi feita por Xisto e a iluminação ainda era à gás. Na entrada do teatro havia mesas ao ar livre, o que lhe dava um aspecto de botequim¹⁷⁹. Segue imagem do diagrama da casa.



¹⁷⁹ Theatros e Salões. **Cidade de Santos**. Santos, 03 de dezembro de 1899.

Gentilmente convidados, visitámos hontem o theatro Variedades, à rua de S. Leopoldo, canto da travessa Santo Antonio, e, que como os leitores sabem, deve hoje ser inaugurado. O elegante theatro, que perfeitamente está de acordo com o nosso clima, podendo-se chamalo – um theatro de verão – foi construído pelos srs. José Domingues de Souza e Nuno Henrique tendo as obras sido iniciadas em princípios de Setembro. Logo á entrada, que é pela rua de São Leopoldo, está o euvéte; no intervalo que vae da porta ao alperdre do theatro estão colocadas pequenas mezas redondas, ao ar livre; a illuminação é feita por dois arcos de gaz. A sala do theatro não se póde chamar uma sala de luxo, nem uma sala chic, em todo o caso é perfeitamente commoda ao espectador e, sobretudo, bastante arejada. No plano superior estão colocados os camarotes, em numero de 17, com cinco logares cada um; a plateia comporta uma lotação de 372 cadeiras. Junto á scena estão dois camarotes; o da direita é destinado á policia e o da esquerda á intendencia. A caixa do theatro é tão bõa como a do Guarany; tem 7 camarotes, sendo 5 em baixo e 2 em cima. O pano de boca é original; representa uma mulher sustentando um leque, em cujas varetas leem se anúncios das melhores casas de Santos; lojas, armarinhos, modas, empórios, etc.; além desse panno tem um outro, igualmente original, representando um theatro visto de scena e cuja pintura, tão verdadeira, produz agradável impressão. A pintura do theatro esteve a cargo do amator Battisti, encarregado da scenographia o conhecido scenographo Xisto. A illuminação do theatro é farta; igualmente há fartura de agua e o serviço de exgottos é bem acabado. Eis as impressões que nos deixou o Theatro Variedades, que hontem visitámos e que hoje será aberto ao publico, que certamente ali fará o seu rendezvous¹⁸⁰.

Ao longo de seu período de funcionamento, o Variedades foi administrado por diferentes empresas do ramo do entretenimento, conforme apresentado na tabela I nos anexos. Funcionou com o nome *Theatro de Variedades* até abril de 1901, depois passou a ser chamado de *Variedades Concerto* e ficou com este nome até novembro de 1901. Nessa fase era conhecido, popularmente, como o *Moulin Rouge* de Santos, já que, com a administração de Segreto, a casa passou a ser filial do teatro homônimo do Rio de Janeiro. De dezembro de 1901 a abril de 1902, voltou a ser chamado de *Theatro de Variedades*. Na última fase, sob a direção de João Raeli, também foi nomeado como *Variedades Concerto*.

Conforme apresentado na tabela no final do capítulo, a programação do teatro era diversificada. Ocorreram algumas modificações de acordo com à proposta da empresa que administrava a diversão. Mas, no geral, o teatro tinha uma programação diária, em que a trupe contratada realizava os espetáculos.

¹⁸⁰ Ibidem. Optamos por não atualizar a grafia dos termos, o texto acima segue como no original.

Constantemente, chegavam outros artistas que eram incorporados à cena. Alguns permaneciam por um curto tempo, faziam uma temporada e iam embora. Outros acabavam fazendo parte da companhia do teatro. Muitas vezes, a aceitação do público era determinante para a decisão da permanência ou não dos artistas. Geralmente, o que ficava em evidência não era a peça ou a companhia, mas sim os artistas. Eis aí a dificuldade de montar o repertório do teatro. Os anúncios em jornais que divulgavam os espetáculos teatrais do Variedades, com frequência destacavam os artistas e convidavam o público para comparecer ao teatro para apreciar as novidades. O espetáculo, porém, era sempre uma surpresa. De todo modo, foi Variedades em seus diferentes momentos.

Apesar do curto período de funcionamento, o teatro teve uma programação intensa. Em seu palco passaram grandes companhias com artistas nacionais e internacionais, que alegraram as tardes e noites santistas. Os artistas locais e uma variedade de atrações também fizeram parte da diversão.

A casa iniciou suas atividades em 3 de dezembro de 1899. A estreia passou a ser anunciada ainda no mês de outubro do mesmo ano. A inauguração contou com a comédia *Mosquitos Por Corda*, do português Eduardo Garrido. A peça foi encenada por grandes companhias internacionais, inclusive, no teatro Guarani e também por grupos amadores. Entre esses grupos, a peça ficou conhecida como número de variedades¹⁸¹. Em Santos, o espetáculo ficou sob a responsabilidade do corpo cênico do Grêmio Dramático Arthur Azevedo. O grupo amador solicitou à câmara autorização para a realização do espetáculo gratuitamente, alegando que a renda arrecadada pelos ingressos era apenas para pagar o custo do evento. A banda do Corpo de Bombeiros também fez parte do show.

¹⁸¹ BARROS, Antônio. **Solicitação de autorização para apresentação da peça Mosquitos**. São Paulo, 06 de junho de 1934. Acervo de peças. Arquivo Miroel Silveira.



O proprietário ofereceu uma sessão solene na abertura do teatro com direito a champanhe, cerveja e charuto. Participaram do evento os construtores, o intendente municipal, o delegado e oficiais de polícia e bombeiros, os diretores do Grêmio Dramático Arthur Azevedo e representantes dos jornais *Cidade de Santos*, *Tribuna* e *Diário*¹⁸². Na seção Diversões, Palcos, Teatros e Salões do jornal *Cidade de Santos* e na seção de Palcos e Circos do jornal *Diário de Santos* encontramos materiais a respeito do Variedades que foram utilizados neste trabalho. Ambos divulgavam a programação cultural da cidade e, às vezes, de outros municípios.

Ainda no mês de dezembro de 1899, a empresa Manoel Teixeira de Souza contratou a Grande Companhia de Novidades do ator Felix Amurrio, que estava sob a direção do artista Amarante. O grupo trabalhou no Variedades até março de 1900. Ao longo dessa temporada, apresentou um repertório de zarzuelas. A companhia chegou a São Paulo em 1896 e trabalhou no Teatro Apolo. Nesse período, faziam parte os artistas Elisa Lucchi, Pepa Lopez, Felix Amurrio, Carrasco e Ribuet¹⁸³.

No Variedades, a companhia já tinha outra configuração, conforme registrado na tabela II nos anexos. No primeiro mês de funcionamento apresentaram zarzuelas

¹⁸² Theatro e Salões. **Cidade de Santos**. Santos, 05 de dezembro de 1899.

¹⁸³ ARAUJO. Vitor Gabriel de. *Zarzuela: o teatro musical espanhol em São Paulo. Escrever o movimento: o cinema itinerante como reinvenção de uma estética do viver. Tese (Doutorado) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2000. p. 41.*

famosas que já faziam sucesso nas casas paulistas. Os espetáculos eram acompanhados por uma orquestra de 12 músicos sob a regência dos maestros Eduardo Bourdot e A. Toubar¹⁸⁴. Nesse primeiro mês, as apresentações eram à noite, começavam por volta das 8h30. Geralmente, organizavam o espetáculo em quatro partes. Na primeira apresentavam uma zarzuela de um ato, na segunda canções líricas, bailados, duetos, entre outros. Já na terceira parte zarzuela cômica de um ato. Para finalizar, um baile em benefício de algum artista ou de algum grupo da cidade.

Ainda no primeiro mês, anunciaram a apresentação de zarzuelas ligeiras e cantadas canções picantes acompanhadas por uma orquestra pequena, mas que cumpria seu papel. Os jornais sempre noticiavam se o espetáculo havia agradado ao público. A plateia se manifestava no momento do espetáculo com aplausos calorosos ou com reclamações, caso a apresentação não fosse do gosto dos frequentadores. Na apresentação da peça *Mosquitos por corda*, o espetáculo foi elogiado, mas o monólogo da atriz Eliza Dofflers foi criticado por ela falar muito baixo e a plateia não conseguir ouvir direito¹⁸⁵. Os espetáculos de zarzuelas em sua maioria tiveram boa aceitação do público. Nesse mês, o teatro esteve lotado quase todas as noites. O valor da entrada era diferenciado de acordo com o lugar ocupado: camarote custava 15\$000, cadeiras, 3\$000 e geral, 2\$000¹⁸⁶.

Os espetáculos, geralmente, eram divididos entre duas ou até quatro partes, com intervalos entre elas. Nas pausas, o público se descontraía com a banda de música no jardim do teatro e fazia uso de bebidas alcoólicas¹⁸⁷. O violonista Elvencio de Sá, conhecido como *Cadete*, foi contratado pelo Variedades e fez muito sucesso com espetáculos de modinhas, cantigas e lundus¹⁸⁸. As artistas Chantuse Illona e a bailarina Therezina Chiarini¹⁸⁹ realizaram lindos bailados no teatro. Essas artistas já faziam sucesso em outras casas, como Cassino, Apolo, etc. A programação do

¹⁸⁴ Theatros e Salões. **Cidade de Santos**. Santos, dezembro de 1899 a março de 1901.

¹⁸⁵ Theatros e Salões. **Cidade de Santos**. Santos, 05 de dezembro de 1899.

¹⁸⁶ Theatros e Salões. **Cidade de Santos**. Santos, 12 de dezembro de 1899. A moeda utilizada no período era

¹⁸⁷ Ibidem.

¹⁸⁸ Theatros e Salões. **Cidade de Santos**. Santos, 21 de fevereiro de 1901.

¹⁸⁹ Theatros e Salões. **Cidade de Santos**. Santos, 22 de fevereiro de 1901.

teatro contava também com a apresentação de prestidigitadores e malabaristas e os espetáculos eram compostos por concertos, canções, etc¹⁹⁰.

No Variedades, o artista era incorporado ao espetáculo, de acordo com sua habilidade. Os responsáveis organizavam as diversas atrações de modo a produzir um espetáculo coeso para agradar e distrair o público. Nessa primeira fase do teatro, existem vários anúncios de apresentações de zarzuelas. Entretanto, artistas fixos da companhia, itinerantes e locais também participavam de outras atrações, organizadas de forma dinâmica. Muitas vezes eram mantidos os mesmos shows, mas anunciados como novidade por causa do artista e grupos diferenciados que compunham o espetáculo.

No final, bailes organizados por grupos amadores locais finalizavam a exibição. As danças também costumavam acontecer em benefício de artistas no final da temporada no Variedades, quando eles seguiam para outros estabelecimentos, como teatros, circos e cassinos. Abaixo, algumas das composições feitas nos espetáculos do Variedade nessa fase inicial¹⁹¹.

1ª) Zarzuela Música Clássica.

2ª) Concerto e canções líricas, com destaque para a artista Lêa Delormel. Apresentação do duelo de dois excêntricos: Adele e Victor.

3ª) Zarzuela C. de L., apresentada pela engraçadíssima senhorita Amurrio, Encarnação Camacho e Maria Villar¹⁹².

1ª) Zarzuela, *El Gorro Frigio*.

2ª) Concerto e canções líricas, com destaque da artista Lêa Delormel. Apresentação do duelo de dois excêntricos: Adele e Victor.

3ª) Zarzuela C. de L., apresentada pela engraçadíssima senhorita Amurrio, Encarnação Camacho e Maria Villar.

¹⁹⁰ Theatros e Salões. **Cidade de Santos**. Santos, 12 de dezembro de 1899.

¹⁹¹ Theatros e Salões. **Cidade de Santos**. Santos, dezembro de 1899 a fevereiro de 1901.

¹⁹² Theatros e Salões. **Cidade de Santos**. Santos, 15 fevereiro de 1901.

1ª) Zarzuela, em 1 ato – *Um Pleito*, com as artistas Encarnação Camacho, Maria Villar, etc.

2ª) & 3ª) Concerto, com as artistas Conti, senhorita Amurrio, Maio, Gonzalez, etc.

4ª) Zarzuela cômica em 1 ato – *Me Conviene Esta Mujer*.

1ª) Zarzuela em 1 ato – *Um Pleito*.

2ª) Concerto e novas canções, grande e variado bailado com a dançarina Cecillia Cerri.

3ª) Zarzuela em 1 ato – *Toros de Puntas*. Coro com toda a companhia.

4ª) Concerto variado, com as artistas sra. Conti, Maio, tenor Gonçalves e senhorita Amurrio.

1ª) Estreia da bailarina Esperança Partini, gênero espanhol.

2ª). Variados concertos e bailados, com os artistas sra. Léa Delormel, Adele Conti, Cecília Cerri, senhorita Amurrio, Maio, tenor Gonzalez, Feliz Amurrio e Galan. Grande dueto, marcha de Cadiz.

No final dos espetáculos, baile com a rapaziada do grupo amador santista Tenentes do Diabo, com todas as estrelas da companhia variedades.

1ª) Concerto em 3 atos, com os artistas Léa Delormel, Adele Conti, senhorita Amurrio, tenor Ramon Gonzalez, Feliz Amurrio.

2ª) Apresentação do admirável Victor di Mayo, grande bailado com as dançarinas Cecilia Cerri e Esperança Pardinez.

No final dos espetáculos grande baile com a rapaziada do grupo amador santista Tenentes do diabo.

1ª) Zarzuela cômica em 1 ato – *La Collegiala*.

2ª) Concerto em 2 atos, com os artistas Léa Dolormel, Adele Conti, senhorita Amurria, tenor Gonçalez, Feliz Amurrio.

3ª) Espetáculo, *La Gran Via*, com um disciplinado coro.

Baile no final do espetáculo.

1ª) Espetáculo, *A Bubonica e o Biella*, com violonista e cançonetista K. D. T.

2ª) Novas e variadas cançonetas.

3ª) Grande baile.

