

# O MODERNO PARA ALÉM DO MODERNISMO: ATIVIDADE TEATRAL NA SÃO PAULO DE 1922

Virgínia de Almeida Bessa<sup>1</sup>

## RESUMO

O artigo analisa a atividade teatral paulistana no ano de 1922, por meio do exame tanto do repertório exibido na cidade nas noites da Semana de Arte Moderna quanto do sistema de teatros que então se estruturava na cidade, articulando salas do centro e dos bairros. Revela o dinamismo teatral de São Paulo, que nada ficava a dever ao Rio de Janeiro, e explora a relação entre a modernização da sociedade paulistana e seu circuito de teatros, contestando a ideia de que a modernidade teatral, em São Paulo como no Brasil, se atrasara em relação à das outras artes.

**Palavras-chave:** Semana de Arte Moderna. São Paulo. Teatro Popular. Modernidade.

## ABSTRACT

The article analyzes the theatrical activity in São Paulo in 1922, by examining both the repertoire exhibited in the city during the nights of the Modern Art Week and the system of theaters that was being structured in the city, articulating theaters in the center and in the neighborhoods. It reveals the theatrical dynamism of São Paulo, which was in no way inferior to that from Rio de Janeiro, and explores the relationship between the modernization of São Paulo society and its theater circuit, contesting the idea that theatrical modernity in São Paulo, as in Brazil, lagged behind that of the other arts.

**Keywords:** Modern Art Week. São Paulo. Popular Theatre. Modernity.

<sup>1</sup> Professora colaboradora do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Estadual de Campinas. Doutora em História Social pela Universidade de São Paulo, com pós-doutorado no Instituto de Estudos Brasileiros da mesma instituição e no Laboratório Mondes Américains da École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris. E-mail: vbessa@unicamp.br.

Durante muito tempo, a ausência do teatro na programação da Semana de Arte Moderna de 1922 favoreceu a percepção de que a modernidade teatral, no Brasil, se atrasara em relação às outras artes. A historiografia do teatro reforçaria essa ideia, adiando para os anos 1940 o marco inicial do teatro moderno brasileiro<sup>2</sup> e negligenciando tudo o que fora produzido antes disso. Segundo Neyde Veneziano, pioneira dos estudos do teatro popular no Brasil, para muitos autores “antes do TBC não havia nada. Pelo menos, nada que prestasse” (VENEZIANO, 2006, p. 19). É fato que as propostas de inovação no campo teatral brasileiro, levadas a cabo por dramaturgos como Flávio de Carvalho, Renato Viana e Oswald de Andrade, tiveram uma tímida recepção nos anos 1920 e 1930 (SIMÕES, 2017). Mas isso não se deveu a um suposto passadismo (para falar como os modernistas) do público, dos autores ou dos produtores teatrais da época, tampouco a uma pretensa falta de vitalidade ou pobreza artística do teatro no Brasil, como leva a crer certa historiografia. Ao contrário, foi o dinamismo teatral das grandes cidades brasileiras, especialmente Rio de Janeiro e São Paulo, marcadas por uma programação intensa e constantemente atualizada, que garantiu a primeira modernização do teatro no país. Esta, contudo, não foi mediada por um projeto das elites, tampouco por um desejo de inovação artística, tal como apregoado pelos modernistas. Ela foi promovida, antes, pela inserção do país num mercado global de bens culturais, caracterizando-se pela associação de elementos modernos e tradicionais.

Diferentemente das artes plásticas, da música de concerto e mesmo da literatura, que sobreviviam em grande parte do mecenato, do autofinanciamento ou, em menor grau, de subsídios do Estado, a atividade teatral nas grandes cidades brasileiras do início do século XX dependia largamente de um público de massa. Homens, mulheres e, em alguns casos, crianças, oriundos de diferentes classes sociais, lotavam os teatros em busca de entretenimento e de socialização. Numa época em que o rádio dava apenas seus primeiros passos, a mídia impressa se restringia à parcela alfabetizada da população e o cinema, apesar de extremamente popular, tinha seu poder de convencimento restrito àquilo que as imagens (e os letreiros, para os que sabiam ler) podiam transmitir, os palcos eram o principal espaço de discussão das questões de interesse público. Eles configuravam aquilo que o historiador francês Christophe Charle denominou “a primeira sociedade do espetáculo” (CHARLE, 2008), que entre a segunda metade do século XIX e o início do XX desenvolveu-se nas grandes cidades do

---

2 A historiografia do teatro se divide em relação à baliza que teria instaurado o teatro moderno no Brasil. Alguns a identificam com a encenação de *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, no Rio de Janeiro, em 1943; outros, com a fundação do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), em São Paulo, no ano de 1949 (SIMÕES, 2017, p. 20).

mundo ocidental, conectadas por companhias, práticas e repertórios teatrais compartilhados.

No caso de São Paulo, o surgimento de uma sociedade do espetáculo acompanhou o próprio desenvolvimento urbano, intenso e desordenado, que transformou um pequeno vilarejo, contando pouco mais de 30 mil almas em 1872, numa metrópole de meio milhão de habitantes em 1920, dos quais cerca de 2/3 eram imigrantes (SOUZA, 1917, p. 94), em grande parte italianos, atraídos pela riqueza advinda da cafeicultura. A eles se somavam levas de trabalhadores vindos de outros estados e do interior paulista. Sem elos orgânicos entre si, esses grupos coexistiam apenas, numa cidade sem fisionomia nem identidade, que brotara súbita e inexplicavelmente “como um colossal cogumelo depois da chuva” (SEVCENKO, 1992, p. 31). O rápido aumento da demanda por diversões entre os diferentes dos grupos sociais e étnicos que passaram a conviver na cidade atraiu artistas e empresários do ramo das diversões, estimulando a proliferação das casas de espetáculos e outros espaços de entretenimento público. Ao mesmo tempo, inseriu São Paulo num circuito transnacional de diversões, dinamizando a circulação na cidade de companhias teatrais estrangeiras que a visitavam desde o final do século XIX, e estimulando, por outro lado, o surgimento de companhias locais. As páginas que se seguem pretendem explorar o dinamismo teatral paulistano do início dos anos 1920, examinando tanto o repertório exibido na cidade nas noites da Semana de Arte Modena quanto o sistema de teatros que então se estruturava na cidade.

