

ROCHA, Lílian Rúbia da Costa. **Variedades teatrais no teatro de variedades**. São Paulo/SP. Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho – UNESP, Instituto de Artes – IA. Mestrado. Orientador: Mario Fernando Bolognesi.

RESUMO

O Teatro de Variedades santista recebeu 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. Os espetáculos de 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 alguns aspectos deste teatro, no intuito de compreender os inúmeros elementos que compõem o gênero.

PALAVRAS CHAVE: Diversões. Teatro brasileiro. Teatro de variedades.

ABSTRACT

The Variety Theater santista received different groups, companies and artists with diversified repertoires that lived and built shows with diverse artistic expressions. The model of production that this type of theater used was fundamental for popularization and diversification of popular theater in the country. Variety theater shows had influences of different genres and languages; among them: circus, magazine theater, 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 some aspects of this theater, in order to understand the many elements that make up the genre.

KEY WORDS: Entertainment, Brazilian Theater, Variety Theater.

INTRODUÇÃO

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. 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. No final do século XIX, a cidade de Santos passava por uma transição entre a cidade colonial e moderna. Nesse período modificou-se o modo como as diversões eram realizadas na cidade. O Teatro de Variedades santista foi uma das expressões desse momento, assim como aconteceu em outras regiões do país.

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 outros¹. A participação dos diferentes setores nas comemorações possibilitou o intercâmbio entre uma cultura pagã e religiosa. Os espaços, que a princípio eram destinados à devoção religiosa, também abrigaram as diversões coletivas². As expressões artísticas como o circo de cavalinhos, teatro de feira e de marionetes faziam parte dessas comemorações. As danças tradicionais também eram expressões muito presentes nas festas, como o caso do lundu³ e do maxixe⁴. A primeira é considerada por alguns 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

¹ ABREU, Martha. **O império do divino: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro, 1830-1900**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999. p. 34.

² Idem, p. 51.

³ 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)

⁴ 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 lundu. (ABREU, Martha. Op. cit. p. 94).

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. A igreja também passou a condenar tais festividades e preocupou-se com as deficiências do catolicismo brasileiro⁵. 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. À 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 híbridos combinavam, música, dança e canções de modo espetacular, festivo, breve e ligeiro⁶.

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 país⁷. Várias influências foram fundamentais para produção e desenvolvimento deste gênero; entre elas, podemos citar exposições de feiras e ruas dos

⁵ ABREU, Martha. op. cit. 37.

⁶ SILVA, Erminia. Circo-teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil. São Paulo: Atlanta, 2007. p. 103.

⁷ SILVA, Erminia. op. cit. p. 102.

saltimbancos, espetáculos circenses⁸ 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 espontaneamente.

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 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 contemporâneas⁹. 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

⁸ Ibidem.

⁹ 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.

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 espetáculo¹⁰.

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 musicados, dotados de particularidades nacionais¹¹. Também compunham a apresentação diálogos falados, quando faziam referências a assuntos da atualidade¹². Esse gênero fez sucesso nos seguintes estados brasileiros: Maranhão, Pará, Bahia, Amazonas, Minas Gerais, Paraíba, Pernambuco, Rio Grande do Sul, São Paulo e Rio de Janeiro¹³. Em São Paulo, geralmente, as companhias de zarzuelas percorriam o circuito Santos, Campinas e São Paulo¹⁴. Antes de chegar à capital paulista, faziam o circuito Buenos Aires, Montevideu e Porto Alegre¹⁵. 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 históricos¹⁶. Essa fórmula de teatro que havia feito rir a população espanhola durou pouco tempo. Em 1872, a companhia se dissolveu¹⁷. 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

¹⁰ ARAUJO, Vitor Gabriel de. op. cit.

¹¹ Ibidem.

¹² 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.

¹³ ARAUJO, Vitor Gabriel de. op. cit. p. 39.

¹⁴ Idem, p. 46.

¹⁵ Idem, p. 83.