Em 1900, o teatro fez parte do circuito carnavalesco. A casa oferecia todas as noites bailes à fantasia de honra ao Momo. As festas eram anunciadas como noites de loucuras e folias. Os artistas do teatro animavam os eventos dançando muito maxixe¹⁹³. Depois das folias do mês de fevereiro, o teatro anunciou que reabriria em março com nova atração, a Cia Fantoche do Sr. Caetano Greco¹⁹⁴.

A programação do teatro continuou bastante diversificada sob a direção da trupe do Eldorado Paulista. Eles estrearam no mês de abril sob a direção do Sr. F. Saldanha. Anunciaram que viriam artistas do Rio de Janeiro e de Buenos Aires¹⁹⁵ para fazer parte dos espetáculos. A companhia era composta por: coristas Mlle. Jeanne Cayot, Plácida Santos, Mathilde Pillot e Isilda, srs. Paetro Alteeri e Vanite

¹⁹³ Theatros e Salões. **Cidade de Santos**. Santos, 27 de fevereiro de 1901.

¹⁹⁴ Theatros e Salões. **Cidade de Santos**. Santos, 02 e 06 de março 1901.

¹⁹⁵ Theatros e Salões. **Cidade de Santos**. Santos, 07 de março de 1900.

Candello. Os espetáculos eram acompanhados por uma orquestra de quinze músicos¹⁹⁶. A trupe fez grande sucesso, conforme nota do jornal *Cidade de Santos*.

Tres brilhantes espectaculos nos deu sábado, domingo e segunda, a empresa que actualmente explora o Variedades. A trupe conta, realmente, apreciáveis elementos e assim o entende o publico que nas três noites não cessou de aplaudir, fazendo com que quase todos os artistas bizassem os seus números. Jeanne Cayot é uma cançonetista que preenche todas as condições do genero parisiense. Sabe dizer, sabe cantar e sabe amar, sobretudo, aquelle ar canaille a que ninguem resiste. Placida Santos adaptou a especialidade nacional. Os seus tempos têm sido muito aplaudidos e merecidamente, porque sal, pimenta e os restos dos temperos não lhe faltam. Agradou-nos igualmente Hilda que, entregando-se de preferencia ao gênero sério, é senhora duma bonita voz e certo poder de expressão. Cardella e Alteeri, o primeiro tenor lyrico, o segundo cançonetista, fizeram juz aos aplausos que lhes foram dispensados. A orchestra é muito razoável. - Hoje, estreiam novos artistas, com um programma cheio de atractivos. - Devem estrear na próxima semana neste theatro os artistas Mlle. Helena Delille e Mr. Coraccio¹⁹⁷.

No mês de junho contrataram a Companhia Dramática de Anões. O grupo era composto por seis anões. Dirigidos por J. Heller, eles tinham um repertório cômico. A estreia da trupe no Variedades aconteceu no dia 28 de junho de 1900¹⁹⁸. De acordo com a nota de divulgação, a companhia demonstrou um espetáculo sério e agradável. Na primeira parte, foi apresentada a comedia em 1 ato – *39 Da Oitava*, de Diogo Soromenho. Na segunda parte, a comédia *Bolsa e Cachimbo*, do ator português E. Brandão, foi encenada pelos artistas Salomão, Horacio e D. Julia. Na terceira parte, intermédio pelos artistas anões. No último momento, apresentaram a comédia *30 Botões*, apresentada em 1 ato pelos artistas Horacio, Salomão e D. Julia¹⁹⁹.

No mês de agosto, o concerto do português Joaquim Tavares estreou no Variedades. A programação das peças tinha números cantados por D. Leonie Guerra Hading, discípula do conservatório de Paris e Milão. O concerto foi acompanhado pelo violoncelista F. Rooms e o pianista E. Menu Marques²⁰⁰. Abaixo, segue um dos programas, apresentado no festival lírico, que aconteceu no teatro²⁰¹.

¹⁹⁶ Ibidem.

¹⁹⁷ Theatros e Salões. **Cidade de Santos**. Santos, 10 de março de 1900.

¹⁹⁸ Theatros e Salões. **Cidade de Santos**. Santos, 27 e 28 de junho de 1900.

¹⁹⁹ Theatros e Salões. **Cidade de Santos**. Santos, 29 de junho de 1900.

²⁰⁰ Theatros e Salões. **Cidade de Santos**. Santos, 03 de agosto de 1900.

²⁰¹ Theatros e Salões. **Cidade de Santos**. Santos, 04 de agosto de 1900.

PROGRAMA:

1º PARTE

1.º- Romanza da opera Forza del destino – Verdi – Sr. Joaquim Tavares.

2.º- Solo para violoncelo.

(A – Simples Aveu –J. Thomé.

(B – Senade – Pierné – Sr. F. Roms.

3.º- Cavatina da opera Barbeiro de Sevilha – Rossini – Sra. Leonice Guerras.

4.º (A – Berceuse – Neourda.

(B – Lá Champêtre – Wieniawski – Sr. E. Castagnoli.

5.º - Pastoral, canção popular portuguesa – V. Motta – Sr. Tavares.

SEGUNDA PARTE

1.º - Variatins Di – Proch – Sra. L. Guerras.

2.º - Le Trèolo – Bériot – Sr. E. Castagnoli.

3º - Romanza da opera Salvator Rosa – C. Gomes – Sr. Tavares.

4.º - Solo para violoncelo Concertino – Klenoel – Sr. F. Rooms.

5.º - Canção do Exilio – letra de C. de Abreu e musica de L. Provesi – Sr. Tavares.

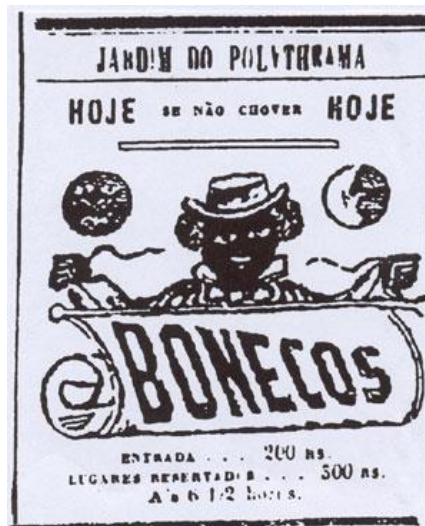
No mês de outubro, o jornal passou a anunciar apresentação do espetáculo João Minhoca na Ponta, acompanhado por banda de música²⁰². Foi a primeira vez que a casa anunciou uma apresentação gratuita²⁰³.



²⁰² Theatros e Salões. **Cidade de Santos**. Santos, 06 de outubro de 1900.

²⁰³ Theatros e Salões. **Cidade de Santos**. Santos, 29 de junho de 1900.

O *Theatro João Minhoca* foi invenção brasileira do Sr. João Baptista Avalor. O espaço popular fez muito sucesso a partir de 1882. Baptista era tipógrafo em um jornal carioca e foi convidado para trabalhar como imitador de vozes (*Fregoli*)²⁰⁴ na Companhia Automática, dirigida por Luigi Lupi. Em 1878, a família Lupi fez temporada no Brasil. Com sucesso absoluto, foram apresentados mais de 20 espetáculos na capital federal. A trupe italiana realizou demonstrações com marionetes baseado na Commedia dell'Arte. Os personagens seguiam a tradição cômica do teatro italiano. João Baptista trabalhou na companhia. A partir da sua experiência com marionetes, criou bonecos inspirados no Lupi. Seus personagens eram tipos brasileiros, como o João Minhoca, a Maricota, o Gala, o Velho, a Velha, a Donzela, a Sogra, D.Diogo, o Aventureiro, o Satanás e a Caveira. O boneco que mais se destacou foi o de João Minhoca. Ele deu nome ao teatro que ficou muito popular no período. Tanto que todo e qualquer casa de bonecos, na época, tornou-se sinônimo de João Minhoca. Esse boneco fazia mágicas e óperas, representava paródias, comédias, peças fantásticas e revistas. Tudo era improvisado, pois Baptista não escrevia seu repertório. O popular João Minhoca era uma marionete de fio, negro, abolicionista e que muitas vezes foi porta-voz de críticas sociais. Foi considerado um símbolo popular, que utilizou o humor para alegrar a vida cotidiana²⁰⁵.



²⁰⁴ A expressão *Fregoli* veio do ator italiano Leopoldo Fregoli. Ele se destacou como ilusionista e transformista. Fregoli interpretou mais de cem personagens diferentes e fez grande sucesso mundialmente.

²⁰⁵ FREIRE, Susanita. **O fim de um símbolo: Theatro João Minhoca Companhia Authomatica.** Rio de Janeiro: Achiamé, 2000.

A trupe do Baptista fez turnê em algumas cidades brasileiras. Dentre elas, Santos²⁰⁶, durante a década de 1890. Em requerimento de junho de 1900, o responsável pelo *Theatro João Minhoca*, o Sr. Baptista, solicitou autorização para apresentação de espetáculos no Variedades²⁰⁷.



No mês de novembro, o Variedades anunciou o baile promovido pelo Grupo dos Brochas. O teatro abriria suas portas para uma grande conspiração de pernas organizada por este grupo amador. O público era convidado a participar do baile com a promessa de que eles seriam capazes de acabar com qualquer tristeza²⁰⁸. Para participação nos bailes os interessados pagavam 2\$000 pela entrada, mas as senhoras descentemente vestidas teriam entrada franca, de acordo com os

²⁰⁶ Ibidem.

²⁰⁷ Ibidem.

²⁰⁸ Theatros e Salões. **Cidade de Santos**. Santos, 24 de novembro de 1900.

anúncios. Tanto nos espetáculos como nos bailes do Variedades, o público era chamado ao teatro sempre com a promessa de vivenciar momentos de alegria e prazer.

Em março de 1901, foi anunciada a companhia do artista Arcos Filho, que fez temporada na cidade. Seu espetáculo foi composto por zarzuela de 1 ato, canções, coplas em francês, italiano e português, e representação da peça *A Medalha*²⁰⁹.

Em abril, o teatro ficou sob administração da empresa de Ballesteros, empresário do ramo do entretenimento responsável pela administração de alguns circos que se apresentaram em Santos. A Grande Companhia Espanhola de Zarzuelas também era de sua propriedade. No ano de 1892, o grupo apresentou várias zarzuelas no teatro Minerva, em São Paulo, depois passou para a direção de Felix Amurrio²¹⁰.

Neste mesmo mês, a companhia de Opereta e Zarzuela Espanhola Infantil Juvenil, direção de Francisco Peyres, representou no Variedades o drama *Electra*, original de D. Benito Peres Galdós²¹¹. De acordo com nota do jornal *Cidade de Santos*, o espetáculo deveria ter sido estreado no teatro Guarani, mas a cenografia não ficou pronta. Provavelmente de forma adaptada, o drama foi apresentado algumas vezes no Variedades, seguindo posteriormente para o local do destino original: o Guarani.

²⁰⁹ Theatros e Salões. **Cidade de Santos**. Santos, 11 e 19 de março de 1901.

²¹⁰ ARAUJO. Vitor Gabriel de. Zarzuela: op. cit.

²¹¹ Theatros e Salões. **Cidade de Santos**. Santos, 16 de abril de 1901.

THEATRO VARIEDADES
 EMPRESA — M BALLESTEROS

Grande companhia de opereta e zarzuela hespanhola
INFANTIL JUVENIL
 40 Meninos de ambos os sexos 40

DIRECÇÃO ARTISTICA
Francisco Peyres

HOJE Terça-feira, 16 de Abril **HOJE**

Estréa da companhia
 com a primeira representação do sensacional drama em 5 actos,
 de successo universal, do eminente escriptor hespanhol
 D. BENITO PERES GALDÓS

Electra

O drama de maior successo na Europa e America

PREÇOS: Camarote, 25\$000; cadeiras de 1ª, 5\$000;
 geral, 2\$000.

Os bilhetes á venda, por especial favor, na Confeitaria
 Santista, das 10 horas da manhã ás 5 da tarde, depois d'essa
 hora na bilheteria do theatro.

Os espectaculos desta companhia começarão ás 8 1/2 em
 ponto e termo ~~antes~~ **antes** da meia noite.
 Depois do espectáculo haverá bodega para todas as famílias.

No final de abril, variedades passou a ser administrado pela companhia de concertos da empresa de Paschoal Segreto. Foi inaugurada uma nova fase do teatro no mês de junho de 1901, quando ele funcionou com o nome de Variedades Concerto²¹². Passou a ser filial do Moulin Rouge do Rio de Janeiro, a mesma empresa que adquiriu o Politeama e o Eldorado de São Paulo. Esses teatros tinham conexão direta com os cassinos de Buenos Aires e Montevideú²¹³.

O empresário manteve a mesma organização no Variedades, trabalhando com uma companhia fixa. Já outros artistas que chegavam ao teatro eram anunciados como novidade. No primeiro momento, os destaques foram Rosita Tajero, com a zarzuela *Em las astas del toro*, e Mr. Christian, com variados

²¹² Theatros e Salões. **Cidade de Santos**. Santos, 01 de junho de 1901.

espetáculos acompanhados de números musicais. As apresentações tiveram uma boa recepção pelo público. Após cada dia, o jornal lançava uma crítica, que avaliava o desempenho dos artistas. Nessa fase, passaram a ser apresentadas lutas greco-romanas, esta atração tinha um regulamento estrito a ser seguido²¹⁴. O ganhador recebia o prêmio de 500\$000. Os lutadores acrobatas aceitavam desafio do público com apostas no valor de, no mínimo, 1\$000 francos de outro²¹⁵.

