



RICHARD BERTOLIN DE OLIVEIRA

**TRÊS ATOS E VINTE E NOVE PARES DE MEIAS JUSTAS:
PERFIS BIOGRÁFICOS DE PEPA RUIZ**

Novembro de 2016

RICHARD BERTOLIN DE OLIVEIRA

**TRÊS ATOS E VINTE E NOVE PARES DE MEIAS JUSTAS:
PERFIS BIOGRÁFICOS DE PEPA RUIZ**

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Letras – Teoria Literária e Crítica da Cultura da Universidade Federal de São João del-Rei, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de Concentração: Teoria Literária e Crítica da Cultura

Linha de pesquisa: Literatura e Memória Cultural

Orientador: Prof. Dr. Alberto Ferreira da Rocha Junior

Novembro de 2016

RICHARD BERTOLIN DE OLIVEIRA

**TRÊS ATOS E VINTE E NOVE PARES DE MEIAS JUSTAS:
PERFIS BIOGRÁFICOS DE PEPA RUIZ**

Banca examinadora:

Prof. Dr. Alberto Ferreira da Rocha Junior - UFSJ

Orientador

Prof^a. Dra. Maria Helena Werneck – Unirio

Prof. Dr. Cláudio José Guillarduci – UFSJ

Prof. Dr. Anderson Bastos Martins
Coordenador do Programa de Pós-graduação em Letras

São João del-Rei, novembro de 2016

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Alberto Tibaji, pela confiança em mim depositada desde a época da graduação, pelas orientações sempre tão acuradas, pela destreza com a qual apontava meus equívocos, pelas palavras inspiradoras e por ter me incentivado a vencer mais esse desafio em minha formação.

Ao corpo docente do curso de Letras da UFSJ, em especial aos professores do Mestrado, pelos ensinamentos, por conduzirem à construção de nosso pensamento crítico, por nos auxiliarem a trilhar nosso caminho com segurança e por terem sido exemplo de profissionais que desejo seguir.

À UFSJ e à CAPES pela oportunidade e pelo apoio financeiro concedido para a realização dessa pesquisa.

Aos meus pais, Fernando e Irene, por serem meu alicerce, por nunca medirem esforços para me apoiar e por terem oferecido o que tinham de melhor para minha educação e de meus irmãos.

Aos meus irmãos, Elaine e Jaderson, pela paciência e por compreenderem minha ausência. Esse agradecimento se estende aos meus respectivos cunhados, Jaime e Michele.

Às minhas sobrinhas, Maria Fernanda, Gabriela, Rafaela, pelo carinho e felicidade que sempre me proporcionam. Ao meu sobrinho, João Lucas, que há pouco tempo chegou trazendo mais alegria à nossa família.

Ao Guilherme, por ser o primeiro leitor de todos os meus textos, pelas discussões e contribuições em meus estudos, pela cumplicidade, pelo companheirismo e por ter acreditado que eu conseguiria vencer mais essa etapa.

Aos meus colegas de mestrado, pela generosidade dispensada dentro e fora da sala de aula durante esses dois últimos anos. Agradeço especialmente ao

Nilton e à Taciane, por terem me incentivado a iniciar essa etapa, e à Luciane e à Sirley, pela amizade e pela força quando compartilhávamos nossas angústias e preocupações.

Ao João Paulo e ao Fernando, pela amizade e pelas conversas divertidas que tornaram as viagens a São João del-Rei mais curtas e prazerosas.

Ao bolsista de Iniciação Científica Júnio de Carvalho (PIBIC/FAPEMIG), por ter me auxiliado com a leitura e fichamento do jornal *O Paiz*.

A todos meus amigos que acompanharam este momento, que se preocuparam, torceram e me deram forças: Elton, Fernanda, Luzia, Érica, Camila, Herculano, Natália, João Antônio, Aline, Valéria, Michele, Fátima e Nathalie. Dedico um abraço especial a todos vocês e àqueles nomes que o curto espaço não me permitiu mencionar.

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo redigir um ensaio biográfico sobre a trajetória da atriz espanhola Pepa Ruiz, optando pelo recorte do tempo que compreende suas passagens pelo Rio de Janeiro e o momento em que decidiu permanecer nessa cidade (1881-1923). Pepa era considerada pelos críticos da época a estrela do teatro de revista em Portugal e no Brasil. Sua carreira foi marcada pela graça e a elegância com as quais desempenhava 18 personagens na revista *Tim tim por tim tim*, do autor, diretor e empresário teatral português Sousa Bastos. No Brasil, a popular atriz também desempenhou funções de empresária e diretora teatral, o que destaca ainda mais a sua versatilidade enquanto artista. Para abranger todas essas facetas, optamos pela divisão em quatro perfis biográficos: a Pepa atriz popular, a Pepa empresária, a Pepa travestida e a Pepa arquigraciosa. Para o levantamento de dados que nos possibilitou escrever esses perfis biográficos, recorreremos a variados jornais e periódicos publicados na época, contando também com as contribuições de estudos sobre o teatro português e brasileiro e o fluxo cultural entre esses dois países.

Palavras-chave: Pepa Ruiz; *Tim tim por tim tim*; Biografia; Teatro Português; Teatro Musical Brasileiro.

RESUMEN

Este trabajo tiene como objetivo redactar un ensayo biográfico sobre la trayectoria de la actriz española Pepa Ruiz, desde sus estancias en Rio de Janeiro hasta el momento en que decidió quedarse en esa ciudad (1881-1923). Pepa era considerada por los críticos de la época la estrella del teatro de revista en Portugal y en Brasil. Su carrera fue marcada por la gracia y la elegancia con la que interpretaba los 18 personajes en la revista *Tim tim por tim tim*, del autor, director y empresario teatral portugués, Sousa Bastos. En Brasil, la popular actriz también desempeñó las funciones de empresaria y directora de teatro, lo que destaca aún más su versatilidad como artista. Para abarcar todos estos aspectos, se opta por la división de cuatro perfiles biográficos: Pepa, la actriz popular; Pepa, la empresaria; Pepa, la travestida; y Pepa, la *arquigraciosa*. Para la recolección de los datos que nos han permitido escribir este ensayo biográfico, se ha recurrido a diversos periódicos publicados en la época, contando también con los aportes de los estudios sobre el teatro portugués y brasileño, como también el flujo cultural entre esos dos países.

Palabras clave: Pepa Ruiz; *Tim tim por tim tim*; Biografía; Teatro Portugués; Teatro Musical Brasileño.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Anúncio de um benefício à atriz Pepa.....	21
Figura 2: Os chapéus nos teatros	22
Figura 3: As andorinhas da arte	30
Figura 4: Ilustração dos personagens da revista <i>Tim tim por tim tim</i>	53
Figura 5: Capa do libreto com a letra e a partitura do <i>Mugunzá</i>	59
Figura 6: Anúncio do segundo benefício feito à atriz	69
Figura 7: Ilustração do benefício de Pepa Ruiz.....	69
Figura 8: Pepa Ruiz em plena mocidade.....	72
Figura 9: Anúncio do Festival em homenagem à Pepa, pelo seu desempenho no papel de Lola, em <i>A Capital Federal</i>	76
Figura 10: Anúncio da 2ª representação da revista <i>Tim tim por tim tim</i> no Brasil, destacando os 18 papéis interpretados pela Pepa	83
Figura 11: Anúncio do <i>Tim tim por tim tim</i> representado em <i>travesti</i>	84
Figura 12: Atriz Pepa Ruiz no papel de Carnaval da revista <i>Inana</i> , no Recreio Dramático	91
Figura 13: A futura companhia Pepa	100
Figura 14: Brevemente grande novidade: a Pepa primeira companhia do mundo!	100
Figura 15: Pepa sai do Lucinda e é substituída pela atriz italiana Elodia Miola	103
Figura 16: Anúncio de festival em homenagem à Pepa com ilustração	107
Figura 17: Ilustração de Pepa Ruiz, por Bento Barbosa, na capa da <i>Revista Theatral</i>	111
Figura 18: Ilustração das pernas de Pepa.....	118
Figura 19: À Lorgnon: a Pepa com pernas e sem elas	119
Figura 20: Sra. Pepa Ruiz	125
Figura 21: Pepa em <i>Os vinte e oito dias de Clarinha</i>	127
Figura 22: Pepa no <i>Tam-Tam</i> (cançoneta <i>O assobio</i>).....	127
Figura 23: Pepa na toureira do <i>Tim tim por tim tim</i>	128
Figura 24: Um dos retratos mais nítidos de Pepa Ruiz	128
Figura 25: O seu último retrato, em 1914	128

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	10
CAPÍTULO I - Entre Portugal e Brasil.....	19
1.1 - A movimentação teatral no Brasil do século XIX	19
1.2 – O fluxo cultural promovido pelo teatro.....	26
1.3 - Entra em cena o Teatro de Revista	40
1.4 – <i>Tim tim por tim tim</i>	51
CAPÍTULO II - A Pepa em 18 papéis: perfis biográficos da atriz	61
2.1 - A Pepa atriz popular	64
2.2 - A Pepa travestida.....	76
2.3 - A Pepa empresária	93
2.4 - A Pepa arquigraciosa.....	109
CONSIDERAÇÕES FINAIS	124
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	134
ANEXO	138

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O interesse em aprofundar meus conhecimentos sobre a história do teatro no Brasil surgiu a partir da participação da Oficina de Interpretação Teatral da UFSJ, em 2005, promovida pelo Departamento de Letras, Artes e Cultura e sob a coordenação do Prof. Dr. Alberto Ferreira da Rocha Junior. Além das três disciplinas práticas voltadas para a interpretação e a preparação corporal e vocal do ator, também foi oferecida uma disciplina sobre a história do teatro brasileiro, por meio da qual tive a oportunidade de conhecer relevantes obras e nomes da dramaturgia brasileira do século XIX e XX. Nessa disciplina, também foi enfatizado o estudo do teatro musicado, o que me proporcionou o meu primeiro contato com o gênero Revista. Sendo que naquele ano comemoravam-se 150 anos do nascimento de Artur Azevedo, a oficina encerrou com a montagem de uma de suas obras, *Casa de Orates*, estudada no decorrer do curso.

Anos depois, trouxe para o curso de Letras o desejo de desenvolver um estudo voltado para o teatro, no entanto, faltava definir o tema a ser pesquisado. A partir do reencontro com o professor Alberto, surgiu o convite para participar de um projeto de Iniciação Científica intitulado “Escritas (auto)biográficas de artistas portugueses”, que tinha como objetivo analisar as narrativas biográficas sobre artistas do teatro português que atravessaram o Atlântico diversas vezes, em um período que compreende a segunda metade do século XIX e a primeira metade do século XX, contribuindo para a circulação da prática teatral entre Portugal e Brasil. Com financiamento da FAPEMIG, participei do projeto durante dois anos consecutivos, 2011 e 2012, tendo sido essa pesquisa decisiva para os caminhos que decidi percorrer após o término da graduação.

Para a realização da análise das obras biográficas, foi necessário compor o referencial teórico por meio da realização de leituras e resenhas de textos que buscavam discutir e esclarecer a questão da historicidade do gênero biografia, o modo como outros gêneros literários se mesclaram à escrita biográfica ao longo dos tempos, a questão da possível inserção de elementos ficcionais e o caráter polifônico presente nessas narrativas. Também pesquisamos e refletimos sobre a relação entre o teatro brasileiro e português

nos séculos XIX e XX e a importância do fluxo de valores artísticos e culturais entre Portugal e Brasil.

No ano de 2011, analisamos a autobiografia do ator Chaby Pinheiro, intitulada *Memórias de Chaby*, transcrita e coordenada por Tomaz Ribeiro Colaço e Raul dos Santos Braga, e publicada pela Editora Gráfica Portuguesa em 1938. A pesquisa teve como objetivo principal redigir um ensaio biográfico sobre o ator português Chaby Pinheiro, que, durante sua carreira artística, fez 28 viagens ao Brasil, interferindo positivamente no cenário artístico e cultural do nosso país. Além de organizar os dados escritos e os documentos que Chaby colecionava, foi necessário que os pesquisadores concluíssem as memórias do ator, uma vez que o processo da escrita foi interrompido devido à sua morte, em 1933. Por esse motivo, também fazia parte da nossa pesquisa conhecer e discutir os procedimentos polifônicos manifestos nas narrativas biográficas, para que fosse possível identificá-los nas memórias do ator.

Em 2012, tínhamos como objetivo analisar a obra *Recordações de Teatro*, do autor português Sousa Bastos, publicada em 1947 pela Editorial Século. A obra é uma espécie de dicionário biográfico, dividida em capítulos que se destinam a registrar a trajetória e os principais feitos de diversas personalidades da cena teatral, bem como informações sobre os teatros portugueses, espetáculos, empresas, datas memoráveis, dentre outras recordações. Sousa Bastos ocupou no teatro as funções de ensaiador, diretor técnico e empresário, tanto em Portugal como no Brasil. Além dessas funções, também desempenhou a função de dramaturgo, sendo autor de diversas peças, como a revista *Tim tim por tim tim*, considerada um dos espetáculos mais reprisados no Brasil. Pudemos comprovar o êxito do gênero Revista, trazido ao nosso país pelos artistas portugueses, por meio da leitura das crônicas de Artur Azevedo, publicadas semanalmente no período de 1894 a 1908, na coluna *Theatro* do jornal *A Notícia*, e organizadas por Larissa de Oliveira Neves e Orna Messer Levin.

A leitura dessas obras biográficas nos permitiu compreender como a atividade teatral era desenvolvida na época, refletir sobre a importância do intercâmbio cultural entre Portugal e Brasil, bem como conhecer uma lista numerosa de artistas que cruzaram o Atlântico, nos dois sentidos da rota, cujos nomes foram livrados do esquecimento por meio do registro nessas obras. A

leitura das crônicas de Artur Azevedo e de um exemplar da peça *Tim tim por tim tim*, também abriu caminhos para o conhecimento da atriz Pepa Ruiz, considerada a principal estrela da revista de Sousa Bastos por representar 18 personagens na montagem trazida ao Brasil em 1892.

Ao iniciar os estudos no mestrado, meu projeto inicial tinha como objetivo observar o papel do fluxo cultural entre Portugal e Brasil, a partir da leitura das obras (auto)biográficas já analisadas durante a Iniciação Científica, incluindo também as *Memórias de Adelina Abranches, apresentadas por Aura Abranches* (1947). Porém, a partir de nossas conversas nas reuniões de orientação acadêmica, interessei-me pelo fato de não haver nenhum material organizado sobre a trajetória de Pepa Ruiz, apesar da versatilidade que caracterizava sua interpretação. A falta de um estudo específico ou produção biográfica sobre a atriz já consiste em um motivo importante para a realização do estudo que propusemos. Nas obras portuguesas, os registros sobre ela se limitam a verbetes em dicionários biográficos, como é possível observar em *A carteira do artista* (1898), de Sousa Bastos, e breves menções em obras autobiográficas de artistas de teatro e em estudos como *História do Teatro de Revista em Portugal* (1984), de Luiz Francisco Rebello. Na base de dados virtual do Centro de Estudos de Teatro (CETbase), um projeto da Universidade de Lisboa, é possível encontrar apenas o nome de Pepa Ruiz e o título de doze peças em que atuou. No Brasil tampouco há alguma produção sobre a atriz, sendo ela apenas mencionada por pesquisadores como Neyde Veneziano (1991), em publicações que resultam de estudos sobre o Teatro de Revista em nosso país. No entanto, há uma grande quantidade de fontes documentais sobre a atriz nos jornais e periódicos da época, que se encontram digitalizados e disponíveis no *site* da Hemeroteca Digital Brasileira¹.

Nosso novo projeto tinha como objetivo principal, organizar os registros encontrados nos jornais da época para escrever um capítulo biográfico referente ao período em que Pepa viveu no Brasil, referindo-se tanto às épocas que aqui passou em temporadas como ao momento em que aqui decidi residir. No início, sequer sabíamos se a atriz teria permanecido no Brasil até o fim de sua vida. Sobre a origem de Pepa Ruiz, conhecíamos apenas o que

¹ <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>

Sousa Bastos escreveu em *A Carteira do Artista* (1898). Segundo o autor e empresário português, Pepa nasceu em 1859, em Badajoz, na Espanha, mudando-se, ainda na infância, para Lisboa, onde começou a trabalhar como atriz em 1875. Em 1879, seu desempenho no palco começou a chamar a atenção do público e de empresários, dentre eles Sousa Bastos. O empresário não menciona que sua relação com a atriz espanhola se expandiu além do campo profissional, tendo os artistas também se envolvido afetivamente, no entanto, essa informação pode ser verificada em comentários publicados nos jornais e periódicos analisados. Com a companhia de Sousa Bastos, Pepa Ruiz viajou pela primeira vez ao Brasil, rota que cruzaria novamente outras vezes, promovendo o trânsito teatral entre os dois países, junto de uma quantidade numerosa de artistas. Sousa Bastos afirma que a atriz, enfasiada do público português, e este dela, partiu para o Brasil, onde seguia apresentando a revista *Tim tim por tim tim* até a data da publicação. Apesar de não termos buscado informações em jornais lisboetas que possam confirmar essa afirmação, as notícias publicadas nos jornais cariocas nos deixam claro que, como acontecia com muitos artistas estrangeiros que vinham a nosso país, a atriz espanhola acabou fixando residência no Brasil devido ao reconhecimento de seu trabalho pelo público brasileiro. Dessa forma, ao iniciarmos a pesquisa, limitamos ao recorte do tempo que se inicia em 1891, ano em que a atriz visitou o Brasil pela primeira vez, até 1922, que, segundo Neyde Veneziano (2013) e Roberto Ruiz (1988) teria sido o ano de seu falecimento. No entanto, descobrimos um equívoco por parte dos autores, sendo evidente por meio dos jornais analisados que a atriz faleceu em 1923.

Durante alguns meses, concentrei-me na busca por informações sobre a atriz em 16 jornais publicados no Rio de Janeiro, indicados por meu orientador. A leitura desses jornais levou-me a conhecer o título de muitos outros, nos quais também havia numerosas informações sobre Pepa Ruiz. Ao final, havia realizado a leitura de 30 jornais e meu fichamento somava mais de 600 páginas, referindo-se apenas às passagens da atriz pela antiga capital do Brasil. Dessa forma, foi necessário optar apenas pelo recorte do tempo em que a atriz passou no Rio de Janeiro, incluindo o tempo em que ela fixou residência nessa cidade. Os jornais cariocas publicavam as saídas da atriz para outras regiões do Brasil, que foram registradas em uma cronologia anexada a este

trabalho, a fim de auxiliar em uma possível continuidade dessa pesquisa. Em algumas épocas, os jornais cariocas também comentavam a passagem da artista por outras regiões do país e, sendo essas informações relevantes para nossa pesquisa, optamos por comentá-las brevemente em nosso texto.

O fato de o objetivo desse novo projeto estar voltado para uma escrita biográfica de Pepa Ruiz não nos impedia que continuássemos a refletir sobre a questão do fluxo cultural entre as duas nações. Ao contrário, essa pesquisa nos permitiu observar as contribuições proporcionadas ao cenário artístico e cultural do nosso país por meio das idas e vindas de numerosos artistas, dentre eles, a atriz espanhola. Portanto, antes de iniciar a escrita de sua trajetória no Rio de Janeiro, achamos necessário reunir no primeiro capítulo do presente trabalho, informações fornecidas pelos estudos sobre o teatro português e brasileiro no final do século XIX e início do século XX, a fim de observar como aconteciam as digressões dos artistas estrangeiros e quais eram seus objetivos. Entre 1850 e 1950, era comum o trânsito de artistas entre as duas nações nos dois sentidos da rota, primordialmente no sentido Portugal-Brasil. Segundo Cláudia Oliveira (2012), a classe artística dependia das turnês para se garantir economicamente ou, no caso das companhias, para desenvolver um novo trabalho para a próxima temporada em Portugal. Como no Brasil cultivava-se o gosto por variados tipos de espetáculos e o público era garantido, os empresários reuniam grandes atores e ensaiavam um repertório que incluía as principais peças encenadas na Europa, já que a ida ao teatro estava entre as práticas sociais prediletas do público da época.

Apesar de muitos artistas portugueses virem ao Brasil com o objetivo de fazer fortuna, ainda assim estabelecia-se a ideia do intercâmbio cultural, uma vez que o teatro português seguia o modelo do teatro francês. Da França, surgia muito da inspiração para os novos repertórios de espetáculos, que eram vendidos às companhias portuguesas, sendo levados à cena primeiramente em Portugal e, então, seguiam para as temporadas no Brasil. Dessa forma, aqui chegavam textos de importantes dramaturgos como Henrik Ibsen, William Shakespeare, Alexandre Dumas pai, dentre outros, nunca antes encenados em nosso país.

De acordo com Veneziano (2013), o Teatro de Revista também foi importado da França pelos portugueses, passando por algumas modificações

devido à censura que perseguiu o gênero na capital lusitana. As alusões pessoais e críticas políticas presentes nos textos foram substituídas pelo duplo sentido erótico e a exibição dos corpos das vedetes, que interagem com a plateia masculina. Além da comicidade do espetáculo, a produção luxuosa e a beleza de cenários e figurinos contribuíram para que o gênero obtivesse grande popularidade, tanto com o público português como com o público brasileiro. É devido a esse sucesso junto ao público que, em 1892, chegou ao Brasil o espetáculo *Tim tim por Tim tim*, de Sousa Bastos, com a atriz Pepa Ruiz no elenco.

Encenado pela primeira vez em Portugal, em 1889, o espetáculo *Tim tim por Tim tim* torna-se a mais popular Revista do dramaturgo português, servindo de modelo para muitas outras. Segundo Neyde Veneziano (2013), a peça foi um dos espetáculos mais reprisados no Brasil. Suas remontagens eram sinônimo de êxito e lucro, sendo reapresentadas durante anos subsequentes em diversas cidades do país. Por esse motivo, Luiz Francisco Rebello (1984), afirma que o texto sofreu inúmeras modificações ao longo dos anos, sendo adaptado conforme o lugar e a época em que era representado, uma vez que, tanto em Portugal como no Brasil, a peça chegou a ser encenada por diversas companhias ao mesmo tempo.

Apesar do sucesso de público e crítica, também havia quem não aprovasse a peça. O crítico português Fialho de Almeida afirmava que o espetáculo poderia ter como título “A Pepa em três atos e vinte nove pares de meias justas” (ALMEIDA *apud* REBELLO, 1984, p. 95), referindo-se tanto ao fato de Pepa interpretar dezoito papéis no espetáculo revisteiro, quanto ao desfile das belas e atraentes atrizes que divertiam o público com piadas de duplo sentido e de alusões sexuais. Entre os 18 personagens representados pela atriz, encontram-se cinco mulheres de diferentes nacionalidades, que faziam parte de um quadro musical, inserido inicialmente na revista *Tam Tam*, do mesmo autor, em que cada personagem cantava canções de seus respectivos países. Santos Gonçalves afirma que “este trabalho é simplesmente um dos mais primorosos que Pepa tem feito. Nenhuma das cinco mulheres se parece com a outra.” (GONÇALVES *apud* TIBAJI, 2014, p. 173). Embora não houvesse um aprofundamento psicológico na construção dos personagens no Teatro de Revista, baseando-se estes no estereótipo de

figuras populares, a variedade de papéis interpretados por Pepa Ruiz foi um fato marcante tanto em sua carreira como também na história do *Tim tim por Tim tim*. Vale ressaltar que a atriz também representou uma diversidade de personagens em outros espetáculos e essa sua aptidão nos chamou a atenção para pensar a questão do travestimento, não unicamente relacionada ao fato de representar um personagem do sexo oposto, mas ao próprio ato de se vestir, recurso utilizado para ajudar na caracterização de seus variados personagens, como é possível pensar na transformação das cinco mulheres de diferentes nacionalidades.

Ao analisar os dados encontrados nos jornais da época, notamos que a versatilidade é uma característica que Pepa Ruiz também apresentava fora dos palcos. Além de atriz-cantora, Pepa também ocupou as funções de empresária teatral, organizando variadas companhias no Rio de Janeiro. A artista também se mostra como uma mulher à frente do seu tempo em um registro sobre a abertura de um processo reivindicando o direito de representar os seus personagens do *Tim tim por tim tim* em uma época que a profissão de ator ainda não era reconhecida como tal.

Apesar de também ter atuado nos bastidores dos espetáculos, sua presença em cena agradava ao público em geral, garantindo que os teatros estivessem sempre cheios. Os redatores afirmavam que Pepa desempenhava seus variados papéis com tanta graça, que a atriz acabou se tornando conhecida como a “arquigraciosa”. As descrições de sua figura ressaltam sua gentileza e sua beleza como suas principais qualidades. Segundo os críticos, Pepa possuía uma aparência infantil e, como poucas artistas, sabia utilizar sua voz e seu olhar de modo a extrair o efeito malicioso no duplo sentido das canções. Essa contraditória imagem da mulher inocente e maliciosa foi uma das características de sua interpretação, por meio da qual a atriz conquistou inúmeros admiradores.

Sendo assim, como traçar um perfil biográfico de alguém que se travestia tanto? Como reconstruir a imagem de uma pessoa que, seja no palco ou fora dele, representava tantas pessoas diferentes? Pensando nessa questão, no segundo capítulo de nosso trabalho, recorreremos ao conceito de *biografema*, criado por Roland Barthes, que, segundo Eneida Maria de Souza (2002), “responde pela construção de uma imagem fragmentária do sujeito,

uma vez que não se acredita mais no estereótipo da totalidade e nem no relato de vida como registro de fidelidade e autocontrole” (SOUZA, 2002, p. 113). François Dosse (2009) explica que, durante os anos 1970, ao revisitar o sujeito, Barthes observou que este se apresentava como um “sujeito esborado, aos pedaços, disperso” (DOSSE, 2009, p. 306), ou como o próprio Barthes exemplifica, “mais ou menos como as cinzas jogadas ao vento após a morte” (BARTHES, *apud* DOSSE, 2009, p. 306). Apesar de essa escrita se apresentar de forma fragmentada, Dosse afirma que esses pequenos detalhes podem dizer tudo a respeito de um indivíduo. O termo *biografemas* foi utilizado pela primeira vez em 1971, na obra *Sade, Fourier, Loyola*, na qual Barthes multiplica os indivíduos biografados, evitando “a armadilha da vetorização” (p. 307). Em 1973, em *O prazer do texto*, Barthes toma a si próprio como objeto da escrita, construindo uma escrita não linear, composta por informações parciais e dispersas, o que fugia totalmente do modo como a narrativa autobiográfica se construía habitualmente. Já em *Roland Barthes por Roland Barthes*, publicada em 1975, o autor apresenta sua autobiografia, composta de passagens desarticuladas e narradas em terceira pessoa, o que distancia o escritor e seu objeto. Dosse acredita na necessidade de dar lugar a um efeito-Barthes: “imagem movediça, fonte polifônica de múltiplas composições e recomposições das quais apenas alguns dados são fornecidos para uma partilha que se quer livre, aberta ao indefinido das interpretações” (p. 308). Tendo como base o estudo de Françoise Gaillard, o autor acredita no fracasso da biografia que se prende a uma imagem fixa, que tem como objetivo traçar um retrato, sendo exatamente desse aspecto que foge a escrita barthesiana.

Refletindo sobre as diversas funções desempenhadas por Pepa Ruiz no decorrer de sua carreira artística, assim como as diversas facetas que sua figura nos apresenta, optamos por nos aproximarmos da noção dos *biografemas*, desenvolvida por Barthes, para construir a escrita biográfica da artista, dividindo-a em quatro perfis biográficos: a Pepa atriz popular, que compreende seus trabalhos como atriz desde sua primeira vinda ao Brasil e o modo como foi ganhando popularidade em nosso país; a Pepa empresária, que organiza os fatos referentes ao seu envolvimento com a organização de companhias; a Pepa travestida, que atenta para os espetáculos em que a atriz desempenhava múltiplos personagens; e, por fim, a Pepa arqui-graciosa, que

expõe o modo como a imprensa fazia referências à sua figura enquanto estrela do teatro de revista.

Ao optar por essa divisão, foi necessário romper com a ordem cronológica dos acontecimentos, e, por isso, ao final deste trabalho, anexamos uma cronologia com os principais acontecimentos durante as estadias da atriz na cidade do Rio de Janeiro, incluindo as datas de estreia dos espetáculos, suas entradas e saídas das diversas companhias com as quais trabalhou, as companhias por ela organizadas e as épocas em que se dirigiu a outras regiões do país, a fim de auxiliar em pesquisas futuras.

CAPÍTULO I - Entre Portugal e Brasil

1.1 - A movimentação teatral no Brasil do século XIX

Considerando que o Brasil foi colonizado por Portugal, fica clara a ideia das estreitas relações que permitiram a troca de valores entre o que outrora fora metrópole e colônia. Ainda no segundo reinado, o comércio com Portugal era intenso e o território brasileiro atraía um grande número de imigrantes portugueses que vinham em busca de riquezas. O contato com estrangeiros despertou na população brasileira o interesse por seus costumes, induzindo também ao fortalecimento do gosto pelas artes². Dessa forma, dentre as poucas atividades culturais e de lazer que havia no século XIX, frequentar o teatro se tornou uma das práticas sociais favoritas da época. O edifício teatral representava um dos mais importantes ambientes de sociabilidade nesse tempo, sendo nesse espaço que eram difundidas e colocadas em prática as normas dos padrões de civilização, comportamento e formação de valores morais, de forma a construir uma tradição teatral seguindo o modelo das nações consideradas mais civilizadas³.

Muito além de uma atividade de lazer, durante todo o século XIX, o teatro era considerado uma necessidade das sociedades modernas, que atribuíam a ele um papel pedagógico⁴. Autores como Machado de Assis e José de Alencar defendiam a ideia de um teatro realista, que levasse para a cena a realidade com exatidão, de forma que as peças encerrassem uma lição, cumprindo assim o papel de agente moralizador da sociedade⁵. Como elemento educador, o teatro

organizar-se-ia da melhor forma possível para atingir seus objetivos pedagógicos: mais que uma simples escola, via-se nele uma escola viva de costumes, o que lhe conferia uma grande eficácia didática. Ali as pessoas, ao se divertirem, aprenderiam, e isso se aplicaria a várias faixas etárias pois, ao contrário das escolas comuns, frequentadas por crianças e jovens, o teatro dirigia-se também a homens adultos, mulheres e velhos. (DUARTE, 1995, p. 127)

² Cf. VENEZIANO, 2013, p. 41.

³ Cf. DUARTE, 1995, p. 139.

⁴ Cf. DUARTE, 1995, p. 120.

⁵ Cf. DUARTE, 1995, p. 125.

Assim, os autores acima citados enxergavam o teatro como o espelho da sociedade, onde era possível mostrar os problemas sociais, colocá-los em debate e apresentar possíveis soluções ao público, como fizera José de Alencar ao abordar o problema da prostituição na peça *Asas de um anjo*⁶.

Para termos noção da frequência do público às casas de espetáculo, em 1860 o Brasil possuía o mesmo número de teatros que a Inglaterra, embora o número de habitantes do nosso país fosse estimado em apenas um terço da população inglesa⁷. A ocupação desses espaços ocorria não somente em dias que houvesse espetáculos, mas também em eventos cívicos e comemorações históricas. Nessas datas, as representações eram mais formais, com presença de autoridades, execuções de hinos, dentre outras solenidades que proporcionavam ao público uma experiência social diferente e um outro tipo de emoção⁸.

Outro evento que enchia as salas dos teatros era o *benefício*, que consistia na apresentação de um espetáculo cuja renda adquirida era destinada a um artista específico. Geralmente ocorria ao final da temporada, quando os artistas já tinham conquistado a simpatia do público. Apesar do valor atribuído às artes cênicas e do reconhecimento do trabalho do artista, a prática do benefício nos deixa claras a instabilidade e as condições precárias em que muitos deles viviam⁹. Os espetáculos apresentados em benefício também serviam como um indicador da admiração do público pelo artista. Quanto maior sua popularidade, mais cheia estaria a casa e mais aplausos fervorosos recebia. Durante a leitura dos jornais e periódicos da época, notamos em alguns anúncios que as companhias também organizavam benefícios para ajudar uma instituição ou mesmo uma família que estava passando por dificuldades financeiras.

⁶ Cf. DUARTE, 1995, p. 132-133.

⁷ Cf. DUARTE, 1995, p. 150.

⁸ Cf. DUARTE, 1995, p. 145-146.

⁹ Cf. DUARTE, 1995, p. 160.

THEATRO PRINCIPE IMPERIAL
 Empresa e direcção de Souza Bastos
AMANHÃ SEXTA-FEIRA 5 DE MAIO AMANHÃ
BENEFICIO
 DA
ACTRIZ PEPA
 1.^a representação da opera comica critica, genero completamente novo, em
 dois actos, original do distinctissimo escriptor portuguez
 Cypriano Jardim, musica do festejado maestro portuense Alves Rente

A LUZ ELECTRICA
 Posta em scena com grande esplendor
 A 1.^a representação da scena-comica desempenhada pela actriz D. Pepa

ENGRAXATE! ENGRAXATE!
 Pela 1.^a vez a orchestra executará a polka do maestro Alvarenga

O ANTONIO MARIA
 A festejadissima opera comica do maestro Alvarenga

O CAPITÃO FORTUNA

GRANDES NOVIDADES! SORPREZAS!
BANDA DE MUSICA - ILLUMINACÃO Á LUZ ELECTRICA

Os bilhetes desde já á venda no escriptorio do theatro.
 As encommendas são sómente respeitadas até hoje 4 do corrente.

Figura 1: Anúncio de um benefício à atriz Pepa. Fonte: *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 4 mai. 1882. nº 122, p. 4.

Enquanto uma parcela do público frequentava os teatros com o interesse de assistir a um espetáculo, havia também aquelas pessoas que queriam simplesmente participar do desfile social: ver e serem vistos. Vestir-se bem para ir ao teatro e comportar-se com boas maneiras e bons hábitos era uma demonstração do desejo de se elevarem os níveis de civilização¹⁰. O exagero das vestimentas era tamanho que chegava a incomodar. Sendo comum o uso de chapéus nesse tempo, as pessoas insistiam em exibir os mais variados modelos de todos os tamanhos mesmo durante os espetáculos, para a revolta do espectador que estivesse sentado nos bancos de trás¹¹. As pessoas se vestiam para a ocasião com as melhores roupas que possuíam, observavam-se, comentavam sobre as atitudes de cada um e faziam julgamentos sobre o espetáculo ou o desempenho dos atores¹². Os jardins dos teatros serviam de pontos de encontro para que os cavalheiros se reunissem para fumar e conversar nos intervalos e até mesmo durante os espetáculos. Os jovens se

¹⁰ Cf. DUARTE, 1995, p. 142.

¹¹ Cf. DUARTE, 1995, p. 143.

¹² Cf. DUARTE, 1995, p. 148.

reuniam em grupos para comentarem sobre a beleza de alguma moça ou rapaz, aproveitando a ocasião para flertarem por meio da troca de bilhetes¹³.

Apesar dos modelos de conduta emitidos pela Corte, o comportamento do público do interior deixava a desejar. Junto às críticas dos espetáculos, os jornais mencionavam o mau comportamento dos espectadores, cujas conversas em tom excessivamente alto atrapalhavam até mesmo ouvir a orquestra. Outro hábito que se tornara insuportável era o fato de os cavalheiros não atenderem aos pedidos para fumarem somente nos saguões dos teatros, fazendo-o no interior das salas de espetáculos, onde havia pouca ventilação, o que tornava o ar quase asfíxiante. Outra prática que causava incômodo nos espectadores eram as *pateadas*¹⁴, sendo necessária, algumas vezes, a intervenção da polícia para que fossem cessadas. Embora houvesse uma crença no refinamento dos hábitos da Corte, também é possível encontrar registros sobre a má educação dos espectadores que frequentavam os seus teatros¹⁵.



Figura 2: Os chapéus nos teatros. A ilustração mostra, de forma humorística, como não ser incomodado pelos chapéus usados pelas mulheres no interior dos teatros: ateando-lhe fogo. Fonte: *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, 13 out. 1901. nº 74, p. 5.

¹³ Cf. DUARTE, 1995, p. 148.

¹⁴ “Denominação dada à moda de bater ruidosamente os pés no chão quando a cena não estava agradando, também importada de Portugal” (VENEZIANO, 2013, p. 123).

¹⁵ Cf. DUARTE, 1995, p. 143-145.

Devido a essa intensa movimentação, os teatros das grandes cidades mantinham diariamente uma variada programação para atender a todos os gostos e garantir que as casas estivessem sempre cheias, transformando a atividade teatral numa importante atividade econômica para a época. A esse tempo de intensa presença do público nos teatros, o ator Chaby Pinheiro (1873-1933), considerado uma das maiores expressões artísticas do teatro português da época, tanto por sua interpretação quanto por sua clara dicção, faz uma nostálgica referência em seu livro *Memórias de Chaby*:

Bons tempos! Hoje tudo isto mudou. Os artistas que souberam ou puderam manter as relações de então ainda hoje encontram a mesma ternura, o mesmo agasalho que nos prendiam. Os outros, perderam-se na multidão, na vida intensa das capitais, sem tempo para relações novas. Além disso, o teatro – triste é dizê-lo... – não ocupa o lugar que ocupava na vida desse tempo. Há o cinema para as meninas e o futebol para os meninos... (Colaço; Braga, 1938, p. 117).

Sendo que suas memórias foram publicadas em 1938, cinco anos após sua morte, é possível notar que a atividade teatral começou a perder a importância à medida que foram surgindo novas atrações na primeira metade do século XX. Porém, antes que esse fato ocorresse, o teatro esteve por muito tempo entre as atividades de lazer preferidas pelo público, não somente nas capitais como também nas cidades do interior do país.

Regina Horta Duarte (1995), que possui um estudo voltado para o movimento das artes cênicas em diversas cidades de Minas Gerais no século XIX, relata que um grande número de companhias de outras províncias, algumas compostas até por artistas estrangeiros em sua formação, visitavam frequentemente diversas cidades do estado. A pesquisadora acredita que esse movimento de ida e vinda não se restringia apenas ao estado mineiro¹⁶. Essa informação pode ser verificada nas obras biográficas dos artistas portugueses, que relatam terem passado em turnê por cidades das regiões sudeste, norte, nordeste e sul do país, assunto sobre o qual discorreremos mais adiante. A passagem dessas turnês pela cidade de São Paulo já nos mostra como a atividade teatral não se restringia somente às capitais ou grandes centros. Em 1890, antes que São Paulo se tornasse uma cidade industrializada, sua

¹⁶ Cf. DUARTE, 1995, p. 31.

população era estimada em cerca de 65.000 habitantes¹⁷. Neyde Veneziano (2006) também nos informa que, no início do século XX, cidades do interior do estado paulista, que não possuíam sequer esgoto e luz elétrica, orgulhavam-se de possuir um teatro (p. 20). Em Minas Gerais não era diferente. Cidades de difícil acesso, como a antiga capital, Ouro Preto, enalteciam-se por possuir um edifício apropriado para as representações. Já aquelas cidades que não dispunham de um espaço adequado, recebiam as companhias de circo ou eram improvisados palcos ao ar livre para as apresentações de amadores. Os habitantes dessas cidades se entusiasmavam desde o anúncio da chegada de uma companhia. A presença desses artistas passava a fazer parte do cotidiano das pessoas, que se entristeciam com a partida dos mesmos ao final da temporada¹⁸.

Durante o tempo em que permaneciam nas cidades, os artistas despertavam o imaginário da população. As belas atrizes incitavam paixões nos homens da cidade, tornando-se tema das conversas desses cavalheiros. Os galãs povoavam a imaginação das damas. Já as crianças, enxergavam os artistas circenses de pele colorida como verdadeiros heróis ou seres mágicos. De acordo com Duarte (1995), “não apenas o espaço físico da cidade era invadido, mas as relações entre os habitantes eram contagiadas pela irreverência e por tudo de diferente que aqueles saltimbancos representavam” (p. 36).

Fazia parte do reclame das companhias anunciar os nomes das personalidades para as quais já haviam se apresentado, mencionando também os comentários que delas receberam¹⁹. Os jornais locais publicavam opiniões sobre os espetáculos e artistas. Duarte relata que era comum encontrar nos jornais de Minas Gerais uma cópia idêntica dos comentários publicados nos jornais do Rio de Janeiro. Segundo a pesquisadora, essa era uma tentativa de se aproximar dos modelos emitidos pela Corte, sendo que, quanto mais próximo desses costumes se encontravam os habitantes das províncias, mais alinhados com os padrões de uma nação civilizada estariam. Dessa forma, a

¹⁷Segundo o site da Prefeitura de São Paulo, <http://smdu.prefeitura.sp.gov.br/historico_demografico/1890.php> Acesso em: 18 dez. 2015.

¹⁸ Cf. DUARTE, 1995, p. 33, 156.

¹⁹ Cf. DUARTE, 1995, p. 33.

menção, em jornais do interior, do sucesso obtido por esses espetáculos nos palcos do Rio era uma forma de tentar refinar o gosto desse público²⁰.

Além das críticas nos jornais que tentavam ensinar ao público do interior a distinguir a qualidade dos espetáculos, aspectos sociais, tais como comportamento, moda, o próprio gosto pelas artes e o hábito de frequentar os teatros, eram seguidos segundo um molde estabelecido pela Corte que, por sua vez, seguia os padrões franceses. A França estava no topo dos países mais civilizados e seus costumes eram difundidos para outras nações, tal como Portugal, que os trazia para o Brasil. O próprio Teatro de Revista, do qual nos ocuparemos mais adiante, é um exemplo de como as novidades que lá surgiam eram importadas. O gênero teatral que era sucesso de representações na França rapidamente se espalhou pela Europa. Portugal foi um dos primeiros países a se apoderar do gênero e, devido à frequência com que os artistas portugueses se deslocavam para o nosso país e colaboravam com as montagens dos espetáculos que aqui eram levados à cena, estreitaram-se as relações entre a revista portuguesa e a revista brasileira²¹.

Apesar da tentativa de civilizar a população brasileira seguindo os padrões europeus e de desenvolver o gosto pela arte que era importada, havia os conservadores que criticavam a preferência dos brasileiros pelos espetáculos estrangeiros. O chamado “gênero ligeiro”²², no qual estava inserido o teatro musical, causava furor entre os espectadores masculinos. Atrizes francesas dançavam o *cancã* expondo seus corpos com uma malha colante e declamavam textos com alusão picante. Em 1863, João Caetano afirmou que morria o teatro brasileiro. Duarte recorda as palavras de Machado de Assis, publicadas, dez anos depois, no ensaio *Instinto de nacionalidade*, em que o autor acusou o gosto do público de alcançar o último grau de decadência e perversão. O autor que sempre defendera a existência de um teatro nacional afirma que, nessa época, nenhuma peça brasileira era escrita ou representada, fato que, segundo sua opinião, estava relacionado ao enfado dos autores diante da procura do público pelos gêneros considerados inferiores. De acordo com Duarte, desenvolver um teatro próprio significava dar um passo para a

²⁰ Cf. DUARTE, 1995, p. 140.

²¹ Cf. VENEZIANO, 2013, p. 28-29.

²² O gênero era assim chamado por se afirmar que não havia pretensão intelectual na dramaturgia de seus espetáculos.

entrada no rol dos países civilizados (p.139). Porém, essa ideia se tornaria ainda mais distante com o aumento do número de companhias estrangeiras que aqui aportavam devido ao gosto cultivado pelo teatro ao longo dos anos.

1.2 – O fluxo cultural promovido pelo teatro

Ainda é restrito o número de materiais organizados que dizem respeito à circulação de teatro entre Portugal e Brasil, bem como à ideia de troca cultural entre as duas nações. No entanto, é possível encontrar muitas fontes primárias, tais como documentação interna de teatros e companhias, textos dramaturgicos, críticas e notícias de jornais, além de memórias de artistas, entre outras, cuja riqueza de conteúdo tem permitido aos pesquisadores traçar a historiografia do teatro dos dois países e, quem sabe, transferi-la para a história do teatro global. Recentemente, os resultados de pesquisas dessas fontes, feitas por investigadores da circulação de teatro entre as duas nações, foram publicados no livro *Rotas de Teatro entre Portugal e Brasil* (2012), organizado por Maria Helena Werneck e Angela de Castro Reis, sendo uma grande contribuição para os estudiosos do campo teatral, cultural e literário, estendendo-se também a outras áreas do conhecimento.

Durante os dois anos (2011 e 2012) em que participamos do projeto de Iniciação Científica intitulado “Escritas (auto)biográficas de artistas portugueses”, também sob a orientação do Prof. Dr. Alberto Ferreira da Rocha Junior, tivemos contato com algumas dessas fontes, como as *Memórias de Chaby*, transcritas e coordenadas por Tomaz Ribeiro Colaço e Raul dos Santos Braga (1938), *Memórias de Adelina Abranches, apresentadas por Aura Abranches* (1947), *Memórias de Eduardo Brasão que seu filho compilou e Henrique Lopes prefacia* (1925), *Recordações de teatro* (1947) e a *Carteira do artista* (1898), ambas de Sousa Bastos. A importância dessas obras se deve ao fato de que os artistas portugueses e brasileiros da época não tinham o costume de escrever suas memórias, como era comum entre os artistas de outras nacionalidades, principalmente os franceses, como destaca Chaby Pinheiro (p. 11). Sendo assim, os artistas que deixaram suas escritas representam uma parcela culta que livrou do esquecimento não apenas a si

mesmos, como também os demais nomes citados nas obras, além de possibilitar o nosso conhecimento sobre o modo como a atividade teatral era desenvolvida na época e nos levar a refletir sobre a importância do intercâmbio cultural entre as duas nações.

Além do contato com as memórias, também realizamos a leitura das crônicas de Artur Azevedo publicadas entre 1894 e 1908, na coluna “Theatro” do jornal *A Notícia*, organizadas por Larissa de Oliveira Neves e Orna Messer Levin (2009). O contato com todas essas fontes permitiu que conhecêssemos diversas personalidades do teatro português e brasileiro, dentre elas a atriz espanhola Pepa Ruiz, que obteve grande reconhecimento pelos 18 papéis interpretados na revista de Sousa Bastos *Tim tim por tim tim*, trazida ao Brasil em 1892. Tendo a atriz se destacado na história do teatro de revista, tanto em Portugal como em nosso país, onde seu nome foi muito mencionado pela imprensa da época, intrigou-nos a impossibilidade de encontrar um material organizado sobre sua vida e carreira, o que nos motivou a localizar em arquivos teatrais e noticiários da época informações que nos permitissem construir uma escrita biográfica de Pepa Ruiz, a partir de reportagens publicadas no período em que a atriz esteve na cidade do Rio de Janeiro.