### UM GIRO PELOS TEATROS PAULISTANOS

Nos dias 13, 15 e 17 de fevereiro de 1922, enquanto o Theatro Municipal de São Paulo abrigava os três festivais da Semana de Arte Moderna, a programação de outras salas da cidade revelava o caráter multifacetado do público paulistano, contemplando uma diversidade de registros cênicos que iam de modestas representações de companhias nacionais itinerantes a montagens estrangeiras de recentes sucessos europeus. Quatro companhias ofereceram espetáculos teatrais diários naquela semana, ocupando cinco salas da cidade: três nas proximidades do Theatro Municipal, uma no arrabalde operário do Brás e outra no elegante bairro dos Campos Elíseos (mapa 1). Juntas, essas companhias atendiam a um público potencial de seis a sete mil pessoas por dia<sup>3</sup>, mais de 1% do número de habitantes

<sup>3</sup> O número refere-se à soma das lotações dos teatros Santana (1.378), Casino Antarctica (1.850), Boa Vista (734) e Colombo (2.190), que funcionaram nos dias 13 e 15. No dia 17, a companhia que ocupava o Santana migrou para o Coliseu dos Campos Elíseos, cuja lotação era de 2 mil pessoas, promovendo um leve aumento do público potencial.

de São Paulo. Naquela mesma semana, a oferta de espetáculos teatrais no Rio de Janeiro atingia potencialmente um público diário de 8.566 expectadores<sup>4</sup>, ou aproximadamente 0,8% da população carioca. Se tais cifras, restritas a uma única semana, são insuficientes para sustentar uma comparação confiável entre as duas cidades, elas ao menos indicam que a cena teatral paulistana nada ficava a dever à carioca, ao menos em termos quantitativos. Qualitativamente, um breve passeio pelos teatros paulistas nos três noites da Semana nos ajudará a traçar um panorama menos impressionista do que o comumente propagado pela historiografia.

**Mapa 1.** Salas que ofereciam espetáculos teatrais em São Paulo durante a Semana de Arte Moderna.



1 Teatro Santana 2 Coliseu dos Campos Eliseos 3 Casino Antártica 4 Teatro Boa Vista 5 Teatro Colombo

**Fonte:** São Paulo, 1929, folha nº 1.

Comecemos nosso giro pelo centro. Saindo do Theatro Municipal pela rua Conselheiro Crispiniano e entrando na rua 24 de Maio, logo à esquerda poderíamos avistar o Santana, novo e elegante teatro inaugurado havia menos de um ano. Ali se apresentava a Companhia Portuguesa de Comédias, que tinha à frente a atriz e dramaturga Aura Abranches. Filha de Adelina Abranches, atriz dramática portuguesa que vinha realizando inúmeras turnês pelo Brasil desde 1886, no contexto do “teatro transatlântico” que se estabelecerá entre os dois países (WERNEK; BRILHANTE,

4 Soma das lotações dos teatros Recreio (1.431 x 2 sessões), São José (1.047 x 3 sessões) e Trianon (1.800 x 2 sessões), que, segundo a imprensa carioca da época, ofereceram espetáculos diário no Rio de Janeiro durante a Semana de Arte Moderna. Dos dados sobre as lotações extraídos de Dias, 2012.

2016), a jovem Aura firmou-se como um dos principais nomes do teatro português da primeira metade do século XX, conquistando, como sua mãe, um público cativo no Brasil. Sua companhia era a única que, naquelas noites, levava aos palcos paulistanos peças de teatro declamado. O repertório alternava velhas e espirituosas farsas de boulevard<sup>5</sup> a frescas traduções de comédias de costumes que, se não primavam pela inovação cênica ou dramatúrgica, alinhavam-se com o que havia de mais recente nos cartazes europeus.

Na segunda-feira, dia 13 de fevereiro, a companhia levou à cena a comédia *Sonho duma noite de agosto*, do dramaturgo espanhol Gregorio Martínez Sierra, em tradução portuguesa de Antônio Guimarães. Tratava-se de uma reprise, já que a peça havia sido levada pela primeira vez aos palcos paulistanos em dezembro de 1921, pela mesma trupe, mantendo-se quatro dias consecutivos em cartaz. Por ocasião de sua estreia, o crítico teatral d'*O Estado de S. Paulo* afirmou que, na temporada anterior de Abranches em São Paulo, “as novas peças do teatro espanhol contemporâneo foram as que maior sucesso obtiveram e as únicas que conseguiram conservar-se por alguns dias consecutivos nos cartazes” (TEATRO, 1921). Poeta modernista e diretor de teatro, considerado um dos principais representantes da renovação teatral espanhola do início do século XX, Martínez Sierra atuava também como empresário, ocupando com seu Teatro de Arte o Eslava de Madri. Foi ali que, em novembro de 1918, estreou *Sonho duma noite de agosto*, um dos maiores sucessos da temporada (CHECA PUERTA, 1998, p. 835). Ele também era o responsável pela comercialização de suas obras, o que explica o relativamente curto intervalo entre a estreia da peça na Espanha e sua montagem portuguesa em São Paulo. A tripla atividade de Sierra — dramaturgo, diretor e empresário bem-sucedido — revelava que o grau de inovação a que havia chegado o teatro espanhol no início do século não se assentava apenas na genialidade de seus autores. Antes, devia-se ao “equilíbrio entre o artístico e o econômico” levado a cabo por seus empresários (ibidem, p. 822), pondo por terra a oposição entre vanguarda e comercialismo teatral, tão recorrente nas discussões sobre o teatro do início do século XX. Do mesmo modo, a boa recepção em São Paulo dos textos de Martínez Sierra, que nos anos 1920 figurou no repertório não só da companhia de Aura Abranches, mas também nas de Procópio Ferreira e Oduvaldo Vianna, mostrava que os

---

<sup>5</sup> Surgido na França em meados do século XIX, o teatro de boulevard se caracterizava pelo texto leve, malicioso (geralmente envolvendo um triângulo amoroso) e sem pretensões literárias, bem como por seu caráter fortemente comercial. Recebeu esse nome em função das salas onde era exibido, localizadas inicialmente nos boulevards du Temple e Saint-Martin, em Paris.

paulistanos recebiam bem o teatro moderno, quando a seus produtores não faltasse certo tino comercial.

Ainda mais recente era a comédia levada ao palco do Santana pela Companhia Aura Abranches na quarta-feira, dia 15, *A oitava mulher de Barba-Azul*. O texto do franco-polonês Alfred Savoir, com tradução de João Luso, fora introduzido ao público paulistano na noite anterior, apenas um ano após sua *première* parisiense, em janeiro de 1921. Conhecido como “Bernard Shaw do Boulevard”, Savoir mesclava em suas farsas o elemento burlesco do teatro para divertir com tramas psicológicas que, não raro, tratavam abertamente de questões sexuais. Características bem diferentes daquelas da peça representada na sexta-feira, 17. Nesse dia, a trupe portuguesa afastou-se do centro da cidade para ocupar por poucos dias o Coliseu dos Campos Elíseos, teatro de madeira e zinco localizado na esquina das alamedas Nothmann e Barão do Rio Branco, a cerca de mil metros do Santana. Ali foi encenada *Primerose*, de Robert de Flers e Gaston Caillavet, mestres soberanos do vaudeville francês — típica comédia de amor em que o casal, separado por uma sucessão de quiproquós, acaba por se unir. A peça, estreada em 1911 em Paris e um dos cavalos de batalha de Adelina e Aura Abranches desde 1913, revelava o resquício da supremacia cultural francesa do século XIX (YON, 2008), e talvez combinasse melhor com um público aristocrático ou mais afeito ao repertório da Belle Époque.