1) Os lutadores estenderão amigavelmente as mãos e toma a distância de alguns passos para ficarem soltos algum tempo antes de começarem o ataque. 2) Durante o ataque e em todo o tempo que dure a luta podem os atletas agarrarem-se desde a cintura até o pescoço, porém, sem apertar as mãos cravar as unhas nas carnes. As unhas deverão estar cortadas cuidadosamente, não poderão tão pouco pôr as mãos na cara ou pegar pelo pescoço. 3) É proibido agarrar pelas pernas: dar rasteiras ou qualquer outra traição. 4) O vencedor da luta será aquele que faça tocar com as espaduas no chão o seu adversário. 5) Durante o assalto, si qualquer dos lutadores retroceder: o outro terá direito ao assalto até faze-lo sair do terreno marcado pela luta. 6) Durante os 15 minutos de luta podem ser concedidos 3 minutos de repouso, segundo deliberação dos juizes. 7) Os lutadores não poderão dirigir as palavras ao público. 8) Depois de 15 minutos a luta será suspensa. 9) Não será admitido a lutar a pessoa que não se encontra em estado normal. 10) O lutador que infringir qualquer das disposições desde regulamento, embora seja o vencedor perderá o direito ao prêmio. 11) Quando se julgar necessário se constituirá um júri composto de três cavalheiros para presidir a luta e fazer cumprir o regulamento. Na sentença do júri não há apelação.

Sob a administração de Paschoal Segreto, o Variedades Concertos funcionou por um pequeno período. A gestão vinha recebendo críticas pela atuação na casa. Foi anunciado em julho que o diretor Cianciarulo da orquestra do teatro seria substituído. Em seguida, o público santista se manifestou dizendo que não estaria disposto a sofrer os caprichos da direção do Rio, resolvendo assim manifestar o seu desagrado²¹⁶. Antes disso, em junho, uma publicação no jornal anunciou o descontentamento da plateia com a programação do Variedades. Acusaram o proprietário de ser mentiroso. Afinal, ele anunciava novas estreias todas as noites, mas na verdade nunca aconteciam. A nota explicou que o público que dedicava confiança na empresa vinha sendo enganado e maltratado por tal administração. A

²¹³ Theatros e Salões. **Cidade de Santos**. Santos, 23 de abril 1901.

²¹⁴ Theatros e Salões. **Cidade de Santos**. Santos, 27 de junho de 1901.

²¹⁵ Theatros e Salões. **Cidade de Santos**. Santos, 12 de julho de 1901.

companhia que atuava no Variedades também foi alvo de reclamações, considerada de segunda ordem e a luta greco-romana nem valeria a pena ser tratada. A publicação finalizava informando que o público esperava a melhoria do programa²¹⁷. A casa fechou no dia 18 de julho de 1901. Em nota, informaram que o contrato com todos os artistas havia acabado. Por isso, decidiram fechar o teatro por um tempo²¹⁸. O diretor, Sr. Cateysson, veio a Santos apenas para sanar todas as contas com os artistas.

Como já mencionado anteriormente, o público tinha uma interação direta nos espetáculos. Vários são os relatos de artistas que faziam muito sucesso e que o público solicitava o retorno. Esse foi o caso de Kehiam-Hams e o músico excêntrico Benn. Eles estavam de partida para Europa, mas o público insistiu com a administração que eles fizessem outras apresentações antes da partida²¹⁹. O mesmo acontecia quando o entretenimento não agradava à plateia, que cobrava providências do administrador.

O teatro foi reaberto em agosto do mesmo ano, sob a administração do antigo dono, Manoel Ballesteros. Na ocasião, foi noticiada a contratação de 15 artistas do Rio de Janeiro e de São Paulo, passando a atuar no estabelecimento a Grande Companhia de Variedades e Atrações. O nome do teatro permaneceu o mesmo, Variedades Concertos. Informaram ainda que a casa santista estava em combinação com o cassino de Buenos Aires, o Moulin Rouge e o Politeama Concerto²²⁰. Apesar da mudança, os anúncios se referiam ao teatro como a empresa do Moulin Rouge²²¹.

Ballesteros, já havia feito sucesso na cidade, tanto no Variedades como nos circos da região. O empresário teve uma ótima aceitação do público. Várias notas foram publicadas exaltando o ótimo funcionamento do teatro e o sucesso de público. Provavelmente, o empresário já estava trabalhando com o Paschoal. Afinal, ele havia noticiado anteriormente o fechamento do Variedades, informando ainda que no

²¹⁶ Theatros e Salões. **Cidade de Santos**. Santos, 09 de julho de 1901.

²¹⁷ Theatros e Salões. **Cidade de Santos**. Santos, 30 de junho de 1901.

²¹⁸ Theatros e Salões. **Cidade de Santos**. Santos, 19 de julho de 1901.

²¹⁹ Theatros e Salões. **Cidade de Santos**. Santos, 04 de julho de 1901.

²²⁰ Ibidem.

²²¹ Theatros e Salões. **Cidade de Santos**. Santos, 08 de agosto 1901.

próximo mês reabriria com uma nova companhia²²². O teatro teve suas atividades retomadas no dia 7 de agosto, com o espetáculo de contorcionismo *Garletta, O Lagarto Humano*²²³.

VARIEDADES--CONCERTO

Em combinação com o Moulin Rouge do Rio e Polytheama-Concerto de S. Paulo

Empresa: MANOEL BALLESTEROS

Maestro regente d'orchestra Sr. T O B A R.

Hoje SABBADO **Hoje**
10 de Agosto de 1901

Grande e variado espectáculo
O melhor successo da actualidade

GARLETTA
O LAGARTO HUMANO
Assombroso phenomeno
Grande atracção do dia, ver para crer

IMMENSO E NOVO PROGRAMMA

Em que tomarão parte as mimosas artistas : Mlle. Elvane, cantora franceza. Mlle. Ylona, cantora russa. Miss Daisy Bell, cantora inglesa. Mlle. Elza Ortiz, bailarina hespanhola. Mlle. Quintano, cantora hespanhola. Mlle. D'Autriche, cantora franceza. Mlle. Zina Tatti, cantora italiana.

Ao Variedades! Ao Variedades!

Preços : Camarotes 15\$, Cadeiras 3\$. Ingresso 2\$.

Não ha senhas
Depois dos espectáculos haverá bondes para todas as linhas

—Todas as semanas novas estréas—

Terça-feira, 13 do corrente grande festival em beneficio de
Mlle. Elza Ortiz

AMANHÃ, DOMINGO, MATINÉE FAMILIAR
COM PROGRAMMA ESPECIAL

A maneira como a casa funcionava permaneceu a mesma, com festas em benefício a artistas, matinês para a família e as crianças e várias atrações todas as noites²²⁴. Nessa fase, os eventos familiares tiveram grande apelo. Nota mencionava que em São Paulo, no Rio de Janeiro e em toda parte as matinês adquiriam cada vez mais sucesso, por causa da decência e do decoro que as empresas utilizavam para atrair os frequentadores. No final da nota, o autor afirmava que em Santos eles imitavam tudo e, por isso, também deveriam utilizar essa estratégia²²⁵.

²²² Theatros e Salões. **Cidade de Santos**. Santos, 19 de agosto 1901.

²²³ Theatros e Salões. **Cidade de Santos**. Santos, 07 e 11 de agosto de 1901.

²²⁴ Theatros e Salões. **Cidade de Santos**. Santos, 14 de agosto de 1901.

²²⁵ Theatros e Salões. **Cidade de Santos**. Santos, 11 de agosto de 1901.

Constantemente estreavam novidades no Variedades Concerto, como foi o caso da família Beneyto, que apresentou os *Célebres Cyclistas Cômicos Steffen e Crebs*²²⁶. Também ocorreram outros espetáculos, como os duetos de Sisters Delina; a cantora brasileira Aurora Rosane; a comédia em quatro atos *Come Le Foglie*, com destaque para a atriz Clara Della Guarida²²⁷; o desenhista da atualidade Farfodia; a cantora Zina Tatti e Poppescus, anunciado como rei das três barras.

Os últimos anúncios de atrações no Variedades Concerto foram de outubro de 1901²²⁸. No mesmo mês, os organizadores informaram a suspensão das atividades no teatro²²⁹. No final de novembro de 1901, o Variedades foi novamente inaugurado, com uma quermesse, em benefício da Sociedade União Operária²³⁰. Em janeiro de 1902, anunciaram apresentação de João Minhoca, com entrada franca.

Em fevereiro de 1902, o teatro participou do circuito de carnaval santista, realizando bailes a fantasia. Apresentou-se o Grupo do Coiós, com o popular Infernal Zé Pereira²³¹. O Clube dos Inocentes organizou no Variedades uma folia em comemoração ao Momo²³².

²²⁶ Theatros e Salões. **Cidade de Santos**. Santos, 15 de agosto de 1901.

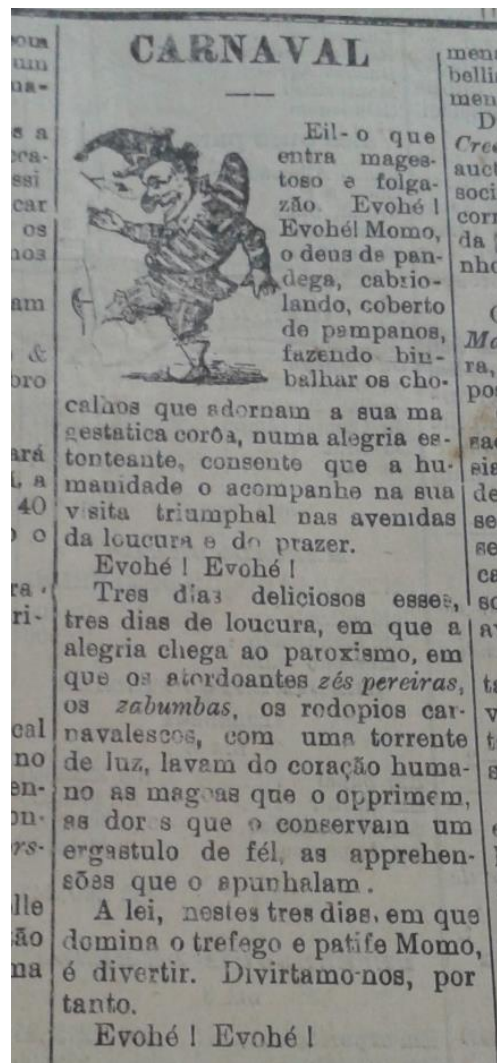
²²⁷ Theatros e Salões. **Cidade de Santos**. Santos, 02 de setembro de 1901.

²²⁸ Theatros e Salões. **Cidade de Santos**. Santos, 05 de outubro de 1901.

²²⁹ Theatros e Salões. **Cidade de Santos**. Santos, 08 de outubro de 1901.

²³⁰ Theatros e Salões. **Cidade de Santos**. Santos, 25 de novembro de 1901.

²³¹ Theatros e Salões. **Cidade de Santos**. Santos, 05 de fevereiro de 1902.



Em março de 1902, a casa passou a funcionar em benefício da organização filantrópica Asilo de Órfãos²³³. A Companhia de Fantoques Mexicano, dirigida pelo Jeronymo Miramonte, fez temporada na época. O público da região já conhecia o grupo, que, em 1899, fez temporada no teatro Rink em São Vicente. Na ocasião, os artistas apresentaram os espetáculos *Homem projectil*, *Fábrica de gargalhadas* e *Os ladrões surpreendidos pela polícia*²³⁴.

²³² Theatros e Salões. **Cidade de Santos**. Santos, 06 de fevereiro de 1902.

²³³ Theatros e Salões. **Cidade de Santos**. Santos, 28 de março de 1902.

²³⁴ Theatros e Salões. **Cidade de Santos**. Santos, 1 de agosto de 1899.



No mês de maio, o Variedades não teve programação. Em junho, o jornal *Diário de Santos* lançou uma nota explicando que o teatro voltaria a funcionar graças aos esforços do sr. Melchiades, diretor do Recreio Braz Cubas, e de um dos atores da extinta trupe da Cinira Polonio que atuava no Teatrinho Braz Cubas. A reabertura ficou a cargo dos artistas que vieram da capital federal²³⁵. Em seguida, foi divulgado o show do ilusionista Doutor Hicks, que apresentou “assombrosos trabalhos com hipnotismo”. O artista contou com o auxílio da Miss Liliane, que também se apresentou em poses plásticas e dança serpentina²³⁶.

A direção do Variedades foi assumida por Thomaz Mayor. A programação era semelhante aos anos anteriores, com apresentação de luta greco-romana, fantoches, números variados, valsa, lundus, maxixe, modinhas, etc. O teatro também mantinha uma programação vespertino e noturno. Na época, ficaram famosas as matinês familiares, com entrega de prendas às crianças e, geralmente, apresentações de peças cômicas com fantoches. Os artistas contratados eram de várias nacionalidades. Nessa fase, alguns que passaram pelo Variedades foram: Aurora Rosani, Berthe Duperrier, D’ Harcout, Pepita Avellaneda, Yvel Chansomettes,

²³⁵ Palcos e Circos. *Diário de Santos*. Santos, 11 de junho de 1902.

²³⁶ Palcos e Circos. *Diário de Santos*. Santos, 18 de junho de 1902.

Luciene Dory, Sr. Rooms, Londina Orlati, Heidelberg, Therezina Matienzo, Sr. Wilson, Sophia Campos, Geraldo Magalhães e Jeanne D'artez²³⁷.

Em novembro de 1902, o *Diário de Santos* anunciou a reunião dos organizadores da instalação de mais uma sociedade atlética de Santos. Os membros inscritos organizaram uma associação para o desenvolvimento do futebol na cidade²³⁸.

Ao longo de sua existência em Santos, o Teatro de Variedades abrigou em suas dependências festas populares, como as quermesses que já mencionamos e também jogos de azar. Foram localizados alguns pedidos solicitando o funcionamento de partidas de boliche e também de outros jogos neste estabelecimento²³⁹. Geralmente, as atividades eram solicitadas em benefício de instituições filantrópicas, como Asilo dos Órfãos, Sociedade Protetora da Infância Desvalida e da União Operária. Encontramos vários pedidos da intendência proibindo este tipo de divertimento no Variedades. Em um dos documentos a polícia solicitou a proibição da diversão do “João Minhoca e leilões de prendas”, no qual os jogos ilícitos têm sido praticados²⁴⁰. Outro documento mencionou o fato da utilização dos nomes quermesse e tombolas de particulares em benefício a sociedades beneficentes, que seriam utilizadas como disfarce de jogos ilícitos. Neste caso, foi solicitado o deferimento para todos os pedidos dessa natureza²⁴¹.

