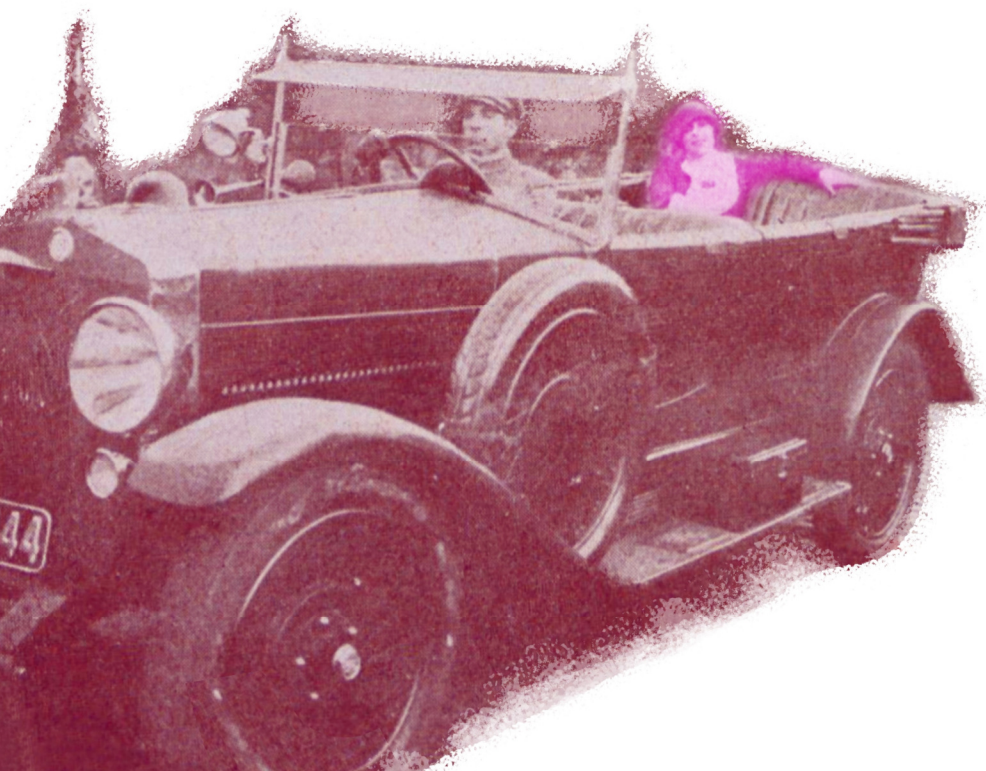


“Italiana nell’arte, americana negli affari”:
Clara Weiss e a indústria da opereta
entre a Itália e a América do Sul

Minidossiê: Entre a
História e o Teatro

Tradução



Clara Weiss em seu Fiat. 16
nov. 1926, fotografia sem
autoria (detalhe).

Virgínia de Almeida Bessa

Doutora em História Social pela Universidade de São Paulo (USP). Professora do Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Bolsista de Pós-doutorado Sênior do CNPq no Departamento de História da USP. Autora de *A escuta singular de Pixinguinha: história e música popular no Brasil dos anos 1920 e 1930*. São Paulo: Alameda/Funarte, 2010. vbessa@unicamp.br

“*Italiana nell’arte, americana negli affari*”: Clara Weiss e a indústria da opereta entre a Itália e a América do Sul*

“*Italiana nell’arte, americana negli affari*”: Clara Weiss and the operetta industry between Italy and South America

Virgínia de Almeida Bessa

RESUMO

Entre a última década do século XIX e as primeiras do XX, um grande número de companhias de opereta italianas cruzaram o Atlântico para explorar o mercado teatral sul-americano, formado em grande parte por um público imigrante. Nessas excursões, muitos artistas acabaram por se fixar no Novo Mundo. Foi o caso de Clara Weiss, atriz-cantora italiana que se tornou capocômica na América do Sul, mas permaneceu estreitamente vinculada ao mundo operetístico italiano, estabelecendo uma ponte entre os dois universos.

PALAVRAS-CHAVE: Clara Weiss; opereta; imigração italiana na América do Sul.

ABSTRACT

Between the last decade of the 19th century and the first ones of the 20th century, a large number of Italian operetta companies crossed the Atlantic to explore the South American theatre market, formed largely by an immigrant audience. On these tours, many artists ended up settling in the New World. This was the case of Clara Weiss, an Italian actress-singer who became capocomic in South America, but remained closely linked to the Italian operettistic world, establishing a bridge between the two universes.

KEYWORDS: Clara Weiss; operetta; Italian immigration do South America.



Três momentos cadenciaram meu encontro com Clara Weiss. O primeiro se deu entre 2007 e 2009, quando realizei uma pesquisa sistemática na imprensa diária paulistana em busca de informações sobre o teatro musicado encenado na cidade entre os anos de 1914 e 1934.¹ Na ocasião, me surpreendi com as referências recorrentes à Companhia Italiana de Operetas que levava seu nome, com a qual ela se apresentou em São Paulo quase todos os anos entre 1919 e 1931 – sempre com grande sucesso, segundo os cronistas teatrais da época. Curiosamente, quase nada encontrei nessa mesma imprensa sobre Weiss e sua companhia: qual a origem da artista; como havia ingressado no mundo da opereta; se o conjunto provinha de fato da Itália ou se havia se formado localmente com artistas italianos residentes na América do Sul, já que eram constantes as alusões às idas e vindas da trupe entre Brasil, Argentina e Uruguai.

* Texto originalmente publicado em francês na revista *Brésil(s): Sciences Humaines et Sociales*, n. 22, Paris, 2022. Versão em português da própria autora. Pesquisa realizada com apoio da Fapesp.

¹ Os resultados da pesquisa estão reunidos na base de dados *Teatro musicado em São Paulo de 1914 a 1934*. Disponível em <teatromusicadosp.com.br>.

Em abril de 2012, ainda ignorando quase todas as informações biográficas e boa parte dos dados artísticos dessa atriz-cantora que brilhara nos palcos paulistanos dos princípios do século XX, mencionei seu nome em entrevista que realizei com Salvador Pugliese, numa das últimas coletas de minha pesquisa de doutorado, defendida alguns meses mais tarde. Nascido em 1910, no bairro paulitano do Brás, filho de um imigrante calabrês e de uma brasileira de ascendência vêneta-lombarda, Pugliese não só conviveu intensamente com a comunidade italiana da cidade, como também integrou, na juventude, grupos musicais amadores com os quais se apresentava em bailes e espetáculos teatrais voltados para a colônia. A comoção desse homem, com seus quase 102 anos de idade, ao ouvir o nome da artista revelou-me a força de Weiss no imaginário dos paulistanos que tiveram a oportunidade de ouvi-la e vê-la em cena.

Finalmente, em 2019, ao longo de três viagens de pesquisa à Itália, onde pude consultar periódicos teatrais das primeiras décadas do século XX, encontrei numerosas referências à atriz-cantora no boletim do Sindicato Nacional dos Artistas de Opereta, *L'Argante Operettistico*, bem como nas revistas especializadas *L'Opera Comica*, *Messaggero dell'Operetta* e *L'Arte Drammatica*. A figura de Clara Weiss começava a ganhar contornos mais definidos, fixando-se na imagem de uma artista em trânsito constante entre a Itália e a América do Sul.

As notas na imprensa especializada me chamaram atenção, de um lado, por associarem a atriz e suas constantes excursões sul-americanas ao projeto de difusão da cultura e da arte italianas no exterior e, de outro, pela militância dos redatores e editores dessas publicações em prol da consolidação de uma indústria operetística *made in Italy*, processo para o qual o mercado teatral sul-americano contribuiria sobremaneira.² A esses dois aspectos somam-se, ainda, as representações de gênero e sua relação com os bastidores da opereta, cuja vastidão renderia um estudo à parte e, por isso, não serão abordadas aqui. Destaco apenas que, na nascente “sociedade do espetáculo”³ surgida na segunda metade do século XIX em diversas capitais da Europa e logo difundida por todas as grandes cidades do mundo ocidental, o teatro em geral, e a opereta em particular, representaram nos palcos as transformações que vinham ocorrendo nas identidades de gênero, nem sempre de forma positiva.⁴ Numa época em que as artistas da chamada *piccola lirica* eram exaltadas quase que exclusivamente por sua beleza física ou qualidades vocais, Weiss era mencionada, sobretudo, como brava capocômica⁵ e desbravadora de novos

² Ver LUCCA, Valeria di. Operetta in Italy. In: BELINA, Anastasia e SCOTT, Derek B. *The Cambridge companion to operetta*. Cambridge-New York: Cambridge University Press, 2020.

³ CHARLE, Christophe. *Théâtres en capitales: naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne, 1860-1914*. Paris: Albin Michel, 2008.

⁴ Sobre o tema, ver WILLIAMS, Carolyn. *Gilbert and Sullivan: gender, genre, parody*. New York: Columbia University Press, 2011.

