

PAULO CÉSAR ALVES

O nacional e a cultura urbana no Teatro de Revista

Introdução

No final do último quartel do século XIX, a chamada “dramaturgia séria”, de “qualidade literária”, “requintada e aristocrática” era mais encenada pelas companhias estrangeiras que visitavam o Brasil, vindas da França, Itália, Portugal e Espanha. Elas obtinham muito mais sucesso de público do que as peças nacionais. Uma digna exceção era o teatro musicado, no qual o Teatro de Revista — ou simplesmente a Revista como era conhecido — ocupava o primeiro plano. Esse fato era objeto frequente de lamentação de muitos dos nossos intelectuais, os quais se queixavam da ausência de “peças nacionais” e da invasão das traduções. Muitos deles se ressentiam da falta do sentimento patriótico do público e do gosto da elite social que vivia “à moda de Paris”. Mas, ironicamente, os fins do século XIX constituíram um dos mais palpitantes períodos da história do teatro brasileiro. Nessa época, o público, que de certa forma nunca dera grande atenção aos nossos dramaturgos, começou a frequentar muito mais o teatro do que até então fizera. Ir ao teatro passou a ser de um charme extraordinário e as casas de espetáculos tornaram-se mais acessíveis a um público diversificado (SOUZA, 2002).

O literato e teatrólogo Arthur Azevedo (1855-1908) — principal revistógrafo brasileiro do século XIX — nos oferece um rápido panorama da época. De acordo com o balanço que ele mesmo elaborou dos anos teatrais de 1895 a 1897, o Rio de Janeiro apresentou uma média anual de 1.576 espetáculos (média de 4 espetáculos por dia). No ano de 1897, considerado por Arthur Azevedo como

“catastrófico”, foram realizados nessa cidade 1.236 espetáculos, sendo 28 dramas nacionais, 221 dramas estrangeiros, 22 comédias nacionais, 193 comédias estrangeiras, 230 operetas e revistas estrangeiras, 228 mágicas e o restante (314), operetas e revistas nacionais. Em 1906, na cidade do Rio de Janeiro existiam onze teatros, sendo que sete deles comportavam mais de 800 lugares. Todos se constituíam com um elenco de atores profissionais, corpo de baile e orquestra. Além dessas casas, as Sociedades Dramáticas desenvolviam uma considerável atividade teatral amadora. No Rio de Janeiro existiam 21 associações dessa natureza. Esses números revelam, entre outras coisas, a predominância do “teatro popular”, isso é, um teatro feito *para* o povo e não *pelo* povo.⁷¹

O teatro Alcazar Lyrico, criado em 1859, foi o símbolo de uma nova onda do teatro musicado. Eram exibidas nessa casa de espetáculo as cançonetas e operetas-bufas de Offenbach, Charlers Lecocq, Edmond Audran, Franz Von Suppé e Johann Strauss. De acordo com o sucesso obtido pelas peças, era comum adaptá-las ao cenário brasileiro. Digno de nota foi a paródia que o ator Vasques (1829-1892) fez para *Orfeu nos Infernos* (opereta de Offenbach, 1858), dando-lhe o nome de *Orfeu na Roça* (1868), a qual rendeu mais de 400 representações consecutivas na Fênix Dramática, em duas sessões diárias (MARZANO, 2008, p. 67). Na época, um fenômeno raro. Nessa peça, Orfeu aparece sob as vestes de Zeferino Rabeca (um barbeiro); Eurídice é Dona Brígida (roceira que aspira a morar na corte); Morfeu transforma-se num “nacionalíssimo” Joaquim Preguiça; Opinião Pública é o “pedestre” Chico da Venda (membro do baixo escalão da polícia civil); Cupido é Quinquim das Moças.