Não foi possível, porém, ter acesso a outros fatos que aconteceram no teatro, já que muitos eventos não contavam com divulgação. O teatro funcionava diariamente e os espetáculos eram realizados a partir do repertório dos artistas e não de peças específicas. É provável que os eventos reunidos neste trabalho sejam apenas uma parte do que realmente aconteceu no Variedades. Afinal, como todo teatro popular, a casa fez uso de improvisações e adaptações que apresentavam como novidade. Esses espetáculos não eram divulgados nos jornais diários, porque

²³⁷ Palcos e Circos. *Diário de Santos*. Santos, abril a novembro de 1902.

²³⁸ Palcos e Circos. *Diário de Santos*. Santos, 07 de novembro de 1902.

²³⁹ **Solicitação de autorização para realização de jogos e quermesses no Teatro de Variedades.** Santos, setembro de 1899 a abril de 1902. Fundo Intendência Municipal de Santos. Arquivo e Memória de Santos. Caixa 127.

²⁴⁰ **Solicitação de proibição da diversão do “João Minhoca e leilões de prendas”.** Santos, 22 de agosto de 1900. Caixa 100 - 99.

um dos mecanismos utilizados para atrair o público era a curiosidade. Com isso, a plateia era sempre surpreendida com o inesperado. Mesmo assim, temos alguns exemplos que nos ajudam a compreender o funcionamento do Teatro de Variedades no Brasil. A revista *O Tico Tico* conta a história de dois personagens cômicos que fizeram sucesso no Teatro de Variedades do Rio de Janeiro. Essa ilustração nos ajuda a compreender um pouco o universo desta casa²⁴².

²⁴¹ **Solicitação de proibição de quermesse e tombolas no Teatro de Variedades.** Santos, 09 de abril de 1902. Fundo Intendência Municipal de Santos. Arquivo e Memória de Santos. Caixa 100.

²⁴² Ilustração do periódico *O Tico Tico: jornal das crianças* (RJ) de 1901. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=153079&pasta=ano%20190&pesq=ze%20macaco>> Acesso em: 20 de junho de 2017.



Zé Macaco e Faustina se viram de de um dia para outro a braços com a miseria e por isso resolveram trabalhar. Depois de muito matutar, decidiram apresentar-se ao director de um theatro, na qualidade de artistas excentricos.



Dado o aspecto exotico do casal, foram contractados incontinenti e no mesmo dia os cartazes annunciavam a estréia do Zé Macaco e Faustina no theatro Variedades. Effectivamente, chegando a noite deu principio o espectáculo em que appareceram os dous notavets artistas. Embora não soubessem o que iam fazer, Zé Macaco e sua mulher, aquelle mettido numa pavorosa casaca, e esta com vestuario de dançarina, atiraram-se a uma dança desesperada que arrancou gostosas gargalhadas ao publico.

VALE
PARA O CONCURSO N. 619

VALE
PARA O CONCURSO N. 620

Desde as últimas décadas do século XIX, funcionou em várias cidades brasileiras o modelo de teatro de variedades. Nem sempre as salas recebiam este nome, mas em seus anúncios referiam aos teatros como sendo de variedades. Esse foi o caso dos teatros Apolo, Cassino, Moulin Rouge, Politeama e Santana em São Paulo²⁴³, todos eram do ramo do café-concerto²⁴⁴. Nesses locais, podia-se apreciar um show de can-can, danças tradicionais de várias nacionalidades, beber cerveja e conversar. O espaço contava ainda com apresentações de música e peças teatrais, exibição de filmes e outros divertimentos que pudessem distrair o público. O empresário Paschoal Segreto foi um dos grandes investidores neste tipo de diversão, os cafés-concertos de Paschoal conseguiram permear toda a vida noturna carioca, foi comum a prática do jogo lícito e ilícito em alguns desses estabelecimentos²⁴⁵.

Na cidade de São Paulo, o primeiro teatro chamado Variedade, abriu em 1911, no Largo do Paissandu, com espetáculos duplos de tela e palco. Os eventos eram anunciados como familiares e suas sessões começavam a partir das sete e meia da noite. Os anúncios divulgavam programação variada e novas estreias com artistas contratados em Buenos Aires. A estreia foi feita pela Pauliceia Cinema, que apresentou números cantantes de Mlle Odette Privat e Mlle Leo Dinah. Depois estreou a Cia. Lírica Cinematográfica da Empresa Lazzaro e Cia do Rio de Janeiro²⁴⁶.

Outro aspecto que deve ser mencionado é o fato das companhias do teatro de variedades apresentarem seus espetáculos em inúmeros teatros. A partir da análise dos jornais de época, foi possível perceber os deslocamentos feitos por essas companhias. Como exemplo, o espetáculo O Gato Preto que fez grande sucesso em várias cidades do País. Em 1890, no Rio de Janeiro, o teatro São José, da empresa Braga Junior, anunciava a companhia de comédias, operetas, mágicas

²⁴³ Anúncios dos Jornais Correio Paulistano e Gazeta Artística. Disponível em: <http://memoria.bn.br/hdb/uf.aspx> Acesso em: 03 de junho de 2017.

²⁴⁴ De acordo com Neyde Veneziano, o termo café-concerto designava tanto o local da diversão popular em que o público consumia bebidas como o gênero que era apresentado nesses estabelecimentos. O espetáculo de café-concerto tem programação variada, com atrações que incluíam números de orquestras, cançonetistas, bailarinas, ginastas, cantores e comédicos.

²⁴⁵ MARTINS, William de Souza Nunes. op. cit.

²⁴⁶ ARAÚJO, Vicente de Paula. **Salões, circos e cinemas de São Paulo**. Editora Perspectiva, São Paulo, 1981.

e revistas do teatro de variedades do Rio de Janeiro. Apresentaram a mágica O Gato Preto que contou com 61 números musicais e 16 quadros.

THEATRO S. JOSÉ

EMPRESA BRAGA JUNIOR & COMPANHIA
GRANDE COMPANHIA

De comedias, operetas, magicas e revistas do theatro Variedades do
Rio de Janeiro

DIRIGIDA PELO NOTAVEL ARTISTA PORTUGUEZ

GUILHERME DA SILVEIRA

HOJE QUINTA-FEIRA, 8 DE MAIO DE 1890 HOJE

A MAGICA DE MAIOR SUCESSO EM TODA A EUROPA !!

Explendor! riqueza! e aparato!...

1.500 representações em Paris, 200 em Lisboa e 100 no
Rio de Janeiro

Ultima representação nesta capital da extraordinaria, esplendorosa e deslumbrantissima magica em 3 actos e 16 quadros, ornada de evoluções, dansas, visualidades, e de difficilimos e importantes machinismos, accomodada à scena pelo illustre escriptor EDUARDO GARRIDO, com 61 numeros de musica dos mais notaveis maestros europeus

O GATO PRETO

Tomam parte os artistas ROSA VILLOT, MACHADO e toda a companhia.
Nymphas, amazonas, soldados, demonios, bruxas, camponezes, camponezas, alguazis, povo, etc., etc.

TITULOS DOS QUADROS:

1, A Feiticeira ; 2, Caçada ao Gato ; 3º, A luva magica ; 4, Rominagrobos ; 5º, A festa nocturna ; 6º, O rabo do Gato ; 7, O Talisman ; 8º, Sortilegios ! ; 9º, As bodas do tio Mathias ; 10, Empalados por um triz ! ; 11, Na corte de Phobos ; 12, Guerra aberta ! ; 13, O crocodillo ; 14, Visões internas ; 15 Os peregrinos ; 16, O reino das Fadas.

Descrição dos brilhantissimos e importantes scenarios dos notaveis artistas Orestes Coliva e Carrancini

1º Antro da feiticeira, Coliva. 2º Floresta, Coliva. 2º interior d'um moinho, (scena machinada), Carrancini. 4º Campo, Coliva. 5º Praça publica e cidade, ao longe illuminada, Carrancini. 6º Largo d'Aldeia, Coliva. 7º Casa da feiticeira, Coliva. 8º Pavilhão Oriental, Coliva. 9º Castello e Parque, Coliva. 10 Bosque, Coliva. 11 Paisagem solar. Delumbrantissima apothecose machinada, Coliva. 12 Acampamento (final phantastico), Carrancini. 13 Margem de um rio, Carrancini. 14 **Uma surpresa !!!** Carrancini. 15 Interior de uma Fortaleza antiga, Carrancini. 16 Grande e brilhantissima apothecose final, Carrancini

Estes importantissimos scenarios que levaram cerca de tres mezes a pintar,

61 NUMEROS DE MUSICA

Orchestração do distincto maestro Adolpho Lindner

Esta deslumbrante e engraçadissima magica, devida à penna do festejadissimo escriptor EDUARDO GARRIDO e que está sendo o maior successo da Europa em peças deste genero, sobe à scena com o maior aparato e riqueza que até hoje se tem visto.

O GATO PRETO! O GATO PRETO!

CAPÍTULO III: Variedades teatrais no Teatro de Variedades

A escolha de pesquisar o Teatro de Variedades santista foi importante, pois o município passava por uma transição entre a cidade colonial e moderna, período em que se modificou o modo como as diversões eram realizadas na região. Assim como aconteceu em outras regiões brasileiras. O Teatro de Variedades estabeleceu-se em Santos, exatamente, no momento em que as manifestações artísticas que aconteciam em locais públicos estavam perdendo espaço. Ele reuniu em seu palco várias atividades de cunho popular que, até então, aconteciam nas praças e ruas. Como já foi mencionado, o teatro de fantoches, circo, festas (quermesses, carnaval e outras festividades), jogos populares e danças como lundu e maxixe foram incorporados pelo Variedades. Neste caso, existia um intenso diálogo entre as manifestações culturais que aconteciam nas ruas e este teatro. Além das atividades regionais, a casa trouxe outras experiências, como a zarzuela, peças cômicas e lutas romanas.

As festas religiosas no Brasil tinham o hábito de misturar as práticas sagradas com as profanas. As comemorações da igreja católica incorporaram várias manifestações da cultura popular. Elas eram dinâmicas e seus participantes pertenciam a diversos segmentos, como da elite, negros, índios, populares, escravos, entre outros²⁴⁷. A participação dos diferentes setores nas comemorações possibilitou o intercâmbio entre uma cultura pagã e religiosa. Os espaços, que a princípio eram destinados a devoção religiosa, também abrigaram as diversões coletivas²⁴⁸. As expressões artísticas como o circo de cavalinhos, teatro de feiras e de marionetes faziam parte dessas comemorações.

As danças tradicionais também eram expressões muito presentes nas festas, como o caso do lundu²⁴⁹ e do maxixe²⁵⁰. A primeira é considerada por alguns

²⁴⁷ ABREU. Martha. op. cit. p. 34.

²⁴⁸ Idem, p. 51.

²⁴⁹ Seu aparecimento data do século XVIII. O lundu-canção apresentava declamações com intervalos curtos. Ele influenciou compositores de modinhas eruditas e músicos de teatro que perceberam o

autores como sendo uma forma de canção e dança, proveniente das rodas de batuque dos negros africanos. Ambas eram expressões encontradas nas festas populares que foram incorporadas à cena do Teatro de Variedades e também fizeram sucesso em vários teatros brasileiros.

As festas passaram a ser condenadas. Grupos influenciados pelo pensamento liberal defendiam um modelo de modernização da cidade em que a festividade em espaço público deveria ser redimensionada. As festas nas ruas, as barracas e as diversões passaram a ser vistas como locais de vagabundagens. Tais eventos foram considerados como bárbaros, perigosos e vulgares, algo que ameaçava a visão higienista, e a igreja passou a se preocupar com as deficiências do catolicismo brasileiro²⁵¹. Assim, as atividades que aconteciam nas ruas foram coibidas. Utilizados de forma estratégica, os códigos de posturas em Santos inviabilizavam as festividades em locais públicos. Eles tinham uma série de exigências que dificilmente poderiam ser cumpridas. Os eventos que eram regulamentados - como o carnaval -, seguiam regras estipuladas pela intendência. Assim, aquilo que não se enquadrasse dentro desta proposta poderia ser proibido. O jogo do entrudo, por exemplo, fez parte do carnaval santista até o início do século XX e foi proibido por ser considerado perigoso e bárbaro. A medida que a rua foi perdendo sua dimensão pública, a vida coletiva passou a ser organizada em espaços com finalidades específicas. As diversões coletivas começaram a acontecer em estabelecimentos destinados a essa finalidade, como foi o caso do teatro de variedades, palco para apresentações dos gêneros ligeiros, em que os espetáculos

potencial artístico ao unir em um texto cômico a malícia da dança. Disponível no Dicionário do Folclore Brasileiro, p. 364. O lundu foi trazido pelos escravos bantos, especialmente de angola, para o Brasil. A chula, o tango brasileiro e o fado nasceram ou muito devem ao lundu. De acordo com relatos de viajantes, era muito comum batuques com estalar de dedos e violões. Negros e escravos dançavam lundus, fandangos, batuques. Além disso, sempre estava presente em qualquer um dos estilos o movimento dos quadris. (ABREU, Martha. Op. cit. 82 – 91).

²⁵⁰ Segundo estudiosos, o maxixe surgiu da transformação da polca através do lundu dançado e cantado, por meio da modificação da música pelos músicos de choro. O maxixe pode ser definido como uma dança com movimentos largos e amplos, sempre executada de modo exagerado com desenhos melódicos ondulantes e ritmos requebrados. Utilizava figuras tanto do batuque como do lundu²⁵⁰. (ABREU, Martha. Op. cit. p. 94).