⁵ Surgida com a *Commedia dell'Arte*, a figura do capocômico dominou o teatro italiano (e o brasileiro) até a primeira metade do século XX, quando foi substituída pela do moderno encenador. Misto de ator, empresário e diretor artístico, era de fato a cabeça (capo) de uma companhia teatral, à qual em geral emprestava seu nome, sendo responsável por contratar o elenco, escolher os textos dramáticos e orientar as encenações, das quais muitas vezes tomava parte em papéis de destaque. Embora capocômicas mulheres tenham ganhado visibilidade desde o século XIX, a exemplo de grandes figuras do teatro dramático como Adelaide Ristori e Eleonora Duse, o capocomicato era fortemente masculino. Ver MARIANI, Laura. Dopo l'Ottocento delle attrici, qualche punto fermo sulle attrici italiane del Novecento. *Italica Wratislaviensia*, v. 10, n. 2, Torún, 2019.

mercados. Em 1926, durante uma de suas viagens à Itália, onde procurava novos artistas para integrar sua companhia, o periódico italiano *Messaggero dell'opereta* apresentava a artista a meio caminho entre a arte lírica e o teatro ligeiro, a *italianità* artística e o empreendedorismo americano, a graça feminina e a proatividade de um homem:

Clara Weiss é uma diretora admirável, é uma capocômica macho (mas que belo macho... minha gentil senhora!), é um empresário de saias, é uma pequena Carelli⁶ da opereta, é um Lombardo vestido de mulher (e ainda assim vestida é talvez mais bela que o comendador Lombardo e também preferível a ele). Adquiriu o ritmo americano dos negócios: contrata, escritura, examina, direciona, dirige, aconselha, corrige, está no palco, na orquestra, no camarim, em meio aos corpos corais, entre as ferramentas dos maquinistas, nos mecanismos das luzes elétricas, é onipresente, onívio como a presença de Deus. No seu apartamento de Milão – às vésperas da contratação – não há um minuto de descanso. Desfilam os novos contratados – todos nomes caros e conhecidos na arte – a [Gina] Vidach, [Guido] Agnoletti, Olimpo Gargano, [Roberto] Braconny; pressionam-se maestros, cenógrafos, pintores, jornalistas, escritores, todo aquele mundo variado e múltiplo que vive dos palcos ou dos bastidores. [...] A admirável régisseuse recebe, discute, manda de volta, conclui com a graça de uma mulher, a atividade de um homem e a prontidão, a segurança e a decisão de um empresário americano. Italiana na arte e americana nos negócios, e está certa ela.⁷

O objetivo deste artigo é traçar um primeiro esboço da trajetória artística de Clara Weiss e de sua companhia, a fim de compreender seu papel na construção de uma circulação operística entre Itália e América do Sul e, subsidiariamente, apontar algumas das vicissitudes enfrentadas por uma artista e empresária teatral em um universo ainda fortemente dominado por homens. Nesse percurso, além de informações recolhidas em periódicos brasileiros e italianos, depositados em hemerotecas físicas e digitais⁸, também será explorada documentação arquivística, levantada no Archivio Centrale di Stato⁹ e no Archivio Storico-Diplomatico¹⁰, ambos em Roma. Ainda serão reportados documentos compilados em fundos digitalizados, como as listas de bordo dos navios estrangeiros em passagem pelos portos de Santos e do Rio de Janeiro¹¹, bem como

⁶ Emma Carelli (1877-1928), soprano italiana que se tornou empresária de ópera. Foi sócia e esposa de Walter Mocchi, um dos principais responsáveis pela indústria operística entre a Itália e a América do Sul, e de quem trataremos mais adiante. Sobre Mocchi e Carelli, ver PAOLETTI, Matteo. *Mascagni, Mocchi, Sonzogno: la Società Teatrale Internazionale (1908-1931) e i suoi protagonisti*. Università di Bologna: Bologna, 2015.

⁷ *Messaggero dell'Operetta*, Milano, 15, e 30 mar. 1926, p. 2.

⁸ Além de periódicos digitalizados pertencentes à Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (<www.memoria.bn.br>) e à Hemeroteca Digitale Italiana (<www.internetculturale.it>), foram consultadas as seguintes hemerotecas: Biblioteca Nazionale Braidense, em Milão (coleção microfilmada da revista *L'Opera Comica* e números esparsos de *Il messaggero dell'operetta* e *Battaglie teatrali*), Biblioteca Nazionale di Firenze (coleção do boletim *L'Argante Operettistico* e números da revista *L'Operetta*), Biblioteca Nacional Mariano Moreno, em Buenos Aires (números esparsos do jornal *La Patria degli italiani* e das revistas *Comoedia* e *Mundo Teatral*).

⁹ Fundos do Ministero dell'Interno (divisões "Polizia Politica" e "Casellario Politico", que contém fichas de empresários e artista teatrais italianos) e do Ministero della Pubblica Istruzione (divisão "Antichità e Belle Arti", que reúne dados sobre a circulação internacional de companhias italianas, financiamento da atividade teatral, políticas públicas para o teatro italiano, etc.).

¹⁰ Fundo do Ministero della Cultura Popolare, que documenta o uso da cultura como instrumento de propaganda do governo italiano no exterior.

¹¹ Pertencentes, respectivamente, ao Museu da Imigração do Estado de São Paulo (disponível em <www.inci.org.br/acervodigital/passageiros.php>) e ao Arquivo Nacional (disponível em <http://bases.an.gov.br/rv/menu_externo/menu_externo.php>)

registros civis de imigrantes provenientes de diversos arquivos e reunidos numa plataforma *on-line*.¹² Ao contrário do teatro dramático e da ópera, que contam com fundos e rubricas específicos nos arquivos italianos, a opereta não foi objeto de subvenção estatal nem de políticas de preservação, na Itália como no Brasil. Disso deriva uma documentação lacunar e esparsa, exigindo do pesquisador certa sensibilidade para escutar o silêncio das fontes e um esforço sistemático para entrecruzar informações de origem variada.

“Pequena, miúda, mas popularíssima”: o início da trajetória de Clara Weiss

Nascida na cidade toscana de Tavarnelle, próxima a Florença, no dia 5 de agosto de 1891¹³, a artista foi batizada como Clara Checucci, adotando o sobrenome artístico Weiss provavelmente em função da moda das operetas vieneses. Conforme informações bastante imprecisas da imprensa brasileira, divulgadas muitos anos após a artista haver abandonado os palcos e se radicado em São Paulo, Clara Weiss seria oriunda de uma “tradicional família de músicos”¹⁴, tendo estudado seis anos de canto lírico em Florença e cantado 12 óperas antes de adentrar o mundo operístico.¹⁵

Espécie de prima pobre do gênero lírico, a opereta guardava com a ópera certa proximidade, reforçada pelo trânsito constante de artistas entre os dois gêneros. Não raro, operistas de renome se aventuravam na pequena lírica, como foi o caso de Ruggero Leoncavallo, Pietro Mascagni e Amilcare Ponchielli.¹⁶ Para além de seu caráter ligeiro, recheada de valsas e árias de melodia fácil, a opereta se caracterizava pela alternância de trechos falados e cantados – diferente da ópera, inteiramente cantada – e por sua feição cosmopolita, adequada a um público fortemente urbano e transnacional, formado no contexto das colonizações e migrações europeias do século XIX.¹⁷

Weiss se tornou conhecida no mundo operístico italiano em 1912, quando ingressou na famosa companhia Città di Milano. Na ocasião, foi apresentada pela imprensa especializada italiana como “um soprano requintado, com meios impecáveis e uma figurinha graciosa”.¹⁸ Criada em 1906 pela Suvini Zerboni, proprietária do teatro Fossati de Milão e uma das principais editoras musicais italianas¹⁹, a Città di Milano foi por cerca de oito anos uma das principais companhias de opereta da Itália, apresentando-se em diversas cidades da península e do estrangeiro, só interrompendo suas atividades em função da Grande Guerra. Em 1913, a companhia passou a ser controlada pela empresa La Teatral, fundada anos antes pelo empresário italiano Walter Mocchi, na

¹² Disponível em <www.familysearch.org>.

¹³ O aniversário de Clara Weiss (5 de agosto) era lembrado, anualmente, em periódicos paulistanos a partir de meados dos anos 1930. Quanto ao ano de nascimento, levamos em consideração a informação constante na certidão de óbito da artista, registrada em 27 jun. 1966, um dia após sua morte, segundo a qual ela contava com 74 anos. A informação é conflitante com as listas de bordo dos navios que registraram sua entrada em Santos (em 21 mar. 1916) e em Buenos Aires (em 10 out. 1926); de acordo com elas, a atriz teria nascido em 1888.

¹⁴ *Correio Braziliense*, Brasília, 11 ago. 1966, p. 7.

¹⁵ Cf. *Correio Paulistano*, São Paulo, 4 ago. 1957, p. 7.

¹⁶ Cf. FIORENTINO, Waldimaro. *L'operetta italiana: storia, analisi critica, aneddoti*. Bolzano: Catinaccio, 2006.