Foi também por meio das memórias deixadas pelos artistas portugueses que Cláudia Sales Oliveira (2012) pesquisou sobre as digressões desses artistas ao nosso país. Partindo do fato de que o teatro no século XIX não só possuía importância cultural e artística, mas também econômica, a pesquisadora relata que vários empresários e artistas estrangeiros eram atraídos pelo movimento teatral brasileiro, uma vez que aqui se cultivava o gosto por vários tipos de espetáculo. Dessa forma, o público era garantido, o que começou a atrair a atenção dos empresários teatrais, que reuniam grandes atores e ensaiavam um repertório incluindo as principais peças que estavam sendo encenadas na Europa. Dado o exposto, podemos observar que o principal interesse dos artistas pertencentes aos países culturalmente avançados não consistia em propagar a arte nos países subdesenvolvidos, mas, antes de tudo, o interesse se baseava em questões econômicas.

Oliveira aponta dois possíveis motivos que podem ter incentivado as digressões dos elencos²³ portugueses: o desenvolvimento do teatro declamado em Portugal, que aumentou a procura do público na segunda metade do século XIX, e a influência da cultura e do teatro franceses, devido à inauguração da ferrovia, em 1856, que encurtou a distância entre Lisboa e os grandes centros artísticos e culturais europeus. A facilidade do acesso contribuiu para a formação dos artistas portugueses bem como para a produção de seus espetáculos. Empresários portugueses se deslocavam para Paris a fim de comprar as peças, as *mise-en-scènes*, sendo assim que a alta comédia ou comédia burguesa, apreciada na *Comédie Française*, foi incluída no repertório dos artistas portugueses. Da França também eram importados os cenários e os figurinos, sendo estes confeccionados nos ateliês de um renomado *costumier* (p. 78).

Elizabeth R. Azevedo (2012) faz uma citação das memórias da atriz Lucinda Simões (1850-1928) para ilustrar como os espetáculos produzidos na França serviam como referências para os artistas portugueses:

Os artistas [de palcos portugueses e, por herança, de palcos brasileiros] são todos franceses de coração e com justiça porque o que somos à França devemos. De lá nos vem o exemplo, o repertório quase todos franceses são os autores que nos ensinaram e até francês, o regulamento que nos dirige: é o da *Comédie Française*, feito por Napoleão, nas vésperas da entrada em Moscou. (SIMÕES apud AZEVEDO, 2012, p. 34).

Não só o teatro francês servia como modelo para Portugal. Todas as novas ideias da época vinham da França e, segundo Azevedo, também chegavam ao Brasil por meio da imprensa ou pelos contatos pessoais de uma elite letrada, formada em parte na Europa e concentrada no Rio de Janeiro, então capital do país. De acordo com a autora,

a presença francesa não estava só nas ideias, ela podia ser vista e ouvida nas figuras que circulavam pela corte, nos estabelecimentos que ofereciam produtos de luxo ou de tecnologia avançada, nos serviços dos profissionais da elegância ou da cultura; ainda que a vinda de franceses para o Brasil nunca tenha sido das mais expressivas. (AZEVEDO, 2012, p. 34).

²³ Cláudia Sales Oliveira prefere referir-se a “elencos” ao invés de “companhias”, uma vez que, ao término das temporadas em Portugal, os empresários reuniam grandes nomes que trabalhavam para diversas empresas teatrais para seguirem em turnê para o Brasil. Quando esta se findava, os atores ficavam livres do contrato até a época em que as atividades teatrais eram retomadas (p. 80-81).

Como o contato entre franceses e brasileiros era restrito, os modelos da França que aqui serviam de parâmetro eram trazidos ao Brasil pelos portugueses. De acordo com os estudos de Oliveira, a atriz Lucinda Simões conta em suas memórias que no Brasil se representavam muitos dramas e farsas, mas a comédia ainda era uma novidade (p. 79), o que começou a despertar o interesse dos empresários portugueses. A atriz também afirma que seu pai, o ator Simões, fora pioneiro das turnês em 1860, por meio de um convite feito pelo ator brasileiro João Caetano durante uma temporada em Lisboa (p. 77). O êxito obtido com as turnês era tão grande, que nos anos subsequentes já se tornava comum a vinda de companhias portuguesas durante o período de verão no hemisfério norte, quando os teatros fechavam as portas devido à escassez de público, que partia para as regiões litorâneas²⁴. Empresários e artistas lusitanos passaram a enxergar as digressões como uma forma de sobrevivência nesses períodos ou como uma oportunidade para a aquisição de recursos financeiros para o desenvolvimento dos novos trabalhos durante a próxima temporada em Portugal. Então, desde a época mencionada acima até 1950, tornou-se comum o trânsito de artistas entre as duas nações, nos dois sentidos da rota, embora mais frequentemente originários da Europa em direção às Américas.

Maria Virgílio Cambraia Lopes (2012) comenta uma caricatura de Rafael Bordalo Pinheiro, publicada em maio de 1880, em que os artistas Eduardo Brasão e Celestina de Paladini estão desenhados com corpos de andorinha voando à frente de um bando. Acima da ilustração há a inscrição “as andorinhas da arte” e abaixo uma nota noticiando a vinda dos artistas e demonstrando esperança que não se permaneçam para sempre no Brasil. O receio de que os artistas aqui permanecessem se devia ao fato de que, em razão das oportunidades de trabalho aqui encontradas, muitos artistas acabavam fixando residência em nosso país, como ocorre com Josefa Ruiz, mais conhecida como Pepa Ruiz.

²⁴ Cf. OLIVEIRA, 2012, p. 81.



Figura 3: As andorinhas da arte. Fonte: LOPES, 2012. p. 146. Fonte original: O *António Maria*, 27 maio 1880, p.175.

De acordo com Sousa Bastos, na *Carteira do Artista*, Pepa nasceu em 1859, em Badajoz, na Espanha. Quando tinha apenas seis anos de idade, mudou-se para Lisboa em companhia da mãe e de sua irmã Mathilde, que havia sido contratada como corista de uma companhia de zarzuela. Começou a trabalhar como atriz em 1875, fazendo pequenos papéis em uma revista de Sousa Bastos. Após uma pequena temporada no Porto, regressou a Lisboa, onde seu desempenho no palco começou a chamar a atenção do público, sendo muito aplaudida e festejada. Em 1881, fez sua primeira viagem ao Brasil em turnê com a companhia de Sousa Bastos. De acordo com o empresário e autor, tornou-se muito popular, não aparecendo outra atriz que dava vida e animação para uma revista como ela. Seu maior êxito foi alcançado com a revista de Sousa Bastos *Tim tim por tim tim*, na qual a atriz espanhola interpretava 18 papéis. Embora o autor afirme que Pepa se mudara para o Brasil em 1894 porque estava enfasiada do público português, e este dela, o modo como são feitas referências à atriz, tanto nos anúncios dos espetáculos como na imprensa brasileira, leva-nos a crer que, conforme ocorria com muitos outros artistas estrangeiros, Pepa Ruiz acabou fixando residência em nosso país devido ao reconhecimento de seu trabalho e às oportunidades que aqui surgiam.

Além da atriz a quem nosso estudo se dedica, havia ainda outra atriz de mesmo nome artístico²⁵. A segunda Pepa também nasceu na Espanha, porém em Málaga²⁶. Coincidentemente, as duas atuavam no teatro de revista e vieram residir no Brasil. O caso das duas atrizes de mesmo nome é apenas um exemplo entre os muitos artistas que deixaram sua terra natal para fazer do Brasil sua morada, confirmando o desejo, não só do ilustrador Bordalo Pinheiro, mas do público lusitano em geral, de não perder seus grandes artistas.

O medo de não regressarem não se devia apenas às oportunidades aqui oferecidas devido à grande procura pela atividade teatral. Havia ainda aqueles artistas que morriam durante as longas viagens de navio ou quando aqui já estavam em turnê, vítimas de alguma doença ou epidemia. O ator Chaby Pinheiro conta em suas memórias que fora difícil para sua avó aceitar sua primeira vinda ao Brasil, pois alguém lhe dissera que com seu físico de 180 quilos poderia adquirir facilmente a febre amarela, não suportando viver aqui um mês sequer. Além do mais, a senhora já havia perdido o afilhado Eduardo Rodrigues, também ator, que viera para o nosso país com a Companhia do *Príncipe Real* e aqui veio a falecer (p. 86).

Chaby também comenta sobre a duração das viagens e o tempo em que permaneciam nos navios:

A viagem durou dezessete dias e não teve incidente de notar. O comandante Fife, e todos, eram atenciosíssimos para nós; e a comida bastante boa.

Uma noite, demos espetáculo, com a comédia em três actos *Que sogra!* E monólogos. Os oficiais distribuíram caixas de doces às atrizes e caixas de charutos aos homens; estava eu a sentir-me roubado, visto que nunca fumei, quando a Izabel Berardu me propôs trocar a minha caixa pela dela – que eram de grandes ameixas Elvas. Assim se fez. O António de Sousa já então fumava desalmadamente. (COLAÇO; BRAGA, 1938, p. 86)²⁷

Pode-se notar que as longas viagens se convertiam em oportunidades de convívio entre os artistas que recentemente haviam se juntado ao elenco,

²⁵ O motivo de a segunda também receber o mesmo nome artístico se deve ao fato de que Pepa é a forma como se apelidam todas as “Josefas” no idioma espanhol. A existência de duas atrizes com mesmo nome nos deixou um pouco confusos no início da pesquisa, porém nossas dúvidas foram se esclarecendo quando descobrimos que a segunda Pepa veio para o Brasil em 1920, época em que a primeira (à qual dedicamos nossa pesquisa) já não se encontrava trabalhando. A primeira atriz de mesmo nome faleceu no ano de 1923.

²⁶ Cf. RUIZ, 1988, p. 160.

²⁷ Mantivemos a grafia original em todas as citações de obras portuguesas.

reunidos a convite do empresário responsável pela turnê, ou mesmo entre os artistas pertencentes a diferentes companhias e traziam em seu repertório distintos gêneros dramáticos. Também se nota pelo relato que os artistas representavam e assistiam aos espetáculos que cada companhia trazia em seu repertório. Sobre a aproximação desses artistas durante as viagens, Maria Helena Werneck (2012) afirma que “a lógica das turnês é, portanto, a de primeiro reunir grandes nomes, e garantir-lhes as suas 'possibilidades artísticas' em peças em que atuaram e tiveram sucesso comprovado, de modo a se constituírem variantes de programas” (p. 20). Assim, com raras exceções, eram trazidos ao nosso continente os espetáculos que estavam obtendo maior êxito em Portugal, reunindo grandes artistas no elenco, além de apresentar cenários e figurinos cuidadosamente confeccionados, o que proporcionava não só a difusão de novas obras no Brasil, mas contribuía também para que o gosto do público brasileiro se refinasse cada vez mais, distinguindo as boas produções daquelas de qualidade inferior.

Chaby Pinheiro fornece detalhes da impressão causada pelos cenários trazidos pela companhia Lucinda Simões, com a qual veio pela primeira vez ao Brasil, seguindo depois para a Argentina:

Naquele tempo as companhias que passavam por Buenos Aires não se importavam com as montagens dos espetáculos.

Sarah Bernhardt, Coquelin, quási todos se contentavam com os péssimos cenários e as impossíveis mobílias do teatro. (COLAÇO; BRAGA, 1938, p. 105).

No segundo acto, o gabinete da *Sans-gêne*, - com as paredes de setim vermelho mosqueado com abelhas de ouro – maravilhou a sala. A elegância das atrizes e dos actores, acabou de conquistá-la. A partida estava ganha.

(...)

Logo ao subir do pano houve uma estrondosa salva de palmas à encenação; a cena representava um jardim de inverno e estava cheio de plantas verdadeiras dos viveiros municipais, com mobiliário riquíssimo; - era a primeira vez que uma companhia recorria às grandes casas para mobiliar a sua cena. Os magníficos cenários eram os mesmos com que Lucinda pusera as peças, no Condes, e que, como se sabe, provocaram uma verdadeira revolução nos processos rotineiros de Lisboa; tinham sido afinados e retocados no Rio. Buenos Aires nunca vira coisa assim, e a montagem foi um dos grandes motivos de êxito. (COLAÇO; BRAGA, 1938, p. 106)

A mesma sorte não teve a companhia da atriz Adelina Abranches em uma de suas turnês pelo nosso país, trazendo um seleto repertório, no entanto, deixando a desejar na produção dos espetáculos:

O nosso repertório era bom. A apresentação é que era muito deficiente. Levávamos cenários de papel, já bastantes velhos e poucos adornos de cena. As portas também eram de papel e nem sequer tínhamos reposteiros para as encobrir... José Loureiro, acostumado a ganhar muito dinheiro com a nossa companhia, não se lembrou de que o Brasil progride de dia para dia. As peças lá são postas em cena com requintes de luxo e elegância. Há ótimos cenógrafos e um grande brio pelas montagens cênicas. Resultado: apanhámos tarefa sempre da crítica quanto a encenações, que, em boa verdade, eram paupérrimas... (ABRANCHES, 1947, p. 398)

A passagem acima atenta também para o modo como os profissionais se aperfeiçoavam nas montagens dos espetáculos para atender a um público que se tornava conhecedor e exigente.

Chaby também revela em suas memórias que, naquele tempo, a chegada de uma companhia portuguesa ao Brasil era um grande acontecimento: “em geral, ia uma por ano; o máximo duas – uma de comédia, outra de opereta - que foi o que aconteceu então, indo depois de nós a Companhia de Sousa Bastos, do Trindade”²⁸ (COLAÇO; BRAGA, 1938, p. 87). As companhias aqui permaneciam durante todo o verão da Europa, cerca de três a cinco meses, tendo os artistas que regressar aos teatros em que eram contratados na época do inverno. No capítulo em que Chaby se dedica a relatar a primeira viagem ao Brasil, o ator conta que apresentaram a peça *Casa de Bonecas*, de Henrik Ibsen, no Teatro Santana, no Rio de Janeiro, por 33 noites consecutivas. Segundo o ator, “todo o Rio intelectual e artístico foi admirar a peça de Ibsen, na interpretação portuguesa” (COLAÇO; BRAGA, 1938, p. 88). No segundo mês no Rio, apresentaram as peças *Teresa de Raquin*, *O Cabelo Branco*, *O Lenço Branco* e monólogos que Chaby trazia em seu repertório. No terceiro mês, a companhia encenou a peça *A Lagartixa*. Do Rio, a companhia partiu para São Paulo, onde apresentou o *Kean*, de Alexandre Dumas, pai. Após a temporada em São Paulo, seguiram para Santos, onde permaneceram por 30 dias. De Santos, seguiram para Buenos

²⁸ Apesar dessa afirmação de Chaby, ressaltamos que o número de companhias ou elencos que aqui chegavam era maior. Possivelmente o ator se refere apenas às companhias de comédia e opereta. Cláudia Sales Oliveira explica que “haverá contudo maior número de referências ao teatro declamado, até porque a maioria dos memorialistas integrou elencos deste gênero (...), entre 1886 e 1908, em certos anos, as menções indicam uma afluência anual de duas companhias de declamação, excetuando-se deste cômputo os mambembes e as companhias com titulares portugueses, mas com elencos brasileiros (como é o caso da C^a. Furtado Coelho/Lucinda Simões).” (OLIVEIRA, 2012, p. 82).

Aires, seguindo depois para Montevidéu, e novamente ao Brasil, chegando à cidade de Pelotas. Antes de retornarem a Portugal, ficaram mais alguns meses em cartaz, no Rio e em São Paulo, com a peça *Mancha que limpa*. A boa recepção do público, assim como o êxito e lucro obtido por artistas e empresários, fazia com que elencos e companhias estendessem o prazo de permanência. Adelina Abranches afirma que permaneceu aproximadamente um ano todas as vezes que estivera em nosso país (p. 282). Assim, os espetáculos acabavam ficando em cartaz no Brasil mais tempo que em seus países de origem. Em suas memórias, os artistas portugueses mencionam o bom acolhimento pelo público brasileiro, conforme nos narra a atriz:

As companhias portuguesas gozavam nessa época de incontestável prestígio. Os teatros enchiam-se e os artistas eram tão queridos que traziam sempre de lá farta colheita de bons presentes de ouro, brilhantes e pratas de lei. (ABRANCHES, 1947, p. 93)

Em todas as suas vindas, a atriz menciona ter passado pelas cidades do Rio de Janeiro, São Paulo, Santos, Belo Horizonte, Belém e ainda pelos estados da Bahia, Paraná e Rio Grande Sul. Diante da incapacidade de descrever o Brasil com suas palavras, Adelina faz citações dos livros *De Paris ao Oriente*, do autor brasileiro Cláudio de Sousa, e *Brasil, um país do futuro*, de Stefan Zweig, afirmando que para falar das belezas de nosso país, seria necessário escrever outro livro dedicado exclusivamente a esse assunto. Atentamos aqui para a circulação da imagem do Brasil, em especial do Rio de Janeiro, então capital do país.

Chaby, que afirma ter vindo ao Brasil 28 vezes, também menciona o bom acolhimento, referindo-se tanto ao público como às demais pessoas que aqui conheceu:

todos me acolhiam de tal forma, de tal maneira me envolviam numa atmosfera de bem-estar e de afeição, que um mês depois tinha eu a sensação de ter vivido sempre no Rio, e de que só com muito pesar sairia de lá. Assim foi. E assim tem sido sempre. Sofro, quando deixo o Rio de Janeiro, o mesmo que sofro quando deixo a minha terra; há trinta anos que vivo duas existências; uma em Portugal, a ter saudades do Brasil; outra, no Brasil, a ter saudades de Portugal. (COLAÇO; BRAGA, 1938, p. 89-90)

Se por um lado os artistas portugueses se mostravam agradecidos pela recepção do público brasileiro, por outro havia queixas de artistas nacionais,

que eram prejudicados devido à superlotação das casas em que se apresentavam espetáculos estrangeiros²⁹. Ainda assim, a chegada das companhias portuguesas contribuía positivamente para o fluxo teatral. Para a sobrevivência das companhias nacionais, os artistas brasileiros eram forçados a deixar as grandes cidades e seguir rumo ao interior, resultando na circulação teatral nessas localidades. Além do mais, os portugueses não permaneciam somente nos grandes centros. As memórias dos artistas portugueses revelam suas passagens por diversas localidades. Em um capítulo destinado às curiosidades, Chaby destaca outras duas turnês ao Brasil, sendo que uma delas percorreu as regiões Norte e Nordeste, e a outra o sul do país.

A vinda desses artistas ao Brasil possibilitava que o teatro funcionasse como mediador cultural, uma vez que, no universo cênico, são reunidas várias manifestações culturais, como a música, a literatura, a dança e as artes plásticas. Essa capacidade do teatro em agrupar variadas expressões artísticas, permitia que o público conhecesse não apenas o trabalho de atores e dramaturgos, mas também o de artistas plásticos, cenógrafos, músicos, figurinistas, entre tantos outros, que também contribuía para o intercâmbio cultural entre as duas nações. Além disso, tanto no espaço do palco como na plateia, o teatro funcionava como mediador de classes e grupos. Em cena, eram representados muitos tipos de grupos sociais, raças, nacionalidades, dentre outros aspectos:

Na revista de ano *O mandarim*, a primeira escrita pela parceria Artur Azevedo e Moreira Sampaio (1985a) e representada a partir de janeiro de 1884, aparecem em cena: um casal chinês (o mandarim Tchin Tchan Fó e sua esposa Peki), uma cocote, um bacharel, um poeta, um capoeira, o Barão de Caiapó e um mestre-escola da roça, além de vários personagens alegóricos, tais como diferentes jornais e teatros e a febre amarela. Estão, portanto, representados em cena diversos estratos sociais. (TIBAJI, 2008, p. 25).

Ao mesmo tempo, encontravam-se na plateia indivíduos pertencentes a diferentes classes e culturas. Vale ressaltar que até a primeira metade do século XX, falar o idioma português corretamente e, de preferência, com uma pronúncia que se aproximasse da portuguesa, era requisito para que os atores brasileiros pudessem ser valorizados. Levando-se em conta o alto índice de analfabetismo no século XIX, vale a pena destacar a importância de assistir a

²⁹ Cf. WERNECK, 2012, p. 19.

uma cena falada conforme os padrões da língua culta ou mesmo uma cena em francês, também comum de se ver nas peças da época. O espaço musical das revistas de ano também era bastante heterogêneo. *O bilontra*, também de Artur Azevedo e Moreira Sampaio, possui 53 números musicais, nos quais são apresentados desde canções eruditas, sacras, até ritmos como jongo e lundu. Os ritmos mesclados no interior do espetáculo são oriundos não apenas de distintas nacionalidades, como também são ouvidos por diferentes classes sociais³⁰.

Quanto a essa questão do fluxo de valores promovidos pela circulação do teatro entre Portugal e Brasil, Alberto Tibaji (2012) faz uma abordagem desse tema por meio de uma análise das memórias do ator Eduardo Brasão. Brasão afirma ter feito doze viagens ao Brasil, às quais se refere demonstrando grande afeição pelo país. Suas idas e vindas foram muito importantes para o cenário artístico e cultural brasileiro, pois o ator trazia em sua bagagem interpretações de diferentes textos teatrais, como por exemplo, uma de suas viagens, em 1879, em que o ator passa por Pernambuco, Pará e Maranhão, apresentando *Os fidalgos da Casa Mourisca*, a *Morgadinha de Val-Flor* e *Kean*. Sobre esta última, Brasão nos diz:

Kean, essa peça verdadeiramente extraordinária em que Dumas percorre todos os gêneros Teatrais, desde a farsa até a tragédia; desde a finura e o galanteio do célebre ator inglês na Embaixada Dinamarquesa, até a grosseria do marujo na taberna, *Kean*, feita expressamente para mostrar às plateias francesas de que quilate era o talento inextinguível de Lemaître, é a peça mais divergente, mais desigual, mais difícil de representar que conheço (BRASÃO *apud* TIBAJI, 2012, p. 70).

Brasão também afirma que o *Kean* não deixou de ser representado em uma única época, marcando definitivamente sua trajetória artística. O sucesso obtido pela interpretação de Brasão era tamanho que quando uma companhia corria o risco de se desfazer, o ator era convidado a representar o personagem, o que era garantia de lucro, possibilitando que os trabalhos tivessem continuidade. A importância das passagens do artista pelo nosso país também se deve ao fato de ele ter sido um dos primeiros atores a interpretar no Brasil uma peça de Shakespeare traduzida diretamente do inglês, atendendo a um pedido de Cardoso de Meneses, diretor do Conservatório Dramático do Rio de

³⁰ Cf. TIBAJI, 2008, p. 25.

Janeiro na época. Em 1887, o ator trouxe em sua bagagem as montagens de *Hamlet* e *Otelo*, permitindo aos brasileiros um conhecimento mais profundo da arte do dramaturgo inglês. Vale lembrar que, segundo Tibaji, uma peça de Shakespeare, traduzida diretamente do inglês, foi apresentada, pela primeira vez por uma companhia brasileira, em 1938.

Em suas memórias, Chaby também narra circunstâncias que constituem uma clara ocorrência do intercâmbio cultural entre as duas nações. Em sua primeira vinda ao Brasil, o ator diz ter conhecido pessoalmente as maiores celebridades das letras, artes e do jornalismo:

entre as muitas pessoas a quem Lucinda amavelmente me apresentou, contavam-se Arthur Azevedo – o Sarcey brasileiro – Olavo Bilac, Guimarães Passos, Luiz Murat, José do Patrocínio; mais tarde, Emílio Meneses, Henrique Cândia, os Bernardelli, o Dr. Barbosa Romeo, e a família Neto Machado, que então dava recepções semanais no seu palacete de Botafogo (COLAÇO; BRAGA, 1938, p. 89).

O ator narra também que, durante sua primeira passagem pelo Brasil, teve a oportunidade de conhecer obras de Machado de Assis e Coelho Neto. Quando retornou a Portugal, teve uma longa conversa com seu tio Cláudio de Chaby, em que recitou para ele versos dos poetas brasileiros. Esse fato atenta para a importância de se observar criticamente o fluxo cultural entre os dois países, uma vez que Portugal, bem como a Europa como um todo, sempre serviu como uma fonte de referência à produção literária e cultural no Brasil. No entanto, Werneck (2012) atenta para o fato de que desse contato com autores brasileiros não resulta na encenação de textos brasileiros nos palcos lisboetas (p. 25).

Desse contato entre artistas das duas nações também resultavam parcerias, como ocorreu com Chaby e o ator brasileiro Leopoldo Fróes, dando origem à companhia Fróes-Chaby, em 1927. Nessa temporada, a companhia apresentou sete peças, sendo uma delas a encenação de um texto brasileiro: o *Gigolô*, de Renato Vianna. Segundo as críticas de jornais transcritas no livro, a turnê da companhia pelo Brasil obteve grande êxito.

Nas *Recordações de Teatro*, Sousa Bastos afirma que, no Brasil, muitos artistas conseguiam obter, em pouco tempo, uma quantia que jamais juntariam em Portugal. Essa afirmação pode ser reiterada no capítulo intitulado *Trinta anos de Teatro das Memórias de Chaby*, em que há a transcrição de um

recorte de jornal, em que Paulo de Magalhães transcreve as palavras que o ator enunciara sobre uma catástrofe ocorrida na Ilha do Caju, no Nordeste brasileiro, em que o artista confirma o lucro obtido pelos artistas estrangeiros no Brasil e expressa toda sua gratidão ao público:

Os artistas portugueses têm a obrigação de sair em bando precatório, pelas ruas de Lisboa, a fim de angariar donativos para as famílias dos mortos brasileiros. Não há um homem de teatro em Portugal que não deva ao Brasil e a sua gente o melhor da sua carreira artística em incentivo, aplauso e dinheiro! Nós não fazemos, pois, nenhum favor em demonstrarmos a nossa gratidão num transe desses. (COLAÇO; BRAGA, 1938, p.190).

No entanto, pode-se perceber que alguns artistas portugueses vinham ao Brasil com o único objetivo de fazer fortuna, os quais Sousa Bastos critica:

Muitos artistas portugueses bem começam a carreira na sua Pátria, sendo queridos e festejados do público e da crítica. Morde-os depois a serpente da ambição, vem o desejo das viagens, sonham com a riqueza, fascina-os o brilho das joias e eles vão em busca das terras de Santa Cruz, que a todos prometem, a [sic] alguns realizam sonhos: mas a maioria inutiliza-os. O próprio público seu patrício, ingrato e inconstante, nem deles se lembra. (SOUSA BASTOS, 1947, p. 351).

Apesar de o autor criticar a postura de quem partia para o Brasil unicamente com este fim, ainda assim estabelecia-se a ideia do intercâmbio cultural, uma vez que traziam em seu repertório textos nunca antes encenados aqui, de importantes dramaturgos como Henrik Ibsen, William Shakespeare, Alexandre Dumas, pai, dentre outros, o que muito contribuiu para o cenário artístico e cultural do nosso país, pois permitiu que os brasileiros conhecessem muitos espetáculos que estavam em alta por toda Europa. Além das obras inéditas aqui apresentadas, os artistas e empresários estrangeiros também são responsáveis por difundir novos gêneros teatrais, como ocorre com o teatro cômico musicado.

Na segunda metade do século XIX, surgem novas formas de diversão com a abertura do Alcazar Lírico no Rio de Janeiro, em 1859. Inspirado em uma casa de espetáculos francesa, sua programação era repleta de atrações alegres e vibrantes, com lindas mulheres em cena ao som de música de qualidade. Com os lucros do café, houve uma ascensão das classes sociais, possibilitando condições de consumir o que fosse oferecido. A modernização e urbanização visava a tudo o que era importado, tendo como principal foco a França, vista como “farol da civilização”, de onde vinham todos os bens

culturais. Assim, chega ao Brasil o teatro de variedades, apresentado em francês e português, com mulheres com os corpos à mostra contando piadas e cantando canções com letra de duplo sentido que divertiam a plateia constituída por homens. Enquanto muitos conservadores se escandalizavam e acusavam os espetáculos de imoralidade, autores brasileiros começaram a produzir traduções e adaptações dos espetáculos cômicos que da França irradiavam para o mundo. Foi assim que Artur Azevedo, apesar de muito defender a consolidação de um teatro nacional, transformou *Barbe Bleue* em *Barba de Milho*, *Orphée aux Enfers* em *Orfeu da Roça*, *Mimi Bamboche* em *Mimi Bilontra*, *Gran-duchesse de Gerolstein* em *Baronesa de Caiapó*, e *La Fille de Madame Argot* em *A Filha de Maria Angra*.³¹

Fernando Antonio Mencarelli (2003), que também contribui para com os estudos do teatro musicado no Brasil, afirma que os espetáculos apresentados no Alcazar despertavam o interesse do público em geral pelo teatro musicado. As operetas, mágicas e revistas obtinham grande êxito, resultando no aumento do número de espetáculos, de companhias, de teatros, afluência do público e, conseqüentemente, da circulação de dinheiro, revelando um novo negócio: a indústria da cena. A partir de 1870, surge uma nova geração de empresários, diretores e atores atraídos por esse mercado. Brasileiros, como Braga Junior, e empresários estrangeiros, como os portugueses Dias Braga e Sousa Bastos, dedicam-se a atender às necessidades de lazer e entretenimento da crescente massa urbana. As variantes do teatro musical – operetas, mágicas, burletas, *vaudevilles*, revistas de ano, entre outras – tornam-se as principais formas de diversão nas últimas décadas do século XIX, estendendo-se até o início do século XX. A visão da elite conservadora apontava a falta de qualidade artística dos espetáculos devido ao caráter comercial e de entretenimento do teatro musicado. Por esse motivo, por muito tempo, pouca importância fora dada ao gênero nos estudos da história do teatro brasileiro, sendo este período analisado como uma fase de decadência do teatro nacional.

Os chamados gêneros ligeiros ultrapassavam os limites da dramaturgia textual, investindo na cenografia, na coreografia, na sonoplastia, em tudo que garantisse a espetacularidade³². Além de Artur Azevedo traduzir e adaptar

³¹ Cf. MENEZES, 2007, p. 73-91.

³² Cf. MENCARELLI, 2003, p. 20.

obras do teatro musical estrangeiro, também começou a escrever revistas de ano, o que, segundo Mencarelli, revela a compreensão do dramaturgo da dimensão que esses espetáculos tomavam. Como crítico teatral do periódico *A Notícia*, Artur Azevedo defendia a suntuosidade em que os espetáculos eram postos em cena:

é preciso regalar e arregalar os olhos do espectador, deslumbrá-lo, aluciná-lo, e a esse resultado não se chega sem despender grandes somas". (...) "Não! Não condenemos o luxo da encenação, porque raro é o caso em que o público, atraído principalmente por ele, não compense e recompense à farta os sacrifícios feitos. (AZEVEDO *apud* MENCARELLI, 2003, p. 22).

E, por mais resistência que houvesse entre o público conservador, o teatro de revista despertou o gosto popular, causando um verdadeiro furor entre os espectadores, quando os artistas lusitanos aqui chegavam trazendo em seus repertórios as grandes produções dos espetáculos revisteiros.

1.3 - Entra em cena o Teatro de Revista

Assim como as demais variantes do teatro ligeiro, o gênero revista era visto com preconceito por parte de uma elite cultural, de críticos e de estudiosos que, por muito tempo, ignoraram sua importância cultural, tratando-o apenas como um capítulo à parte na história do teatro. Somente no final do último século começaram a surgir estudos sobre o teatro de revista, entre os quais destacamos *História do teatro de revista em Portugal* (1984), de Luiz Francisco Rebello, *O teatro de revista no Brasil: das origens à primeira guerra mundial* (1988), de Roberto Ruiz³³, *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções* (1991)³⁴ e *Não adianta chorar: teatro de revista brasileiro... oba!* (1996), ambos de Neyde Veneziano. O trabalho desses pesquisadores impulsionou uma série de novos estudos, evitando que o teatro de revista caísse no esquecimento e possibilitando a compreensão de seu valor ao contribuir para a formação da cena teatral brasileira.

Baseando-se nas pesquisas de Robert Dreyfuss, Luiz Francisco Rebello aponta que o teatro de revista surge no século XVIII, nas barracas de feira de

³³ Roberto Ruiz é filho da segunda Pepa Ruiz.

³⁴ O livro *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções* foi relançado em 2013, sendo esta última edição que utilizamos em nossa pesquisa.

São Lourenço e São Germano, na capital francesa. Embora ainda não houvesse essa denominação, a primeira representação do gênero ocorreu em 1715. Em 1728, dois atores italianos, Dominique Filho e Romagnesi, escreveram e interpretaram *A Revista dos Teatros*, que fazia uma amostragem de todas as peças representadas durante o ano anterior, criticando negativa ou positivamente o trabalho dos autores e atores. Uma nova geração de autores revisteiros surgiu na França a partir da Restauração, inserindo o comentário político nos espetáculos, atribuindo ao gênero um novo formato. Assim, o termo “revista” se refere a uma revisão dos acontecimentos, inicialmente recortados do período que compreendia os doze meses anteriores. Com o objetivo de passar em resumo os principais acontecimentos do ano, criticando-os de forma satírica, o gênero passou a ser chamado *revue de fin d’année* na França, e *revista de ano* em Portugal, sendo este um dos primeiros países a se instalar e a definir seus próprios traços.

Em janeiro de 1851, nasceu a primeira revista portuguesa: *Lisboa em 1850*, de Francisco Palha e Latino Coelho. Como se pode perceber, o próprio título do espetáculo já anunciava que os acontecimentos do ano anterior iriam ser mostrados em retrospectiva. Apesar de não ter sido compreendida na estreia, o público logo começou a compreender as alusões e chistes, habituando-se ao novo gênero, o que fez com que o espetáculo permanecesse em cartaz por mais de um mês³⁵. A principal matéria prima dessa primeira revista era a alusão à atualidade literária e teatral. Neste mesmo ano, a política de Portugal começou a passar por mudanças que eram criticadas nos textos revisteiros levados à cena. Enquanto a revista começava a sofrer as primeiras censuras, aumentava o número de teatros em que era colocada em cartaz³⁶.

A primeira revista brasileira se intitulava *As Surpresas do Sr. José da Piedade*, sendo apresentada em janeiro de 1859, no Teatro Ginásio. A peça fazia uma revisão dos acontecimentos de 1858, bem como as ideias e costumes portugueses que constituíam a vida da sociedade fluminense da época. Foi retirada de cartaz pela polícia no terceiro dia de apresentação. Somente em 1875, dezesseis anos depois, uma nova revista estreia no Teatro Fénix. *Rei morto, rei posto*, escrita pelo brasileiro Joaquim Serra, foi

³⁵ Cf. REBELLO, 1984, p. 55.

³⁶ Cf. REBELLO, 1984, p. 61.

considerada por Machado de Assis “original e engenhosa na forma, com alusões finas, sem ofensa, e verdadeiramente literárias.” (MAGALHÃES JUNIOR *apud* REBELLO, 1984, p. 51).

Em Portugal, aumentava o número de autores que se dedicavam a escrever espetáculos revisteiros. Aos poucos, o gênero começava a ganhar novas características. Em 1874, um período difícil enfrentado por Sousa Bastos, obriga o autor e empresário português a escrever *Entre as broas e as amêndoas*, a primeira revista que faz referência a um período trimestral. O texto escrito em parceria com Baptista Diniz não agradou ao público lisboeta que já estava acostumado a assistir aos espetáculos com formato de uma resenha anual. No entanto, o dramaturgo e empresário insistiu no novo formato da revista, de modo que o público foi se acostumando com a representação desse gênero ao longo do ano³⁷. Assim, os espetáculos deixaram de fazer referência ao período de doze meses, começando a surgir revistas trimestrais, semanais, até que essa alusão a um período específico desaparecesse por completo.

A revista fazia referência aos acontecimentos políticos, sociais, econômicos, literários, artísticos, mundanos e religiosos, sendo esta última categoria tratada discretamente. O humor com que tais aspectos eram tratados contribuiu para que o teatro de revista caísse no gosto popular. Mesmo assim, havia quem não gostasse do gênero acusando-o de

quebrar os laços da disciplina moral, aviltar as tradições honrosas, especular com os sentimentos patrióticos do povo, expor em efígie à troça popular os homens públicos, tornar o teatro em patíbulo e o autor em carrasco, não ter classificação na literatura, ser enfim, a prova mais real da decadência da arte entre nós... (REBELLO, 1984, p. 19).

O valor negativo que era atribuído à revista devia-se ao fato de serem tratados em cena assuntos considerados abusivos ou até mesmo imorais para a época. Rebello discorda desse julgamento, afirmando que mesmo em outros gêneros, como na opereta, na comédia e no próprio drama, podia-se notar a ausência de regras morais. O autor também ressalta que tais julgamentos não permitiram que renomados escritores, como Guerra Junqueiro, Guilherme de Azevedo, Urbano de Castro e Manuel Roussado, em Portugal; Lambert Thiboust,

³⁷ Cf. REBELLO, 1984, p. 25.

Clairville e Dumanoir, na França; e Artur Azevedo, no Brasil; sentissem-se rebaixados por se dedicarem à escrita desse gênero (p. 19).

Além do motivo apresentado acima, ao texto revisteiro não era atribuído o valor de uma obra dramática. Para melhor compreensão desse julgamento, façamos um comentário sobre a organização dos textos, tendo como base os estudos de Neyde Veneziano (2013), que tão bem delimitou a estrutura do teatro de revista. Os textos eram divididos em três atos, compostos por diversos quadros interligados por um fio condutor. O espetáculo iniciava com um Prólogo, também chamado de quadro de abertura, cuja tendência era a fantasia ou magia. As cenas se passavam no Olimpo, no Parnaso ou em qualquer outro lugar fantástico, mitológico ou extraterrestre. Desse lugar, os personagens centrais saíam em fuga, busca ou perseguição, desencadeando o movimento do fio condutor, o que possibilitava o desenrolar dos fatos. O Prólogo não devia ser curto ou longo demais, de modo a dinamizar o primeiro ato que deveria ser o mais forte do espetáculo. Dessa forma, o enredo era composto por um argumento narrativo flexível, o que possibilitava a inserção de diferentes quadros, como esquetes de comédia e canções. Essa característica permitia que os textos fossem frequentemente alterados, relacionando-os com a atualidade, como veremos adiante o *Tim tim por tim tim*, de Sousa Bastos, sendo representado e apreciado durante anos subsequentes, em diversas localidades, por diferentes elencos e companhias. No Brasil a revista também vai adquirindo suas próprias formas. A revista de ano de 1891, *O Tribofe*, escrita por Artur Azevedo, tinha como argumento a chegada de uma família de roceiros à capital federal procurando o noivo da filha Quinota. No decorrer da busca, a família se depara com acontecimentos do ano anterior, sendo esta uma oportunidade para tecer comentários e críticas sobre a grande cidade. O enredo era tão bem desenvolvido que, mais tarde, o autor fez algumas modificações, resultando na obra *A Capital Federal*, em que Pepa Ruiz interpretaria a espanhola Lola.

O personagem central que, conforme já foi mencionado, funcionava como fio condutor do espetáculo, era o *compère*, que significa “compadre” em português. Com habilidade de apresentador, comentarista, dançarino, cantor, bufão e contador de piadas, atravessava a revista de ponta a ponta costurando os diversos quadros. Também era comum haver uma dupla de compadres,

sendo o primeiro mais bobo e o segundo vivo e esperto. Quando a dupla era um casal, a mulher era a *commère* (comadre). O *compère* era mais popular, grosseiro, trapalhão, que se contrapunha a uma *commère* mais culta, requintada e refinada, que falava francês e explicava certos termos ao seu parceiro bobo e ingênuo. Enquanto esses personagens fugiam, corriam, procuravam, caminhavam ou simplesmente mostravam a cidade a um visitante, iam se deparando com as cenas episódicas, por meio das quais criticavam a realidade imediata, satirizavam temas políticos e proporcionavam ao espectador uma bem-humorada retrospectiva anual.

Sem a presença destes personagens que atuavam como fio condutor, os quadros apresentados no interior dos três atos não teriam nenhuma conexão entre si. Os quadros episódicos eram os mais variados. Podia haver os quadros de comédia, também conhecidos como esquetes, que são cenas curtas construídas a partir de uma trama simples e com teor cômico. Sem o uso de cenários ornamentados tampouco de grandes efeitos, as cenas procuravam reproduzir de maneira naturalista o ambiente em que as histórias se passavam. Por outro lado, os quadros de fantasia se destacavam pelo luxo, a iluminação e a beleza dos cenários e figurinos. Eram números musicais que se passavam em lugares fantasiosos, como a lua, as estrelas, o Oriente e, com o passar do tempo, começaram a receber um cuidado maior, sendo que, em 1940, o luxo imperava em suas montagens. Não só o luxo tomou conta desses números, mas também o apelo sexual, exibindo os corpos de lindas mulheres que desfilavam em uma passarela que avançava em forma de meia lua do palco para a plateia. Também faziam parte da estrutura os números de cortina, que consistiam em apresentações feitas na frente de uma cortina que abria horizontalmente atrás do pano de boca. Eram números simples e ligeiros como canções e monólogos, cujo objetivo era preencher o tempo enquanto eram feitas as mudanças de cenário.

Cada ato se encerrava com uma apoteose, sendo esta um encantador quadro musical que tinha como objetivo arrancar aplausos da plateia. Geralmente este quadro final exaltava a pátria, homenageava alguma figura histórica ou celebrava algum acontecimento importante³⁸. A exaltação da pátria

³⁸ Cf. VENEZIANO, 2006, p. 154.

esteve presente nas apoteoses principalmente entre 1914-1918, período em que ocorreu a Primeira Guerra Mundial. Nesse quadro final, toda a companhia ou elenco entrava em cena cantando para a plateia.

Além desses elementos estruturais, havia outros componentes indispensáveis no processo de criação revisteiro. Um dos procedimentos mais significativos é a tipificação, sendo esta a construção de personagens baseada no estereótipo de figuras populares, sem haver aprofundamento psicológico em suas composições. São tipos populares as figuras do malandro, da mulata, do caipira e dos estrangeiros, como o português, cuja figura até hoje está presente em programas humorísticos e anedotas. Como no início do século XX a população do Brasil já se caracterizava pela mistura de raças, os personagens representados na cena das revistas brasileiras eram o espelho do panorama social da época. Enquanto o português passou a ser um tipo que tinha presença marcada nas revistas do Rio de Janeiro, em São Paulo se viam em cena italianos, turcos e caipiras, correspondendo ao tipo de imigração que chegava à cidade³⁹.

Outro recurso presente nas revistas era a caricatura viva, também comum em outros gêneros cômicos. Consistia na imitação de uma personalidade da política, das artes, das letras ou da sociedade. Imitava-se ao máximo o seu gestual, o vestuário, o penteado e o modo de falar. Apesar de aparecer sob um cognome, era possível uma identificação rápida, incitando o riso do espectador. No entanto, essa alusão a figuras conhecidas foi proibida pela censura durante alguns períodos, assim como a abordagem de temas políticos e referências a instituições ligadas ao Estado. Segundo Rebello, a censura às alusões pessoais, bem como à crítica política foi o motivo principal de uma grande transformação sofrida pela revista em Portugal. Em meados de 1890, proibidos de fazer alusões pessoais e comentários sociais ou políticos, os autores começaram a substituir essa crítica por insinuações de teor sexual e erótico. Esse foi um caminho encontrado pelos revistógrafos para garantir a comicidade do espetáculo. Sousa Bastos soube explorá-lo muito bem, conciliando com a estrutura e as convenções que a revista apresentava desde o seu surgimento⁴⁰.

³⁹ Cf. VENEZIANO, 2006, p. p. 21.

⁴⁰ Cf. REBELLO, 1984, p. 97.

Apostar na sensualidade das atrizes, que mais tarde ficariam conhecidas como vedetes⁴¹, foi o modo encontrado pela revista francesa para driblar a censura, sendo também o meio ao qual recorreram os portugueses. Em um tempo em que ensinavam às mulheres que a modéstia era sua grande virtude e que as moças direitas não deveriam se exhibir, comportando-se com simplicidade, as vedetes agiam no palco exatamente ao contrário, motivo pelo qual foram vítimas de preconceito. Seus corpos eram exibidos em figurinos belíssimos, atraindo os olhares da plateia masculina. Segundo Veneziano (2010), “Machado de Assis fez campanha declarada contra aquelas meias tão justinhas que quase deixavam ver as próprias pernas!” (p. 20). Dotadas de charme e elegância, cantavam, dançavam, alfinetavam os políticos e faziam piadas maliciosas, que eram ditas de forma indireta, recorrendo à alusão e ao duplo sentido⁴². Segundo Veneziano, Pepa Ruiz é considerada a primeira grande vedete que a revista conheceu em Portugal⁴³ e o duplo sentido presente nas canções que cantava no *Tim tim por tim tim*, “teria incitado os autores nacionais a utilizar cada vez mais o *double-sens* como prática revisteira das mais marcantes” (VENEZIANO, 2013, p. 254). Para que um texto de duplo sentido fosse considerado bem escrito, era necessário que o autor utilizasse palavras que soassem obscenas, porém, ao final do número, transferia-se a malícia para o ouvido do espectador. A plateia cultivou o gosto pelos números de *double-sens*, exigindo que fossem inseridas piadas cada vez mais picantes. Assim foi criado o número de plateia, que consistia na descida de uma vedete até a plateia, onde fazia uma brincadeira maliciosa com o público masculino. O apelo sexual se tornou tão comum que, nas últimas revistas apresentadas, ocupava o tema central, sendo tratado de forma indelicada e sem o uso do duplo sentido.

⁴¹ Veneziano (2010) afirma que há controvérsias quanto à origem desse termo. No italiano arcaico, *vedetta* quer dizer *pessoa colocada em posto de observação, encarregada da segurança do campo*. Passando para o francês, *vedette* mantém o sentido de *sentinela*. Assim, os franceses inventaram *vedette d'honneur* (vigia de honra), sendo a pessoa que vigia do alto alguém da nobreza ou uma celebridade. A seguir, os franceses passaram a usar o termo para designar *aquela que fica no posto mais alto para chamar a atenção*. Considerando-se que os nomes dessas atrizes eram colocados em destaque no topo dos cartazes, passaram a ser chamadas de vedetes (p.17).

⁴² Cf. VENEZIANO, 2010, p. 16-17.

⁴³ Cf. VENEZIANO, 2010, p. 26.

Também era comum nos espetáculos revisteiros a alegoria, que consiste na personificação de coisas inanimadas, como as instituições, as classes sociais, os gêneros teatrais, as doenças, entre outros. Esse recurso criou quadros obrigatórios, como o da Imprensa, no qual eram apresentados os jornais da época, e o do Teatro, no qual se traçava um panorama das atividades teatrais do ano. As epidemias que atacavam a população do Rio de Janeiro, como a febre amarela, a varíola e a peste bubônica também não escapavam das mãos dos autores, que, por meio da personificação, conseguiam extrair a sátira até mesmo dessas calamidades.

