

***Barretices e mambembadas do chanchadeiro Barreto Júnior***  
***Barretices and mambembadas of chanchadeiro Barreto Júnior***

Leidson Malan Monteiro de Castro Ferraz

Doutorando UNIRIO

**Resumo**

O pernambucano Barreto Júnior, ator-empresário do teatro essencialmente cômico, é sinônimo de uma cena que desregrava convenções na busca pelo riso das plateias. De vocação mambembe e com uma atuação que valorizava a relação intrínseca de agradar ao seu público, foi acusado de transformar comédias em chanchadas, mas também deixou registrado na história do teatro popular brasileiro a sua graça natural. Mediado pelo exercício da crítica da época, este perfil tenta traçar as singularidades de suas atividades nos palcos, da carroceria de caminhão às várias casas de espetáculos que ele inaugurou no Recife.

**Palavras-chave**

Barreto Júnior; Teatro cômico popular; Artista mambembe; Chanchada; História do teatro pernambucano e brasileiro.

**Abstract**

Barreto Júnior, an actor and businessman from the essentially comical theater, from Pernambuco, is synonymous with a scene that unraveled conventions in the search for audience laughter. With a mambembe (nomadic artistic) vocation and a performance that valued the intrinsic relationship of pleasing his audience, he was accused of turning comedies into chanchadas (farce or low comedies), but he also left registered his natural grace in the history of Brazilian popular theater. Mediated by the criticism of his time, this profile tries to trace the singularities of his activities on the stage, from the truck body to the various theaters that he inaugurated in Recife.

**Keywords**

Barreto Júnior; Popular comic theater; Nomadic artist; Low comedie; Theater history of Pernambuco and Brazil.



*O pernambucano Barreto Júnior*

Poucos artistas no Brasil ganharam tantas definições quanto ele: “Rei do Mambembe”, “Rei da Chanchada”, “Macunaíma do Teatro Pernambucano”, “Rondon do Teatro Brasileiro”. Houve até parte da crítica local que alcunhou o seu estilo de atuar como “barretice”. “Minha vida é um *striptease*”, disse certa vez Barreto Júnior (*Apud BARRETO, Diario de Pernambuco*, 22 fev. 1983, p. A-8). Não se sabe se aqui ele se referia às suas contas pagas pelo aluguel cobrado do seu Teatro Marrocos às várias companhias que apostavam na nudez ou se remetia ao seu próprio desnudamento enquanto ator-empresário do teatro essencialmente cômico. Na esteira da última proposição, este artigo tenta, de certa forma, deixar a nu o monarca chanchadeiro e esclarece como se dava sua presença no palco, sempre na tentativa de se manter profissionalmente.

José do Rêgo Barreto Júnior nasceu na cidade do Cabo de Santo Agostinho, na Região Metropolitana do Recife, a 5 de junho de 1903, e faleceu na sua amada capital pernambucana aos 80 anos, no início da tarde de 21 de fevereiro de 1983. Desde pequeno participava de festas artísticas no Colégio Salesiano. Após concluir os estudos, empregou-se como telegrafista, mas sua paixão era frequentar todas as noites o Cinema-Teatro Helvética, bem ao centro do Recife, por onde passaram artistas cômicos afamados como Pepa Ruiz e De Chocolat. Ali também iniciou sua vida de artista contratado por Leoni Siqueira, pernambucano que costumava circular de Norte a Sul do Brasil acompanhado de elencos sempre renovados.

Tudo indica que a estreia tenha sido na peça *Eu Vi*, de 1923, mas o pai de Barreto Júnior o proibiu e ele teve que sair de casa para seguir carreira. Ainda como ator iniciante participou dos primeiros filmes realizados no Recife, *Retribuição*, sob direção de Gentil Roiz, pela Aurora Filme, cujo desempenho, pelo olhar do crítico Samuel Campello no *Diário de Pernambuco* (22 mar. 1925, p. 4), em se tratando de amadores que se metiam a fazer cinema pela primeira vez, foi “muito regular, bom até por ter sido de estreia”; e *Filho Sem Mãe*, da Planeta Filme, dirigido por Tancredo Seabra, ambos lançados em 1925. Neste último, com um papel de “centro, completamente em desacordo com suas possibilidades”, segundo resenha anônima (FILHO...., *Diário de Pernambuco*, 1 set. 1925, p. 4), o resultado não agradou.

Sua tendência artística era mesmo reunir um grupo de pessoas que tinham mania de teatro como ele e, organizadas em companhia, saíam pelo interior de Pernambuco a mambembar. O curioso é que a estreia, na cidade de Pesqueira, com a peça *À Espera da Primeira Missa*, no papel de um ladrão, foi marcada por uma tremenda vaia que mesmo assim não o desestimulou. Em 1929, por exemplo, estava à frente da direção artística da União Teatral do Recife com a comédia *O Canhão 420*, de Arthur Azevedo, no suntuoso palco do Teatro de Santa Isabel, em festival patrocinado pelo Comitê Pró-Lázaro. Naquela época era comum uma instituição benéfica arcar com as despesas de montagem e pagamento dos artistas, sendo a maioria dos ingressos vendida antecipadamente e a bilheteria revertida para uma causa social.

Seja como artista convidado ou juntando parceiros para mambembar, tantos foram os conjuntos de que Barreto Júnior fez parte no início de carreira que é quase impossível documentá-los. Chegou até mesmo a ser representante de companhias como as de Jayme Costa, Otília Amorim e Delorges Caminha, no Rio de Janeiro. Ainda em novembro de 1925 vamos encontrá-lo no Teatro de Santa Isabel integrando o festival artístico da atriz lusitana Conceição Ferreira, com a representação da comédia *Moços e Velhos*, de autor e diretor não divulgados (praxe daqueles tempos). Já em março de 1931, no palco do Ideal-Cinema, era o convidado especial da paraense Trupe Cantuária nas revistas *Sou da Fuzarca* e *O Pirão de Areia*, sempre com a intenção de provocar gargalhadas na plateia.

No mês seguinte, no Cine-Teatro da Paz, já integrava o elenco que, após sessão de cinema, representou a revista de assuntos da atualidade *A Canoa Virou*, de Luiz Carneiro e Nilo Vieira, com músicas de Nelson Ferreira. Em julho, depois de fazer parte do festival da atriz Lélia Verbena, além de ter contado anedotas no ato variado final e atuado no vaudeville *A Costela de Adão*, do comediógrafo pernambucano Umberto Santiago, com o Teatro de Santa Isabel apanhando boa casa, Barreto Júnior compôs a Caravana Teatral Recifense,

segundo para sessões no Teatro Deodoro, graças ao patrocínio do interventor federal nas Alagoas e do prefeito de Maceió. Exatamente ao final daquele mês, na cidade pernambucana de Palmares, fez participação especial na burleta *A Cabocla Bonita*, de Marques Porto e Ary Pavão, com música de Sá Pereira, sob direção de Miguel Jasseli, como lançamento do Centro de Cultura de Palmares.

Foi dessa vida itinerante que surgiu um importante convite de Samuel Campello, o então diretor do Teatro de Santa Isabel, para que Barreto Júnior fosse integrar, já como ator profissional reconhecido, o Grupo Gente Nossa, o primeiro conjunto de vida teatral mais “estável” em Pernambuco, ainda naquele ano de 1931. Contratado, foi chamado de um moço muito aproveitável forçado “a abandonar o caipirismo que o estava estragando”, segundo o *Diario de Pernambuco* (“O INTERVENTOR..., 8 out. 1931, p. 6), em referência às personagens matutas que ele interpretava nos atos variados. Passando por palcos diferentes graças ao Grupo Gente Nossa, Barreto Júnior quase sempre foi destaque nos papéis cômicos, em peças como *Engano da Peste*, farsa do próprio Samuel Campello; *O Afinador de Pianos*, do dramaturgo maranhense Américo Azevedo; *O Interventor*, do carioca Paulo de Magalhães; *Graças a Deus*, do também carioca Armando Gonzaga; ou *Casa de Gonçalo*, do pernambucano Lucilo Varejão.