¹⁷ Cf. BECKER, Tobias. Globalizing Operetta before the First World War. *The Opera Quarterly*, v. 33, n. 1, Oxford, 2017.

¹⁸ Em italiano: “un soprano squisitissimo, dai mezzi impeccabili e della graziosa personcina”. *L'Opera Comica*, Milano, 7 dez. 1912, p. 2.

¹⁹ Cf. SANGUINETTI, L. *Il Teatro Fossati di Milano*. Milano: Ceschina, 1972, p. 204.

época um dos principais responsáveis pelas relações musicais entre Itália e América do Sul. Embora seja frequentemente associado à ópera, tendo participado da criação de um *trust* teatral para a exploração do mercado operístico ultraoceânico, organizando inúmeras temporadas líricas do Teatro Colón de Buenos Aires e dos Teatros Municipais de São Paulo, Rio de Janeiro e Santiago do Chile²⁰, Mocchi também desempenhou importante papel na exportação da opereta italiana. Antes de assumir o controle da Città di Milano, sua empresa La Teatral já havia organizado a *tournee* sul-americana da igualmente famosa companhia de operetas dirigida por Giulio Marchetti, um dos capocômicos mais conhecidos da Itália, a qual permaneceu quase três anos em apresentações pela América do Sul.

Foi como soprano da companhia Città di Milano, empresariada por Mocchi, que Clara Weiss viajou à América do Sul pela primeira vez. A companhia estreou em Buenos Aires em fevereiro de 1913, onde permaneceu até junho, seguindo depois para Santa Fé, Montevideú, Rio de Janeiro e São Paulo. O retorno para a Itália só ocorreu em setembro. Clara Weiss ainda se apresentou com a companhia no Costanzi de Roma e no Fossati de Milão antes de retornar por conta própria à América do Sul, em dezembro de 1913. Como noticiou a imprensa italiana da época, a artista teria encontrado no continente “seu destino conjugal”.²¹ Teria ela se casado com um americano que conheceu durante a *tournee*? Se o fez, foi de maneira informal, já que em todos os documentos oficiais que se referem à artista nessa época – incluindo as listas de bordo dos navios com os quais viajou pela América do Sul – ela figura como solteira. O que se sabe com certeza é que, em setembro de 1914, em Buenos Aires, ela se tornou a principal soprano de uma companhia de operetas recém-organizada por Pietro Maresca, barítono italiano que havia se estabelecido na América do Sul depois de ter excursionado pelo continente no início do século com a empresa de Raffaele Tomba.²² O diretor da companhia era o maestro e compositor italiano Paolo Lanzini, radicado no sul Brasil desde o final do século XIX.²³ Formava-se, assim, o que se pode chamar de uma companhia ítalo-sul-americana, composta por artistas italianos radicados no continente, prática muito comum entre o final do século XIX e início do XX.

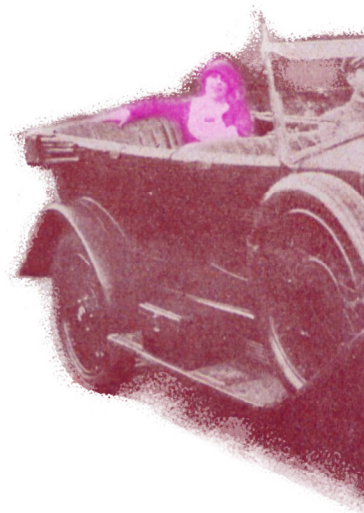
Renomeada Maresca-Weiss, a trupe fez uma longa digressão pelo Brasil em 1916, apresentando-se em teatros de São Paulo, Rio de Janeiro, Santos, bem como de cidades do interior de São Paulo (Campinas, Araraquara, Ribeirão Preto, Limeira, Piracicaba, Itu, etc.). No elenco da companhia figuravam, entre outros artistas, a soprano Emma Maresca, esposa do empresário Pietro, e o tenor ítalo-argentino Emilio Amoroso, que anos mais tarde alcançaria o posto de administrador da futura Companhia Clara Weiss.

²⁰ Cf. PAOLETTI, Matteo, *op. cit.*

²¹ La Weiss ha raggiunto in America il suo destino coniugale. *L'Opera Comica*, Milano, 31 dez. 1913, p. 3.

²² Raffaele Tomba (Bolonha, 1838-Rio de Janeiro, 1902) foi um empresário italiano de ópera e operetas. Um dos primeiros a explorar o mercado teatral sul-americano, viajou por diversas cidades brasileiras, argentinas e uruguaias entre o final da década de 1880 e o início do século XX. Faleceu durante uma turnê no Rio de Janeiro em 1902, vitimado pela febre amarela. Ver *O Paiz*, Rio de Janeiro, 19 maio 1902, p. 2.

²³ Paolo Lanzini (Bergamo, 1868-Porto Alegre, 19??), compositor italiano, foi diretor da Companhia Social de Operetas Tani. Musicou operetas de sucesso, incluindo *Don Pedro del Medina*, de 1892, e viajou muito, regendo e compondo. Ver DELL'ORTO, Anna Teresa. *L'esperienza di Carlo Lombardo capocomico*. Tese (Laurea magistrale em Ciência do Espetáculo) – Università degli Studi di Milano, Milano, 2012, p. 118. Na década de 1890 já excursionava com frequência ao Brasil.



Depois de quase um ano rodando pelo Brasil, a companhia Maresca-Weiss se dissolveu, e a *soubrette* retornou para Buenos Aires no início de 1917. Na capital argentina, ela integrou uma companhia lírica ítalo-argentina, dirigida por Antonio Marranti²⁴, participando das montagens de *La Traviata* e *La Bohème*²⁵, o que ratifica sua formação operística e reforça a porosidade entre o mudo da ópera e o da opereta. No mesmo ano de 1917, fundou a efêmera Companhia Clara Weiss, que, apesar de levar seu nome, continuava sendo dirigida por Maresca.²⁶ Ainda em Buenos Aires, foi contratada por companhias italianas em digressão pela Argentina, como a Scognamiglio Caramba e a Caracciolo²⁷, excursionando com esta última no segundo semestre de 1918 por Montevideu e pelo Brasil, dessa vez em cidades do Sul (Porto Alegre, Pelotas), alcançadas por meio fluvial.

Sua estreia como capocômica independente só se deu no ano seguinte, quando fundou companhia própria, sem a ingerência de qualquer sócio ou empresário. Formada por artistas italianos estabelecidos na América do Sul, a trupe foi contratada em Buenos Aires, em março de 1919, pelo empresário brasileiro José Gonçalves para ocupar o Teatro Boa Vista de São Paulo, mas acabou circulando por diversas cidades do Brasil, numa longa turnê que durou quase dois anos.

Embora dirigida por uma mulher, a trupe perpetuaria certa proeminência das figuras masculinas, exercida às vezes de forma violenta, sobretudo com relação às coristas, cuja atividade profissional era associada, na época, à prostituição. Essa imagem é reforçada por uma notícia publicada na imprensa paulistana em 1919, segundo a qual “numa pensão alegre” (bordel) da cidade de Campinas, onde Clara Weiss realizava uma excursão, uma corista de sua companhia foi “barbaramente espancada por E. Amoroso”²⁸, administrador da trupe. Apesar de a vítima ter apresentado queixa à polícia, a imprensa não chegou a noticiar o desdobramento do caso, o que nos leva a crer que o episódio não suscitou a curiosidade dos leitores, talvez por se tratar de prática admissível.

Nessa mesma época, noticiou-se que Weiss e Amoroso formariam “un couple charmant. Dommage qu’il soit si grand et qu’elle soit si haute comme trois pommes!”²⁹ As referências jocosas à baixa estatura da artista eram constantes na imprensa da época, tanto no Brasil como na Itália³⁰, seu biótipo miúdo sendo muitas vezes contraposto à potência de sua voz, como se as

²⁴ Músico napolitano radicado em Buenos Aires, Antonio Marranti (1881-1959) dirigiu nas primeiras décadas do século XX uma companhia lírica que levava seu nome, com a qual excursionou por diversas cidades. Ver CETRANGOLO, Amilcare. Ríos vs. fronteras, *Amérique Latine Histoire et Mémoire* : Les Cahiers Alhim, n. 35, Paris, 2018. Disponível em <<http://journals.openedition.org/alhim/5850>>. Acesso em 20 maio 2023.

²⁵ Cf. DILLON, César A. e SALA, Juan A. *El teatro musical en Buenos Aires*. Buenos Aires: Gaglianone, 1997, p. 164.

²⁶ Cf. *La Patria Degli Italiani*, Buenos Aires, 30 set. 1917, p. 5.

²⁷ Cf. DILLON, César A. e SALA, Juan A. *El teatro musical en Buenos Aires. II: Teatro Coliseo 1907-1937/1961-1998*. Buenos Aires: Gaglianone, 1999, p. 203.

²⁸ *Correio Paulistano*, São Paulo, 26 jul. 1919, p. 3.

²⁹ *O Furão*, São Paulo, 13 mar. 1920, p. 2.