¹⁶ Idem, p. 26.

¹⁷ Idem, p. 27.

era formado por dois ou três atos, mais amplo e desenvolvido, com influência da ópera italiana e francesa¹⁸.

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 a mais de uma apresentação. O custo era baixo, o preço da entrada e o público se renovava à medida que mudavam as zarzuelas¹⁹. 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 desenvolvido²⁰.

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 eficaz²¹. 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

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Idem, p. 28.

²⁰ Idem, p. 29.

²¹ Idem, p. 89.

países da Europa e da América Latina, chegou a ser traduzida até para o grego e seus números musicais circularam o mundo²².

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 Santos²³, locais que também passavam por processos de modernização urbana. O que mais se aproximava do gênero da revista era a zarzuela chico, que atraía o público por ser ligeira²⁴. 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 alaúdes²⁵.

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 diversão²⁶ 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.

²² Ibidem.

²³ Idem, p. 90.

²⁴ Idem, p. 111.

²⁵ Idem, p. 184.

²⁶ Idem, p. 55.

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-los²⁷.

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 o teatro 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 básica. 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 Sul²⁸.

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

²⁷ AVANZI, Roger & TAMAOKI, Verônica. O Circo Nerino. São Paulo: Editora Pindorama Circus. 2014.

²⁸ VENEZIANO, Neyde. Não adianta chorar: teatro de revista Brasileiro...Oba!. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

prólogo e três atos, com 14 quadros, 50 números de música e duas apoteoses. Colocaram em cena 200 personagens²⁹. 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 impecáveis³⁰.

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, ele fez sucesso em várias cidades brasileiras³¹. Em contato com a *commedia dell'arte*, o teatro de marionetes absorveu a forma de improvisação composicional e a tipologia dos personagens³². 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

²⁹ Theatros e Salões. Cidade de Santos. Santos, 16 de julho de 1901.

³⁰ Neyde Veneziano. VENEZIANO, Neyde. O teatro de revista no Brasil - Dramaturgia e convenções. São Paulo: Editora SESI-SP, 2013.

³¹ FILHO, Hermilo Borba. Fisionomia e espírito do mamulengo: o teatro popular no Nordeste. São Paulo: Editora Nacional, 1966. p. 79.

³² PAIVA, Ricardo Martins de. A dramaturgia de Ariano Suassuna. Tese (Doutorado) – Departamento of Spanish and Portuguese, Indiana University, Bloomington, 1979. p. 37.

espetáculos eram apresentados por pessoas simples que criavam histórias e personagens utilizando o imaginário popular regional³³.

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 inverossímil³⁴. 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 recuso utilizado era a pancadaria. Esse elemento tinha o propósito de fazer rir pelo uso do grotesco. Danças, pantomimas e acrobacias eram utilizado largamente³⁵.

No Brasil, um dos personagens tradicionais da *commedia dell'arte*, o Briguela³⁶ 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 Gerais³⁷. 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 abrazeiram. 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

³³ Ibidem.

³⁴ Idem, p. 39.

³⁵ Idem, p. 38 – 39.

³⁶ De acordo com Borba Filho, Briguela 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 verifiquem 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 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).

³⁷ FILHO, Hermilo Borba. op. cit. p. 77.

com o criador³⁸. O cronista João do Rio registrou algumas impressões a respeito deste teatro³⁹.

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 álaçre 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 tipo⁴⁰. O autor buscou na teatralidade popular elementos para criação de sua obra que podemos identificar por exemplo, no narrador que é um palhaço⁴¹, esse recurso ele buscou na teatralidade circense. Poderíamos aqui, identificar na peça de Suassuna vários 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

³⁸ FREIRE, Susanita. O fim de um símbolo: Theatro João Minhoca Companhia Authomatica. Rio de Janeiro: Editora Achiamé, s.d. p. 58.

³⁹ Idem, p. 57.

⁴⁰ PAIVA, Ricardo Martins de. op. cit. p. 140.