Continuemos nosso giro retornando à rua Conselheiro Crispiniano e caminhando em direção à avenida São João. Se entrássemos à direita e seguíssemos até a Praça do Correio, para dali descer a rua Anhangabaú (hoje desaparecida, tendo cedido lugar à avenida Prestes Maia), avistariam à esquerda o Casino Antarctica, logo após passar por baixo do viaduto Santa Efigênia. Construído em 1913 pela cervejaria homônima para funcionar como music-hall, a sala acabou abrigando muitas companhias teatrais nos anos seguintes. A trupe que ali se apresentava em fevereiro de 1922 era estrangeira como a de Aura Abranches, mas se dedicava ao repertório musicado, tendo à frente a atriz e cantora espanhola Elena d’Algy. Como tantos artistas da época, d’Algy se iniciara no teatro por influência de sua mãe, a soprano lírico espanhola Blanca Drymma, que ao notar a inclinação da filha para a opereta embarcara com ela para o Brasil em 1919, na companhia da estrela mexicana Esperanza Iris (BARREIRO, 2021). Depois de se desligarem da trupe durante turnê pela América do Sul, mãe e filha fundaram companhia própria em Buenos Aires, onde foram contratadas para uma turnê ao Brasil.

O repertório que apresentavam no Casino era igualmente variado, abarcando de antigas zarzuelas a novíssimas operetas. No dia 13, levaram ao palco do Casino a opereta alemã *Gri-Gri*, de Paul Linke. Estreada

na cidade de Colônia ainda no pré-guerra, em 1911, ela havia sido apresentada pela primeira vez ao público paulistano pela Companhia D'Algy naquela mesma temporada. No dia 15, foi a vez de *Última valsa*, recente opereta do austríaco Oscar Straus. Estreada em Berlim em fevereiro de 1920, ela também tivera sua *première* em São Paulo pela companhia espanhola, que a apresentara duas semanas antes, anunciada como “maior sucesso dos últimos tempos na Europa”, onde havia alcançado centenas de representações (UMA OPERETA, 1922). Finalmente, no dia 17, foi encenada *La Verbena de la Paloma*, estreada em Madri em 1894 e pertencente ao velho repertório de zarzuelas que, nas primeiras décadas do século XX, continuava a atrair o público paulistano.

Centro consumidor de zarzuelas desde o último quartel do século XIX (ARAÚJO, 2000), a capital paulista recebia quase todos os anos, até o início da década de 1930, companhias espanholas e hispano-americanas de teatro musicado, as quais foram paulatinamente substituindo o *género chico* espanhol pela revista cosmopolita em seu repertório. Os imigrantes espanhóis, que formavam a segunda maior colônia estrangeira do estado de São Paulo, atrás apenas da italiana (CÁNOVAS, 2007, p. 12), tiveram papel importante, mas não decisivo na longevidade desse trânsito, que foi igualmente impulsionado pela modernização das companhias. Trupes como as mexicanas Esperanza Iris e Rivas Cacho, ou as espanholas Úrsula López e Velasco, que frequentemente incluíam São Paulo em suas longas turnês internacionais, desenvolveram um sistema empresarial de gerenciamento que inspirou companhias brasileiras. A Velasco, que visitaria a capital paulista pela primeira vez em 1923, foi apontada pelos contemporâneos — e pela historiografia — como uma das responsáveis pela modernização cênica das revistas locais (VENEZIANO, 1991, p. 43). Ao lado da Ba-Ta-Clan francesa, ela teria modificado as concepções de beleza feminina e inspirado mudanças na cenografia, no figurino, na iluminação e na música dos espetáculos.

Mas prossigamos nosso percurso. Se retornássemos à Praça do Correio, atravessássemos o Vale do Anhangabaú pela avenida São João em direção à praça Antônio Prado, trajeto hoje cortado pelo corredor norte-sul, e virássemos à esquerda na rua João Brícola, logo nos depararíamos com o teatro Boa Vista, na esquina entre a rua homônima e a Ladeira Porto Geral. Fundado em 1916 pelo grupo O Estado de São Paulo, cuja redação ocupava o prédio contíguo, o Boa Vista foi uma das salas mais populares de São Paulo nas décadas de 1920 e 1930. Ali se apresentava em fevereiro de 1922 a companhia dirigida pelo tenor napolitano Raimondo de Angelis, encenando peças do incipiente repertório operetístico italiano e operetas austro-húngaras e alemãs vertidas para a língua de Dante, algumas delas em explícitas apropriações. Era o caso de *A duquesa do Bal*

*Tabarin*, levada ao palco na sexta-feira, dia 17. Sua autoria era atribuída ao compositor e libretista italiano Carlo Lombardo, mas não passava de um pastiche da opereta *Majestät Mimi*, do austríaco Bruno Grainichstaedten. Estreada na Itália em 1915, *A Duquesa do Bal Tabarin* teve sua estreia no Brasil no ano seguinte e tornou-se a opereta mais representada em São Paulo até 1934, atingindo nesse período quase duzentas representações na cidade.

No dia 13, a trupe havia levado ao palco *Mercado de muchachas*, opereta do húngaro Victor Jacobi. Traduzida em Portugal como *Mercado de raparigas* ou *Mercado de donzelas*, a peça ficou mais conhecida em São Paulo pelo título em espanhol, com que foi apresentada pela primeira vez na cidade em montagem da companhia mexicana Esperanza Iris, em 1916, cinco anos após sua estreia em Budapeste. Daí De Angelis decidir mantê-lo, embora a representação fosse em italiano. No dia 15, foi a vez de *Addio Giovinezza!*, de Giuseppe Pietri, um dos principais compositores de opereta da Itália. Inspirada na comédia homônima de Sandro Camasio e Nino Oxilia, a opereta fora apresentada pela primeira vez em São Paulo em 1916, um ano após sua *première* na Itália. Logo se tornou um dos títulos mais representados pelas inúmeras companhias de origem italiana que transitaram pela capital ao longo dos anos 1910 e 1930.

A trajetória de Raimondo De Angelis é bastante representativa desse trânsito. O tenor se apresentou pela primeira vez em São Paulo em 1917, com a Companhia Italiana de Operetas La Giovanissima, com a qual também excursionaria ao Rio de Janeiro, Buenos Aires e outras cidades latino-americanas. Após a eclosão da Primeira Guerra, a América do Sul, que já era destino de muitas companhias italianas de opereta desde o final do século XIX, tornou-se um mercado teatral bastante seguro, não só porque não fora atingida pela conflagração, mas também porque possuía um enorme contingente de imigrantes italianos sedentos por espetáculos em sua língua materna, que formavam um público garantido. Daí muitos artistas permanecerem no continente após o término de suas excursões. Foi o caso de De Angelis, que não retornou à Itália após a dissolução da La Giovanissima, em 1918. No ano seguinte, ele integrou a companhia de operetas Clara Weiss, recém-fundada em São Paulo com artistas italianos radicados na América do Sul. Participou ainda da Companhia Cooperativa Italiana de Operetas, em 1921, antes de fundar companhia própria, no ano seguinte, com a qual circulou durante quase três anos pelo subcontinente, tendo São Paulo como base. A trupe de De Angelis era uma das dezenas de companhias ítalo-sul-americanas fundadas no Brasil após a Primeira Guerra, as quais alimentaram uma intensa indústria operetística entre Itália e América do Sul (BESSA, 2021), na qual São Paulo desempenhava um papel central.