³⁰ O periódico italiano *L’Opera Comica* (Milano, 15 out. 1920, p. 1) se refere a ela como “piccola, minuta, ma venustissima” (pequena, miúda, mas popularíssima). Já o *L’Arte Drammatica* afirma que Weiss é “uma artista pequena, pequena, tão pequena, mas tão, tão graciosa [carina], que tem uma bela voz, canta bem e recita detestavelmente” (Milano, 18 jan. 1913, fasc. 11, p. 7).

características físicas e os atributos artísticos não correspondessem.³¹ É possível que a palavra *couple*, empregada pelo jornalista, se referisse à parceria artística (e não amorosa) entre os dois. De todo modo, o laço entre a capocômica e o tenor era bastante estreito, a ponto de Weiss conceder a Amoroso um “mandato geral” conferindo-lhe “amplos poderes, inclusive para administrar e dispor dos bens da requerente, onerá-los, contrair obrigações, receber e dar quitações”.³² Impetrada em Milão em 1922, quando a capocômica retornou à Itália por cerca de um ano, a procuração foi revogada por meio de petição lavrada em São Paulo em 7 de maio de 1929, sob a alegação de não mais haver “razão para continuar em vigor este mandato”.³³ O texto do requerimento se refere à artista como “Checucci Clara, italiana *sui juris*”³⁴ – ou seja, em gozo dos próprios direitos, capaz de determinar-se sem depender de outrem e gerenciar seus próprios negócios – condição negada às mulheres casadas, que, de acordo com o Código Civil brasileiro então vigente eram legalmente subordinadas a seus maridos.

O fato é que a artista nunca se casou, como se nota em seu atestado de óbito, no qual figura como solteira. O declarante do documento foi Nello Brinatti, empresário teatral com quem a artista viveu conjugalmente por vários anos sem nunca formalizar o enlace, sua posição de capocômica devendo-se, em certa medida, à sua recusa ao matrimônio. Vale notar que muitas estrelas de opereta da época abandonaram a carreira artística após se casarem. É o caso de Lea Candini, italiana que nos anos 1920 e 1930 dividiu com Clara Weiss o mercado operetístico sul-americano. Em 1947, a artista “transferiu sua profissão para p. [prendas] domésticas”, passando dois anos depois a “assinar-se Lea Frúgoli, por motivo de núpcias”.³⁵ A troca da profissão pelo matrimônio também marcou a trajetória de importantes artistas de opereta na Itália, como Nella Regini, que abandonou o estrelato após se casar com um industrial³⁶, e Inês Lidelba (1863-1961), atriz, cantora e capocômica que deixou os palcos alguns anos antes de se casar com o conde Giovanni Esengrini de Milão.³⁷ Segundo Laura Mariani, pioneira dos estudos de gênero no campo teatral na Itália, a crise do teatro capocomicale italiano – que no pós-Primeira Guerra começou a ceder espaço ao *teatro di regia* – atingiu particularmente as mulheres, sobretudo após a ascensão de Mussolini em 1922, já que a “exaltação fascista da dona de casa-esposa-mãe” conflitava com a anomalia da condição feminina na microssociedade teatral. Muitas abandonaram o capocomicato, pois se era possível, ou mesmo desejável, que mulheres “diferentes das outras” se expusessem para o entretenimento coletivo, “era inaceitável que estivessem de fato no comando”.³⁸ Nesse contexto, as chances de êxito do capocomicato feminino pareciam

³¹ As convenções teatrais que permitiam às atrizes dramáticas burlarem “certos constrangimentos físicos, ‘sociais e de gênero” (PONTES, Heloisa. *Beleza roubada. Cadernos Pagu*, n. 33, Campinas, 2009, p. 139) não tinham a mesma validade no teatro operetístico, que exigia de suas estrelas a capacidade não só de atuar, recitar e cantar, mas também de agradar aos olhos segundo padrões de beleza vigentes. Estes incluíam, além de certos traços e proporções físicas, a juventude – que em alguns casos podia compensar a ausência de outros atributos. Talvez isso explique a curta carreira das atrizes de opereta, em comparação, por exemplo, com a das cantoras de ópera.

³² Revogação de Mandato. *Diário Oficial do Estado de São Paulo*, 5 jun. 1929, p. 5216.

³³ *Idem*.

³⁴ *Idem*.

³⁵ Registro de Estrangeiros nº 18218, expedido pela Delegacia de Fiscalização de Entrada, Permanência e Saída de Estrangeiros.

³⁶ Cf. MASSIMINI, Sandro. *Storia dell'operetta*. Milão: Ricordi, 1984, p. 277 e 278.

³⁷ Cf. PAGANELLI, Roberta. *Ines Lidelba: la contessa soubrette*. Forlì: Risguardi, 2011, p. 99 e 100.

³⁸ MARIANI, Laura, *op. cit.*, p. 204.

maiores do outro lado do Atlântico, onde a ausência de laços familiares e a origem estrangeira atenuavam (ou ressignificavam) os constrangimentos de gênero. Vale lembrar que Clara Weiss chegou à América do Sul em condições bem distintas das de outras migrantes, em sua maioria pobres, analfabetas ou semi-analfabetizadas, oriundas da zona rural e acompanhadas dos pais ou maridos.³⁹

Mas retornemos à companhia fundada pela artista em 1919. Afirmando-se como empresária de sucesso, Weiss esteve à frente da trupe quase ininterruptamente até 1931, excursionando pelo Brasil, Argentina e Uruguai – sem, contudo, romper os laços com a Itália. Ao longo desse período de doze anos, as reformulações de elenco, repertório e público da companhia ilustram as mudanças que se operavam no mercado operetístico da América do Sul, tanto em sua relação com a comunidade imigrante radicada no continente, quanto com o mundo teatral italiano, sobretudo após a ascensão do fascismo. Quatro etapas distintas podem ser identificadas na trajetória da companhia. A primeira, entre 1919 e 1921, é marcada pela exploração do mercado teatral brasileiro, que se encontrava em franca expansão, e pelo estabelecimento de laços com a comunidade imigrante do Brasil. Na fase seguinte (1923-1925), a artista retomou o contato com a Itália, onde passou a contratar periodicamente novos artistas e a renovar seu repertório, além de realizar digressões pela Argentina e Uruguai. Entre 1926 e 1928, Weiss realizou sua empresa mais ousada, levando para a América do Sul artistas de opereta de primeira ordem, a exemplo do tenor Guido Agnoletti e da soprano Gina Vidach, contratados por ela na Itália. Finalmente, a partir de 1929, a companhia voltou a contar quase que exclusivamente com artistas italianos já radicados na América do Sul. Nessa última fase, deixou de figurar nos cartazes dos grandes teatros de São Paulo e Rio de Janeiro – onde, por mais de uma década, fora acolhida não apenas pelo público imigrante, mas também pela classe média nacional – e passou a ocupar os teatros mais modestos de outros estados, especialmente no sul do país, onde predominava o público imigrante, num prenúncio do ocaso da opereta nos anos 1930.

Percorrendo o Brasil

O êxito da turnê brasileira da Companhia Italiana de Operetas Clara Weiss relaciona-se com dois fenômenos paralelos. De um lado, tem-se o desenvolvimento do mercado teatral brasileiro, com a proliferação de salas de espetáculo não somente no Rio de Janeiro e em São Paulo, como, em menor escala, nas capitais de outros estados e nas cidades do interior. Se uma “sociedade do espetáculo” – para usar a expressão cunhada por Cristophe Charle⁴⁰ – começara a ganhar forma na capital do país já na segunda metade do século XIX⁴¹, na capital paulista ela só se estruturou na primeira década do século XX, com a formação na cidade de um verdadeiro sistema de teatros.⁴² Este era

³⁹ Cf. BASSANEZI, Maria Sílvia. Mulheres que vêm, mulheres que vão. In: PINSKY, Carla Bassanezi e PEDRO, Joana Maria (orgs.). *Nova história das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2012.

⁴⁰ CHARLE, Cristophe, *op. cit.*

⁴¹ Cf. ROSEAUX, Sébastien. La naissance contrariée d'une société du spectacle au Brésil, 1855-1880. *Monde(s): Histoire, Espaces, Relations*, n. 6, Rennes, 2014.

⁴² Embora São Paulo já possuísse uma “casa de ópera” em meados do século XVIII, e no XIX já dispusesse de dois teatros que ofereciam espetáculos teatrais profissionais com certa regularidade (Azevedo, 2004), foi somente com o surgimento, em 1907, das primeiras salas fixas de cinema – das quais muitas eram dotadas de

complementado por um conjunto de salas no interior paulista, formando uma rede interligada pela ampla malha ferroviária do estado (Figura 1). Muito utilizados pelos mambembes que circulavam de cidade em cidade, os trens da Companhia Paulista de Estradas de Ferro, da Mogiana e da Estrada de Ferro Araraquara interligavam a Capital a Santos, Campinas, Ribeirão Preto, Rio Claro, Mococa, Piracicaba, Araraquara, entre outras cidades paulistas. Também era por via férrea que as companhias teatrais alcançavam os estados do Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul, bem como Minas Gerais, enquanto o Rio de Janeiro e o Nordeste eram alcançados por via marítima.