Quando não tinha personagem, Barreto Júnior cantava ou contava anedotas nos intervalos dos atos e todos os críticos da época reconhecem sua capacidade de agradar ao público. Tanto que no dia 15 de dezembro de 1931, com o Teatro de Santa Isabel completamente cheio, foi a vez dele promover o seu festival de arte. Patrocinado pelo então secretário da Segurança Pública, Barreto Júnior reapresentou *O Retrato da Bailarina*, texto da comediografia espanhola, de autor desconhecido, no qual interpretava um marido em apuros, com presença na plateia de oficiais e do interventor federal de Pernambuco, Carlos de Lima Calvalcanti. O *Diario de Pernambuco* assim o saldou:

O artista Barreto Júnior já todo Pernambuco o conhece. No interior, as cidades por onde ele tem passado com um pugilo [porção] de utopistas, espalhando o bom humor e a alegria, guardam dele deliciosa recordação, evocada na personalidade dos tipos bizarros que tão bem encarna. Na capital, as palmas com que as plateias acolhem sua entrada no palco dizem tudo. Ele, na multiplicidade de papéis que desempenha, a todos se adapta, fazendo, no entanto, com maior felicidade, o cômico, o burlesco [...], salientando suas aptidões de artista consciencioso e inteligente. (O FESTIVAL..., *Diario de Pernambuco*, 12 dez. 1931, p. 4)

Barreto Júnior, inevitavelmente, era um sucesso. E até mesmo as críticas negativas que o reconheciam meio avesso à disciplina o tratavam com carinho, como a que recebeu na peça *Sangue Gaúcho*, do escritor Abadie Faria Rosa, junto ao Grupo Gente Nossa, em resenha também anônima:

Sempre nos referimos com agrado ao Barreto, achamo-lo com real habilidade e, por isto, queremo-lo corrigi-lo de certos defeitos. Ele bem os pode corrigir, se quiser. Sabia pouco o papel e salvou-o com os recursos de que dispõe, mas ainda assim com um exerto fora do ambiente e da ação da peça. (“SANGUE..., *Diario de Pernambuco*, 28 out. 1931, p. 4)

Nesta montagem, Barreto Júnior interpretava um pernóstico cozinheiro reservista do exército, arrastando boas gargalhadas do público, mas mereceu reprimendas por saber pouco o papel, improvisando sempre e vestindo-se descuidadamente. Ainda assim, como profissional dos mais atuantes, emendava peças com ótima receptividade na capital pernambucana, a exemplo de *Cala a Boca, Etevina!* e *A Descoberta da América*, de Armando Gonzaga; *A Rosa Vermelha*, opereta de Samuel Campello e Valdemar de Oliveira; e o vaudeville *O Filho Não é Meu*, de Amaral Dornelas, além de atos variados com números de canto e caipirismo, gênero de sua especialidade.

No entanto, antes mesmo do Grupo Gente Nossa completar o seu primeiro aniversário em agosto de 1932, logo após turnês de sucesso a Maceió e João Pessoa, Barreto Júnior abandonou a equipe levando alguns dos seus colegas para formar o Conjunto Regional de Comédias, Burletas e Revistas Barreto Júnior, no intuito de circular por cidades das Alagoas, Pernambuco e Paraíba. Voltou assim à sua predileção como artista. Em julho de 1977, num depoimento para o Serviço Nacional de Teatro (SNT), Barreto Júnior fez a seguinte radiografia:

Eu aprendi teatro nesses mambembes pelo interior, de beira de estrada, carroceria de caminhão [...]. Fazia espetáculos de feira, numa cidadezinha do interior, [...] arrumava um palcozinho com o prefeito, uma coisa improvisada, muito chulé. [...] depois, corria uma cuiazinha, cada um botava um niquelzinho. Artista popular mesmo. Eu nunca tive escola, essa é que é a verdade. (Apud FIGUEIRÔA, 2002, p. 69)

É tanto que ele foi chamado pelo então governador de Pernambuco, Agamenon Magalhães, de “Rondon do Teatro Brasileiro”, cruzando até os territórios limítrofes do país com a Bolívia, Peru e Paraguai, e citado pela Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT), já em 1938, como o “desbravador do teatro nacional”. Quarenta anos depois, a 25 de

agosto de 1978, foi distinguido com o “Troféu Mambembe” do SNT pelos seus 50 anos de teatro. Dos Governos de Pernambuco e do Pará recebeu condecorações, e de artistas, intelectuais, jornalistas e políticos todas as homenagens, mesmo que muitos o tenham considerado exemplo de um teatro parado no tempo.

Liderando sua própria turma desde 1932 e oportunizando sempre a inserção de novos intérpretes ao meio teatral, Barreto Júnior fez turnês de Minas Gerais ao Amazonas, mas consagrou-se mesmo pelo Norte e Nordeste do país, indo das capitais aos mais longínquos municípios. Mas nem tudo foram flores. Em 1934, por exemplo, ele foi veladamente acusado de usar do prestígio do Grupo Gente Nossa para atrair espectadores à sua nova Companhia. O crítico Valdemar de Oliveira, de inicial W. no *Jornal do Commercio*, soltou o verbo contra esta má fé de “organizações bastadas”, de “filhos ilegítimos”, conclamando, inclusive, a repartição policial de diversões para conter tais abusos:

Organizações profissionais de emergência, sem ideal, sem honestidade artística, sem respeito ao público, enfim, isto a que chamamos mambembes, por aí andam, de palco em palco, deturpando originais, sacrificando os nomes dos autores, representando *chanchadas*<sup>1</sup> ignóbeis e *esquetes* policiáveis. [...] Que se policiem tais organizações a bem do conceito e dos ideais de cultura do teatro nacional e que se procure denominá-las de modo a não parecer que têm qualquer ligação com o Grupo Gente Nossa. Pois, mesmo que o tivessem, certos filhos há que melhor fazem não usando o nome dos pais. (W. [Valdemar de Oliveira], *Jornal do Commercio*, 15 nov. 1934, p. 3)

Para além da dificuldade de se manter exclusivamente das receitas advindas do Grupo Gente Nossa, parece que o ator e comediante Barreto Júnior tinha dificuldades em se enquadrar na disciplina exigida no mesmo. Mestre em improvisos, ele nunca gostou de seguir a orientação de respeito máximo aos textos, sendo sinônimo de gargalhada pelos trejeitos e frases lançadas ao público com tiradas inspiradas em episódios da atualidade. E tudo virava motivo para muito riso. A despeito dos seus talentos, tal atitude era condenada tanto por Samuel Campello quanto por Valdemar de Oliveira, os dois líderes do Grupo Gente Nossa, e o seu afastamento acabou sendo inevitável, seduzido “pela miragem sordida do mambembe”, na opinião negativa do crítico W. (*Jornal do Commercio*, 8 dez. 1934, p. 3).

---

<sup>1</sup> Chanchada: “Palavra advinda do *lunfardo*, gíria argentina, significa literalmente *porcaria* e é utilizada para designar peças, filmes e programas televisivos de baixo nível. A chanchada, de um modo geral, apela para a comicidade escrachada, vulgar, escatológica, grosseira, e utiliza recursos do circo e do teatro de revista [os últimos, mais no perfil do trabalho de Barreto Júnior]” (GUINSBURG; FARIA; LIMA (Org.), 2006, p. 81).

E foi daí que, deixando de lado o que poderia ser mais um exemplo do característico caipira famoso – a exemplo de comediantes como Jararaca, Ratinho, Tatuzinho, Genésio Arruda ou, mais recentemente, Nerso da Capitinga e Zé Lezin da Paraíba –, Barreto Júnior quis ir mais longe e passou a investir nas várias personagens que lhe serviam como luva nas comédias de autores da “Geração Trianon”<sup>2</sup>, que vão perdurar por toda a sua carreira, independente de quão “antigas” fossem já consideradas.