Finalmente, para concluir nosso giro pelos teatros da cidade, tomariam a linha de bonde que ligava a praça Clóvis Bevilacqua, na Sé, ao bairro da Penha, passando pela avenida Rangel Pestana. Descendo no Largo da Concórdia, logo avistariam o Teatro Colombo, no popular bairro do Brás, habitado sobretudo por operários. Ali a companhia nacional Pinto Filho encenava, em funções de palco e tela (projeção cinematográfica seguida de espetáculo ao vivo), burletas e revistas que faziam o deleite da plateia paulistana. Oriundo de uma família de atores, Pinto Filho se iniciara como ator em um grupo amador no Rio de Janeiro, tendo em seguida ingressado em elencos mambembes como os de Leite e Pinho e de Leoni Siqueira, antes de integrar trupes fixas como a famosa Companhia de Burletas e Revistas do Teatro São José do Rio de Janeiro. À frente de sua própria companhia, fundada em meados dos anos 1910, excursionou por capitais e pelo interior de diversos estados brasileiros (Rio de Janeiro, São Paulo, Paraná, Rio Grande do Sul, Espírito Santo, Bahia, Pernambuco, Maranhão), numa atividade meio mambembe, meio empresarial.

O repertório apresentado pela trupe naquela semana de 1922 incluía a burleta *O homem da Light*, com texto e música de Freire Junior, levada à cena no dia 13, dois anos após sua estreia Rio de Janeiro; *Tiro familiar*, burleta de Gastão Tojeiro com música de Sofonias d'Ornellas, encenada no dia 15, meses após sua estreia na cidade pela própria Companhia Pinto Filho; e a revista *O 21 na zona*, apresentada no dia 17. Esta última era uma espécie de colcha de retalhos, misturando cenas e músicas extraídas de peças como *Pra burro*, *O 21* e outras revistas conhecidas do público paulistano. Cavalo de batalha de Pinto Filho, *O 21 na zona* tinha seu texto e montagem constantemente remodelados pela trupe, adaptando-se ao público e às circunstâncias da encenação. Essa, aliás, era a característica principal do gênero revista, que buscava revisar, de forma crítica e humorística, os eventos, personagens e temas em evidência no momento de sua representação.

Formada por uma sucessão de quadros independentes, que incluíam de esquetes humorísticos a números de cortina ou de canto e dança, unidos por uma dupla ou trio de personagens conhecidos como *compêres* (ou *compadres*), a revista só fazia sentido para o público quando era atual, o que não impedia que um título permanecesse anos, ou mesmo décadas, em cartaz. Para tanto, era necessário que fosse constantemente atualizado, de modo a manter o frescor da estreia. O mesmo procedimento era adotado nas burletas, espécie de opereta de costumes nacionais que se diferenciava da revista, entre outros aspectos, pela existência de um enredo e se aproximava dela pelo eventual enxerto de cenas independentes ou pela utilização de personagens-tipo. Gêneros preferidos do público paulistano nas

primeiras décadas do século XX, burleta e revista possuíam características dos produtos culturais da modernidade, tais como a fragmentação, a repetição e o ritmo acelerado. Ao mesmo tempo, preservavam características dos tradicionais espetáculos circenses e do teatro de rua, marcados por certa interação e cumplicidade dos artistas com o público. Características presentes, ambas, no repertório encenado pela Companhia Pinto Filho.

Findo nosso breve giro pelos teatros de São Paulo nas noites da Semana de Arte Moderna, o que se revela é a ampla gama de espetáculos oferecidos na cidade, os quais traziam um repertório variado, tanto tradicional como contemporâneo, ofertado a um público numeroso e diverso, localizado no centro e nos bairros. Longe de se ater “aos limites estreitos da comédia de costumes” (PRADO, 1988, p. 14), que teriam feito dos palcos brasileiros uma “cidadela conservadora” (ibidem, p. 27), a cena teatral paulistana era dinâmica, cosmopolita e potencialmente inovadora.

### UM SISTEMA DE TEATROS

O dinamismo teatral que pudemos constatar naquelas três noites de fevereiro de 1922 também era notado pelos contemporâneos, admirados com a busca transformação pela qual São Paulo havia passado nos anos anteriores. Em entrevista ao jornal paulistano *O combate* em 1922, o ator Pinto Filho relembrou o fracasso de sua primeira turnê à cidade, em 1907, como membro da companhia mambembe Leite e Pinho: “o teatro vivia às moscas. O resultado financeiro desta excursão foi tão precário, que acabamos dormindo todos no Viaduto” (UMA PALESTRA, 1922). O cômico contrapunha esse passado não muito distante à São Paulo de 1922, que se lhe afigurava “uma nova terra da promissão” (ibidem). É provável que o ator tenha se confundido, já que não há registro na imprensa da passagem da Leite e Pinho em 1907 pela capital. As primeiras menções à Companhia datam de 1912, quando se apresentou no Bijou Salão. Independente da veracidade dos fatos, o discurso do ator não deixa dúvidas: a atividade artística e cultural da capital paulista, ou ao menos sua imagem, havia se transformado profundamente nos primeiros anos do século XX.

Essa percepção também ressoava entre os artistas estrangeiros que a visitavam. Nas memórias de Adelina Abranches, escritas por sua filha Aura, as transformações das cidades brasileiras entre o final do século XIX e início do seguinte mereceram destaque: “A penúltima vez<sup>6</sup> que estive no Brasil, mais uma vez o encontrei com outra fisionomia... Que cidade maravilhosa estava o Rio! Que espantosa mudança se operara em São

<sup>6</sup> Provavelmente, a atriz se refere à temporada de 1924, que antecedeu sua última visita ao Brasil, em 1932, pouco antes de abandonar definitivamente os palcos.

Paulo! Não sei de país que mais se modifique de ano para ano!” (ABRANCHES, 1947, p. 395). A atriz afirmava ter feito mais dinheiro na capital paulista do que no Rio: “São Paulo aprecia muito o teatro sério. O Rio gosta mais de comédia” (ibidem, p. 398) E chamava atenção para a grande quantidade de salas paulistanas: “Fizemos depois uma tournée, não só por outros Estados do Brasil, como dentro da própria cidade de São Paulo que tem bastantes teatros em diversos bairros afastados uns dos outros” (ibidem, p. 399).

Os teatros de bairro mencionados pela artista surgiram na cidade a partir da primeira década do século XX, intimamente associados ao desenvolvimento do cinema. Até 1900, São Paulo contava com apenas duas salas que ofereciam espetáculos teatrais com certa regularidade: o Politeama, barracão de madeira e zinco construído em 1892 à rua São João, abrigando de circo de cavalinhos e artistas de café-concerto a companhias líricas e dramáticas, até desaparecer num incêndio em 1914; e o velho Santana (não confundir com o novo, que acolheu Aura Abranches em 1922), construído em 1900 na rua da Boa Vista e demolido para a construção de um viaduto em 1912 (AMARAL, 1979). A eles se somava uma infinidade de cafés-concerto e outras casas de espetáculos que abrigavam troupes de variedades<sup>7</sup> e cinematógrafos ambulantes.