Figura 1. Malha ferroviária brasileira na década de 1930.

Essa ampla rede de salas era administrada por empresas teatrais bastante capitalizadas, como a do italiano Pascoal Segreto, atuante principalmente no Rio de Janeiro, mas com braço em São Paulo; a de José Gonçalves, que alcançou certa importância na capital paulista entre os anos 1910 e 1920, e a de José Loureiro, um dos principais empresários atuantes no Brasil. Português de

palco e fosso de orquestra, oferecendo igualmente espetáculos teatrais – que surgiu na cidade um sistema de teatros, entendido como um conjunto de salas articuladas entre si, seja por pertencerem à mesma empresa, seja por compartilharem a mesma programação. Sobre os cineteatros paulistanos, ver SOUZA, José Inácio de Melo. *Salas de cinema e a história urbana de São Paulo (1895-1930)*. São Paulo: Senac São Paulo, 2016. Sobre o movimento teatral paulistano no pós-Primeira Guerra, ver BESSA, Virgínia de Almeida. *A cena musical paulistana: teatro musicado e canção popular na cidade de São Paulo (1914-1934)*. Tese (Doutorado em História Social) – USP, São Paulo, 2012.

nascimento, mantendo com a terra natal um forte vínculo empresarial (era ele um dos principais articuladores das turnês de companhias de revistas portuguesas no Brasil), Loureiro controlava teatros de São Paulo (Cassino, Santana), Rio de Janeiro (Lírico, Palace Theatre, República), Porto Alegre (São Pedro), Salvador (Politeama) e Recife (Santa Isabel e Teatro do Parque).

Por outro lado, o sucesso da Companhia Clara Weiss devia-se à evolução do movimento operetístico italiano, que desde meados do século XIX se articulava em torno das companhias de excursão que exploravam os inúmeros teatros, politeamas e cafés-concerto que proliferavam nas principais cidades italianas.⁴³ Na virada para o século XX, muitas dessas companhias de excursão passaram a realizar digressões transatlânticas, direcionadas sobretudo aos países de destino da emigração italiana, especialmente Brasil e Argentina.⁴⁴ Raffaele Tomba, Giulio Marchetti e Ettore Vitale são alguns dos nomes que, entre os anos 1890 e 1910 levam suas companhias com grande frequência para a América do Sul. Muitos artistas atuantes nessas trupes acabaram ficando pelo caminho ao longo das excursões, fixando-se no início do século XX em centros teatrais como Buenos Aires, São Paulo e Porto Alegre. Com o advento da Primeira Guerra, o número de artistas italianos que decidem permanecer na América do Sul aumentou consideravelmente. Alguns deles, como Raimondo de Angelis, Alfredo de Torre e Carlo Ciprandi (respectivamente remanescentes das companhias Caracciolo, Vitale e Scognamiglio Caramba, que visitaram o Brasil durante a Guerra), só retornaram para a Itália nos anos 1920 ou 1930. Outros, como Cesare e Iolanda Fronzi (pais da atriz brasileira Renata Fronzi), Renato Tignani e Mafalta Vitteli (ambos remanescentes da Companhia Raffaele Viviani), Luigi dela Guardia (ator empresário que começa a desbravar o mercado sul-americano na primeira década do século XX, fixando-se no continente nos anos 1910), Mathilde Bonnito Franco e Carlo Nunziata (respectivamente estrela e diretor da companhia dialetal Città di Napoli), se estabeleceram definitivamente no Brasil. O fato é que o grande número de artistas italianos radicados na América do Sul permitiu a formação no continente das já citadas companhias teatrais ítalo-sul-americanas, a maioria delas de opereta, às quais se somavam as trupes vindas da Itália, que continuavam a excursionar com certa frequência ao continente, onde a presença imigrante era garantia o sucesso de suas temporadas.

A meio caminho entre as trupes peninsulares e as ítalo-sul-americanas, a Companhia Clara Weiss, inauguraria um novo modelo de companhia de excursão, que aliava a rede de artistas italianos já estabelecida no continente às rotas transatlânticas. Ao lado de artistas italianos contratados por ela em Buenos Aires, Weiss chegou a Santos a bordo do Tomaso di Savoia em 16 de abril de 1919. A turnê teve início três dias mais tarde, no Teatro Lírico do Rio de Janeiro, passando depois para Santos e, finalmente, para São Paulo, onde permaneceu até 25 de maio. Em seguida, percorreu praças menores, apresentando-se no interior paulista (Araraquara, Ribeirão Preto, Campinas, Mococa), em

⁴³ Cf. SORBA, Carlotta. The origins of the entertainment industry: the operetta in late nineteenth-century Italy. *Journal of Modern Italian Studies*, v. 11, n. 3, London, 2006.

⁴⁴ Embora tenha sido um importante destino da emigração italiana entre as últimas décadas do século XIX e o início do XX, Nova York não recebeu companhias italianas de opereta com a mesma frequência que Buenos Aires e São Paulo. É o que revela a imprensa especializada no gênero, que raramente anunciava excursões aos Estados Unidos. Tampouco estabeleceu-se um trânsito operetístico entre os dois subcontinentes americanos, as poucas trupes italianas que se instalaram em Nova York, como a Migliaccio, nunca tendo atuado na América do Sul, e vice-versa.

Minas Gerais (Belo Horizonte e Juiz de Fora) e em diversas cidades do Sul (Curitiba, Ponta Grossa, Paranaguá, Florianópolis, Porto Alegre, Pelotas), não necessariamente nessa ordem.

Nas praças teatrais mais importantes (Rio de Janeiro, São Paulo e Santos) as temporadas eram garantidas pelos capitais das grandes empresas contratantes, a exemplo da José Gonçalves e da José Loureiro. Já no interior paulista e nos outros estados brasileiros, os espetáculos eram frequentemente oferecidos mediante assinaturas: o público pagava antecipadamente por certo número de récitas da companhia, a fim de cobrir os custos com transporte e aluguel do teatro. Isso evitava temporadas deficitárias, muito comuns no caso de companhias com grande número de artistas e bagagem volumosa. Durante as excursões pelo interior, o secretário da companhia em geral seguia na frente, a fim de prospectar o público e os teatros de cada cidade, abrindo assinaturas que, muitas vezes, não eram bem-sucedidas, como revelam diversas notas publicadas na imprensa durante a turnê paulista de Clara Weiss. A prática de percorrer inúmeras pequenas cidades do interior, onde permaneciam às vezes por apenas três ou quatro dias, passando às vezes mais tempo dentro de trens ou barcos do que nas localidades, revela a precariedade de muitas das turnês das companhias de opereta. Não raro, trupes formadas por italianos residentes na América do Sul eram referidas pela imprensa nacional como mambembes, dado o caráter improvisado e pobre de suas montagens, restritas a trechos de operetas famosas encenadas por elenco reduzido e sempre com o mesmo cenário.⁴⁵ Não era o caso da companhia de Clara Weiss, que em 1919 contava com 51 membros⁴⁶ e, a julgar pelos comentários da imprensa, se apresentava com rico figurino e cenografia, sua semelhança com os conjuntos mambembes restringindo-se a seu nomadismo.

Clara Weiss e o Sindicato Nacional de Artistas de Opereta

Em meados de 1921, após dois anos excursionando pelo Brasil, a companhia de Clara Weiss se dissolveu em São Paulo. No início de 1922, a soprano retornou à Itália, onde não pisava desde 1913. Festejada pela imprensa local, que ainda se lembrava de sua atuação junto à Città di Milano, ela integrou por um curto período a companhia de operetas de Ettore Vitale, com a qual se apresentou no Fenice de Veneza em princípios de 1922.⁴⁷ Em agosto do mesmo ano, a artista foi para Milão, capital teatral italiana, onde pretendia reunir os principais artistas de sua nova “formação americana”⁴⁸, com a qual retornaria à América do Sul no início do ano seguinte. De fato, em fevereiro de 1923 a artista embarcava em Gênova com destino a Santos, levando consigo um elenco totalmente renovado.

A segunda turnê sul-americana de Clara Weiss, empresariada por José Loureiro, teve início em 15 de março de 1923, em São Paulo, e se estendeu até julho de 1925, quando ela voltou novamente à Itália para reorganizar pela

⁴⁵ Assim foi descrita pelo cronista teatral Carlos da Maia a temporada em Santos da La Variatissima, composta por membros egressos das companhias Città di Milano, Vitale e Caramba. Ver *A Gazeta*, São Paulo, 6 jul. 1921, p. 1.

⁴⁶ Conforme lista de bordo do vapor Itaperuna, com a qual a companhia viajou do Rio de Janeiro a Santos, onde aportou em 9 maio de 1919.

⁴⁷ Cf. *L'Opera Comica*, Milano, 15 jan. 1922, p. 2 e 3.