Geralmente os personagens eram introduzidos por uma copla de apresentação, procedimento advindo da ópera romântica e da opereta. Trata-se de uma ária cantada pelo personagem que adentra a cena, apresentando seu nome e outros dados que permitissem sua identificação. Como havia numerosos personagens nas revistas, nem todos se apresentavam com coplas, cabendo este recurso àqueles que mais necessitassem de explicação ou efeito cômico, geralmente empregado pelos personagens alegóricos.

Outro componente do teatro de revista que merece destaque é a linguagem. Os textos apresentavam em suas construções termos eruditos, citações mitológicas, termos em francês e, simultaneamente, o linguajar se aproximava daquele utilizado pelo povo, repleto de neologismos, gírias, trocadilhos e formas que escapavam das regras gramaticais. Veneziano afirma que essa linguagem livre só seria admitida na literatura após a Semana de Arte Moderna. Sendo assim, antes da semana que marcou o início do movimento modernista em 1922, os fatores que constituíram um teatro inteiramente voltado para o povo fizeram com que o gênero revista fosse por muito tempo desvalorizado. Ao utilizar na composição da revista uma linguagem popular, composta de elementos explicativos, de alto teor cômico, além de se aproximar do modo como o povo falava, julgava-se que o texto não possuía valor literário, excluindo toda a sua importância enquanto fenômeno sociocultural.

Contra esse julgamento de valor, Rebello explica que os elementos que compõem a estrutura da revista podem ser observados em obras já consagradas no cânone teatral. Primeiramente, o autor afirma que é possível enquadrar a revista nas categorias fundamentais a que se reduzem os gêneros dramáticos: a tragédia e a comédia. Rebello recorre à *Poética*, de Aristóteles,

que define a comédia como “a imitação de homens inferiores, não todavia quanto a toda a espécie de vícios, mas só quanto àquela parte do torpe que é o ridículo” (ARISTÓTELES *apud* REBELLO, 1984, p. 25). Sendo o ridículo a principal matéria-prima da revista, Rebello afirma que os espetáculos revisteiros pertencem à segunda categoria. Tendo em consideração que a revista é caracterizada por uma estrutura aberta e flexível, composta por cenas independentes entre si e sua temática extraída da atualidade, o autor faz uma comparação com a estrutura de antigas peças gregas, observando um possível parentesco entre obras teatrais já consagradas pelo cânone e o teatro de revista.

Rebello compara a estrutura da peça *Os Pássaros*, de Aristófanes, representada no ano 44 a.C., com a de um espetáculo revisteiro. Como no teatro de revista, possui uma trama extremamente simples. A trama se baseia em dois atenienses que, descontentes com a maldade dos homens, decidem viver com os pássaros e fundar uma cidade ente o céu e terra. O núcleo central da comédia é constituído por um desfile dos mais variados personagens que chegam à nova cidade, em sucessivas cenas totalmente desconexas. Segundo o autor, a mesma estrutura vai sendo mantida em outras formas teatrais que surgem ao longo do tempo, como pode ser observado nas peças de Molière, na França, vinte séculos mais tarde; na *Commedia dell’Arte*, na Itália; chegando até aos autos de Gil Vicente. Rebello observa na estrutura do *Auto da Barca do Inferno* que o Anjo e o Diabo desempenham a função de uma dupla de *compères* em um espetáculo revisteiro, o desfile de vários personagens que nos remetem aos vícios e ridículos da sociedade e uma apoteose com a aparição dos quatro Cavaleiros de Cristo. Sobre essa comparação, Veneziano afirma que

ao se utilizar de personagens alegóricos, ao comentar os fatos do seu presente sob uma ótica crítica, ao passar em desfile as figuras e os tipos da sociedade lusitana no *Auto da Barca do Inferno*, diante dos *compères*, o Anjo e o Diabo, por exemplo, Gil Vicente pode ser considerado não só o primeiro grande dramaturgo, mas também o primeiro revisteiro em língua portuguesa. (VENEZIANO, 2013, p. 28-29)

A partir dessas observações, os pesquisadores tentam mostrar a semelhança existente entre a estrutura e os elementos que compõem os espetáculos revisteiros e de obras mais remotas, notando nestas uma certa ancestralidade

para a revista. O intuito de tais observações é uma tentativa de desfazer o preconceito que, durante muito tempo, tem mantido o teatro de revista à margem dos estudos teatrais.

A partir da definição dada por Aristóteles em sua *Poética*, notamos que as comédias sempre foram tratadas como gêneros teatrais menores, se comparadas ao drama. E, de acordo com as ideias discutidas, não há motivo para que o teatro de revista fique posicionado abaixo de outros textos cômicos. Rebello afirma que tal preconceito advém de uma ideia de cultura elitista que julga uma obra dramática pelo seu valor literário. Como os textos revisteiros não eram publicados, até porque a estrutura dos mesmos permitia uma constante alteração, não recebiam o valor de uma obra dramática por críticos e estudiosos do campo teatral. O pesquisador português chama a atenção sobre essa desvalorização do texto revisteiro, apontando a preferência por parte de historiadores e críticos pelo estudo de obras tão antigas que, sobre sua concepção sabemos apenas o que a memória dos outros registrou ao longo do tempo, a considerar as mudanças ocorridas ao longo dos séculos e reconhecer as novas manifestações culturais. Além do mais, valorizam-se textos que, possivelmente, nunca foram encenados. Rebello ressalta que o texto é apenas um entre os muitos elementos que compõem um espetáculo revisteiro, sendo, portanto, injusto o julgamento do gênero levando em consideração apenas o elemento textual e desconsiderando todos os recursos empregados em sua produção, tais como o cenário, a música, dentre outros tão essenciais para a caracterização do teatro de revista. Conforme foi observado nos estudos de Veneziano, apesar da possibilidade de inserção de quadros e números para compor um espetáculo revisteiro, o seu fazer não era livre, ao contrário, seguia estrutura e convenções específicas. Outro fator que, segundo Rebello, seria motivo de rebaixamento do gênero, diz respeito à sua função de divertimento, o que é inconcebível para o autor português, pois a comicidade exacerbada também é um elemento presente em obras de dramaturgos renomados como Brecht e Molière. O humor, inclusive, foi um dos fatores que contribuíram para que a revista conquistasse o gosto popular, tendo marcante participação de um público que aplaudia em cena aberta, vaiava e dava pateadas, o que fez com que o teatro se tornasse a maior diversão da época.

De acordo com Roberto Ruiz (1988), no folhetim *A Notícia*, no qual Artur Azevedo escrevia a coluna *Theatros*, o autor já respondia sobre as acusações da revista ser apenas um produto comercial. Para o autor e dramaturgo, o que faz uma peça inferior não é o gênero ao qual pertence, mas a maneira como é escrita. Segundo ele, na França autores renomados escreviam revistas e outros gêneros ligeiros (p. 59-60). Sobre o alcance popular da revista no território lusitano, Rebello faz uma citação de António Pedro, na qual o estudioso afirma que “a coisa mais parecida com o teatro em Portugal são os espetáculos de revista” (PEDRO *apud* REBELLO, 1984, p. 18). E acrescenta: “apesar de tudo e de todos os defeitos, que vêm em geral da pretensão, a revista continua ainda a ser em Portugal o único espetáculo teatral que não ofende os olhos e os ouvidos do amador de teatro” (PEDRO *apud* REBELLO, 1984, p. 18). Já no Brasil, segundo Veneziano (2013), apesar de não ser levado a sério pela elite intelectual, o teatro de revista contribuiu para a descolonização do teatro brasileiro, pois por meio dele é que foram fixados cenários e costumes próprios, além de estabelecer uma linguagem mais próxima a que era falada em nosso país (p. 275). Portanto, tratar o teatro de revista como um gênero menor seria negar toda a sua importância sociocultural. Além disso, a grande procura pelo teatro de revista no Brasil incentivou a vinda de diversos artistas, que contribuíram muito para a cena teatral brasileira. Segundo Veneziano,

o entusiasmo do público transformava o Rio de Janeiro no grande centro teatral da América do Sul, atraindo também para cá, mais e mais, elencos estrangeiros de excelente qualidade, numa disputa saudável e enriquecedora com os artistas nacionais. (VENEZIANO, 2013, p. 63).

Dentre os muitos artistas que participaram do trânsito cultural entre Portugal e Brasil, destacamos o português Antonio de Sousa Bastos (1844-1911), já mencionado anteriormente. Começou sua carreira como jornalista, colaborando com diversos periódicos que se ocupavam de noticiar a cena teatral, tais como *O Palco* e *A Arte Dramática*. Possuindo uma paixão pelo teatro, foi autor e tradutor de dramas, comédias, operetas e revistas, sendo neste último gênero que seu nome rapidamente se tornou uma referência. No total foram mais de vinte revistas, dentre as quais se destacam *Tim tim por tim tim* (1889), *Sal e Pimenta* (1894) e *Talvez te escreva* (1900). Além de dramaturgo, Sousa Bastos

ocupou no teatro as funções de ensaiador, diretor técnico e empresário. Essas funções não foram desempenhadas somente em Lisboa, mas também no território brasileiro, passando pelo Rio de Janeiro, São Paulo, Pará e Pernambuco. Também foi autor de importantes obras como *Cousas do Teatro* (1895), *Dicionário do Teatro Português* (1908) e, conforme já mencionamos, *A Carteira do Artista* (1896) e *Recordações de Teatro* (1947).

Depois do sucesso obtido em Lisboa, com 109 representações consecutivas, a revista *Tim tim por tim tim* foi trazida ao Brasil em 1892, sendo um dos espetáculos mais reprisados em nosso país. Suas remontagens eram sinônimo de êxito e lucro, chegando a ser encenado simultaneamente em diversas cidades do país, por diferentes elencos e companhias. Apesar dos vários artistas que representaram a revista *Tim tim por tim tim* nas numerosas montagens ao longo dos anos, um único nome esteve ligado ao espetáculo: o de Pepa Ruiz. A atriz espanhola repetiu no Brasil a mesma sensação causada em Portugal, marcando o reinado absoluto do gênero revista em nosso país e iniciando aqui uma nova fase: a da estrela⁴⁴.

1.4 – *Tim tim por tim tim*

Em 23 de março de 1889, estreava no Teatro da Rua dos Condes, em Lisboa, o espetáculo *Tim tim por tim tim*. O sucesso obtido pelo público e crítica consagrou definitivamente Sousa Bastos como autor do gênero revista e Pepa Ruiz como a primeira vedete do teatro musicado em Portugal⁴⁵. O êxito obtido pelo autor se deve, conforme já foi mencionado, ao modo como inserira as alusões sexuais e o duplo sentido erótico no texto, ao cuidado dedicado aos cenários e figurinos, aos variados números musicais, à escolha de belas atrizes que sabiam extrair a malícia presente no texto e manter uma cumplicidade com o espectador. Assim, a atriz espanhola Pepa Ruiz deslumbrava o olhar dos homens lisboetas com suas piscadelas⁴⁶. Porém, antes que começasse a encantar as multidões, a “endiabrada” espanhola, como se referiam os jornais

⁴⁴ Cf. RUIZ, 1988, p. 33.

⁴⁵ Cf. REBELLO, 1984, p. 95.

⁴⁶ Cf. VENEZIANO, 2011, p. 61-62.

da época, conquistaria o autor e empresário Sousa Bastos⁴⁷. E foi em sua companhia, que a atriz chega ao Brasil em 1881, repetindo o sucesso que fizeram em Portugal⁴⁸. No entanto, é em 1892, três anos após a estreia do *Tim tim por tim tim* em Lisboa, que o Rio de Janeiro conhece a revista portuguesa que se tornaria o espetáculo mais reprisado em nosso país e converteria a atriz espanhola também em um ídolo para o público brasileiro.

Segundo Sousa Bastos, na *Carteira do Artista*, “Pepa tornou-se popularíssima e efetivamente ainda em teatro português não aparecera outra atriz como ela para dar vida e animação a uma revista. Tinha petulância, graça e *chic* para o gênero” (SOUSA BASTOS, 1898, p. 348). Além de seu talento, desenvoltura e carisma, a interpretação de 18 personagens no *Tim tim por tim tim* marcou definitivamente a sua carreira. De acordo com uma coluna da *Gazeta de Notícias*, publicada no Rio de Janeiro em 30 de agosto de 1892, os papéis interpretados por Pepa Ruiz foram: a Primavera, a Toureira, uma Italiana, uma Francesa, uma Espanhola, uma Baiana, uma Portuguesa, uma Estudante, uma Camareira, a Moda de 1830, Benoiton, a Atualidade, os Futuros decotes, Eva no paraíso, uma Duelista, uma Andorinha, uma Rata e a Carrasquinha. Embora já tenhamos conhecimento de que o processo de construção de personagens no teatro de revista se baseasse na tipificação, isso é, nos estereótipos de figuras populares, ressaltando suas características externas, não havendo assim aprofundamento psicológico em suas composições, a aptidão da atriz espanhola em representar essa diversidade de papéis chama a atenção desde a época e marca definitivamente sua carreira. Vale lembrar que a atriz também representou variados papéis em outros espetáculos, dos quais forneceremos mais detalhes no capítulo destinado a narrar o período em que viveu no Rio de Janeiro, sendo esta característica utilizada nos reclames das peças para atrair o público a garantir a lotação dos teatros.

⁴⁷ Cf. RUIZ, 1988, p. 30.

⁴⁸ Embora Mencarelli (2003) afirme que Pepa Ruiz foi esposa de Sousa Bastos, supomos que os dois tiveram apenas um relacionamento amoroso, uma vez que o autor não informa que foram casados no perfil biográfico dedicado à atriz na *Carteira do Artista*. No mesmo livro, menciona que foi casado com outra atriz espanhola, Palmira Bastos, que também desempenhou os papéis da Pepa no *Tim tim por tim tim*, depois que a atriz espanhola se mudou definitivamente para o Brasil (p. 205).

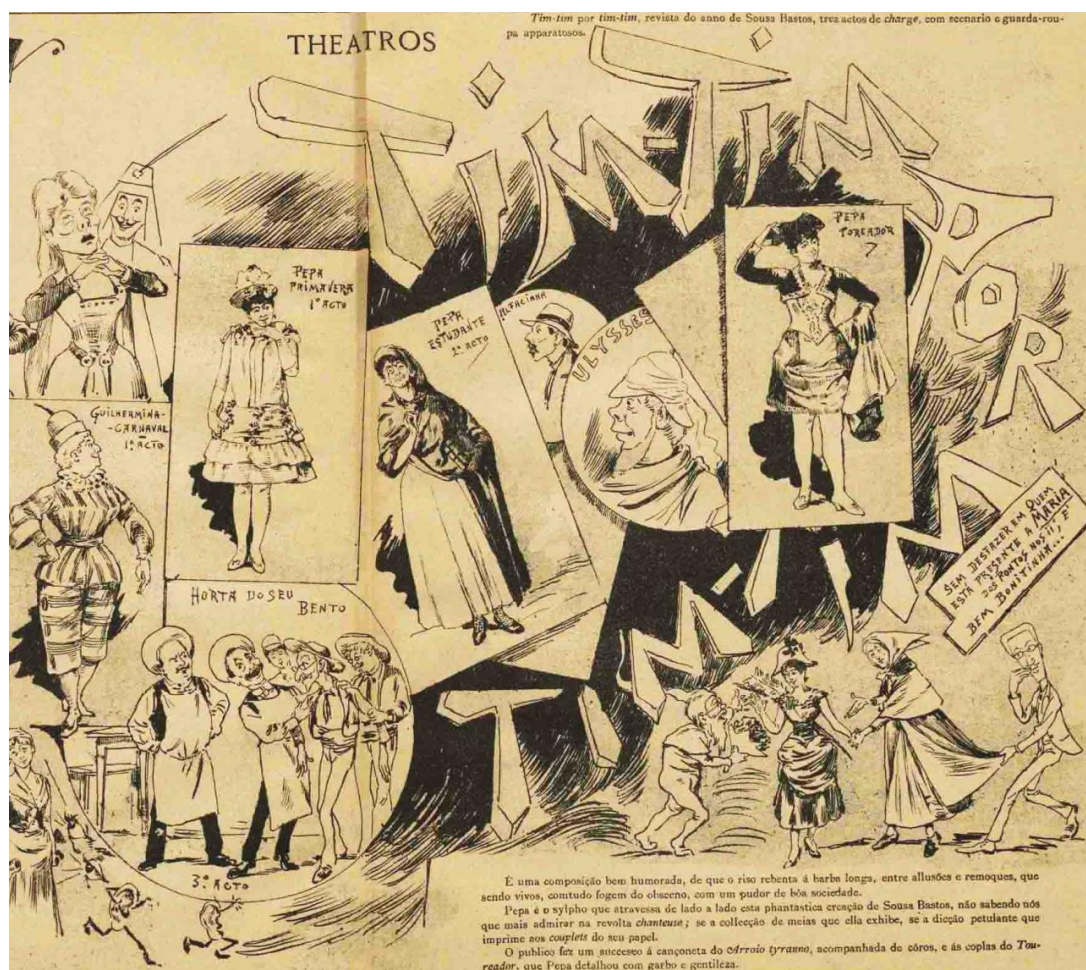


Figura 4: Ilustração dos personagens da revista *Tim tim por tim tim*. Observam-se os seguintes personagens interpretados por Pepa Ruiz: a Primavera, a Estudante e o Toureiro. Transcrição: Pepa é o silfo que atravessa de lado a lado esta fantástica criação de Sousa Bastos, não sabendo nós que mais admirar na revolta *chanteuse*; se a coleção de meias que ela exhibe, se a dicção petulante que imprime aos *couplets* do seu papel. O público fez um sucesso à cançoneta do *Arroio tyranno*, acompanhada de coros, e às coplas do *Toureador*, que Pepa detalhou com garbo e gentileza. Fonte: *Pontos nos ii*, Lisboa, 28 mar. 1889. nº 202, p. 100-101. Disponível em: <<http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt>>

Conforme a estrutura das revistas da época, o *Tim tim por tim tim* se dividia em três atos, e estes em variados quadros. Seguindo as tendências do prólogo, o início da trama se situa na gruta de Calipso, onde o herói Ulisses se encontra retido pela ninfa, conforme a mitologia. A fim de livrar-se do tédio em que se encontra, o herói grego resolve sair da gruta da ninfa, partindo para Lisboa, cidade que, segundo a lenda, foi fundada por ele ao passar pelo território lusitano em uma de suas viagens. Conforme exposto anteriormente, assim como os demais textos revisteiros, a revista de Sousa Bastos possui um argumento narrativo tênue, desempenhando Ulisses o movimento do fio condutor do espetáculo.

Chegando à capital portuguesa, Ulisses vai até Mercúrio, pedindo-lhe uma audiência com o Tempo. Mercúrio apresenta-lhe as estações Outono, Inverno e Primavera, que, assim como o Dia e a Noite, aparecem personificados. Após assistir às apresentações das estações, por meio de suas respectivas coplas, o herói mitológico se encontra com Lucas, um marceneiro aposentado, e decide ficar em Lisboa para, juntos, tornarem-se escritores dramáticos. Ulisses e Lucas formam a dupla de *compères*, seguindo para a *Cozinha Dramática* para aprenderem como se escreve uma revista. O Cozinheiro anuncia então o desfile dos temperos necessários para a construção de uma revista: o Azeite, o Vinagre, o Cravo, a Canela, a Salsa, a Azeitona, a Pimenta, o Colorau, o Sal e a Mostarda. Todos esses personagens são representados de forma alegórica, sendo encenados por belas mulheres com o objetivo de encantar a plateia masculina. A apresentação dos temperos é marcada pela malícia no texto que, conforme vimos anteriormente, segundo diversos estudiosos do campo, trata-se de um recurso utilizado por diversos autores para substituir as piadas políticas proibidas pela censura. Assim, é passada em revista a cidade de Lisboa, continuando a exibição de mulheres. No quadro *Concurso Internacional*, mulheres de diversas nacionalidades, todas interpretadas pela Pepa, entram em cena cantando canções de seus respectivos países. Ressaltamos aqui que as personagens de diferentes nacionalidades se apresentavam em sequência, havendo assim, pouco tempo para que a atriz se caracterizasse ou mudasse as feições para interpretar a personagem seguinte. Segundo Alberto Tibaji (2014), o sucesso do quadro perdurou por muito tempo, tanto em Portugal como no Brasil, sendo também inserido por Sousa Bastos na revista *Tam Tam*, conforme era possibilitado pela estrutura do gênero. Sobre o desempenho da atriz espanhola, Santos Gonçalves comenta:

Os cinco primeiros, uma cena a que Sousa Bastos pôs o título de Concurso Internacional, - consistem na apresentação de outros tantos tipos diversos de mulher – a italiana, a francesa, a espanhola, a baiana e a portuguesa – cantando cada uma alguma das canções mais em voga do seu país.

Este trabalho é simplesmente um dos mais primorosos que Pepa tem feito.

Nenhuma das cinco mulheres se parece com a outra. A suave melancolia da italiana cantando em tom meigo e dolente a *Mandolinata*, a alegre desenvoltura da francesa entoando uma cançoneta petulante, o *salero* inexecedível da espanhola executando

uma canção característica, a voluptuosidade langorosa da baiana exibindo umas trovas brasileiras cheias de cunho nacional, e a graça nativa da portuguesa cantando o fadinho, tudo isto Pepa faz destacar tão bem e frisa tão perfeitamente e acentua de tal forma, que, de mais formações, mal parece uma só atriz a desempenhar os cinco papéis. (GONÇALVES *apud* TIBAJI, 2014, p. 173-174)

Em seguida, o espetáculo segue com o desfile de mulheres, passando em revista a presença feminina no mercado de trabalho. São representados os novos cargos ocupados pelas mulheres na época, como *telegrafista*, *telefonista* e *doutora*, em contraposição às profissões mais antigas exercidas por elas, tais como *parteira* e *camareira*. Veneziano (2011) afirma que o próprio texto do espetáculo era apenas um pretexto para o desfile de mulheres. Essa afirmação pode ser reiterada em um dos diálogos entre o Cozinheiro e os *compères* Ulisses e Lucas, na cena da *Cozinha Dramática*:

Ulisses (para o cozinheiro) – Devias fornecer-nos uma cena interessante.

Cozinheiro – Posso até fornecer cenas diversas. Em que gênero deseja?

Ulisses – O que mais agrada!

Cozinheiro – Nesse caso, mulheres!

Lucas – Está visto! Não há peça que deixe de agradar com mulheres galantes. (SOUSA BASTOS *apud* VENEZIANO, 2011, p. 61)

Apesar do sucesso de público e crítica, também havia quem não aprovasse a peça. O crítico português Fialho de Almeida afirmava que a peça poderia ter como título “A Pepa em três atos e vinte e nove pares de meias justas” (ALMEIDA *apud* REBELLO, 1984, p. 95), como se o espetáculo tivesse sido concebido com o único objetivo de “colar às afrodisias de uma rapariga plástica, com seu fiozote de voz correndo entre dolências, pretextos de *travestis*, de cançonetas coxas, decotes umbilicais, fraldas fendidas (...)” (ALMEIDA *apud* REBELLO, 1984, p. 95). Com essa crítica, Fialho de Almeida se referia ao marcante fato da atriz espanhola interpretar uma grande variedade de papéis no espetáculo e ao desfile das belas e atraentes atrizes que divertiam o público com piadas de duplo sentido, que faziam alusão ao sexo, recurso ao qual recorreram os autores revisteiros após a lei de Lopo Vaz, que proibiu as piadas políticas⁴⁹.

⁴⁹ Apesar de Fialho considerar o *Tim tim por Tim tim* como o espetáculo que marca essa nova fase da revista, Rebello esclarece que há um equívoco por parte do crítico, informando que a lei fora publicada no *Diário do Governo* em 7 de abril de 1890, ou seja, no ano seguinte ao da estreia da revista de Sousa Bastos (p. 110). Sendo que o *Tim tim por tim tim* estreou antes da

Segundo Roberto Ruiz, a Pepa extraía os duplos sentidos presentes nos textos e nas letras das canções e interpretava-os de maneira única. A cançoneta *Caluda, José!*, composta por Sousa Bastos, era cantada e interpretada pela atriz espanhola num crescente de gestos, olhares e intenções:

O meu maridinho,
gentil, galantinho,
se chama José. (bis)
Não, não é um papalvo,
coitado, mas calvo,
lá isso é que é. (bis)
Mas não é defeito
Pois tem muito jeito...
Ai! ai! ai! ai! ai! (bis)
Caluda, José!

Não pensem que minto,
oculto o que sinto,
ao pobre José. (bis)
P'ra ser bem amada
Me finjo zangada,
às vezes, até. (bis)
Comigo não manga,
mas se passa a zanga...
Ai! ai! ai! ai! ai! (bis)
Caluda, José!

Recordo-me ainda,
da noite mais linda
que tive, por fé! (bis)
Sem que eu lhe pedisse
Que coisas me disse
o bom do José! (bis)
Eu toda tremia,
não sei que sentia...
Ai! ai! ai! ai! ai! (bis)
Caluda, José!

Um dia, no campo,
vi um pirilampo.
Que lindo que é! (bis)
Eu quis agarrá-lo,
caí do cavalo...
Não fiquei de pé... (bis)
E nesse momento,
as saias co'o vento...
Ai! ai! ai! ai! ai! (bis)
Caluda, José!

Depois d'umas brigas,

lei ser promulgada, existe aí uma contradição sobre a inserção das piadas de cunho erótico em substituição dos comentários políticos. Concluímos que a lei pode ter determinado as representações posteriores, no entanto, a inserção dessas piadas na peça *Tim tim por tim tim*, representada no ano anterior, indica que a censura vinha se consumando ao longo do tempo.

comprou-me umas ligas,
bem lindas, até! (bis)
Quis pô-las com jeito,
com todo respeito,
o bom do José! (bis)
Mas deu de repente
um beijo fremente...
Ai! ai! ai! ai! ai! (bis)
Caluda, José!

Ao jardim por birra
eu fui ver a *Mirra*
e mais o José. (bis)
A' vinda pr'a baixo
aquele diacho
não quis viz a pé. (bis)
N'um trem bem fechados,
e muito chegados...
Ai! ai! ai! ai! ai! (bis)
Caluda, José!

Contei bem a medo,
e muito em segredo,
ao bom do José (bis)
que tinha um sinal,
mas não disse qual
o sítio em que é. (bis)
Vai ele, n'um dia,
enquanto eu dormia...
Ai! ai! ai! ai! ai! (bis)
Caluda, José!

Se vai tomar banho
Eu sempre acompanho
O bom do José. (bis)
E para o lavar
costumo chegar
da tina p'r'ó pé. (bis)
Caiu-me o sabão...
Eu meti a mão...
Ai! ai! ai! ai! ai! (bis)
Caluda, José!

No meu dia d'anos,
o rei dos maganos
deu-me um salsifré (bis)
Depois do banquete
n'um tal gabinete
que não sei qual é. (bis)
No fim houve aposta
depois da lagosta...
Ai! ai! ai! ai! ai! (bis)
Caluda, José!

Um dia, de trem,
eu fui p'rá Belém
e mais o José (bis)
O sol dava em cheio,
com todo o receio,
cheguei-me p'r'o pé (bis)

Correu as cortinas
de sedas bem finas...
Ai! ai! ai! ai! ai! (bis)
Caluda, José!
(SOUSA BASTOS, s.d., p. 3-8).

De acordo com Roberto Ruiz, a interpretação que a atriz dera à cançoneta “brejeira” obtinha tanto sucesso que bastava anunciá-la para que os teatros enchessem. Pudemos verificar a veracidade dessa informação durante a leitura dos periódicos, em que o título da canção é encontrado em destaque nos anúncios de diversos espetáculos em que era inserida nos intervalos, como também era a atração em festivais e benefícios. O pesquisador atenta para o efeito da composição de tais versos e ao modo como a atriz extraía deles o sentido, considerando os costumes da época.

Segundo a pesquisa musical de José Ramos Tinhorão (2006), a revista *Tim tim por Tim tim* difundiu versos de canções por todo o Brasil, que integraram-se ao folclore infantil e ao nosso cancionero popular. De acordo com Tinhorão, nos três atos da revista de Sousa Bastos eram cantadas 45 músicas⁵⁰, entre elas canções, cantigas e modinhas de nove regiões de Portugal, estribilhos do rasga (um canto popular africano), além de um *lundu-baiano* com o título de *Mugunzá*, com letra de Bernardo Lisboa e música de Francisco Carvalho. O título fazia referência a uma comida típica da Bahia e que, fora do estado, era quase desconhecida⁵¹. Pepa extraía da canção efeitos maliciosos, requebrando e oferecendo mugunzá à plateia⁵²:

Para fazer bom mungunzá
Todo o cuidado se emprega (bis)
Como eu jeitosa não há
Baiana pura não nega

Doce apurado
Leite bem grosso
Coco ralado
Prove seu moço
Ah!

Prove e depois me dirá
Se gostou do mugunzá (bis)
Ioiô

⁵⁰ Provavelmente, Tinhorão se refere a uma das diversas adaptações do *Tim tim por tim tim*, pois no anúncio de estreia da peça no Brasil, publicado pela *Gazeta de Notícias*, consta que havia 57 números de música (*Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 30 ago. 1892. nº 242, p. 8).

⁵¹ Cf. VENEZIANO, 2010, p. 27.

⁵² Cf. VENEZIANO, 2011, p. 62.

Iaiá
Vendendo estou bom mugunzá
(LISBOA; s.d. p. 1-3).



Figura 5: Capa do libreto com a letra e a partitura do *Mugunzá*. Transcrição: *O Mugunzá, lundu-baiano* cantado com grande sucesso pela distinta atriz-cantora Pepa Ruiz no 2º ato da revista *Tim tim por tim tim*, de Souza Bastos. Fonte: Acervo Digital da Biblioteca Nacional.

O *lundu-baiano* merece destaque, pois dentre as mulheres de diversas nacionalidades interpretadas pela Pepa no espetáculo, era cantado pelo personagem da Baiana, um tipo genuinamente brasileiro. A personagem, que também aparecia nos espetáculos sob a designação de Mulata, criou um estereótipo elegante e sensual da figura popular⁵³. Na capa do libreto que contém a letra e partitura da canção *O Mugunzá*, publicado no Rio de Janeiro (s.d.), há uma ilustração da atriz caracterizada com a personagem brasileira. A nacionalidade dessas personagens podia variar conforme a vontade do

⁵³ Cf. VENEZIANO, 2013, p. 176.

encenador⁵⁴, de modo que o espetáculo se adequasse ao contexto da localidade onde era representado. Segundo Veneziano (2011), Pepa Ruiz ficaria mais conhecida pela interpretação da Baiana, que também deu origem ao número de plateia, que consistia na descida da vedete até a plateia, onde cantava algumas estrofes com duplo sentido e fazia alguma improvisação com o público masculino. A pesquisadora afirma que, antes do *Tim tim por tim tim*, não foram encontrados registros desse número na revista brasileira. Mais tarde o número em que a vedete descia à plateia evoluiu e se tornou o ponto alto do espetáculo. A Baiana não só agradou como também serviu como referência para que outros artistas estrangeiros comesçassem a interpretar outros tipos brasileiros, o que contribuiu para a nacionalização do nosso teatro⁵⁵. Daí em diante, a atriz espanhola se especializaria cada vez mais em tipos brasileiros e, assim, Sousa Bastos começou a perder a grande estrela de sua revista, devido ao acolhimento que aqui recebera do público e que talvez a tenha motivado trocar as terras lusitanas pelo nosso país.

Sousa Bastos afirma que o êxito obtido pelo espetáculo no Brasil fora ainda maior que em Portugal, sendo representado durante anos subsequentes por diversas companhias, em diversas localidades. Suas remontagens eram sinônimo de êxito e lucro, sendo um dos espetáculos mais reprisados do nosso país e servindo como modelo para muitas outras revistas. O espetáculo marcou também a ascensão da vedete devido ao desempenho que Pepa dava aos seus variados papéis, que sabia como nenhuma outra extrair os efeitos maliciosos do texto e lançar olhares cúmplices aos espectadores, motivos pelos quais seu nome, por muitos anos, esteve relacionado ao espetáculo.

⁵⁴ Os diversos quadros e cenas que compunham o espetáculo também eram constantemente alterados de modo a adequar-se ao lugar e à época em que o espetáculo era encenado. Na Sala Antônio Manoel de Souza Guerra na Biblioteca do *Campus* Dom Bosco da UFSJ, onde se encontram arquivos pertencentes ao amador teatral que a sala homenageia e ao Clube Teatral Artur Azevedo (1905-1985), do qual foi fundador, há quatro exemplares do texto *Tim tim por tim tim*.

⁵⁵ Cf. RUIZ, 1988, p. 39.

CAPÍTULO II - A Pepa em 18 papéis: perfis biográficos da atriz

Em seu camarim, enquanto se preparava para começar a ensaiar *Capital Federal*, de Artur Azevedo, a estrela Pepa Ruiz conversava com o colunista Joe, que escrevia para a sessão *Cinematographo* da *Gazeta de Notícias*. No texto, publicado em janeiro de 1910, o colunista expressa sua incompreensão quanto ao desejo de Pepa de se tornar empresária. Havia quase três décadas desde que ela pisara pela primeira vez em solo brasileiro. Durante a conversa, certamente, Joe pensou em quantas histórias Pepa teria para contar aos seus admiradores. Possivelmente, a ideia do colunista surgiu não somente por meio do conhecimento que possuía da trajetória artística de Pepa Ruiz, mas, principalmente, por reconhecer a importância que o registro de tais memórias fosse deixado para a posteridade, assim como fizeram alguns artistas portugueses que vinham ao Brasil. Seguiu-se a sugestão de que a atriz produzisse seu próprio livro de memórias:

- E por que não escreve você as suas memórias?
- Não tenho tempo. Agora então!
- Isso passa.
- Francamente, era interessante. Quanta gente no meu livro...
- E quanta gente a lê-lo!

A ideia a tenta. Não quer memórias, mas recordações - recordações de Pepa Ruiz... E vai para a cena, firme no desejo de publicar um livro, a ensaiar *A Capital Federal*, que é positivamente memorável.⁵⁶ (*Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 09 jan. 1910. nº 9, p. 1)

Mais de um ano depois, o assunto foi retomado em uma entrevista, publicada na coluna *Gazeta Theatral*, do mesmo periódico. A pequena entrevista se inicia com uma reflexão do quanto Pepa teria para registrar e revelar em sua escrita: “A Pepa! Quanta recordação! A Pepa! Elegância, luxo, carruagens, risos, charutos de Havana. O seu nome luz à porta de um cinematógrafo. Ela nos aparece, a arquigraciosa, sorrindo e amável” (*Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 19 ago. 1911. nº 231, p. 2). Após perguntar sobre as últimas novidades, o entrevistador quer saber sobre a escrita das memórias – ou recordações - da atriz:

- E as memórias?

⁵⁶ Atualizamos a grafia das citações de jornais e periódicos, com exceção dos títulos dos mesmos, a fim de não dificultar a busca dessas fontes.

-Ah! Estou a trabalhá-las. Coisas muito curiosas tem tido a minha vida.

E Pepa Ruiz se despede, com o seu riso rápido e cheio de viço, um riso de vinte anos, um riso extraordinário de criança. (*Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 19 ago. 1911. nº 231, p. 2)

Ao lermos os pequenos recortes que foram publicados nessas entrevistas, várias indagações ecoam em nossa mente: seria mesmo um desejo de Pepa escrever suas recordações? Teria mesmo a atriz iniciado essa escrita? Nesse caso, qual teria sido o destino dos seus esboços e por que nunca foram publicados? Na primeira entrevista, a atriz reflete sobre a quantidade de nomes que seriam mencionados em seu livro. Certamente, essas recordações figurariam hoje ao lado daquelas escritas por Sousa Bastos, contribuindo para os estudos da circulação do teatro entre Portugal e Brasil. No entanto, resta-nos a dúvida quanto à existência das recordações de Pepa, diante da qual se manifesta o nosso desejo de que houvesse um registro sobre sua trajetória. Um motivo a mais para juntarmos as peças desse quebra-cabeça a fim de recompor essa história perdida, ainda que, inicialmente, tenhamos tentado reconstituir apenas uma parte dela, restringindo-nos aos momentos em que viveu no Rio de Janeiro, incluindo suas visitas e a época em que decidiu permanecer na, então, capital do país, bem como à repercussão, nos jornais cariocas, de fatos notórios vividos por ela em outros estados brasileiros.

Mesmo antes da primeira visita de Pepa Ruiz ao Brasil, seu nome já era noticiado por aqui. Alguns jornais e periódicos publicados em nosso país dedicavam uma coluna para informar sobre os últimos acontecimentos em Lisboa, o que nos permite observar o modo como os costumes portugueses eram seguidos como modelo pelos brasileiros. Assim, no dia 17 de março de 1881, o *Jornal do Commercio* publicou notícias da capital portuguesa, referentes ao mês anterior, dentre as quais a figura de Pepa Ruiz é apresentada ao público brasileiro como “a mais gentil e graciosa atriz de todos os teatros portugueses” (nº 76, p. 1). Como na época a imprensa ainda não publicava fotografias, alguns fatos eram ilustrados ou descritos com maior acuidade, como podemos perceber no modo como é feita a descrição das

características físicas da atriz: “é uma figura no gênero Sarah Bernhardt⁵⁷, mas mais gordinha e mais formosa” (p.1). Suas qualidades artísticas também são ressaltadas: “tem os requebros elegantes de uma artista de raça. O tom gracioso, devaneador, um pouco *rêveur* da melancolia boêmia” (p.1). E ainda acrescenta: “como atriz, é inteligente, veste-se bem, tem bom ar e possui uma voz não extensa, mas de muito agradável timbre” (p.1).

Como as digressões ao nosso país eram comuns entre os artistas que aqui vinham com o desejo de fazer fortuna, talvez já fosse possível prever o que agradava ao público brasileiro. Por isso, após ressaltar suas qualidades como atriz, o autor da notícia faz a seguinte afirmação: “calculo que no Brasil não de dar-lhe estimação” (p.1). Embora esse prenúncio tenha se cumprido, seu enunciador não poderia ter calculado a dimensão do êxito que Pepa iria obter junto ao público brasileiro, o que representou muito mais que uma simples estima. Além de o texto ressaltar suas qualidades de atriz, também aponta as imperfeições em seu trabalho, justificando-as com o fato de ainda ser iniciante na cena teatral: “ela por enquanto sabe pouco, mas vê-se que é suscetível de aprender e isso é o essencial quando se é moça e bonita” (p.1). Nessa parte, é possível observar como a beleza da mulher também é colocada como uma característica essencial para o trabalho das atrizes. E continua: “melhor ainda que bonita, é insinuante. Até as senhoras o dizem! E para elas confessarem, façam o favor de me dizer se não é preciso que seja deveras, mas deveras, verdade?” (p.1).

No entanto, o autor da notícia informa o leitor que a imagem da atriz não se resume apenas a seu carisma, seus dotes artísticos, tão pouco a sua beleza. Há algo de enigmático em sua figura, “meio princesa, meio cigana. Uma egípcia enxertada em inglesa. Tipo original e encantador” (p.1). Essa sentença nos remete à capacidade de Pepa em se travestir e se transformar continuamente em diversas pessoas, algo que ficou evidenciado na revista *Tim tim por tim tim*, em que a atriz se tornou destaque por interpretar personagens de diversas nacionalidades. Porém, essa característica não se restringe apenas aos momentos em que está em cena. A imagem da atriz engana o

⁵⁷ Sarah Bernhardt (1844-1923) foi uma atriz francesa. Segundo a *Carteira do Artista*, de Sousa Bastos (1898), foi uma artista de grande valor, tendo seu trabalho reconhecido desde a Europa até às Américas (p. 380-381).

próprio colunista: “conforme o seu nome indica, a origem da Pepa é espanhola. Creio, porém, que nasceu em Lisboa, ou para aqui veio pequenina” (p.1). Pepa nasceu na Espanha e cresceu em Portugal, tendo-se mudado, anos mais tarde, para o Brasil. Após sua estreia em nosso país, a *Gazeta da Tarde* publicou o seguinte comentário: “Na Fênix estreou uma graciosa atriz, nascida na Espanha e batizada em Lisboa, como indicam o seu nome de Pepa e a melopeia alfacinha de sua voz. Ora, como ser espanhola e ter sido criada em Portugal equivale a ser brasileira, (...)” (*Gazeta da Tarde*, Rio de Janeiro, 16 jun. 1881. nº 142, p. 1). Conforme a descrição, fora do palco a atriz também se transformava, seja por meio das nacionalidades referentes aos países em que viveu ou por meio da sua imagem de princesa que se confunde com a de cigana, a figura de egípcia que se funde com a de inglesa ou como a mulher de vinte anos que estampa um sorriso de criança, conforme é construída nos noticiários. Diante da dificuldade de se construir um único perfil biográfico abrangendo as variadas facetas que Pepa Ruiz apresentava, tanto no palco, como fora dele, optamos em dividir esse capítulo nos quatro perfis biográficos que apresentamos a seguir.

2.1 - A Pepa atriz popular

Pepa Ruiz chegou ao Brasil, pela primeira vez, a bordo do vapor Araucânia, no dia 4 de junho de 1881. A atriz veio contratada para trabalhar no Teatro Fênix Dramática, sendo que sua estreia deveria ocorrer na semana seguinte⁵⁸. Embora o jornal não mencione que a atriz desembarcou no Rio de Janeiro acompanhada por Sousa Bastos, na mesma página há uma nota informando que o empresário também chegou à capital a bordo do mesmo paquete, na mesma data. No dia 9 de junho, Pepa se apresentou pela primeira vez em nosso país na “comédia-opereta” *A estreia de uma atriz*, de Sousa Bastos, levada à cena pelo empresário Heller. Nesse primeiro espetáculo, a atriz já obteve destaque por representar cinco papéis: Josefa – uma pretendente a atriz, uma professora de dança, uma cantora espanhola, um

⁵⁸ Cf. *Gazeta de notícias*, Rio de Janeiro, 05 jun. de 1881. nº 150, p.2.

jockey inglês e uma corista⁵⁹. Na data seguinte, a *Gazeta da Tarde* informou como foi a noite de estreia de Pepa no Brasil:

Estreou ontem em uma comédia ordinária, sem importância, sem verve, mas na qual teve, entretanto, ocasião de fazer brilhar as diversas faces do seu talento que é como um diamante, um brinco, uma joia mimosa, um bijou delicado. (*Gazeta da Tarde*, Rio de Janeiro, 10 jun. 1881. nº 136, p. 2)

Os adjetivos que qualificam negativamente a comédia referem-se certamente ao seu enredo simples, em que a protagonista tem que desempenhar cinco papéis para conseguir uma vaga para trabalhar em um teatro⁶⁰. Devido à simplicidade do enredo, uma crítica publicada no *Jornal do Commercio* definiu a comédia de Sousa Bastos como um pretexto para que um ator desempenhasse alguns papéis em um mesmo espetáculo, sendo que, para isso, fosse necessário mostrar todos os seus recursos artísticos e seu talento⁶¹. No entanto, a crítica desse jornal considera que Pepa não dispunha de todos os recursos necessários para atuar nesse tipo de espetáculo:

Deste grande amontoado de dificuldades saiu-se a atriz Pepa, como quem sobraça uma tarefa muito superior às suas forças. Como atriz, faltam-lhe, por enquanto, muitos predicados que só a arte e o estudo poderão lhe dar. Como cantora possui uma voz de soprano bem timbrada: ainda que a emissão das notas agudas seja feita sempre a medo. Nas notas médias é regularmente afinada, nas agudas, porém, sai da entonação, desde que queira dar expansão ao seu órgão vocal.

Em peça de mais modestas exigências, a atriz Pepa poderá satisfazer, por enquanto, a julgar pelo que foi anteontem, deverá ser considerada como uma esperança. (*Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 11 jun. 1881. nº 161, p. 1)

Já a opinião publicada na *Gazeta de Notícias*, modaliza a informação, ressaltando ainda que o empresário Heller fez um bom negócio ao contratar a artista:

A Sra. Pepa apoderou-se desses tipos e no duro empenho de agradar ao empresário e ao público, deu-lhe todo o relevo e toda a graça. Sujeitou-se assim a um verdadeiro exame, apresentando os seus recursos como cantora ligeira, cantora do gênero da música despreziosa e fácil, e como atriz graciosa e desembaraçada. O público a aplaudiu bastante, mostrando por esse modo que o

⁵⁹ Cf. Anúncio. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 09 jun. 1881. nº 159, p. 8.

⁶⁰ Cf. *Gazeta de notícias*, Rio de Janeiro, 11 jun. 1881. nº 156, p. 2. Nessa reportagem consta que a protagonista desempenhou seis personagens, porém nos demais jornais consultados são mencionados apenas cinco, inclusive nos anúncios do espetáculo, tratando-se, provavelmente, de um engano.

⁶¹ Cf. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 11 jun. 1881. nº 161, p. 1.

empresário fizera uma boa aquisição contratando a Sra. Pepa. (*Gazeta de notícias*, Rio de Janeiro, 11 jun. 1881. nº 156, p. 2)

Apesar das divergências de opinião, a crítica publicada na *Gazeta da Tarde* garante que a atriz agradou ao público na noite de estreia:

Cada vez que Pepa entrava em cena e sempre que cantava, o palco ficava coberto de pequeno *bouquets*, que pelo seu número exagerado podiam fazer desconfiar o público.

Este, felizmente, não teve tempo para isso porque estava muito ocupado em aplaudir e admirar a estreada. Foi realmente uma estreia ruidosa. (*Gazeta da Tarde*, Rio de Janeiro, 11 jun. 1881. nº 156, p. 2)

A mesma crítica também contradiz aquela publicada no *Jornal do Commercio*, quanto ao desempenho vocal de Pepa:

Sua voz não é extensa, vibrante, forte, mas é, em compensação, perfeitamente afinada.

Não ascende a esses gritos agudos que arrancam os aplausos tolos dos parvos e que são o suplício e o martírio dos entendidos. Parece-nos uma voz honrada. Sai da sua garganta docemente, sem vacilações nem temores. (*Gazeta da Tarde*, Rio de Janeiro, 11 jun. 1881. nº 156, p. 2)

Em agosto do mesmo ano, chegou até Lisboa um boato de que Pepa estaria causando um verdadeiro furor no Rio de Janeiro, rendendo uma publicação em um jornal da capital portuguesa. O fato não agradou a um colunista da *Gazeta da Tarde*:

A atriz Pepa não é precisamente uma celebridade.

E o Rio de Janeiro não é igualmente uma terra de cegos... ou de excêntricos.

(...)