Tal situação se alteraria em 1907, quando o prédio contíguo ao Politeama, que já abrigava desde 1899 um café-concerto (o antigo Eldorado, rebatizado Casino Paulista e depois Éden), foi totalmente reformado para dar lugar ao Bijou Theatre, primeira sala fixa de cinema de São Paulo, voltada unicamente para a exibição de filmes. Ocupado por Francisco Serrador, espanhol radicado no Brasil que apenas começava no ramo cinematográfico, o Bijou Theatre deu início a uma fórmula de sucesso que faria do hispano-brasileiro o principal empresário de cinema não só em São Paulo como no Rio de Janeiro, além de possuir salas nas principais cidades do país. Apesar do nome, o espaço não oferecia representações teatrais, a palavra inglesa *theatre* sendo usada, na época, para designar qualquer casa de espetáculos. Sua inauguração, contudo, deu ensejo à multiplicação de salas de cinema na cidade, muitas delas dotadas de palcos que recebiam companhias teatrais. Foi o caso do Bijou Salão, construído em 1908 pelo próprio Serrador no terreno contíguo ao Bijou Theatre, no lado oposto ao Politeama. A casa se especializaria em filmes cantantes — películas em que cantores dublavam as cenas por trás da tela (SOUZA, 2016, 268) — e abrigaria igualmente troupes de teatro e de variedades, inaugurando uma

<sup>7</sup> As variedades eram espetáculos ligeiros em que se mesclavam diversos gêneros de tradição teatral ou circense, como esquetes cômicos, números de canto, dança, acrobacia, ilusionismo etc.

frutífera associação entre palco e tela que transformaria a cena teatral paulistana nos anos seguintes.

Naquele mesmo ano de 1908, inaugurou-se o já citado teatro Colombo, no Brás, num prédio onde antes funcionara um mercado de verduras, totalmente reformado para se transformar em casa de diversões. Embora sua inauguração tenha sido com um espetáculo dramático, pela Companhia Italiana dirigida por Antonio Bolognesi, menos de um mês após sua inauguração o Colombo foi arrendado por Pascoal Segreto para exibição do cinematógrafo Richebourg (SOUZA, 2016, p. 272), que passou a se alternar com espetáculos teatrais. Empresário experiente, tendo iniciado em 1901 a exploração do ramo de diversões em São Paulo, após já ter se estabelecido no Rio de Janeiro (AZEVEDO, 2006), o italiano Pascoal Segreto permaneceu no Colombo até 1911, quando a sala foi arrendada à Companhia Cinematográfica Brasileira (CCB), de seu concorrente Francisco Serrador. A nova empresa manteve os cartazes cinematográficos, o que ensejou críticas na imprensa. Em nota publicada em dezembro daquele ano, o jornal *Correio Paulistano* afirmava que “diversas pessoas residentes neste bairro [do Brás] nos têm pedido sejamos intermediários junto à (...) empresa, arrendatária do teatro Colombo”, no sentido de “dar uma nova orientação aos espetáculos nesta casa de diversões” (TEATRO, 1911). Segundo o jornal, tal pedido se devia ao grande número de cinemas já existentes no bairro, todos dotados de um bom salão, requisito suficiente para aquele gênero de espetáculo.

Assim sendo, entendemos que o belo teatro do largo da Concordia podia ser melhor aproveitado com outro gênero de divertimento, sendo transformado num teatro de variedades. (...) Não levamos as nossas exigências ao ponto de pedir àquela empresa trazer companhias líricas ao Colombo, mesmo porque, sendo este bairro geralmente habitado por operários, seria difícil a manutenção de companhias dispendiosas. (ibidem.)

A nota deixa entrever que, se nem todos os salões cinematográficos da cidade eram dotados de palco, a existência deste não implicava necessariamente o oferecimento de espetáculos ao vivo. Também revela certo preconceito do jornalista em relação ao público operário do Brás, ao sugerir a oferta de espetáculos de variedades, e não teatrais ou de ópera. Embora alegue motivações econômicas (os espetáculos líricos seriam muito dispendiosos para um público trabalhador), é muito provável que por trás de sua sugestão figurasse certa discriminação de gosto (trabalhadores não seriam afeitos à ópera ou ao teatro dramático). O fato é que, nos anos seguintes, contrariando a expectativa do jornalista, o Colombo ofereceu funções de palco e tela, tanto com companhias teatrais quanto com troupes

de variedades, além de espetáculos teatrais por sessões (geralmente duas por noite, às quais se somava uma matinê aos domingos) e completos (uma única representação por noite, sem o complemento cinematográfico). Entre estes últimos, figuraram espetáculos dramáticos e óperas, dadas por companhias líricas populares como a de Arturo de Angelis, a de Carmen Eiras e Reis e Silva (Lírica Ítalo-Brasileira) e a de Santiago Guerra. O fato é que, sem jamais ter abandonado a função de cinema, o Colombo, como outras salas de São Paulo, dinamizou a vida teatral do bairro, levando a seu público um repertório variado e, a julgar pela longevidade do empreendimento, que só se encerrou em 1950, bastante lucrativo.

Além do teatrinho do Brás, dezenas de outros cinematógrafos se espalharam pela cidade, muitos deles dotados de palco onde eram dadas funções ao vivo. A tabela a seguir arrola, se não todas, ao menos as principais salas de cinema construídas entre 1908 e 1922 que, em algum momento de sua existência, ofereceram espetáculos teatrais. Estes podiam ser por sessões, de palco e tela ou completos. Uma infinidade de outros cinemas se espalhou por São Paulo no mesmo período, igualmente dotados de palco. Se não aparecem na lista, é porque sua atividade cênica se restringia a espetáculos de variedades.