²⁵¹ ABREU, Martha. op. cit. 37.

híbridos combinavam, música, dança e canções de modo espetacular, festivo, breve e ligeiro²⁵².

O gênero ligeiro, que ganhou espaço no Brasil na segunda metade do século XIX, reuniu em seu palco uma multiplicidade de culturas vivenciadas pela população, além de outras linguagens e gêneros de sucesso no período. A partir da década 1880, o teatro ligeiro ampliou e consolidou sua produção no país²⁵³. Várias influências foram fundamentais para produção e desenvolvimento deste gênero; Entre elas, podemos citar exposições de feiras e ruas dos saltimbancos, espetáculos circenses²⁵⁴ e teatro de variedades. O universo artístico da época que trabalhava com os gêneros ligeiros era um espaço heterogêneo, no qual as misturas das diversas linguagens artísticas aconteciam de modo natural. Alguns estudiosos do tema buscaram definir esse gênero²⁵⁵.

Acima de tudo, tratava-se de um leque de fórmulas teatrais que *priorizavam a música, a dança, a improvisação e os efeitos cênicos*, dando maior importância aos textos e à originalidade literária. Entremeados de números musicais que iam da valsa ao canção, as operetas misturavam elementos da comédia e do melodrama na abordagem de temas do cotidiano. As mágicas, por sua vez, utilizavam como principal recurso o encantamento das plateias, apostando mais nos efeitos cenográficos do que nos enredos. Burletas eram pequenas farsas ou burlas, entremeadas de músicas e baseadas em temas de caráter nacional, recorrendo frequentemente a engodos e inversões de papéis. *Vaudevilles* eram comédias divididas em cenas distintas, com enredos simples e diálogos entremeados por canções, reunindo personagens inspiradas em tipos comuns da vida cotidiana. As óperas cômicas, comédias acompanhadas por pequenas árias, eram uma espécie de desdobramento dos *vaudevilles*. As revistas, por fim, misturavam música, teatro e dança em uma série de quadros geralmente ligados por um fio condutor. Nelas, as figuras do *compère* e da *commère* – ou compadre e comadre, em português – eram as responsáveis por passar em revista os principais acontecimentos do ano, geralmente de forma cômica e caricata²⁵⁶.

De acordo com Mencarelli, os gêneros ligeiros exploraram a linguagem própria da performance cênica, investiram na espetacularidade e foram além dos limites da dramaturgia textual. Nesta abordagem, o texto tornou-se expressão de distintas visões e, assim, outros elementos eram vistos como texto, como

²⁵² SILVA, Erminia. op. cit. p. 103.

²⁵³ SILVA, Erminia. op. cit. p. 102.

²⁵⁴ Ibidem.

²⁵⁵ MARZANO, Andrea. Op. cit. p. 69.

²⁵⁶ Ibidem.

coreografia, cenografia e sonoplastia. Dessa forma, construiu-se a noção de escrita cênica, que reunia todos os elementos que compunham o espetáculo. A composição da apresentação aliada à redefinição do diretor - que se tornou encenador -, emergiu o conceito da *mise en scène* moderna. Os desdobramentos desse conceito, como de dramaturgia e escritura cênica, são utilizados nas análises teatrais contemporâneas²⁵⁷.

No Variedades, um dos gêneros ligeiros que ganhou o gosto do público santista foi a zarzuela. Musicado, fez sucesso na província de São Paulo nas últimas décadas do século XIX. Ela surgiu na Espanha no século XVII, e, ao longo do tempo, foi sendo modificada por várias influências, que, no contato com ela, transformaram o gênero. De acordo com Vitor Gabriel, a zarzuela da segunda metade do século XIX tinha as seguintes características:

1) Música leve e ligeira, quando comparada à da ópera ou à da zarzuela grande. 2) Enredo inverossímil, irreal e imaginativo, cujos fatores essenciais são a paródia, a exageração burlesca, a sátira aos costumes, instituições políticas, pessoas ou situações, isto é, uma inversão das preocupações que a sociedade espanhola vivia na época. 2) Utilização de elementos da zarzuela grande, tais como o aparato da orquestra sinfônica e da massa coral, muitos figurantes em cena, grande número de personagens, concertantes; os números musicais poderiam chegar a 15 ou mais. 3) Utilização de elementos da zarzuela chica, tais como a presença de aspectos e ritmos populares, uso restrito do virtuosismo vocal e menor exigência quanto à voz, preferindo o ator que canta ao cantor que atua, espírito burlesco e de diversão quanto aos assuntos tratados; ausência de árias que eram substituídas pelos cantables: romanzas, canções, couples; diminuiu-se o nível de virtuosismo e incrementou-se o de popularização. 4) Presença frequente da dança como elemento cantado e também dançado; busca de uma linguagem musical pitoresca e paródica. 5) Maior destaque ao texto do que à música. 6) Uso de elementos picantes, eróticos ou pseudo-eróticos: trocadilhos, frases dúbias, exposição do corpo feminino. 7) Cenografia, elementos visuais e coreográficos de crucial importância para a grandeza, luxo e riqueza do espetáculo²⁵⁸.

A zarzuela popularizou o teatro musical espanhol. Seu enredo ia da farsa à tragédia. Era um teatro de entretenimento, que possuía semelhanças com a opereta, ópera-cômica e revista. O espetáculo tem partes instrumentais e números

²⁵⁷ MENCARELLI, Fernando Antônio. **A voz e a partitura: Teatro musical, indústria e divertimento cultural no Rio de Janeiro (1868-1908)**. Tese (Doutorado) – Instituto Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003. p. 20.

²⁵⁸ ARAUJO, Vitor Gabriel de. op. cit.

musicados, dotados de particularidades nacionais²⁵⁹. Também compunham a apresentação diálogos falados, quando faziam referências a assuntos da atualidade²⁶⁰. Esse gênero fez sucesso em várias cidades brasileiras, como Maranhão, Pará, Bahia, Amazonas, Minas Gerais, Paraíba, Pernambuco, Porto Alegre, São Paulo e Rio de Janeiro²⁶¹. Em São Paulo, geralmente, as companhias de zarzuelas percorriam o circuito Santos, Campinas e São Paulo²⁶². Antes de chegar na capital paulista, faziam o circuito Buenos Aires, Montevideu e Porto Alegre²⁶³. O trânsito dessas companhias entre Rio de Janeiro e São Paulo também foi bem comum.

O Teatro de Variedades de Madri, em meados do século XIX, abrigou por um tempo a companhia de *Bufos Madrileños*. O grupo foi responsável, em 1866, por apresentar zarzuela-bufa, fenômeno em que compositores e libretistas produziram obras no estilo de *Jacques Offenbach* e dos *Bouffes Parisiennes*, em que ridicularizavam os temas mitológicos e históricos²⁶⁴. Essa fórmula de teatro que havia feito rir a população espanhola durou pouco tempo. Em 1872, a companhia se dissolveu²⁶⁵. Além da zarzuela-bufa, temos os gêneros Chico e Grande. O primeiro era composto apenas por um ato, onde apresentavam personagens e tipos populares. Ele fazia uso de elementos da música popular com temas populares e tinha intenção cômica. Já o segundo era formado por dois ou três atos, mais amplo e desenvolvido, com influência da ópera italiana e francesa²⁶⁶.

No Teatro de Variedades santista a maioria das zarzuelas apresentadas era do gênero chico. Esta zarzuela alcançou seu auge nas últimas décadas do século XIX, quando se criou um sistema de representações sucessivas de várias zarzuelas curtas, uma seguida da outra. Eram apresentadas até quatro por noite. O público deveria comprar uma nova entrada, caso desejasse assistir mais de uma

²⁵⁹ Ibidem.

²⁶⁰ FONSECA, Denise Sella. **UMA “COLCHA DE RETALHOS” A música em cena em São Paulo entre o final do século XIX e início do XX**. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em História Social, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

²⁶¹ ARAUJO, Vitor Gabriel de. op. cit. p. 39.

²⁶² Idem, p. 46.

²⁶³ Idem, p. 83.

²⁶⁴ Idem, p. 26.

²⁶⁵ Idem, p. 27.

²⁶⁶ Ibidem.

apresentação. O custo era baixo, o preço da entrada barato e o público se renovava à medida que mudavam as zarzuelas²⁶⁷. O gênero chico valorizou o teatro popular e se aproximou de ações simples do teatro de costumes. Do teatro de revista utilizou a sequência de quadros e o fio condutor que dava unidade a cena. Já da zarzuela grande aproveitou o argumento concentrado e não desenvolvido²⁶⁸.

Uma das zarzuelas apresentadas no Variedades, *La Gran Via*, foi considerada a mais famosa expressão do teatro musical espanhol, tanto na Espanha como fora dela. Ela influenciou a revista *O Boulevard da Imprensa?*, de Oscar Pederneiras. Os autores Federico Chueca e Joaquín Valverde de *La Gran Via* se aproximaram do gênero de teatro de revista quando, em 1887, as suas composições fizeram parte da revista de ano *O Homem*. Em 1888, a Grande Companhia do Teatro da Corte, empresa do artista Heller, trouxe para São Paulo, a famosa *La Gran Via*, com tradução de Moreira Sampaio. O argumento do espetáculo foi produzido a partir da existência da Gran Via, um projeto de abertura de uma avenida que descongestionasse e saneasse o centro de Madri. Utilizou-se nessa zarzuela, o culto satírico, a crítica, o uso de temas circunstanciais e de atualidade transformados num argumento leve, direto e eficaz²⁶⁹. Ela foi organizada em dois atos. O primeiro dividido em dois quadros: um passava-se na sala do palácio da municipalidade e o outro nos arrabaldes. O segundo ato tinha três quadros: o inicial a porta do sol, na sequência o Elyseo Madrileno e no final *A Gran Via*. Ela fez sucesso em vários países da Europa e da América Latina, chegou a ser traduzida até para o grego e seus números musicais circularam o mundo²⁷⁰.

La Gran Via foi a zarzuela espanhola que teve o maior número de récitas em São Paulo. Sua música ligeira e canções brejeiras eram atrativos que o público apreciava. A cidade que se transforma através da modernização e reformas urbanas compunha o tema da zarzuela. No Brasil, fez sucesso em cidades como Rio de Janeiro, São Paulo e Santos²⁷¹, locais que também passavam por processos de modernização urbana. O que mais se aproximava do gênero da revista era a

²⁶⁷ Idem, p. 28.

²⁶⁸ Idem, p. 29.

²⁶⁹ Idem, p. 89.

²⁷⁰ Ibidem.

²⁷¹ Idem, p. 90.

zarzuela chico, que atraía o público por ser ligeira²⁷². No Teatro de Variedades santista, as zarzuelas apresentadas eram chicos, compostas de modo geral por cenários, figurinos, cores, luzes, bailados, diálogos falados, personagens jocosos, dramáticos e enredos. Fundamental, a música tinha a presença de coros, solistas vocais, duos, trios, concertantes e orquestra sinfônica. Os músicos utilizavam também instrumentos ou conjuntos instrumentais típicos, como a rondalla, formada por violões, bandurrias e alaúdes²⁷³.

Quando a zarzuela foi introduzida em São Paulo, os teatros tinham poucos expectadores e isso era motivo de queixa recorrente nos jornais da época. No circo, essas apresentações atraíram grande público, mesmo anunciando a estreia somente por cartazes e em última hora. O gênero esteve mais próximo dos espetáculos de diversão²⁷⁴ e encontrou no circo público preparado a apreciar este tipo espetáculo. O espectador santista já estava familiarizado com as diversas atrações apresentadas no Variedades. Isso porque a constante presença do circo em Santos permitiu a formação de um público receptivo a esses espetáculos.

O circo é uma arte que tem capacidade de adaptação, diálogo intercultural e porosidade. É possível ainda acrescentar a estes atributos o aspecto itinerante, forma que testa e afirma as demais características. Itinerância essa que é o centro de sua estratégia de formação de público e de popularização nas diversas cidades brasileiras.

Nas grandes cidades e, principalmente, nas regiões mais interioranas do país, o circo era o principal ou único meio de acesso às diferentes expressões artísticas. Afinal, o teatro era produzido e apresentado, principalmente, nas grandes cidades. E nos pequenos municípios não existiam cinema nem televisão. Inadvertidamente ou não, mesmo os novos entretenimentos ou mídias foram aproveitados pelo espetáculo circense, que manteve sua capacidade para absorvê-los e organizá-los²⁷⁵.

²⁷² Idem, p. 111.

²⁷³ Idem, p. 184.

²⁷⁴ Idem, p. 55.

²⁷⁵ AVANZI, Roger & TAMAOKI, Verônica. **O Circo Nerino**. São Paulo: Editora Pindorama Circus. 2014.

O teatro de revista foi uma referência muito importante para os outros gêneros populares. No final do século XIX, como podemos observar no teatro de variedades santista, eles se misturavam de tal modo que fica difícil para o pesquisador determinar com precisão a delimitação de cada um. O que podemos dizer é que o circo e os teatros de revista e variedades compuseram um rico cenário artístico em que as expressões da cultura popular conquistaram grande apelo e foram capazes de criar espetáculos que influenciaram toda a produção artística nacional no século XX, tanto no cinema quanto na música e teatro.

No Brasil, o teatro de revista passou por diferentes momentos. As revistas cariocas e paulistas tiveram grande repercussão e, cada uma a seu modo, mantiveram a estrutura básica²⁷⁶. Mas elas também foram se transformando, de acordo com o período e com as peculiaridades de cada região. É importante ressaltar que existiram outras regiões do país que cultivaram o gênero. Além das revistas paulista e carioca, tivemos na Bahia, Recife e Rio Grande do Sul²⁷⁷.

No Rio de Janeiro, dois momentos deste gênero merecem atenção, pois estabeleceram e criaram uma fórmula própria, diferenciando-se de outras revistas no mundo, como as francesas e portuguesas, que serviram de influência. A chamada “revista de ano” e a “carnavalesca”, por um longo período, produziram vários espetáculos, em que os divertimentos populares eram parte integrante com suas tradições e costumes²⁷⁸.