Orfeu na Roça é um marco na ascensão do teatro-musicado no Rio de Janeiro. Motivado pelo grande sucesso de público obtido por

⁷¹ Desnecessário é dizer que o significado do termo “teatro popular” é complexo e não há uma definição unânime. É mais uma categoria sociológica do que estética. Para os objetivos do presente texto, delimitamos a noção de teatro popular como oposto ao teatro elitista, erudito, que se baseia em um texto inalienável.

essa paródia, os palcos fluminenses passaram a dar mais espaço aos “gêneros ligeiros” e o teatro, para o desespero da crítica ilustrada, voltou-se cada vez mais para o entretenimento. Nesse processo, a Revista ocupou uma posição significativa a partir do início da década de 1880 e sobreviveu até meados do século XX. Forneceu as matrizes para os filmes de chanchadas brasileiras e filmes de carnaval da Atlântida. É claro que ao longo do tempo, a Revista transformou-se substancialmente. Se antes predominava a malícia e a visão otimista do mundo (*belle époque*), com o tempo, começou a predominar a licenciosidade, seja na linguagem, seja na apresentação das coristas ou vedetes. Era a época do “Teatro Rebolado”, expressão criada na década de 1950 pelo cronista carioca Sérgio Porto (Stanislaw Ponte Preta). Abandonou a fórmula de três atos e passou a ser mais erótica. Com o advento do cinema e, principalmente, da televisão, a Revista deslocou-se para os cabarés e cassinos, perdeu sua identidade, transformando-se em uma espécie de variedades, shows desenvolvidos em casas noturnas, onde se misturam em um mesmo espaço, o pornô, o *strip-tease*, números de circo e macacos amestrados.

O que foi o Teatro de Revista? Qual a sua importância para a história do teatro no Brasil? O objetivo do presente artigo é discutir brevemente tais questões.

O Teatro de Revista

Conforme (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2006, p. 270), teatro de Revista é um:

[...] espetáculo ligeiro, misto de prosa e verso, música e dança que passa em revista, por meio de inúmeros quadros, fatos sempre inspirados na atualidade, utilizando jocosas caricaturas, com o objetivo de fornecer crítica e alegre diversão ao público.

A sua história é antiga. As primeiras Revistas foram criadas na França no séc. XVIII (com o nome de *Revue des Théâtres*) por Romagnesi e Dominique. A partir dos anos 20 do século XIX, a Revista passa a ser representada na Inglaterra (principalmente no Ambassador Theater de Londres). Em meados do século XIX chega a Portugal, Itália, Espanha, Alemanha, EUA. Nesse percurso adquire significativas transformações. Nos fins do XIX, a Revista agrega número de balé clássico e de *féerie* ou deslumbramentos visuais (cenográficos, vestuário, iluminação, cores, mulheres semidespidas).

A Revista brasileira é proveniente de Portugal.⁷² A influência portuguesa está presente não só nos repertórios, como na composição do elenco e do palco. A primeira representada no Brasil foi *As surpresas do Sr. José Piedade* (1859), de autoria do funcionário do Tesouro Nacional e membro do Conservatório Dramático, Justino de Figueiredo Novais (1829-1877). Pelo seu tom crítico e satírico, essa peça foi proibida pela polícia depois de três dias em cartaz. Em 1875 estreou a segunda, *A Revista do Ano de 1874*, do poeta e jornalista Joaquim Serra (1838-1888). Assim como a primeira não obteve êxito de público e de crítica. Tampouco foi sucesso *O Rio de Janeiro em 1877* paulo.c.alves@uol.com.br, a primeira Revista do mais famoso revistógrafo do final do século XIX, Arthur Azevedo (1855-1908), irmão de um importante romancista do naturalismo brasileiro, Aluísio Azevedo. Foi no ano de 1884 que o “gênero” se consagrou com *O Mandarim*, escrita por Arthur Azevedo em parceria com Moreira Sampaio.

O Teatro de Revista no Brasil está próximo à opereta e à Mágica (à *féerie* francesa). É um teatro de crítica aos costumes do país, no qual se fazia passar à vista do espectador todos os principais acontecimentos do ano findo (inventos, modas, acontecimentos artísticos e

⁷² A bibliografia sobre Teatro de Revista no Brasil é relativamente ampla. Ver principalmente Venezia-no (1991, 2006), Barros (2005), Paiva (1991), Ruiz (1988), O Percevejo (2004), Sussekind (1986), Kuhner (1979).

literários, escândalos, crimes, desgraças etc.). São peças de muito movimento, de *couplets* engraçados, ricas na encenação e muita alegoria. A justiça, a liberdade, a doença, por exemplo, eram constantemente personificadas. Os personagens ou tipos apresentavam um linguajar estereotipado. Em termos linguísticos, a Revista estava repleta de neologismos, gírias, trocadilhos, os quais se mesclavam às construções de uma linguagem erudita e bacharelesca. Embora predominasse o exotismo, a brejeirice velada, frases de duplo sentido, olhares insinuantes, músicas maliciosas (picantes) e pausas reveladoras, a Revista não utilizava palavrões e tampouco pornografia explícita.