**Tabela 1.** Cinemas paulistanos que também ofereceram espetáculos teatrais entre 1908 e 1922

Nome(s)*	Abertura	Endereço	Bairro
High Life; Brasil (após 1914)	1908	Praça Alexandre Herculano, próximo ao Largo do Arouche.	Vila Buarque
Coliseu dos Campos Elíseos	1911	Esquina da alameda Nothmann com a alameda (hoje avenida) Rio Branco, em local antes ocupado por um pavilhão.	Campos Elíseos
Variedades; Avenida (após 1914)	1911	Rua São João (futura avenida), quase esquina com a rua Dr. José de Barros, em frente ao Largo do Paissandu, em local antes ocupado pelo café-concerto Moulin Rouge.	Santa Ifigênia
Isis Teatro	1911	Rua do Gasômetro, entre o beco (hoje rua) do Lucas e a rua da Alfândega.	Brás
Minerva; Guarani (após 1917)	1912	Rua da Consolação, do lado oposto ao cemitério, de frente para a rua Sergipe.	Consolação

Palace Theatre*	1913	Avenida Brigadeiro Luís Antônio, no local ocupado mais tarde pelo Cine Paramount e atualmente ocupado pelo Teatro Renault.	Bela Vista
Pathé Palace	1913	Rua Rodrigo Silva, de frente para a praça João Mendes	Sé
Barra Funda	1913	Rua da Barra Funda, esquina com a rua Albuquerque Lins (lado ímpar).	Barra Funda
Roma	1913	Rua Barra Funda, esquina com a Lopes de Oliveira.	Barra Funda
Marconi	1913	Rua Correio de Melo, esquina com a Ribeiro de Lima.	Bom Retiro
Royal	1913	Rua Sebastião Pereira.	Santa Cecilia
Teatro da Paz; Colombinho (após 1922)	1914	Rua João Teodoro, quase esquina com a rua (atual avenida) Vautier.	Brás
São Paulo	1914	Largo de São Paulo, em local onde antes funcionava um tendal de carnes.	Liberdade
Espéria*	1914	Rua Conselheiro Carrão, entre Manoel Dutra e Conselheiro Ramalho. Nos anos 1950, mudou a entrada para a rua Rui Barbosa, dando origem ao Teatro Bela Vista, atual Sérgio Cardoso.	Bela Vista
América	1916	Rua da Consolação, entre a rua Maceió e a rua do Cemitério (atual rua Coronel José Eusébio).	Consolação
Mafalda	1917	Av. Rangel Pestana, entre a av. Martin Buchard e a rua Piratininga.	Brás
São Pedro*	1917	Rua da Barra Funda, esquina com a rua Albuquerque Lins (lado par).	Barra Funda
Olimpia	1922	Av. Rangel Pestana, esquina com a rua Caetano Pinto.	Brás
Brás Politeama	1922	Av. Celso Garcia, entre as ruas Progresso e Carlos Botelho.	Brás

\* Os asteriscos indicam salas cujos prédios, atualmente, ainda abrigam teatros.

A atividade teatral nesses cinemas era bastante heterogênea. Em alguns deles, como High-Life (futuro Brasil), Variedades (futuro Avenida), Palace Theatre, Royal, São Paulo, São Pedro, Mafalda, Olimpia e Brás Politeama, ela foi bastante regular, em temporadas que se repetiam quase todos os anos, algumas vezes com espetáculos completos. Outras salas, como Espéria, Coliseu dos Campos Elíseos, Roma, Pathé, América, Barra

Funda e Teatro da Paz, tiveram atividade teatral mais esporádica, ou mesmo rara, como foi o caso do Minerva. De todo modo, a grande oferta de palcos dinamizou a atividade teatral da cidade, permitindo turnês como a mencionada por Adelina Abranches, que após estrearem no centro prosseguiam pelos bairros da cidade. Em 1914, por exemplo, a atriz iniciou sua temporada em São Paulo no Apolo, então arrendado pela empresa Pascoal Segreto. Em seguida, circulou pelos bairros nos cinemas Pathé, Coliseu dos Campos Elíseos, São Paulo e Colombo, todos administrados pela concorrente CCB. Provavelmente, o empresário da Companhia Abranches, o português José Loureiro, valeu-se da concorrência entre as empresas para estimular Francisco Serrador a abrigar a trupe em sua turnê pelos bairros. Do mesmo modo, o fato de os cinemas pertencerem todos à mesma empresa pode ter facilitado a negociação com o exibidor. O fato é que, já em meados dos anos 1910, São Paulo contava com um verdadeiro sistema de teatros, ou seja, um conjunto de salas articuladas entre si, seja por pertencerem à mesma empresa, seja por compartilharem a mesma programação. Tal realidade diferia bastante daquela que predominara até a primeira década do século XX, quando os teatros tinham um funcionamento relativamente autônomo, e revela a modernização (ao menos em termos empresariais) da cena teatral paulistana.

Outro aspecto digno de nota é a concentração de teatros no bairro do Brás, o que revela a sede por espetáculos da classe trabalhadora: 5 das 19 salas arroladas se encontravam nesse bairro, que nos anos seguintes passaria a abrigar o Coliseu do Brás (1926), o Variedades (1928) e o Oberdan (1929), todos oferecendo espetáculos teatrais. Vale destacar, ainda, que a lotação das salas era muito superior às de hoje, variando, em média, entre 2 e 4 mil lugares, o que garantia uma enorme assistência às peças e filmes ali exibidos.

Os cinemas não dinamizaram apenas o teatro de São Paulo, sendo igualmente importantes para a vida musical da cidade. Isso porque, em sua primeira fase, eram dotados de pequenas orquestras que acompanhavam os filmes mudos, bem como de um grupo musical que tocava no hall de espera, nas casas mais elegantes. Os músicos que ali trabalhavam eram, em sua maioria, arregimentados pelo Centro Musical São Paulo, associação de classe criada em 1913 para reunir “professores” (como eram chamados na época os instrumentistas de orquestra) e regentes que atuavam profissionalmente na capital<sup>8</sup>. Em 1921, por iniciativa de seu presidente Armando Belardi, o sindicato fundou a Sociedade de Concertos Sinfônicos (SCS), que por quase uma década manteve o único corpo sinfônico

---

<sup>8</sup> Sobre a agremiação, ver Bessa, 2012, p. 139 e ss.

profissional e estável da cidade, oferecendo concertos regulares nos quais propunha divulgar tanto “as obras dos grandes mestres do passado” quanto “os trabalhos da nova geração de compositores, de preferência nacionais” (BELARDI, 1921, p. 2).

Formada exclusivamente por músicos do Centro Musical, a orquestra da SCS era mantida tanto por sócios efetivos (os próprios professores que a compunham, cujo número chegou a 82 nos tempos áureos da sociedade), que pagavam uma mensalidade de 5 mil réis cada (o equivalente ao preço médio de uma cadeira num espetáculo teatral), quanto pelos sócios assistentes, que mediante a mensalidade de 10 mil réis tinham direito a duas entradas para assistir aos concertos mensais (idem, 1986). Uma parcela menor dos custos da orquestra era coberta pela bilheteria e por um pequeno subsídio oferecido pela prefeitura. É interessante notar que foi o crescimento do mercado do entretenimento paulistano, em função da multiplicação das casas de espetáculos nas primeiras décadas do século XX, que permitiu aos membros do Centro Musical se dedicarem à música de concerto sem se preocupar com um retorno financeiro, já que ganhavam a vida tocando em cinemas e teatros. Essa porosidade entre o universo da música erudita e o do entretenimento ficou ainda mais evidente no final dos anos 1920, quando a chegada do cinema sonorizado promoveu a demissão em massa dos músicos da cidade, promovendo a desestabilização da orquestra da SCS e dando origem a uma querela entre Belardi, representante dos interesses profissionais dos músicos, e Mário de Andrade, defensor do projeto de construção de uma música nacional, incompatível, em sua visão, com o comercialismo musical (BESSA, 2020). Exemplo isolado entre tantos outros, a trajetória da Sociedade de Concertos Sinfônicos revela que o mundo do teatro transcendia o espaço dos palcos, influenciando diversas manifestações da vida cultural da cidade<sup>9</sup>.