### Enxertos e desrgramentos do “Rei da Chanchada”

Barreto Júnior tinha o DNA da comunicação e sempre fez defesa do teatro que praticava, alegando que recebia cartas, telegramas e telefonemas de admiradores pedindo para ele nunca abandonar o gênero alegre. No palco, em permanente jogo, vivia a cena literalmente em movimento, reescrita sem pudor naquele instante. Ele, que sempre só fez teatro na vida, precisava e queria agradar ao seu público fiel de toda forma: “Só sei fazer teatro, não consigo trabalhar em nada a não ser no palco. E no teatro fiz de tudo. De ladrão de galinha a imperador do Brasil; já fui até palhaço, mas também fui D. João VI” (UM AMANTE..., *Diario de Pernambuco*, 22 fev. 1983, p. A-7.), justificava-se.

<sup>2</sup> A chamada “Geração Trianon”, cujo intuito era impulsionar o teatro brasileiro, nasceu como uma companhia teatral a mais nacional possível, tanto na escolha dos textos como na constituição do elenco, de enorme sucesso no Teatro Trianon, no Rio de Janeiro, nos anos de 1921 e 1922. A iniciativa partiu do empresário Nicolino Viggiani em parceria com os dramaturgos e diretores cênicos Viriato Corrêa e Oduvaldo Vianna. A equipe primava por peças bem ensaiadas, com rigor de encenação e uma intensa publicidade nos jornais. O repertório divertia o público, dando visibilidade a autores (Cláudio de Souza, Abadie Faria Rosa, Gastão Tojeiro, Armando Gonzaga, Paulo de Magalhães, Henrique Pongetti, Joracy Camargo e os próprios Oduvaldo Vianna e Viriato Corrêa) que valorizavam nossos costumes, trazendo à cena tipos das capitais e do interior cheios de graça, com moralidade até ingênua. Com o fim da empresa teatral, o Teatro Trianon continuou o seu reinado como principal casa de espetáculos carioca, disputada pelos grandes intérpretes e por outras grandes companhias. “Por isso, não foi apenas um espaço privilegiado de trabalho, mas também o símbolo de toda uma geração de autores e atores, significando inclusive um modo de fazer teatro de toda uma época” (BRAGA, 2012, p. 407).

Para além dos procedimentos do “velho teatro” que aprendeu na prática, como a indispensável presença do “ponto”, aquele profissional que lhe “soprava” as falas esquecidas; poucos ensaios até a estreia, personagens tipificados sem maior profundidade psicológica, cenário de gabinete e uso de figurinos quase sempre do próprio ator ou atriz quando não se tratava de uma peça de cunho histórico, pode-se dizer que Barreto Júnior usava a “convenção do desvio” em seus trabalhos interpretativos. Quase sem respeito maior aos textos que apresentava, abusava dos trocadilhos, paródias e duplos sentidos como retratos do tempo presente, mas sem incorrer em imoralidades explícitas ou palavrões, permitindo-se a estas liberdades no trato dos seus recursos cômicos inerentes.

Foi um artífice espirituoso, derramando situações cômicas até em textos nem tão engraçados, ajustando suas piadas em profusão ao enredo, sem temer o risco de desfigurar parcialmente a obra. Primava por abordar acontecimentos do cotidiano nas tramas exibidas, mesmo sendo absurdas ou não suas tentativas de fazer gargalhar o público. Barreto Júnior, mais do que ninguém em Pernambuco, explorou este rendoso filão – que persiste em muitos cômicos dos tempos atuais –, com sua malícia até certo ponto brejeira e o seu propósito de promover o riso a todo custo. Por conta disso, era quase sempre “crucificado” pelos jornalistas que cobriam os espetáculos teatrais, principal fonte para conhecermos hoje alguns dos procedimentos de um teatro do passado.

Se acompanharmos as críticas feitas à sua atuação, poucas são as referências minuciosas, mas algumas dão pistas de como Barreto Júnior se portava a cada novo trabalho, quase sempre sob a direção de sua esposa, a também atriz Lenita Lopes. Num de seus sucessos populares, a peça histórica *Carlota Joaquina*, de Raymundo Magalhães Júnior, cuja estreia aconteceu em 1949, no seu Teatro de Emergência Almare – um recorde para a época, pois ficou quatro semanas em cartaz no Recife, inicialmente, e chegou a 400 apresentações nos anos seguintes –, viveu o papel cômico de D. João VI, “inteiramente diferente de todos os seus trabalhos interpretativos”, lembrou o *Diario de Pernambuco* (O SUCESSO..., 27 dez. 1949, p. 6). Nesta obra o artista garantiu que devorou 800 frangos, dois por noite, e bebeu 1.600 garrafas de vinho por viver um glutão!

Em 1950, na peça *As Três Helenas*, obra do chileno Armando Moock, Barreto Júnior foi novamente elogiado por sua interpretação no papel de Rigoberto, “que lhe calhou muito bem: sente-se como um pato dentro d’água”, segundo descrição de J. B. (Júlio Barbosa) no *Diario de Pernambuco* (31 mar. 1950, p. 6), provavelmente referindo-se aos seus improvisos cômicos, por vezes até assumindo atitudes de “clown” no palco, um palhaço autenticamente brasileiro. Quando sua equipe pôs em cena *À Sombra dos Laranjais*, ainda em 1950,

dramaturgia regional de Viriato Corrêa, o crítico teatral L. M. F. (Luiz Maranhão Filho, primo do próprio Barreto Júnior) assim o descreveu:

Entre os intérpretes masculinos temos Barreto Júnior no Tomé, ex-palhaço de circo que vive rebaixado pela família, que põe a nobreza acima do amor. É um tragicômico difícil de ser vivido. Barreto levou-o mais para o lado alegre. Nas cenas humorísticas, esteve muito bom. Nos instantes sérios e emotivos mostrou-se fraco e sem força dramática, principalmente no segundo ato quando há a transição do choro para o riso, que saiu sem nenhuma expressão. (L. M. F. [Luiz Maranhão Filho], *Diario de Pernambuco*, 20 jul. 1950, p. 6)

Pelo visto, o drama não era realmente o seu forte, assim como as raras iniciativas que empreendeu voltadas à infância<sup>3</sup>. Um pouco mais à frente, aproveitando uma viagem a Salvador que a Companhia Nacional de Comédias Barreto Júnior fez, como passou a se chamar sua turma, Isaac Gondim Filho, cronista teatral do *Jornal do Commercio*, historiciou a trajetória mais recente da equipe, não sem reclamar, novamente, um melhor repertório na volta ao Recife:

O que surpreende em Barreto Júnior é que tendo ele, e não somente ele, mas os seus artistas também, capacidade para realizarem coisas melhores, obstinam-se em apresentar comédias destituídas de valor. Esta capacidade é largamente demonstrada na interpretação de um “D. João VI” feita pelo Barreto Júnior, no tipo apresentado pela Augusta Moreira na criação de “Carlota Joaquina”, e na direção sempre segura e honesta que Lenita Lopes procura dar às peças em que se incumbe de orientar. (GONDIM FILHO, *Jornal do Commercio*, 6 ago. 1950, p. 10)

Não há pistas de que Barreto Júnior apostava em caracterizações superelaboradas para suas personagens, como fazia Jayme Costa ou Procópio Ferreira, por exemplo; pelo contrário, quase sempre havia até certo descuido em figurinos e cenários propostos. Nem também que ele se permitia a um trabalho de corpo primoroso, como podemos pensar em excêntricos como Oscarito, Renato Aragão e até mesmo Grande Otelo. Sua força estava na palavra, nos ditos espirituosos, ou seja, recursos cômicos calcados na palavra. A partitura que o compunha era sua própria realidade, mas numa figura sempre a mesma, transgressiva, como uma

---

<sup>3</sup> Segundo seu faro comercial, Barreto Júnior quis dar atenção às diversões para crianças lançando o Teatro de Brinquedo no dia 23 de outubro de 1949, no intuito de ocupar as manhãs dos domingos no seu Teatro de Emergência Almare. A estreia se deu com um espetáculo com cortinas cômicas e números de música. No entanto, a iniciativa durou poucas semanas. No ano de 1951, ao estrear *O Casaco Encantado*, peça infantil de Lúcia Benedetti, recebeu duras críticas pela pobreza da montagem e, segundo Luiz Maranhão Filho, além de usar uma cadeira de rodas para transportar a sua personagem, o Bruxo da estória, “Barreto [Júnior] esteve completamente alheio ao papel” (L. M. F. [Luiz Maranhão Filho], *Diario de Pernambuco*, 7 mar. 1951, p. 6).

assinatura de palhaçaria personalizada sem freio às invenções de última hora, aos “tiros” certeiros, bordões que se repetiam e funcionavam como ímãs às gargalhadas.