²⁷⁶ De acordo com Neyde Veneziano, no teatro de revista cabe tudo. Mas, a revista tem uma estrutura sólida. Toda revista tem que ter um prólogo. Nas revistas de ano, a função do prólogo era desencadear a história. A ação se passava num lugar fora da cidade e a ser revistada. Depois, o prólogo passou a ter outra função: a de apresentar ao público toda a companhia. A estrutura da revista era composta pelo fio condutor que é um 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; número de cortina – apresentação simples feita na frente de uma cortina ligeira; número de plateia – quadro em que a vedete canta e desce até a plateia e mexe com o público masculino; quadro de fantasia – quadro feérico que mostra grandes bailados cheios de boys e girls; monólogo dramático; quadro apresenta um monólogo, feito para fazer chorar; apoteose – grande quadro final, cujo objetivo é provocar aplausos e entusiasmos, é sempre musicado e toda a companhia vem cantando diretamente para a plateia.(VENEZIANO, Neyde. O teatro de revista no Brasil – Dramaturgia e convenções. São Paulo: Editora SESI-SP, 2013).

²⁷⁷ VENEZIANO, Neyde. **Não adianta chorar: teatro de revista Brasileiro...Oba!**. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

²⁷⁸ Ibidem.

A revista de ano tinha o objetivo de rever os acontecimentos do último período. Os espetáculos eram compostos com vários quadros, com cenas fantásticas, músicas e tipos brasileiros representados em alegorias satíricas. Os autores das revistas de ano dominavam a técnica sem se deixar cair na armadilha da simples diversão burlesca. Havia, nesse período, uma preocupação com o verso, com o ritmo, com a alusão inteligente²⁷⁹. Era indispensável, da parte dos autores, o domínio da técnica de elaboração da revista. Esse gênero teatral atraiu um público que apreciava espetáculos ingênuos, mas com críticas e revisões musicadas e dramatizadas. Um dos maiores autores de revista de ano foi Arthur Azevedo, que gozou de grande prestígio e sucesso²⁸⁰.

No final do século XIX, o teatro musical estava em grande ascensão em várias cidades brasileiras e incorporou o teatro de revista a sua cena. Nessa fase, eram indispensáveis nos espetáculos a participação de vedetes, clowns, cançonetistas, *diseurs*, músicos e bailarinos. A revista misturava carnaval popular com a magia feérica no palco, tratando de questões do momento. A revista carnavalesca, por exemplo, foi a principal responsável pela popularização do maxixe, através de cantoras da época. A revista carnavalesca conseguia associar a charge política e o carnaval no mesmo espetáculo, lançando tendências e divulgando a música popular brasileira²⁸¹.

Em São Paulo, o teatro de revista teve grande influência dos imigrantes italianos. Os filodramáticos, como eram conhecidos os grupos amadores ligados a clubes e a círculos operários italianos, formaram verdadeiros elencos que gozavam de bastante sucesso entre os imigrantes paulistas. O teatro de revista paulista também foi influenciado pela revista carioca. A primeira que fez grande sucesso em São Paulo foi *A Capital Federal*, de Arthur Azevedo. Em Santos, essa revista fez grande sucesso com várias apresentações no Teatro Guarani. A partir daí, abriu-se a possibilidade do movimento amador filodramático produzir uma dramaturgia que expressasse a ideia que o povo e a cidade faziam de si mesmos. *O Boato* foi a

²⁷⁹ VENEZIANO, Neyde. **O teatro de revista no Brasil - Dramaturgia e convenções**. São Paulo: Editora SESI-SP, 2013.

²⁸⁰ Ibidem.

²⁸¹ VENEZIANO, Neyde. **Não adianta chorar: teatro de revista Brasileiro...Oba!**. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

primeira e a última revista de ano paulista, pois o gênero só deu certo no Rio de Janeiro. Essa revista foi importante porque representava uma linguagem estética ligeira de teatro moderno, que combinava a velocidade com as máquinas e a industrialização. As versões cariocas que eram encenadas em São Paulo sofriam adaptações, bem como as portuguesas e italianas²⁸².

O gênero teatro de revista era muito apreciado pelos santistas, tanto é que o grêmio dramático Arthur Azevedo produziu uma revista santista que estreou no Teatro Guarani em junho de 1901. A Santopolis era descrita como uma revista local de acontecimentos e costumes. Ela foi organizada em um prólogo e três atos, com 14 quadros, 50 números de música e duas apoteoses. Colocaram em cena 200 personagens²⁸³. No Variedades, a revista foi apresentada em espetáculos mistos e chegou por meio de outros gêneros, eram apresentados quadros que faziam parte da revista e não uma revista completa.

Foi comum na época a apresentação de espetáculos mistos pelas companhias de teatro de revista. Na primeira parte, apresentavam uma comédia ligeira; na segunda, vários quadros e elementos do gênero: cortinas, esquetes, números de canto, *girls*, coristas e músicas. Ótimos atores, cantores, comediantes e dançarinos compunham os elencos. Os cenários, figurinos e iluminação também eram impecáveis²⁸⁴.

Outro elemento que compôs as atrações do Teatro de Variedades, em suas diferentes fases, foi o teatro de fantoches. Fez grande sucesso com as crianças nas matinês familiares e também teve público garantido nas apresentações noturnas. No palco deste teatro passaram algumas companhias e artistas que encantaram a plateia com seus bonecos.

Não podemos determinar o início do teatro de marionetes no Brasil. É possível, porém, supor que na época da colonização ele foi introduzido no país pelos colonizadores, já que esse tipo de teatro era muito popular em toda a Europa. Desde o século XVIII temos o registro do gênero no Rio de Janeiro. A partir do século XIX,

²⁸² VENEZIANO, Neyde. **De pernas para o ar: teatro de revista em São Paulo**. São Paulo: Editora Imprensa Oficial, 2006.

²⁸³ Theatros e Salões. **Cidade de Santos**. Santos, 16 de julho de 1901.

ele fez sucesso em várias cidades brasileiras²⁸⁵. Em contato com a *commedia dell'arte*, o teatro de marionetes absorveu a forma de improvisação composicional e a tipologia dos personagens²⁸⁶. Os comediantes de feiras foram fundamentais na difusão e pelo prestígio nos meios populares. No Brasil, as exposições aconteciam comumente em festas religiosas, feiras e, no final do século XIX, no teatro de variedades. Em sua maioria, os espetáculos eram apresentados por pessoas simples que criavam histórias e personagens utilizando o imaginário popular regional²⁸⁷.

Em linhas gerais o espetáculo era criado de uma ilusão da realidade vivida cotidianamente pelo espectador. Apesar do caráter familiar, a ação era exagerada e absurda, tanto nos movimentos físicos como nas situações. O tempo e o lugar não seguiam uma lógica, eram utilizados de modo inverossímil²⁸⁸. As atitudes das pessoas de diferentes camadas sociais parodiadas no palco apresentavam defeitos de caráter e fraquezas, sempre punindo os maus e premiando os bons. Outro recurso utilizado era a pancadaria. Esse elemento tinha o propósito de fazer rir pelo uso do grotesco. Danças, pantomimas e acrobacias eram utilizado largamente²⁸⁹.

No Brasil, um dos personagens tradicionais da *commedia dell'arte*, o Briguella²⁹⁰ criado inteligente, ficou conhecido como João Minhoca, Mané Gostoso, João Redondo, Babau, Benedito, Cheiroso, Cancão de Fogo, João Grilo, etc. Em cada região do país, o teatro de fantoches ficava conhecido pelo nome deste personagem. Na região sudeste, o aparecimento do teatro João Minhoca se deu através do titeriteiro José Ferreira, na primeira metade do século de XIX, em Minas

²⁸⁴ Neyde Veneziano. VENEZIANO, Neyde. **O teatro de revista no Brasil - Dramaturgia e convenções**. São Paulo: Editora SESI-SP, 2013.

²⁸⁵ FILHO, Hermilo Borba. **Fisionomia e espírito do mamulengo: o teatro popular no Nordeste**. São Paulo: Editora Nacional, 1966. p. 79.

²⁸⁶ PAIVA, Ricardo Martins de. **A dramaturgia de Ariano Suassuna**. Tese (Doutorado) – Departamento of Spanish an Portuguese, Indiana University, Bloomington, 1979. p. 37.

²⁸⁷ Ibidem.

²⁸⁸ Idem, p. 39.

²⁸⁹ Idem, p. 38 - 39.

²⁹⁰ De acordo com Borba Filho, Briguella era um dos tipos da comédia italiana, onde reunia todos os vícios opostos de um covarde e de um bravo ao mesmo tempo. Era ele quem servia de guia aos estrangeiros, carregando a valise, indicando-lhes os endereços convenientes e propondo-lhes a irmãzinha. Por dinheiro cantará serenatas por eles ou usará o punhal, mas só recebe depois do golpe e depois que verificarem que ele agiu direito. “Basta vê-lo uma vez para que jamais se esqueça a bizarra expressão cínica e adocicada desta máscara azeitonada, de olhos oblíquos, de nariz curvo, os

Gerais²⁹¹. O Theatro João Minhoca também esteve presente no Rio de Janeiro e São Paulo, como já mencionamos anteriormente. A influência da cultura regional foi fundamental para o desenvolvimento do teatro de marionetes no país. O personagem João Minhoca tem características do Briguela, mas incorporou aspectos nacionais que o abrigou. O João Minhoca da companhia de Baptista, por exemplo, era negro, abolicionista e baiano da Freguesia de Santo Antônio, além do Carmo, tipo que se confundia com o criador²⁹². O cronista João do Rio registrou algumas impressões a respeito deste teatro²⁹³.

João Minhoca, foi absolutamente nacional nesta cidade de colônias e imitações...

...Nós tivemos João Minhoca que foi a nossa vida no que ela tinha de pessoal – com as suas rasteiras, os negrinhos malandros, o calão, a ironia despreocupada, e, quando já nos habituávamos a perde-lo também como temos perdido todas as tradições poeticamente inúteis, eu ia encontrar a face esperta do mariola, fazendo rir as crianças de hoje como fizeram rir as de ontem!

Uma grande comoção prendia-me ao banco entre a álaure e cristalina jocundidade das crianças, mas, de súbito, duas bombas estouraram enchendo o palco minúsculo de fumo e quando o fumo se dissipou, ao clarão vermelho dos fogos de bengala eu vi João Minhoca de joelhos conduzindo Maricota para o infinito, entre as palmas verdes da palmeira. Tinha terminado o Guarani e o demônio preto de novo se perdia.

O personagem João Grilo, da obra *o Auto da Compadecida* de 1957, do escritor Ariano Suassuna, tem uma temática de alcance universal e aspectos regionais da cultura popular brasileira. Essa obra figura entre os textos mais populares do teatro brasileiro moderno, alcançou grande sucesso internacional. O personagem João Grilo, sinônimo de João Minhoca, Babau, etc., do teatro de bonecos foi aproveitado por Suassuna para recriação de um tipo²⁹⁴. O autor buscou na teatralidade popular elementos para criação de sua obra que podemos identificar por exemplo, no narrador que é um palhaço²⁹⁵, esse recurso ele buscou na teatralidade circense. Poderíamos aqui, identificar na peça de Suassuna vários

lábios grossos e sensuais, o queixo bestial ornado de uma barba rala, o bigode recurvado nas pontas que lhe acrescenta algo de odiosamente fanfarrão. (FILHO, Hermilo Borba. op. cit. p.79).

²⁹¹ FILHO, Hermilo Borba. op. cit. p. 77.

²⁹² FREIRE, Susanita. **O fim de um símbolo: Theatro João Minhoca Companhia Authomatica.** Rio de Janeiro: Editora Achiamé, s.d. p. 58.

²⁹³ Idem, p. 57.

²⁹⁴ PAIVA, Ricardo Martins de. op. cit. p. 140.

outros elementos. No entanto, citamos a obra dele porque ela é uma referência importante para entendermos o potencial que essas manifestações culturais produziram no país. O teatro de feira, as festas, o circo e o teatro de variedades, entre outras expressões, foram fundamentais nessa produção e difusão da teatralidade popular no Brasil.

Alguns titeriteiros apresentavam espetáculos de variedades, aproximando-se do circo e do *music-hall*. Eles participavam do espetáculo na sequência de ginastas, cômicos, dançarinas e de tudo que não tinha lugar no dramático. O espectador era colocado diante de um mundo de formas, em que o divertimento era produzido pelas surpresas que se sucediam em uma grande diversidade de expressões²⁹⁶. De acordo com Borba Filho, o fantoche do espetáculo de variedades não se colocava à margem do teatro, nem do circo, nem do *music-hall*, mas juntou aos três, criando uma unidade de espetáculo, aproximando-se mais do gênero revista, numa sucessão de esquetes²⁹⁷.

O documento de abertura do Teatro de Variedades de Santos explicou que este gênero era do ramo do café-concerto. O cabaré e o café-concerto são locais em que se consumiam bebidas e os frequentadores tinham acesso a atrações artísticas que divertiam ao público. De acordo com Neyde Veneziano, o café-concerto surgiu na França do século XIX, instalado em local com jardim. Ao fundo do terreno existia um palco coberto. O ambiente tinha mesas para consumação de bebidas e o frequentador também mantinha acesso ao espetáculo. Nesses palcos cantores e cômicos começaram a se apresentar com frequência para um pequeno público. No início era chamado de café-cantante, depois passou a ser denominado café-concerto, possivelmente pela aproximação aos conservatórios musicais. Em algumas casas também se apresentavam prestidigitadores. Em Paris, ao longo do século XIX, esses espaços foram intensificando sua programação sempre preocupados com a rentabilidade. Com isso, passaram a contratar atrizes famosas para exposições. Quando o café-concerto chegou ao Brasil, na metade do século XIX, incorporou a seu espetáculo operetas completas e, no final do século, já

²⁹⁵ Idem, p. 173.