Mas retornemos ao circuito das casas de espetáculos de São Paulo. Fora dos cinemas, a oferta de palcos para companhias teatrais era escassa, embora os primeiros anos do século XX tenham sido marcados pelo surgimento de novas salas que funcionavam exclusivamente como teatro, as quais vieram se somar ao Politeama e ao velho Santana. Já em 1909, na esquina das ruas Xavier de Toledo e Barão de Itapetininga, inaugurou-se o Teatro São José. Construído para receber espetáculos líricos, abrigava igualmente companhias dramáticas e de teatro musicado, algumas

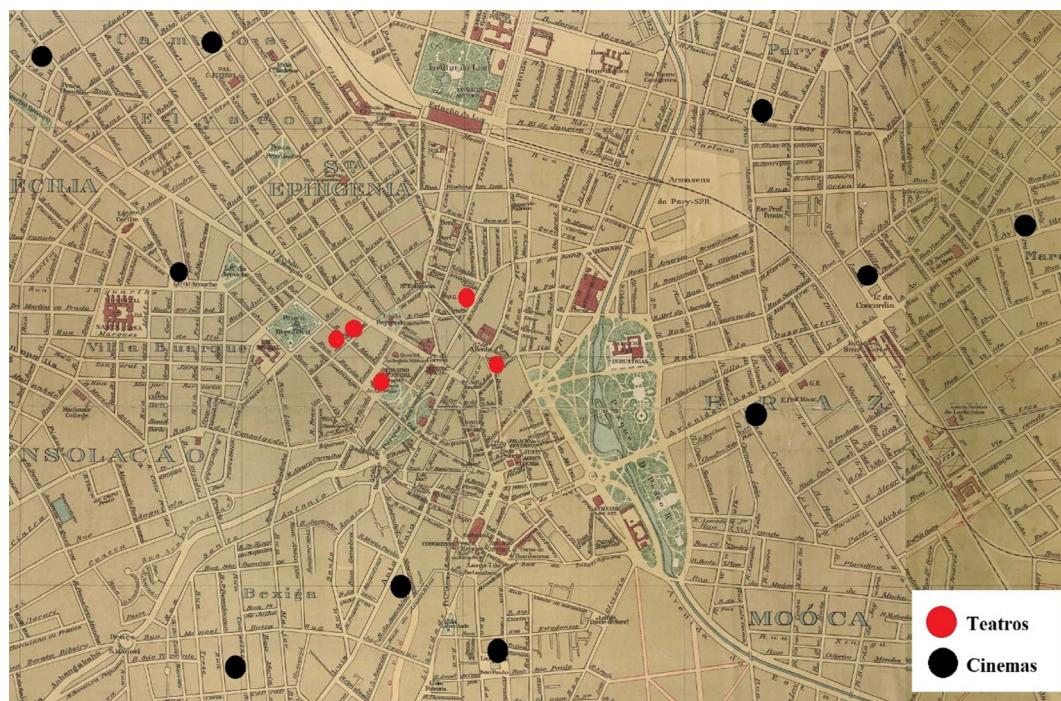
<sup>9</sup> Nesse sentido, é importante destacar que, além da música de concerto, o teatro também esteve intimamente associado ao mercado editorial de música, à indústria fonográfica e ao universo das bandas civis e militares, que não só atuavam nos espetáculos teatrais, mas incorporavam os principais sucessos dos palcos a seu repertório. Sobre o circuito teatro-bandas-partituras-fonografia, ver Bessa, 2012, pp. 182-205.

delas bastante populares. Sua vida, porém, foi breve, estando já desativado por ocasião da Semana de Arte Moderna. Demolido alguns anos depois, cedeu espaço ao novo edifício da Companhia Light and Power, atualmente ocupado pelo Shopping Light. Ainda em 1909, na rua Dom José de Barros, esquina com a 24 de maio, inaugurou-se o café-concerto Casino. Embora tenha exibido sessões de cinematógrafo em seus primórdios, seguindo a moda da época, logo abandonou a tela e passou a se dedicar apenas aos espetáculos de variedades, sendo renomeada Apolo em 1911. Nos anos seguintes, tornou-se um dos principais palcos de São Paulo, abrigando igualmente trupes de variedades e companhias teatrais. Em 1911, inaugurou-se o Theatro Municipal, palco principal das elites paulistanas. Construído para receber companhias de ópera, sediando as temporadas líricas oficiais subvencionadas pela prefeitura, o Municipal também abrigava companhias dramáticas, majoritariamente estrangeiras, além de acolher concertos, espetáculos amadores e outros eventos patrocinados pelos grupos mais abastados da cidade, como foi o caso da Semana de Arte Moderna. Permanecia, porém, a maior parte do ano de portas fechadas. Dois anos mais tarde, em 1913, surgiu o já mencionado Casino Antártica, destinado a espetáculos teatrais, de variedades e de *music-hall*, tendo acolhido, principalmente, companhias de teatro musicado. Embora fosse dotado de projetor cinematográfico, as sessões de cinema foram raras (SOUZA, 2014). Seguiram-se os igualmente citados Boa Vista, construído em 1916 e dedicado principalmente ao teatro musicado, embora também abrigasse companhias de comédia, e o novo Santana, construído em 1921. A inauguração deste último fora sucedida por uma grande discussão na imprensa acerca de sua possível destinação para cinema. Após negociações com as empresas D'Errico, Lopes, Bruno & Figueiredo (principal concorrente de Serrador após a saída de Pascoal Segreto do mercado de cinema paulista) e com a CCB, a condessa Álvares Penteado, proprietária do edifício, renunciou às propostas cinematográficas, e o Santana seguiu como teatro.

Vale destacar que nem todas as casas de espetáculos mencionadas funcionavam ao mesmo tempo como teatro. Nas noites da Semana de Arte Moderna, como vimos, apenas quatro delas abrigaram companhias teatrais concomitantemente, sendo duas cineteatros. As demais ofereciam apenas projeções, enquanto o Apolo exibia uma trupe de variedades. Ao longo de todo o ano de 1922, as 36 companhias teatrais que visitaram São Paulo ocuparam 15 salas (Mapa 2), trazendo um repertório não muito diferente daquele apresentado em paralelo à Semana de Arte Moderna. Dentre essas trupes, 25 ofereceram espetáculos musicados (revistas, operetas, óperas, burletas etc.), representados em diversos idiomas, já que 14 delas eram estrangeiras (italianas, espanholas, francesas e alemãs). As

11 companhias restantes eram de teatro declamado, oferecendo majoritariamente comédias encenadas em português, embora um número pequeno de récitas tenha se dado em francês e em alemão. Essa intensa e cosmopolita atividade teatral perduraria até a primeira metade dos anos 1930, quando o cinema falado suplantaria o teatro popular como gênero predileto do público paulistano e a presença de companhias estrangeiras diminuiria sensivelmente. Essa mudança não pôs um fim definitivo ao teatro popular de São Paulo, que permaneceu ativo nas poucas salas da cidade que continuaram funcionando como teatros, bem como nos pavilhões que proliferaram nos bairros e pelo interior do estado. Pouco a pouco, porém, esses espetáculos perderiam sua vitalidade e seu caráter moderno, o que talvez explique a memória que deles foi preservada na historiografia.