Autorizando-se a desobedecer as regras vigentes do teatro, esta era sua maior capacidade interpretativa, a de transgredir, afinal, podia-se esperar tudo do seu estilo comunicativo, mas sem descer à baixaria. Em 1953, Isaac Gondim Filho constatou:

Podemos fazer restrições à Barreto Júnior por não se preocupar com a renovação do seu repertório, por não se convencer de que o que mais vale em teatro é o espetáculo, por não cuidar com mais gosto das suas apresentações, por fazer-se rei e entronar-se no reinado da chanchada. Mas [...] reconhecemos os seus méritos: sabe fazer graça e, quase sempre, limpa, moralmente: tem desembaraço como ator e talento como intérprete. Pena é que, nem sempre, os novos papéis estejam sabidos, nem os tipos psicologicamente estudados. Mas o que lhe interessa, parece ser, [é] o seu grande público que talvez não se aperceba dos pormenores defeituosos e apenas se divirta com as tiradas humorísticas de Barreto Júnior. (GONDIM FILHO, *Diario de Pernambuco*, 10 jan. 1953, p. 6)

O cronista Mário Melo, por sua vez, lembrou que muitos condenavam os espetáculos do ator-empresário “por faltar-lhes arte, porque não faz de seu teatro escola dramática”, mas saiu em sua defesa: “Numa cidade grande é preciso haver de tudo. [...] ‘Nem sempre galinha, nem sempre rainha’. O teatro Arte, Instrução, ficará para os iniciados; os profanos gostam do outro” (MELO, *Jornal do Commercio*, 16 dez. 1956, p. 2), justificou. No entanto, certamente foi Valdemar de Oliveira, em duelo com Barreto Júnior desde os tempos do Grupo Gente Nossa, quem mais o retratou nas páginas de jornal. Sem receio de exprimir palavras duras, o jornalista chegou a duvidar que ele pudesse “regenerar-se” um dia, quer dizer, mudar da chanchada – que ele afirmava não ser teatro, mas “caricatura de teatro” (W. [Valdemar de Oliveira], *Jornal do Commercio*, 15 mar. 1949, p. 7) – para espetáculos mais sérios e mais bem cuidados:

Tem ele uma concepção arraigada do teatro comercial em dependência restrita ao gosto mais baixo das plateias. Cresceu nessa convicção e aprofundou-se nela. Toda a sua vida de profissional se escoou instintivamente ligada ao pensamento de servir ao público os pratos mais agradáveis ao seu paladar estragado. [...] Enriqueceu nessa atividade e não tem motivo sincero para afastar-se dela. [...] Não tem ânimo sequer para, dentro de sua concepção mercantilizada do teatro, renovar os seus cartazes. [...] Filia-se, por esse lado, a um grupo de antigos atores profissionais que pararam no tempo, impérvios à evidência da tremenda renovação da cena nacional – homens que continuam a fazer o mesmo teatro que se fazia no Brasil há vinte e trinta anos transcorridos e que, provavelmente, só sabem fazer isso. (W. [Valdemar de Oliveira], *Jornal do Commercio*, 29 nov. 1956, p. 6)

Barreto Júnior até procurava “altear” algumas escolhas teatrais. Em 1955, numa tentativa de melhorar o seu padrão artístico, ele produziu e atuou em *A Raposa e as Uvas*, de Guilherme Figueiredo, sob direção de Lúcio Mauro. A proposta foi bem recebida por público e até premiada pelos críticos da época, tanto que Isaac Gondim Filho considerou que o comediante tinha tudo para investir em peças de mais elevada categoria, mesmo ainda pecando no trabalho de interpretação:

[...] o seu arraigado prazer em não ter nunca a plateia silenciosa, deixa-o inquieto a ponto de “encaixar” falas cômicas ao papel, além das intrinsecamente necessárias. O objetivo de fazer rir é alcançado, mas com sensíveis prejuízos para o equilíbrio do espetáculo. [...] Além do mais, ele, o mais arraigado ao gênero antigo, é exatamente o mais prejudicado ou o que mais prejudica esta nova realização, sobretudo na maneira de dizer o seu texto com pouca clareza ou, às vezes mesmo, com má dicção. De qualquer maneira, a sua interpretação agrada. (GONDIM FILHO, *Diario de Pernambuco*, 19 jul. 1955, p. 5)

Em 1954, depois de remontar peças bastante conhecidas do público recifense – começando pontualmente as récitas, como fazia questão –, Barreto Júnior lançou *Daqui Não Saio*, comédia francesa de Jean Calmy e Raymond Viney, com tradução do jornalista Agnello Macedo, vivendo o papel de um cardeal francês envolvido em um escândalo. Com esta montagem finalmente inédita, a Companhia Nacional de Comédias Barreto Júnior conseguiu agradar em parte a Isaac Gondim Filho, pois para ele, apesar de falhas sensíveis, o trabalho estava em um nível superior aos anteriores, “montados, remontados ou... desmontados. Sim, porque muitas vezes para fazer subir uma peça ao cartaz, adultera-lhe o texto, corta-lhe personagens, mutila a obra conquanto que haja espetáculo” (GONDIM FILHO, *Diario de Pernambuco*, 24 dez. 1954, p. 10), assegurou.

Numa crônica seguinte, o jornalista reiterou a esperança de que o comediante poderia persistir “em um repertório de mais significação e mais atitude de honestidade artística”, salientando ainda que Barreto Júnior era a maior surpresa da peça no papel do Cardeal de Tremone: “Embora lhe falte a exata linha eclesiástica requerida para uma atuação desta natureza, [...] Barreto Júnior consegue agradar plenamente sem descer (ainda bem) a exageros que seriam de todo prejudiciais e condenáveis” (GONDIM FILHO, *Diario de Pernambuco*, 25 dez. 1954, p. 7). Além destes exemplos, Barreto Júnior também produziu *Amor*, de Oduvaldo Vianna; *A Mulher Sem Pecado*, de Nelson Rodrigues; e a peça inglesa *Ciclone*, de

Somerset Maugham, ganhando até elogios da imprensa que o perseguia, mas acabava sempre retornando às comédias acusadas de destituídas de valor.

Quando produziu, em 1951, *O Solar dos Urubus*, de Paulo de Magalhães, completou cinco semanas ininterruptas de exibição no Teatro de Santa Isabel, tendo descanso apenas às segundas-feiras e chegando a ter até três récitas aos domingos. Foi um recorde absoluto de permanência de um mesmo espetáculo naquele palco, até então. No *Diario de Pernambuco* (24 fev. 1951, p. 6), L. M. F. (Luiz Maranhão Filho) lembrou que o original “foi devidamente adaptado por Barreto Júnior sem prejudicar cenas. Ao contrário, os enxertos valorizaram bastante os finais de atos, adquirindo maior interesse e comicidade”. Preocupado em atender às expectativas do seu público, o ator cômico desmontava padrões estabelecidos para o teatro, desde que não descesse às licenciosidades e fizesse o espetáculo crescer pelo termômetro das gargalhadas.