²⁹⁶ FILHO, Hermilo Borba. op. cit. p. 267.

²⁹⁷ Idem, p. 267.

apresentava diversas atrações a seus frequentadores que bebiam, fumavam e assistiam as apresentações. Os ingleses passaram a chamar a diversão de music-hall, excluindo do nome o café. Neste ambiente em que se oferecia bebidas e espetáculos artísticos se aproximou a ideia de teatro. Foi assim que ele passou a ser chamado de teatro de variedades²⁹⁸. No primeiro momento do gênero no Brasil, a estrutura do espetáculo era organizada do seguinte modo: números 1 e 2 – orquestra, números 3,4, e 5 – cançonetistas e bailarinas; número 6 – cantor (ou cantora) de grande voz (os divos); número 8 – o cômico. No final, apresentava-se uma marcha com as divas do espetáculo, que poderiam ser vedetes ou outros participantes²⁹⁹.

O *music-hall* foi herdeiro direto dos espetáculos de feiras e ruas de saltimbancos. Ele teve elementos do circo da antiguidade, mais especificamente do teatro de dançarinos e equilibristas da feira de Saint-Germain. Tudo que não tinha lugar no teatro “sério” era apresentado no de variedades ou music-hall, como fenômenos diversos, ginastas, cômicos, mágicos, pantomimas, marionetes, acrobatas, atletas, palhaços, animais amestrados e selvagens, cantores, dançarinos, etc. Por volta de 1910, os espetáculos de variedades incorporaram elementos da revista, a composição passou a ter uma ligação comum, um fio condutor entre as atrações³⁰⁰.

O teatro de variedades santista apresentou uma diversidade de atrações em que as diferentes linguagens e gêneros artísticos tiveram espaço. De acordo com a programação, ele estava mais próximo ao teatro musical, mas mesmo assim aproveitou toda e qualquer atração que teria disponibilidade em se apresentar no seu palco. O espaço era no modelo do café-conserto que apresentamos anteriormente. Tinha um jardim, local que também estava o bar e depois o espaço destinado a apresentações dos espetáculos com palco, camarotes e espaço para a plateia.

²⁹⁸ VENEZIANO, Neyde. **Não adianta chorar: o teatro de revista brasileiro..Oba!**. op. cit. p. 24 -25.

²⁹⁹ Idem, p. 25.

³⁰⁰ MENCARELLI, Fernando Antônio. **Cena aberta: A absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo**. op. cit. p. 123.

O objetivo do teatro de variedades era divertir e causar no público momentos de prazer. Ele não pretendia educar, cumprir uma função social ou desempenhar papel civilizador. O Variedades estava na contramão, buscava através das novidades explosões de desejos e criatividade. O público teve papel central, pois a ação cênica era destinada para agradá-lo. A plateia formava o termômetro do Variedades, já que existia um diálogo direto entre artista e público, no qual a criação teatral tinha que ser perspicaz e envolver o público de modo que ele voltasse no dia seguinte para comprar o ingresso. Este teatro sobreviveu, assim como os circos, exclusivamente de sua bilheteria, não recebeu incentivos do Estado. Se podemos dizer que este teatro teve alguma função foi na profissionalização dos artistas, pois encontraram nele espaço de trabalho.

Em São Paulo, existiram inúmeras agências teatrais que contratavam os artistas de variedades. Eles deveriam atuar em cada casa por volta de duas semanas. Mas chegavam a permanecer na cidade anos trabalhando consecutivamente³⁰¹. A presença de artistas estrangeiros era considerável. Eles constituíam parte importante do espetáculo e seus números atingiam grande sucesso. Esses artistas percorriam o mundo com seus números, este era o único capital que possuíam³⁰². Os brasileiros também passavam pelos palcos nacionais e internacionais. Vários artistas que faziam o circuito Rio de Janeiro, São Paulo, Buenos Aires e Montevideu apresentaram suas atrações no Variedades de Santos. Os artistas da companhia do Teatro de Variedades do Rio de Janeiro, por exemplo, circularam com o espetáculo *O Gato Preto* por várias cidades brasileiras e estrangeiras. Essa itinerância possibilitava aos artistas uma troca constante de experiências, o que enriquecia o repertório dos artistas e difundiu o teatro ligeiro. A mistura entre os diferentes gêneros e linguagens também foi resultado desse processo vivido pelos artistas e companhias de teatros. O trânsito entre diversos palcos e o contato com uma diversidade de atrações possibilitou um intercâmbio entre os profissionais que atuavam nos espetáculos de variedades.

³⁰¹ SILVEIRA, Miroel. **A contribuição italiana ao teatro brasileiro**. São Paulo: Editora Edições Quiron, 1976. p. 232.

³⁰² Ibidem.

Os espetáculos de teatro de variedades tinham semelhanças com os circos de variedades. Neles os espetáculos eram compostos por atrações, os números que eram apresentados no circo também eram apresentados no teatro de variedades, como números de mágicas, malabaristas, contorcionismos, bailarinas acrobáticas, lutas³⁰³, cantores, etc. A comicidade foi um dos elos entre o circo e o teatro de variedades. As representações cômicas foram elementos marcantes de seus espetáculos. Através da comicidade a casa buscou distrair o público e aliviar as tensões da vida moderna propiciando momentos de prazer. Identificamos no material pesquisado que a maior parte do repertório do teatro era cômica e estruturada a partir da improvisação dos atores. A figura do palhaço que é o eixo central do espetáculo circense, também esteve presente no teatro de variedades. De acordo com Magnani, o palhaço que cantava e tocava no violão modinhas e lundus, muitas vezes de sua própria autoria, esteve presente tanto no circo como nos cafés-cantantes³⁰⁴. Os circos tinham várias modalidades de palhaços, como o palhaço acrobático, palhaço músico, palhaço mímico, entre outros tipos, além disso, tínhamos a atuação de palhaços em peças teatrais, entradas e esquetes³⁰⁵. No teatro de variedades em Santos, os anúncios sempre destacavam os aspectos cômicos das apresentações, alguns já eram descritos como duplas cômicos, outros eram descritos como espetáculos leves que com sua malícia e jocosidade provocava risos no público. Pelas descrições dos jornais, em todos os espetáculos do teatro de variedades santista tinham apresentações cômicas. A figura do palhaço não era descrita nos anúncios, mas temos indícios como os excêntricos musicais e números que eram apresentados por cômicos que nos remetem a figura do palhaço circense.

³⁰³ Geralmente, os protagonistas eram o lutador-vilão, o lutador-herói e o juiz. Basicamente, o espetáculo se desenvolvia da seguinte forma, um artista apresentava os personagens destacando seus papéis, o vilão era o mais forte e desafiava o público, o herói era o mais fraco, humilde e conquistava as graças do público e o juiz ficava do lado do vilão encobrendo suas faltas e sendo rigoroso com o herói. O herói ganhava a luta demonstrando a vitória do fraco sobre o forte e o juiz era castigado, acabava apanhando igualmente. Esse exemplo era uma forma de inversão comum ao universo dos palhaços que, aparentemente eram mais fracos e ingênuos e no final se sobrepunha sobre os poderosos. Festa no pedaço cultura popular e lazer na cidade. (MAGNANI, José Guilherme Cantor. op. cit. p. 92).

³⁰⁴ MAGNANI, José Guilherme. op. cit. 93 - 94.

³⁰⁵ BOLOGNESI, Mário Fernando. Op. cit. p. 92.

Além disso, outros autores já haviam registrado a figura dos clowns no teatro de variedades³⁰⁶.

De acordo com Vladímir Propp, o teatro de variedades e o circo tinham de grande aceitação do público porque representavam satiricamente os defeitos da vida e dos costumes, e a arte poderia ajudar a superá-los³⁰⁷. No entanto, ele ressaltou que esses espaços foram responsáveis pelo simples riso de alegria que era desprovido de malícia, o riso coletivo tinha uma função social que era indiscutível, foi responsável pela a produção da alegria imediata. Os palhaços levavam a ir alegremente uma multidão de pessoas de modo que elas saíssem do espetáculo divertidas e satisfeitas, cumpriu uma função social e útil que podia estar ligada ou não ao tema do desmascaramento³⁰⁸. *“O Riso de Alegria, mesmo que não orientasse para o satírico, foi muito útil e necessário socialmente porque despertava a alegria de viver, criou o bom humor e com isso elevou o tônus da vida”*³⁰⁹.

No Teatro de Variedades santista passaram diferentes grupos, companhias e artistas com repertórios diversificados que conviveram e construíram espetáculos com diversas expressões artísticas. O modelo de produção que este tipo de teatro utilizou foi fundamental para popularização e diversificação do teatro popular no país.

³⁰⁶ SÁNCHEZ. José A. op. cit. p. 116.

³⁰⁷ PROPP, Vladímir. **Comicidade e Riso**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Editora Ática S.A, 1992. p. 184.

³⁰⁸ Idem, p. 189.

³⁰⁹ Idem, p. 190.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho teve como um de seus objetivos apontar a riqueza de possibilidades do universo do entretenimento do final do século XIX início do século XX. Buscamos através da pesquisa apresentar a transição das diversões populares realizadas nas ruas para as casas de espetáculos como o Teatro de Variedades. Nesse período, os espaços destinados ao entretenimento foram responsáveis pela circulação cultural na sociedade, foi disponibilizado um conjunto de atividades culturais para vários segmentos da população urbana. O modo de produção utilizado pelos estabelecimentos destinados a diversão, como o café-concerto foi capaz de atender um número grande de pessoas e difundir expressões da cultura local e internacional no Brasil. Trouxemos exemplos dessa produção em outros países, como nos Estados Unidos, porque é um campo de estudo consolidado e pode contribuir para pensarmos o modelo de produção adotada pelo Teatro de Variedades nacional.

Inicialmente pretendíamos pesquisar a relação entre o circo e o teatro de revista em São Paulo, a bibliografia estudada nos levou a fazer a pesquisa em Santos, pois apresentava indícios da forte presença tanto do circo como do teatro de revista. No decorrer da investigação descobrimos a existência do Teatro de Variedades que tinha em seus espetáculos apresentações circenses e de teatro de revista. A escolha foi acertada, porque Santos assim como outras cidades no Brasil, estava passando por um processo de transformação e modernização do espaço urbano. A redefinição do uso dos espaços públicos, fez com que o circuito de diversão fosse incorporado pelos estabelecimentos comerciais, propiciando difusão da produção artística do período. O surgimento da vida noturna, com teatros, restaurantes e hotéis foi um indicativo da consolidação da cidade moderna. Em Santos, o Teatro Guarani representava uma opção de lazer destinado a um público elitizado com elevado grau de instrução. Em sua maioria, as companhias que se apresentavam no guarani eram as mais conhecidas e conceituadas e sua programação era destinada grande parte para o teatro dramático. Este teatro era

símbolo do desenvolvimento da cidade e figurava como um importante espaço da burguesia da época.

O Teatro de Variedades, ao contrário do Guarani, foi um estabelecimento destinado a atrações populares, incorporou elementos da cultura popular local e era destinado aos gêneros ligeiros. Com o reordenamento da cidade as atividades de diversão e lazer que aconteciam nas ruas perdeu espaço e o Variedades incorporou esses elementos a seu espetáculo. O público deste teatro era composto por diversos segmentos da população, os ingressos eram mais baratos e chegou a ofertar gratuitamente algumas atividades. O teatro era dividido por três segmentos, os camarotes eram os mais caros, depois as cadeiras e a opção geral ou entrada era a mais barata. Neste caso, a população mais empobrecida também tinha acesso aos espetáculos. Geralmente, o público já estava familiarizado com os espetáculos oferecidos no Variedades. As festas populares e os circos em Santos eram muito apreciados, e a população já tinha contato tanto com os espetáculos de circo como as expressões artísticas que aconteciam nas festas públicas.

Santos, era conhecida por ser uma cidade abolicionista, a presença negra na região foi marcante. Os quilombos existentes na cidade foram espaços importantes para promoção e difusão da cultura negra e influenciou as festas nos espaços públicos e o movimento cultural. No Teatro de Variedades, tivemos danças e músicas tradicionais, como o lundu e o maxixe e personagem e tipo negro. Além disso, tivemos a presença e ascensão de artistas negros que integraram o teatro ligeiro, como foi o caso do ator Vasques. Ele é um exemplo importante porque em sua trajetória profissional, atuou no teatro de feira, passou pelo Teatro de Variedades carioca e depois atuou em vários teatros no Rio de Janeiro e em outras cidades do país.

O Teatro de Variedades teve influência do teatro de feira e relação direta com a *commedia dell'arte*. No Brasil, identifiquei que o Teatro de Variedades possuía várias semelhanças com o teatro de feira produzido no Rio de Janeiro, na barraca do Teles. As atrações apresentadas, o modo como o espetáculo era organizado e a diversidade do público que frequentava os espetáculos eram comuns aos dois ambientes. O circo e o teatro de revista também foram fundamentais na produção

dos espetáculos de variedades. Ambos estiveram presentes no Variedades e mantiveram com este gênero uma relação direta.

A produção do Teatro de Variedades nacional foi impulsionada pelos empresários do ramo do entretenimento. Entre eles, Paschoal Segreto foi responsável pela produção e distribuição em algumas cidades brasileiras. A forma de produção padronizada pelo empresário barateou e popularizou os espetáculos. O Teatro de Variedades foi um dos espaços em que as sessões de cinematógrafos aconteciam no país. Nas primeiras décadas do século XX, o Variedades impulsionou o cinema nacional. Além disso, este teatro foi responsável pela difusão de várias expressões artísticas que englobam músicas, espetáculos teatrais e, até mesmo, artistas visuais, como a artista Farfodia que apresentou caricaturas e desenhos jocosos.