⁴¹ Idem, p. 173.

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 expressões⁴². 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 esquetes⁴³.

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 comicos 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 apresentava diversas atrações a seus frequentadores que bebiam, fumavam e assistiam às 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 variedades⁴⁴. 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 comico.

⁴² FILHO, Hermilo Borba. op. cit. p. 267.

⁴³ Idem, p. 267.

⁴⁴ VENEZIANO, Neyde. Não adianta chorar: o teatro de revista brasileiro..Oba!. op. cit. p. 24 - 25.

No final, apresentava-se uma marcha com as divas do espetáculo, que poderiam ser vedetes ou outros participantes⁴⁵.

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, comicos, 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 atrações⁴⁶.

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-concerto que apresentamos anteriormente. Tinha um jardim, local em que também estava o bar e depois o espaço destinado às apresentações dos espetáculos com palco, camarotes e espaço para a plateia.

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

⁴⁵ Idem, p. 25.

⁴⁶ MENCARELLI, Fernando Antônio. Cena aberta: A absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo. op. cit. p. 123.

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 consecutivamente⁴⁷. 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 possuíam⁴⁸. Os brasileiros também passavam pelos palcos nacionais e internacionais. Vários artistas que faziam o circuito Rio de Janeiro, São Paulo, Buenos Aires e Montevideú 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.

Os espetáculos de teatro de variedades tinham semelhanças com os espetáculos circenses. 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, lutas, 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

⁴⁷ SILVEIRA, Miroel. A contribuição italiana ao teatro brasileiro. São Paulo: Editora Edições Quiron, 1976. p. 232.

⁴⁸ Ibidem.

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-cantantes⁴⁹. 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 esquetes⁵⁰. No Teatro de Variedades em Santos, os anúncios sempre destacavam os aspectos cômicos das apresentações, alguns já eram descritos como duplas cômicas, outros como espetáculos leves que com sua malícia e jocosidade provocavam 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 à figura do palhaço circense. Além disso, outros autores já haviam registrado a figura dos *clowns* no Teatro de Variedades⁵¹.

De acordo com Vladímir Propp, o teatro de variedades e o circo tinham grande aceitação do público porque representavam satiricamente os defeitos da vida e dos costumes, e a arte poderia ajudar a superá-los⁵². 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 produção da alegria imediata. Os palhaços levavam a rir 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 desmascaramento⁵³. “O Riso de Alegria, mesmo que não orientasse para o satírico, foi muito útil e necessário

⁴⁹ MAGNANI, José Guilherme. op. cit. 93 - 94.

⁵⁰ BOLOGNESI, Mário Fernando. Op. cit. p. 92.

⁵¹ SÁNCHEZ, José A. op. cit. p. 116.

⁵² PROPP, Vladímir. Comichidade e Riso. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Editora Ática S.A, 1992. p. 184.

⁵³ Idem, p. 189.

socialmente porque despertava a alegria de viver, criou o bom humor e com isso elevou o tônus da vida”⁵⁴.

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.

ARAUJO, 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.

BOLOGNESI, Mario Fernando. **Palhaços**. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

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

BOURCIER, Paul. **História da dança no Ocidente**. Tradução Marina Appenzeller. 2 ed. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2001.

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

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) – 118 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

⁵⁴ Idem, p. 190.

(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.

GARCÍA, Manóel Gómez. **Dicionário 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.

LIMA, Claudio Flores Serra. **O teatro de variedades em J.-K. Huysmans**: elementos da cenografia enunciativa. Dissertação de mestrado. Programa de 119. Pós-Graduação em Letras Neolatinas da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2010.

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.

MATOS, Maria Izilda Santos de. Santos: porto, deslocamentos e representações. **Revista Porto**, v. 1, n. 2, 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.

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.

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, II e III. São Paulo: Empresa Gráfica da Revista dos Tribunais, LVA,

SILVA, Ermínia. **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. Seppech-Theater. A dissertation presented 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. **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.