É como se Barreto Júnior imprimisse aspectos carnavaлизadores (BAKHTIN, 1993) a qualquer montagem, sobretudo se pensarmos na oposição que sempre realizou à ideia de acabamento e de imutabilidade do texto naquelas representações, conferindo-lhes sempre um ar de “precário”, de “imperfeito”, de “improvisado”, deixando de lado formalidades da cena e primando sempre pelo tom de festa, de comicidade desenfreada. Talvez por isso tenha optado pelo teatro popular, abrindo possibilidades de segmentos pertencentes às camadas menos privilegiadas da população terem acesso ao seu palco, daquele itinerante até às várias casas de espetáculos que inaugurou, querendo lhes dar alegria sempre, algo que apreendeu nas feiras que frequentava no seu início de carreira.





Barreto Júnior como Rei Momo do Recife

### “Rir! Rir! Rir!” em meio às acusações ao “Macunaíma do Teatro Pernambucano”

Quando tratam do perfil de Barreto Júnior, há uma certa unanimidade em descrevê-lo como um bonachão de riso franco e humorismo nato. E realmente não faltam passagens divertidíssimas na sua trajetória, como a vez em que, mesmo não sendo tão gordo quanto o esperado, aceitou ser “Rei Momo do Recife”. O historiador Leonardo Dantas Silva lembrou em artigo à imprensa:

Foi uma verdadeira via-crucis para o grande ator do teatro pernambucano que, durante três dias, andou, como diria um ex-prefeito, a percorrer “córregos, morros e alagados”. No cardápio, cerveja Tentônia (quente), vinho Zezito, carne de charque por tira-gosto, e lá se foi o nosso “Rei”, dos mais refinados clubes sociais às mais modestas gafieiras e clubes do subúrbio. (SILVA, *Diario de Pernambuco*, 18 jan. 1982, p. A-5)

O mais engraçado viria a seguir, com ele já exausto, numa terça-feira de Carnaval, quando um locutor da rádio PRA-8 o encontrou na matinê infantil do Clube Internacional e quis saber suas impressões antes de acompanhar o desfile dos campeões de clubes, blocos e maracatus. Cansado, rouco, Barreto Júnior respondeu com a estação em transmissão ao vivo: “Meu filho, é melhor ser cabo de polícia no interior da Paraíba do que Rei Momo em Pernambuco...” (Apud SILVA, *Diario de Pernambuco*, 18 jan. 1982, p. A-5), e deu por encerrada a entrevista. Noutra ocasião, ainda em início de vida mambembe, quando se apresentava na cidade de Caruaru, ele divulgou que ao término de um de seus espetáculos comeria um homem vivo! E o pior é que um desconhecido, diante da multidão que superlotava o teatro, se apresentou para tal.

A plateia, curiosa para assistir à cena canibalesca e vendo o tempo passar sem que se realizasse o prometido, passou a chamá-lo de “ladrão” e “vigarista”. Temendo ser preso, Barreto Júnior decidiu enfrentar o voluntário que subira ao palco e deu-lhe uma dentada na

batata da perna. Em pânico, o rapaz fugiu do teatro. “Jamais pensei em me tornar canibal, mas a hora faz o homem e disso eu já tenho provas bastantes” (*Apud BARRETO..., Diario de Pernambuco*, 31 out. 1964, p. 1), garantiu o ator. Ainda que para alguns fosse símbolo de rebeldia no palco, Barreto Júnior conseguia favores dos Governos e ganhou até mesmo editais públicos do SNT, recebendo verba equivalente a grupos como o Teatro de Amadores de Pernambuco (TAP), para desespero de Valdemar de Oliveira.

Em 1955, certamente indignado por Barreto Júnior ter sido um dos contemplados com a verba federal de 35 mil cruzeiros, o jornalista preparou nova artilharia contra o artista-empresário e desbancou a peça que naquele momento o comediante vinha apresentando, já há 12 semanas em cartaz, *O Guarda da Alfândega*, do autor francês Pierre Weber, proibida para menores de 18 anos (vale registrar que o anúncio da produção contava com uma exuberante mulher de biquíni em tamanho três vezes maior do que a propaganda do TAP com a polêmica peça *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues):

[Barreto Júnior] Vai além ao compor seus anúncios com diferentes clichês de mulheres seminuas, o que constitui, ao mesmo tempo, um torpe excitante e uma mentira declarada, visto como tais mulheres não são exibidas no palco: nem aquelas dos clichês, nem qualquer outra parecida. Se alguma surge em trajes imorais é pura invenção do encenador, porque a peça não pede nada disso, [...] é teatro reles, teatro podre, teatro fétido, contrafação do verdadeiro teatro e achincalhe a ele. (W. [Valdemar de Oliveira], *Jornal do Commercio*, 30 set. 1955, p. 6)

Como produtor teatral ele também foi acusado, algumas vezes, de mudar o título das peças para atrair novo público. Isso aconteceu, por exemplo, em 1955, quando anunciou o retorno a uma de suas montagens, já no repertório desde 1944 e considerada “Um verdadeiro delírio de gargalhadas”: *A Mulher Que Matou o Marido*. Isaac Gondim Filho denunciou ser, na verdade, a peça *O Outro André*, de Correia Varella, e complementou no *Diario de Pernambuco* (27 jan. 1955, p. 10): “Quando a gente pensa que Barreto Júnior vai renovar o repertório segundo promessa por ele mesmo feita de público, volta atrás e apresenta uma de suas ‘velharias’, e o pior é que, desta vez, a peça tem um título novo para tapear”. Ainda assim, a montagem permaneceu em cartaz por três semanas.

Depois de questioná-lo, o crítico-cronista Isaac Gondim Filho teve uma resposta do ator-empresário e a publicou no *Diario de Pernambuco* (31 jul. 1954, p. 5): “Barreto Júnior, segundo ele próprio já nos disse de viva voz, está apresentando ‘cópias novas’ das velhas peças do seu já batidíssimo repertório”. E novamente prometia inéditas comédias que não vinham na sua “Temporada de Verão”. Barreto Júnior respondia a tudo com muito bom

humor: “Quando ando na rua, só vejo cara fechada; duvido que elas permaneçam assim em meus espetáculos”, afirmou ao *Diario de Pernambuco* (Apud L. M. F. [Luiz Maranhão Filho], 11 fev. 1951, p. 6). O mesmo problema de novo título às obras programadas se deu em 1957 quando Barreto Júnior lançou *O Cabeleireiro de Minha Mulher*, título que não colou para *Os Maridos Atacam de Madrugada*, de Paulo Orlando; ou ainda em 1959, com a estreia de *Está lá Fora Uma Mulher*, na verdade o original espanhol de André Del Tori, *O Amigo Tobias*, repriseado desde 1944.