⁴⁸ *L'Opera Comica*, Milano, 1 ago. 1922, p. 2.

segunda vez seu elenco. Nesse período de mais de dois anos, a capocômica percorreu não apenas as principais cidades brasileiras (Rio de Janeiro, Santos, São Paulo, Curitiba, Porto Alegre, Belo Horizonte, Juiz de Fora), praças do interior paulista e paranaense e o Nordeste (Recife e Bahia), mas também figurou nos cartazes do Coliseu de Buenos Aires e do Urquiza de Montevideú, numa parceria de José Loureiro com a empresa Seguin e Crodara. Além de novos artistas, Weiss também trouxe da Itália operetas novas, muitas delas desconhecidas do público sul-americano, a exemplo de *Scugnizza*, de Giuseppe Pietri e Carlo Lombardo, e *Dança das libélulas*, de Franz Lehar e Carlo Lombardo, ambas representadas em São Paulo menos de um ano após sua estreia na Europa.

A renovação do elenco e do repertório da companhia se deu em função das novas redes estabelecidas pela artista. Muito provavelmente, foi durante sua estadia milanesa que a capocômica se aproximou do Sindicato Nacional de Artistas de Opereta, organização formada na capital lombarda em 1919, sob o nome de Liga de Artistas de Opereta. Em outubro de 1923, logo após a ascensão de Mussolini ao poder estatal, a liga aderiu à Corporação Nacional do Teatro, de inspiração fascista, e passou a se chamar Sindicato de Artistas de Opereta.⁴⁹ A hipótese de que a artista tenha se sindicalizado durante sua estadia na Itália é reforçada pelo boletim oficial da entidade, *L'Argante Operettistico*. Já em seu primeiro número, editado em outubro de 1923, a publicação incluiu a Companhia Clara Weiss na rubrica “Località (ove) si trovano i gruppi dei soci”, que trazia uma lista de todas as companhias italianas de opereta associadas ao sindicato, indicando o teatro e a cidade em que cada uma se encontrava. Nele, eram constantes as informações sobre a artista publicadas na coluna “Notizie americane”, que trazia notícias sobre espetáculos, turnês e artistas italianos de opereta no ultramar.

Além de mediar as relações entre artistas e técnicos junto aos empresários teatrais e ao Estado, pleiteando benefícios para os associados (tais como a criação de uma Caixa Assistencial e Previdenciária, a uniformização dos contratos, a fixação de tabelas de vencimentos, a concessão de descontos para a classe artística nas tarifas ferroviárias, entre outros), o Sindicato de Artistas de Opereta também funcionava como agência de recrutamento, anunciando a disponibilidade dos profissionais associados e mediando sua contratação por meio de seu *Ufficio di Collocamento*. Foi provavelmente com o auxílio desse escritório que a atriz retomou o capocomicato, reunindo o elenco com o qual retornou à América do Sul em fevereiro de 1923. Isso porque boa parte dos artistas que embarcaram com ela em Gênova com destino a Santos (a exemplo de Rosana Sanmarco, Luigi Consalvo, Dante Bernardi, Angelo Polisseni, Silvio del Gesso, Henry Sarich, entre outros) figuravam entre os sócios do Sindicato.⁵⁰ Assim, se as primeiras companhias em que Clara Weiss atuou após se fixar na América

⁴⁹ Originalmente, a Liga fazia parte da Confederação Nacional dos trabalhadores do Teatro, oficialmente apolítica, mas na prática de orientação socialista. Com a ascensão de Mussolini ao poder, em 1922, muitos sindicatos italianos foram reorganizados sob a orientação fascista. Estes eram agrupados em corporações, por ramos de atividade (Indústria, Comércio, Agricultura etc.), nas chamadas corporações sindicais. Além do Sindicato de Artistas de Opereta, a Corporação Nacional do Teatro também reunia, entre outras entidades, a Associação dos Capocômicos de Opereta, a Sociedade de Autores, a Associação dos Proprietários de Teatro e o Sindicato dos Artistas Dramáticos. Ver PEDULLÀ, Gianfranco. *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*. Pisa: Titivillus, 2009.

⁵⁰ A sindicalização dos artistas pôde ser verificada por meio da consulta ao boletim do sindicato, que publicava notícias dos sócios e incluía seus nomes nas listas que atestavam o pagamento das quotas anuais.

do Sul eram formadas majoritariamente por artistas italianos que já haviam se fixado na América do Sul (refiro-me tanto à de Pietro Maresca quanto à sua própria, criada em 1919), a partir de 1923 a atriz conseguiria mobilizar um grande número de artistas residentes na Itália dispostos a atravessar o oceano e empreenderem longas temporadas no ultramar.

Se não há dúvidas de que o envolvimento de Clara Weiss com o sindicato italiano foi fundamental na reorganização de sua companhia, a identificação ideológica ou o engajamento político da artista deixam margem a muitas incertezas. Até que ponto sua aproximação do sindicato revela algum tipo de simpatia ou de apoio ao regime fascista? Teria esse envolvimento influenciado os artistas ítalo-sul-americanos com os quais ela continuou a manter contato na América? A carência de documentos relativos à entidade sindical e à própria artista não nos permite responder, nesse momento, a estas perguntas. Por outro lado, alguns indícios nos levam a acreditar que a adesão de Weiss e de outros artistas de opereta era mais pragmática do que programática. É o caso de Henri Sarich, ator cômico que integrou a companhia em 1923, durante a primeira viagem da capocômica à Itália. Possuindo formação dramática, atuando no teatro em prosa e no cinema, o ator ingressou no teatro de opereta em 1923, contratado em Milão para integrar a Companhia de Clara Weiss. Durante a turnê da companhia em Recife, no Teatro Santa Isabel, ele afirmou à publicação pernambucana *Jornal Pequeno* que

o teatro e cinema na Itália, com as agitações políticas, entraram em decadência, quanto às compensações materiais. Só ficou lugar para pulsos fascistas... Deixei o teatro. Desisti do cinema. E a sra. Clara Weiss surpreendeu-me um dia com a possibilidade de me fazer galã cômico de opereta. Estreei, no Brasil, em São Paulo, e quando dei sentido por mim estava ator de opereta.⁵¹

O posicionamento de Sarich, abertamente contrário ao “pulso fascista” que passou a dominar no meio teatral italiano após 1922, indica que a filiação ao sindicato não pressupunha a adesão à sua orientação política. Com o término da segunda turnê sul-americana de Clara Weiss, em 1925, o ator retornou por um curto a período à Itália, mas pouco tempo depois tentava novamente a sorte no Brasil, onde integrou em 1927 a companhia brasileira de revistas Uó-Chinton, estrelada por Alda Garrido, durante sua temporada em São Paulo. No mesmo ano, participou da Companhia Italiana de Revistas Modernas, formadas por atores italianos radicados em São Paulo. Não foram encontradas informações sobre seu paradeiro nos anos seguintes, mas é provável que tenha se radicado na América do Sul, a exemplo de outros artistas italianos antifascistas, como Italo Bertini.⁵²

Outro caso exemplar que revela as relações um tanto ambíguas entre os artistas italianos de opereta, o sindicato e o fascismo é o de Lamberto Baldi.

⁵¹ SARICH, Henri. *Jornal Pequeno*, Recife, 10 out., 1923.

⁵² Italo Bertini (Roma, 1882-São Paulo, 1950) fez grande sucesso na América do Sul no final dos anos 1910, integrando o elenco da companhia Ettore Vitale, e no início da década de 1920, quando passou a visitar o continente numa companhia estrelada por ele e pela *soubrette* Pina Gioana. Depois de anos na Itália, retornou à América do Sul em 1937. Não se sabe com precisão qual sua ligação com os movimentos antifascistas da época, mas de sua ficha na Polícia Política do governo de Mussolini, aberta oito meses após sua emigração para a América do Sul, consta que o artista “sempre fez uma feroz campanha antifascista, concedendo mesmo entrevistas a jornalistas, falando mal do nosso regime”. Arquivo Central do Estado, Fundo Ministério do Interior, Divisão Polícia Política – Pessoal, ficha Italo Bertini.