A plateia da Fênix recebeu a atriz Pepa cortesmente, como devia, mas não perdeu a cabeça por ela, não ficou idiota, nem pela sua beleza, nem pelo seu talento. (*Gazeta da Tarde*, Rio de Janeiro, 19 ago. 1881. nº 192, p. 1)

Entre divergências de opinião sobre o talento e desempenho de Pepa Ruiz, em 23 de novembro do mesmo ano, a atriz espanhola teve seu primeiro benefício no Brasil. A festa artística se realizou no teatro Sant'Anna com a 62ª representação da ópera-cômica *A Mascote*⁶². Entre o segundo e o terceiro ato da ópera-cômica, a beneficiada apresentou a cena cômica *O Grumete da Guanabara* que, segundo o *Jornal do Commercio*, tratava-se de “um pretexto

⁶² Cf. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 22 nov. 1881. nº 328, p. 4.

para cantar alguns trechos populares de diferentes países⁶³, o que a atriz Pepa fez com bastante talento” (*Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 25 nov. 1881. nº 328, p. 1). De acordo com a *Revista Illustrada*, o teatro estava cheio e

quando ela apareceu, picantemente graciosa no seu costume de grumete, com os seus olhos negros, brilhantes sob a cabeleira loura, os homens diziam: “Está encantadora!” E as mulheres confessavam: “É muito simpática!” Total: aplausos unânimes e um entusiasmo crescente que se traduziu em repetidos bis. (*Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, s.d. nº 275, p. 6)

O benefício permitia aos artistas saberem o quanto eram admirados pelo público. E, nesse primeiro ano no Brasil, Pepa parece ter conseguido arrebatado uma legião de admiradores. Atrás do pano, muito antes de iniciar a festa artística, a atriz já recebia cumprimentos e presentes⁶⁴ e, quando entrou em cena, atiraram-lhe flores⁶⁵.

O segundo benefício de Pepa se realizou no teatro Príncipe Imperial, no dia 5 de maio de 1882. O teatro estava decorado para uma noite de gala: o jardim todo iluminado, no coreto uma banda que tocava nos intervalos, a sala também iluminada e brilhantemente ornamentada. Em cada assento dos camarotes, havia um buquê de flores acompanhado de um cartão com os dizeres: “Pepa Ruiz agradece”. Em cada cadeira da plateia, havia uma flor em que um cartão idêntico se prendia com fitas nas cores das bandeiras brasileira, espanhola e portuguesa. Uma gentileza da atriz à qual o público brasileiro não estava acostumado. Os numerosos admiradores da atriz espanhola encheram o teatro de modo que mal se podia andar nos corredores, no jardim ou na plateia, onde era difícil encontrar um assento.

Pepa estava vestida com muito brilho e bom gosto. Antes mesmo que a festa se iniciasse, já recebia os cumprimentos e muitos presentes atrás do pano. Porém, o maior presente foi oferecido a ela ao final da opereta *Capitão Fortuna*, apresentada na primeira parte do programa. Sousa Bastos entrou em cena, seguido de uma escrava, e disse que, de acordo com o costume que tinham os empresários em oferecer um presente às atrizes beneficiadas, nesta

⁶³ Na revista *Tim tim por tim tim*, Pepa Ruiz também cantava canções populares oriundas de diversos países. Esse fato nos mostra como os repertórios das peças de Sousa Bastos eram reelaborados, permitindo que cenas ou personagens de um espetáculo pudessem ser inseridos em outras peças. Vale lembrar que já mencionamos que as personagens de diferentes nacionalidades também estavam presentes na revista *Tam Tam*.

⁶⁴ Cf. *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, s.d. nº 275, p. 6.

⁶⁵ Cf. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 25 nov. 1881. nº 328, p. 1.

noite lhe ofereceria uma dádiva que, certamente, agradaria ao seu generoso coração: a carta de liberdade da escrava Thereza. Com os olhos lacrimejados, Pepa abraçou a mulher e lhe entregou a carta que a livrou do cativeiro. Conforme a notícia, “todos os espectadores, de pé, fizeram uma tal manifestação de entusiasmo e aplausos àquele ato, que demonstra que a ideia abolicionista está profundamente arraigada, aquecida em todos os corações” (*Gazeta da Tarde*, 06 mai. 1882, nº 102, p. 2)⁶⁶.

Entre a primeira e a segunda apresentações, Pepa cantou com muita graça a cena cômica *Engraxate! Engraxate!*, de Sousa Bastos, recebendo mais uma ovação ao final. A seguir, representou-se a cena cômica *A luz elétrica*, de Cypriano Jardim. Além da alforria da escrava, oferecida em sua honra, a atriz recebeu de seus admiradores um rico colar com 98 brilhantes, um broche, uma medalha e um riquíssimo álbum estante com caixa de música. Terminado o benefício, o público levou as flores e o cartão que se encontravam nos camarotes e nas cadeiras como lembrança da festa⁶⁷.

⁶⁶ Ressaltamos que essa não foi a única vez em que Pepa Ruiz esteve envolvida em causas abolicionistas. Também encontramos um texto, publicado no *Correio da Tarde*, no ano de 1895 (mais de uma década após a noite do seu benefício em que devolvera a liberdade a uma mulher), mencionando seu nome dentre uma lista numerosa de artistas que promoviam matinês destinando a renda da bilheteria para libertar escravos. (Cf. *Correio da Tarde*, Rio de Janeiro, 14 mai. 1895. nº 469, p. 1.)

⁶⁷ Cf. *Revista Ilustrada*, Rio de Janeiro, s.d., nº 298, p. 6; *Gazeta da Tarde*, Rio de Janeiro, 06 mai. 1882, n.102, p. 2; *O Globo*, Rio de Janeiro, 6 mai. 1882. nº 202, p. 3; *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 7 mai. 1882, nº 126, p. 1; *Gazeta de notícias*, Rio de Janeiro, 07 mai. 1882. nº 125, p. 2.

THEATRO PRINCÍPE IMPERIAL

EMPRESA E DIRECÇÃO DE SOUZA BASTOS

HOJE **SEXTA-FEIRA** **HOJE** **SEXTA-FEIRA** **HOJE**
5 de Maio de 1882 5 de Maio de 1882

FESTA ARTISTICA DA ACTRIZ PEPA

A primeira representação

da opera-comica-critica, genero completamente novo, em 2 actos, original do distinctissimo escriptor, e Exm. deputado da Nação Portuguesa CYPRIANO JARDIM, autor do celebre drama « Camões », representado e premiado nas festas do centenário de Camões, musica original portuguesa do festejado maestro portuense ALVES RENTE

A LUZ ELECTRICA

PERSONAGENS

<p>A luz electrica.....</p> <p>O gas.....</p> <p>A villa.....</p> <p>O jardim de sua casa.....</p> <p>A villa de....</p> <p>O escriptor de sua obra.....</p> <p>A illustração.....</p> <p>O pastor.....</p> <p>A lampada.....</p>	<p>D. PEPA.....</p> <p>Dr. Mesquita.....</p> <p>D. Costa.....</p> <p>D. Silva.....</p> <p>D. Menezes.....</p> <p>Dr. Medeiros.....</p> <p>D. Joazez Mendes.....</p> <p>Dr. Costa.....</p> <p>D. Campa.....</p>	<p>Dr. Almeida.....</p> <p>A senhora.....</p> <p>O zelador.....</p> <p>O gas-globo.....</p> <p>Uma mulher da companhia do gas.....</p> <p>Uma empregada do gas.....</p> <p>Um official de diligencia.....</p> <p>Um sapateiro.....</p>	<p>St. Alfredo.....</p> <p>St. Francisco.....</p> <p>St. Francisco.....</p> <p>St. Carlos.....</p> <p>Mrs. Almeida.....</p> <p>D. Loureiro.....</p> <p>St. Germano.....</p> <p>St. Paulo.....</p> <p>St. Portugal.....</p>
---	--	--	--

Actos da companhia do gas, pedras e povo.

Mise-en-scène de SOUZA BASTOS. — Guarda-roupa luxuoso, feito sob a direcção de Mma. Adrien, D. Candida Bastos e Vieira. — Scenario novo, dos Srs. Rossi e André Cabotigue. — Adereços de grande novidade, feitos na antiga casa Fernandes. — Musica ensaiada pelo maestro Alvarenga e o professor Carvalho.

A 1ª representação da obra comica de SOUZA BASTOS, tendo de musica

ENGRAXATE! ENGRAXATE!

Disponibilizada pela actriz PEPA

A representação da festissima opera comica do escriptor portuguez Guilherme de Souza, musica do maestro ALVARENGA

O CAPITÃO FORTUNA

Disponibilizada pelas actrizes D. Herculina, D. Pepa, Machado e Costa.

A orchestra executará, pela primeira vez, a polka do maestro Alvarenga

ANTONIO MARIA
Direcção do theatro

RAPHAEL BORDALLO PINHEIRO
Director da companhia

Nesta noite, o largo do Rio e a rua da Carioca serão brilhantemente illuminados por uma dealumbrante LUZ ELECTRICA, fornecida caprichosamente por SOUZA BASTOS e RHODES. — Num esplanada ao lado do jardim do theatro, tocará, desde as 4 horas da tarde e nos intervallos, uma excellente banda de musica de acompanhamento a todos os concertos, danças e galias nobres.

Figura 6: Anúncio do segundo benefício feito à atriz. Fonte: *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 5 mai. 1882. nº 124, p. 6.



Figura 7: Ilustração do benefício de Pepa Ruiz. Transcrição: Teve lugar no Teatro Príncipe Imperial o benefício da atriz Pepa. Foi uma noite eletrizante de luz, de perfumes e de flores. Os seus admiradores vingaram-se daqueles sorrisos graciosos, atirando em cada frase, em cada gesto, uma pétala, uma folha perfumada. Fonte: *O mequetrefe*, Rio de Janeiro, 8 mai. 1882. nº 273, p. 4-5.

Se por um lado a atriz era admirada por muitos, por outro passou a ser hostilizada. O primeiro incidente ocorreu em setembro do mesmo ano, durante o benefício do maestro Francisco de Carvalho, que se realizou no teatro São Pedro de Alcântara. As atrizes Pepa Ruiz e Ester de Carvalho estavam juntas em uma cena da ópera *A arquiduquesa*, quando uma batata foi atirada ao palco, interrompendo a representação. Ester desceu à ribalta e perguntou se o insulto teria sido dirigido a ela. Houve um momento de silêncio e, como não obteve nenhuma resposta, repetiu a pergunta. Algumas vozes responderam negativamente e, em seguida, a plateia começou a aplaudir as duas atrizes. Em meio à ovação, uma voz ressoou: “É para a atriz Pepa”. Os aplausos para as duas atrizes se tornaram ainda mais fortes e o indivíduo que arremessou a batata foi preso⁶⁸. Uma cena semelhante a essa ocorreu em 1899. Segundo um colunista do periódico *Cidade do Rio*, quando Pepa entrou em cena no terceiro ato da revista *O Gavroche*, um rapaz que estava em um dos camarotes arremessou uma cadeira no palco. O delegado que trabalhava no local tentou efetuar a prisão do espectador, que protestou dizendo que só se entregaria a um oficial que possuísse uma patente igual à sua⁶⁹. Anteriormente a esse fato, o *Jornal do Brasil* havia noticiado que a atriz vinha se sentindo ameaçada pelo conteúdo de diversas cartas anônimas que a ela eram endereçadas. A atriz fez uma queixa à polícia, porém, analisada a primeira carta, seu conteúdo “longe de ser o aviso de um perigo, era, pelo contrário, uma declaração, mais que uma declaração, talvez, quase a exigência da retribuição de um amor que os seus lindos olhos violentamente atearam” (*Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 01 jan. 1899, nº 001, p. 5). O autor das cartas não foi identificado. Acontecimentos como esses nos permitem observar que, como toda figura popular, a atriz despertava tanto a admiração quanto a hostilidade junto ao público.

Voltando a 1882, no mês seguinte ao episódio em que Ihe foi atirada uma batata, o teatro Príncipe Imperial foi cenário de cenas trágicas entre dois grupos que se formaram entre seus frequentadores: os *pepistas*, composto por admiradores da Pepa, e os *esteristas*, pelos admiradores de Ester de Carvalho. Sempre que uma delas entrava em cena, era aplaudida pelo grupo que a

⁶⁸ Cf. *Gazeta de notícias*, Rio de Janeiro, 29 set. 1882. nº 271, p. 2; *O Globo*, Rio de Janeiro, 29 set. 1882. nº 326, p. 3.

⁶⁹ Cf. *Cidade do Rio*, Rio de Janeiro, 13 abr. 1899. nº 87, p. 2.

apoiava e recebia pateadas do grupo adversário. O fato se repetiu várias vezes, porém, no dia 15 de outubro, extrapolou os limites da competição entre os admiradores, causando uma verdadeira desordem. Os grupos se mostravam entusiasmados em sua causa, quando, ao final do primeiro ato da ópera-cômica *O Sino do Eremitério*, Ester foi hostilizada com uma pateada enquanto seus admiradores começaram a aplaudir⁷⁰. O público passou da disputa entre pateadas e aplausos para a troca de ofensas verbais, iniciando um grande tumulto na sala. O Dr. Macedo de Aguiar, autoridade presente no local, ordenou que descessem o pano e que o público deixasse o teatro, porém, o tumulto se tornou ainda maior. Alguns espectadores tentaram subir no palco e foram expulsos, apesar de conseguirem fazer algumas brechas no pano de boca. Enquanto as duas atrizes tentavam se proteger, uma corista, armada de um porrete, tentava impedir que o palco fosse invadido. Aos poucos, o local foi ficando deserto. O espetáculo da noite foi apresentado normalmente, tendo Pepa recebido palmas, flores e *bravos*. Ester comunicou ao empresário que não se sentia bem para cantar à noite e foi substituída pela Sra. Fantoni, na opereta *A arquiduquesa*. Apesar da desordem, o episódio garantiu publicidade e lucro para o teatro⁷¹.

⁷⁰ Durante alguns dias após esse ocorrido, a *Gazeta de Notícias* publicou cartas escritas por alguns dos partidários, sendo que cada grupo alegava que a atriz por eles apoiada seria a mais aplaudida e que possuía mais méritos, o que demonstra a dimensão da disputa entre os admiradores (14 out. 1882. nº 286, p. 2; 15 out. 1882. nº 287, p. 3; 17 out. 1882. nº 289, p. 2; 19 out. 1882. nº 291, p. 2; 22 out. 1882. nº 294, p. 2;). Uma dessas cartas afirma, inclusive, que as pateadas não foram direcionadas à Ester, mas sim à Pepa. A carta ainda acusa a atriz e o empresário Sousa Bastos de “comprar” os aplausos dos admiradores (19 out. 1882. nº 291, p. 2). Há ainda uma carta de um senhor que afirma que não há razão para essa rivalidade, uma vez que ambas possuem atributos físicos e talento semelhantes (12 out. 1882. nº 284, p. 2). No entanto, optamos por recontar o caso tal como é mencionado nas notícias, uma vez que a escrita dos admiradores tem o objetivo de elevar a imagem da atriz por eles admirada e diminuir a imagem da concorrente.

⁷¹ *Gazeta de notícias*, Rio de Janeiro, 16 out. 1882. nº 288, p. 2; *Gazeta da tarde*, Rio de Janeiro, 16 out. 1882. nº 237, p. 2; *O mequetrefe*, Rio de Janeiro, 20 out. 1882. nº 289, p. 3.



Figura 8: Pepa Ruiz em plena mocidade. Segundo o jornal, esse é um de seus menos conhecidos retratos. Fonte: *A Noite*, Rio de Janeiro, 1 out. 1923. nº 4254, p. 1. A mesma foto também é publicada pela *Gazeta de Notícias*, 1 jan. 1915. nº 01, p. 2. Segundo essa fonte, a fotografia é de 1886 quando Pepa fez *O sino do eremitério*.

A notícia da rivalidade entre os partidários de Pepa e Ester também chegou a Portugal. Em dezembro de 1882, o jornal *O Globo* reproduziu os versos publicados no *Diário Ilustrado*, de Lisboa, escritos por Argus, poeta colaborador desse jornal:

Dona Pepa e Dona Ester
Têm revolucionado o Rio!
Anda tudo em guerra aberta,
Nunca, desde a descoberta,
Guerra assim por lá se viu.

Os dois partidos guerreiros
Vão ardentes para o teatro,
De fardas – sobrecasacas,
E das mãos fazem matracas,
E os dois pés valem por quatro!

Nos jornais vão descompor-se
A dois tostões cada linha;
Aqui está uma contenda,
Que ao nosso jornal convinha!

Um caixeiro apaixonado,
Cheio de amor pela mulher.
Gastou dezoito tostões,
Nestes versos à Ester.

“Está dito então,
viva a Sra. Ester

e o Sr. Ribeirão,
por ser boa mulher,
faço-lhe este versalhão.

De versos não sou avarento
como no *Avarento* é o Ribeiro
faço versos a qualquer!...
sem mesmo levar dinheiro.”

Dona Pepa não pensa,
De certo ser desferrada,
Cante à colega estes versos,
Cante que fica vingada! (*O Globo*, Rio de Janeiro, 14 dez. 1882. nº 350, p. 3)

O caso também foi recordado no carnaval de 1883. Um dos carros que desfilavam naquele ano tinha como tema o teatro Príncipe Imperial aos domingos:

De espaço em espaço, subia o pano e apareciam em cena duas bonecas (as atrizes Ester e Pepa), que recebiam os aplausos dos seus partidários, depois do que brigavam em cena; quando o *rolo* já estava quente na plateia, uma caía e a outra mostrava a palma da vitória – um ramo de salsa. Recomeçava a salsada. (*Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 7 fev. 1883. nº 38, p. 1)

Acontecimentos como esses nos mostram que Pepa Ruiz protagonizava muitas cenas cômicas no palco ou fora dele. Outro caso curioso sucedeu em 1896. Prestes a estrear a revista *Rio Nu*, de Moreira Sampaio, Pepa se tornou vítima de uma epidemia de febre amarela⁷², sendo espalhada uma falsa notícia sobre sua morte. Artur Azevedo escreveu em sua coluna *O Theatro*, publicada no jornal *A Notícia*, que a informação chegou até o Pará, onde se encontrava Sousa Bastos que, imediatamente, telegrafou para o Rio de Janeiro: “deposite sobre caixão de Pepa grande coroa em meu nome e em nome de Palmira⁷³. Que desgraça!” (*A Notícia*. Rio de Janeiro, 2 abr. 1896. CD-ROM. p 47). Outro telegrama do Pará anunciava que seria realizada uma matinê cuja renda seria destinada à compra de um mausoléu para o corpo de Pepa. A falsa notícia não circulou somente em nosso país, chegando também à Europa. Mesmo após divulgada a verdade, a imprensa brasileira reproduziu algumas notícias

⁷² Cf. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 26 mar. 1896. nº 086, p. 2; *Cidade do Rio*, Rio de Janeiro, 26 mar. 1896. nº 087, p. 3; *Gazeta da tarde*, Rio de Janeiro, 26 mar. 1896. nº 085, p. 2.

⁷³ Segundo a *Carteira do Artista*, a atriz Palmira Bastos foi contratada por Sousa Bastos em 1894, casando-se com o empresário no mesmo ano (p. 205). A atriz passou a representar os principais papéis de suas revistas, o que indica que Pepa Ruiz e Sousa Bastos romperam suas relações profissional e afetiva entre 1893 e 1894, após a terceira vinda da atriz espanhola ao Brasil.

publicadas em jornais estrangeiros, para mostrar o quanto a atriz era admirada também em Portugal, como podemos observar no texto que o *Jornal do Brasil* extraiu do *Correio da Europa*:

O desaparecimento da atriz Pepa não é um destes fatos que se registram com a rapidez de uma notícia pouco importante. Representa uma lacuna, porque ninguém havia como Pepa para interpretar os personagens das revistas a que dava o *tic* tão acentuado e tão original *que se perdeu*, por mais que se busque, por mais que se estude, por mais que se tente...

(...)

O público brasileiro, como o português, tinha por ela a estima que se consagra sempre aos que trabalham. Naquela individualidade artística havia germens de sensualismo espanhol, requintes de espírito português e um tanto de molidão do país que lhe serve agora de túmulo. Pobre Pepa! Os personagens que por ela foram criados, tiveram uma interpretação *hors-ligne*. Citaremos, entre outros, os do *Reino das Mulheres*, *Mamzelle Nitouche*, *Niniche*, *Arquiduquesa*, *Casamento da Nitouche*, *Burro do Sr. Alcaide*, *Brasileiro Pancrácio*, *Dueto da africana*, *Tim tim por tim tim*, *Tim tim fim de século*, *Os 28 dias de Clarinha* - a sua última criação em Lisboa, etc. E, como esse que num molde tem criado uma perfeita obra artística para oferecer ao ente amado e depois o quebra com receio de que alguém, apropriando-se dele, possa realizar projeto idêntico, assim aqueles tipos tão característicos da Pepa, eram dela, só dela, exclusivamente dela. (*Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 2 mai. 1896. nº 123, p. 2)

O texto ainda lamenta a perda de “mais uma artista de valor que o Brasil rouba de Portugal e à vida” (*Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 2 mai. 1896. nº 123, p. 2). O mesmo jornal também reproduziu uma notícia de *O Século*, de Lisboa, que informava que o cônsul da Espanha tinha ordenado que selassem as portas da casa da qual Pepa era proprietária na rua Larga de S. Roque, na capital portuguesa⁷⁴. O *Jornal do Commercio* também publicou as seguintes quadrinhas, extraídas do *Diário Popular de Lisboa*:

No Brasil, por duas vezes,
Já a atriz Pepa expirou.
Mas, não gostando da graça,
Em breve ressuscitou.

Porque morreu chora a gente.
Não morreu: choro estancado.
Se a Pepa tivesse um genro...
Que genro tão desgraçado! (*Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 19 mai. 1896. nº 140, p. 3)

Enquanto se espalhava a falsa notícia, a atriz se recuperou e, de acordo com Artur Azevedo, “tudo isto redundou, afinal, em formidável reclame para a

⁷⁴ Cf. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12 mai. 1896. nº 133, p. 3.

desejada revista de Moreira Sampaio. Há males que vêm para o bem” (*A Notícia*. Rio de Janeiro, 2 abr. 1896. CD-ROM. p 47).

Em 1897, Pepa Ruiz integrou o elenco da peça *A Capital Federal*, de Artur Azevedo, na qual obteve muito êxito interpretando a espanhola Lola. O espetáculo foi muito elogiado pela imprensa, tanto no que diz respeito à criação do autor, quanto à encenação de Brandão e pelo desempenho dos artistas que integraram o elenco. Embora Pepa se destacasse atuando em revistas e pelo desempenho de variados papéis em um espetáculo, seu único personagem interpretado em *A Capital Federal* rendeu comentários positivos. Segundo o *Jornal do Commercio*, “Pepa teve a felicidade de encontrar na Lola o papel que mais se acomoda à sua individualidade de artista” (*Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 11 fev. 1897. nº 42, p. 2). Na *Gazeta de Notícias* a atuação da atriz também foi comentada: “Pepa faz uma Lola gentilíssima, adorável de graça, de vivacidade, de *coquetterie*” (*Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 11 fev. 1897. nº 42, p. 2). Já a *Gazeta da Tarde* destacou que a atriz, tão reconhecida nos espetáculos revisteiros, também poderia se destacar em outros gêneros: “Pepa, no papel de *Lola*, em ocasião de patentear que na comédia pode também confrontar-se com a Pepa das revistas” (*Gazeta da Tarde*, Rio de Janeiro, 10 fev. 1897. nº 41, p. 1). O desempenho da atriz no papel de Lola rendeu-lhe até uma festa artística em sua homenagem, segundo informa o anúncio:

THEATRO RECREIO DRAMATICO
 Empresa Fernandes, Pinto & C.

Companhia BRANDÃO de qual fazem parte o
 popularissimo actor BRANDÃO e a 1ª actriz PEPA RUIZ
 Direcção scenica do 1º actor MACHADO
 Regente da orchestra maestro LUIZ MOREIRA

HOJE SEGUNDA-FEIRA 22 DE FEVEREIRO HOJE
 Grandioso festival em homenagem á 1ª actriz cantora

PEPA RUIZ

pelo brilhantissimo desempenho dado ao papel de *Lóla* na espectacular peca
 de costumes nacionaes, em 3 actos e 12 quadros, escripta expres-
 samente para esta companhia por ARTHUR AZEVEDO, musica
 do NICOLINO MILANO, ASSIS PACHECO e LUIZ MOREIRA

A Capital Federal

13ª REPRESENTAÇÃO
 O maior successo de 1897! Delirio! Entusiasmo!
 Opinião unanime de toda a imprensa!
 Desempenho de primeira ordem! Triunpho completo
 da companhia!

Pelo distinctos artistas: Brandão, Cólás, Leonardo, H. Machado, Pinto, Lopes,
 Portugal, Zeferino, Louro, Azevedo, Peppo e Monteiro e as actrizes: Pepa Ruiz,
 Clelia, Mazza, Olympia Amoedo, Vallel, Alverti, Estephania, Adelaide Lacerda, Gra-
 nada, Olivia e o grande corpo de còros d'este theatro.

MISE-EN-SCENE DO POPULARISSIMO ACTOR BRANDÃO

Figura 9: Anúncio do Festival em homenagem à Pepa, pelo seu desempenho no papel de Lola, em *A Capital Federal*. Fonte: *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 22 fev. 1897. nº 53, p.4.

Apesar do bom desempenho que a atriz obtinha em diversos gêneros teatrais, foi no gênero ligeiro que ela alcançou maior destaque, principalmente nos espetáculos revisteiros. A sua habilidade em representar variados papéis em um único espetáculo marcou definitivamente sua carreira e contribuiu para que seu nome permanecesse aliado à mais popular das revistas⁷⁵.

2.2 - A Pepa travestida

Na coluna “De Lisboa”, na qual o *Jornal do Commercio* noticiava os acontecimentos da capital lusitana, foi anunciada a primeira vinda de Pepa Ruiz ao Brasil. Além de utilizar os adjetivos “gentil, moça e esperta” para descrever a atriz para o público brasileiro, a notícia também ressalta a sua habilidade em se travestir, fato que é recorrente e marcante na carreira da atriz:

Na *Filha do Tambor-mor* é muito engraçada. Veste-se de rapaz, que é uma maravilha. Em geral esta renda de se vestir de rapaz com boa verossimilhança, não me parece que seja grande recomendação para

⁷⁵ Cf. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 31 jan. 1897. nº 31, p. 2.

dar ideia da perfeição e formosura de uma mulher, porque, ao meu parecer, as mulheres que nunca podem parecer homens, por mais que façam, são as melhores e verdadeiras mulheres.

Mas as exceções servem para confirmar as regras: e verdade, verdade, a Pepa, que é gentil como rapariga, é também gentil como rapaz... no *Tambor-mor!* (*Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 21 mai. 1881. nº 140, p. 1)

Tendo como suporte as noções de *contrato heterossexual*, de Monique Wittig, e *heterossexualidade compulsória*, de Adrienne Rich, Judith Butler (2012) utiliza o termo *matriz heterossexual* para caracterizar o modo como os corpos, gêneros e desejos são naturalizados e compreendidos culturalmente. De acordo com Butler, é por meio da *matriz heterossexual* que se orienta a construção da categoria das mulheres como sujeito coerente e estável, atendendo à regulação de relações hierárquicas de gênero. Dessa forma, as “melhores e verdadeiras mulheres”, como define o redator, seriam aquelas que nos possibilitam enxergar uma contiguidade entre sexo, gênero e orientação sexual, e não aquelas que confundem essas categorias, o que era provocado pelo travestimento de Pepa Ruiz em cena. De acordo com Sara Salih (2015), Butler se afasta exatamente da ideia da existência de uma relação mútua entre sexo, gênero e sexualidade, ou seja, a regra heteronormativa que declara que um corpo biologicamente “fêmea” deve exibir traços femininos e ter desejo por homens. Ao contrário, a especialista em feminismo e teoria *queer* declara que o gênero é *performativo*, resultado da repetição de atos e gestos em função de um discurso político e social. Dessa forma, “não haveria atos de gênero verdadeiros ou falsos, reais ou distorcidos, e a postulação de uma identidade de gênero verdadeira se revelaria uma ficção reguladora” (BUTLER, 2012, p. 201).

Para Butler, o próprio gênero se constrói e se reforça por meio da imitação de traços que não pressupõe a existência de um gênero original, mas que se apresenta como paródia da ficção reguladora da coerência heterossexual. A filósofa cita as *drags* e as travestis como indivíduos cujas performances de gênero revelam a falsa naturalização desses traços identitários, e o mesmo poderia ser dito a respeito do travestimento de Pepa Ruiz, que, como toda forma de travestimento, seria uma paródia da própria “naturalidade” do gênero. Um dos aspectos que compõe essa “ficção de gênero”, isto é, a reiteração e imitação de certos traços, são as vestimentas.

Marjorie Garber (1992) explica que através dos tempos os códigos de vestimenta vêm sendo estabelecidos com a intenção de evitar qualquer tipo de confusão entre as fronteiras de classe social ou gênero, e a submissão a essas leis indica a aceitação da posição hierárquica que cada indivíduo ocupa. Por isso, houve épocas em que era possível distinguir os sujeitos ricos e pobres por meio do vestuário, assim como sempre se procurou distanciar ao máximo os modelos utilizados por homens e mulheres. Garber se refere ao palco como um lugar seguro e privilegiado, pois somente nele era permitida a violação das leis que regiam a vestimenta, possibilitando que os atores transgredissem os limites de classe e gênero.

Somente em seu segundo ano no Brasil é que Pepa Ruiz se travestiu para desempenhar um personagem. O primeiro registro é na ópera burlesca *A arquiduquesa*⁷⁶, que estreou em 31 de maio de 1882, no teatro Príncipe Imperial. O anúncio destaca a interpretação da atriz no papel de Capitão Fortunio⁷⁷. Uma crítica sobre o espetáculo afirma que “a Sra. Pepa devia ser um capitão Fortunio menos gentil do que desempenhado. Um pouco mais de vida e uma certa *posc militar*, daria um Fortunio completo, *comme Il faut*” (*O mequetrefe*, Rio de Janeiro, 10 jun. 1882. nº 276, p. 5). Não é possível verificar se o desempenho de Pepa teria desagradado também ao público ou se se trata da opinião de um único crítico. O fato é que no dia 30 de junho o espetáculo foi apresentado com algumas reformulações. A Sra. Fantoni estreou no papel de Capitão Fortunio e Pepa desempenhou *Gilletti*, marido de Marieta. Segundo o *Jornal do Commercio*, a substituição deveu-se a uma enfermidade do Sr. Silva, sendo o mesmo obrigado a permanecer em repouso⁷⁸. Após as mudanças, o desempenho de Pepa parece ter agradado não somente aos críticos, mas também ao público: “representando em *travesti* a Sra. Pepa houve-se com bastante habilidade e foi por diversas vezes merecidamente aplaudida” (*O Globo*, Rio de Janeiro, 01 jul. 1882. nº 250, p. 3). A *Gazeta de Notícias* também reconheceu o trabalho da atriz, afirmando que ela desempenhou seu papel de forma aprimorada, com muita vivacidade e vestida com elegância⁷⁹. Segundo uma carta de um espectador, publicada no *Jornal do Commercio*, a atriz “foi

⁷⁶ *A arquiduquesa* é versão de *Madame L'arquiduc*, por Artur Azevedo e Eduardo Garrido.

⁷⁷ Cf. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 31 mai. 1882. nº 148, p. 6.

⁷⁸ Cf. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 02 jul. 1882. nº 182, p. 1.

⁷⁹ Cf. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 02 jul. 1882. nº 181, p. 2.

insigne, mostrou quanto era útil à empresa que a soube apreciar, bem como agradável para com o público, que com justiça a aplaudiu” (*Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 02 jul. 1882. nº 182, p. 3).

Em 28 de março de 1883, Sousa Bastos levou à cena do teatro Novidades a ópera-cômica *As amazonas do Tormes*, em que Pepa desempenhava dois personagens, sendo um feminino e um masculino. Segundo as notícias, Pepa representou bem o papel da colegial Valentina, destacando-se em um bailado com o ator Machado, no fim do primeiro ato. No entanto, parece não ter agradado tanto no papel de general, representando-o com um excesso de gentileza em seus atos e lhe faltando um pouco de bravura⁸⁰. A partir da análise dessas críticas, deduzimos que poderia haver uma identificação entre a atriz e os personagens por ela interpretados. Conforme apresentaremos mais adiante, Pepa era sempre descrita pela imprensa com adjetivos como gentil e graciosa, sendo essas características também transferidas para seus papéis, inclusive os masculinos. Dessa forma, essas características da atriz transpareciam na representação de personagens como o general ou o capitão, não sendo atribuída a eles uma interpretação realista, com trejeitos masculinos, sendo este um dos pontos criticados pela imprensa, conforme os textos mencionados.

Também há registros de que, nessa mesma época, a atriz passou a interpretar o protagonista da opereta *O Periquito*⁸¹. Apesar de não termos encontrado nenhuma informação precisa sobre a interpretação que Pepa deu ao personagem Periquito, Carolina Mafra de Sá (2015) apresenta dados relevantes para refletirmos sobre o travestimento característico na atuação de Pepa Ruiz. De acordo com a pesquisadora, que analisou exemplares do texto da opereta, o protagonista Periquito era um adolescente enviado por sua mãe para ser criado como uma mulher em um convento, para escapar ao mesmo destino que tivera seu pai. Para explicar essa peculiaridade, Sá recorre ao *Dicionário do teatro português* (1908), de Sousa Bastos, obra em que o autor informa que as mulheres eram escolhidas para interpretar um papel masculino quando este se tratava de um jovem entre a fase da infância e a adolescência,

⁸⁰ Cf. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 30 mar. 1883. nº 88, p. 2; *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 30 mar. 1883. nº 89, p. 2.

⁸¹ Cf. *Jornal do Commercio*, 2 mar. 1883. nº 61, p. 26; 4 mar. 1883. nº 63, p. 1.

com o intuito de atribuir maior naturalidade e graça ao personagem. Segundo Sousa Bastos, a uma atriz também podia ser concedido o papel de um apaixonado “que tem cenas provocadoras, para salvar a situação em frente do público, as quais podiam ser perigosas e excitar protestos” (SOUSA BASTOS *apud* SÁ, 2015, p. 227). A pesquisadora ressalta que o Periquito se enquadra nas duas categorias, sendo um adolescente que se descobre homem e, no decorrer da trama, torna-se apaixonado pela personagem Amélia. Sousa Bastos afirma que muitas atrizes da época se destacavam tanto ao representar papéis masculinos, que alguns autores escreviam papéis travestis especialmente para elas. O autor cita alguns nomes de atrizes que, segundo ele, desempenhavam estes papéis com perfeição, como Emília das Neves, Anna Pereira, Emília Adelaide, Emilia Letroublon, Herminia, Margarida Clementina, Thomasia Velloso e Palmira Bastos. Já sobre a representação de papéis femininos por homens, Sousa Bastos afirma que em Portugal era comum no tempo em que D. Maria I proibiu que mulheres entrassem em cena, ressaltando que, no momento em que escreveu a referida obra, um ator só se vestia de mulher quando se pretendia extrair um efeito grotesco e ridículo.

Como se pode notar, Sousa Bastos não menciona o nome de Pepa Ruiz entre as atrizes que se destacavam representando papéis masculinos. Ressaltamos aqui que o travestimento, característica marcante no trabalho da atriz espanhola, não será lido por nós apenas sob a ótica do gênero, ou seja, a representação do sexo oposto, mas ao ato de travestir-se em diversos personagens em um único espetáculo, uma vez que estes podiam representar alegoricamente instituições, lugares, questões sociais, entre outros.

Durante a terceira visita da atriz ao Brasil, em 1892, junto à Companhia de Opereta Portuguesa, organizada por Sousa Bastos em Lisboa, Pepa foi destacada nos anúncios da opereta *Família Fim de Século*, pelo fato de desempenhar cinco personagens: uma mocinha de 12 anos, uma irmã de 18, outra de 20, a mãe de 45 e a avó de 70⁸². Embora os anúncios tenham dado destaque aos cinco papéis interpretados pela Pepa, nos jornais analisados não foram encontrados grandes comentários sobre a opereta, tão pouco sobre o desempenho da atriz, sendo que as notas publicadas se limitam a informar de

⁸² Cf. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 28 jul. 1892. nº 3740, p. 6.

uma forma geral que o espetáculo obteve sucesso no Rio de Janeiro⁸³. Porém, se a sua interpretação de cinco personagens nessa opereta passou despercebida pelos olhos da imprensa, no dia 30 de agosto do mesmo ano, a companhia apresentou ao público brasileiro a revista *Tim tim por tim tim*, na qual a atriz interpretava nada menos que 18 papéis, fato que marcou definitivamente a carreira de Pepa Ruiz e deixou por muito tempo seu nome vinculado ao espetáculo.

Os anúncios do *Tim tim por tim tim* informavam que em Lisboa houve 373 representações da revista, sendo considerada o espetáculo de maior sucesso em Portugal⁸⁴. De acordo com a sessão *Theatros e Concertos* do Jornal do Brasil, a peça teve um bom desempenho, destacando a *mise-en-scène* de Sousa Bastos; no entanto, a recepção do público brasileiro não foi tão calorosa na primeira representação. Um dos motivos teria sido o corte de algumas cenas que talvez não seriam compreendidas pelo público brasileiro. O gênero revista passava em resenha os acontecimentos de um lugar e época específicos, sendo necessário adaptar o texto para que o mesmo tivesse sentido ou produzisse efeito cômico quando representado fora desses espaços. Por essa razão, na opinião do autor da crítica, uma revista não deveria sair do país ao qual se referem os acontecimentos nela representados, afirmando também que um espetáculo só é considerado uma obra de arte quando pode ser compreendido em qualquer lugar onde é levado à cena⁸⁵. O autor também apresenta outro motivo para o desagrado:

Depois, o público que assistiu à primeira representação foi um público que exige dos atores algumas coisas mais do que caretas, cabriolas e pernas nuas; um público que sabe o que é arte, que pagou a sua entrada, que não requesta as atrizes e que por caso algum desce a *claqueur*.

Esse público conservou-se reservado em aplausos e a atriz Pepa, com seus multiplicados papéis e todo o seu trabalho – a que ninguém pode negar o valor – não conseguiu arrancar-lhe mais do que umas palmas frouxas, mero galanteio aos seus trajes leves, à sua desenvoltura, aos seus olhos negros e aquela engraçada covita no queixo. (*Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 01 set. 1892. nº 244, p. 2)

⁸³ Cf. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 30 jul. 1892. nº 2574, p. 1.

⁸⁴ Cf. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 30 ago. 1892. nº 3773, p. 6; Cf. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 02 set. 1892. nº 245, p. 8.

⁸⁵ *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 01 set. 1892. nº 244, p. 2.

Contudo, se houve um estranhamento por parte do público, conforme é afirmado no texto, essa sensação durou pouco tempo, pois a partir dessa data é possível encontrar nos jornais diversos anúncios do espetáculo, sendo que, até o mês de dezembro, foram totalizadas mais de 70 representações⁸⁶.

No dia seguinte à estreia de *Tim tim por tim tim* no Brasil, o nome de Pepa Ruiz foi mencionado em diversas reportagens, destacando a interpretação dos dezoito papéis. Segundo o *Diário de Notícias*,

Pepa, a talentosa atriz, teve indubitavelmente as honras da noite nos seus dezoito tipos, que desempenhou com aquela graça e *salero* que sabe ter essa artista.

Nos diferentes números de música que cantou em italiano, francês, espanhol e português, foi muitíssimo aplaudida e com toda a justiça. (*Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 1 set. 1892. nº 2607, p. 1)

O jornal *O Paiz* também noticiou o êxito obtido pela atriz ao interpretar tipos tão diversos:

O desempenho geral foi bom, devendo-se destacar Pepa, que se encarregou do maior trabalho, qual o de exhibir 18 tipos diversos, muitos dos quais obrigados a mudanças consecutivas em cena, e todos perfeitamente distintos uns dos outros (...). (*O Paiz*, Rio de Janeiro, 01 set. 1892. nº 3775, p. 2)

Na *Gazeta de Notícias* também foi mencionado o fato de a atriz ter que mudar o vestuário diversas vezes para interpretar essa variedade de personagens, acrescentando que “a todos eles imprime a gentil atriz o cunho da sua graça” (*Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 1 set. 1892. nº 244, p. 2).

⁸⁶ Segundo o anúncio no jornal *O Paiz*, no dia 23 de dezembro o espetáculo é representado pela 68ª vez (*O Paiz*, Rio de Janeiro, 23 dez. 1892. nº 3884, p. 8). Na *Gazeta de Notícias* encontramos mais quatro anúncios do espetáculo nos dias 25, 28 e 30 de dezembro (*Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 25 dez. 1892. nº 359, p. 8; 28 dez. 1892. nº 362, p. 8; 30 dez. 1892. nº 364, p. 6).

THEATRO LUCINDA

Companhia portugueza de opereta, dirigida por Souza Bastos
da qual faz parte a 1ª actriz-cantora Pepa Ruiz

HOJE QUARTA-FEIRA 31 HOJE

2ª representação da revista de costumes portu-
guezes, em 3 actos e 12 quadros, ornada de musicas
populares e original de Souza Bastos

TIM-TIM POR TIM-TIM

O MAIOR SUCESSO DOS THEATROS DE LISBOA!

18 ESPLENDIDOS PAPEIS PELA ACTRIZ PEPA 18
150 personagens! 57 numeros de musica!

GRANDE PANORAMA DE PORTUGAL E COLONIAS
MAGNIFICO SCENARIO EXCELENTE GUARDA-ROUPA

Amanhã, quinta-feira— Grande festa artistica
da actriz PEPA— 3ª representação do **TIM-TIM
POR TIM-TIM.**

Figura 10: Anúncio da 2ª representação da revista *Tim tim por tim tim* no Brasil, destacando os 18 papéis interpretados pela Pepa. Fonte: *O Paiz*, Rio de Janeiro, 31 ago. 1892. nº 3774, p. 6.

Estendendo a permanência até o ano seguinte, em 11 de fevereiro de 1893, mês em que se realizava o carnaval, o *Tim tim por tim tim* foi representado pela companhia com o elenco em *travesti*. O anúncio informava que “dentre outras surpresas e novidades: os homens serão mulheres e as mulheres serão homens em diversos quadros da peça” (*Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 10 fev. 1893. nº 041, p. 10). Pepa interpretou o papel de Lucas, o Deputado e Requitão, enquanto os seus habituais papéis foram atribuídos ao ator Joaquim Silva⁸⁷.

Ao que tudo indica, a representação com o elenco travestido era comum em épocas de carnaval. Em março de 1886, também época de carnaval no Brasil, a companhia da qual Pepa fazia parte anunciou duas representações da “nova” *D. Juanita*, com o elenco em *travesti*, “fazendo as senhoras os papéis de homens e os homens papéis de senhoras” (*Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 06 mar. 1886. nº 273, p. 4). De acordo com o anúncio, o ator Machado desempenhou o papel de D. Juanita, Pepa, o de Alcaide; a Sra. Manzoni, o coronel inglês; o ator Corrêa, Olympia, Manarezzi, Riego; Oudin, Gastão;

⁸⁷ Cf. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 10 fev. 1893. nº 41, p. 10; *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 13 fev. 1893. nº 43, p. 1.

Moulin, Pedrita; Júlia de Castro, Gil Polo e Montedônio, Estudante⁸⁸. Assim, no palco os atores também transgrediam os limites de gênero, tão comuns durante a tradicional festividade, com o intuito de divertir os espectadores, assim como se entretinham os foliões nos salões e nas ruas.

THEATRO S. PEDRO DE ALCANTARÁ
COMPANHIA SOUZA BASTOS

AMANHÃ Sabbado 11 AMANHÃ
1º espectáculo carnavalesco
1º GRANDE BAILE DE MASCARAS
Extraordinária e galthofeira representação do
TIM TIM POR TIM TIM
entre outras grandes surpresas e novidades

OS HOMENS SERÃO MULHERES E AS MULHERES SERÃO HOMENS
Em diversos quadros da peça

Pepa fará o Lucas; o Joaquim Silva fará a Moça, Camareira, Andorinha, Rata, etc.;
Joaquim Ferreira fará a namorada antiga; Carmen fará o Ulysses; Cesar de Lima será Calypso; Custas
Eles fará uma Rata, Dualista, etc. E assim todos os actores, actrizes e coristas

DEPOIS DO ESPECTACULO
GRANDIOSO BAILE DE MASCARAS
CHEIO DE ATTRACTIVOS E NOVIDADES!
Grande orchestra de 40 professores sob a direcção do mestre CHICO CARVALHO, que apresentará o mais novo, variado e lindo repertorio—**Valsa e Tango** cantados por excellentes corpo de côros; **Quadrilhas artisticas**, dançadas a capricho pelos principaes artistas dos nossos theatros.

BRILHANTES MASCARADOS
Entrada das sociedades carnavalescas
O theatro achar-se-ha completamente transformado pelo distincto scenographo COLIVA

Deslumbrantes adornos **Milhares de luzes**
O immenso palco será transformado em um riquissimo
PALACIO DE CRYSTAL

ESPLENDIDO SERVIÇO DE RESTAURANTE E BOTEQUIM
As magnificas janelas e a sumptuosa varanda do edificio estarão durante o dia à disposição das pessoas que tiverem posse de cartão de galeria nobre.
Brilhantissima inauguração dos espectaculos e bailes carnavalescos

Figura 11: Anúncio do *Tim tim por tim tim* representado em *travesti*. Fonte: *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 10 fev. 1893. nº 41, p. 10.

Devido principalmente às habilidades e talentos de Pepa em cena, *Tim tim por tim tim* acabou se convertendo em um êxito, atingindo a centésima representação em menos de um ano⁸⁹. Nos anúncios e críticas, o nome de Pepa sempre era destacado por representar os dezoito papéis. Devido ao sucesso, Pepa retornou ao Brasil no ano seguinte para atuar em uma reprise da revista, porém, acabou se desligando da companhia após as primeiras

⁸⁸ *O Paiz*, Rio de Janeiro, 08 mar. 1886. nº 066, p. 4.

⁸⁹ Cf. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 6 jun. 1893. nº 156, p. 10.

representações, sendo substituída pela atriz e cantora italiana Elodia Miola⁹⁰. Pepa entrou com um processo judicial contra os empresários do teatro Lucinda e prometeu à imprensa que colocaria a revista de Sousa Bastos em cena em outro teatro. Conforme o comentário publicado na *Gazeta de Notícias*, havia quem não acreditasse que outra atriz interpretaria tão bem os dezoito papéis: “Teremos dois *Tims tims*, mas é de crer que só tenhamos uma Pepa” (*Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 20 out. 1894. nº 291, p. 2). No entanto, não apenas uma atriz representou os personagens da Pepa, mas duas⁹¹. A partir de fevereiro de 1895, os papéis foram entregues a Leonor Rivero, também de nacionalidade espanhola:

No Lucinda, há hoje uma grandíssima novidade, que vem a ser o desempenho dos célebres 18 papéis do *Tim tim por tim tim*, pela atriz Leonor Rivero.