Mas nem só de comédias seu repertório se fez. A cada período da Semana Santa, como acontecia há décadas com companhias de teatro e circo pelo país inteiro, era certo ele programar peças de temática religiosa, a exemplo de *Vida, Paixão e Morte de N. S. Jesus Cristo* (a obra *O Mártir do Calvário*), de Eduardo Garrido; *Deus e a Natureza*, de Artur Rocha; e *À Sombra da Cruz*, de Luiz Maranhão Filho. Sobre esta última, W. (Valdemar de Oliveira), em sua coluna *A propósito...*, no *Jornal do Commercio* (18 abr. 1959, p. 6), foi conciso: “Muito ruim, sob todos os aspectos. A carga melodramática é insuportável e o desempenho fraco. Espetáculo incriticável”. Outro crítico-cronista da época, Medeiros Cavalcanti, ao avaliar a trajetória barretiana, fez a seguinte observação:

Ver uma peça pela Cia. de Comédias Barreto Júnior não é senão contemplar um espetáculo mais ou menos divorciado do original porque o ator-titular procede como Dercy Gonçalves, enxertando o texto dos mais funestos “cacos”, alguns engraçados, outros apenas fortemente dissonantes. [...] Barreto Júnior diverte-se com o público e este naturalmente ri com Barreto. E tudo fica num clima de grande intimidade que ajuda a noite a passar quando não há nada melhor em vista... (M. C. [Medeiros Cavalcanti], *Jornal do Commercio*, 14 jul. 1959, p. 18)

Líder inconteste e um “pidão” inveterado a possíveis financiadores, Barreto Júnior foi também o maior construtor de teatros do Recife. Em 1949 criou o Teatro de Emergência Almare, graças ao apoio do empresário Adelmar da Costa Carvalho, no meio da então esboçada avenida Dantas Barreto, que acabou sendo transferido para o Parque 13 de Maio, em outubro de 1950, devido a um plano de modernização urbanística pela Prefeitura do Recife. Antes, porém, chegou a reutilizar o Helvética, na rua da Imperatriz, então já transformado em cinema. “No Helvética não há grande conforto, nem luxo, é apenas um teatrinho onde o artista profissional ganhará o pão de cada dia”, garantiu em entrevista ao *Diario de Pernambuco* (BARRETO..., 1 jul. 1950, p. 7). Foi por pouco tempo.

A 12 de maio de 1954, Barreto Júnior inaugurou o seu Teatro Marrocos, na avenida Dantas Barreto, como um “teatro provisório” em terreno cedido pelo jornal *Folha da Manhã*.

A estreia se deu com *O Futuro Presidente*, de Armando Gonzaga, obra de caráter crítico à política, aplaudida anteriormente no Teatro de Santa Isabel. Num novo “teatro de emergência”, Barreto Júnior fez reapresentações de quase todas as peças “do seu velho e batido repertório”, como lembrou o jornalista Isaac Gondim Filho na retrospectiva daquele ano escrita para o *Diario de Pernambuco* (4 jan. 1955, p. 5): *Os Maridos Atacam de Madrugada*, *O Amor Que Não Morreu*, *As Três Helenas*, *O Marido Nº 5*, *A Pensão de Dona Stela*, *O Rei dos Maridos*, *O Mundo é Uma Bola*, *O Simpático Jeremias*, *O Solar dos Urubus*, *Dia de Eleição*, *O Hóspede do Quarto Nº 2* e *A Ditadora*.

Barreto Júnior nem ligava para as críticas e intitulava-se nos seus anúncios como “o inimigo nº 1 da tristeza”. Entremeando “velhas peças”, chegou também a investir nas revistas de bolso, a exemplo de *Tô Cavando Seu Negócio*, “a revista maluca de 1954!”, dirigida pelo próprio e na qual o seu habitual elenco de comédia foi acrescido de artistas do canto, além de coristas de um *ballet* argentino. Mas o retorno financeiro não compensou. Voltou, então, às suas comédias, com exageros terminantemente reprimidos pelos críticos de então. A 28 de março de 1957 surgiu o novo Teatro Marrocos, desta vez localizado bem ao lado do Teatro de Santa Isabel, ainda no centro do Recife.

O ator-empresário escolheu a comédia “cem por cento carioca” *Mulher Aqui Está Sobrando*, de José Wanderley, para retomar a carreira do seu teatro assumidamente de caráter popular e constantemente chamado pela imprensa de “Barracão do Barreto Jr.” por sua estrutura de madeira. Para atrair ainda mais espectadores, costumava promover temporadas a preço acessível, “de cinema”, quando não estava circulando por outros estados do Brasil, quase sempre com bastante sucesso. Ou seja, mambembe por excelência. Mas o maior erro de Barreto Júnior talvez tenha sido, por força da situação econômica, alugar o Teatro Marrocos a companhias acusadas de realizar espetáculos caça-níqueis com apelo à nudez.

A decadência moral daquele espaço, que até então divulgava nos seus programas ser um “Teatro para rir, para divertir, sem mais nenhuma preocupação”, foi inevitável. Tudo começou com a carioca Ítalo Cúrcio e Sua Companhia de Comédias, em 1955, com a peça *Adão e Eva Sem Paraíso*, mas as mulheres até ali exibiam-se com biquíni. No ano de 1959 os espetáculos do mesmo empresário passaram a explorar números de *striptease* em produções como *Ela se Despe à Meia Noite* e *Rendez-Vous Para Dois*. Em meio a períodos de fechamento ou constantemente alugado a outros conjuntos, o Teatro Marrocos manteve-se em funcionamento até outubro de 1970, com atrações renovadas sob tempero sensacionalista para maiores de 18 anos (até oito *stripteases* chegaram a ser ofertados num único espetáculo!), sendo demolido em 1973. *Garota Enxuta Não se Molha* e *De Calcinha na Mão* foram alguns

dos títulos em cartaz por lá, produções que não eram de Barreto Júnior, mas lhe davam certa fama de imoral. Tudo como sinônimo de humorismo a preços popularíssimos.



Os “teatros provisórios” do velho Barreto Júnior

Teatros Almare e Marrocos

## Quarenta anos de RIRbalta!

Em 1964, para comemorar o seu jubileu artístico, Barreto Júnior optou por apresentar, com muito alarde no Teatro de Santa Isabel, *Toda Donzela Tem um Pai Que é Uma Fera*, comédia de Gláucio Gill que vinha fazendo sucesso de bilheteria no Rio de Janeiro e em São Paulo. Apesar de ter que desembolsar 600 mil cruzeiros de antemão para uso exclusivo em todo o “Norte” do país, pelo prazo de um ano, além da bagatela de 20 mil cruzeiros por espetáculo, Barreto Júnior escolheu a obra porque nela havia um papel feito de encomenda para sua interpretação: Porfírio, um velho conquistador, falso celibatário, que procura os amores de uma jovem.

A direção ficou sob a responsabilidade de sua esposa, Lenita Lopes, que assim como ele não chegou a ver nenhuma récita da versão dirigida no Rio pelo encenador Léo Jusi, nem a de São Paulo, confiada a Benedito Corsi, com o elenco do Teatro Oficina. Em virtude da premência de pautas, apenas sete espetáculos foram realizados no Recife. E se naquele momento a cidade aplaudia peças picantes como *Chambari da Mulata*, rebolado de Aloísio

Campello, pela Companhia de Revistas Trá-Lá-Lá, no seu Teatro Marrocos, o jornalista Adeth Leite foi logo avisando que Barreto Júnior jamais precisou recorrer à indecência, ao baixo calão, aos gestos comprometedores para que o seu público gargalhasse à vontade: “Podem acusá-lo de uma porção de ‘barretices’, podem tachá-lo de ‘o rei da chanchada’, o que se quiser, mas uma justiça todos lhe fazem: seu teatro é limpo, qualquer criança poderá assisti-lo” (A. L. [Adeth Leite], *Diario de Pernambuco*, 24 out. 1964, p. 3).