Não havia propriamente um enredo e as ações eram sempre fantásticas ou sobrenaturais, predominando o maravilhoso. Na sua estrutura clássica, o texto está dividido em um prólogo e três atos encerrados com suas respectivas apoteoses. Tradicionalmente, a apoteose do primeiro ato era o mais importante do espetáculo e o terceiro tinha conotação patriótica, nacionalista, representando as riquezas e símbolos do Brasil. Nesse sentido, o papel do cenógrafo e do maquinista-chefe era fundamental.⁷³

O “enredo” era marcado pela coexistência de dois estágios de ações, o “fio condutor” e os “quadros episódicos”. Precedido por uma *ouverture* orquestrada, o prólogo (quadro de abertura) tinha a função de fornecer dados considerados necessários à boa compreensão da peça. Podia ser uma cena passada no Parnaso ou Olimpo (onde um dos deuses descia a terra para verificar como andavam as coisas) ou em um gabinete, onde um estrangeiro ou *roceiro* resolvia percorrer a cidade.⁷⁴ Essa parte do espetáculo era usualmente fechada sob um grande efeito feérico, com plumas e lantejoulas nos figurinos. Os personagens (ou tipos) eram apresentados por coplas. As Revistas trabalhavam fundamentalmente com tipos e não com individualidades.

⁷³ Os mais importantes cenógrafos da época foram os italianos Gaetano Carrancini e Oreste Coliva.

⁷⁴ Cabe notar que a utilização de seres mitológicos tinha uma função de revelar acontecimentos e personagens da época, escondendo os verdadeiros nomes das pessoas envolvidas.

Mesmo os personagens moldados em figuras existentes eram na realidade caricaturas. Entre os tipos, predominavam o português, o carioca (apresentado muitas vezes como nacionalista, malandro ou pândego), o erudito ou cientista, a mulher fatal e perigosa, a família provinciana ou o matuto meio ingênuo (que ainda não detinha as coordenadas modernas e aceleradas da cidade). Como na *Commedia dell'Arte*, tipos populares e convencionais eram reconhecidos imediatamente pelo público. No palco desfilavam caloteiros, jogadores, vendedores. Um dos mais importantes tipos da Revista foi o “malandro” (o *bilontra*), aquele que queria viver “na mamata” e que deixava entrever a alegria de ser “marginal”. As malandragens, os trambiques e os pequenos golpes nunca eram punidos, mas resolvidos com o “jeitinho” brasileiro. A mulata era um outro tipo constante. Legada às tarefas domésticas nas peças “sérias”, a mulata tornou-se a partir de 1870 (com França Júnior) o estereótipo da sedução e da faceirice. Era geralmente identificada como a *baiana*. As primeiras foram representadas por atrizes brancas e pintadas. A primeira mulata famosa na Revista apareceu em *República* (1889), de Arthur Azevedo.

O fio condutor, dado pela figura do *compère* (compadre) e/ou *comère* (comadre), garantia a unidade do texto e tinha por objetivo possibilitar o desenvolvimento dos fatos. Os quadros episódicos eram esquetes e de composição sumária, concisa e rápida. O enredo, bastante simples: geralmente se resumia na busca ou perseguição a alguém ou alguma coisa. Com isso, o revistógrafo “passeava” pelo mundo urbano, mostrando a cidade e os acontecimentos marcantes do ano. A ação era calcada em cima de enganos, logros e *quiproquós*. Mas as confusões, encontros, desencontros, sorte e acaso são todos esclarecidos e resolvidos. Nesse sentido, o espectador sempre fica ciente de tudo o que acontece e é mencionado nas peças.⁷⁵

⁷⁵ Conforme A. Azevedo: “[...] o nosso público, que no teatro gosta, e razão tem ele, das situações claras que não o obriguem a uma grande ginástica de raciocínio” (A NOTÍCIA, Rio, 16 de agosto 1906 apud AZEVEDO, 1995, p. 19).