Já agora está quebrado o encanto. Dizia-se que só a Pepa sabia fazê-los. Veio a Miola e fê-los, vem em seguida a Leonor Rivero e fê-los-á. (*Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 5 fev. 1895. nº 36, p. 2)

E se havia quem acreditava que outra atriz não se destacaria interpretando os variados personagens no *Tim tim por tim tim*, uma publicação no jornal *O Paiz* mostra o reconhecimento do brilho peculiar que cada artista deu à sua criação:

Bravíssimo. Os célebres 18 papéis que a Pepa disputou palmo a palmo pelos tribunais foram representados pela Elodia Miola e agora o são pela Leonor Rivero.

Três artistas diferentes pelo físico, pela nacionalidade e pela feição intelectual e artística, porém todas três distintas, deram-nos excelente interpretação, cada uma a seu modo, dos 18 papéis do *Tim tim*. (*O Paiz*, Rio de Janeiro, 6 fev. 1895. nº 3780, p. 3).

Nesse mesmo ano, a atriz espanhola organizou a Grande companhia de operetas, mágicas e revistas, seguindo com o sucesso obtido com as representações do *Tim tim por tim tim*. No dia 13 de abril, sábado de aleluia, a companhia ofereceu a chamada *Festa Parisiense*, com variados espetáculos e baile. Conforme o anúncio, à meia-noite o Grupo das Pepistas, formado por 300 jovens e belas moças fantasiadas de bebê, faria uma entrada triunfal para oferecer à Pepa uma linda fantasia de toureiro e uma espada de ouro para ser

⁹⁰ Cf. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 25 out. 1894. nº 3377, p. 1.

⁹¹ Encontramos uma nota afirmando que a atriz italiana Elodia Miola interpretou apenas quinze dos dezoito personagens que eram representados pela Pepa, no entanto, os demais anúncios e reportagens mencionam que ela a substituiu nos 18 papéis. Cf. *Revista Theatral*, Rio de Janeiro, s.d. 1894. nº 21, p. 3.

usada na décima quarta representação dessa nova montagem da célebre revista em que a atriz desempenhava 18 papéis⁹².

Mesmo tendo outras atrizes interpretado os 18 papéis, as notas nos jornais afirmavam que Pepa seguia representando-os de forma inimitável⁹³. Porém, nessa mesma época, outro artista seria destaque na imprensa justamente por imitar a atriz nos seus dezoito personagens. Tratava-se de John Bridges, que atuava na revista *A Bicharia*, de Vicente Reis. As críticas do espetáculo destacam que o artista imitava os gestos da atriz como nenhum outro fizera⁹⁴:

Mas o *clou*, o sucesso, foi o Sr. John Bridges, que em *travesti* deu-nos a fotografia da Pepa nos 18 papéis. É tão perfeita a semelhança que o teatro parecia vir abaixo com os aplausos. Evidentemente, Bridges, com sua perfeita imitação e voz de soprano, vai ser um acontecimento. (*Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 3 jun. 1895. nº 154, p. 2)

No ano seguinte, outra imitação de Pepa seria destaque nos anúncios publicados pela imprensa. Trata-se da curiosa montagem do *Tim tim por tim tim* por um elenco infantil, com direção do artista Heller. Segundo a coluna *Theatros e...*, publicada na *Gazeta de Notícias*, “à menina Carmen Roldan couberam as honras da noite. E na verdade foi uma deliciosa emula da atriz Pepa nos decantados dezoito papéis” (*Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 3 mai. 1896. nº 124, p. 3).

O trabalho de Pepa era tema recorrente na imprensa. Alguns elogiavam o modo como a atriz conseguia distinguir os variados personagens por meio de sua atuação, atribuindo-lhes características diversas, como podemos perceber nessa notícia do *Jornal do Commercio*: “a Pepa ainda está aqui; faz 18 papéis em uma só peça, o que equivale a uma metralhadora, como é catita na baiana, como é melancólica na italiana, como é graciosa no toureador, como é característica na portuguesa, etc., etc.” (*Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 13 ago. 1895. nº 236, p. 4). No entanto, ainda havia quem não atribuía valor ao trabalho da atriz, restringindo-o a uma atração para distrair moços e,

⁹² Cf. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, s.d. 1895. nº 103, p. 6.

⁹³ Cf. *Correio da Tarde*, Rio de Janeiro, 5 abr. 1895. nº 442, p. 2.

⁹⁴ Cf. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 5 jun. 1895. nº 136, p. 1; *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 5 jun. 1895. nº 156, p. 6; *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 6 jun. 1895. nº 136, p. 10.

principalmente, os desocupados⁹⁵. Agradando a uns e desagradando a outros, o desempenho dos dezoito papéis era muito mencionado pela imprensa, sendo possível, inclusive, encontrar algumas crônicas em que são feitas menções ao trabalho da atriz, relacionando-o a outros fatos. No periódico *A Semana*, D. Demetrio escreve sobre os ricos de Petrópolis que, devido às atuais condições da época, eram obrigados a trabalhar e andar de bonde, “com umas caras dignas da sátira dos venenosos *Ilumorismos* de J. Guerra, a representarem os dezoito papéis da *disgra* tal qual a Sra. Pepa Ruiz no Eden-Lavradio” (*A Semana*, Rio de Janeiro, 15 jun. 1895. nº 89, p. 1). Em outro texto publicado no periódico *Cidade do Rio*, Aristippo abordava a questão da dificuldade do trabalho de um cronista, tendo que produzir uma crônica por dia, sem poder repetir um texto anterior tal qual a Pepa repetia os seus papéis⁹⁶. As referências nos mostram como a interpretação de numerosos personagens em um único espetáculo foi uma característica definidora da carreira e da vida pública da atriz, o que se destacava mais que o fato de representar uma figura do sexo oposto, como podemos perceber em uma crítica publicada no *Jornal do Brasil*, que se referia a uma reprise da ópera cômica *O burro do Sr. Alcaide*, também levada à cena pela companhia organizada por Pepa, e na qual interpretava o personagem André:

É certo que a graciosa atriz, cujo nome figura em primeiro lugar em nossa lista, não tem nesta peça ensejo para mostrar as diversas e variadas modalidades de seu talento artístico, mas nem por isso o seu trabalho deixa de ser digno de apreço, pois que todo ele é feito com convicção em todas as *nuances* de um gracioso *travesti*. (*Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 6 jun. 1895. nº 157, p. 2)

Se o talento da atriz era reconhecido pela versatilidade que caracterizava sua interpretação, em 1896, Pepa se destacou novamente por representar uma variedade de papéis em um espetáculo. Foi na revista *Rio Nu*, de Moreira Sampaio, na qual a atriz interpretava doze personagens. Como a maioria das revistas, essa também tinha um enredo simples. O prólogo se passava no inferno, onde Satanás se encontrava insatisfeito por saber que, apesar da excessiva jogatina, os habitantes da então capital federal ainda tinham com o que se vestir. Então, encarrega seu filho Lusbelino (Pepa) de

⁹⁵ Cf. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 17 abr. 1895. nº 3547, p. 1.

⁹⁶ Cf. *Cidade do Rio*, Rio de Janeiro, 9 jul. 1895. nº 350, p. 1.

visitar e despir todo o Rio de Janeiro. Na cidade, Lusbelino tem que passar por diversas transformações, todas interpretadas pela Pepa: a Aurora, o Freguês do leite, uma criada, uma banhista, uma costureira, o telefone, Mme. Soares, A tabuleta do Angú, a Loteria, Jogatina, a Moda⁹⁷. Tendo fracassado em sua missão, Lusbelino fica com receio de retornar ao inferno e decide permanecer no Rio de Janeiro. O *Rio Nu* passava em revista e criticava fatos fluminenses com o objetivo de arrancar risos dos espectadores, em especial porque, segundo as notícias, Pepa e o ator Brandão interpretavam muito bem e sempre recebiam calorosos aplausos⁹⁸.

Na noite de estreia, logo que entrou em cena, a atriz espanhola foi ovacionada pelo público, que aguardava ansiosamente pela primeira representação do espetáculo, após o susto ocasionado pela falsa notícia que circulou sobre sua morte. Segundo uma crítica publicada na *Gazeta de Notícias*, o desempenho dos atores foi regular, no entanto, “foi primoroso por parte de alguns artistas, sendo de notar a Pepa, que nos seus diferentes papéis esteve sempre à altura dos seus elevados dotes e recursos de atriz correta” (*Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 6 abr. 1896. nº 97, p. 2). Artur Azevedo também comentou sobre o desempenho da atriz em suas crônicas publicadas no periódico *A Notícia*, afirmando que ela se mostrou encantadora em todas as transformações pelas quais Lusbelino passava durante o espetáculo⁹⁹. O autor ainda comenta sobre a caracterização do mesmo:

A graciosa atriz fica realmente muito interessante no seu papel de filho de Satanás; assenta-lhe bem o fantasioso *costume* imaginado por Julião Machado, a quem cabe uma parte do sucesso da revista, não só por esse como pelos demais figurinos que desenhou, entre os quais sobressai o da Jogatina, quadro XIII, primoroso de fantasia e bom gosto. (*A Notícia*. Rio de Janeiro, 9 abr. 1896. CD-ROM. p 48)

⁹⁷ No anúncio da 50ª representação, há uma variação na lista dos papéis representados pela Pepa, constando apenas o nome de onze personagens: Lusbelino, Aurora, Freguês do leite, Criada, Banhista, Telefone, Tabuleta do angu, Loteria, Jogatina, Moda e o Conquistador da Rua do Ouvidor (*Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 28 mai. 1896. nº 149, p. 6).

⁹⁸ Cf. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 4 abr. 1896. nº 095, p. 6; *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 6 abr. 1896. nº 097, p. 2; *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 7 abr. 1896. nº 098, p. 6; *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 9 abr. 1896. nº 100, p. 2; O Theatro, *A Notícia*, Rio de Janeiro, 9 abr. 1896. CD-ROM. p. 48-50; *Gazeta da Tarde*, Rio de Janeiro, 11 abr. 1896. nº 100, p. 2; *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12 abr. 1896. nº 103, p. 2; *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 15 abr. 1896. nº 106, p. 3.

⁹⁹ Cf. O Theatro. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 9 abr. 1896. CD-ROM. p 49.

Em diversas publicações, Pepa Ruiz e o ator Brandão são apontados como os responsáveis pelo sucesso do *Rio Nu*¹⁰⁰, como podemos observar nesses versos publicados pela *Gazeta da Tarde*:

Vem cá ver este peção,
E este caso verás tu:
O Brandão é o *Rio Nu*
O *Rio Nu* é o Brandão.

Distinto! Aqui sou juiz,
E tudo, tudo o confirma,
O *Rio Nu* é uma firma
- Brandão e Pepa Ruiz. (*Gazeta da Tarde*, Rio de Janeiro, 1 jun. 1896. nº 151, p. 2)

Mais uma vez, Pepa se destacou pelo desempenho de seus personagens, sendo que, no mês seguinte à estreia, o teatro passou a fechar as portas uma vez por semana, para descanso da atriz. Artur Azevedo também se manifestou sobre esse fato em uma de suas crônicas:

O *Rio Nu* continua a levar enchentes consecutivas ao Recreio Dramático. Estando a peça tão encarreirada, é pena realmente que o teatro fique fechado uma vez por semana “para descanso da atriz Pepa”.

Que diabo! Se a Pepa tem todos os dias para descansar, por que não trabalha todas as noites? Não vê que o fechamento da porta quatro ou cinco vezes por mês representa um prejuízo considerável?

Admira como os empresários do Recreio não se lembraram ainda de arranjar uma *doublure* para a Pepa, isto é, uma atriz que a substitua nessas noites em que ela precisa absolutamente descansar. Bem sei que a Pepa no gênero dezoito-papéis é insubstituível, mas, à falta de outra Pepa, não faltaria uma Pepita. Um teatro que tem em cena uma peça de sucesso deve dar espetáculos todas as noites; o contrário é um absurdo sem explicação nem desculpa. (*A Notícia*, Rio de Janeiro, 21 mai. 1896. CD-ROM. p 71)

Conforme a sugestão do autor, Pepa Ruiz foi substituída pela atriz Pepita Anglada¹⁰¹, porém somente após a revista alcançar sua centésima representação¹⁰². Com a interpretação dos doze personagens, Pepa Ruiz repetiu o sucesso obtido com o *Tim tim por tim tim*, chamando a atenção para a habilidade que a atriz possuía para se transformar em variados personagens em um único espetáculo:

¹⁰⁰ Cf. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 abr. 1896. nº 111, p. 3; 25 abr. 1896. nº 116, p. 2; 1 ago. 1896. nº 214, p. 3.

¹⁰¹ “Fez anteontem os papéis da Pepa no *Rio Nu*, a atriz Pepita Anglada. Com franqueza, nada ela ficou devendo à Pepa” (*Cidade do Rio*, Rio de Janeiro, 7 jul. 1896. nº 187, p. 2).

¹⁰² *Jornal do Brasil*, 18 jul. 1896. nº 210, p. 2, 4.

A atriz Pepa Ruiz encontrou, ainda mais uma vez, ocasião bem azada para fazer cintilar as faces diversas do seu formoso talento e da sua extraordinária e imensa graça.

Incontestavelmente é, como por aí se anuncia, a nossa primeira atriz de revista. Provam-nos os célebres dezoito do *Tim tim* e agora os apreciáveis doze papéis no *Rio Nu*. (*Gazeta da Tarde*, Rio de Janeiro, 6 abr. 1896. nº 95, p. 2)

Como essa característica do trabalho da atriz era muito apreciada pelo público, ao cessarem as representações do *Rio Nu*, a empresa entrou em cartaz novamente com o *Tim tim por tim tim*, porém, nessa montagem, Pepa Ruiz representava dezenove papéis¹⁰³. Segundo Artur Azevedo, o público recebeu a revista tão reprisada como se fosse um espetáculo novo¹⁰⁴.

Em 1899, a atriz se destacou mais uma vez em um espetáculo de Artur Azevedo. Foi na revista do ano de 1898, intitulada *O Gavroche*, em que a atriz interpretava sete papéis. A Grande companhia de operetas de Silva Pinto estreou o espetáculo no dia 4 de março de 1899, no teatro Recreio Dramático. Segundo uma publicação do *Jornal do Commercio*, há muito tempo no Rio de Janeiro não se via uma estreia que atraísse público tão numeroso. A primeira aparição de Pepa em cena era na personificação da *Revista de 1898*. O enredo consistia na ida desta ao reino da Fantasia para pedir um compadre e ganhava dois: o Gavroche, personagem do romance de Victor Hugo, e Simão de Nântua. Essa era a dupla escolhida pelo autor para comentar e criticar os acontecimentos, dentre os quais o jornal destaca uma cena em que tipos da roça passam pelas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro. No primeiro ato da revista, Pepa ainda interpretava outros dois personagens, a Polícia e a Colônia Portuguesa. No segundo ato, também personificava a Companhia Industrial e o Centro Artístico e por fim, no terceiro ato, a Imprensa e a Fada das Bonecas¹⁰⁵. Como em todos os espetáculos em que dava vida a diferentes papéis, Pepa atraiu grande público para o sucesso da revista, sendo muito aplaudida em todas as noites¹⁰⁶.

Em 1901, a empresa que Pepa Ruiz organizou após retornar de Lisboa, estreou a revista *Inana*, de Moreira Sampaio, na qual a atriz interpretava nove

¹⁰³ Primavera, Tourada, Italiana, Espanhola, Francesa, Baiana, Portuguesa, Estudante, Lola, Moda (1830, Benoiton, Atualidade, Amanhã, Futuro), Duelista, Andorinha, 1ª Liga, 3ª Rata, Douro (*Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 18 ago. 1896. nº 231, p. 6).

¹⁰⁴ Cf. O Theatro. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 20 ago. 1896. CD-ROM. p 111.

¹⁰⁵ Cf. *Cidade do Rio*, Rio de Janeiro, 4 mar. 1899. nº 56, p. 2; *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 6 mar. nº 65, p. 3.

¹⁰⁶ Cf. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 24 mar. 1899. nº 83, p. 2.

papéis: Brisa perfumada, Inana, Primeira casa de pensão, a Bebedeira, o Carnaval, uma pedinte, Maria Barça, a Borboleta e o Dia. Sobre esse espetáculo não foram encontradas matérias ou críticas que nos permitissem saber mais detalhes sobre a interpretação de Pepa, tão pouco sobre o enredo. Tudo o que encontramos são pequenos comentários que indicam que a peça agradou ao público, inclusive, na cidade de São Paulo¹⁰⁷. No entanto, encontramos uma imagem de Pepa Ruiz na personificação do Carnaval nessa revista, sendo esta uma das poucas fotografias da atriz.



Figura 12: Atriz Pepa Ruiz no papel de Carnaval da revista *Inana*, no Recreio Dramático. Fonte: *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, 7 abr. 1901. nº 47, p. 3.

¹⁰⁷ Cf. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 19 jan. 1901. nº 19, p. 4; *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 jan. 1901. nº 20, p. 6; *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 dez. 1901. nº 351, p. 3.

Até o final de sua carreira, encontramos apenas mais quatro espetáculos nos quais representou variados papéis, porém sobre esses também não são encontradas muitas informações. Em 1909, a atriz interpretou doze personagens na revista *Pega na chaleira*, de Raul Pederneiras e João Cláudio: Ordem do dia, Avenida Central, Florista Moderna, O Panamá, Sorteio militar, uma Pescadora, Ludovina, Elegante, a Mocidade, o Pistolão, Sinhasinha, o Fado¹⁰⁸. Em 1912, com a companhia Christiano de Sousa, estreou mais duas revistas: *O Pausinho* e *A Atlântica*, ambas de Álvaro Peres. Sabemos apenas que Pepa desempenhou oito papéis na primeira, não sendo encontrado nenhum registro de seus nomes, tão pouco do número exato de personagens interpretado na segunda¹⁰⁹. Por fim, em 1913, estreou com a mesma companhia a revista *Pra Burro*, de Gilberto Gil, representando seis papéis: Capital Federal, Serafina, 1ª cavadora, [ilegível], Doca do Porto e Carnaval¹¹⁰.

Após a estreia de uma companhia organizada por Pepa Ruiz em 1895, o jornal *O Paiz* publicou uma crítica assinada por Oscar Guanabarino, na qual se afirma que a atriz espanhola é um produto da crise que o teatro enfrenta em todos os países, inclusive na França. Segundo o crítico, essa fase marca o surgimento de uma nova classe de artistas, cuja especialidade é a *revista*, “que participa de todos os gêneros e que se torna apreciável pela sua complexidade” (*O Paiz*, Rio de Janeiro, 30 mar. 1895. nº 3832, p. 3). O crítico declara que Pepa era uma atriz notabilíssima, porém, por outro lado afirma que

se estudarmos esta artista sob o aspecto da individualidade exigida por certas escolas, teríamos um caso completo e irrecusável dessa individualidade, porque, qualquer que seja a peça em que ela se exhiba, é sempre a Pepa representando o personagem dessa peça. Esse defeito constitui a sua grande qualidade, com certos perigos. (*O Paiz*, Rio de Janeiro, 30 mar. 1895. nº 3832, p. 3)

Guanabarino discorre ainda sobre a representação dos diversos papéis pela atriz, contrapondo sua técnica perante as duas definições de arte, sendo que em uma delas a arte é vista como a encarnação do ideal e, em outra, como algo que pode ser adquirido através do estudo e exercício:

¹⁰⁸ Cf. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 12 nov. 1909. nº 316, p. 8.

¹⁰⁹ Cf. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 4 mai. 1912. nº 125, p. 4, 20; *Gazeta de notícias*, Rio de Janeiro, 4 mai. 1912. nº 125, p. 4; *Gazeta de notícias*, Rio de Janeiro, 8 jun. 1912. nº 160, p. 4; *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 jun. 1911. nº 169, p. 16.

¹¹⁰ Cf. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 16 jan. 1913. nº 10329, p. 20.

Objetar-se-há que na mesma noite, em vários papéis, mudam-se as suas fisionomias que portanto não é a Pepa que reaparece de instante a instante nesses papéis, mas sim a artista com a técnica adquirida; mas é preciso lembrar que não sendo sempre o mesmo papel, os vários personagens têm um cunho especial que dá lugar às gradações acima expostas.

O que pode acontecer é que o mesmo personagem, em duas noites diferentes, seja mais ou menos gracioso; mais ou menos elegante e mais ou menos encantador.

Seja como for, é inegável a influência que essa artista ou essa mulher exerce sobre as plateias – fato que não pode passar despercebido ao observador que depreende do movimento instintivo do público à superioridade da atriz fascinante. (*O Paiz*, Rio de Janeiro, 30 mar. 1895. nº 3832, p. 3)

O crítico comenta sobre a onda de agitação que percorre a sala do teatro quando a atriz espanhola, transformada na personagem Primavera, entra em uma das cenas da revista *Tim tim por tim tim*. Como motivo de tamanha agitação, ele aponta:

Talvez a surpresa seja o motor dessa agitação; e na verdade poucas atrizes possuem em tão elevado grau a particularidade da transformação como a atriz Pepa, que, alta e esbelta fora de cena, apresenta-se candidamente infantil, delicada e mimosa, fresca e risonha com a malícia que não escandaliza, e a graça que apenas excita o sorriso e dá o bem-estar que é um dos fins da arte. (*O Paiz*, Rio de Janeiro, 30 mar. 1895. nº 3832, p. 3)

2.3 - A Pepa empresária

Em janeiro de 1910, a sessão *Cinematographo*, da *Gazeta de Notícias*, publicou uma novidade para a cena teatral do Rio de Janeiro: a estrela Pepa Ruiz tornara-se empresária. Segundo o colunista, esse era um desejo comum entre as estrelas do teatro nacional, embora ele afirmasse não compreender o motivo:

Essas estrelas, mais ou menos fantásticas, têm um ideal uniforme: serem empresárias.

Não há nenhuma que resista à tentação. Se de qualquer forma isso lhes satisfaz a vaidade – e esse é um dos muitos fenômenos indecifráveis para mim do decantado teatro nacional – por outro fica bem patente de como essas empresas não podem ter elementos de resistência. A Pepa é uma criatura sempre encantadora, com um pé que faria inveja às virgens que serviram de modelo à estátua de Vênus, e um sorriso onde se lê por completo a arte de seduzir.

Mas uma empresa teatral exige uma tenacidade máscula, uma atividade e uma energia de aço em qualquer parte do mundo, quanto mais no nosso descalabro!

Imaginem a Pepa acordando às 7 horas, indo para o teatro às 9, apressando ensaios, escolhendo peças novas, ensaiando, pagando contas, suando, ouvindo mil e uma pessoas, decidindo, tendo que

sanar o turbilhão de desastres que a cada passo se antolham! A Pepa, uma criatura de luxo que pede a atmosfera suave do serralho até 2 horas da tarde, o passeio aos costureiros e joalheiros, a ceia entre cristais com champanhe, à madrugada.

No seu camarim, a Pepa conta-me a ideia de empresária, como se fosse mais um sacrifício feito por ela ao teatro. No fundo é. Há sacrifícios que se desejam. E esse é um deles... (*Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 09 jan. 1910. nº 9, p. 1)

O texto expõe o preconceito de gênero perante a função de empresária teatral desempenhada por Pepa Ruiz. Ao se referir à mulher, o autor do texto se reserva aos comentários sobre sua beleza, delicadeza e sedução. Apesar de vistas como qualidades no palco, na opinião do autor, essas características impediam que uma mulher exercesse as tarefas gerenciais e burocráticas, como aquelas necessárias para que um espetáculo fosse levado à cena. Para ele, esse era um trabalho que exigia atributos que somente os homens possuíam. No ensaio *Um teto todo seu*, Virginia Woolf (1985) reflete sobre o que alguns pensadores ponderavam a respeito da mulher:

São elas capazes de se instruírem? Napoleão as considerava incapazes. O Dr. Johnson pensava o oposto. Elas têm ou não têm alma? Alguns selvagens afirmam que não. Outros, ao contrário, sustentam que as mulheres são semidivinas e adoram-nas em função disso. Alguns sábios asseguram que elas são mais vazias de cabeça; outros, que têm uma consciência mais profunda. Goethe exaltou-as; Mussolini despreza-as. (p. 41)

Em concordância com essa passagem, é possível notar que, na opinião do redator, não era apropriado que a atriz assumisse a direção de uma companhia, cabendo a ela somente o papel da musa.

Em agosto de 1911, Pepa concedeu uma entrevista para o mesmo periódico, na qual respondeu que estava de volta, referindo-se, provavelmente, à cidade do Rio de Janeiro, após passar uma temporada em São Paulo. A fala da atriz também reflete a situação do teatro frente ao surgimento das primeiras projeções cinematográficas que, certamente, iniciavam uma concorrência com o público que frequentava as produções teatrais. O entrevistador, mais uma vez, emite uma opinião sobre o fato de Pepa estar desenvolvendo a atividade de empresária na área teatral:

- Então?
- Volto.
- Temos o *Tim tim*?
- Que queres tu?
- E todo esse tempo?

- Em São Paulo, trabalhando. Se não há companhias para os grandes teatros, isto é, se o público não vai aos grandes teatros, porque acha muito caro o preço das localidades, sigamos a corrente geral: ao cinema!

- Parabéns ao cinema pela resolução!

Pepa tem sempre ideias. As várias fortunas que tem tido, gasta-as com a mania de ser empresária e, como é muito boa, enganam-na os fornecedores enquanto ela pensa em fazer negócio da China. (*Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 19 ago. 1911. nº 231, p. 2)

Novamente o redator critica o desejo da atriz em também exercer a função de empresária. Ao iniciar a entrevista, a pergunta sobre a reprise da revista *Tim tim por tim tim* é lançada com um tom crítico e irônico. A seguir, seu comentário trata as ideias de Pepa como meros devaneios, afirmando também que o dinheiro que ela obtinha era gasto de maneira indevida e que era lesada em suas negociações devido à falta de aptidão e experiência. Segundo Woolf, cinquenta anos antes de escrever seu notável ensaio, na visão da maioria dos homens, nada se poderia esperar das mulheres intelectualmente. A escritora afirma que “mesmo no século XIX, a mulher não era incentivada a ser artista. Pelo contrário, era tratada com arrogância, esbofeteadas, submetida a sermões e admoestada” (WOOLF, 1985. p. 72). Woolf atenta para o reconhecimento que as romancistas vêm obtendo, porém ressalta a dificuldade encontrada por pintoras e musicistas. “A mulher que compõe música situa-se no que foi o lugar da atriz na época de Shakespeare” (p. 71), afirma a ensaísta retomando uma história que ela mesma criou e citou no início de seu texto, em que o personagem Nick Greene diz que ver uma mulher representando o recordava um cachorro dançando, ou as palavras que ela cita do Dr. Johnson sobre as mulheres que tentam escrever música: “a composição de uma mulher é como o andar de um cachorro sobre as patas traseiras” (p. 72). Essas afirmações demonstram como eram desprezadas as mulheres que tentavam se ocupar de qualquer expressão artística. Apesar de nos tempos áureos do teatro de revista, as mulheres já serem reconhecidas em cena, o redator parece ignorar o desejo de Pepa em não ocupar apenas o lugar da artista que é explorada por meio da sua imagem de diva e rebaixa a sua iniciativa empreendedora, encarando-a apenas como uma “mania de empresária”.

Porém, se em 1910 e 1911, poucos anos antes de Pepa Ruiz se retirar dos palcos, o colunista julgava que a sua atividade de empresária era uma novidade para a cena teatral do Rio de Janeiro, há registros de que a atriz já

desempenhara essa função em 1885, ano em que visitou o Brasil pela segunda vez. Nessa época, ao que tudo indica, os palcos do Rio de Janeiro careciam de novidade, pois a coluna *Theatros*, publicada no periódico *A Semana*, anunciava entusiasmadamente: “o movimento teatral vai renascer. Chegou de São Paulo a companhia do *Sant’Anna* e chegaram da Europa Sousa Bastos e a atriz Pepa” (*A Semana*, Rio de Janeiro, 10 out. 1885. nº 41, p. 5). Antes da chegada dos artistas, o *Diário de Notícias* já anunciava que o empresário e a atriz estavam a caminho do Brasil com a finalidade de organizar uma companhia de operetas no teatro Príncipe Imperial¹¹¹. Na coluna *De Lisboa*, na qual o *Jornal do Commercio* reproduzia notícias da capital portuguesa, foi noticiado o descontentamento dos portugueses após Pepa ter abandonado o teatro Trindade, onde estava trabalhando, para embarcar rumo ao Brasil:

Vai aí a atriz Pepa.

Como entendem os senhores uma mulher de teatro nas pequenas e leves condições de repertório e de destinos em que, porque assim digamos, a arte não é ouvida? Entendem-na pacata, modesta, sisuda, toda seriedade? – A Pepa não presta.

Entendem-na patusca, esperta, incerta, extravagante? – A Pepa é ótima.

Ela aí vai.

Entrara para a Trindade há vinte dias. Deixou a Trindade há quatro. Embarcou para o Brasil há dois.

Ela aí vai. Sai de uma nuvem de maldições. Deixa uma legião de furiosos atrás de si. (*Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 18 out. 1885. nº 290, p.1)

Segundo o *Diário de Notícias*, um jornal de Lisboa também publicou no mês anterior que a atriz também se recusou a pagar uma multa por cancelar o contrato. Dessa forma, Francisco Palha, diretor do teatro, encaminhou o caso para o governador civil de Lisboa¹¹².

Chegando ao Brasil, Pepa Ruiz apareceu em espetáculos variados, em que cantava diversas canções e representava pequenas cenas cômicas. Em dezembro, começou a ser anunciada a estreia da *Empresa da atriz Pepa*, com a direção de Sousa Bastos¹¹³. No entanto, segundo o periódico *A Estação*, a atriz era empresária da companhia apenas na ficção, sendo Sousa Bastos quem de fato exercia essa função:

¹¹¹ Cf. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 25 set. 1885. nº 111, p. 1.

¹¹² Cf. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 09 out. 1885. nº 125, p. 1.

¹¹³ Cf. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 20 dez. 1885. nº 197, p. 1.

O sr. Sousa Bastos organizou, afinal, uma companhia, e o fez em nome da sra. Pepa, por motivos que naturalmente não escaparão à sagacidade do leitor. *Cherchez...les créanciers*. A companhia estreará com uma ópera-cômica intitulada *O Cavalheiro Mignon*. A apostar em como o cavalheiro Mignon é a Pepa. O nome fica-lhe ao pintar. (*A Estação*, Rio de Janeiro, 15 dez. 1885. nº 23, p. 23)

O autor do comentário acertou em sua previsão. Pepa desempenhou o papel de protagonista na ópera-cômica *O Cavalheiro Mignon*, de Leopoldo de Wentzel, que estreou no dia 1 de janeiro de 1886. Sobre a estreia, o *Diário de Notícias* publicou:

Inauguraram-se anteontem, no teatro Príncipe Imperial, os trabalhos da companhia de ópera-cômica de que é empresária a Sra. Pepa e diretor o Sr. Sousa Bastos. O teatro está pintado de novo, entretanto, nenhuma alteração sofreu, a não ser na caixa do ponto, que tem agora na parte superior, em letras de ouro, as iniciais E. P. R. “Empresa Pepa Ruiz” traduzi eu; mas houve quem dissesse que aquilo queria dizer: “Espetáculos para rir”. Neste andar poderíamos achar ainda trinta mil significações: “Esperamos proteção do respeitável”, por exemplo. (*Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 3 jan. 1886. nº 211, p. 1)

Ainda há informações de que o desempenho geral foi bom e Pepa agradou ao público no engraçado papel do cavalheiro Mignon. A tradução de Sousa Bastos, a orquestra, coros e cenários eram dignos de louvor e o público aplaudiu a companhia com entusiasmo¹¹⁴.

No mesmo mês a companhia também representou a opereta *Mam'zelle Nitouche*, escrita por Meilhac e A. Millaud. Segundo a *Gazeta de Notícias*, a atriz espanhola foi contratada pelo teatro da Trindade, em Lisboa, para interpretar a protagonista dessa opereta, antes de decidir embarcar para o Brasil¹¹⁵. Em seguida, estrearam a ópera-cômica *Os Sinos de Corneville*, versão de Eduardo Garrido, em que Pepa obteve grande sucesso em Portugal, desempenhando o papel de Rosalina¹¹⁶. Além das estreias, a companhia também levou à cena as reprises de *Um cavalheiro particular*, *O Periquito*, *Fúrias de amor* e *D. Juanita*¹¹⁷. Em 30 de março, a companhia fez a última representação no Rio de Janeiro, partindo para Santos e, em seguida, para o

¹¹⁴ Cf. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 03 jan. 1886. nº 211, p. 1.

¹¹⁵ Cf. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 14 jan. 1886. nº 14, p. 4.

¹¹⁶ Cf. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 23 jan. 1886. nº 23, p. 1.

¹¹⁷ Cf. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 10 jan. 1886. nº 09, p. 4; *Gazeta de Notícias*, 19 jan. 1886. nº 19, p. 4; *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 20 jan. 1886. nº 20, p. 6; *O Paiz*, Rio de Janeiro, 31 jan. 1886. nº 30, p. 4.

sul do país¹¹⁸. Nos jornais publicados no Rio de Janeiro, foram noticiadas as passagens da companhia por cidades do Rio Grande do Sul, como Rio Grande, Porto Alegre, Pelotas¹¹⁹.

Ao noticiar a passagem dos artistas pelo sul do país, os jornais do Rio de Janeiro se referiam à companhia ora como pertencente a Sousa Bastos, ora como pertencente à Pepa Ruiz. Ao informar sobre as apresentações na cidade do Rio Grande, a *Gazeta da Tarde* atribui a companhia ao nome do empresário português: “está fazendo as delícias dos rio-grandenses a companhia do Sousa Bastos. As Sras. Pepa e Júlia de Castro têm feito jus a verdadeiras ovações” (*Gazeta da Tarde*, Rio de Janeiro, 18 mai. 1886. nº 112, p. 2). Já no *Diário de Notícias*, verificamos a ocorrência do nome de Pepa junto à empresa, tal qual ocorria no Rio de Janeiro: “a companhia de operetas da atriz Pepa continua em Pelotas a trabalhar com grande aceitação” (*Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 01 ago. 1886. nº 419, p. 1).

Conforme mencionamos anteriormente, um comentário publicado no periódico *A Estação* apontou para o uso do nome de Pepa Ruiz por Sousa Bastos ao organizar a companhia no Brasil. O empresário português enfrentava problemas judiciais, após a falência de sua companhia, cujos acessórios foram vendidos em um leilão¹²⁰. As evidências apontam que apenas o nome da empresa pertencia à Pepa, sendo que era Sousa Bastos que exercia a função de empresário. A companhia percorreu o sul do país até o ano seguinte, pois, segundo o *Diário de Notícias*, há uma ocorrência da passagem dos artistas pela cidade de Antonina, no estado do Paraná¹²¹. Segundo Rocha Junior, em seu relatório parcial de pós-doutorado, os artistas regressaram a São Paulo, onde Sousa Bastos começou a gerenciar o Café Java, tendo Pepa também permanecido na capital paulista, trabalhando nesse estabelecimento até o final de 1887, quando Sousa Bastos o entregou a outro dono. Juntos, retornaram a Lisboa, onde o empresário pretendia organizar uma nova companhia. As

¹¹⁸ Cf. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 30 mar. 1886. nº 089, p. 1; *A Estação*, Rio de Janeiro, 13 abr. 1886. nº 007, p. 13.

¹¹⁹ Cf. *Gazeta da Tarde*, Rio de Janeiro, 18 mai. 1886. nº 112, p. 2; *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 19 mai. 1886. nº 345, p. 2; *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 8 jun. 1886. nº 365, p. 1; *Gazeta Lusitana*, Rio de Janeiro, 19 jun. 1886. nº 188, p. 3; *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 01 ago. 1886. nº 419, p. 1.

¹²⁰ Cf. *Gazeta de notícias*, Rio de Janeiro, 15 dez. 1885. nº 349, p. 3; *Diário de notícias*, Rio de Janeiro, 15 dez. 1885. nº 192, p. 3; *O Paiz*, Rio de Janeiro, 15 e 16 dez. 1885.

¹²¹ Cf. *Diário de notícias*, Rio de Janeiro, 27 mar. 1887. nº 656, p. 1.

únicas menções ao Café Java encontradas nos jornais do Rio de Janeiro foram publicadas em 1889 e indicam que o nome de Pepa Ruiz também esteve envolvido com problemas judiciais: “a relação do distrito confirmou hoje a sentença do juiz que julgou fraudulenta a quebra da atriz Pepa, antiga proprietária do café de Java” (Cf. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 9 mar. 1889. nº 68, p. 2). Também encontramos outra nota informando que “foram expedidas precatórias para a Espanha e Portugal a fim de se efetuar a prisão da atriz Pepa, pronunciada por quebra fraudulenta” (Cf. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 19 mai. 1889. nº 138, p. 1). Em 1892, após essa temporada em Lisboa, Pepa Ruiz regressou ao Brasil pela terceira vez. A atriz veio juntamente com a Companhia de Opereta Portuguesa, organizada por Sousa Bastos, contratada para trabalhar no teatro Lucinda. Dessa vez, Sousa Bastos e Pepa não desembarcaram no Rio de Janeiro, mas dirigiram-se à capital paulista, onde a atriz se apresentou para ser julgada e foi absolvida¹²².

Em julho de 1894, a atriz espanhola visitou o Brasil pela quarta vez. A partir de sua chegada, os jornais começaram a noticiar que o motivo de sua vinda seria para organizar e dirigir uma companhia no teatro Lucinda com artistas nacionais¹²³. Em duas edições da *Revista Theatral* foram publicadas ilustrações referentes à nova companhia teatral que Pepa organizava, satirizando o fato de a atriz interpretar uma grande quantidade de papéis em um espetáculo, principalmente no *Tim tim por tim tim*, em que desempenhava um número maior, o que fez com que seu nome fosse destacado nos anúncios dos espetáculos e pela imprensa. Em um dos desenhos, a figura da artista tem em mãos uma lista que seria a ficha técnica da companhia, constando os nomes das atrizes que a integram numerados em forma ordinal, no entanto, seu próprio nome preenche toda a lista.

¹²² Cf. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 27 abr. 1892. nº 2481, p. 1; *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 8 jul. 1892. nº 189, p. 2: “A atriz Pepa Ruiz, que se apresentou em S. Paulo para ser julgada por uma falência, foi ontem absolvida e deve chegar hoje a esta capital”.

¹²³ Cf. *Gazeta de notícias*, 10 jul. 1894. nº 190, p. 2; *Diário de Notícias*, 21 jul. 1894. nº 3281, p. 1; *Revista Theatral*, s.d. 1894. nº 17, p. 3.

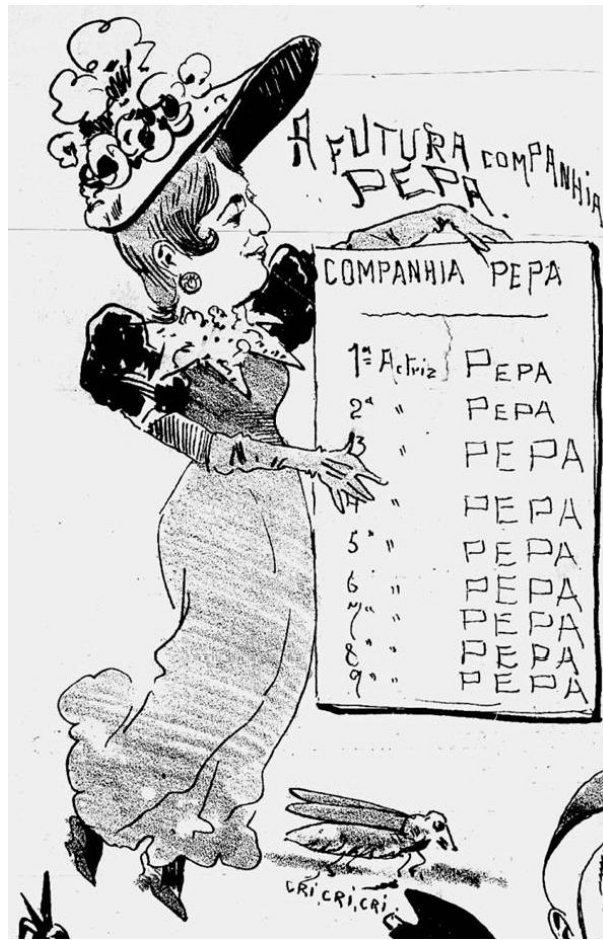


Figura 13: A futura companhia Pepa. Fonte: *Revista Theatral*, Rio de Janeiro, s.d. nº 11, p. 8.



Figura 14: Brevemente grande novidade: a Pepa primeira companhia do mundo! Fonte: *Revista Theatral*, Rio de Janeiro, s.d. nº 14, p. 8.

A estreia da Companhia de operetas, *vaudeilles* e revistas¹²⁴ se realizou somente no dia 20 de setembro de 1894, com a revista *Tim tim por tim tim*. Mais uma vez a revista obteve êxito no Rio de Janeiro, sendo a atriz ovacionada pela interpretação dos seus dezoito papéis¹²⁵. No entanto, um mês após a estreia, Pepa deixou o teatro Lucinda alegando que a empresa descumpriu com o seu contrato e prometeu colocar a revista em cena em outro teatro. Para isso, orientada por um advogado, intimou a empresa da qual se desligou, a fim de recuperar parte do material da revista que a atriz afirmava ser de sua propriedade¹²⁶. Os senhores Fernandes, Pinto & C., empresários do teatro Lucinda, escreveram aos redatores do jornal *O Paiz* alegando que o direito do espetáculo pertencia a um deles, passado por escritura pelo próprio Sousa Bastos. Na carta afirmam ainda que Pepa era uma simples contratada e que na montagem da peça, nenhum vestuário ou dinheiro empregado lhe pertencia¹²⁷. Em outra carta publicada, ainda complementaram:

Ao contrário do que diz essa senhora, recebeu ela, em um mês de trabalho, a quantia de 8.000\$, o que em tão pouco tempo, certamente, jamais ganhou em dias de sua vida.

Fomos para com a atriz Pepa corretos como costumamos ser sempre, e para assegurar o modo com que ela procedeu para conosco, bastaria citar as suas contínuas moléstias e subsequentes despedidas, certa de que iria por em terra uma empresa e na miséria cerca de 50 figuras.

Dispensamo-nos do mais e por agora só vos pedimos, Sr. redator, a publicação desta, que nada mais é do que um convite a sra. Pepa, para que venha a público dizer quais as faltas que cometemos no contrato consigo celebrado. (*O Paiz*, Rio de Janeiro, 26 out. 1894. nº 3678, p. 2)

O caso também foi comentado por Artur Azevedo, na coluna *O Theatro*:

A erudição jurídica do memorial apresentado ao tribunal competente pelo Sr. Dr. Isaías Guedes de Mello e publicado em folheto, sobre a famosa questão do *Tim tim por tim tim*, escapa naturalmente a apreciação de um cronista completamente hóspede na ciência do direito.

O caso, exposto como vou expô-lo, sem os pesados atavios da terminologia forense, é simplesmente espantoso.

Os empresários Fernandes, Pinto & C. compram a Sousa Bastos o direito de explorar nos teatros do Brasil a revista portuguesa *Tim tim*

¹²⁴ Os anúncios do *Tim tim por tim tim* não mencionam se a atriz também desenvolvia as funções de empresária e diretora, informando apenas que a atriz fazia parte da companhia. Cf. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 13 set. 1894. nº 4419, p. 8.

¹²⁵ Cf. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 26 set. 1894. nº 4432, p. 2; 27 set. 1894. nº 4433, p. 2; 11 out. 1894. nº 3663, p. 2.

¹²⁶ Cf. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 20 out. 1894. nº 3672, p. 2.

¹²⁷ Cf. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 21 out. 1894. nº 3673, p. 2.

por tim tim, produção daquele escritor. Depois de vinte e tantas representações, estabelece-se, por motivos que não vêm a pelo, um conflito entre os empresários e a atriz Pepa, que representa nada menos de dezoito papéis na mencionada revista. A atriz Pepa deixa o teatro e é substituída pela atriz Miola, que afoitamente se incumbem dos tais dezoito papeis, chegando mesmo a acrescentar, sem que o autor o saiba, mais um à coleção. A atriz Pepa requer à policia a apreensão da peça manuscrita e das respectivas partes de orquestra, e faz-se a apreensão. Recorrem os empresários ao juiz civil e o recurso é deferido; mas a atriz Pepa põe embargos e o juiz reconsidera o despacho: fica mantido o sequestro e proíbem-se as representações da peça!

Eis aí uma sentença teratológica, que me parece interessar intimamente a quantos malucos se aventuram a ser empresários de teatro no Rio de Janeiro. Se ela subsistir, o que não quero crer, ficará de uma vez por todas assentado que qualquer peça escrita no estrangeiro e representada no Brasil pertencerá, não ao autor que a escrever nem ao empresário que a comprar e puser em cena, mas à atriz que se incumbir do principal papel!

Hão de convir que este processo tem mais graça que o próprio *Tim tim por tim tim*. (A *Notícia*. Rio de Janeiro, 10 jan. 1895. CD-ROM. p 7)

Se alguns não concordavam com o fato de Pepa Ruiz, que não representava nada mais que uma atriz no *Tim tim por tim tim*, requerer judicialmente o direito de representar a revista, outros acreditavam que ela era a grande estrela, aquela que, com sua forma única de representar seus personagens, constituía a alma do espetáculo, conforme podemos perceber em uma publicação na coluna *Palcos e Salões*, do *Jornal do Brasil*:

não há prazer que se compare ao de ir passar duas ou três horas da noite no Recreio, batendo palmas à encantadora Pepa e rindo a morrer com o seu delicioso *Tim tim*.