**Mapa 2.** Salas paulistanas que ofereceram espetáculos teatrais durante o ano de 1922.



**Fonte:** São Paulo, 1929.

### MODERNIDADE TEATRAL?

Avaliar quão moderna era a cena teatral paulistana do início dos anos 1920 requer superar algumas ideias e práticas que costumam povoar a historiografia do teatro no Brasil. A primeira delas é a identificação do teatro moderno com o teatro modernista, que propunha a atualização do teatro nacional por meio da aplicação de processos dramáticos e cênicos importados da Europa a assuntos e performances locais. Essa leitura, que

presumia um único caminho possível a ser trilhado para o desenvolvimento teatral, projetava no passado uma concepção de modernidade que só se tornaria vitoriosa nos anos 1940, justamente com o declínio da vida teatral intensa e constantemente renovada que marcou as primeiras décadas do século passado. Vale destacar que boa parte do teatro praticado nos anos 1920 era visto como moderno por seus contemporâneos, inclusive os gêneros musicados e ligeiros, que levavam para os palcos temas, debates e representações sociais que traduziam os dilemas e questões impostos ao público pelo mundo em que viviam. Em segundo lugar, há que se superar certa distinção entre teatro comercial e teatro inovador, ou entre diversão e proposta estética, como se o riso do público e o gerenciamento empresarial da atividade teatral minassem qualquer possibilidade de reflexão e crítica tanto na plateia quanto nos bastidores. Finalmente, é preciso superar a ausência de pesquisa, que leva à repetição de ideias preconcebidas sobre o teatro do início do século XX, construídas sem qualquer lastro empírico. Examinar o funcionamento dos teatros paulistanos, identificar as companhias que os frequentavam, avaliar seu repertório, conhecer seus elencos, produtores, empresários e agentes é fundamental para a compreensão da vida teatral e cultural paulistana, e constitui uma tarefa que apenas se inicia.

## REFERÊNCIAS

- ABRANCHES, Adelina. *Memórias de Adelina Abranches*. Apresentadas por Aura Abranches. Lisboa: Edição da Empresa Nacional de Publicidade, 1947.
- AMARAL, Antônio Barreto. *História dos velhos teatros de São Paulo: da Casa da Ópera à inauguração do Teatro Municipal*. São Paulo: Governo do Estado, 1979.
- ARAÚJO, Vitor Gabriel de. *Zarzuela: O teatro musical espanhol em São Paulo*. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2000.
- AZEVEDO, Elizabeth. “Pascoal Segreto em São Paulo”. *Anais do IV Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*. Rio de Janeiro: Abrace, 2006, pp. 218-19.
- BARREIRO, Javier. “De Rodolfo Valentino a Carlos Gardel. La historia artística de Helena D’Algy, primera española actriz en Hollywood”. *Materiales por derribo*, Madri, n. 7, pp. 110-25, jan. 2021.
- BELARDI, Armando. “Sociedade de Concertos Sinfônicos”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 22 dez. 1921, p. 2.
- \_\_\_\_\_. *Vocação e arte: memórias de uma vida para a música*. São Paulo: Casa Manon, 1986.

- BESSA, Virgínia de Almeida. *A cena musical paulistana: teatro musicado e canção popular na cidade de São Paulo*. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Sociais, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.
- \_\_\_\_\_. “A Política do silêncio: Mário de Andrade, o teatro musicado e a presença estrangeira na São Paulo dos anos 1920 e 1930”. *Revista de História*, n. 179, pp. 1-33, 2020. DOI: 10.11606/issn.2316-9141.rh.2020.156828. Disponível em: <[www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/156828](http://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/156828)>. Acesso em: 10 abr. 2022.
- \_\_\_\_\_. “Imigração italiana e indústria operetística entre Europa e América do Sul: o caso de São Paulo (1914-1934)”. In: ELI RODRIGEZ, V.; MARÍN LÓPEZ, J.; VEJA PICHACO, B. (org.). *En, desde y hacia las Américas: Músicas y migraciones transoceánicas*. Madri: Dykinson, 2021, pp. 605-20.
- \_\_\_\_\_. (coord.). *Teatro musicado em São Paulo de 1914 a 1934*. Base de dados online, 2018. Disponível em: <[teatromusicadosp.com.br](http://teatromusicadosp.com.br)>. Acesso em: 1 abr. 2022.
- CÁNOVAS, Marília Dalva Kaumann. *Imigrantes espanhóis na pauliceia: trabalho e sociabilidade urbana (1890-1922)*. Tese (Doutorado em História Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.
- DIAS, José da Silva. *Teatros do Rio: do Século XVIII ao Século XX*. Rio de Janeiro: Funarte, 2012.
- LEAL, Carlos. *Demolindo*. Segundo volume das memórias do artista. Lisboa: Galhardo e Costa, 1921.
- PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno: 1930–1980*. São Paulo: Perspectiva, Edusp, 1988.
- SÃO PAULO – Prefeitura Municipal. *Planta da cidade de São Paulo*. São Paulo, 1929. Escala 1:5000. 4 folhas.
- SCENAS e telas. *Diário de Pernambuco*, Recife, 31 jan. 1925, p. 3.
- SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole*: São Paulo sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- SOUZA, Alberto. *Estudos demográficos*: a população de São Paulo no último decênio, 1907-1916. São Paulo: Typographia Piratininga, 1917.
- SOUZA, José Inácio de Melo. “Cassino”. In: *Inventário dos espaços de sociabilidade cinematográfica da cidade de São Paulo (1895-1929)*. Online, 2014. Disponível em: <<http://www.arquiamigos.org.br/bases/cine3p/historico/00295.pdf>>.
- \_\_\_\_\_. *Salas de cinema e história urbana de São Paulo*: o cinema dos engenheiros. São Paulo: Editora Senac, 2016.
- TEATRO Colombo. *Correio Paulistano*, São Paulo, 10 dez. 1911, p. 11.
- UMA OPERETA de grande sucesso. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 9 fev. 1922, p. 5.

UMA PALESTRA com o popular ator Pinto Filho. *O Combate*, São Paulo, 25 jan. 1922, p. 3.

VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. Campinas: Ed. da Unicamp, 1991.

\_\_\_\_\_. *De pernas pro ar: teatro de revista em São Paulo*. São Paulo: Imprensa Nacional, 2006.

WERNEK, Maria Helena; BRILHANTE, Maria João. "Art and Trade in a Postcolonial Context: In Search of the Theatre Routes Linking Brazil and Portugal (1850–1930). *Journal of Global Theatre History*, v. 1, n. 1, pp. 78-92, 2016.