Nas peças se utilizava pouco efeito de iluminação e os cenários eram “naturalistas”.⁷⁶ Alguns quadros eram constantes, como o da Imprensa (para apresentar os jornais da época), o do Teatro (para traçar um panorâmico cômico das atividades teatrais) e os das “doenças tropicais”. Os quadros de fantasia eram, por sua vez, mais luxuosos, de grandes efeitos cenográficos e bem iluminados. Neles aparecia o corpo de baile da companhia, motivo de alegria para a plateia masculina.⁷⁷ O “número de plateia” (quando a “vedete” descia até a plateia para brincar com os assistentes) era o quadro mais esperado. A música é fragmentada (sem a unidade da opereta), regida por um maestro que dirige uma pequena orquestra.⁷⁸ Usualmente esses maestros se responsabilizavam pelo arranjo musical, além de contar com a inspiração própria ou recorrer livremente ao estoque de música ligeira que obteve sucesso na Europa.

Nesse ramo da dramaturgia se destacaram, além do já mencionado Vasques,⁷⁹ os portugueses Brandão (1845-1921), cognominado “O Popularíssimo”⁸⁰ e João Machado Pinheiro (1850-1920), conhecido como “Machado Careca”, e os brasileiros Xisto Bahia (1841-1894), famoso compositor de lundus e o mais “nacional” dos atores, no dizer de Arthur Azevedo, e João Colás (1856-1920), filho de músico. No naipe feminino sobressaíram-se Cinira Polônio (1857-1938),⁸¹ que estudara música na Europa, Aurélia Delorme

⁷⁶ Embora os quadros episódicos procurassem reproduzir ambientes naturais, os atores não obedeciam uma estética do teatro “sério” naturalista. Representava-os de forma histriônica e cheia de artifícios.

⁷⁷ A dança era um elemento imprescindível na Revista. De acordo com Salvyano Cavalcanti de Paiva (1991), a dança na Revista tem origem nos music-halls londrinos, cafés-concerto e cabarés de Paris do séc. XIX. Uma característica desses números dançantes era o coro, geralmente medíocre. Nas revistas do século XIX e das duas primeiras décadas do século XX, os coristas executavam danças atabalhoadamente e o efeito dependia da indumentária farfalhante e da existência de um padrão de uniformidade. A coreografia (como tudo o mais) era improvisada. “Raras vezes as marcações dançantes constituíam parte integrante da ação dos esquetes da peça; ao invés, serviam mais de introdução ou conclusão, ou apenas ensemble? Para o desempenho de astros e estrelas” (PAIVA, 1991, p. 21).

⁷⁸ Os mais famosos foram Gomes Cardim, Nicolino Milano e Assis Pacheco.

⁷⁹ Procópio Ferreira (1979), famoso ator brasileiro da primeira metade do século XX, escreveu a biografia de Vasques. Ver também o estudo de Andrea Marzano (2008).

⁸⁰ Ver Marco Santos (2007).

⁸¹ Ver Angela de Castro Reis (1999).

1866-1921) e, a mais famosa de todas, Pepa Ruiz (1859-1923), de nacionalidade espanhola.⁸²

Como já observado, o maior revistógrafo do final do século XIX foi Arthur Azevedo (1855-1908).⁸³ Deixou uma obra extensa (mais de 200 peças, entre elas traduções, adaptações, revistas, comédias, burletas, *vaudevilles* etc.). Escreveu 19 revistas, consagrando-se no gênero em 1884, com *O Mandarin*, escrita em parceria com Moreira Sampaio. O texto trazia uma novidade: a caricatura pessoal. Muitas Revistas passaram então a retratar figuras públicas. Em *O Mandarin*, João José Fagundes de Rezende e Silva, conhecido “barão do café”, foi ironicamente retratado no palco como o “barão de Caia-pó” (interpretado por Xisto Bahia). Resende e Silva “promoveu” o sucesso da Revista, gerando grande polêmica ao dar queixa na polícia e escrever para os jornais contra o humor caricatural dos autores. O trabalho seguinte de Arthur Azevedo (*Cocota* – 1885) é uma Revista com um enredo mais estruturado. Na sua época, seus maiores êxitos foram *O Bilontra* (1885), também em parceria com Moreira Sampaio, e *A Capital Federal* (1873). Seguindo a trilha de A. Azevedo, rapidamente aparecem vários revistógrafos: Gastão Bousquet, Oscar Perderneiras, Valentim Magalhães, Filinto de Almeida, Figueiredo Coimbra, Assis Pacheco, Augusto Fábregas, entre outros.⁸⁴

⁸² Pepa Ruiz foi uma das primeiras atrizes a aparecer em cena vestida de “baiana”, traje que tornou famosa Carmem Miranda na primeira metade do século XX.