A resposta dos espectadores foi, de fato, a melhor possível. O crítico Adeth Leite, grande amigo de Barreto Júnior, afirmou que o desempenho mais ajustado era o dele, no papel do celibatário por convicção e conveniência Porfírio, apesar de abusar dos “cacos”, mas complementou em elogios:

Escolheu bem o ator Barreto Júnior *Toda Donzela Tem um Pai Que é Uma Fera* para comemorar o seu jubileu artístico, seus quarenta anos de ribalta. A peça é um achado. Está bem dosada de comicidade, apesar do fim bonzinho onde tudo termina bem. Os quiproquós estão bem alinhados e a direção teve alguns momentos felizes, com boas marcas. Falta-lhe ainda um melhor entrosamento. Obtido o amadurecimento desejado, a peça ganhará nos efeitos histriônicos e os intérpretes (quando libertados do inexpressivo “ponto”) poderão melhor tirar partido do texto, apresentando um espetáculo divertido, digestivo, sem maiores consequências, seguindo aquela velha tecla que é rigorosamente a constante de Barreto Júnior: fazer rir. (LEITE, *Diario de Pernambuco*, 28 out. 1964, p. 3)

A montagem seguiu para apresentações em Natal, Campina Grande, João Pessoa, Fortaleza e Salvador, e a partir de 7 de maio de 1965 finalmente foi vista no já mal afamado Teatro Marrocos. Talvez por ser realmente novidade, houve um retorno de famílias ao local, mas a peça não causou maior impacto junto à crítica<sup>4</sup>. Em abril daquele mesmo ano, por motivo da passagem dos seus 40 anos de profissão<sup>5</sup>, a Câmara Municipal do Recife consignou um voto de congratulações ao ator Barreto Júnior pelos serviços prestados à divulgação do teatro popular. E a resposta de público na última grande turnê que realizou, incluindo passagens pelo Piauí e Pará, foi consagradora ao “Rei do Mambembe”.

---

<sup>4</sup> Em 1966 a peça *Toda Donzela Tem um Pai Que é Uma Fera*, do carioca Gláucio Gill, que infelizmente faleceu a 13 de agosto de 1965, aos 33 anos, num estúdio de televisão no Rio de Janeiro, devido a um infarto, virou filme pelo diretor Roberto Farias e foi uma consagração de público no Brasil.

<sup>5</sup> Barreto Júnior atuou pouco na televisão. Sua estreia se deu a 9 de novembro de 1964, no programa ao vivo *Grande Teatro*, da recifense TV Rádio Clube, que prometia “uma verdadeira fábrica de gargalhadas” com a comédia de Gastão Barroso, *Os Amigos do Barata*, sob direção de Aldemar Paiva.



A estreia no Theatro da Paz, em Belém, no dia 2 de fevereiro de 1966 com *O Advogado das Mulheres*, novo título para a obra *O Outro André*, de Correia Varella, foi magnífica. Um de seus atores, Hamilton Fernandes, deu o seguinte depoimento sobre aquela “temporada de riso”:

O público que tanto prestigia Barreto estava faminto por teatro de comédia. As casas, diariamente, têm sido repletas, plateia seleta, frequentada pelo alto mundo, inclusive a presença do governador e família. O sucesso tem sido total, apesar de estarmos aqui, no fim do inverno. (Apud A. L. [Adeth Leite], *Diario de Pernambuco*, 19 fev. 1966, p. 1)

Na cena teatral recifense, enquanto alugava sua casa de espetáculos, o artista-empresário tentava manter-se ativo, mesmo que já fosse sinônimo de um “teatro de outrora”, ainda com o velho uso do “ponto” e outros procedimentos questionados. No ano de 1968, por exemplo, no Teatro de Santa Isabel, ele apresentou *Sindicato das Viúvas*, que nada mais era que a conhecida comédia *O Grande Marido*, de Eurico Silva. A seguir, programou *Manda Brasa*, *Dona Brasília*, de Paulo de Magalhães, trabalho que ele preferia rebatizar de *A Noiva Psicodélica*, mas os dois títulos só causaram confusão. Houve quem afirmasse que se tratava da peça *A Ditadora*, daquele mesmo autor carioca.

Na época, o crítico Adeth Leite pontuou no *Diario de Pernambuco* (17 set. 1968, p. 5): “O velho ator mambembeiro Barreto Júnior é o dono da bola e ninguém tem nada a ver com isso. Ele sabe conquistar a plateia com seu jeitão especial de provocar o riso franco”. Mas, no dia seguinte, foi mais sereno e, talvez pelo pequeno público atraído, recomendou:

Acreditamos piamente que desta feita o velho ator mambembeiro Barreto Júnior vai pôr sal na moleira. Viu ele que o público que frequenta teatro atualmente quer e deseja ouvir outra mensagem e em hipótese alguma se deliciará mais com as chamadas peças “água flor de laranja”, onde tudo arranjadinho dará certo no final da peça. Qualquer pessoa de meridiana educação artística sabe disso e melhor ainda sabe o ator-empresário Barreto Júnior, enquanto todos sabem que o pior cego é precisamente aquele que não quer enxergar um *palco* além do nariz. (LEITE, *Diario de Pernambuco*, 18 set. 1968, p. 5)

Se não voltava a atuar na sua casa de espetáculos, Barreto Júnior deixou que ela se mantivesse com programação até outubro de 1970, encerrando com duas produções “maliciosas” do pernambucano Mário Aguiar: *Toda Garota Prá Frente... Tem um Pai Quadrado e Sexo em Tempo de Show*, ambas tendo o *striptease* da travesti Sheila Latour como chamariz. Ou seja, especialmente em sua fase final, o Teatro Marrocos passou a ter um apelo comercial provocante porque suscitava no público masculino o desejo de assistir algo de proibido. Até que a Prefeitura do Recife resolveu que precisava do terreno onde o teatro estava edificado, para ampliar a sua Secretaria de Assuntos Jurídicos.

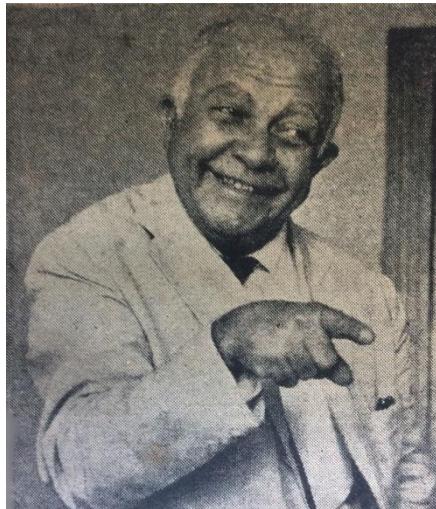
Barreto Júnior lamentou o que pôde, mas a demolição se deu na tarde de 14 de fevereiro de 1973. Chorando no local, ele já anunciou que iria construir um novo teatro de rebolado, o Teatro Íntimo de Boa Viagem, o primeiro a ser erguido naquele bairro, esperando para isso apenas a ajuda dos poderes públicos, como sempre. Mas este sonho não aconteceu. Impossibilitado de também cumprir temporadas ou viajar por outros compromissos de sua equipe, Barreto Júnior passou a apresentar programas de variedades em festividades organizadas pelo Governo do Estado de Pernambuco ou a convite de instituições particulares.

Em 1978, após ganhar do SNT o “Troféu Mambembe” pelos 50 anos de atividade ininterrupta no teatro, afastou-se definitivamente dos palcos, ficando ao lado da esposa Lenita Lopes na casa onde morava em Olinda, no bairro de Casa Caiada. Em 1981, a Câmara Municipal do Recife reivindicou uma pensão para o ator-empresário que não foi concedida pela Prefeitura. Longe das suas “fábricas de gargalhadas”, ele morreu no Hospital da Restauração depois de internado em estado grave há cerca de um mês, devido a problemas cardíacos e renais.

Barreto sempre dizia que no dia em que deixasse de fazer teatro era sinal da proximidade de sua morte. Em 1982, ele teve um infarto e ficou muito enfraquecido. Depois levou uma queda e quebrou o fêmur; foi para o hospital, fez uma cirurgia e, pouco a pouco, foi piorando. [...] Até a morte manteve o espírito brincalhão e, no hospital, mesmo sabendo que de lá não

mais sairia, não admitia que as visitas ficassem com lamúrias [...]: “Por favor, não chorem no meu enterro porque não se deve chorar por um homem que faz rir”. (FIGUEIRÔA, 2002, p. 59)

Seu corpo, após exposição pública no saguão do Teatro de Santa Isabel – vestindo um *smoking*, única exigência que fez à família –, foi sepultado no túmulo dos artistas do Grupo Gente Nossa, no Cemitério de Santo Amaro. Em 1985, onde era o Cine-Atlântico, no bairro do Pina, a Prefeitura do Recife inaugurou o Teatro Barreto Júnior, mesmo título dado a uma outra casa de espetáculos que surgira dias antes, na sua cidade natal, o Cabo de Santo Agostinho, hoje já demolida. Com a partida de Barreto Júnior, o Recife deixou de ver o seu mais famoso artista mambembeiro, um tipo de “Macunaíma” da cena que com suas espertezas afloradas ou “barretices” abria espaço para a graça entrar onde quer que fosse. Sem ele perdeu-se também o contato com aquelas comédias de costume que lhes permitiam ir muito além do que os autores desejavam, como motivo de hilaridade que contagiava plateias populares. E assim o chanchadeiro Barreto Júnior ficou para sempre na memória do teatro pernambucano, quiçá o brasileiro.