Seu, sim, porque é bem verdade que o *Tim tim* é a Pepa. (*Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 3 mai. 1895. nº 123, p. 2)

Ressaltamos aqui a relevância desse ocorrido na cena teatral brasileira, uma vez que, no final do século XIX, a atividade exercida pelos atores ainda não era reconhecida como profissão. Além disso, temos aqui um fato curioso em que Pepa recorre ao direito de representar os personagens que não eram de sua autoria, porém foram criados para que ela interpretasse. Apesar da tentativa de impedir que o espetáculo fosse representado por outra companhia, a atriz foi substituída pela atriz e cantora italiana Elodia Miola e, a seguir, por outra atriz espanhola, Leonor Rivero, seguindo com as apresentações¹²⁸. Um ano depois, o caso foi publicado na coluna *Coisas de Theatro*, na *Gazeta da Tarde*,

¹²⁸ Há registros de que em fevereiro de 1895, Pepa teria ido a São Paulo tentar impedir que o espetáculo também fosse representado na capital paulista. Cf. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 fev. 1895. nº 59, p. 1.

no entanto, o autor não cita os nomes dos envolvidos, tão pouco a época em que ocorreu. O colunista encerra o texto jurando ironicamente que a atriz à qual se refere no texto não é Pepa Ruiz, porém os detalhes mencionados permitem que o leitor identifique o caso e as pessoas envolvidas. Na publicação, o autor menciona não concordar com o fato de a atriz recorrer aos tribunais para solicitar a exclusividade de representar os seus papéis, sendo que o texto não era de sua autoria. Esse é o único texto encontrado que menciona como esse caso terminou¹²⁹. Segundo o que constava ao autor, Pepa obteve o direito de representar as suas criações, apesar de não ser a autora da peça¹³⁰.



Figura 15: Pepa sai do Lucinda e é substituída pela atriz italiana Elodia Miola. Transcrição: Saiu do Lucinda a Pepa, em que pese aos pepitas e para a felicidade da Sra. Miola, agora numa pontíssima medonha. Fonte: *Revista Theatral*, Rio de Janeiro, s.d. nº 21, p. 5.

¹²⁹ Durante a pesquisa, contatamos o Arquivo Nacional, no Rio de Janeiro, a fim de obter mais dados sobre a ação judicial entre Pepa Ruiz e os empresários Fernandes, Pinto & C. No entanto, não foi possível o acesso aos documentos em virtude de interdição do acervo por motivos técnicos de movimentação.

¹³⁰ Cf. *Gazeta da Tarde*, Rio de Janeiro, 20 fev. 1896. nº 50, p. 1.

Ainda enquanto o processo se encontrava em andamento, Pepa organizou outra companhia, sendo esta esperada ansiosamente pelo público que carecia de novidades na cena teatral fluminense, desde que alguns teatros, por distintos motivos, tinham fechado as portas¹³¹. Por outro lado, havia quem não aprovasse o repertório da atriz, composto apenas de peças já conhecidas pelo público brasileiro:

No Eden-Lavrado, onde, ao que dizem, trabalha uma companhia dirigida pela fenomenal artista Sra. Pepa Ruiz, que faz cem papéis numa noite, vai um verdadeiro *fervet opus*.

Que profusão de novidades e surpresas!

Vejam isto: *Tim tim por tim tim*, *O armário do diabo*, *O Periquito*, *O armário do diabo*, *Tim tim por tim tim*, *O armário do diabo*, *O Periquito*, *Tim tim por tim tim*, *O armário do diabo*...

Variado, muito variado e novo! (*Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, s.d., nº 692, p. 5)

A atriz contratou atores bastante conhecidos do público brasileiro, como Massart, Delorme, Mannarezzi, Adelina Nunes, Adelaide Lacerda, Heloísa Pomi, Machado, Peixoto, Eugênio Oyangurem, Francisco Mesquita, além do maestro Stichini¹³². A companhia se preparava para estreiar no teatro Eden Lavradio, porém a empresa Dias Braga estava partindo para o norte do país e cedeu o teatro Recreio Dramático à Pepa Ruiz¹³³.

A Grande Companhia de Operetas, Mágicas e Revistas, dirigida pela Pepa, estreou no dia 29 de março, com a promessa de uma montagem do *Tim tim por tim tim*, como nunca fora visto no Brasil. Cumprindo com o que fora anunciado, os cenários eram novos e bem preparados, destacando o da gruta de Calypso, do partido das ligas e o das estações. Os figurinos também eram novos, exceto aqueles usados por Pepa, porém estavam conservados. Os coros estavam bem afinados e a orquestra majestosamente regida. O público preencheu todos os assentos do teatro, incluindo camarotes, cadeiras, galerias e gerais, e recebeu bem a companhia, aplaudindo fervorosamente, atirou flores e pediu *bis*¹³⁴. As representações do *Tim tim por tim tim* garantiam uma enchente de espectadores, muitos dos quais retornavam ao teatro para assistir

¹³¹ Cf. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 12 fev. 1895. nº 3494, p. 1.

¹³² Cf. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 19 fev. 1895. nº 3793, p. 3; *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 2 mar. 1895. nº 61, p. 2.

¹³³ Cf. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 2 mar. 1895. nº 61, p. 2.

¹³⁴ Cf. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 31 mar. 1895. nº 90, p. 2; *Revista Theatral*, Rio de Janeiro, s.d. nº 40, p.5.

a revista mais de uma vez¹³⁵. Uma nota publicada no jornal *O Paiz* noticiou o sucesso da revista, apontando como motivo o trabalho que Pepa realizou como empresária, reunindo ilustres artistas do teatro nacional:

O *Tim tim* num mar de rosas. A coisa dará para aqui alguns centenários, porque a Pepa rodeou-se do que pôde encontrar de bons elementos em todos os nossos teatros, conseguindo alguns artistas que movimentam a célebre revista a contento do público numeroso que tem concorrido ao Recreio depois que a graciosa atriz tomou conta dele. (*O Paiz*, Rio de Janeiro, 3 abr. 1895. nº 3836, p. 2)

Notando o quanto o espetáculo vinha agradando ao público, a companhia seguiu com as representações. Nos jornais, os colunistas mencionavam a habilidade de Pepa como empresária¹³⁶ e, nos anúncios da revista, faziam comentários apostando que a atriz espanhola a manteria em cartaz por muito tempo e enriqueceria:

Mais uma vez das mil que ainda teremos o *Tim tim* que só deixará de ser representado quando a Pepa ficar velha. A simpática atriz, que ainda não completou 20 anos, promete cessar as representações de *Tim tim* daqui há 50 anos. (*Correio da Tarde*, Rio de Janeiro, 18 abr. 1895. nº 451, p. 2)

Tim Tim hoje, amanhã e sempre! É inesgotável de espírito e felicidade a afamada revista que tem enriquecido a Pepa e que a tornaria milionária. (*Correio da tarde*, Rio de Janeiro, 2 mai. 1895. nº 463, p. 2)

Havia também aqueles que preferiam ignorar todas as qualidades com as quais a revista fora levada à cena, reduzindo o sucesso do espetáculo unicamente aos momentos em que a atriz espanhola entrava em cena vestida com um figurino que deixava suas pernas à mostra. Na coluna *O Theatre*, Artur Azevedo escreveu que naquela época os teatros não estavam obtendo lucro suficiente para pagar as despesas, com exceção do Recreio Dramático, onde as pernas da Pepa, tal qual ilustração publicada pelo periódico *Notícia Ilustrada* - e sobre a qual discorreremos mais adiante -, atraíam todo o Rio de Janeiro¹³⁷.

Em uma edição do periódico *A Cigarra*, publicada em novembro de 1895, menciona-se que a companhia de Sousa Bastos esteve em cartaz no teatro Recreio Dramático com a revista *Tim tim fim de século*, uma junção de

¹³⁵ Cf. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 19 abr. 1895. nº 109, p. 2.

¹³⁶ Cf. *Correio da Tarde*, Rio de Janeiro, 3 abr. 1895. nº 440, p. 2; *O Paiz*, Rio de Janeiro, 4 mai. 1895. nº 3867, p. 2;

¹³⁷ Cf. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 11 abr. 1895. CD-ROM. p. 48.

dois grandes sucessos do autor e empresário, o *Tim tim por tim tim* e *Fim de século*, em que a atriz Palmira Bastos desempenhava 24 papéis. Na mesma página, uma nota afirma que, descontente com o fato, Pepa Ruiz se retirou da companhia que organizara no teatro Éden Lavradio, sendo substituída pela atriz Pepita Anglada¹³⁸. Atentamos para a possibilidade de que o comentário se tratasse de um boato, uma vez que na *Gazeta da Tarde*, consta que a saída da atriz foi motivada por uma enfermidade que ela foi tratar na cidade de São Paulo¹³⁹.

Em 1897, Pepa Ruiz organizou uma nova companhia juntamente com o ator Brandão, com quem a atriz trabalhava desde o ano anterior. A companhia estreou no dia 1 de julho, no teatro Lucinda, com o espetáculo *O Capitão Lobisomem*. Até o final do ano, levaram à cena outros espetáculos de diversos gêneros como operetas, comédias, revistas, *zarzuelas* e mágicas, como *Os 28 dias de Clarinha*, *Abacaxi*, *Vade Retro*, *Satanás!*, *Uma senhora ilustrada*, *Amor ao pello!*, *Às onze e meia* e *A coroa de fogo*¹⁴⁰. É possível encontrar muitas publicações desse período que elogiam o trabalho dos artistas e empresários, como essa que se refere à montagem da mágica *A coroa de fogo*: “a empresa Pepa & Bandão é digna dos maiores louvores pela coragem que teve de montar em época tão má, com tanto luxo, semelhante peça” (*Cidade do Rio*, Rio de Janeiro, 3 nov. 1897. nº 31, p. 2). Além do trabalho cuidadoso de Pepa e Brandão como empresários da companhia, a presença deles em cena garantia a publicidade dos espetáculos e, por fim, as enchentes de espectadores:

Entram em cena a arquigraciosa atriz Pepa Ruiz e o popularíssimo ator Brandão! E está dito tudo para que não faltem espectadores à récita desta noite no elegante teatro que fecha a rua do Espírito Santo. Que poderoso ímã que são aqueles ilustres artistas! (*Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 8 set. 1897. nº 251, p. 2)

No entanto, a arte produzida por eles continuava sendo vista como um gênero menor. Em um artigo enviado ao *Correio de Minas* e comentado por vários

¹³⁸ Cf. *A Cigarra*, Rio de Janeiro, 14 nov. 1895. nº 27, p. 7.

¹³⁹ Cf. *Gazeta da Tarde*, Rio de Janeiro, 5 nov. 1895. nº 304, p. 2-4.

¹⁴⁰ Cf. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 2 jul. 1897. nº 183, p. 4; *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 24 jul. 1897. nº 204, p. 1; *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14 ago. 1897. nº 226, p. 4; *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 13 set. 1897. nº 256, p. 4; *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 24 set. 1897. nº 267, p. 4; *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 2 out. 1897. nº 275, p. 6; *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 30 out. 1897. nº 303, p. 4.

jornais fluminenses, Coelho Netto mencionava as qualidades de artistas internacionais e, sobre Pepa e Brandão, afirmava: “em uma cidade onde a Pepa é uma *estrela* de primeira grandeza e o Brandão um astro fulgido, a Arte é uma *bastardia*” (*Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 20 ago. 1897. nº 230, p. 6).

Em dezembro do mesmo ano, foi anunciada a saída de Pepa da companhia. Segundo o periódico *Cidade do Rio*, a atriz partiria novamente para São Paulo¹⁴¹. Alguns dias depois, foi anunciado que atriz voltou a trabalhar com a companhia, no entanto, o espetáculo *A coroa de fogo*, no qual Pepa reapareceria, foi cancelado por motivo de enfermidade da atriz¹⁴². Por fim, foi noticiado o desligamento definitivo de Pepa, sendo ela contratada como primeira atriz pela empresa de José Antônio da Silva Pinto, com a qual seguiria em turnê para o norte e nordeste do país¹⁴³.

THEATRO RECREIO DRAMATICO
 Empresa artistica theatral da qual fazem parte a actriz **Pepa Ruiz**
 e o popularissimo actor **Brandão**—Maestro regento
 e ensaiador **LUIZ MOREIRA**

HOJE
 SEGUNDA-FEIRA 23 DE AGOSTO DE 1897
 GRANDIOSO FESTIVAL
 em homenagem á graciosa actriz
PEPA RUIZ

10ª REPRESENTAÇÃO
 Reprise da sempre applaudidissima revista brasileira, original dos distinctos
 escriptores Drs. MOREIRA SAMPAIO e VICENTE HIAS

ABACAXI

TOMA PARTE TODA A COMPANHIA

Brandão o popularissimo Brandão será hoje o Progresso mais Progresso que se possa imaginar, prestando assina homenagem á Pepa Ruiz a Transação por excelencia (no **ABACAXI**). Moris Pulcio o Príncipe Pulha, mais brigueiro do que nunca, Brandão Grou, La chancette plus belle, Ballina Mala a pelor das sogras, Estephania, Pinto, O Zé calçora mais calçora, Cesar de Lima o diabo mais gago de todos os diabos, Mesquita O Taguez feliz, Portugal o Chico mais inglez de todos os Chicos e finalmente o Luiz Ligório e todos os artistas promettem igualmente prestar homenagem a Pepa Ruiz.

Figura 16: Anúncio de festival em homenagem à Pepa com ilustração. Fonte: *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 23 ago. 1897. nº 235, p.4.

¹⁴¹ Cf. *Cidade do Rio*, Rio de Janeiro, 13 dez. 1897. nº 66, p. 2; *Cidade do Rio*, Rio de Janeiro, 20 dez. 1897. nº 72, p. 2.

¹⁴² Cf. *Cidade do Rio*, Rio de Janeiro, 17 dez. 1897. nº 70, p. 2; *Cidade do Rio*, Rio de Janeiro, 18 dez. 1897. nº 71, p. 1; *Cidade do Rio*, Rio de Janeiro, 20 dez. 1897. nº 72, p. 2

¹⁴³ Cf. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 dez. 1897. nº 354, p. 2; *Gazeta da Tarde*, Rio de Janeiro, 20 dez. 1897. nº 163, p. 2; *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 25 dez. 1897. nº 359, p. 2; *Cidade do Rio*, Rio de Janeiro, 27 dez. 1897. nº 77, p. 2.

Após uma temporada de nove meses em Lisboa, Pepa Ruiz regressou ao Brasil em julho do ano 1900 para organizar uma nova companhia, prometendo estrear aqui a peça *A viagem de Suzette*, a qual representara 120 vezes durante sua última passagem pela capital lusitana¹⁴⁴. No entanto, a novidade anunciada pela atriz só estreou no dia 4 de outubro, sendo que, durante o tempo em que se realizavam os ensaios e os preparativos, a companhia entrou em cartaz com as reprises do *Tim tim por tim tim*, *O Rio Nu* e *A Capital Federal*, que, apesar de já terem sido muito representadas, garantiam a presença do público¹⁴⁵. A atuação de Pepa como empresária foi comentada pelo periódico *Cidade do Rio*:

Pepa Ruiz, que veio da Europa com o propósito firme e inabalável de montar a *Viagem*, conseguindo o seu fim, deu um destes golpes terríveis, espantosos, cujo resultado não tem meio termo: ou uma queda desastrosa ou o mais ruidoso dos triunfos.

No caso, dado o agrado que a peça teve ontem, optamos pelo segundo, mesmo porque: *audaces fortuna juvat*.

E Pepa merece um triunfo enorme, um sucesso sem par, pela sua ousadia, pela sua "loucura", que nada mais é senão um desejo ardente de servir o público, de lhe agradar. (*Cidade do Rio*, Rio de Janeiro, 9 out. 1900. nº B10, p. 2)

A peça possuía um enredo simples. Suzette, desempenhada pela Pepa, é filha de um velho professor aposentado e está prestes a se casar com um fidalgo espanhol. Às vésperas do casamento, o emissário Blancard procura o pai da noiva para lembrá-lo da promessa que, há muito tempo, haviam feito de casarem seus filhos. Suzette, que não se afeiçoava ao espanhol, parte em busca de André, filho do emissário, resultando em muitos contratemplos e peripécias até que a união dos dois seja concretizada. O autor da crítica publicada no periódico afirma que o espetáculo foi levado à cena com luxo, elogiando a *mise-en-scène*, os cenários, a mobília, figurinos e adereços¹⁴⁶. Ainda com essa companhia, Pepa Ruiz levou à cena o vaudeville *Agência de*

¹⁴⁴ Cf. *Cidade do Rio*, Rio de Janeiro, 3 jul. 1900. nº 156, p. 2; *O Paiz*, Rio de Janeiro, 07 jul. 1900. nº 5752, p. 3; 11 out. 1900. nº 5848, p. 4.

¹⁴⁵ Cf. *Cidade do Rio*, Rio de Janeiro, 27 ago. 1900. nº 203, p. 2; *O Paiz*, Rio de Janeiro, 4 out. 1900. nº 5841, p. 4; 11 ago. 1900. nº 5787, p. 6; 25 ago. 1900. nº 5801, p. 6; 7 set. 1900. nº 5814, p. 6.

¹⁴⁶ Cf. *Cidade do Rio*, Rio de Janeiro, 9 out. 1900. nº B10, p. 2.

casamentos, a revista *Inana* e a mágica *O besouro encantado*¹⁴⁷. Em julho de 1901, Pepa e Cinira Polônio, que havia chegado recentemente de Lisboa, organizaram uma nova companhia de operetas que durou poucos meses, até as atrizes serem contratadas pelo artista Heller¹⁴⁸.

A última vez que Pepa Ruiz atuou como empresária teatral foi em 1910, de acordo com o que apresentamos no início desse perfil biográfico, em que o colunista noticiava essa atividade desenvolvida pela atriz como se se tratasse de uma novidade. Como podemos perceber, essa atividade já tinha sido desempenhada por Pepa em algumas de suas passagens pelo Brasil. Essa última companhia, além de passar por São Paulo, também viajou ao interior de Minas Gerais, em 1911, para apresentar o *Tim tim por tim tim* na inauguração de um teatro na cidade de Ouro Fino¹⁴⁹. No entanto, com o passar dos anos, as companhias dirigidas por Pepa Ruiz raramente estreavam um espetáculo novo, sendo que os repertórios eram geralmente constituídos pelas peças em que a atriz obtivera grande sucesso, como o *Tim tim por tim tim*, *O Rio Nu* e *A Capital Federal*, o que continuava atraindo público, mas eram constantemente criticadas nos jornais. Por esse motivo, ao construir o perfil biográfico da atriz na *Carteira do Artista*, Sousa Bastos a critica, comentando que até a data da publicação, Pepa se conservava no Brasil fazendo do *Tim tim* o seu cavalo de batalha (1898, p. 346).

2.4 - A Pepa arquigraciosa

A leitura dos jornais e periódicos revela serem diversos os adjetivos em críticas teatrais e anúncios de espetáculos que descreviam e qualificavam a figura de Pepa Ruiz: formosa, elegante, estimada, apreciada, amável, distinta, inimitável... Apesar de muitos, às vezes parecia faltar adjetivos para falar da artista, como podemos perceber em uma edição do *Jornal do Brasil*: “a Pepa (para a Pepa não há mais adjetivos), a gazil Adelina Nunes, a formosa Ismênia

¹⁴⁷ Cf. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 6 dez. 1900. nº 5904, p. 6; *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 19 jan. 1901; *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 5 mai. 1901. nº 125, p. 6.

¹⁴⁸ Cf. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23 jul. 1901. nº 204, p. 2; *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23 jul. 1901. nº 204, p. 2.

¹⁴⁹ Cf. *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, 20 mar. 1910. nº 514, p. 24; *O Paiz*, Rio de Janeiro, 22 abr. 1911. nº 9694, p. 9

Matteos, a popular Manrezzi e todos e todas, fizeram as diabruras do estilo” (*Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 9 jun. 1895. nº 160, p. 3). Além dos adjetivos que colaboravam para moldar uma imagem positiva de Pepa Ruiz também é possível encontrar alguns adjetivos curiosos, como é mencionado em uma edição do *Correio da Tarde*: “a Pepa é teimosa e o público gosta da teima” (*Correio da Tarde*, Rio de Janeiro, 19 abr. 1895. nº 452, p. 2). Na ocasião, a teimosia da atriz consistia no fato de manter a revista *Tim tim por Tim tim* em cartaz por tanto tempo. Porém, nenhum adjetivo era utilizado de maneira tão recorrente como “graciosa”. Antes mesmo de sua primeira vinda ao nosso país, os jornais brasileiros já reproduziam publicações referentes à atriz encontradas na imprensa portuguesa. Em um dos textos, Pepa é descrita como a mais gentil e graciosa artista de todos os teatros de Portugal¹⁵⁰. Durante suas vindas ao Brasil, notamos que o mesmo adjetivo passou a ser utilizado pela imprensa brasileira de maneira tão frequente, que deu origem ao neologismo “arquigraciosa”, resultado da junção do mesmo com o prefixo grego *arqui* que indica superioridade hierárquica, primazia ou excesso. Posteriormente, a atriz ficou conhecida por esse termo, que segundo o *Jornal do Brasil*, traduzia a figura de Pepa “pela graça extraordinária que dava ao desempenho dos seus papéis em operetas, revistas e comédias” (*Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 4 out. 1923. nº 237, p. 15). Outros artistas também se tornavam conhecidos por seus cognomes, como o ator Brandão, que ficou conhecido como o “popularíssimo”¹⁵¹.

Ao selecionar cronologicamente as notícias da imprensa fluminense, observamos que a fonte mais antiga com o uso do termo foi uma edição do *Jornal do Brasil*, publicada no dia 25 de julho de 1896, na qual era anunciada o espetáculo *O Rio Nu*. Dizia apenas: “Sempre na mesma ponta a famosa revista de Moreira Sampaio. Sempre na ponta o popularíssimo Brandão e a arquigraciosa Pepa! E assim a peça vai fazendo a fortuna da empresa Fernandes, Pinto & C. Que colossal sucesso!” (*Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 25 jul. 1896. nº 207, p. 3). Não podemos afirmar que o autor desse comentário foi quem atribuiu esse adjetivo à atriz, no entanto, constatamos que seu uso se

¹⁵⁰ Cf. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 17 mar. 1881. nº 76, p. 1.

¹⁵¹ Cf. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 2 out. 1923. nº 1452, p. 11.

tornou frequente após essa publicação, o que nos indica a época em que a atriz se tornou popularizada pelo uso do neologismo. Em uma notícia publicada no periódico *Cidade do Rio*, o autor se referiu à epidemia de peste bubônica que assolou a população do Rio de Janeiro em 1900, como “a arquigraciosa Peste”, e ressaltou em seguida: “não entendam Pepa, induzidos pelo qualificativo” (*Cidade do Rio*, Rio de Janeiro, 13 out. 1900. nº 14, p. 2), o que nos mostra que o termo acabou se convertendo em um cognome para a atriz.



Figura 17: Ilustração de Pepa Ruiz, por Bento Barbosa, na capa da *Revista Theatral*. Fonte: *Revista Theatral*, Rio de Janeiro, s.d., 1894. nº 16, p. 1.

Uma das primeiras críticas sobre Pepa Ruiz, publicada pela imprensa brasileira, ressaltava, além de seu desempenho no palco, as suas características físicas: “quanto à beleza física da artista, não a tem com essa opulência teatral que deslumbra e impressiona. Pelo contrário. A beleza de Pepa é suave e delicada, correta como a sua voz e meiga como o seu olhar” (*Gazeta da Tarde*, Rio de Janeiro, 10 jun. 1881. nº 136, p. 2). Sobre a aparição da atriz na cena cômica *O Grumete da Guanabara*, em uma noite que se realizava um benefício em sua homenagem, a *Revista Illustrada* se referiu a ela

como “graciosa e bucólica princesa”, afirmando também que havia “alguma coisa de simpaticamente infantil” (*Revista Ilustrada*, Rio de Janeiro, s.d. nº 275, p. 6) em sua maneira de atuar.

Porém, como já é sabido, as constantes transformações pelas quais passavam os variados personagens eram uma característica peculiar do trabalho de Pepa Ruiz. Dessa forma, assim como a atriz representava papéis dotados de qualidades como graciosidade e elegância, também os distinguiu daqueles aos quais atribuía um ar malicioso, travesso e brejeiro. Segundo o *Diário de Notícias*, em uma montagem da revista *Tim tim por tim tim*, “a sra. Pepa, *chapeau bas*, esteve como em todos os *Tim tins* que tem representado, graciosa, saltitante e um pouquinho impertinente...” (*Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 31 mar. 1895. nº 3531, p. 1). Já sobre sua atuação na mágica *A fada de coral*, foi mencionado no *Jornal do Brasil*: “Pepa sempre Pepa, alegre, buliçosa, brejeira, fazendo com Machado um casal vivo de demônios (*Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18 mai. 1903. nº 138, p. 2). Apesar das distintas características atribuídas aos personagens, havia quem reconhecesse a combinação dessas opostas qualidades em cena, como neste comentário sobre a sua atuação na revista *O Pausinho*: “a Pepa, a nossa rainha das revistas, tem 8 papéis, que ela os faz com aquela brejeirice e aquele “chic” que lhes são peculiares” (*Gazeta de Notícias*, 24 mai. 1912. nº 145, p. 4).

O tom brejeiro e malicioso estava presente, sobretudo, nas coplas que a atriz cantava nos espetáculos ou durante os intervalos, como nos seguintes versos cantados no segundo ato da mágica *A coroa de fogo*:

I
Serei fogo, labaredas,
Sim, por ti, ó meu Pávio!
Se de mim pé não arredas,
Crê, jamais sentirás frio!
Alumiar nosso futuro
Venha o facho do himeneu
Que, com fogo aqui t'ó juro,
Ninguém arde mais do que eu!

Capilé morno
Crer-me não vás!
Em mim um forno
Tu acharás!
E pra bem quente
Se conservar nossa paixão
Constantemente
Meterei lenha no fogão!

II

Tal calor meu peito em brasa
Te dará, meu bem, ajuíza,
Que terás de andar por casa
Sempre em mangas de camisa;
Se de amor num jeito brusco
Eu te unir ao coração,
Há de haver cheiro a chamusco,
Tal é o fogo da paixão! (*Gazeta da Tarde*, Rio de Janeiro, 8 nov.
1897. nº 126, p. 2)

Desempenhando a personagem Midinette na revista *Atlântica*, Pepa também mostrava sua graça brejeira cantando uma das coplas que fazia referência aos concursos que eram promovidos pela *Gazeta de Notícias*, jornal em que a letra foi publicada¹⁵²:

I

Quando saio
Pela rua a passear,
Toda a gente
Me acompanha com o olhar;
Porque uma Midinette
Se num concurso quer entrar,
Deve empregar talento
Para que possa o prêmio ganhar.
O freguês
Ao servir,
Deve a gente fazê-lo sorrir;
Agradar
Entender,
Da fazenda que deve vender...
Assim faz a Midinette
Se quiser abiscoitar:
Na "Gazeta de Notícias"
Tirar no concurso o primeiro lugar.

Depois o patrão, ou da casa o gerente,
Começa a tratá-la com mais atenção...
E é certo que acaba,
Mais tarde ou mais cedo,
Sabendo ter dedo,
Guardando segredo,
Senão do gerente... mulher do patrão.

II

Certa tarde
(Ai, nem me quero lembrar)
Vi-me tonta
Para um freguês despachar!...
Era tão exigente
E tanta coisa queria ver
Que não tive remédio,
Senão a vontade lhe fazer!
Tanto viu.

¹⁵² Cf. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 8 jun. 1912. nº 160, p. 4.

Apalpou,
Tudo, enfim, tanto examinou...
Que acabou
Afinal,
Por dizer: - Sim senhor, magistral! –
E passou a tarde inteira
Sem um momento parar,
A pedir mais fazenda
E quanto mais via, mais queria comprar.

Andei tanto, tanto, fiquei tão cansada
Fiquei tão aflita, cheguei a tremer...
Pensei não pudesse
Seguir a carreira.
Pois dessa maneira
Com tanta canseira
Não resistiria... podia morrer! (*Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 9 jun. 1912. nº B151, p. 6).

Devido ao efeito malicioso que Pepa elegantemente extraía dessas coplas e canções, as notas de imprensa se referiam a ela como “a rainha incontestável do *couplet* brejeiro” (*Gazeta da Tarde*, Rio de Janeiro, 15 set. 1896. nº 256, p. 2), sendo também reconhecida como peça fundamental das revistas do autor e empresário que a trouxera às terras brasileiras:

A alma das revistas de Sousa Bastos é a atriz Pepa, que, com a sua elegância exótica e peculiar, (...) com a arte de dizer o *couplet*, que possui como ninguém em Portugal, e com a sua garotice maliciosa, perpassa por aqueles três atos enchendo a cena de cada vez que entra. (*Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 6 fev. 1891. nº 2047, p. 1)

Nas revistas, Pepa também se destacava por representar variados papéis. Enquanto seu trabalho era reconhecido pelo público que a aplaudia fervorosamente e lhe atiravam flores quando entrava em cena, havia quem tentasse menosprezar seu trabalho, afirmando que o gênero revista não exigia um cuidado de teatro sério¹⁵³. Por esse motivo, as críticas costumavam fazer comparações, como percebemos em um comentário sobre a zarzuela *Los de Cuba*, publicado no *Jornal do Commercio*, que comparava o número de papéis desempenhado pela Sra. Muñoz neste espetáculo, com a quantidade que Pepa interpretava no *Tim tim por tim tim*:

esta costuma fazer dezoito papéis, enquanto que aquela limitou-se a três. Essa inferioridade, porém, consistiu somente na questão de algarismos, porque os dezoito papéis da arquigraciosa, na fraselouvaminheira de um entendido em estrelas de lata, são de mentira, ao passo que a Sra. Muñoz fez três papéis de verdade, dando-lhes

¹⁵³ Cf. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 31 mar. 1895. nº 90, p. 2; *O Boato Theatral*, Rio de Janeiro, 30 mar. 1898. nº 1, p. 2.

caráter e muito *salero* (*Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 28 nov. 1898. nº 331, p. 3)

Por outro lado, é possível encontrar críticas que elogiavam a atuação da atriz também em outros gêneros teatrais e desempenhando outros personagens, como nessa opinião sobre a ópera *O poço encantado*, publicada pela *Gazeta de Notícias*: “a sra. Pepa Ruiz provou de sobra que não é artista só para o “Tim tim”, quer em Rosalina, a camponesa, quer como Rosalina, a fidalga, portou-se digna de elogio, firmando mais uma vez o conceito lisonjeiro de que goza” (*Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 13 out. 1895. nº 287, p. 2). A seu modo, a atriz espanhola parecia agradar ao público brasileiro e a sua presença em um espetáculo garantia a lotação dos teatros, principalmente nas noites em que se realizavam benefícios em sua homenagem, ocasiões em que a estrela atraía uma multidão de admiradores¹⁵⁴. Segundo uma crítica publicada no jornal *O Paiz*, bastava que Pepa entrasse em cena para que uma onda de agitação tomasse conta da plateia. O autor do texto acredita que a reação dos espectadores era causada pelas transformações pelas quais a atriz passava em cena, destacando a sua maneira delicada com a qual extraía os efeitos maliciosos do texto¹⁵⁵.

No entanto, nem todas as pessoas enxergavam sutileza e inocência nos papéis criados pela atriz. Em 1881, uma publicação da *Gazeta da Tarde* narrou um fato ocorrido durante uma representação, em que um espectador mostrou-se incomodado com os gestos que Pepa fazia em cena:

Um moço decente por sua educação e sua família, cuja importância não pode ser contestada, com o direito que lhe assistia como espectador, mostrou reprovar alguns gestos exagerados da Sra. Pepa, que sem guardar as conveniências de um palco sério, excedeu-se nos seus ridículos transportes de mais refinada estolidez, fazendo acionados impróprios de um teatro moralizado. (*Gazeta da Tarde*, Rio de Janeiro, 20 ago. 1881. nº 193, p. 3)

A reclamação do rapaz foi abafada por pedidos de silêncio entre os admiradores da atriz, que são descritos pelo redator da notícia como “uma matula de 6 a 8 indivíduos sem eira nem beira”¹⁵⁶. O episódio se encerrou com

¹⁵⁴ Cf. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 2 dez. 1898. nº 336, p. 2; *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 24 dez. 1898. nº 358, p. 3; *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 8 abr. 1901. nº 98, p. 2.

¹⁵⁵ Cf. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 30 mar. 1895. nº 3832, p. 3.

¹⁵⁶ O redator da notícia menospreza o trabalho da atriz ao afirmar que seus gestos ofenderam o jovem proveniente de uma família importante e de educação aprimorada, assim como reduz os admiradores da atriz a um pequeno grupo de pessoas.

a retirada do rapaz “sério” e de “educação aprimorada” do teatro. O autor da notícia acusou o subdelegado que aprovou a retirada do rapaz, de também ser um *pepista*¹⁵⁷.

Assim como a postura da atriz em cena escandalizava alguns espectadores, também deixava muitos outros encantados. Em 1886, o *Diário de Notícias* reproduziu uma crítica publicada em um jornal de Porto Alegre, que se referia à passagem da companhia de Sousa Bastos naquela cidade. O autor do texto se dedicou a escrever sobre as atrizes da companhia, transcrevendo a opinião de alguns espectadores, como podemos observar:

A Sra. Pepa não provocou menos entusiasmo.
“A gente, diz um deles, sente assim uns calafrios pelo fio do lombo e julga-se transportado a um mundo de encantamentos quando a Pepa trabalha. Ai! Querida mariposa!...”
(...)
“Sabe vir à boca de cena com as mãos nas pequenas algibeiras, e, pelo seu modo de dizer, arrancar palmas e muitas palmas. Um verdadeiro colibri, saltando de uma para outra parte do palco, com a maior garridice, com a maior graça, com o maior *chic*...” (*Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 19 mai. 1886. nº 345, p. 2)

O mesmo jornal também reproduziu um comentário publicado no *Correio da Manhã* que destacava a reação do público masculino perante os gracejos da atriz na ópera *Os sinos de Corneville*:

Grande sensação no público no
Olhai, olhai, examinai,
Isto é bom, isto é lei...
em que Pepa fez subir, graciosamente, o vestido até uma altura muito razoavelmente e muito decente...
Un peu plus haut, murmuravam alguns mais lascivos... *Upa! Upa!* pediam da geral. E os aplausos demonstravam uma grande comoção... Não admira... Havia muito calor no teatro... (*Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 11 jul. 1885. nº 35, p. 1)

A exposição das pernas das belas atrizes que compunham o elenco das revistas agradava e encantava o público masculino, o que pode ser verificado em uma carta endereçada à Pepa Ruiz e publicada pelo periódico *O Rio-Nú*. Na carta, o admirador M. Gregório Junior conta suas impressões após ter assistido uma apresentação em que a atriz deixava suas pernas à mostra:

Carta aberta à Mme. Pepa Ruiz, dona dessas pernas deliciosas e fartas, que andam-me a perturbar vigílias e sonhos...
(...)

¹⁵⁷ Cf. *Gazeta da Tarde*, Rio de Janeiro, 20 ago. 1881. nº 193, p. 3.

E quis a sorte que eu fosse ao Recreio, e quis a sorte que nessa noite fosse o *Rio Nu*, e quis a sorte que V Exc.^a entrasse na peça, e quis a sorte que V Exc.^a estivesse com as pernas à mostra...

E de então para cá, oh! Minha benfeitíssima senhora, de então para cá eu não sei o que é sossego, não sei o que é calma, não sei o que é tranquilidade, não sei o que é nada! Sei apenas que há o Recreio, que há o Rio Nu, que há V Exc.^a, que há pernas, que há tudo.

Se durmo, vejo em sonho, essas duas pernas torneadas e amplas; se não durmo, tenho sempre diante dos olhos essa vidão adorável das suas amplas e torneadas pernas!... Já não trabalho, já não como, já não amo... Todo eu sou admiração e assombro; todo eu sou pernas!... (*O Rio-Nú*, Rio de Janeiro, 11 jul. 1900. nº 210, p. 1)¹⁵⁸

As pernas da atriz espanhola já haviam motivado outro episódio. Em 1895, uma companhia organizada por Pepa Ruiz levou a cena uma montagem da revista *Tim tim por tim tim*, enchendo todas as noites a sala do teatro Recreio Dramático. A atriz havia deixado o teatro Lucinda recentemente, abriu um processo contra os empresários e prometeu que apresentaria a revista em outro teatro, de uma forma jamais vista pelos brasileiros. Durante as representações, foi publicada uma ilustração na capa do periódico *A Notícia Ilustrada*, em que se viam duas pernas femininas ocupando toda a página sob a inscrição “O inevitável *Tim tim por tim tim*”¹⁵⁹.

¹⁵⁸ Segundo Mary Del Priore (2011), *O Rio-Nú* era uma publicação que reunia a pornografia no início do século XX. As páginas do periódico eram repletas de piadas, poemas e canções de duplo sentido, charges e histórias “apimentadas”, que eram escritas e enviadas pelos leitores, conforme notamos as impressões descritas pelo admirador de Pepa Ruiz. A partir dessas informações, atentamos para o modo exagerado como a situação é descrita pelo autor da carta, tendo essa sido escrita, provavelmente com a finalidade de divertir o leitor, uma vez que nessa época as artistas exibiam suas pernas vestidas com meias justas e da cor da pele, o que dava a impressão de estarem totalmente descobertas.

¹⁵⁹ Em janeiro de 1918, essa publicação foi recordada:

“E por falar em ironia.

“A Notícia” publicou ontem:

“No dia em que a pequena “Notícia” atirou aos ventos da publicidade as pernas admiravelmente contornadas da atriz Pepa, houve um verdadeiro escândalo de pudicícia; ainda estávamos longe dos tempos em que os ventos da Avenida atiram à publicidade pernas que não são de artistas e que não causam admiração pelo contorno”.

A Pepa que ainda aí está, deve ter ficado consolada” (*Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 13 jan. 1918. nº 13, p. 1).



Figura 18: Ilustração das pernas de Pepa. Fonte: *A Notícia Illustrada*, Rio de Janeiro, 31 mar. 1895. nº 6, p. 1.

A caricatura não agradou a um escritor do *Diário de Notícias*, que assinava como Lorgnon. O texto que traduz o seu descontentamento foi publicado na coluna *De Monóculo*, o qual reproduzimos abaixo:

Agora não! Magoou-me o último número da *Notícia Illustrada*, que só ontem pude apreciar.

Na primeira página há um par de pernas gigantescas, maiores que as do Colosso de Rhodes, embora sejam duas lindíssimas pernas de mulheres, bem feitas, bem torneadas.

Mais nada. O corpo não aparece. Só existem as pernas. E sabem o que significa elas? Foi a única impressão que o artista recebeu do *Tim tim por tim tim*, a célebre revista do Souza Bastos, agora em cena no teatro Recreio Dramático.

Vê-se logo que ali há uma alusão terrivelmente ferina, por demais perversa, à sra. Pepa Ruiz, a inimitável *soubrette* que faz as delícias da plateia fluminense, nos seus dezoito papéis.

Ora, a sra. Pepa não merece uma crítica assim tão maldosa, e muito menos o *Tim tim*. Que ela tem um talento colossal, único, extraordinário, que é elegante, *chic*, formosa e deslumbrante; que possui uma graça deliciosa, que possui belo corpo, belos olhos, belos dentes, belos cabelos: concordo.

Mas não posso concordar que ela tenha pernas... e, demais a mais, assim à guisa de estátua quebrada!

O encanto da graciosa *divette* é tal que conheço um poeta tão apaixonado, tão entusiasmadamente, que lhe fez uns versos. Não sei de cor, o que lastimo, lembrando-me apenas da primeira estrofe:

O' Pepa, filha de amores castos.
Como tu brilhas,
Como tu brilhas,
E maravilhas,
E maravilhas,
Lá na revista do Sousa Bastos!

Já vê, pois, o Julião Machado que foi injusto, e peço-lhe uma retificação.

No próximo número da *Notícia Ilustrada* dê uma caricatura da divina artista num dos seus inimitáveis dezoito papéis.

Só assim eu continuarei a dizer que ele é o melhor desenhista de Portugal e do Brasil. (*Diário de Notícias*, Rio de Janeiro. 04 abr. 1895. nº 3535, p. 1)

Na edição seguinte de *A Notícia Ilustrada*, Julião Machado publicou uma foto de Pepa em meio corpo, utilizando pela primeira vez o processo de fotozincografia e, ao lado, uma caricatura da atriz, em que aparecia todo o seu corpo. Acima da foto havia uma estrela e a inscrição “a atriz”; à esquerda, corações flechados; e abaixo e à direita, ramos de flores. No alto da página, a ilustração era endereçada a Lorgnon com letras garrafais e, na parte inferior, uma nota dizendo que ali mostrava a Pepa com e sem pernas.



Figura 19: À Lorgnon: a Pepa com pernas e sem elas. Transcrição: Meu caro “Lorgnon”, o seu monóculo tem dois defeitos capitais: vê-me quase “formoso” (a mim!) e não vê as pernas da atriz Pepa. O primeiro caso explico-o eu: o seu vidro é de vista curta, mas o segundo explicam-no outros: Me é de vista... cansada, mas muito cansada. Se V. consultasse um especialista? P.S.: aí a tem com pernas e sem elas. Julião Machado. Fonte: *A Notícia Ilustrada*, Rio de Janeiro, 07 abr. 1895. nº 7, p. 4.

O colunista também publicou outro texto narrando o momento em que viu a publicação. Segundo ele, o fato ocorreu na saída do Recreio Dramático em uma noite em que Pepa fora muito aplaudida. No jardim do teatro, um grupo rodeava um vendedor que anunciava o periódico *A Notícia Ilustrada*. Com muito custo, Lorgnon também se aproximou do vendedor, ansioso para verificar se Julião Machado havia completado a bela ilustração da Pepa, no entanto, quando se deparou com a resposta, o colunista se sentiu constrangido¹⁶⁰. E o caso não se deu por encerrado. Em duas outras edições, Lorgnon escreveu sobre um fato ocorrido no camarim de Pepa. Alguém se apresentou à atriz dando o nome do colunista, atirando-se aos pés da “*divette*” e lhe dizendo palavras bonitas. Disseram que Pepa foi amável com o falsário, porém Lorgnon se mostra preocupado com o que a atriz pensaria dos literatos brasileiros. O colunista afirma ainda que nunca conheceu a “diva” fora de cena e encerra pedindo que lhe apresentem à graciosa artista para mostrá-la que ele não é o mesmo que fora ao seu camarim¹⁶¹.

Fora do palco, os costumes de Pepa Ruiz também chamavam a atenção. Em 1900, a *Gazeta de Notícias* reproduziu uma nota publicada no jornal *A Tribuna*, que noticiava a chegada da atriz, vinda de Lisboa:

A maior e mais escandalosa nota da semana relativamente a teatros foi a chegada de Pepa Ruiz com os cabelos pintados de louro, a exibi-los na rua do Ouvidor com a mesma *pose* altiva e sorridente com que há pouco tempo exibia os outros, os pretos. É interessante esta mania de certas estrelas: mudam a cor dos pelos como os pássaros das plumas. (*Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 11 jul. 1900. nº 192, p. 1)

Ainda que não tenha sido possível encontrar quase nenhum registro sobre a vida pessoal de Pepa Ruiz, supomos que o seu modo de viver podia despertar o interesse da sociedade da época. Em agosto de 1883, após Pepa Ruiz se desligar da empresa do Jacintho Heller, o empresário Celestino da Silva acusou Sousa Bastos, por meio da imprensa, de roubar cópias da ópera-cômica *D. Juanita*, cujos direitos lhe pertenciam. Celestino da Silva publicou uma lista de dez acusações, dentre as quais cinco envolvem sua relação profissional com Pepa Ruiz:

¹⁶⁰ Cf. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro. 09 abr. 1895. nº 3540, p. 1.

¹⁶¹ Cf. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro. 10 abr. 1895. nº 3541, p. 1; 11 abr. 1895. nº 3542, p. 1-2.

Primeiro. – Que foi S.S. [sic] quem assinou o contrato da Sra. Pepa!
Segundo. – Que foi S.S. [sic] quem se utilizou da passagem destinada à criada da mesma atriz.
Terceiro. – Que ainda não pagou ao Sr. Heller o importe dessa passagem!
Quarto. – Que não restituiu ao mesmo senhor 40 libras que recebeu em Lisboa, como adiantamento feito para a mesma artista.
Quinto. – Que, antes de ser diretor do teatro Príncipe Imperial, explorava a atriz Pepa, em cuja casa habitava, sem ter outro emprego do que... o de morar com ela! (*Gazeta de notícias*, Rio de Janeiro, 18 ago. 1883. nº 230, p. 2)

Além da relação profissional entre a atriz espanhola e o empresário português, a última acusação ainda expõe o envolvimento amoroso entre os artistas, revelando que compartilhavam a mesma residência sem serem casados, o que não era bem visto na época. De acordo com Del Priore (2013), desde os primeiros séculos da colonização, o casamento era valorizado pela sociedade, sendo que a mulher não possuía estatuto fora do casamento. As mulheres eram educadas para se tornarem esposas e mães, e, caso não tivessem um esposo, “viviam à deriva, nos limites da desclassificação social, almejando uma vida minimamente alicerçada segundo os costumes sociais e a ética oficial” (p. 30). De acordo com Angela Reis (2013), esses costumes se estenderam até o final do século XIX, época em que a participação das mulheres na sociedade começou a abranger também o mercado de trabalho, deixando de se restringir apenas à função familiar. Del Priore informa também que a aprovação do casamento civil em nosso país, em 1890, era encarada pela Igreja católica um atestado de maus costumes e, por isso, esse tipo de união era recusado por muitas jovens¹⁶². Essa informação nos leva a refletir sobre a maneira como uma sociedade que ainda não aceitava os casamentos realizados por um juiz de paz, encarava o fato de Pepa Ruiz e Sousa Bastos viverem juntos, não sendo casados oficialmente, embora o comentário exposto acima seja um dos únicos encontrados mencionando o relacionamento entre os artistas.

Outro fator que merece ser destacado são ações sociais realizadas por Pepa Ruiz. Desde a noite do festival em sua homenagem em que a atriz libertara uma escrava, seu nome esteve ligado a causas abolicionistas. Além desse fato, é possível encontrar nos jornais diversas informações sobre apresentações em que Pepa destinava porcentagem da renda para causas

¹⁶² Cf. DEL PRIORE, 2013, p. 59-60.

sociais. Em uma dessas noites, a atriz organizou uma coleta para destinar aos órfãos do ator Fernando Portugal, obtendo a quantia de 436\$000¹⁶³. Em outra ocasião, anunciou que doaria 20% da bilheteria da peça *A viagem de Suzette* para as vítimas da seca no Ceará¹⁶⁴. Foram tantas as vezes que Pepa se envolveu com essas causas, que um redator utilizou esse fato para justificar um benefício realizado em sua homenagem, em 1908: “mais um benefício vai fazer a Pepa Ruiz. É justo. Quem levou a vida a fazer benefícios aos outros, é justo que agora faça a si mesma” (*O Rio-Nú*, Rio de Janeiro, 3 abr. 1909. nº 1119, p. 3).