⁸³ Para a análise do teatro de A. Azevedo ver os estudos de Fernando Mencarelli (1999), Antonio Martins (1988), Magalhães Jr. (1966), Magaldi (1986) e os ensaios críticos que acompanham o Teatro de Arthur Azevedo, em 6 volumes editados pela Funarte entre 1983 e 1995.

⁸⁴ Particularmente interessantes são as revista *A mulher-homem* (1886), de Valentim Magalhães e Filinto de Almeida: a primeira a apresentar um “travesti” (no caso, um homem que se disfarça de mulher para conseguir um emprego como doméstica); e *Mercúrio* (1887), de Arthur Azevedo e Moreira Sampaio, na qual os autores fazem um exercício de metalinguagem (colocam como pano de fundo dos fatos a ser comentados o próprio ato de escrever uma Revista).

Decadência ou impulso ao Teatro Nacional?

A grande voga do “gênero ligeiro” no Brasil (a Revista, a opereta, o *vaudeville*, o *music-hall* e os espetáculos de *varietés*) foi vista pela intelectualidade ilustrada da época como um recuo — ou mesmo decadência — no desenvolvimento do nosso teatro.⁸⁵ Uma das principais críticas arroladas era a de que esse gênero representava uma *linha de reticência* no teatro brasileiro devido ao fato de que tomava espaço das “peças nacionais”. O argumento dessa decadência era sustentado por um pressuposto essencialmente literário, a dramaturgia. Para a “Geração de 1870”, particularmente preocupada com a questão da cultura nacional, o texto artístico justificava-se pelo seu papel fundamental de discutir questões da identidade nacional.⁸⁶ Valorizando uma “cultura erudita”, a intelectualidade viu o texto literário (dramatúrgico) como o único e privilegiado veículo para expressar tal finalidade e, conseqüentemente, não deu a devida atenção para a “forma” em que a Revista apresentava a nossa realidade. Ironicamente, foi o Teatro de Revista (assim como as comédias de Martins Pena e França Junior) o que mais obteve sucesso junto ao grande público para explicitar vários aspectos do universo sociocultural do país.

A Revista marcou profundamente a história do teatro no Brasil, particularmente no Rio de Janeiro. A sua importância é significativa. Cheia de canções à moda parisiense e entoadas por *cocottes* ou *rastaquères*, é um exemplo específico do teatro de costumes que aporta no Brasil nos anos de 1850. Não se constitui exatamente como um gênero literário, mas um ramo da dramaturgia.⁸⁷ Enquanto no

⁸⁵ De certa forma, essa concepção perdurou até os nossos dias. Por exemplo, um dos maiores historiadores e críticos do nosso teatro, Sábato Magaldi (2001), defende ideias semelhantes.

⁸⁶ Para uma análise da “Geração de 1870”, ver Angela Alonso (2002).

⁸⁷ Arthur Azevedo observa que “Quando leio uma peça de teatro, pouco me preocupa a opinião do Autor. O que procuro saber, antes de mais nada, é se a peça tem realmente condições teatrais, ou não passa de um romance dialogado, ou uma série de artigos mal cosidos por uma ação mais ou menos cômica ou dramática” (O PAÍS, 25 maio 1907 apud AZEVEDO, 1995, v. 2, p. 16).

romantismo e no realismo, o teatro estava subordinado à literatura, com a Revista o teatro se liberta dessas amarras. A preocupação agora é com a convenção dramática e não com o discurso narrativo. Mais especificamente, é um espetáculo que vive do efêmero, depende diretamente da realidade a que se refere e é marcado por alto grau de improvisação. Foi um veículo importante para caracterizar e criticar (de forma burlesca) os acontecimentos políticos e sociais do país, divulgando a paisagem nacional, a música popular brasileira, os tipos urbanos e rurais. Amplamente responsável por identificar tipos, costumes e problemas sociais do mundo urbano (principalmente do Rio de Janeiro), a Revista trazia à cena o espaço público, cenários e personagens que se destacaram durante o decorrer do ano.⁸⁸ As mazelas sociais eram expostas através do humor e, assim, o revistógrafo aliava o componente hedonístico à preocupação social.