Compositor e regente de orquestra, Baldi excursionou pela primeira vez à América do Sul em 1924, com a Companhia Lombardo-Caramba, estrelada por Inês Lidelba. Dois anos mais tarde, foi contratado por Clara Weiss para sua terceira turnê sul-americana, na qual atuou como regente. Alguns meses após a chegada da companhia a São Paulo, o boletim *L'Argante Operettistico* publicou uma nota informando que quase todos os artistas da trupe, orientados por Dante Bernardi (fiduciário do sindicato), haviam se sindicalizado, com exceção de alguns artistas que residem permanentemente na América do Sul, além do maestro Ernesto Mogavero, do corista Foggia e do “maestro Baldi (o qual se esqueceu que, se foi primeiro maestro com a Lidelba, foi por obra nossa, e se foi com a Weiss foi, em parte, por obra nossa). Esses caros amigos, se retornam à Itália, passearão por alguns meses na Galeria de Milão”.⁵³ Quanto aos artistas italianos radicados na América do Sul, o periódico observa que não lhes era interessante “permanecer fora da organização”, pois “muito em breve, o mercado da América do Sul também estará em nossas mãos e então [os artistas estarão] ou conosco, ou a passear”.⁵⁴

Talvez por temer que a promessa do sindicato se cumprisse, talvez apenas por encontrar em São Paulo um ambiente favorável ao desenvolvimento de suas atividades, Baldi não retornou à Itália após desligar-se da companhia, ainda em 1926. Em vez disso, decidiu fixar-se em São Paulo, lecionando no Conservatório Dramático e Musical e assumindo a regência da Sociedade de Concertos Sinfônicos da cidade. Aproximando-se do escritor e musicólogo Mário de Andrade, o músico italiano o influenciou em muitas de suas ideias, além de aceitar seu pedido de lecionar harmonia, contraponto, orquestração e regência ao jovem compositor Camargo Guarnieri, pupilo de Mário e precursor, no campo composicional, do nacionalismo musical andradiano. No final de 1931, após uma série de polêmicas envolvendo a orquestra da Sociedade de Concertos Sinfônicos⁵⁵, Baldi migrou para Montevideu, onde assumiu a direção da Orquestra Sinfônica do Serviço Oficial de Difusão Rádio Elétrica e passou o resto de seus dias. A passagem do músico por São Paulo, sua recusa em associar-se ao sindicato filofascista e sua proximidade do projeto musical nacionalista de Mário de Andrade revelam que a atuação da Companhia de Clara Weiss em São Paulo, baseada numa rede profissional estabelecida junto aos artistas ítalo-sul-americanos, bem como em vínculos bastante sólidos com o mundo sindical italiano, teve consequências que ultrapassaram, e muito, o mero universo da opereta.

“Um Lombardo de saias”

Em sua segunda viagem de negócios à Itália, entre agosto de 1925 e março de 1926, Clara Weiss foi objeto de inúmeros comentários da imprensa dos dois lados do Atlântico, todos referentes à sua habilidade empresarial. A comparação feita pelo periódico *Messaggero dell'Opereta*, citado no início deste

⁵³ *L'Argante Operettistico*, Milano, 1 out. 1926, p. 3.

⁵⁴ *Idem*.

⁵⁵ No final dos anos 1920, a Sociedade de Concertos Sinfônicos se tornou alvo de uma disputa envolvendo seu presidente, o maestro e compositor Armando Belardi, e o nacionalista Mário de Andrade. Sobre a relação entre essa contenda, o movimento teatral paulistano e a forte presença imigrante na cidade, ver BESSA, Virgínia de Almeida. A política do silêncio: Mário de Andrade, o teatro musicado e a presença estrangeira na São Paulo dos anos 1920 e 1930. *Revista de História*, n. 179, São Paulo, 2020.

artigo, entre a capocômica e Carlo Lombardo – que, além de compositor, libretista e empresário teatral, era também editor, detentor dos direitos autorais de operetas não só italianas, mas de toda a Europa, exercendo um verdadeiro monopólio sobre o mundo operetístico na Itália – revela a posição de poder atribuída à capocômica, ao mesmo tempo em que ressalta sua condição de mulher (um Lombardo “de saias”) e, com ela, estabelece uma assimetria entre os dois elementos da comparação.

O boletim *L'Argante Operettistico* felicitou a artista por seu retorno ao país e ressaltou sua intenção de comprar um automóvel “para transcorrer mais rapidamente os meses em que passará na Itália. Signo evidente que a turnê anterior lhe foi muito lucrativa”.⁵⁶ A ênfase no carro (“de luxo, é claro”⁵⁷), salienta tanto o sucesso financeiro da artista, quanto sua liberdade, independência e até mesmo certa masculinidade associada ao automóvel (Figura 2).

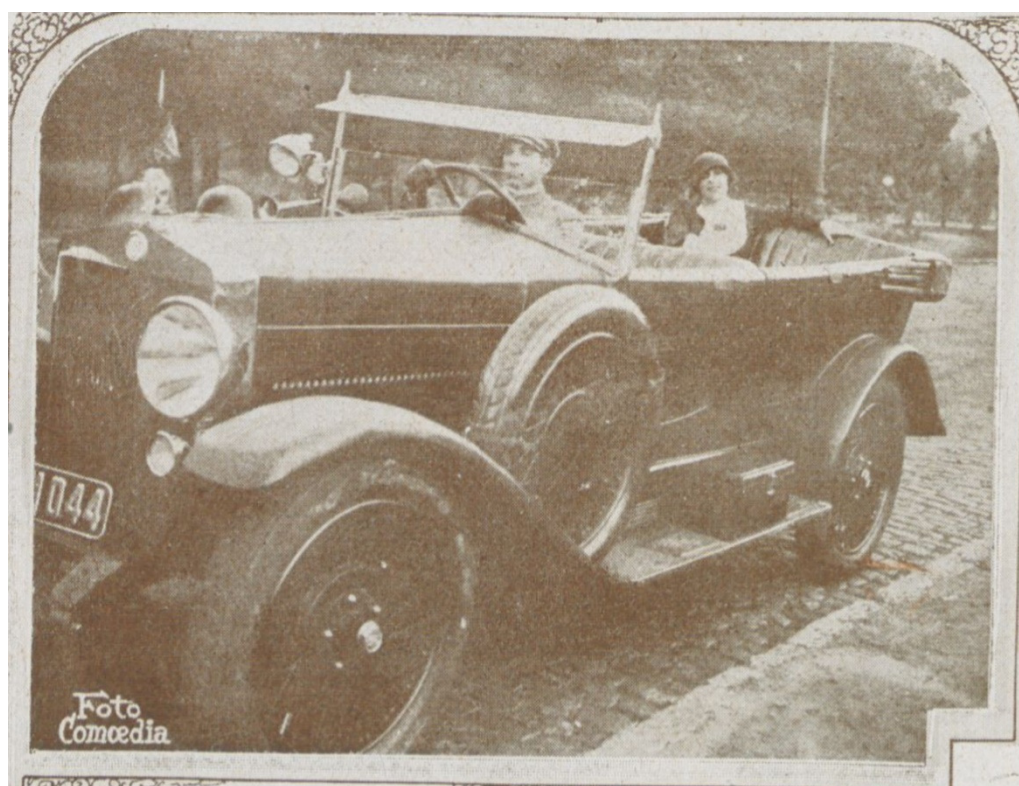


Figura 2. Clara Weiss em seu Fiat, em matéria publicada na imprensa argentina por ocasião da temporada da artista em Buenos Aires. 16 nov. 1926.

Apesar do reconhecimento artístico e econômico, no campo político a situação não ia bem para Weiss. Logo após sua chegada a Milão, a Comissão para o Disciplinamento do Capocomicato, órgão deliberativo composto pelas diferentes associações – de autores, capocômicos e artistas prestadores de serviço – integrantes da Corporação Nacional do Teatro, indefere seu pedido para a organização de uma companhia de excursão para a América do Sul. A alegação é de que “a senhora Clara Weiss deve antes de tudo comprovar não ter pagamentos pendentes com a Sociedade Italiana dos Autores relativas à sua

⁵⁶ *L'Argante Operettistico*, Milano, 1 set. 1925, fasc. 13, p. 3.

⁵⁷ *L'Argante Operettistico*, Milano, 16 set. 1925, fasc. 14, p. 2.

empresa americana anterior”.⁵⁸ O indeferimento deixa entrever as querelas envolvendo o pagamento de direitos por parte das pequenas companhias italianas em excursão à América do Sul, já que a cobrança e fiscalização dos mesmos no Brasil era bastante precária.