*O inesquecível e divertido Barreto Júnior*

## Referências:

- A. L. [Adeth Leite]. Festas jubilares de Barreto Júnior terão início, hoje, no Santa Isabel. **Diario de Pernambuco**. Recife, 24 out. 1964. Segundo Caderno/Teatro Quase Sempre. p. 3.
- A. L. [Adeth Leite]. Notícia da temporada de Barreto Júnior no Teatro da Paz, em Belém. **Diario de Pernambuco**. Recife, 19 fev. 1966. Segundo Caderno/Teatro Quase Sempre. p. 1.
- BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec; Brasília: EdunB, 1993.

- BARRETO. **Diario de Pernambuco**. Recife, 22 fev. 1983. Opinião. p. A-8.
- BARRETO Júnior fala do “Helvética”. **Diario de Pernambuco**. Recife, 1 jul. 1950. Teatro. p. 7.
- BARRETO Júnior celebra quarenta anos de teatro. **Diario de Pernambuco**. Recife, 31 out. 1964. Segundo Caderno. p. 1.
- BRAGA, Claudia. A retomada da comédia de costumes. In: FARIA, João Roberto Faria; GUINSBURG, J. **História do Teatro Brasileiro, volume 1**: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2012.
- CAMPELLO, Samuel. Fitas de cinema. **Diario de Pernambuco**. Recife, 22 mar. 1925. p. 4.
- FIGUEIRÔA, Alexandre. **Barreto Júnior, o Rei da Chanchada**. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2002.
- FILHO Sem Mãe. **Diario de Pernambuco**. Recife, 1 set. 1925. Scenas & Telas. p. 4.
- GONDIM FILHO, Isaac. Barreto Júnior. **Jornal do Commercio**. Recife, 6 ago. 1950. De Teatro. p. 10.
- GONDIM FILHO, Isaac. A volta de Barreto Júnior. **Diario de Pernambuco**. Recife, 10 jan. 1953. Teatro. p. 6.
- GONDIM FILHO, Isaac. Panorama. **Diario de Pernambuco**. Recife, 31 jul. 1954. Teatro. p. 5.
- GONDIM FILHO, Isaac. “Daqui não saio”. **Diario de Pernambuco**. Recife, 24 dez. 1954. Teatro. p. 10.
- GONDIM FILHO, Isaac. “Daqui não saio”. **Diario de Pernambuco**. Recife, 25 dez. 1954. Teatro. p. 7.
- GONDIM FILHO, Isaac. Retrospectivo de 1954. **Diario de Pernambuco**. Recife, 4 jan. 1955. Teatro. p. 5.
- GONDIM FILHO, Isaac. Notícias. **Diario de Pernambuco**. Recife, 27 jan. 1955. Teatro. p. 10.
- GONDIM FILHO, Isaac. “A raposa e as uvas”. **Diario de Pernambuco**. Recife, 19 jul. 1955. Teatro. p. 5.
- GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de (Orgs.). **Dicionário do Teatro Brasileiro – temas, formas e conceitos**. São Paulo: Perspectiva: SESC São Paulo, 2006.
- J. B. [Júlio Barbosa]. Daqui e dali. **Diario de Pernambuco**. Recife, 31 mar. 1950. Teatro. p. 6.
- LEITE, Adeth. “Toda Donzela Tem um Pai Que é Uma Fera”, cartaz atual do Santa Isabel. **Diario de Pernambuco**. Recife, 28 out. 1964. Segundo Caderno/Teatro Quase Sempre. p. 3.
- LEITE, Adeth. Boca de Cena. **Diario de Pernambuco**. Recife, 17 set. 1968. Segundo Caderno/Teatro, Quase Sempre. p. 5.
- LEITE, Adeth. Boca de Cena. **Diario de Pernambuco**. Recife, 18 set. 1968. Segundo Caderno/Teatro, Quase Sempre. p. 5.
- L. M. F. [Luiz Maranhão Filho]. O Papagaio Bonifácio. **Diario de Pernambuco**. Recife, 20 jul. 1950. Teatro. p. 6.

- L. M. F. [Luiz Maranhão Filho]. A estreia de Barreto. **Diario de Pernambuco**. Recife, 24 fev. 1951. Teatro. p. 6.
- L. M. F. [Luiz Maranhão Filho]. A matinal de domingo. **Diario de Pernambuco**. Recife, 7 mar. 1951. Teatro. p. 6.
- L. M. F. [Luiz Maranhão Filho]. A estreia de Barreto. **Diario de Pernambuco**. Recife, 11 fev. 1951. Teatro. p. 6.
- M. C. [Medeiros Cavalcanti]. A Ditadora. **Jornal do Commercio**. Recife, 14 jul. 1959. Artes e Artistas/Teatro. p. 18.
- MELO, Mário. Barreto Júnior e a mãe de São Pedro. **Jornal do Commercio**. Recife, 16 dez. 1956. Crônica da Cidade. p. 2.
- O FESTIVAL do ator Barreto Júnior. **Diario de Pernambuco**. Recife, 12 dez. 1931. Cenas & Telas. p. 4.
- “O INTERVENTOR”, pelo “Grupo Gente Nossa”. **Diario de Pernambuco**. Recife, 8 out. 1931. Cenas & Telas. p. 6.
- O SUCESSO de “Carlota Joaquina”. **Diario de Pernambuco**. Recife, 27 dez. 1949. Teatro. p. 6.
- “SANGUE Gaúcho”, pelo “Grupo Gente Nossa”. **Diario de Pernambuco**. Recife, 28 out. 1931. Cenas & Telas. p. 4.
- SILVA, Leonardo Dantas. Ser rei em Pernambuco... **Diario de Pernambuco**. Recife, 18 jan. 1982. Geral/Esquina. p. A-5.
- UM AMANTE do teatro popular. **Diario de Pernambuco**. Recife, 22 fev. 1983. Cidade. p. A-7.
- W. [Valdemar de Oliveira]. A propósito... **Jornal do Commercio**. Recife, 15 nov. 1934. Notas de Arte. p. 3.
- W. [Valdemar de Oliveira]. A propósito... **Jornal do Commercio**. Recife, 8 dez. 1934. Notas de Arte. p. 3.
- W. [Valdemar de Oliveira]. A propósito... **Jornal do Commercio**. Recife, 15 mar. 1949. Notas de Arte. p. 7.
- W. [Valdemar de Oliveira]. A propósito... **Jornal do Commercio**. Recife, 30 set. 1955. Artes e Artistas. p. 6.
- W. [Valdemar de Oliveira]. A propósito... I. **Jornal do Commercio**. Recife, 29 nov. 1956. Artes e Artistas. p. 6.
- W. [Valdemar de Oliveira]. A propósito... **Jornal do Commercio**. Recife, 18 abr. 1959. Artes e Artistas. p. 6.

\*Leidson Ferraz (Recife/PE) é jornalista, crítico, professor e pesquisador do teatro, Mestre em História pela UFPE e atualmente Doutorando em Artes Cênicas na UNIRIO (RJ). Além de organizador de acervos, possui vários livros publicados. Contatos: leidson.ferraz@gmail.com / @leidsonferraz