Ao logo da pesquisa, percebemos que muitos autores citavam o Teatro de Variedades e seus espetáculos, mas ainda não tínhamos um material que reunisse um conjunto de elementos a respeito desse espaço. Nesse sentido, este trabalho buscou na literatura e na pesquisa em arquivo construir um panorama para elencar os diferentes aspectos do Teatro de Variedades.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Martha. **O império do divino: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro, 1830-1900**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- ANTUNES, Delson. *Fora do sério - Um panorama do teatro de revista no Brasil*. Rio de Janeiro. Funarte. 2004.
- ARAÚJO, Vitor Gabriel de. Zarzuela: **O teatro musical espanhol em São Paulo**. Tese (Doutorado) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2000.
- ARAÚJO, Vicente de Paula. **Salões, circos e cinemas de São Paulo**. Editora Perspectiva, São Paulo, 1981.
- AVANZI, Roger & TAMAOKI, Verônica. **O Circo Nerino**. São Paulo: Editora Pindorama Circus. 2014.
- BEIJAMIN, Walter. **Passagens**. Tradução de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. São Paulo: SANTOS, Francisco Martins dos. *Histórias de Santos*. Volume II. São Paulo: Empresa Graphica da Revista dos Tribunais, 1937, cap. “Abolição e República”.
- BOLOGNESI, Mario Fernando. **Palhaços**. São Paulo: Editora Unesp, 2003.
- BOURCIER, Paul. **História da Dança no Ocidente**. Tradução Marina Appenzeller. 2 ed. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2001.
- BRESCIANI, Maria Stella Martins. **Londres e Paris no século XIX: o espetáculo da pobreza**. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- DIAS, José da Silva. **Teatros Do Rio: do século XVIII ao século XIX**. Rio De Janeiro: Funarte, 2012.
- FILHO, Hermilo Borba. **Fisionomia e espírito do mamulengo: o teatro popular no Nordeste**. São Paulo: Editora Nacional, 1966.
- FONSECA, Denise Sella. **UMA “COLCHA DE RETALHOS” A música em cena em São Paulo entre o final do século XIX e início do XX**. Dissertação (Mestrado) –

Programa de Pós-Graduação em História Social, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

FRANCO, Maria Isabel Silva. **A Redescoberta da Festa - O teatro amador na cidade de São Paulo nas primeiras décadas do século XX**. Dissertação (Mestrado) – Departamento de História, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1994.

FREIRE, Susanita. **O fim de um símbolo: Theatro João Minhoca Companhia Authomatica**. Rio de Janeiro: Achiamé, 2000.

ARAUJO, Vitor Gabriel de. **Zarzuela: o teatro musical espanhol em São Paulo**. Escrever o movimento: o cinema itinerante como reinvenção de uma estética do viver. Tese (Doutorado) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2000.

GARCÍA, Manuel Gómez. **Diccionario Akal de Teatro**. Madrid: Ediciones Akal, 1997.

GUARDENTI, Renzo. **Comedia dell'arte na França e teatro das feiras**. Revista Repertório, Salvador, n 26, p.37-52, 2016.1.

GUIMARÃES, Carmelinda. **Memória do teatro de Santos**. Santos: Prefeitura de Santos, 1996.

LANNA, Ana Lúcia Duarte. **Uma cidade na transição Santos: 1870-1913**. São Paulo: Editora Hucitec, 1996.

LÁZARO, José. **La España Moderna**. Madrid: Casa Editorial, 1915.

LUCENA, Thiago Isaias Nóbrega de. **Escrever o movimento: o cinema itinerante como reinvenção de uma estética do viver**. Tese (Doutorado) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2014.

MARTINS, William de Souza Nunes. **Paschoal Segreto: “Ministro das Diversões” do Rio de Janeiro (1883 – 1920)**. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

LIMA, Claudio Flores Serra. **O teatro de variedades em J.-K. Huysmans: elementos da cenografia enunciativa**. Dissertação de mestrado. Programa de

Pós-Graduação em Letras Neolatinas da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2010.

MATOS, Maria Izilda Santos de. “**Santos: porto, deslocamentos e representações**”. In: *Revista Porto*, n. 2, volume 1, 2012, p. 93-115.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. **Festa no pedaço: Cultura popular e lazer na cidade**. 3.^a ed. São Paulo: Editora Hucitec/Unesp, 1998.

MARZANO, Andrea. **Cidade em cena: o ator Vasques, o teatro e o Rio de Janeiro (1839-1982)**. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2008.

MELLO, Gisele Homem de. “**A modernização de Santos do Final do Século XIX: mudanças espaciais e da sociabilidade urbana no centro velho**”. In: *Cadernos Ceru*, n. 18, 2007.

MENCARELLI, Fernando Antônio. **Cena Aberta: a absolvição de um bilontra e o teatro de revista do Arthur Azevedo**. Campinas: Editora da Unicamp, 1999.

MENCARELLI, Fernando Antônio. **A voz e a partitura: Teatro musical, indústria e divertimento cultural no Rio de Janeiro (1868-1908)**. Tese (Doutorado) – Instituto Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

VENEZIANO, Neyde. **De pernas pro ar: o teatro de revista em São Paulo**. São Paulo: Editora Imprensa Oficial, 2006.

VENEZIANO, Neyde. **O teatro de revista no Brasil: convenções e dramaturgia**. São Paulo: Editora SESI-SP, 2013.

VENEZIANO, Neyde. **Não adianta chorar: O teatro de revista brasileiro...Oba!**. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

OLIVEIRA, Vanessa Teixeira de. **Eisentein ultrateatral: movimento expressivo e montagem de atrações na teoria do espetáculo de Serguei Eisentein**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.

PAIVA, Ricardo Martins de. **A dramaturgia de Ariano Suassuna**. Tese (Doutorado) – Departamento of Spanish an Portuguese, Indiana University, Bloomington, 1979.

PEIXOTO, Bianca. **Imbricamento Circo & Dança – uma questão evolutiva**. Artigo apresentado: VI Congresso de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas, 2010.

PEREIRA, Matheus Serva. **Uma viagem possível: da escravidão à cidadania. Quintino de Lacerda e as possibilidades de integração dos ex-escravos no Brasil.** Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011, p. 236.

PIMENTA, Daniele. **A Dramaturgia Circense: Conformação, Persistência e Transformações.** Tese (Doutorado em Artes). Unicamp, 2009.

PROPP, Vladímir. **Comicidade e Riso.** Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Editora Ática S.A, 1992.

RABETTI, Maria. **Histórias De Uma Atuação Do Passado: A Cena De Baderna Impressa Nos Jornais.** Artigo apresentado: IV Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2006.

RODRIGUES, Graziela Estela Fonseca. **Bailarino-pesquisador-intérprete: processo de formação.** Rio de Janeiro: Funarte, 2005, 2ª edição

ROSEMBERG, André. **“Uma cidade em crônica”.** In: **Ordem e Burla: Processos sociais, escravidão e justiça em Santos.** São Paulo: Alameda, 2006.

ROUDINESCO, Elisabeth. **A análise e o arquivo.** Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2006.

SÁNCHEZ, José. **La Escena Moderna: Manifiestos y textos sobre teatro de la época de vanguardias.** Madrid: Ediciones Akal, 1999.

SANTOS, Francisco Martins dos. **Histórias de Santos.** Volume I. São Paulo: Empreza Graphica da Revista dos Tribunaes, 1937.

SANTOS, Francisco Martins dos. **Histórias de Santos.** Volume II. São Paulo: Empreza Graphica da Revista dos Tribunaes, 1937.

SANTOS, Francisco Martins dos. **História de Santos.** Volume III, São Paulo: Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, 1937.

SILVA, Erminia. **Circo-teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil.** São Paulo: Editora Altana, 2007.

SILVA, Ermínia. **Respeitável Público... O Circo em Cena.** Rio de Janeiro: Editora Funarte. 2009.

SILVA, Ermínia. **Histórias do aqui e agora: cabaré e teatralidade circense**. Artigo – VI Congresso de pesquisa e pós-graduação em Artes Cênicas, 2010.

SILVEIRA, Miroel. **A contribuição italiana ao teatro brasileiro**. São Paulo: Editora Edições Quiron, 1976.

SNYDER, Frederick Edwar. **American vaudeville – Theatre in a package: the origins of mass entertainment**. Yale University, Ph.D., 1970. Seppch-Theater. A dissertation presentad to the Faculty of the graduate school of Yale university in candidacy for the degree of doctor of philosophy.

SOBRINHO, Costa e Silva. **Santos noutros tempos**. São Paulo: Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, 1953.

TORRES, Antônio (Ed.). **O Circo no Brasil**. Rio de Janeiro: Funarte; São Paulo: Atração, 1998.

TRUSZ, Alice Dubina. **Entre lanternas mágicas e cinematógrafos: as origens do espetáculo cinematográfico em Porto Alegre (1861 - 1908)**. Tese (Doutorado) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

VENEZIANO, Neyde. **De pernas pro ar: o Teatro de Revista em São Paulo**. São Paulo. Ed. Imprensa Oficial. 2006.

VENEZIANO, Neyde. **Não adianta chorar - Teatro de Revista Brasileiro, Oba!** Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.

VENEZIANO, Neyde. **O teatro de revista no Brasil: convenções e dramaturgia**. São Paulo: Editora SESI-SP, 2013.

ANEXOS**TABELA I**

Proprietário	Período
Manoel Teixeira de Souza	Dezembro de 1899 a março de 1901.
Manoel Ballesteros	Abril 1901.
Paschoal Segreto	Maio a julho de 1901.
Manoel Ballesteros	Agosto a novembro de 1901.
União Operária	Dezembro de 1901 a fevereiro de 1902.
Asilo dos órfãos	Março a abril – 1902.
João Raeli	Junho a novembro de 1902.

TABELA II

Data	Artistas da Cia	Artistas Convidados	Companhia	Espetáculos
12/1899	Alfêo Silva Affonso Teixeira Eliza Dofflers Joannita Santos Wladimir Affaya		G.D. Arthur Azevedo	Comédia Mosquitos Por Corda
			Corpo de Bombeiros	Banda de Música
12/1899	Diogo Galan Ernestina Marieta Ernesto Felix Amurrio Incaracion Camacho Luiz Sanches Manuelita Amurrio Maria Amurrio Pilar	Adelia Conti Cailor Conceição Camacho Esperança Pardinez Izabella Morini Jane Lêa Delormèl Liron Maria Vilar Petite Ramon Gonzalez Vitor de Maio Barytono	Grande Cia de Novidades	Zarzuelas Niña Pancha El gorro frígio Como esta la sociedade Chateux Margaux Me combiene esta mujer Torrear por lo fino Los baturrios Um Pleito Torros de Puntas Música Clássica C. De. L. La Collegiata La Gran Via
	Direção Eduardo Bourdote e A. Toubar		Orquestra com 12 membros	
			Grupo Amador Tenentes do Diabo	Baile
1900			Grande Cia de Novidades	A Bubonica e o Biello
	Elvencio de Sá			Modinhas Cantigas Lundus
		Therezina Chiarini Illona		
				Festa Carnaval Baile em benefício de artistas

	Diretor Sr. Caetano Greco		Cia Fantoche	
	Jeanne Cayot Plácida Santos Mathilde Pillot Isilda Paetro Alteeri Vanite Candello		Trupe do Eldorado Paulista	
	Salomão Horacio D. Julia		Companhia Dramática de Anões	Comédias 39 da Oitava Bolsa e cachimbo 30 Botões
	Leonice Guerra Hading F.Rooms E. Menu Marques			Concerto Lírico
	João Baptista Avalle		Theatro João Minhoca	Repertório da Cia Mágicas, óperas, paródias, comédias, peças fantásticas e revistas.
			Grupo dos brochas	Bailes
1901			Arcos Filho	A Medalha
	Direção Francisco Peyres		Cia de Opereta e Zarzuela Espanhola Infantil Juvenil	Drama Electra
	Jenny Cook Rein-mas Saverny Leo Colberg Krahk Esmeralda Bayman Malya Mezzavillo	Rosita Tajero Christian Asta Linda Prosper Benn Vitor de Maio Olga Huguete D'Albans Elza Ortiz Syda Margarita Quintana Saleiran Ylona	Companhia de Concerto	Adaptação zarzuela: Em las astas del Toro Espetáculos com várias atrações
		Trio Mariani		Apresentações de malabarismo e danças acrobáticas

		Dahlías		Apresentações de danças acrobáticas e “pantodaçomimas”
	Direção P. Cianciarulo		Orquestra	
		Grego Turco Santiago Lustys		Apresentações de acrobatas lutadores Luta Romana
				Espetáculo de contorcionismo Garletta – O lagarto Humano
	Elvane Lucetre Derval Dalay Bell Elza Ortiz Quintano D’austriche Zina Tatti Devalbray	Aurora Rosani Olga Valravez Oliva Dumerenil Rosita Tajero Diana Ekert Emma Beyeret	Grande Cia de Variedades e Atrações	Comédia Come Le Foglie Trechos de ópera Dueto em italiano Levante a Camisella
				Bailes em benefício de artistas
		Direção Tobar		Orquestra
		Steffens Crebs		Ciclistas cômicos
			Família Beneyto	Espetáculo com execução de trechos musicais em copos, pratos, garrafas, etc.
			Sisters Delinas	
		Farfodia		Apresentação de caricaturas e desenhos jocosos
			Poppescus	Reis das 3 barras
		Faure Nicolay		Mágicas
				Festas Quermesse João Minhoca
1902		Diretor Jeronymo Miramonte	Cia de Fantoques Mexicano	
				Festas Quermesse João Minhoca
				Carnaval Maxixe

				Lundus
	Aurora Rosani Berthe Duperrier D' Harcout Pepita Avellaneda Yvel Chansomettes Luciene Dory Rooms Londina Orlati Heidelberg Therezina Matienzo Wilson Sophia Campos Geraldo Magalhães Jeanne D'artez		Trupe do Variedades	Cançonetas lo sono, picolina Espetáculos com várias atrações
		Doutor Hicks Miss Liliane		Ilusionismo Hipnotismo Danças Serpentinhas
		Santiago Cristol		Luta Romana
		Wilson		Espetáculos com Fantoches