Em sua resposta ao pedido de Clara Weiss, a Comissão de Disciplinamento adverte ainda que “de acordo com as vigentes disposições do Comissariado para a Emigração, ela [Clara Weiss] precisa depositar o valor das viagens de retorno de todos os artistas que pretende levar à América”.⁵⁹ As disposições referidas, estabelecidas em 1924 em comum acordo entre os Ministérios da Instrução Pública e das Relações Exteriores, estabeleciam que os empresários desejosos de levar elencos italianos para excursões no exterior deveriam fazer um depósito de caução para garantia do pagamento dos artistas, além de comprovar a compra de passagens de ida e volta para todos os membros, sob pena de estes não obterem o visto de saída junto às autoridades consulares.⁶⁰ A medida havia sido tomada após o Ministério das Relações Exteriores ser informado, em diversas ocasiões, que “companhias que foram para o exterior com a ilusão de grandes ganhos acabaram se dirigindo às autoridades reais e às nossas colônias para conseguir subsídio e obter o repatriamento porque os ganhos esperados não foram realizados”.⁶¹ Ainda segundo o mesmo Ministério, além de impor “sofrimento aos nossos compatriotas”, tal situação resultava “num inegável descrédito para o nome e para a arte italiana no exterior”.⁶²

O que se nota, portanto, é que, a despeito do sucesso financeiro de algumas companhias italianas no exterior, como a da própria Clara Weiss, o governo fascista começava a fechar o cerco em torno das inúmeras pequenas companhias que, atraídas pelo público das colônias italianas espalhadas pelo mundo⁶³, realizavam turnês nem sempre bem-sucedidas que acabavam por “comprometer a imagem” da Itália no exterior. Pouco antes de partir da Europa, em setembro de 1925, a própria Clara Weiss referendou este discurso, sem saber que seria ela mesma alvo da desconfiança do Estado italiano. Na ocasião, ao conceder entrevista ao jornal paulistano *Folha da Noite*, ela teria afirmado que

*não compreendia mais uma companhia de operetas organizada nos processos das últimas que têm vindo à América do Sul – elenco e repertório de última hora, ausência absoluta de ensaios indispensáveis a espetáculos dignos, montagens mais ou menos apropriadas, enfim, o gênero de opereta de comércio fácil, com pouco trabalho, mas com grandes lucros em perspectiva. Compreendeu ainda Clara Weiss que esse ‘fácil comércio de teatro’ estava se tornando uma perigosa ilusão a não poucos empresários e deu como exemplo o fracasso, nesta parte da América, de algumas companhias do gênero em questão.*⁶⁴

⁵⁸ XXIX Reunione della Sottocommissione per il Disciplinamento dell’Arte Drammatica e dell’Operetta. *L’Arte Drammatica*, Milano, 19 set. 1925, p. 1.

⁵⁹ *Idem*.

⁶⁰ Cf. Ministero degli Affari Esteri, Circolare n. 18, 4 mar. 1924. Arquivo Central de Estado de Roma, Fundo Ministero della Istruzione Pubblica, caixa 137.

⁶¹ *Idem*.

⁶² *Idem*.

⁶³ Documentos pertencentes ao Fundo Ministero della Istruzione Pubblica do Arquivo Central de Estado de Roma mostram que, além de capitais da América do Sul (São Paulo, Rio de Janeiro, Buenos Aires, Montevideu), as digressões das companhias de opereta italiana tinham como destino cidade da Europa (especialmente Madri, Barcelona, Porto e Lisboa), da África (Tripoli, Alexandria, Porto Said, Cairo) e da Ásia (Manila) (caixa 137, pasta “Compagnie italiane all’estero”).

⁶⁴ WEISS, Clara. *Folha da Manhã*, São Paulo, 21 out. 1925, p. 7.

Vencidos os obstáculos burocráticos, Weiss obteve as autorizações necessárias e, em 4 de março de 1926, embarcou em Gênova com destino a Santos, levando consigo certamente o elenco mais estrelado que conseguira reunir até então: além de Rossana Sanmarco e Dante Bernardi, já presentes nas temporadas anteriores, a Companhia Clara Weiss contava com o casal Maria e Roberto Braconny e os tenores Guido Agnoletti e Olimpo Gargano. Também levava consigo uma série de operetas novas para a América do Sul, entre elas *Paganini*, *Katia*, *la Ballerina*, *l'Orloff*, *Medi*, do repertório germanófono, e *Silhouette*, entre as novidades italianas.

Apesar do sucesso inicial do empreendimento, a nova formação sul-americana teve curta duração. Após uma bem-sucedida temporada em São Paulo, entre 26 de março e 16 de maio de 1926, a companhia seguiu para o Rio de Janeiro, excursionou pelo interior do Brasil e passou depois a Buenos Aires e Montevideú, onde se dissolveu. Em fevereiro de 1927, *L'Argante Operettistico* relatou desentendimentos entre a capocômica e membros da companhia, que afirmavam não terem sido pagos. Os principais nomes do elenco retornaram à Itália, entre eles Agnoletti e Vidach, mas a companhia sobreviveu realizando espetáculos por sessões, completada por artistas italianos já radicados no Brasil. As atividades da artista continuaram a ser noticiadas pelo boletim do sindicato ao longo de 1927, mas desaparecem totalmente após 1928, embora a artista continuasse atuante na América do Sul.

A “rainha da opereta”

No início da década de 1930, as atividades de Clara Weiss se reduziram bastante e, depois de algumas excursões pelo Brasil em 1930 e 1931, em temporadas sempre brevíssimas, sua companhia se dissolveu definitivamente. Nos anos seguintes, a artista integrou diversas – e efêmeras – companhias de opereta formadas na América do Sul por italianos radicados no continente. É o caso da Weiss-Vignoli, que ela criou em 1933 em sociedade com Olga Vignoli e com a qual se apresentou em São Paulo e no Rio de Janeiro, antes de partir para Porto Alegre e diversas cidades do Rio Grande do Sul. Entre o final de 1934 e início de 1935, participou, com outros artistas de opereta, de uma série de programas da Rádio Difusora paulista, patrocinados pelo jornal *O Estado de S. Paulo*, nos quais eram apresentados resumos (cantados e falados) das operetas de maior sucesso. Integrou ainda as Companhias Italianas de Operetas Trucchi – Pancani (1935) e Alba Regina – Franca Boni (1938), antes de se reunir em São Paulo com Lea Candini – outra importante artista italiana de operetas cuja atuação na América do Sul merece ser estudada – numa companhia operetística que fez poucas apresentações em 1941. Também fez breves participações em companhias nacionais de revistas, como a de Margarida Max, com a qual trabalhou no Rio de Janeiro, em 1930. Sua última aparição nos palcos data de 1942, cantando em português⁶⁵ a opereta *A baiadera*, de Kalman, junto com a Companhia Brasileira de Operetas.

⁶⁵ Vale lembrar que em 1942, quando entrou na Segunda Guerra para lutar contra o bloco do Eixo, o governo brasileiro proibiu as representações em italiano. Disso também deriva, no período entre 1942 e 1945, o desaparecimento das companhias dialetais italianas, que só voltaram a se apresentar em 1946.

Aposentada dos palcos e definitivamente radicada em São Paulo, Weiss continuou a ser lembrada pelas “glórias do passado”, associada aos tempos áureos da opereta no Brasil, numa memória cuja construção se iniciara já no início dos anos 1930, quando recebeu da imprensa paulista o cognome de “rainha da opereta”. Em 1936, por ocasião de um espetáculo em que a artista se reuniu com velhos artistas de opereta, o jornal *Correio Paulistano* ressaltou o caráter saudosista do público da artista, possuidora de “verdadeiras multidões de admiradores, que não podem esquecer, por certo, suas admiráveis interpretações do *velho repertório* cujas partituras *deliciaram* o público do São José, Politeama, Casino, Apollo e dos dois Sant’Anna”.⁶⁶

No início dos anos 1950, muito tempo após se afastar dos palcos, a artista foi convidada para tomar parte, como anfitriã, dos espetáculos do Grupo Experimental de Operetas Paranaense, em Curitiba, consagrando-se como memória viva do teatro de operetas no Brasil. Rebatizado Companhia Nacional de Operetas do Teatro Experimental Paranaense (mais tarde Grupo Experimental do Teatro Guaíra), o grupo tomou parte nas comemorações do IV Centenário da cidade de São Paulo, tendo Clara Weiss como apresentadora e homenageada. Três anos antes de sua morte, ocorrida em 1966, a artista foi reverenciada no programa “Desfile de canções”, transmitido pela Rádio Eldorado em 13 de novembro de 1963.

A trajetória de Clara Weiss, que recebeu neste artigo seu primeiro esboço, nos permite entrever as diferentes forças que atuaram na indústria operetística ítalo-sul-americana. Se o interesse comercial desempenhou papel preponderante, sobretudo após a criação de sociedades teatrais de capital aberto que procuraram explorar o trânsito de companhias entre os dois continentes, como é o caso da empresa de Walter Mocchi, fatores políticos também tiveram grande peso. Com efeito, após a ascensão do fascismo na Itália, em 1922, e a adesão à Corporação Fascista por parte do Sindicato de Artistas de Opereta, no ano seguinte, a circulação internacional de companhias de opereta italianas passou a ser vista como um meio de propaganda (tanto positiva quanto negativa) da Itália no exterior, e o controle do mercado de operetas sul-americano, como expressão da força econômica e cultural do país. Talvez – e isso é só uma hipótese – a proximidade dos artistas italianos de opereta atuantes em São Paulo com o Estado fascista explique parcialmente o silêncio dos modernistas paulistas, especialmente Mário de Andrade, em relação a esse gênero e aos músicos que a ele se dedicavam.⁶⁷ Desvelar esse universo esquecido, aspecto fundamental para a compreensão da vida cultural paulistana do início do século XX, é tarefa que apenas se inicia.

Artigo recebido em 20 de maio de 2023. Aprovado em 9 de julho de 2023.

⁶⁶ *Correio Paulistano*, São Paulo, 6 ago. 1936, p. 9.

⁶⁷ A mudança de posicionamento do modernista em relação ao teatro musicado na passagem dos anos 1920 para os anos 1930 foi por mim analisada em outro artigo. BESSA, Virgínia. A política do silêncio, *op. cit.*