Além de oferecer uma opção de entretenimento e favorecer o crescimento e a diversificação do público, esse “gênero ligeiro” era destinado a uma plateia heterogênea, desenvolvendo uma linguagem teatral capaz de ser compreendida por amplos setores da população. A sua capacidade de improvisar a partir do contato com a plateia era digna de nota. Avessas ao estilo empolado, as peças da Revistas empregavam uma linguagem cheia de lugares-comuns. Nesse sentido, revelam aspectos importantes do falar da época, de jargões e gírias. Acreditava-se com isso que haveria um maior contato com o público. Em suma, a Revista contribuiu para a formação de uma cultura urbana, acompanhando o crescimento e a complexificação de problemas sociais. Vista com desprezo por boa parte da intelectualidade brasileira, imprimiu uma modalidade de se fazer teatro nacional e um gosto estético que, embora sofrendo grandes mudanças, sobreviveu até meados do século XX.

⁸⁸ Como observa Flora Sussekind (1986, p. 15): as Revistas de Ano criaram “a miragem de um Rio de Janeiro, pólo de atração para migrantes diversos e imago a ser imitada pelo resto do país”.

REFERÊNCIAS

- ALONSO, A. *Idéias em movimento: a geração 1870 na crise do Brasil-Império*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- AZEVEDO, A. *Teatro de Arthur Azevedo*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Cênicas, 1983 – 1995. 6 v.
- BARROS, O. *Corações de Chocolate: a história da Companhia Negra de Revista (1926-27)*. Rio de Janeiro: Livre Expressão, 2005.
- BRAGA, C. *Em busca da brasilidade: teatro brasileiro na primeira República*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- FERREIRA, P. *O ator Vasques*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1979.
- GUINSBURG, J.; FARIA, J. R.; LIMA, M. A. (Org.). *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceito*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- KUHNER, M. H. *O teatro de revista e a questão da cultura nacional e popular*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1979.
- MAGALDI, S. Arthur Azevedo, o gênio está vivo. *Revista de Teatro*, Rio de Janeiro, n. 467, p.15-17, 1988.
- Magaldi, S. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Global, 2001.
- MAGALHÃES JR., R. *Arthur Azevedo e sua época*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.
- MARTINS, A. *Arthur Azevedo: a palavra e o riso*. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: UFRJ, 1988.
- MARZANO, A. *Cidade em cena: o ator Vasques, o teatro e o Rio de Janeiro (1839-1892)*. Rio de Janeiro: Folha Seca; FAPERJ, 2008.
- MENCARELLI, F. A. *Cena aberta: a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo*. Campinas: UNICAMP, 1999.
- PAIVA, S. C. *Viva o rebolado: vida e morte do teatro de revista brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.
- PERCEVEJO, O. O teatro de Revista no Brasil. Depoimento de Oscarito. Rio de Janeiro: UNIRIO, ano 12, nr. 13, 2004.
- REBELLO, L. F. *História do teatro de revista em Portugal*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1984.
- REIS, A. C. *Cinira Polônio, a divette carioca*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1999.

RUIZ, Roberto. *O teatro de revista no Brasil*. Rio de Janeiro: INACEM, 1988.

SANTOS, M. *Popularíssimo: o ator Brandão e o seu tempo*. Rio de Janeiro: M. Santos, 2007.

SOUZA, J. G. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1960. 2 v.

SOUZA, S. C. M. *As noites do Ginásio: teatro e tensões culturais na Corte (1832-1868)*. Campinas: Unicamp, 2002.

SUSSEKIND, F. *As revistas de ano e a invenção do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

VELLOSO, M. P. *As tradições populares na Belle Époque carioca*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1988.

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

VENEZIANO, N. *De pernas para o ar: Teatro de Revista em São Paulo*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2006.