Todas essas questões contribuíram para o aumento da popularidade da atriz, tanto em Portugal quanto no Brasil¹⁶⁵. Nas datas em que se realizavam benefícios em sua homenagem, os colunistas dispensavam muito reclame, na certeza de que os seus admiradores encheriam o teatro¹⁶⁶. As manifestações de apreço por parte do público também ocorriam fora de cena, como podemos observar em uma publicação do periódico *O Paiz*, que noticiava a chegada da atriz, vinda de São Paulo:

Chegou ontem de S. Paulo, como era esperado, a atriz Pepa Ruiz. Na estação da estrada de ferro Central grande número de admiradores da inteligente atriz esperava-a para saudá-la e fez-lhe animada recepção a saída do edifício. Pepa tomou um carro, que foi acompanhado por vários outros conduzindo artistas e admiradores da gentil artista, e dirigiu-lhe ao teatro Lucinda. Ali, era enorme a quantidade de pessoas que a esperavam, toda a companhia, banda de música, e Pepa foi escolhida em delirante triunfo, invadindo o povo o teatro, vitoriante a recém-chegada. Uma ovação a valer. (*O Paiz*, Rio de Janeiro, 09 jul. 1892. nº 3721, p. 2)

Essa admiração era resultado da união de muitos atributos: a simpatia, a graciosidade, a elegância, a generosidade, a habilidade para se transformar em variados tipos em um único espetáculo, a graça com que cantava as coplas, o gosto apurado para se vestir, a vivacidade e a energia que apresentava em

¹⁶³ Cf. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 6 mar. 1899. nº 65, p. 2.

¹⁶⁴ Cf. *Cidade do Rio*, Rio de Janeiro, 19 out. 1900. nº B019, p. 2.

¹⁶⁵ Atentamos para o fato de que as ações sociais realizadas por Pepa Ruiz podiam ser, na verdade, uma estratégia para moldar sua imagem de artista generosa, tratando-se, portanto, de um *marketing* social.

¹⁶⁶ Cf. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 17 mar. 1897. nº 76, p. 2.

cena¹⁶⁷. Todas essas qualidades converteram-na na célebre diva da cena teatral portuguesa e brasileira.

¹⁶⁷ Cf. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 4 dez. 1898. nº 338, p. 2.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em janeiro de 1908, uma carta enviada pelo ator Jorge Alberto e publicada no periódico *O Rio-Nú* informava que Pepa Ruiz chegara ao norte do Brasil, onde se encontrava a companhia do ator Cristiano de Sousa. A carta narra o encontro dos artistas de modo satírico, o que leva o leitor a desconfiar de sua veracidade. Segundo o autor da carta, ao ver o artista, Pepa teria “se atirado” a ele, além de ter causado intrigas entre as demais atrizes da companhia¹⁶⁸. Em outra edição, o periódico contava sobre a chegada da atriz Therezina Chiarini, que vinha do norte, tendo informado ao colunista que se aproximava a data do casamento de Pepa Ruiz com Cristiano de Sousa, que teria como padrinhos o comendador Campos e o caixa César de Lima¹⁶⁹. Meses depois, o mesmo periódico desmentiu a falsa notícia de que Cristiano havia se casado com a atriz Guilhermina Rocha, afirmando que já se realizara o casamento do artista com Pepa Ruiz¹⁷⁰. Além da carta escrita em tom satírico, a união dos artistas foi noticiada apenas nessas pequenas notas, o que demonstra a impossibilidade de se encontrar notícias que se referem à vida da atriz fora dos palcos nesse período. Diante da falta de detalhes sobre o fato nos jornais analisados, ainda não nos foi possível verificar e afirmar o modo como se consolidou a união dos artistas, havendo apenas indícios de que os dois realmente permaneceram juntos¹⁷¹. É possível verificar também que, a partir de 1912, Pepa se juntou ao elenco da companhia organizada por Cristiano de Sousa.

No final de 1914, uma nota publicada no *Jornal do Brasil* conta que Pepa Ruiz enviou um cartão à redação do jornal informando que estava deixando a vida teatral e que se mudaria para Pernambuco¹⁷². Na primeira edição que a *Gazeta de Notícias* publicou em 1915, essa afirmação também inicia uma matéria em que a atriz recordou toda a sua trajetória artística: “a atriz Pepa Ruiz abandona de vez o palco. Vai deixar o Rio. Escolheu Recife, a

¹⁶⁸ Cf. *O Rio-Nú*, Rio de Janeiro, 1 jan. 1908. nº 990, p. 3.

¹⁶⁹ Cf. *O Rio-Nú*, Rio de Janeiro, 8 jan. 1908. nº 992, p. 3.

¹⁷⁰ Cf. *O Rio-Nú*, Rio de Janeiro, 11 abr. 1908. nº 1018, p. 3.

¹⁷¹ Roberto Ruiz afirma que Cristiano permaneceu ao lado de Pepa até a morte desta em 30 de setembro de 1925. Porém, há um equívoco na data de falecimento da atriz, que segundo diversos jornais, ocorreu em 30 de setembro de 1923.

¹⁷² Cf. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23 dez. 1914. nº 357, p. 12.

proclamada Veneza brasileira para repousar” (*Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 1 jan. 1915. nº 001, p. 2). Segundo o *Movimento de Navegação*, publicado no mesmo jornal, Pepa Ruiz embarcou no dia 30 de janeiro de 1915 no Pacote Nacional Brasil com destino a Manaus e escalas¹⁷³. Dias depois, o *Jornal do Brasil* informava que o *Correio da Noite*, publicado em Recife, anunciou que a atriz se encontrava na capital pernambucana e que também comunicou à imprensa que estava deixando os palcos¹⁷⁴. No entanto, a atriz retornou ao Rio de Janeiro no dia 21 de fevereiro¹⁷⁵, o que indica que a imprensa fluminense pode ter se equivocado quando à sua afirmação de que Pepa teria escolhido a cidade de Recife para viver após deixar os palcos, pois é improvável que tenha mudado sua decisão tão repentinamente¹⁷⁶.



Figura 20: Sra. Pepa Ruiz. Fonte: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 2 out. 1923. nº 235, p. 16.

A matéria da *Gazeta de Notícias* que reconstrói a trajetória de Pepa Ruiz foi elaborada a partir de uma entrevista que a atriz concedeu ao jornal. A entrevista não foi publicada na íntegra, tendo o autor optado pela descrição da maneira como a atriz se esforçara para recordar os detalhes. O autor afirma no

¹⁷³ Cf. *Gazeta de notícias*, Rio de Janeiro, 31 jan. 1915. nº 31, p. 10.

¹⁷⁴ Cf. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 9 fev. 1915. nº 40, p. 10.

¹⁷⁵ Cf. *Gazeta de notícias*, Rio de Janeiro, 22 fev. 1915. nº 53, p. 5.

¹⁷⁶ Apesar de a atriz ter anunciado que se afastaria dos palcos nessa época, encontramos seu nome junto ao elenco da Companhia Cristiano de Souza, quando esta representava a revista *Pele Nova*, de Etienne Rey, durante uma passagem por São Paulo, em 1917. Cf. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 8 abr. 1917. nº 11.870, p. 4.

início do texto que não bastava anunciar que a atriz estava deixando a vida teatral, era necessário dizer mais:

Tratava-se de Pepa Ruiz. E enunciar o seu nome é recordar todo um passado brilhante de uma artista que se tornou pelo fulgor da sua graça e pelo brilho da sua inteligência a grande “étoile” da opereta, a rainha da revista, a arquigraciosa Pepa.

A sua vida. Toda – é impossível. Seria, aliás, um livro interessante. Por isso, uma entrevista apenas. E só sobre sua vida teatral. (*Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 1 jan. 1915. nº 001, p. 2).

A atriz remontou sua trajetória desde o início. Primeiramente, disse que nasceu em Badajoz, na Espanha, e aos sete anos de idade se mudou para Portugal. Após essa informação, o autor disse que Pepa sorriu e ficou pensando, o que afirma ser natural diante da dificuldade de “recordar todo esse passado de conquistas e aplausos, de vitórias e êxitos” (*Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 1 jan. 1915. nº 001, p. 2). O autor também destaca a impossibilidade de transcrever tudo o que a atriz dissera. E Pepa prosseguiu contando que estreou com apenas catorze anos de idade no teatro Príncipe Imperial, em Lisboa, desempenhando o papel de grumete na peça *O Corsário Vermelho*, ensaiada por José Romano. Dois anos depois, passou a trabalhar no teatro da Rua dos Condes, onde representou diversas peças, dentre as quais destacou *Intrigas no bairro*, *Frontão* e *Cabo da caçarola*. O autor abre um espaço para falar algo que a atriz não disse na entrevista: a sua aparição na primeira revista. Afirma que foi em *Coisas e loisas*, escrita por Argus. E então Pepa revelou que foi para o Porto para trabalhar no teatro Baquet. Depois, retornou a Lisboa e representou, ao lado do ator Valle, a revista *1877*, no teatro Príncipe Real. A atriz falou também do sucesso obtido pela crítica com a sua criação em *Niniche*. Em seguida, mencionou sua primeira vinda ao Rio de Janeiro, citando os nomes das peças representadas, a formação dos partidos *pepistas* e *esteristas*, todos esses dados encontrados no decorrer de nossa pesquisa. O autor afirma ser evidente a saudade que a atriz demonstra ao narrar todos esses episódios.

A seguir, Pepa fez um esforço de memória para lembrar que após essa turnê retornou a Portugal, onde, em 1888, inaugurou o novo teatro da Rua dos Condes, representando *As duas rainhas*, *O casamento da Virtude* e a célebre revista *Tim tim por tim tim*, período ao qual o autor se refere como “áureo” na carreira da atriz pelo êxito obtido pela representação dos dezoito

papéis. Em seguida, representou o *Tam-Tam, Fim de século*, dentre outras peças. Seguiu para Paris e, ao retornar a Lisboa, criou o sucesso *O reino das mulheres*. Em sua segunda visita ao Brasil, recordou que os empresários Juca, Silva Pinto e Sousa Bastos obtiveram um lucro de 250 contos em apenas três meses com a representação de três peças: *O burro do Sr. Alcaide, Moura de Silves e Tim tim*. Assim, a atriz prosseguiu até chegar aos espetáculos *Rio nu, A capital federal e Inana*. Pepa não quis comentar sobre o êxito obtido em cada um desses espetáculos e, por serem mais recentes, o autor julga desnecessário. Ele afirma também que, desde essa época, a atriz permaneceu em nosso país, regressando três vezes à Europa a passeio. E, por fim, encerra: “a festejada atriz calou-se. Tinha feito passar ante nós através da sua frase elegante e viva toda a sua vida... na cena aberta. Era o bastante” (*Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 1 jan. 1915. nº 1, p. 2).



Figura 21: Pepa em *Os vinte e oito dias de Clarinha*. Fonte: *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 1 jan. 1915. nº 1, p. 2.



Figura 22: Pepa no *Tam-Tam* (cançoneta *O assobio*). Fonte: *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 1 jan. 1915. nº 1, p. 2



Figura 23: Pepa na toureira do *Tim tim por tim tim*. Fonte: *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 2 out. 1923. nº 220, p. 4.



Figura 24: Um dos retratos mais nítidos de Pepa Ruiz. Fonte: *Almanaque d'o Theatro*, 1907, nº 001, p. 222.



Figura 25: O seu último retrato, em 1914. Fonte: *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 1 jan. 1915. nº 1, p. 2.

Roberto Ruiz também narra um episódio referente aos últimos anos da atriz. Trata-se do momento em que ela se encontra com a nova Pepa Ruiz, mãe do referido autor, que, coincidentemente, tinha o mesmo nome de batismo – Josefa Ruiz – e era também nascida na Espanha. Segundo ele, a nova Pepa chegou ao Brasil com a Companhia de Revistas Portuguesas de Carlos Leal em 1920, época em que a “antiga” já não trabalhava. Apesar de estar fora dos palcos, Pepa ainda estava na memória do público quando a atriz de mesmo nome chegou. Por receio de uma confusão por parte dos espectadores, a “nova” chegou a ser anunciada com o nome à portuguesa: Josefa Rodrigues. A atriz, bailarina e coreógrafa reagiu e impôs que fosse anunciada com seu nome verdadeiro, o que despertou a curiosidade da “antiga”. Esta, demonstrando o desejo de conhecer a “nova”, foi levada pelo ator Pinto Filho ao Hotel Avenida, situado na época no centro do Rio. Durante o encontro a veterana, recostada em seu leito, fumando um charuto e tendo ao seu lado o seu companheiro Cristiano de Sousa, deu preciosos conselhos à novata:

Nesse meio tempo, a segunda Pepa (...) foi acusada, uma única vez, na cidade de Campos, pelo conhecido jornalista (...) Múcio da Paixão, de usar indevidamente o nome da grande estrela, no intuito de promover-se. Pepa Ruiz respondeu-lhe elegantemente que não tinha culpa de ser, como a outra Pepa, filha de um José e ter nascido na Espanha, onde os Ruiz são comuns, filhas de Josés são Josefas e todas as Josefas são Pepas... Quanto à outra Pepa, orgulhava-se de a ter conhecido, das provas de consideração que dela recebera e dos conselhos que guardara. Mas... era Pepa Ruiz e assim continuaria. Múcio pediu-lhe desculpas pelo mesmo jornal em que a acusara e Pepa Ruiz assim permaneceu, fazendo carreira no Brasil, onde também ficou em definitivo, marcando lugar, principalmente no teatro de comédia, nos elencos de Procópio, Jaime Costa, Cazarré e tantos mais. (RUIZ, 1988, p. 160-161)

No dia 30 de setembro de 1923, três dias após Pepa Ruiz completar 64 anos, apagou-se o brilho da estrela de teatro¹⁷⁷. A atriz espanhola faleceu no Rio de Janeiro, na casa número 25 da rua Corrêa Dutra, por volta das 18 horas. De acordo com o periódico *A Noite*, a atriz nada sentia até a data de seu último aniversário, porém, ao anoitecer, começou a padecer e em pouco tempo quase já não falava, entrando em estado de coma durante a madrugada¹⁷⁸. Já o *Correio da Manhã* informa que, até o fechamento da edição, ainda não se

¹⁷⁷ Na nova edição de *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções*, de Neyde Veneziano, há uma foto de Pepa Ruiz cedida pelo acervo CEDOC/FUNARTE. A legenda da foto informa que a atriz faleceu em 1922, tratando-se de um equívoco (2013, p. 71).

¹⁷⁸ Cf. *A Noite*, Rio de Janeiro, 1 out. 1923. nº 4254, p. 1.

podia precisar o motivo, tão rápido fora o desfecho da artista¹⁷⁹. No dia 2 de outubro, a *Gazeta de Notícias* e o *Jornal do Brasil* informaram que o falecimento da atriz foi motivado por um ataque de uremia¹⁸⁰. Os seus últimos momentos foram acompanhados pelo companheiro Cristiano de Sousa, a atriz Luiza de Oliveira e a doutoranda em medicina Guilhermina Rocha, ex-colega de profissão de Pepa¹⁸¹. A notícia foi lamentavelmente recebida por muitos que a conheceram. O corpo foi velado no mesmo local onde ocorreu o óbito e, no dia 1 de outubro, seguiu, às 16 horas, para o cemitério de São João Batista. O enterro foi acompanhado por muitos artistas e inúmeros admiradores da atriz¹⁸².

Os jornais que noticiaram seu falecimento remontaram brevemente sua trajetória, recordando alguns de seus momentos gloriosos durante mais de três décadas na cena teatral portuguesa e brasileira. A reconstrução de seu passado não só traz de volta os momentos marcantes da carreira de Pepa Ruiz à memória daqueles que vivenciaram esse período, como também a apresenta àqueles que não tiveram a oportunidade de vê-la em cena, uma vez que havia se retirado do palco oito anos antes de sua morte. Segundo a *Gazeta de Notícias*, a artista passou seus últimos anos evocando as glórias do tempo em que arrastava multidões aos teatros¹⁸³ e, apesar de os jornais terem afirmado durante toda a sua vida que Pepa teria enriquecido em nosso país, no texto publicado pelo *Jornal do Brasil* para noticiar o falecimento da atriz, D. Machado afirma que “os artistas de merecimento depois de conquistarem pelo talento, fortuna, fama e ovações morrem na extrema pobreza” (*Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 4 out. 1923. nº 237, p. 15).

O periódico *A Noite* define Pepa como uma estrela de dois céus devido ao brilho que propagou nos palcos do Rio de Janeiro e de Lisboa¹⁸⁴. Em 1899, uma coluna publicada pela *Gazeta de Notícias*, na qual os redatores comentavam algumas declarações, foi divulgada uma pequena frase intitulada

¹⁷⁹ Cf. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 1 out. 1923. nº 8971, p. 3.

¹⁸⁰ Cf. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 2 out. 1923. nº 220, p. 4; *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 2 out. 1923. nº 235, p. 16.

¹⁸¹ Cf. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 2 out. 1923. nº 1452, p. 11.

¹⁸² Cf. *A Noite*, Rio de Janeiro, 1 out. 1923. nº 4254, p. 1; *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 2 out. 1923. nº 220, p. 4; *O Jornal*, Rio de Janeiro, 2 out. 1923. nº 1452, p. 11.

¹⁸³ Cf. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 2 out. 1923. nº 220, p. 4.

¹⁸⁴ Cf. *A Noite*, Rio de Janeiro, 1 out. 1923. nº 4254, p. 1.

O coração da Pepa: “Se eu morrer em Portugal, o meu coração tem que ser trazido ao Brasil, pois foi aqui que ele pulsou” (*Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 26 abr. 1899. nº 116, p. 1). Segundo consta, a frase foi extraída do testamento da atriz, não sendo encontrada nenhuma outra informação que ateste ter sido realmente dita ou escrita pela artista. Caso seja verdadeira a afirmação, seu desejo foi cumprido, permanecendo seu coração eternamente no país onde a atriz desejou se manter até seus últimos dias.

Desde que nascera na Espanha, Pepa Ruiz percorreu uma longa trajetória, saindo de seu país natal, tornando-se atriz em Portugal e, por meio de suas idas e vindas, acabou alcançando o estrelato no Brasil. De acordo com as informações encontradas no decorrer de nossa pesquisa, foram sete as entradas da atriz no nosso país, registradas pelo *Movimento do porto* e publicadas nos jornais da época. Ressaltamos que esse número pode não ser exato, uma vez que realizamos a leitura de periódicos publicados somente no Rio de Janeiro, podendo a atriz ter embarcado rumo a Portugal em outras cidades brasileiras. Também atentamos para a pouca quantidade de registros encontrados sobre a artista durante seus últimos anos de carreira. As poucas fontes publicadas sobre a atriz afirmam que sua vinda definitiva para o Brasil ocorreu no ano de 1902. Porém, ao analisarmos os dados coletados durante nossa pesquisa, observamos que Pepa pode ter fixado residência no Rio de Janeiro em 1894. Entre sua primeira e segunda visita ao Brasil, a artista permaneceu dois anos em Portugal, já entre a segunda e terceira visita, esse tempo se estendeu por cinco anos e, entre a terceira e quarta, um ano. Em sua quarta vinda, ocorrida em julho de 1894, a atriz permaneceu no Brasil até setembro de 1899. Seu regresso a Lisboa teve a duração de dez meses, estando de volta ao nosso país em julho de 1900. A próxima partida ocorreu em 1902, permanecendo em Portugal por apenas três meses. De volta, em 1903, o próximo registro de saída do Brasil foi publicado pela imprensa fluminense no ano de 1909. Na *Carteira do artista*, Sousa Bastos afirma que a vinda definitiva da atriz teria sido no ano de 1894, ano em que, segundo a opinião do autor, Pepa teria se enfastiado do público lisboeta. No entanto, há que considerar que o livro foi publicado em 1898.

Como se pode observar, sua trajetória temporal é tão extensa como o percurso espacial percorrido por Pepa Ruiz. Se não faltarem registros de suas

entradas e saídas do Brasil, a atriz espanhola teria vivido em nosso país por aproximadamente 24 anos, contando o tempo de permanência durante as temporadas, somado aos anos que aqui viveu. Um número relevante, se considerarmos que sua carreira teve a duração de 39 anos.

Conforme discutimos, além de suas idas e vindas que caracterizam o fluxo cultural entre Portugal e Brasil, bem como a longa duração que teve sua carreira artística, a trajetória da atriz também foi marcada pela habilidade em representar diversos personagens em um único espetáculo, por acumular funções também nos bastidores e pela graça e simpatia com a qual arrebatava uma multidão de admiradores.

Outro evento em sua trajetória que merece ser estudado com maior atenção, e que infelizmente não nos foi possível aprofundar neste trabalho, é a questão do processo judicial ao qual Pepa Ruiz recorreu para obter os direitos autorais dos papéis interpretados por ela na revista *Tim tim por tim tim*. Embora os personagens tenham sido criados por Sousa Bastos e a ele deveriam ser reservados os direitos da peça, o autor português os concebeu para serem interpretados pela atriz espanhola. Conforme pudemos observar nas notícias, Pepa atribuiu a esses papéis características tão próprias de sua interpretação que os críticos afirmavam que esses personagens pertenciam somente a ela, sendo a atriz considerada a alma das revistas de Sousa Bastos.

Apesar de suas grandes realizações, destacamos que todos os registros sobre Pepa Ruiz se restringem a notícias, críticas, notas e anúncios publicados pela imprensa. Recordamos que na época em que a atriz seguiu para o Brasil em turnê, não havia sequer a publicação de fotos em jornais, sendo que os principais acontecimentos eram ilustrados. Em seus últimos anos de vida, a tecnologia já permitia a impressão de fotografias nos periódicos, assim mesmo, devido à baixa qualidade das imagens, mal é possível enxergarmos suas feições, assim como os detalhes de suas vestimentas, elementos relevantes para a análise da caracterização de seus personagens.

Durante nossa pesquisa, encontramos no *Youtube*, um vídeo que mostra a execução de um disco em um gramofone, contendo a gravação da cançoneta *Caluda, José!*, cantada pela senhorita Odette. A qualidade do áudio não nos permite sequer conferir se a letra é idêntica à que era cantada por Pepa Ruiz, sendo possível apenas notar que sua duração é menor se comparada àquela

publicada no livreto de onde extraímos a canção. Tivesse a atriz nascido anos mais tarde, talvez pudéssemos ter o registro da cançoneta gravado por sua voz. Ou, quem sabe, se o cinema tivesse se expandido alguns anos antes, poderíamos ter algum registro da imagem da atriz em película. Lamentamos ainda mais ao saber do possível desejo da atriz em escrever suas recordações. A obra não realizada, certamente seria uma notável fonte de pesquisa, não somente sobre Pepa Ruiz, mas também, sobre os demais nomes que nela seriam mencionados, bem como sobre o trânsito cultural realizado entre o teatro português e o brasileiro. No entanto, nada foi encontrado além dos textos publicados pela imprensa. Fontes polifônicas e repletas de lacunas. Ao articular os fatos lidos e analisados, procuramos deixar claro em nosso texto sempre que inserimos nossa interpretação sobre os mesmos. Já em momentos em que faltam registros, como os últimos anos de sua carreira bem como os que antecederam sua morte, optamos em deixar a lacuna, uma vez que este trabalho nunca teve a pretensão de esgotar a vida de Pepa Ruiz. Também não pretendemos esgotar aqui sua figura. Muitas outras facetas da atriz podem ser analisadas, originando outros perfis biográficos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRANCHES, Adelina. **Memórias de Adelina Abranches**, apresentadas por Aura Abranches. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, 1947.

ARISTÓTELES. **Arte poética**. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cv000005.pdf>; acesso em 11 de outubro de 2015.

ASSIS, Machado de. **Notícia da atual literatura brasileira**. Instinto de nacionalidade. Disponível em: <http://machado.mec.gov.br/images/stories/pdf/critica/mact25.pdf>; acesso em 13 de agosto de 2016.

AZEVEDO, Arthur. O Theatro, A Notícia; Rio de Janeiro, (1894-1908). In: **O Theatro**: crônicas de Arthur Azevedo. NEVES, Larissa de Oliveira, LEVIN, Orna Messer (orgs). Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.

BRASÃO, Eduardo. **Memórias de Eduardo Brasão que seu filho compilou e Henrique Lopes de Mendonça prefacia**. Edição especial para o Brasil. Lisboa: Empresa da Revista de Teatro, 1925 *circa*.

BUTLER, Judith P. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

COLAÇO, Tomaz Ribeiro e BRAGA, Raul dos Santos (Transcrição e Coordenação). **Memórias de Chaby**. Lisboa: Gráfica Portuguesa, 1938.

DEL PRIORE, Mary. **Conversas e histórias de mulher**. São Paulo: Planeta, 2013.

DEL PRIORE, Mary. **Histórias íntimas**: sexualidade e erotismo na história do Brasil. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2011.

DOSSE, François. **O Desafio biográfico**: escrever uma vida. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

DUARTE, Regina Horta. **Noites circenses**: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1995.

GARBER, Marjorie. Dress codes, or the theatrically of difference. In: **Vested interests**: cross-dressing and cultural anxiety. New York: Routledge, 1992. p. 21-40.

LISBOA, Bernardo. **O Mugunzá**: lundú bahiano. Rio de Janeiro: Edição Buschmann & Guimarães. s.d. Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_musica/mas748759/mas748759.pdf; acesso em: 12 ago. 2015.

LOPES, Maria Virgílio Cambraia. Migrações artísticas e memórias de teatro: as imagens de Rafael Bordalo Pinheiro no Brasil. In: Werneck, Maria Helena; Reis, Angela de Castro (org.). **Rotas de teatro entre Brasil e Portugal**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012. p. 145-161.

MENCARELLI, Fernando Antonio. **A voz e a partitura**: teatro musical, indústria e diversidade cultural no Rio de Janeiro (1868-1908). Tese (Doutorado em História). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Campinas. 2003.

MENEZES, Lená Medeiro de. **(Re)inventando a noite**: o *Alcazar Lyrique* e a *cocotte comédiénne* no Rio de Janeiro oitocentista. 2007. p. 73-91. Disponível em: http://www.forumrio.uerj.br/documentos/revista_20-21/Cap-5-Lena_Menezes.pdf>; acesso em: 14 jan. 2016.

OLIVEIRA, Cláudia Sales. As digressões ao Brasil nas memórias de atores portugueses (sécs. XIX-XX). In: Werneck, Maria Helena; Reis, Angela de Castro (org.). **Rotas de teatro entre Brasil e Portugal**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012. p. 75-94.

REBELLO, Luiz Francisco. **História do teatro de revista em Portugal**. Vol. 1. Lisboa: Dom Quixote, 1984.

REIS, Angela. **Contexto social, atuação e imagem pública de uma atriz no teatro brasileiro na virada do século XIX**: Cinira Polônio. 2013. p. 32-38. Disponível em: <http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/4809>>; acesso em: 6 set. 2016.

RUIZ, Roberto. **O teatro de revista no Brasil**: das origens à primeira guerra mundial. Rio de Janeiro: INACEN, 1988.

SÁ, Carolina Mafra de. **Do convento ao quartel**: a educação das sensibilidades nos espetáculos teatrais realizados pelo *Club Dramático Arthur Azevedo*, em São João del-Rei MG (1915-1916). 312 f. Tese (Doutorado em Educação) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Educação, Belo Horizonte. 2015.

SALIH, Sara. **Judith Butler e a teoria queer**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

SOUSA BASTOS, Antonio de. **Caluda, José!** Cançoneta. Lisboa: Livraria Popular de Francisco Franco, s.d.

SOUSA BASTOS, Antonio de. **Carteira do artista**. Lisboa: José Bastos Editor, 1898.

SOUSA BASTOS, Antonio de. **Dicionário do teatro português**. Lisboa: Imprensa Libanio da Silva, 1908.

SOUSA BASTOS, Antonio de. **Recordações de teatro**. Lisboa: Editorial Século, 1947.

SOUZA, Eneida Maria de. Notas sobre a crítica biográfica. In: **Crítica cult**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002. p. 111-120.

TIBAJI, Alberto. **As revistas de ano de Artur Azevedo**: espaços de heterogeneidade cultural. 2008. P. 21-30. Disponível em:

<<http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/remate/article/view/3792>>; acesso em: 12 jan. 2016.

TIBAJI, Alberto. Sobrevivência e edição: uma biografia da peça Tim tim por tim tim, de Sousa Bastos. In: SOUZA, Eneida Maria de, LYSARDO-DIAS, Dylia, BRAGANÇA, Gustavo Moura (Orgs.). **Sobrevivência e devir da leitura**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014. P. 162-178.

TIBAJI, Alberto. Vozes e espectros da escrita do eu: memórias do ator português Eduardo Brasão. In: In: WERNECK, Maria Helena; REIS, Angela de Castro (orgs.). **Rotas de Teatro entre Portugal e Brasil**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012. p. 59-74.

TINHORÃO, José Ramos. No Brasil o fenômeno é Tim tim por Tim tim. In: **O Rasga**: uma dança negro-portuguesa. São Paulo, Ed. 34, 2006. p. 65-68.

VENEZIANO, Neyde. **As grandes vedetes do Brasil**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.

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

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

VENEZIANO, Neyde. **O sistema vedete**. In: Reperório: teatro e dança nº 17, Salvador, 2011. p. 58-70. Disponível em: <<http://www.portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/viewFile/5727/4134>>; acesso em: 19 fev. 2016.

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

WERNECK, Maria Helena. A solução dos transatlânticos. In: WERNECK, Maria Helena; REIS, Angela de Castro (orgs.). **Rotas de Teatro entre Portugal e Brasil**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012. p. 19-32.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

Periódicos

A Cigarra

A Estação

A Noite

A Notícia Ilustrada

A Semana

Cidade do Rio

Correio da Tarde

Diário de Notícias

Gazeta da Tarde

Gazeta de Notícias

Gazeta Luzitana
Jornal do Brasil
Jornal do Commercio
O Globo
O Jornal
O mequetrefe
O Paiz
O Rio-Nú
Revista da Semana
Revista Illustrada
Revista Theatral

Vídeos

SANDOR BUYS. Zon-O-Phone X -618. Caluda José, cançoneta cantada pela senhorita Odete. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=3tLGrugqD6k>>; acesso em: 15 jan. 2016.

ANEXO - Cronologia

1881

4 jun. – Pepa Ruiz chega pela primeira vez ao Brasil, em companhia de Sousa Bastos, a bordo do paquete Araucânia (*Gazeta de notícias*, Rio de Janeiro, 05 jun. de 1881. nº 150, p.2).

9 jun. – Estreia com a empresa do artista Heller a comédia-opereta *A estreia de uma atriz*, de Sousa Bastos, no teatro Fênix Dramática. Desempenha cinco personagens: Josepha, pretendente a atriz, uma professora de dança, uma cantora espanhola, um *jockey* inglês e uma corista (*Jornal do commercio*, 09 jun. 1881, nº 159, p. 8).

5 jul. – Estreia da comédia-opereta *O último figurino*, imitação do espanhol por Sousa Bastos. Personagem: Fanny (*Gazeta de Notícias*, 05 jul. de 1881, nº 180, p. 4).

19 jul. – Estreia da ópera-cômica *A Mascotte*, de A. Duru e H. Chivot. *Mise-en-scène* do artista Heller. Personagem: Princesa Beatriz (*Gazeta de notícias*, 19 jul. 1881. nº 192, p. 4; *O Globo*, 10 jan. 1882. nº 105, p. 3).

19 ago. – Primeira representação da zarzuela *Boas noites, Sr. D. Simão*, com tradução de Sousa Bastos. Personagem: Joanna (*Gazeta de notícias*, 19 ago. 1881. nº 228, p. 4).

23 nov. - Primeira representação da cena cômica *O grumette da Guanabara*, em um benefício à Pepa. Personagem: Grumette (*Gazeta de notícias*, 22 nov. 1881. nº 324, p. 4).

1882

4 jan. – Estreia da ópera fantástica *O espelho da verdade*, de Augusto Garraio. Primeira representação de uma nova companhia que tem a direção de Sousa

Bastos, no teatro Príncipe Imperial. Personagem: A Verdade (*O Globo*, 3 jan. 1882. nº 99, p. 1).

26 jan. – Primeiras representações da comédia *As cartas do Conde Duque*, baseada em uma comédia espanhola e escrita por Sousa Bastos, e da opereta *O 66*, de Offenbach e traduzida pelo Sr. Haddock Lobo (*Jornal do commercio*, 26 jan. 1882. nº 26, p.8).

31 jan. – Primeira representação da comédia *Um cavalheiro particular*, de Artur Azevedo, com direção de Sousa Bastos. Pepa também apresenta a canção espanhola *El abanico* pela primeira vez no Brasil (*Jornal do commercio*, 31 jan. 1882. nº 31, p.8).

8 mar. – O espetáculo no teatro Príncipe Imperial é cancelado pelo motivo de Pepa se encontrar gravemente enferma (*O Globo*, 8 mar. 1882. nº 152, p. 3).

16 mar. – Restabelecida da doença, Pepa reaparece em um espetáculo variado (*Gazeta de notícias*, 16 mar. 1882. nº 74, p. 2).

21 mar. – Estreia da *Mascotte Junior*, paródia de Sousa Bastos da ópera *A Mascotte* (*O Globo*, 21 mar. 1882. nº 163, p. 2).

14 abr. – Primeira representação da ópera-cômica *O capitão Fortuna*, do Sr. Guilherme de Sousa (*Jornal do commercio*, 14 abr. 1882. nº 103, p. 6).

24 abr. - Primeira representação da opereta *O Visconde*, de Garcia Alagarim (*Jornal do commercio*, 26 abr. 1882. nº 115, p. 2).

2 mai. – Em um espetáculo variado, Pepa e o ator Corrêa apresentam pela primeira vez um dueto do 2º ato da ópera *A filha do tambor mor* (*Gazeta de notícias*, 2 mai. 1882. nº 120, p. 4).

5 mai. – Festa em benefício da Pepa com a estreia da ópera-cômica-crítica (gênero completamente novo) *A luz elétrica*, de Cypriano Jardim. Personagem:

A luz elétrica. Representa-se também, pela primeira vez, a cena cômica *Engraxate! Engraxate!*, de Sousa Bastos (*Jornal do commercio*, 5 mai. 1882. nº 124, p. 6). Nessa noite, Sousa Bastos oferece à Pepa a carta de alforria de uma escrava.

16 mai. – Estreia da paródia às óperas-cômicas *Intrigas no bairro*, de Luiz de Araújo. Personagem: Rita, peixeira, filha de Jacinto (*O Globo*, 16 mai. 1882. nº 210, p. 1).

1 jun. – Primeira representação da ópera burlesca *A arquiduquesa*, de Artur Azevedo e Eduardo Garrido. Personagem: Capitão Fortunio, Gilletti. (*Gazeta de notícias*, 1 jun. 1882. nº 151, p. 4; *Gazeta da tarde*, 28 jun. 1882. nº 146, p. 1; *Jornal do Commercio*, 31 mai. 1882. nº 148, p. 6).

14 ago. – Estreia da ópera-cômica *O sino do eremitério* (*Jornal do Commercio*, 14 ago. 1882. nº 225, p. 4).

Set./out. – Os admiradores das atrizes Pepa Ruiz e Ester de Carvalho formam partidos. A disputa entre eles resulta em tumulto nas salas dos teatros (*Gazeta de Notícias* 14 out. 1882. nº 286, p. 2; 15 out. 1882. nº 287, p. 3; 17 out. 1882. nº 289, p. 2; 19 out. 1882. nº 291, p. 2; 22 out. 1882. nº 294, p. 2).

17 out. – Nesta data anuncia a última representação da ópera-cômica *O Periquito*, do maestro F. Alvarenga, em benefício ao ator Machado¹⁸⁵ (*Gazeta de Notícias*, 17 out. 1882. nº 289, p. 4).

Outubro – A companhia organizada por Sousa Bastos, da qual Pepa faz parte, parte para São Paulo, onde estrearam no dia 19. Levam no repertório os espetáculos apresentados no Rio de Janeiro até o momento (*Correio Paulistano*, 21 out. 1882. nº 7814, p. 2).

1883

¹⁸⁵ Embora o anúncio informa que é a última representação dessa ópera-cômica pela companhia organizada por Sousa Bastos e com a Pepa no elenco, não encontramos registro anterior a essa data.

19 fev. – Reparção da companhia organizada por Sousa Bastos no teatro Príncipe Imperial (*Gazeta de Notícias*, 19 fev. 1883. nº 50, p. 4).

Março – Pepa passa a interpretar o Periquito, personagem principal da ópera-cômica de mesmo nome. A companhia organizada por Sousa Bastos deixa o teatro Príncipe Imperial. O elenco é segmentado, sendo que Pepa parte para o teatro Novidades (*Jornal do Commercio*, 2 mar. 1883. nº 61, p. 26; 4 mar. 1883. nº 63, p. 1).

9 mar. – Estreia da opereta *Niniche*, com versão de Sousa Bastos (*Gazeta de Notícias*, 9 mar. 1883. nº 68, p. 4).

28 mar. – Primeira representação da ópera-cômica *As amazonas do Tormes*, traduzida do espanhol por Eduardo Garrido e com direção de Sousa Bastos. Personagens: Valentina e General (*Gazeta de Notícias*, 28 mar. 1883. nº 87, p. 4).

13 mai. – A opereta *Fúrias de amor*, de Guiomar Torrezão, é apresentada pela primeira vez no teatro Novidades¹⁸⁶ (*Jornal do Commercio*, 13 mai. 1883. nº 132, p. 8).

15 jun. – Primeira representação da opereta *Os Lanceiros*, do escritor português Argus. Personagem: Thomázia das Neves, criada (*Jornal do Commercio*, 15 jun. 1883. nº 165, p. 3).

16 jun. – 14ª representação da ópera-cômica *A filha do tambor mor*. Pela primeira vez, Pepa integra o elenco, desempenhando o papel de Vivandeira (*Gazeta de Notícias*, 16 jun. 1883. nº 167, p. 4).

¹⁸⁶ Essa opereta já pertencia ao repertório da companhia formada por Sousa Bastos, porém esse anúncio é o primeiro em que fica evidente de que Pepa fez parte do elenco.

27 jun. – Estreia da opereta *A volta do periquito*, escrita pelo ator Alfredo (escrita a propósito da imortal composição do inditoso maestro Francisco Alvarenga – *O Periquito*) (*Gazeta de Notícias*, 27 jun. 1883. nº 178, p. 4).

13 jul. – Festa artística da Pepa com a primeira representação da ópera chinesa *Flor de chá*. Personagem: Cesarina, cantineira (*Jornal do Commercio*, 13 jul. 1883. nº 193, p. 6).

24 jul. – Primeira representação da opereta *O tesouro (Mariage aux Lanterges)*, imitação do Sr. Augusto de Castro e música de Offenbach. Pela primeira vez, Pepa desempenha o papel de criada, na opereta *Boas noites, Sr. D. Simão!* (*Jornal do Commercio*, 24 jul. 1883. nº 204, p. 6).

29 ago. – É publicada uma nota sobre um processo envolvendo Pepa Ruiz e o empresário Jacinto Heller (*Jornal do Commercio*. Parte Jurídica. 29 ago. 1883. nº 240, p. 2).

12 set. – A companhia organizada por Sousa Bastos estreia a ópera-cômica *D. Juanita*. Personagens: D. Casimira (*Gazeta de Notícias*, 12 set. 1883. nº 255, p. 4).

3. out. – Pepa fica gravemente enferma (*Gazeta de Notícias*, 3 out. 1883. nº 276, p. 6).

11 nov. – *O espelho da verdade* é representado pela primeira vez no teatro Novidades. Pepa desempenha um novo papel: Margarida (*Jornal do Commercio*, 11 nov. 1883. nº 314, p. 8).

14 nov. – Última representação do espetáculo *O espelho da verdade* e despedida de Pepa que, em poucos dias, parte para São Paulo (*Gazeta da Tarde*, 14 nov. 1883. nº 266, p. 4).

1884

8 fev. – Reparção da companhia de Sousa Bastos no Rio de Janeiro com a representação de *A filha do tambor mor* (*Jornal do Commercio*, 8 fev. 1884. nº 39, p. 8).

13 mar. – A representação de *O Periquito* é cancelada devido a enfermidade de Pepa (*Gazeta de Notícias*, 13 mar. 1884. nº 73, p. 4).

21 mar. – Pepa reaparece na 150ª representação de *O Periquito* (*Gazeta de Notícias*, 21 mar. 1884. nº 73, p. 5).

31 mar. – Pepa desempenha o papel de protagonista numa reprise da ópera-cômica *A filha do tambor mor* (*Gazeta de Notícias*, 31 mar. 1884. nº 91, p. 4).

19 abr. – Primeira representação da ópera fantástica *Do inferno à Paris*. O anúncio destaca que as *toilettes* da atriz D. Pepa foram feitas pela eximia modista Nme. Adrien. Pepa representa a Estrela d'Alva no quadro do firmamento. Pepa também canta uma valsa com muito sucesso (*Gazeta de Notícias*, 19 abr. 1884. nº 111, p. 4; 21 abr. 1884. nº 113, p. 2-3).

7 jun. – O benefício à atriz Pepa é transferido por motivo de doença (*Jornal do Commercio*, 7 jun. 1884. nº 158, p. 6).

16 jun. – Realiza-se o benefício e despedida da atriz Pepa, que parte para a Europa a fim de tratar de sua saúde, cujo estado não permite que a atriz tome parte no espetáculo dessa noite (*Gazeta de Notícias*, 16 jun. 1884. nº 168, p. 4).

24 jun. – Pepa parte para a Europa¹⁸⁷ (*Jornal do Commercio*, 28 jun. 1884. nº 179, p. 6).

1885

¹⁸⁷ A data da partida é encontrada em um anúncio de leilão da mobília, obras de arte e utensílios de casa que Pepa deixou a cargo de Assis Carneiro.

Setembro – Pepa e Sousa Bastos embarcam, em Lisboa, no paquete Niger, rumo ao Brasil. Os jornais informam que os artistas vêm para organizar uma companhia em nosso país¹⁸⁸ (*Diário de Notícias*, 25 set. 1885. nº 111, p.1).

17 out. – Pepa reaparece para o público brasileiro no teatro Príncipe Imperial. Canta pela primeira vez no Brasil as canções *Lili e Caluda, José!* e a valsa *Valsai!*. Desempenha também a já conhecida cena cômica *O grumete da Guanabara* e estreia as comédias *As almas do outro mundo, A carta anônima e A senhora está deitada* (*O Paiz*, Rio de Janeiro, 17 out. 1885. nº 288, p. 4).

24 out. – Primeira representação de Pepa junto à companhia do ator Montedônio. O espetáculo escolhido é o drama *Os fidalgos da casa mourisca* (*O Paiz*, Rio de Janeiro, 24 out. 1885. nº 296, p. 6).

Dezembro – Começa a ser anunciada a *Empresa da atriz Pepa*, com a direção de Sousa Bastos (*O Paiz*, Rio de Janeiro, 09 dez. 1885. nº 351, p. 4).

1886

1 jan. – Estreia da *Empresa da atriz Pepa* no teatro Príncipe Imperial, com a apresentação da ópera-cômica *O Cavalheiro Mignon*, de Leopoldo de Wentzel. Personagem: Cavalheiro Mignon (*Jornal do Commercio*, 1 jan. 1886. nº 001, p. 8; *Diário de Notícias*, 3 jan. 1886. nº 211, p. 1).

14 jan. – Primeira representação da opereta *Mam'zelle Nitouche*, escrita por Meilhac e A. Millaud. Personagem: Dionisia, educanda. Nessa data, também volta a representar a comédia *Um cavalheiro particular* (*Jornal do Commercio*, 14 jan. 1886. nº 014, p. 6; *Gazeta de Notícias*, 16 jan. 1886. nº 16, p. 2).

¹⁸⁸ Provavelmente, o empresário e a atriz desembarcaram em nosso país no dia 8 de outubro, pois, segundo o jornal *O Paiz*, “a bordo do paquete francês Niger, observaram ontem, da Europa o empresário Souza Bastos e a atriz Pepa Ruiz. O Sr. Souza Bastos vai organizar uma companhia de opera-cômica, que deverá funcionar no teatro Príncipe Imperial” (*O Paiz*, Rio de Janeiro, 09 out. 1885. nº 280, p. 1).

23 jan. – Primeira representação da ópera-cômica *Os Sinos de Corneville*, versão de Eduardo Garrido. Personagem: Rosalina (*Jornal do Commercio*, 23 jan. 1886. nº 23, p. 8).

31 jan. – Pepa desempenha pela primeira vez o papel de Olympia na ópera-cômica *D. Juanita* (*O Paiz*, Rio de Janeiro, 31 jan. 1886. nº 30, p. 4).

7 fev. – Por motivo de enfermidade da atriz Pepa, o espetáculo no teatro Príncipe Imperial é cancelado (*Gazeta de Notícias*, 07 fev. 1886. nº 38, p. 2).

24 fev. – Reparição de Pepa no teatro Príncipe Imperial com o espetáculo *Mam'zelle Nitouche* (*Gazeta de Notícias*, 24 fev. 1886. nº 55, p. 2).

1 mar. – Estreia da revista *O casamento do Bilontra com a mulher-homem* pela companhia da Pepa. Não encontramos indícios da participação da atriz espanhola no elenco. O anúncio apenas indica que após o espetáculo Pepa canta a cançoneta *Lili* (*Jornal do commercio*, Rio de Janeiro, 1 mar. 1886. nº 60, p. 6).

6 mar. – Estreia da “nova” *D. Juanita*, com o elenco em *travesti*. Pepa interpreta o Alcaide (*O Paiz*, Rio de Janeiro, 03 mar. 1886. nº 61, p. 2).

30 mar. – Despedida da companhia de Pepa com a representação de *D. Juanita*, que parte para o sul (*Gazeta de Notícias*, 30 mar. 1886. nº 89, p. 1).

15 abr. – O periódico *A Estação* informa que a companhia de Pepa se retirou para o sul (*A Estação*, Rio de Janeiro, 13 abr. 1886. nº 07, p. 13).

18 mai. – A *Gazeta da Tarde* informa sobre a passagem da companhia pela cidade do Rio Grande. Segundo a nota, a empresa não se apresenta no sul com o nome de Pepa: “Está fazendo as delícias dos rio-grandenses a companhia Sousa Bastos. As Sras. Pepa e Julia de Castro têm feito jus a verdadeiras ovações” (*Gazeta da tarde*, 18 mai. 1886. nº 112, p. 2).

18 mai. – O *Diário de Notícias* informa que a companhia passou pela cidade de Porto Alegre (*Diário de Notícias*, 19 mai. 1886. nº 345, p. 2).

Junho – A companhia de Pepa não agrada o público durante a passagem por Porto Alegre (*Diário de Notícias*, 08 jun. 1886. nº 365, p. 1; *Gazeta Luzitana*, 19 jun. 1886. nº 188, p. 3).

1 ago. - O *Diário de Notícias* informa que a companhia de operetas de Pepa segue trabalhando na cidade de Pelotas com grande aceitação do público (*Diário de Notícias*, 01 ago. 1886. nº 419, p. 1).

1887

27 mar. – O *Diário de Notícias* informa que Pepa e Sousa Bastos estão na cidade de Antonina, no estado do Paraná (*Diário de notícias*, 27 mar. 1887. nº 656, p. 1).

22 dez. – O *Jornal O Paiz* reproduz uma notícia circulada pela imprensa portuguesa informando que Sousa Bastos retornará para a corte para organizar mais uma empresa teatral, da qual fará parte a atriz Pepa (*O Paiz*, Rio de Janeiro, 22 dez. 1887. nº 1173, p. 2).

1889

9 mar. – A *Gazeta de Notícias* informa sobre o fechamento do Café Java na cidade de São Paulo: “a relação do distrito confirmou hoje a sentença do juiz que julgou fraudulenta a quebra da atriz Pepa, antiga proprietária do café de Java” (*Gazeta de Notícias*, 9 mar. 1889. nº 68, p. 2).

19 mai. – O *Jornal do Commercio* também publica sobre o fechamento do café, que envolve o nome de Pepa Ruiz: “foram expedidas precatórias para a Espanha e Portugal a fim de se efetuar a prisão da atriz Pepa, pronunciada por quebra fraudulenta” (*Jornal do Commercio*, 19 mai. 1889. nº 138, p. 1).

1892

27 abr. – O *Diário de Notícias* anuncia que a Companhia de Opereta Portuguesa, organizada por Sousa Bastos, foi contratada para trabalhar no teatro Lucinda a partir de junho. Pepa Ruiz faz parte do elenco (*Diário de Notícias*, 27 abr. 1892. nº 2481, p. 1).

Jun. – Sousa Bastos e Pepa desembarcaram na capital paulista no mês de junho, onde a atriz teve que se apresentar para ser julgada pela falência do café e foi absolvida (*Jornal do Commercio*, 24 jun. 1892. nº 175, p. 1; *Gazeta de Notícias*, 8 jul. 1892. nº 189, p. 2).

10 jul. – Primeira representação da Companhia de Opereta Portuguesa, com direção de Sousa Bastos, no teatro Lucinda, com a opereta em três atos *O burro do Sr. Alcaide*, de Gervasio Lobato e D. Juan Camera, música de Cyriaco Cardoso. Personagem: André (*Gazeta de Notícias*, 26 mai. 1892. nº 146, p. 2; *O Paiz*, 10 jul. 1892. nº 3722, p. 8).

25 jul. – No anúncio da 15ª representação da opereta *O burro do Sr. Alcaide*, há uma nota informando sobre um espetáculo variado com inauguração de récitas de moda. Pepa canta as cançoneta-monólogo *Sim* e *A canção do assobio*, sendo esta composição de Sousa Bastos (*O Paiz*, 24 jul. 1892. nº 3736, p. 6; *Diário de Notícias*, 27 jul. 1892. nº 2571, p. 1).

28 jul. – A companhia representa pela primeira vez no Brasil a opereta *Família Fim de Século*, em que Pepa desempenha cinco papéis: uma mocinha de 12 anos, uma irmã de 18, outra de 20, a mãe de 45 e a avó de 70 (*O Paiz*, 28 jul. 1892. nº 3740, p. 6).

9 ago. – Primeira representação da cena trágica *Hamlet*, sendo o protagonista desempenhado por Joaquim Silva; o papel de Ofélia, pelo ator Machado e A Sombra, pela Pepa. Na récita, a atriz espanhola canta pela primeira vez a canção brasileira *Mamãe me enganou* (*Gazeta de Notícias*, 9 ago. 1892. nº 221, p. 6).

26 ago. - “Achando-se adoentada a atriz Pepa e carecendo de alguns dias de repouso para não ser prejudicada no desempenho dos trabalhosos papéis a seu cargo na revista *Tim Tim por Tim Tim*, substitui-a no *O Burro do Sr. Alcaide* a atriz Aliverti ” (*O Paiz*, 26 ago. 1892. nº 3769, p. 2).

30 ago. – Primeira representação no Brasil da revista de costumes portugueses *Tim tim por tim tim*, em três atos e doze quadros, original de Sousa Bastos. Pepa interpreta 18 papéis: Primavera, Toureiro, Italiana, Francesa, Espanhola, Brasileira, Portuguesa, Estudante, Camareira, Moda de 1830, Benoiton, Atualidade, Futuros decotes, Eva no paraíso, Duelista, Andorinha, Rata e Carrasquinha (*Gazeta de Notícias*, 26 mai. 1892. nº 146, p. 2; *O Paiz*, 30 ago. 1892. nº 3773, p. 6).

12 set. – Pepa canta pela primeira vez a cançoneta *Si fuera verdad*, de D. Francisca Gonzaga, em um intermedio de uma festa artística (*Gazeta de Notícias*, 12 set. 1892. nº 255, p. 6).

25 out. – Estreia da opereta em três atos *Miss Helyett*, do escritor francês Maximo Boucheron, versão em português de Gervasio Lobato e música do maestro E. Audran. Personagem: Miss Helyett (*O Paiz*, 25 out. 1892. nº 3828, p. 6).

29 nov. – Primeira representação da ópera-burlesca em quatro atos *A grã-duquesa de Gerolstein*, de Henri Meillac e Lodovic Halevy, versão de Eduardo Garrido e música de Jacques Offenbach. Personagem: grã-duquesa (*O Paiz*, 29 nov. 1892. nº 3863, p. 6).

1893

Jan. – Pepa Ruiz fica enferma da garganta e a estreia da opereta *A Moura de Silves* é adiada (*Jornal do Brasil*, 17 jan. 1893. nº 17, p. 2; 21 jan. 1893. nº 21, p. 2; 24 jan. 1893. nº 24, p. 2; *O Paiz*, 18 jan. 1893. nº 3909, p. 2).

27 jan. – Estreia da opereta-lenda em três atos e cinco quadros *A Moura de Silves*. Personagem: Sol, princesa, filha de Al-Mançor (*O Paiz*, 27 jan. 1893. nº 3918, p. 6).

11 fev. – Em decorrência do carnaval, o *Tim tim por tim tim* é representado com travestis. Pepa interpreta o Deputado, Lucas e Requitão. Os papéis que normalmente são da atriz espanhola, são desempenhados pelo Joaquim Silva (*Jornal do Commercio*, 10 fev. 1893. nº 41, p. 10; *Gazeta de Notícias*, 13 fev. 1893. nº 43, p. 1).

22 fev. – Pepa e Sousa Bastos partem para São Paulo (*O Paiz*, 22 fev. 1893. nº 3944, p. 2).

14 mai. – Companhia Sousa Bastos representa o *Tim tim por tim tim* após regressar de São Paulo (*O Paiz*, 14 mai. 1893. nº 4024, p. 6).

6 jun. – Realiza-se a centésima representação do *Tim tim por tim tim* no Brasil (*Jornal do Commercio*, 6 jun. 1893. nº 156, p. 10).

15 jun. – Anúncio do *Tim tim por tim tim* informando que a companhia parte no vapor Tramandahy para Pernambuco, no próximo dia 20¹⁸⁹ (*Jornal do Commercio*, 15 jun. 1893. nº 165, p. 10).

1894

7 jul. – Pepa Ruiz chega da Europa (*Gazeta de Notícias*, 8 jul. 1894. nº 188, p. 2).

¹⁸⁹ Na edição de 23 de junho do periódico *O Paiz*, é publicado a seguinte nota: “Pepa Ruiz e Sosa Bastos trouxeram anteontem os seus cartões de despedida; e partindo para a Europa, pediram-nos que daqui testemunhássemos em seu nome a gratidão de que foram possuídos, à gentileza e apoio que encontraram da parte do público fluminense” (*O Paiz*, 23 jun. 1893. nº 4064, p. 2). De acordo com essa nota, no dia 21 o empresário e a atriz ainda se encontravam no Brasil e não há menção de passarem pelo nordeste brasileiro, tal qual verifica-se no anúncio do *Jornal do Commercio*.

20 set. – Estreia da nova companhia de operetas que tem a Pepa como estrela. Representa-se o *Tim tim por Tim tim*, de Sousa Bastos (*A Notícia*, 20 set. 1894. CD-ROM. p. 4).

13 out. – O *Tim tim por tim tim* não é representado por motivo de doença da atriz Pepa Ruiz. O espetáculo é substituído por comédias do repertório de Joaquim Almeida (*O Paiz*, 14 out. 1894. nº 3666, p. 2).

19 out. – Alegando falta de cumprimento em seu contrato, a atriz Pepa desliga-se do teatro Lucinda e promete representar o *Tim tim por tim tim* em outro teatro. A atriz dá início a um processo para que a empresa lhe entregue parte do material da revista que afirma ser de sua propriedade (*O Paiz*, 20 out. 1894. nº 3672, p. 2).

Nov. – Pepa Ruiz se apresenta em São Paulo (*Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22 nov. 1894. nº 08, p. 1; *Gazeta de Notícias*, 23 nov. 1894. nº 326, p. 1; *Revista Theatral*, s.d. nº 26, p. 2).

1895

15 jan. – Após uma temporada em São Paulo, Pepa chega ao Rio de Janeiro (*Diário de Notícias*, 16 jan. 1895. nº 3457, p. 2)

27 fev. – “A atriz Pepa veio a S. Paulo protestar pelos tribunais contra a representação do *Tim tim*.” “Chegou ontem, assistindo ontem mesmo de camarote, ao *Tim tim*, a conhecida atriz Pepa” (*Jornal do Brasil*, 28 fev. 1895. nº 059, p. 1).

23 mar. – A estreia da companhia organizada por Pepa é adiada devido ao fato de a atriz enfrentar um pequeno problema de saúde (*Gazeta da Tarde*, 24 mar. 1895. nº 112, p. 2).

29 mar. – Estreia a Grande companhia de operetas, mágicas e revistas, com direção da atriz Pepa Ruiz com o *Tim tim por tim tim*, em 3 atos, 11 quadros e

59 números de música, no teatro Recreio Dramático (*O Paiz*, 29 mar. 1895. nº 3831, p. 6).

13 abr. – A companhia da Pepa apresenta nessa data, sábado de Aleluia, uma Festa Parisiense, com espetáculo e baile à fantasia (*O Paiz*, 13 abr. 1895. nº 3846, p. 2)

16 abr. – A partir dessa data, junto ao anúncio do *Tim tim por tim tim*, há uma nota informando que Pepa e o 1º tenor Eugenio Oyanguren cantam a marcha *A Portuguesa*, do maestro A. Keil (*Jornal do Commercio*, 16 abr. 1895. nº 105, p. 12).

18 abr. – Pepa se encontra enferma e a representação do *Tim tim por tim tim* é transferida para a data seguinte (*Gazeta de Notícias*, 19 abr. 1895. nº 109, p. 6).

29 abr. – Pela primeira vez é exibido o dueto cômico *A Desgarrada*, cantado por Pepa e Peixoto (*Gazeta de Notícias*, 29 abr. 1895. nº 119, p. 6).

28 mai. – Inaugura-se com a representação do *Tim tim por tim tim*, o teatro do Eden Lavradio, onde passa a trabalhar a companhia organizada pela Pepa (*Gazeta de Notícias*, 28 mai. 1895. nº 148, p. 2).

4 jun. – Primeira representação da ópera cômica *O burro do Sr. Alcaide* pela companhia organizada pela Pepa. Personagem: André (*O Paiz*, 4 jun. 1895. nº 3898, p. 2).

28 jun. – Primeira representação da opereta em três atos *O Periquito*, extraída da ópera cômica de Meilhac e Hailev, pela companhia organizada pela Pepa. Personagem: Periquito (*Jornal do Brasil*, 28 jun. 1895. nº 179, p. 6).

7 jun. – Em um festival, Pepa canta a *Canção das Flores* dedicada à mocidade infantil (*Gazeta da Tarde*, 7 jun. 1895. nº 156, p. 4).

11 out. – Estreia a ópera cômico-fantástica em 3 atos e 5 quadros, *O poço encantado*, traduzida do francês pelos autores brasileiros Moreira Sampaio e Azeredo Coutinho e música do maestro Audran. Direção de Jacintho Heller e Pepa Ruiz. Personagem: Rosalina (*Gazeta de Notícias*, 10 out. 1895. nº 284, p. 2-4).

Nov. – Pepa parte para São Paulo a fim de se restabelecer de uma enfermidade. Pepita Anglada é contratada para substituí-la no papel de Rosalina, em *O poço encantado* (*Gazeta da Tarde*, 5 nov. 1895. nº 304, p. 2-4).

1896

Jan. – Pepa regressa de São Paulo (*Jornal do Brasil*, 15 jan. 1896. nº 15, p. 2).

15 fev. – Pepa, recém contratada pela empresa Fernandes, Pinto & C., reaparece em um espetáculo variado. Representa-se o *Tim tim por tim tim* no teatro São Pedro de Alcântara (*Jornal do Brasil*, 14 fev. 1896. nº 45, p. 6; *Jornal do Commercio*, 15 fev. 1896. nº 46, p. 10).

27 fev. – Festival em homenagem à Pepa com a representação do *Tim tim por tim tim* (*Jornal do Brasil*, 27 fev. 1896. nº 58, p. 3-4).

8 mar. – A companhia da qual Pepa faz parte apresenta dois espetáculos. O primeiro, apresentado à tarde, a atriz canta *Caluda*, *José*, *Fadinho português* e os duetos *Duo dos paraguas*, com o ator Brandão e *A desgarrada*, com o Lopes. Pea e Affonso também apresentam a opereta *Os sinos de Corneville*. À noite, representa-se o *Tim tim por tim tim* (*Jornal do Brasil*, 08 mar. 1896. nº 68, p. 8).

26 mar. – Pepa se encontra enferma, vítima da febre amarela. Estreia da revista *Rio Nú* é adiada (*Jornal do Brasil*, 26 mar. 1896. nº 86, p. 2; *Cidade do Rio*, 26 mar. 1896. nº 87, p. 3; *Gazeta da tarde*, 26 mar. 1896. nº 85, p. 2).

4 abr. – Estreia no teatro Recreio Dramático a revista de Moreira Sampaio *Rio Nú*, em 1 prólogo, 3 atos, 16 quadros e 3 apoteoses, pela Empresa Fernandes, Pinto & Cia a Cia do Brandão, no teatro Recreio Dramático. Pepa representa doze personagens: Lusbelino, a Aurora, o Freguês do leite, uma criada, uma banhista, uma costureira, o telefone, Mme. Soares, A tabuleta do Angú, a Loteria, Jogatina, a Moda (*Jornal do Brasil*, 4 abr. 1896. nº 95, p. 6).

12 mai. – Realiza-se a festa artística da 1ª triz Pepa Ruiz com a 35ª representação da revista *Rio Nú*. É inserida uma nova cena: o sexteto cômico-amoroso com as atrizes Pepa Ruiz, Maza, Manarezzi, Magdalena Vallet, Estephania e Isabel Fich (*Gazeta da Tarde*, 12 mai. 1896. nº 133, p. 6; *Gazeta da Tarde*, 13 mai. 1896. nº 132, p. 4; *Jornal do Brasil*, 28 mai. 1896. nº 149, p. 6).

18 jul. – Primeiro centenário das representações de *O Rio Nu* (*Jornal do Brasil*, 18 jul. 1896. nº 210, p. 2-4).

18 ago. – Primeira representação da quinta reprise do *Tim tim por tim tim*. O anúncio destaca que nessa montagem Pepa representa 19 papéis: Primavera, Tourada, Italiana, Espanhola, Francesa, Baiana, Portuguesa, Estudante, Lola, Moda (1830, Benoiton, Actualidade, Amanhã, Futuro), Duelista, Andorinha, 1ª Liga, 3ª Rata, Douro. (*Gazeta da Tarde*, 18 ago. 1896. nº 229, p. 4; *Gazeta de Notícias*, 18 ago. 1896. nº 231, p. 2).

7 nov. – Primeira representação da revista de 1885 *O Bilontra*, de Artur Azevedo e Moreira Sampaio, pela Empresa Fernandes, Pinto & Cia a Cia do Brandão, no teatro Lucinda. Personagem: Jogatina (*Cidade do Rio*, 12 out. 1896. nº 284, p. 2; *Jornal do Brasil*, 7 nov. 1896. nº 312, p. 4).

29 dez. – A atriz Pepa Ruiz parte para São Paulo (*Gazeta da Tarde*, 29 dez. 1896. nº 360, p. 2).

1897

28 jan. – Reparição da Pepa no teatro Recreio Dramático com o *Tim tim por tim tim* (*Gazeta de Notícias*, 28 jan. 1897. nº 28, p. 6).

7 fev. – Em um festival, Pepa e Brandão cantam o *Duo dos Chapéus* (*Gazeta de Notícias*, 7 fev. 1897. nº 38, p. 6).

9 fev. – Estreia da peça de costumes nacionais, em 3 atos e 12 quadros, *A Capital Federal*, de Artur Azevedo, pela empresa Fernandes, Pinto & Cia. e Companhia Brandão, no teatro Recreio Dramático. Personagem: Lola (*Gazeta de Notícias*, 9 fev. 1897. nº 40, p. 4).

22 fev. – Festival em homenagem à Pepa com a representação de *A Capital Federal* (*Jornal do Commercio*, 22 fev. 1897. nº 53, p. 8).

27, 28 fev. - Festival de espetáculos e bailes no teatro São Pedro de Alacântara. Pepa, Maria Maza e Aurora Rodrigues representam *O Rio Nu*, *O diabo* e *A Pandora* (*Gazeta de Notícias*, 27 fev. 1897. nº 58, p. 6).

5 mar. – A *Capital Federal* não é levada à cena porque Pepa não retornou de São Paulo, onde foi passar o feriado de carnaval (*Gazeta da Tarde*, 3 mar. 1897. nº 60, p. 2; *Gazeta de Notícias*, 5 mar. 1897. nº 64, p. 6).

12 mar. – Pepa representa pela primeira vez no Brasil o papel de africana, na *zarzuela* em 1 ato e 4 quadros, *O Duo da Africana*, na qual obteve grande êxito em Lisboa. A apresentação se realiza no teatro Recreio Dramático, durante o festival do ator Colás. (*Jornal do Brasil*, 6 mar. 1897. nº 65, p. 2; *Gazeta de Notícias*, 15 mar. 1897. nº 74, p. 4).

17 mar. – Realiza-se benefício de Pepa Ruiz, mais uma vez com *A Capital Federal* (*Gazeta de Notícias*, 17 mar. 1897. nº 76, p. 2).

10 abr. – Realiza-se outro festival em homenagem à Pepa Ruiz no teatro Variedades (*Jornal do Brasil*, 10 abr. 1897. nº 100, p. 2).

8 mai. – Estreia da opereta em 4 atos, *Os 28 dias de Clarinha*, de H. Raymond e A. Mars, pela empresa Ismênia dos Santos, no teatro Variedades. O anúncio informa que Pepa obteve grande sucesso nos teatros de Lisboa. Personagem: Clarinha (*Jornal do Commercio*, 8 mai. 1897. nº 127, p. 8).

2 jul. – Estreia no teatro Lucinda a companhia organizada por Pepa e Brandão com a opereta de costumes portugueses, em 3 atos, *O Capitão Lobisomem*, de Gervasio Lobato. Personagem: Andreza (*Jornal do Brasil*, 2 jul. 1897. nº 183, p. 4).

18 jul. – A opereta *O Capitão Lobisomem* é representada no Teatro Municipal de Niterói, pela companhia organizada por Pepa e Brandão (*Jornal do Commercio*, 20 jul. 1897. nº 200, p. 2).

24 jul. - A opereta *Os 28 dias de Clarinha* é representada no Teatro Municipal de Niterói, pela companhia organizada por Pepa e Brandão (*Jornal do Commercio*, 24 jul. 1897. nº 204, p. 1).

14 ago. – Reabertura do teatro Recreio Dramático com a estreia da revista *Abacaxi*, de Moreira Sampaio e Vicente Reis, pela companhia organizada pela Pepa e Brandão. Personagem: Transação (*Jornal do Brasil*, 14 ago. 1897. nº 226, p. 4).

23 ago. – Festival em homenagem à Pepa Ruiz com a representação de *Abacaxi* (*Gazeta de Notícias*, 23 ago. 1897. nº 235, p. 4).

13 set. - Primeira representação da *zarzuela* em 2 atos, *Vade Retro, Satanás!*, de Fernando Manzano, e da comédia em 1 ato, *Uma senhora ilustrada*, tradução de Artur Azevedo, pela companhia organizada por Pepa e Brandão. Pepa não integra o elenco (*Gazeta de Notícias*, 13 set. 1897. nº 256, p. 4).

24 set. – Estreia da pachuchada em 1 ato e 2 quadros *Amor ao pello!*, de um poeta anônimo, pela companhia organizada por Pepa e Brandão. Personagem: Condessa (*Jornal do Brasil*, 24 set. 1897. nº 267, p. 4).

2 out. – Primeira representação da peça em 3 atos, *Às onze e meia*, de Acácio Antunes, pela companhia organizada pelo Brandão e Pepa. A atriz espanhola não integra o elenco. Seguem as representações de *Amor ao pello!* (*Gazeta de Notícias*, 2 out. 1897. nº 275, p. 6).

8 out. – Festival para solenizar a vitória de Canudos. Apoteose ao imortal general Arthur Costa. Pepa Ruiz faz a República, Poesia pelo Brandão (*Gazeta de Notícias*, 8 out. 1897. nº 99, p. 4).

30 out. – A companhia de Pepa e Brandão estreia a mágica em 1 prólogo, 3 atos e 16 quadros, *A coroa de fogo*, de Acácio Antunes. Personagem: Concha (*Jornal do Brasil*, 30 out. 1897. nº 303, p. 4).

13 dez. – Anuncia-se a saída de Pepa Ruiz da companhia com a qual trabalhava no teatro Recreio Dramático para partir para São Paulo (*Cidade do Rio*, 13 dez. 1897. nº 66, p. 2; 20 dez. 1897. nº 72, p. 2).

17 dez. – É anunciado o retorno de Pepa à companhia com a representação de *A coroa de fogo*. No entanto, Pepa pede para avisar que se encontra doente e o espetáculo é cancelado (*Cidade do Rio*, 17 dez. 1897. nº 70, p. 2; 18 dez. 1897. nº 71, p. 1; 20 dez. 1897. nº 72, p. 2).

20 dez. – Anuncia-se que Pepa se desligou definitivamente da companhia e segue para o norte e nordeste como primeira atriz da companhia do empresário José Antônio da Silva Pinto (*Jornal do Brasil*, 20 dez. 1897. nº 354, p. 2; *Gazeta da Tarde*, 20 dez. 1897. nº 163, p. 2; *Jornal do Brasil*, 25 dez. 1897. nº 359, p. 2; *Cidade do Rio*, 27 dez. 1897. nº 77, p. 2).

1898

14 jan. – O *Jornal do Brasil* reproduz uma publicação do *Correio de Notícias*, da Bahia, sobre a apresentação do *Rio Nu* (*Jornal do Brasil*, 14 jan. 1898. nº 14, p. 2).

30 jan. - O *Jornal do Brasil* reproduz uma notícia do periódico *A Província* sobre a primeira representação de *A Capital Federal* em Recife (*Jornal do Brasil*, 30 jan. 1898. nº 30, p. 2).

4 fev. - O *Jornal do Brasil* reproduz uma notícia do *Jornal do Recife* sobre a primeira representação do *Tim tim por tim tim* (*Jornal do Brasil*, 4 fev. 1898. nº 35, p. 2).

7 mai. – A *Gazeta de Notícias* informa que Pepa Ruiz estreou no teatro Polytheama, em Belém, com grande sucesso (*Gazeta de Notícias*, 7 mai. 1898. nº 127, p. 3).

20 jul. – Realiza-se um benefício em homenagem à Pepa Ruiz em Belém com *A Capital Federal* (*Jornal do Brasil*, 10 ago. 1898. nº 222, p. 2).

23 ago. – As atrizes Pepa Ruiz e Granada chegam ao Rio de Janeiro após desligarem-se da companhia de Silva Pinto (*Cidade do Rio*, 19 ago. 1898. nº 305, p. 3; 24 ago. 1898. nº 309, p. 2).

30 out. – Realiza-se festival em benefício do Brandão, em que Pepa e Granada cantam o *Dueto do Chapéus* em português (*Gazeta da Tarde*, 31 out. 1898. nº 256, p. 3).

12 nov. – Em benefício da atriz Pilar Chaves, a beneficiada juntamente com as atrizes Pepa Ruiz, Granada, Maria Alonso e Salvadora del Valle e os atores Souto Maior, Valle, Ferrer e Chaves, apresentam as *zarzuelas* em 1 ato *El Managuillo*, *Como está la sociedad* e *Certamen nacional*, no teatro Eden-Lavrado. Pepa e Pilar cantam também o Duo dos Paraguas (*Gazeta da Tarde*, 8 nov. 1898. nº 262, p. 2; 14 nov. 1898. nº 267, p. 2).

2 dez. – Realiza-se benefício em homenagem à Pepa com a representação de *O Rio Nu* (*Cidade do Rio*, 2 dez. 1898. nº 1898, p. 2).

16 dez. – Primeira representação da ópera-cômica em 3 atos *O amor molhado*, de J. Prevel e A. Liorat, com versão de Moreira Sampaio, pela Grande companhia de operetas do Silva Pinto, no teatro Recreio Dramático. Personagem: Catharina (*Jornal do Brasil*, 16 dez. 1898. nº 350, p. 4).

1899

8 fev. – Em um festival representa-se o *Tim tim por tim tim* e também é anunciada uma cançoneta a ser recitada pela Pepa. Ao que tudo indica, a cançoneta tem como título *A Espiga*, pois a mesma é cantada em outros festivais nos dias posteriores (*Jornal do Brasil*, 8 fev. 1899. nº 39, p. 4; *Gazeta de Notícias*, 10 fev. 1899. nº 41, p. 4).

4 mar. – Estreia da revista do ano de 1898, em 3 atos e 16 quadros, *O Gavroche*, de Artur Azevedo, pela Grande companhia de operetas do Silva Pinto, no teatro Recreio Dramático. Personagens: a *Revista do ano*, a *Polícia*, a *Colônia Portuguesa*, a *Companhia Industrial*, o *Centro Artístico*, a *Imprensa*, a *Fada das Bonecas* (*Cidade do Rio*, 4 mar. 1899. nº 56, p. 2).

9 abr. – Pepa não pode entrar em cena devido a uma enfermidade. “Os papéis de *Revista*, *Polícia* e *Fadas das bonecas* foram feitos pela senhorita Granada, os de *Imprensa* e *Colônia Portuguesa* pela Sra. Blanche Grau e o de *Companhia Industrial* pela senhorita Ismênia Mateos” (*Gazeta de Notícias*, 10 abr. 1899. nº 100, p. 2).

21 abr. – Realiza-se espetáculo de gala em homenagem a Tiradentes. No encerramento, apresenta-se um quadro apoteótico, intitulado *Tiradentes*, com versos escritos por Artur Azevedo. Desse quadro, encarregam-se os artistas: Edmundo Silva (Tiradentes), Pepa Ruiz (República), Blanche Grau (Pátria), Ismênia Mateos (História) e Granada (Fama) (*Gazeta de Notícias*, 23 abr. 1899. nº 113, p. 2).

25 abr. – Realiza-se festival em homenagem à atriz Pepa Ruiz (*Jornal do Brasil*, 25 abr. 1899. nº 115, p. 2).

12 jul. – As atrizes Pepa Ruiz, Granada e Palmira Britto partem no paquete S. Salvador rumo ao norte (*Jornal do Commercio*, 13 jul. 1899. nº 193, p. 7; *Jornal do Brasil*, 16 jul. 1899. nº 197, p. 6).

5 set. – Pepa Ruiz chega à Lisboa (*Gazeta de Notícias*, 28 set. 1899. nº 271, p. 4).

1900

3 jul. – A bordo do *Chili*, a atriz Pepa chega da Europa para montar uma nova companhia (*Cidade do Rio*, 3 jul. 1900. nº 156, p. 2).

7 jul. – O Congresso dos Políticos anuncia um grande festival em homenagem à Pepa (*Gazeta de Notícias*, 7 jul. 1900. nº 188, p. 2).

19 jul. – Anúncio de um festival abolicionista. O anúncio informa que “a benquista atriz abolicionista Pepa Ruiz e a graciosíssima Jenny Cook prepararam magníficas surpresas para o público” (*Gazeta de Notícias*, 19 jul. 1900. nº 200, p. 4).

11 ago. – Estreia da companhia recém organizada por Pepa Ruiz no Brasil (*O Paiz*, 11 ago. 1900. nº 5787, p. 2).

29 ago. – O espetáculo *O Rio Nu* é cancelado devido à enfermidade de Pepa (*O Paiz*, 29 ago. 1900. nº 5805, p. 6).

4 out. – Primeira representação da peça em 3 atos e 11 quadros, *A viagem de Suzette*, de B. Chivot e A. Duran e tradução de Eça Leal, pela empresa dirigida pela atriz Pepa Ruiz, no teatro Recreio Dramático (*O Paiz*, 4 out. 1900. nº 5841, p. 4).

19 out. – Realiza-se festa em homenagem à Pepa (*Cidade do Rio*, 19 out. 1900. nº B19, p. 2).

17 nov. – Pepa encontra-se novamente enferma. Na mesma data, o periódico *O Rio-Nú* informa que a empresa de Pepa passou a ser uma associação. (*Cidade do Rio*, 17 nov. 1900. nº B44, p. 2; *O Rio-Nú*, 17 nov. 1900. nº 247, p. 3).

28 nov. – Realiza-se mais um festival em homenagem à Pepa com a representação de *A viagem de Suzette* (*O Paiz*, 28 nov. 1900. nº 5896, p. 2).

6 dez. – A empresa artística dirigida pela Pepa representa pela primeira vez o *vaudeville* em 3 atos, *Agência de casamentos*, original de G. Feydeau e M. Desvallières e tradução de Moreira Sampaio. Personagem: Michette (*O Paiz*, 6 dez. 1900. nº 5904, p. 6).

1901

19 jan. – Primeira representação da comédia-revista-fantástica de costumes *Inana*, em 1 prólogo, 3 atos e 22 quadros, original de Moreira Sampaio, pela empresa dirigida pela Pepa no teatro Recreio Dramático. Personagens: Brisa perfumada, Inana, Primeira casa de pensão, a Bebedeira, o Carnaval, uma pedinte, Maria Barça, a Borboleta, o Dia. (*Gazeta de Notícias*, 19 jan. 1901. nº 19, p. 4; *Jornal do Brasil*, 20 jan. 1901. nº 20, p. 6).

24 fev. – Durante a representação de *Inana*, Pepa é acometida por uma cólica, tendo que ser substituída nos diferentes papéis pela atriz Cecília Porto (*Gazeta de Notícias*, 25 fev. 1901. nº 56, p. 2).

25 fev. – Pepa passa por um procedimento cirúrgico. A operação é realizada pelos médicos Daniel de Almeida e Carvalho Azevedo, na casa do ator Brandão, onde atriz permanece em tratamento (*Gazeta de Notícias*, 26 fev. 1901. nº 57, p. 1).

6 abr. – Reparção da Pepa em um festival em homenagem aos médicos que trataram de sua enfermidade. Representa-se a *Inana* (*O Paiz*, 6 abr. 1901. nº 6024, p. 6).

24 abr. – Pepa e Brandão, Medina de Souza e Colás, Maria Maza e Serra, Peixoto e Machado (em travesti) apresentam *Grande chuva de paraguas!* No intermedio de um festival (*Gazeta de Notícias*, 24 abr. 1901. nº 114, p. 6).

5 mai. – A companhia de Pepa Ruiz representa a mágica em 3 atos e 18 quadros *O besouro encantado*, em uma matinê, no teatro Recreio (*Gazeta de Notícias*, 5 mai. 1901. nº 125, p. 6).

21 jun. – Pepa Ruiz chega à cidade de Campos, no estado do Rio de Janeiro, onde passa alguns dias para reforçar o elenco da companhia *Pestana* (*Jornal do Brasil*, 22 jun. 1901. nº 173, p. 1; 23 jun. 1901. nº 174, p. 5).

22 jul. – Estreia no teatro Lucinda a nova companhia de operetas organizada por Pepa Ruiz e pela atriz Cinira Polônio, recém-chegada de Lisboa (*Jornal do Brasil*, 23 jul. 1901. nº 204, p. 2).

5 out. – Estreia no teatro Recreio Dramático a nova companhia de operetas, mágicas e revistas do artista Heller e dirigida pelo Silva Pinto. Pepa Ruiz e Cinira Polônio são contratadas para a companhia. Representa-se a *Inana* (*Cidade do Rio*, 5 out. 1901. nº 7, p. 2).

12 nov. – A companhia do Silva Pinto parte para São Paulo, onde vai apresentar uma série de espetáculos no teatro Sant'Anna (*Cidade do Rio*, 12 nov. 1901. nº 39, p. 3).

17 dez. – O *Jornal do Brasil* informa que a revista *Inana* está obtendo sucesso em São Paulo (*Jornal do Brasil*, 17 dez. 1901. nº 351, p. 3).

1902

Mar. – A companhia dirigida por Silva Pinto retorna ao Rio de Janeiro e entra em cartaz no teatro Lucinda (*Jornal do Brasil*, 6 mar. 1902. nº 96, p. 8).

26 mar. – Um embrulho que pertencia à Pepa, contendo um vestido de seda e diversos adereços de teatro, de ouro e pedras, foi roubado do carro da atriz. O caso foi comunicado à polícia às 11 da noite e três homens foram presos após venderem os objetos, sendo os mesmos restituídos à dona (*Jornal do Brasil*, 27 mar. 1902. nº 117, p. 1; 28 mar. 1902. nº 118, p. 3).

8 mai. – Festival do ator Machado em que se representa a ópera-cômica em 3 atos, *A donzela Theodora*, de Artur Azevedo. Pepa está no elenco (*Jornal do Brasil*, 8 mai. 1902. nº 128, p. 6).

22 mai. – Festival em homenagem à Pepa com a primeira representação da ópera-cômica em 3 atos, *Um caso colonial*, de Gomes Cradim. Personagem: Arminda (*Jornal do Brasil*, 22 mai. 1902. nº 146, p. 6).

19 jul. – Primeira representação da revista em 3 atos e 15 quadros, *Comeu!*, de Artur Azevedo. Personagem: Jogatina, *Art Nouveau* e Joaquim (*Jornal do Brasil*, 6 mai. 1902. nº 126, p. 3; *Jornal do Brasil*, 19 jul. 1902. nº 200, p. 4; *Revista da Semana*, 27 jul. 1902. nº 115, p. 3).

Set. - “A empresa Silva Pinto requereu à 1ª Delegacia auxiliar que apreendesse as roupas e adereços da revista *Inana*, os quais se acham em poder da atriz Pepa Ruiz, que pretendia com eles embarcar amanhã para Manaus” (*O Paiz*, 6 set. 1902. nº 6542, p. 2).

26 out. – Pepa Ruiz chega a Lisboa (*Gazeta de Notícias*, 21 nov. 1902. nº 325, p. 2).

1903

17 jan. – Reparição de Pepa Ruiz com a representação do *Tim tim por tim tim*, no teatro Lucinda, pela empresa Luiz Torrini e companhia dirigida pelo ator Leonardo (*Jornal do Brasil*, 17 jan. 1903. nº 17, p. 6).

19 fev. – Primeira representação da reprise de *Comeu!*. Pepa desempenha pela primeira vez o papel de Mulher do leiteiro, além dos seus antigos personagens. Pepa e ao ator M. Pinto também cantam o dueto *O leiteiro e sua mulher* (*Jornal do Brasil*, 19 fev. 1903. nº 50, p. 6).

13 mai. – Primeira representação da mágica em 3 atos e 18 quadros, *A fada de coral*, de Sousa Bastos, no teatro Lucinda. Personagem: Petronilha (*Jornal do Brasil*, 13 mai. 1903. nº 133, p. 3, 6).

1 nov. – A companhia de operetas da qual Pepa Ruiz é a estrela, despede-se do Rio de Janeiro com a representação de *A fada de coral* (*O Paiz*, 1 nov. 1903. nº 6963, p. 2).

1 dez. – Pepa Ruiz embarca em Recife rumo ao Rio de Janeiro (*Jornal do Brasil*, 2 dez. 1903. nº 336, p. 2).

1904

15 set. – Pepa Ruiz desembarca no Rio de Janeiro, vindo de Manaus (*Jornal do Brasil*, 16 dez. 1904. nº 260, p. 6).

1905

8 abr. – Pepa Ruiz chega do norte a bordo do paquete Espírito Santo (*Jornal do Brasil*, 9 abr. 1905. nº 99, p. 8).

12 ago. – Reparição de Pepa Ruiz desempenhando os célebres 18 papéis do *Tim tim por tim tim*, no teatro Carlos Gomes, com a companhia dirigida por Silva Pinto (*Gazeta de Notícias*, 12 ago. 1905. nº 224, p. 6).

1906

2 fev. – Reaparição de Pepa na estreia da revista em 3 atos, 15 quadros e 3 apoteoses, *Cá e lá*, de Tito Martins e B. de Gouveia, pela Companhia Dramática Dias Braga, no Recreio Dramático (*Jornal do Brasil*, 1 fev. 1906. nº 32, p. 8; 3 fev. 1906. nº 34, p. 8).

10 mai. – Pepa Ruiz estreia na 49ª representação da revista em 3 atos, 14 quadros e 3 apoteoses, *O Maxixe*, de João Phoca e D. Xiquote, pela empresa Pachcoal Segreto, no teatro Carlos Gomes. Papéis: D. Capital ex-Federal, Avenida Central, Meia fio de Escócia, Pátria brasileira e Clube dos Fenianos (*O Paiz*, 10 mai. 1906. nº 7889, p. 8; *Gazeta de Notícias*, 10 mai. 1906. nº 130, p. 2).

22 jun. – Primeira representação da mágica em 3 atos, 22 quadros e 3 apoteoses, *As maçãs de ouro*. Personagem: Buliçosa (*Gazeta de Notícias*, 22 jun. 1906. nº 173, p. 6).

1907

2 jan. - Pepa Ruiz desembarca no Rio de Janeiro, vindo de Porto Alegre (*Gazeta de Notícias*, 3 jan. 1906. nº 03, p. 5).

5 jan. – Pepa reaparece no *Tim tim por tim tim*, pela Companhia de opereta, mágica e revistas do ex-teatro Carlos Gomes, no teatro São José (*Gazeta de Notícias*, 5 jan. 1906. nº 05, p. 6).

30 mar. – Pepa representa o *Rio Nu*, levado à cena pela companhia do ator Brandão, no teatro São José (*Jornal do Brasil*, 30 mar. 1906. nº 89, p. 8).

26 abr. – Realiza-se homenagem à Pepa Ruiz com a representação de *Inana* (*Jornal do Brasil*, 26 abr. 1906. nº 116, p. 4, 8).

27 jul. – Pepa Ruiz se encontra em São Paulo (*O Rio-Nú*, 27 jul. 1907. nº 945, p. 6).

12 out. - Pepa Ruiz desembarca no Rio de Janeiro (*Jornal do Brasil*, 13 out. 1907. nº 286, p. 11).

8 nov. – O nome de Pepa Ruiz consta na lista do movimento do porto, saindo do Rio de Janeiro (*Jornal do Brasil*, 9 nov. 1907. nº 313, p. 7).

1908

8 jan. – Uma publicação do periódico *O Rio-Nú* conta que a atriz Therezina Chiarini, recém-chegada do norte, informou sobre o casamento de Pepa e Cristiano de Souza (*O Rio-Nú*, 8 jan. 1908. nº 992, p. 3).

1909

Mar. – Pepa Ruiz retornou ao Rio de Janeiro após uma viagem à Europa (*O Paiz*, 17 mar. 1909. nº 8930, p. 2).

27 mar. – Estreia da Companhia Cinira Polônio e reaparição de Pepa Ruiz com a representação de *A fada de coral*, no teatro São José (*Gazeta de Notícias*, 27 mar. 1909. nº 86, p. 6).

11 ago. - “A atriz Pepa Ruiz, ora residente na casa n. 55 da avenida Mem de Sá, foi ontem vítima de um audacioso larápio, que, entrando em seu quarto, furtou-lhe uma custosa carteira, contendo 119\$000” (*O Paiz*, 12 ago. 1909. nº 9078, p. 4).

12 nov. – Estreia da revista em 3 atos, 14 quadros e 3 apoteoses, *Pega na chaleira*, de Raul Pederneiras e João Cláudio, no teatro Apollo. Personagens: Ordem do dia, Avenida Central, Florista Moderna, O Panamá, Sorteio militar, uma Pescadora, Ludovina, Elegante, a Mocidade, o Pistolão, Sinhasinha, o Fado (*Gazeta de Notícias*, 12 nov. 1909. nº 316, p. 8).

1910

8 jan. – Estreia da nova Companhia de revistas, mágicas e operetas, organizada por Pepa Ruiz, com direção do ator Brandão. Representa-se *A Capital Federal* (*O Paiz*, 8 jan. 1910. nº 9227, p. 3; *Gazeta de Notícias*, 10 jan. 1910. nº 10, p. 2; *Revista da Semana*, 16 jan. 1910. nº 505, p. 13).

21 jan. – Pepa sai lesa de um acidente envolvendo um bonde e o carro em que seguia para o teatro Apollo. Estreia o vaudeville *Mil adultérios*, com tradução de Cristiano de Sousa (*Gazeta de Notícias*, 22 jan. 1910. nº 22, p. 2).

25 jan. – Pepa Ruiz, que aparentemente tinha saído incólume do acidente, teve um sangramento, sendo transferido o espetáculo dessa data (*Gazeta de Notícias*, 25 jan. 1910. nº 25, p. 2; 26 jan. 1910. nº 26, p. 3).

20 mar. – A companhia Pepa Ruiz e Silva Pinto se encontra em São Paulo (*Revista da Semana*, 20 mar. 1910. nº 514, p. 24).

1911

1 abr. – Inaugura-se o teatro municipal de Ouro Fino (MG) com a representação da revista *o Tim tim por tim tim*, pela excelente companhia de operetas que viajou de São Paulo (*O Paiz*, 22 abr. 1911. nº 9694, p. 9).

31 ago. – Inaugura-se o palco do Cinema-teatro Rio Branco com a grande Cia de operetas, mágicas e revistas do Antonio Serra, da qual fazem parte Pepa Ruiz (que há muito tempo se encontrava em São Paulo) Machado, Brandão etc. Representa-se o *Tim tim por tim tim* (*Gazeta de notícias*, 15 jul. 1911. nº 196, p. 3; 30 ago. 1911. nº 242, p. 4).

26 set. – Primeira representação da opereta em 3 atos, *O reino das mulheres*, com tradução de O. Itagachetes e M. Oliveira, pela companhia de operetas mágicas e revistas sob a direção do ator Antônio Serra, no Cinema teatro Rio

Branco. Personagem: D. Joanna (ministra da guerra) (*Jornal do Brasil*, 26 set. 1911. nº 269, p. 6).

9 nov. – Companhia Antônio Serra estreia a opereta em 3 atos, *O sobrinho da abbadessa*, de Sousa Bastos, no Cinema teatro Rio Branco. Personagem: Joãozinho (sobrinho da abbadessa) (*O Paiz*, 9 nov. 1911. nº 9895, p. 12).

1912

4 mai. – Companhia Christiano de Sousa estreia no teatro Recreio a revista em 2 atos, 3 quadros, 1 apoteose e 15 números de música, *O Páosinho*, de Álvaro Peres, na qual obtiveram muito êxito em Santos e São Paulo. O anúncio informa que a Pepa desempenha oito papéis¹⁹⁰ (*Jornal do Brasil*, 4 mai. 1912. nº 125, p. 4, 20; *Gazeta de notícias*, 4 mai. 1912. nº 125, p. 4).

7 jun. – A Companhia Christiano de Sousa estreia no Parque Fluminense a revista em 2 atos, 3 quadros, 1 apoteose e 15 números de música, *A Atlântica*, de Álvaro Peres. Pepa desempenha variados papéis (*Gazeta de notícias*, 8 jun. 1912. nº 160, p. 4; *Jornal do Brasil*, 17 jun. 1911. nº 169, p. 16).

1913

16 jan. – A Companhia Christiano de Sousa representa pela primeira vez a revista em 5 quadros, *Pra Burro*, de Gilberto Gil, no teatro Recreio. Personagens: Capital Federal, Serafina, 1ª cavadora, [ilegível], Doca do Porto, Carnaval (*O Paiz*, 16 jan. 1913. nº 10329, p. 20).

1914

23 dez. – A coluna *Palcos e Salões*, publicada no *Jornal do Brasil*, menciona que recebeu um cartão de despedida de Pepa Ruiz, em que a atriz informa que

¹⁹⁰ Os anúncios e notas publicadas sobre a revista não informam quais são esses personagens. Um dos anúncios apenas informa que Pepa, junto com Luiza de Oliveira e Eliza Campos, desempenham as chinesas dos pausinhos (*Jornal do Brasil*, 23 mai. 1912. nº 144, p. 20).

deixará a vida teatral e vai fixar residência em Pernambuco (*Jornal do Brasil*, 23 dez. 1914. nº 357, p. 12).

1915

30 jan. – Pepa Ruiz embarca no Pacote Nacional Brasil com destino a Manaus e escalas (*Gazeta de notícias*, 31 jan. 1915. nº 31, p. 10).

7 fev. – O *Correio da Noite*, no Recife, recebe a atriz Pepa Ruiz, que comunica que está se retirando do teatro (*Jornal do Brasil*, 9 fev. 1915. nº 40, p. 10).

21 fev. – Segundo o *Movimento de Navegação*, Pepa Ruiz desembarcou nessa data no Rio de Janeiro, viajando no Pacote Nacional Itaquera, proveniente da Paraíba e escalas (*Gazeta de notícias*, 22 fev. 1915. nº 53, p. 5).

1917

8 abr. – O jornal *O Paiz* anuncia que a Companhia Christiano de Souza estreia em São Paulo a revista *Pelle Nova*, de Etiene Rey. Curiosamente, o nome de Pepa Ruiz consta no elenco (*O Paiz*, 8 abr. 1917. nº 11870, p. 4).

1922

19 jan. – Pepa Ruiz e Christiano de Souza embarcam em Lisboa rumo ao Rio de Janeiro (*Gazeta de Notícias*, 20 jan. 1922. nº 17, p. 4).

1923

30 set. – Pepa Ruiz falece no Rio de Janeiro (*Gazeta de Notícias*, 2 out. 1923. nº 220, p. 4).